

Configurações do espaço na literatura de autoria feminina

Cinara Ferreira
Cristina Arena Forli
Organizadoras

**Configurações do
espaço na literatura
de autoria feminina**





UNIVERSIDADE
FEDERAL DO RIO
GRANDE DO SUL

Reitor

Carlos André Bulhões

Vice-Reitora e Pró-Reitora
de Coordenação Acadêmica

Patrícia Helena Lucas Pranke

EDITORA DA UFRGS

Diretora

Luciane Delani

Conselho Editorial

Carlos Eduardo Espindola Baraldi

Janette Palma Fett

João Carlos Batista Santana

Luís Frederico Pinheiro Dick

Maria Flávia Marques Ribeiro

Otávio Bianchi

Patrícia Chittoni Ramos Reuillard

Virgínia Pradelina da Silveira Fonseca

Luciane Delani, presidente

IPSIS
IL
LITTERIS

COMISSÃO EDITORIAL DA COMPUB/IL

Ana Lúcia Liberato Tettamanzy

(Coordenadora)

Félix Valentín Bugueño Miranda

Rita Lenira de Freitas Bittencourt

Ruben Daniel Méndez Castiglioni

Valdir do Nascimento Flores

(Coordenador Adjunto)

Conselho Editorial

Adriana de Borges Gomes

(UNEB)

Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão

(UFSC)

Andrea do Roccio Souto

(UFSM)

Aulus Mandagará Martins

(UFPEL)

Carlos Garcia Rizzon

(Unipampa)

Carolina Knack

(UFRGS)

Claudia Zavaglia

(Unesp)

Daiane Neumann

(UFPEL)

Eliana Inge Pritsch

(Unisinós)

Helano Jader Ribeiro

(UFPEL)

Janaina de Azevedo Baladão Aguiar

(PUCRS)

Juliana Roquete Schoffen

(UFRGS)

Lúcia Rottava

(UFRGS)

Márcia Elisa Vanzin Boabaid

(UFSM)

Maria Salette Borba

(Unicentro)

Patrícia Chittoni Ramos Reuillard

(UFRGS)

Patrícia Peterle Figueiredo Santurbano

(UFSC)

Vera Lúcia Cardoso Medeiros

(Unipampa)

Virginia Sita Farias

(UFRJ)

Valéria Neto de Oliveira Monaretto

(UFRGS)

Vitor Jochims Schneider

(UFSM)

Configurações do espaço na literatura de autoria feminina

Cinara Ferreira
Cristina Arena Forli
Organizadoras

© dos autores
1ª edição: 2021

Direitos reservados desta edição:
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Revisão textual: Cristina Arena Forli, Douglas Rosa da Silva, Laissy Taynã da Silva Barbosa,
Melissa Rubio dos Santos e Patrícia Cristine Hoff.

Revisão editorial: Gustavo Henrique Rückert

Projeto gráfico e editoração eletrônica: Clarissa Felkl Prevedello

A grafia desta obra foi atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 1º de janeiro de 2009.



C748 Configurações do espaço na literatura de autoria feminina [recurso eletrônico] /
organizadoras Cinara Ferreira [e] Cristina Arena Forli. – Porto Alegre: Editora da
UFRGS, 2021.
220 p. : pdf

(Ipsis Litteris)

1. Literatura. 2. Estudos literários. 3. Literatura – Autoria feminina. 4. Literatura -
Escrita – Mulheres. 5. Configurações – Espaço – Literatura – Autoria feminina. I. Ferreira,
Cinara. II. Forli, Cristina Arena. III. Série.

CDU 82.09

CIP-Brasil. Dados Internacionais de Catalogação na Publicação.
(Jaqueline Trombin– Bibliotecária responsável CRB10/979)

ISBN 978-65-5725-061-7

SUMÁRIO

- 7 **APRESENTAÇÃO**
Configurações do espaço na literatura de autoria feminina
Cinara Ferreira e Cristina Arena Forli
- 11 O poema-útero de Angélica Freitas
Cinara Ferreira
- 29 Rilke em deriva: *Rilkeana*, de Ana Hatherly,
e *Rilke Shake*, de Angélica Freitas
Rita Lenira de Freitas Bittencourt
- 43 “Anúncio imobiliário”: o espaço do poema
Ana Claudia Costa dos Santos
- 61 Uma leitura do espaço em *Viajes de Penélope*,
de Juana Rosa Pita
Giliard Ávila Barbosa
- 77 Poéticas do ver e do olhar
na poesia brasileira contemporânea
Douglas Rosa da Silva
- 93 A narrativa dos restos do império por Isabela Figueiredo
Cristina Arena Forli
- 107 Espaços da/na literatura em *Uma duas*, de Eliane Brum
Amanda da Silva Oliveira
- 131 Do social ao simbólico: o espaço praticado
pela mulher em *Damas de copas*, de Cecília Costa
Ana Luiza Nunes Almeida
- 145 O estilhçamento da representatividade da protagonista
de *Mulher no espelho*, de Helena Parente Cunha
Patrícia Cristine Hoff

- 161 Como (não) ser a histérica?
Uma leitura da personagem Eugênia Valmorain
em *A ilha sob o mar*, de Isabel Allende
Laissy Taynã da Silva Barbosa
- 173 A confluência do espaço em
“Às margens do Spree”, de Yoko Tawada
Cintea Richter
- 187 Trânsitos imagéticos na literatura coreana
de autoria feminina: a questão do espaço em
The mother's stake (엄마의 말뚝), de Park Wan Seo
Melissa Rubio dos Santos
- 201 Uma fenomenologia negativa: o espaço da moda
em *A redoma de vidro*, de Sylvia Plath
Amanda Lauschner
- 213 SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES

APRESENTAÇÃO

Configurações do espaço na literatura de autoria feminina

O espaço na contemporaneidade assume um papel de suma importância no âmbito dos estudos literários. Michel Foucault, em "Outros espaços", já afirmara que o nosso tempo é o tempo do espaço, de forma a considerá-lo heterogêneo, tendo a capacidade de levar-nos para fora de nós. É em relação ao espaço que o sujeito estabelece ou não o sentimento de pertença. Ele influencia na negociação das identidades. Nesse sentido, a partir dele se pode pensar a relação entre o eu e o mundo.

Os estudos do espaço possibilitam também o questionamento sobre os lugares de fala e sobre a legitimidade de determinadas falas. São, dessa forma, um campo profícuo para pensar os espaços ocupados pelas mulheres autoras de literatura na história literária, espaço em que ainda se evidencia o apagamento da sua produção no cânone.

Assim, partindo da necessidade de refletir sobre as noções de espaço e seus significados na produção literária de autoria feminina, este livro reúne artigos de docentes e discentes do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, resultantes de trabalhos vinculados à linha de pesquisa Teoria, Crítica e Comparatismo,¹ contribuindo para o aprofundamento das discussões mencionadas e também para dar maior visibilidade à produção literária de autoria feminina, ainda marginalizada social e culturalmente.

¹ Entre os quais os trabalhos produzidos para a disciplina *Seminário de estudos comparados: configurações do espaço na literatura de autoria feminina*, ministrada pela Profa. Dra. Cinara Ferreira, pelo PPG-Letras da UFRGS, em 2015 e 2016.

Tendo como objeto de análise o livro de poemas *Um útero é do tamanho de um punho*, de Angélica Freitas, Cinara Ferreira centra sua reflexão no deslocamento do útero no espaço e no tempo, problematizando os espaços sociais ocupados pelo sujeito feminino em função do papel reprodutivo atribuído à mulher como único e inquestionável. Nesse sentido, interessa à autora examinar de que forma o poema-útero se constitui como punho, ou seja, como possível instrumento de combate. Sua leitura evidencia um útero subversivo que, pela ironia da poeta, assume um significado plural e crítico. Rita Lenira de Freitas Bittencourt aborda as obras *Rilke Shake*, também de Angélica Freitas, e *Rilkeana*, de Ana Hatherly. Sendo derivas poéticas de Rainer Maria Rilke, para a autora, os poemas de Freitas e Hatherly apresentam uma intertextualidade que passa pelo pessoal, reveladoras de uma forma de fazer particular e que garante a permanência do poético no espaço da contemporaneidade. A reflexão sobre o espaço da escrita na poesia é o foco do trabalho de Ana Claudia Costa dos Santos. A partir do poema "Anúncio imobiliário", de sua autoria, Santos realiza uma discussão acerca da escrita poética, seguida de uma análise com foco na imagem da casa. Gilliard Barbosa detém-se na análise do espaço em *Viajes de Penélope*, da autora cubana Juana Rosa Pita. Tendo em vista a relação traumática do sujeito migrante com sua terra natal, o autor discute de que modo o devaneio da casa pode constituir o imaginário desse sujeito. Já o trabalho de Douglas Rosa da Silva trata das poéticas do ver e do olhar a partir das obras *Rabo de baleia*, de Alice Sant'Anna, e *Balés*, de Bruna Beber, tendo em vista que ambas as poéticas modificam a relação do sujeito com o espaço. Sendo assim, são discutidas a noção de contemporaneidade e a questão do poema, do corpo e do espaço nas produções das autoras.

O espaço conferido à mulher no contexto do processo de colonização português e a influência desse espaço na formação da identidade são abordados por Cristina Arena Forli. *Caderno de memórias coloniais*, narrativa da portuguesa Isabela Figueiredo, é

o objeto dessa análise, que revela o espaço do colonialismo como um espaço que silencia a mulher e delega a ela o lugar da margem e, como consequência do deslocamento obrigatório, uma identidade descentrada, que transita entre diferentes significados. Já os espaços da/na literatura suscitam a reflexão de Amanda da Silva Oliveira, que analisa a forma como a estrutura textual determina esses espaços a partir do romance *Uma duas*, de Eliane Brum. Para a autora, importa pensar a escrita e o fazer literário, bem como a relação entre os espaços físicos e o corpo das personagens. O espaço praticado pela mulher é a preocupação do estudo de Ana Luiza Nunes Almeida, que se centra na análise da narrativa de *Damas de copas*, de Cecília Costa. Sua reflexão aborda a relação das quatro personagens protagonistas do romance, Marta, Maria, Beth e Carla, com o espaço do sobrado onde todas vivem, sendo este elemento fundamental para a representação da subjetividade das habitantes.

A crise de representatividade da protagonista de *Mulher no espelho*, de Helena Parente Cunha, é tratada por Patrícia Cristine Hoff. A autora discute a configuração do sujeito do feminismo e, em seguida, analisa a condição da protagonista de Cunha, observando que a identidade dessa mulher não é concluída e que o seu lugar é movediço. Laissy Taynã da Silva Barbosa lança seu olhar sobre a personagem Eugênia Valmoraim, de *A ilha sob o mar*, de Isabel Allende. Sua proposta é analisar a relação entre a condição de histeria da personagem, o espaço da casa-grande, na ilha de Saint-Domingue, e o habitus submetido a essa mulher.

Cintea Richter investiga a questão do feminino no espaço urbano, o entrelaçamento de espaços, causando a diluição de fronteiras, e o lugar que ocupa a narradora errante de *Às margens do Spree*, da japonesa Yoko Tawada. De acordo com a autora, a expressiva permanência, por parte da narradora, em meios de transporte é significativa da sua condição em um entre-lugar, tido, neste caso, como abrigo. Os trânsitos imagéticos no/pelo espaço são trabalhados por Melissa Rubio dos Santos em *The Mother's Stake*, da coreana Park Wan Seo.

A autora considera fundamental analisar esses trânsitos para problematizar o espaço, o lugar e a subjetividade na literatura contemporânea de autoria feminina. O trabalho de Amanda Lauschner encerra este livro propondo uma discussão acerca da relação entre moda, poesia e espaço em *A redoma de vidro*, da estadunidense Sylvia Plath. Nesse sentido, a autora centra seu enfoque sobre a experiência de trabalho e morada da protagonista Esther Greenwood em Nova Iorque.

Por fim, com a certeza de que ocupamos um espaço importante ao discutir obras de autoria feminina na perspectiva do espaço, desejamos a todas e a todos uma boa leitura e que as reflexões aqui propostas suscitem novos e renovados espaços de questionamento.

Organizadoras

O Poema-útero de Angélica Freitas

Cinara Ferreira

O poema é bode e o poema é mártir. Não o tocamos com as palavras que dizemos sobre ele, porque é o poema que nos toca com as gotas espargidas de sangue, os cristais de brilho luminescentes que escapam de seu corpo astral luminoso. Verdade, agora, o poema é útero.

Márcia Tiburi

Na Antiguidade, acreditava-se que o útero feminino se deslocava pelo corpo da mulher e que todos os seus males decorriam desse deslocamento. Durante muito tempo, a associação entre o útero e sintomas de enfermidades foi argumento para a subjugação das mulheres, consideradas instáveis e frágeis. O remédio encontrado para esse tipo de problema, denominado mais tarde de histeria, era a procriação. Em *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), de Angélica Freitas, o deslocamento do útero não ocorre no corpo, mas fora dele, no mundo, conforme analisa Verônica Stigger (2005, p. 12). Trata-se de um útero errante. Neste estudo, proponho examinar o útero errante que se lança no espaço e no tempo pela palavra poética, evidenciando de que modo o poema-útero se constitui como punho.

A conversão do útero em punho provoca um deslocamento da percepção. Metonímia do sujeito feminino, o útero punho assume um significado plural e crítico em relação à função reprodutiva imposta às mulheres pela cultura. O livro de Angélica Freitas nos coloca diante de um útero que vislumbra outros destinos e potenciais

criativos, além da reprodução. Um útero em punho é um útero que *fala* e subverte a passividade e o silenciamento secular das mulheres. Ao contrário de um útero dócil, o útero em punho age, cria, conduz e, portanto, é um útero que tem muito a dizer.

Em ensaio sobre os silêncios do corpo feminino, Michelle Perrot (2003, p. 20-21) aponta que as representações do feminino, tal como as desenvolve a filosofia grega, assimilam-no a uma terra fria, seca, a uma zona passiva, que se submete, reproduz, mas não cria. Consequentemente, nada a dizer? algo a dizer? O princípio da vida, da ação, é o corpo masculino, o falo, o esperma que gera, o pneuma, o sopro criador. Cavernoso, oculto, matricial, o útero se subtrai. O útero representado por Angélica Freitas soma, na medida em que escancara que a mulher é uma construção sociocultural, caracterizada por contenção, discricção, doçura, passividade, submissão, pudor, silêncio, como já assinalava Simone de Beauvoir (2009), em *O segundo sexo*.

O livro se divide em sete partes com poemas compostos em torno do que é uma mulher e de como ela deve se comportar em função de seu corpo. Evidentemente, trata-se de uma voz irônica, que desnuda e denuncia um *modus operandi* da sociedade que ficou e ainda fica muito a dever às mulheres. Desde a primeira parte, Angélica Freitas (2012, p. 11) nos apresenta uma visão de corpo feminino subjugado, como em “uma mulher limpa”:

porque uma mulher boa
é uma mulher limpa
e se ela é uma mulher limpa
ela é uma mulher boa

há milhões, milhões de anos
pôs-se sobre duas patas
a mulher era braba e suja
braba e suja e ladrava

porque uma mulher braba
não é uma mulher boa
e uma mulher boa
é uma mulher limpa

há milhões, milhões de anos
pôs-se sobre duas patas
não ladra mais, é mansa
é mansa e boa e limpa

Nesse poema, fica evidente que uma mulher só é considerada “boa” se se submeter às normas. Caso não se submeta, é associada ao sujo e ao não humano. Ao longo das estrofes, a repetição ao final de cada verso dos adjetivos “boa” e “limpa”, substituindo “braba” e “suja”, evidencia o assujeitamento histórico da mulher que, para ser socialmente viável, precisa ser domesticada. Além de sujas e más, as mulheres que se rebelam são consideradas porcas e loucas, como se observa no poema “uma canção popular (séc. XIX-XX)”:

uma mulher incomoda
é interdita
levada para o depósito
das mulheres que incomodam

loucas louquinhas
tantãs da cabeça
ataduras banhos frios
descargas elétricas
são porcas permanentes

mas como descobrem os maridos
enriquecidos subitamente
as porcas loucas trancafiadas
são muito convenientes

interna, enterra
(Freitas, 2012, p. 15).

Como no poema anterior, os semas de animalidade (porca) e de loucura (louca) são usados para mostrar o estereótipo que coloca a mulher à margem quando transgride o papel secundário que lhe é atribuído socialmente. Até meados do século XX, era prática comum a internação de mulheres que, de alguma forma, não se adaptavam à vida doméstica e ao destino da geração de filhos. Em *A ordem do discurso*, aula pronunciada em 1970, Michel Foucault (2012, p. 10-11) aponta que a oposição razão/loucura é um dos princípios de exclusão. Segundo o filósofo, desde a Idade Média, o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros: pode ocorrer que sua palavra seja considerada nula e não seja acolhida, não tendo verdade nem importância, não podendo testemunhar na justiça, não podendo autenticar um ato ou um contrato, não podendo nem mesmo, no sacrifício da missa, permitir a transubstanciação e fazer do pão um corpo; pode ocorrer também em contrapartida, que se lhe atribua, por oposição a todas as outras, estranhos poderes, o de dizer uma verdade escondida, o de pronunciar o futuro, o de enxergar com toda a ingenuidade aquilo que a sabedoria dos outros não pode perceber.

Logo, o que uma mulher “louca” tem a dizer pode ser perigoso para o *status quo*, por isso, para a lógica patriarcal, é mais conveniente internar e enterrar, como o poema de Angélica Freitas mostra. Examinando a história das mulheres no Brasil, Mary Del Priore (1995) esclarece que o adestramento feminino, desde a colonização, ocorreu pelo discurso sobre padrões ideais de comportamento, cabendo à Igreja disseminar esses valores. Segundo a autora,

“adestrar a mulher fazia parte do processo civilizatório, e, no Brasil, este adestramento fez-se a serviço do processo de colonização.” (Del Priore, 1995, p. 27).

O discurso normativo médico sobre o corpo feminino, especificando como função natural da mulher a procriação, foi um grande aliado da Igreja para o adestramento das mulheres que, quando desafiavam as regras sociais, eram sistematicamente perseguidas, como assinala Del Priore (1995, p. 83):

A sacralização do papel social das mães passava, portanto, pela construção do seu avesso: a mulher mundana, lasciva e luxuriosa, para quem a procriação não era dever, mas prazer. As mulheres que viviam em ambiguidade desses dois papéis foram sistematicamente perseguidas, pois o uso autônomo da sexualidade feminina era interpretado como revolucionário e contrariava o desejo da Igreja e do Estado de colocar o corpo feminino a serviço da sociedade patriarcal e do projeto colonizador.

A associação da mulher às figuras de “santa” e de “demônio” é uma constante nas representações culturais do feminino. A Lilith mítica representa a mulher que se rebela contra a inferioridade que lhe é imposta, buscando viver plenamente o seu desejo, em oposição à Eva, que se submete à sua posição inferior, e à Maria, símbolo da maternidade assexuada. O poema “mulher de vermelho” reproduz frases prontas em relação à mulher que se afasta do modelo de submissão de Eva e Maria, aproximando-se de Lilith, a mulher que assume sua sexualidade. A exposição da sensualidade, simbolizada pelo vestido vermelho, provoca um olhar específico no sujeito masculino:

o que será que ela quer
essa mulher de vermelho
alguma coisa ela quer
pra ter posto esse vestido

não pode ser apenas
uma escolha casual
podia ser um amarelo
verde ou talvez azul
mas ela escolheu vermelho
ela sabe o que ela quer
e ela escolheu vestido
e ela é uma mulher
então com base nesses fatos
eu já posso afirmar
que conheço o seu desejo
caro Watson, elementar:
o que ela quer sou euzinho
sou euzinho o que ela quer
só pode ser euzinho
o que mais podia ser
(Freitas, 2012, p. 31).

Nesse poema, pela construção de um raciocínio pretensamente lógico, reforçado pela alusão à figura de Sherlock Holmes, a voz lírica deduz as intenções da mulher que coloca um vestido vermelho. Os versos são performáticos, pois remetem a vozes que formulam juízos sobre a mulher e seu comportamento. Para o sujeito masculino, essa mulher só pode estar “querendo” algo com ele. Tal dedução é fortemente condicionada pelo entendimento da sociedade patriarcal de que uma mulher deve se resguardar, escondendo seu corpo e sua sexualidade. Mais adiante, no poema “mulher de respeito”, parafraseando a primeira parte de um ditado popular, o eu lírico interpela a autora, Angélica Freitas, que se coloca como objeto de quem fala:

dize-me com quem te deitas
angélica freitas
(Freitas, 2012, p. 39).

Os provérbios costumam ser proferidos como verdades que, muitas vezes, pautam a visão de mundo e a conduta dos indivíduos. Segundo o adágio “dize-me com quem andas e dir-te-ei quem és”, as companhias de uma pessoa definem quem ela é. Transposto para o poema, para a sabedoria popular, as escolhas sexuais de uma mulher a definem. Formas discursivas dessa natureza têm como intuito regular o comportamento, afetando a subjetividade através da discriminação. No poema “uma mulher de um homem só”, a “mulher ideal” caracteriza-se pela solidão e pelo silêncio:

lá vem a mulher
de um homem só
só pela rua deserta
em sua bicicleta
sem bagageiro

está passando
a mulher de um homem só
só pela rua deserta
em sua bicicleta
sem bagageiro

acabou de passar
a mulher de um homem só
só pela rua deserta
em sua bicicleta
sem bagageiro

silêncio
(Freitas, 2012, p. 38).

O poema é performativo na medida em que encena a ação de uma mulher de bicicleta que “vem”, “está passando”, “passa” e fica

em “silêncio”. O fato de a bicicleta não ter bagageiro reforça a solidão em que se encontra. A mulher não fala. A voz que fala no poema vem de fora. Ao eternizar a cena pela imagem poética, o poema dá visibilidade à mulher silenciada e objeto de julgamento social. A performance sugerida pelo poema desvela a condição feminina em contextos sociais repressores, constituindo-se como ação, na medida em que promove a reflexão sobre as formas de relações estabelecidas entre os sujeitos de uma sociedade.

Na perspectiva da representação-denúncia pela ironia empreendida por Angélica Freitas, lembro do quadro de Frida Khalo em que o assassinato de uma mulher é registrado na tela, sob o irônico título *Umás facadinhas de nada*. Apesar de todos os avanços oriundos das conquistas femininas nos séculos XX e XXI, ainda é preciso representar a inferiorização e a vitimização da mulher para criar o impacto e a reflexão que decorrem de tal confronto com a realidade. Reamentando à importante afirmação de Simone de Beauvoir (2009) de que a mulher não nasce mulher, mas se torna, o poema “a mulher é uma construção” joga luzes sobre o quanto a cultura é constitutiva de uma presumível identidade feminina única e imutável:

a mulher é uma construção
deve ser

a mulher basicamente é pra ser
um conjunto habitacional
tudo igual
tudo rebocado
só muda a cor

particularmente sou uma mulher
de tijolos à vista
nas reuniões sociais tendo a ser
a mais mal vestida

digo que sou jornalista

(a mulher é uma construção
 Com buracos demais

vaza

a revista nova é o ministério
 dos assuntos cloacais
 perdão
 não se fala em merda na revista nova)

[...]

(Freitas, 2012, p. 45).

A mulher construída socialmente é comparada a um conjunto habitacional, ou seja, segue um padrão: “tudo igual, tudo rebocada, só muda a cor”. Em oposição a essa uniformização do feminino, o eu lírico se autodefine como uma mulher de tijolos à vista, que des- toa das mulheres rebocadas, ou seja, apagadas em sua singularidade. Em reuniões sociais, é sempre a mais mal vestida e se diz jornalista, mostrando-se desviante daquilo que se espera de uma mulher. O desvio contrasta com o paradigma de beleza que estampa as capas de revistas femininas, como a *Nova*, mencionada no poema. Essa tensão destaca o papel da publicidade na disseminação dos modelos impostos às mulheres, ainda vítimas de condicionamentos sociais, a partir dos quais se tornam meros objetos a serviço de desejos que nem sempre são os seus, mas de um outro. No final do poema, os três últimos versos remetem ao fechamento e à resistência da sociedade à mudança, que limitam a ação das mulheres no sentido de transformar seus destinos:

nada vai mudar –

nada nunca vai mudar –

a mulher é uma construção
(Freitas, 2012, p. 46).

Em *Problemas de gênero*, publicado em 1989, Judith Butler (2013) afirma que nossas ideias de feminino e masculino variam de acordo com a cultura e que esses termos não possuem significados fixos. Em sua teoria sobre o caráter performático de gênero, a filósofa estadunidense esclarece que nem todos os sujeitos se adaptam ao papel social tradicional, da família heterossexual, e que a expressão de gênero deve ser um direito e uma liberdade fundamentais de qualquer sociedade democrática. Nesse sentido, o poema de Angélica Freitas, ao expor o caráter de construção do que é ser uma mulher, contribui para repensar os papéis sociais pretensamente fixos que ainda se impõem ante à liberdade de expressão de qualquer ordem, em especial, da expressão de gênero. Nessa perspectiva, o poema “pós”, um dos poucos em que o foco não é apenas a mulher, a crítica aos papéis fixos é estendida à vida moderna de homens e mulheres, indistintamente:

os homens as mulheres nascem crescem
veem como os outros nascem
como desaparecem
desse mistério brota um cemitério
enterram carcaças depois esquecem

os homens as mulheres nascem crescem
veem como os outros nascem
como desaparecem
registram registram com o celular
fazem planilhas depois esquecem

torcem pra que demore sua vez
os homens as mulheres
não sabem o que vem depois
então fazem uma pós

os homens as mulheres nascem crescem
sabem que um dia nascem
noutro desaparecem
mas nem por isso se esquecem
de apagar o gás e a luz
(Freitas, 2012, p. 54).

Composto por anáforas que reiteram a passagem efêmera do ser humano pelo mundo, o poema sugere que não há hierarquias entre homens e mulheres. Estamos todos, independente de raça, credo e gênero, sujeitos às mesmas leis naturais de nascimento, crescimento e morte. Diante da irreversibilidade do fim, o poema destaca ironicamente nossa preocupação mundana com aspectos banais da vida contemporânea, como registrar no celular, fazer planilhas ou uma pós. O poema, que parece destoar do teor dos demais, evidencia que o destino de todos é o mesmo a despeito de quaisquer disputas pelo poder.

No poema que dá título à obra, “um útero é do tamanho de um punho”, o maior e mais enigmático do livro, Angélica Freitas questiona diretamente a utilidade de um útero no corpo feminino, repetindo a pergunta “para quê”, algumas vezes também na língua do “i” (“piri qui”), o que destaca a ironia como recurso recorrente da poeta. O poema é recheado de expressões e ditos que remetem a comportamentos sociais ditados pela cultura no que se refere à mulher e ao seu corpo. Trata-se de afirmações sobre o que cabe no útero, sobre o útero como capital simbólico, sobre o direito das mulheres sobre o próprio útero, sobre úteros famosos e sobre a anatomia e a finalidade do útero:

[...]

úteros famosos:

o útero de frida khalo

o útero de golda meir

o útero de maria quitéria

o útero de alejandra pizarnik

o útero de hilary clinton

(o útero de diadorim)

khalo na sala de espera

meir dos óvulos de ouro

quitéria de modess na guerra

pizarnik decerto tampax

clinton não tem medo

de espéculos na maca fria

(mas diadorim nunca foi

ao ginecologista)

um útero expulsa os óvulos

óbvios

vermelho =

tudo bem!

isti tidi bim

vivi ni isti grividi

(Freitas, 2012, p. 60).

As mulheres famosas são lembradas no poema por algum uso que fizeram do útero, o que reforça a noção de que a mulher é um ser marcado culturalmente pelo corpo, em especial na sua relação com o órgão que garante o cumprimento de sua função social de reprodução. As mulheres citadas, por outro lado, são reconhecidas por subverter papéis preestabelecidos, usando (ou não usando) seus úteros conforme lhes convinha e, desse modo, exercendo poder sobre

o próprio corpo. Ao mencionar a ovulação e a menstruação e usar a língua do “i” nos versos que parecem reproduzir a fala da sociedade diante da possibilidade de uma gravidez indesejada, Angélica problematiza o quanto ainda é tabu falar dos processos corpóreos do corpo feminino. Na sequência, o poema faz alusões à incriminação do aborto:

um útero é do tamanho de um punho
num útero cabem capelas
cabem bancos hóstias crucifixos
cabem padres de pau murcho
cabem freiras de seios quietos
cabem as senhoras católicas
que não usam contraceptivos
cabem as senhoras católicas
militando diante das clínicas
às 6h na cidade do México
e cabem seus maridos
em casa dormindo
cabem cabem
sim cabem
e depois vão
comprar pão

repita comigo: eu tenho um útero
fica aqui
é do tamanho de um punho
nunca apanhou sol

um útero é do tamanho de um punho
não pode dar soco
[...]
(Freitas, 2012, p. 61).

A poesia de Angélica Freitas situa-se em um período de transição entre a terceira e a quarta onda do feminismo no Brasil, segundo pondera Heloísa Buarque de Hollanda.¹ Na terceira onda, as mulheres produzem obras feministas sem que, muitas vezes, haja um reconhecimento desse engajamento. As produções artísticas contemporâneas vêm marcadas por um redimensionamento do feminismo (ou feminismos), que passa a utilizar o corpo como plataforma de expressão e protesto de demandas de mulheres plurais. Além do corpo, as redes sociais também são poderosas ferramentas para a disseminação da agenda feminista atual, que parte das experiências pessoais para reivindicação de direitos. Segundo Heloísa, inverteu-se “o pessoal é político” da terceira onda para “o político é pessoal” na quarta. Antevendo de certa forma esse tom, “3 poemas com o auxílio do google”, de Angélica Freitas (2012, p. 72), deixam claro o quanto a mulher ainda é definida por vozes alheias e anônimas, agora disponíveis em rede, mas, ao mesmo tempo, aponta a pluralidade de suas atribuições e desejos na sociedade contemporânea, como se observa em “a mulher quer”:

a mulher quer ser amada
a mulher quer um cara rico
a mulher quer conquistar um homem
a mulher quer um homem
a mulher quer sexo
a mulher quer tanto sexo quanto o homem
a mulher quer que a preparação para o sexo aconteça lentamente
a mulher quer ser possuída
a mulher quer um macho que a lidere
a mulher quer casar

1 Na Aula Inaugural do PPG-Letras da UFRGS, do Semestre Letivo 2018/1, intitulada *A onda explosiva dos novos feminismos*, no dia 19 de março, às 14 horas, no Auditório do ILEA, Campus do Vale.

a mulher quer que o marido seja seu companheiro
a mulher quer um cavalheiro que cuide dela
a mulher quer amar os filhos, o homem e o lar
a mulher quer conversar para discutir a relação
a mulher quer conversa e o botafogo quer ganhar do flamengo
a mulher quer apenas que você escute
a mulher quer algo mais do que isso, quer amor, quer carinho
a mulher quer segurança
a mulher quer mexer no seu e-mail
a mulher quer ter estabilidade
a mulher quer nextel
a mulher quer ter um cartão de crédito
a mulher quer tudo
a mulher quer ser valorizada e respeitada
a mulher quer se separar
a mulher quer ganhar, decidir e consumir mais
a mulher quer se suicidar

Na penúltima parte do livro, intitulada “Argentina”, há uma mudança de voz para a primeira pessoa, mantendo o tom crítico e irônico da escrita em relação aos papéis sociais associados aos gêneros, como no poema “II”, que questiona o hábito que define quem faz o churrasco e a salada:

os churrascos são de marte
e as saladas de vênus

me dizia uma amiga que os churrascos
cabem aos homens porque são feitos
fora de casa

às mulheres as alfaces
às alfaces as mulheres

que alguém se rebele e diga
pela imediata mudança de hábitos

assar uma carne no forno
seria um paliativo não seria uma solução
que suem as lindas na frente da churrasqueira
e que piquem eles as folhas verdes
(Freitas, 2012, p. 76).

Em “o livro rosa do coração dos trouxas”, última parte do livro, predomina a primeira pessoa e se percebe que mesmo com a mudança de perspectiva em relação às identidades de gênero, os papéis femininos e masculinos podem se manter, como se observa no poema “III”, que sugere a relação homossexual entre mulheres:

as mulheres são
diferentes das mulheres
pois
enquanto as mulheres
vão trabalhar
as mulheres ficam
em casa
lavando a louça
e criam os filhos
mais tarde chegam
as mulheres
estão sempre cansadas
vão ver televisão.
(Freitas, 2012, p. 85).

Porém, considerando a proposição de Judith Butler (2013) de que a identidade de gênero é performática e de que os corpos adotam diferentes condutas de acordo com o desejo, a inversão de papéis

pode ocorrer e gerar a desnaturalização das identidades fixas. A poesia de Angélica Freitas, nesse sentido, ao gestar e lançar no espaço e no tempo diferentes imagens estereotipadas do feminino e do masculino, através da ironia, convida-nos a olhar como espectadores críticos as performances sociais tradicionais e ressignificá-las em face das novas identidades que se estabelecem na contemporaneidade.

Conforme se verificou nos poemas analisados, somos fortemente condicionados pela cultura e estamos mergulhados em um mundo social em que as relações de gênero ainda são problemáticas. Felizmente, desde as primeiras lutas feministas, ocorreram mudanças e, hoje, temos maior consciência do quanto o patriarcalismo é nocivo tanto para mulheres quanto para homens. Mas é preciso destacar que se trata de um processo longo e paulatino e que, mesmo assimilando a necessidade de transformação, muitas vezes nos surpreendemos repetindo padrões na maneira de falar, de nos vestir, de nos comportar, de nos relacionar e na forma diferenciada de criar meninos e meninas. Daí a necessidade de continuar problematizando a questão de gênero, como o poema-útero de Angélica Freitas o faz, até que as mentalidades e os comportamentos se redimensionem de fato.

Como mulher que vive e produz conhecimento em uma sociedade ainda desigual quanto às questões de gênero, enfrentei resistências para me definir como feminista, ainda que no percurso tenha sido inevitável me posicionar como tal. Em *Sejamos todos feministas*, a nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (2015, p. 43) argumenta a favor do uso da palavra “feminista” para se definir em vez da sugerida expressão “luta por direitos humanos”, pois não a usar seria uma maneira de fingir que as mulheres não foram excluídas ao longo dos séculos. Nessa perspectiva, leio *Um útero é do tamanho de um punho* como uma obra feminista que questiona os papéis cristalizados, contribuindo significativamente para repensar as relações de gênero e para a contínua conquista de espaço pelas mulheres na sociedade. Como um punho, o poema-útero de Angélica Freitas

converte-se em arma de combate e, em sua errância, gera novos rebentos poéticos e interpretativos que incitam a reinventar os papéis sociais na direção de uma sociedade mais igualitária em todos os sentidos.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Sejamos todos feministas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Feminismo e subversão da identidade. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

DEL PRIORE, Mary. *Ao Sul do Corpo*: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 22. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, Maria Izilda S. de; SOIHET, Rachel. *O corpo feminino em debate*. São Paulo: UNESP, 2003. p. 13-27.

STIGGER, Verônica. Útero errante. *Revista Palavra*, n. 6, p. 12-16, 2005.

**Rilke em deriva:
Rilkeana, de Ana Hatherly,
e *Rilke Shake*, de Angélica Freitas**

Rita Lenira de Freitas Bittencourt

Quando alguém se lança ao outro, seja para o amor ou para o assassinio, sempre se encontra com o lançamento do outro, que acontece ter sido lançado ali a sua frente. Derrida, em texto-homenagem a Hélène Cixous, 2005.

Derivas

No Brasil, o auge do rilkianismo se deu por volta de 1950; em Portugal, vai dos anos 1930 até depois da Segunda Guerra. No entanto, de lá para cá, de tempos em tempos, algum escritor redescobre aspectos significativos da poética de Rainer Maria Rilke (1875-1926) e oferece uma leitura renovada que surpreende e traz à cena contemporânea elementos que, uma vez mais, reconduzem a esse singular poeta.¹ Este ensaio ocupa-se de duas dessas abordagens, que quase só têm em comum o fato de serem derivas poéticas de Rilke: Os livros *Rilkeana* (1999), da portuguesa Ana Hatherly, e *Rilke Shake* (2007), da brasileira Angélica Freitas.

¹ Este ensaio desenvolve um tópico que explora justamente as “derivadas de Rilke” na poesia contemporânea de autoria feminina, do projeto de Estágio Pós-doutoral, intitulado “A dicção Preciosa: um estudo das poéticas do presente”. O projeto foi desenvolvido no Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CECFLUL), entre 2013 e 2014, com o apoio da Capes.

O jornalista, poeta e tradutor Ivo Barroso (2011, s.p.), ao referir-se às leituras poéticas da obra de Rilke no Brasil, as denomina “diluições”, termo que carrega um sentido de enfraquecimento e até mesmo de subserviência, remetendo a uma arte de epígonos, distante, temporal e espacialmente, e incapaz de reencontrar os motivos e a força de uma dicção mestra. Já o crítico João Barrento (1999, p. 11) comenta que Rilke foi “um dos poetas mais assimilados, citados, ecoados, glosado, apropriados [...] em praticamente todas as literaturas europeias”, e utiliza, ele próprio, as fórmulas textualizadas de “rilkismo”, o verbo “rilkisar”, além de referir-se à moda “rilkisante”, o que demonstra uma assimilação lexical, decorrente de uma proliferação de leituras e releituras e assinala certa exaustão, especialmente em Portugal, dos temas e formas ligados à poética de Rilke.

Tomo, por isso, a noção de “deriva”, desviando-a do seu campo semântico, da geografia, da viagem, da arquitetura urbana e também da política - pois é um termo especialmente caro à teoria Situacionista, de Guy Debord, elaborada em *A Sociedade do espetáculo* (1997), que ativa as potências da errância e monta-se como um exercício que desestabiliza os rumos do caminhante, rompe a lógica dos trajetos e projeta novos e improváveis caminhos no espaço da cidade. Convoco, assim, uma ideia transgressora da deriva, inserindo-a no espaço do literário, para ler tanto o jogo irônico de Ana Hatherly, especialmente na segunda parte de *Rilkeana*, intitulada “Orfeu em queda livre”, quanto para ler algumas operações metonímicas de Angélica Freitas, em seu livro de estreia, *Rilke Shake*.

Há zonas de trabalho dessas poetas onde se pode operar uma perambulação ensaística ao encontro de algo não acomodável em Rilke, que é quase um pulsar anti-rilke: nada de transcendente, nem de espiritualizado, bem pouco estetizante, e que, no entanto, mantém as figuras, explora a alusão e joga, ainda, com a mito-poética Rilke. Em alguns dos poemas de Hatherly e Freitas o movimento em deriva, por deslocamentos e cortes, dá a ver decomposições, glosas,

colagens. Ambas visitam a tradição romântico-moderna e a exploram, a seu modo e sem pedir licença.

Ana em Rilke

Em “Orfeu em queda livre”, a primeira parte se chama “os anjos” e compõe-se do poema em alemão, publicado por Rilke em duas edições - 1902 e 1906 - em *Das Buch der Bilder - O Livro das Imagens*; da tradução feita pela própria Ana Hatherly “Os Anjos”, e os demais dois poemas que são ecos: “Eco I” e “Eco II”, são desdobramentos do poema inicial. Ou seja, o que se vê, o que se lê, é uma composição em quatro partes - quatro textos encadeados desdobrando-se uns nos outros sem, no entanto, repetirem-se.

Este é um dos poemas mais conhecidos de Rilke:

Die Engel

Sie haben alle müde Münde
und belle Seelen ohne Saum.
Und eine Sehnsucht (wie nach Sünde)
geht manchmal durch den Traum.

Fast gleichensie einander alle;
in Gottes Gärtenschweigensie,
wie viele, viele Intervalle
in seiner Macht und Melodie.

Nur wenn sie ihre Flügel breiten,
sind sie die Weckere eines Winds:
als ginge Gott mit seinen weiten
Bildhauerhänden durch die Seiten
im dunklen Buch des Anbeginns.
(Hatherly, 1999, p. 80).

A tradução de Ana Hatherly é econômica em relação à pontuação e mantém a última estrofe com quatro versos, igual às demais em seu poema, sendo que no de Rilke, conforme transcrito e citado acima, há cinco versos na última estrofe:

Os Anjos

Todos têm uma boca lassa
e as claras almas sem limites.
E em seus sonhos por vezes perpassa
uma saudade (talvez de pecado).

Quase todos parecidos uns com os outros
nos jardins de Deus estão calados
como se fossem inúmeros intervalos
em sua força e sua melodia.

Mas quando desdobram suas asas
despertam uma tal vibração
como se Deus com sua vasta criadora mão
folheasse o obscuro Livro do Início.²

2 Há uma tradução mais recente, em português, desse poema, feita por Maria João Costa Pereira (Rilke, 2005, p. 49), que mantém a pontuação e, a custo de *enjambements*, o mesmo número de versos: “OS ANJOS / Todos eles têm bocas exaustas / e almas claras e sem costura. / E uma nostalgia (como no pecado) / viaja-lhes por vezes o sonho. // São todos entre eles muito iguais; / nos jardins de Deus calam / como muitos, muitos intervalos / na sua força e na sua melodia. // Só quando abrem as suas asas, / despertam um vento: / como se Deus com as suas grandes / mãos de escultor passasse as páginas / do escuro livro do Gênesis.”

Devo mencionar, ainda, a tradução brasileira deste poema, de Augusto de Campos (2015, p. 51), embora dela não me ocupe neste ensaio.

A sensibilidade barroca de Hatherly³ (1999, p. 81) estabelece uma tensão com a poética moderna e ao trabalhar com as imagens e sons - embora estejam os anjos mudos - faz aparecer ecos - produz vibrações da voz que se projetam e retornam:

Eco I

Porque temos as nossas almas lassas
sonhamos por vezes com os anjos que inventamos
e os anjos que sonhamos
obstinados gigantescos entes
enchem nossos anseios veementes
com seu invisível ímpeto claro.

E porque é enorme a nossa fome
em nossos obscuros repetidos apelos
sonhamos vê-los
ouvindo sua voz.

Mas os anjos não falam
e quando abrem suas grandes asas
as suas irisadas esplêndidas penas
perpassam nosso anseio com incrível fulgor
e ao nosso frágil singular fervor
dispensam o seu brilho inútil.

Uma construção por ecos - fenômenos sonoros, sons refletidos percebidos com intervalo de tempo suficiente para serem distinguidos do som original - dobra-se sobre os poemas, retoma imagens,

3 Vale a pena conhecer o trabalho teórico de Ana Hatherly a respeito da literatura e das formas barrocas históricas. Ver, por exemplo, os ensaios de *Poesia incurável: aspectos da sensibilidade barroca*, de 2003. Há, ainda, vários estudos a respeito das formas teatrais escritas por mulheres no Barroco português.

repete palavras e expressões sem, no entanto, os sobrepor, nem em termos formais, nem no conteúdo semântico. São melodias outras, de versos mais curtos e novos seres - sereias - e ainda mais etéreos - do ar, de luz:

Eco II

Obstinadamente
os anjos
enchem nosso anseio veemente

Sereias do ar
são quimeras da mente

Activo sonho
de nós independentes
da nossa invenção
são reféns ardentes
e da ambição
que a todos seduz
desafio extremo
vertigem de luz

Sobre os despojos das almas escassas
pairam calados
com suas bocas lassas
(Hatherly, 1999, p. 83).

A “queda livre”, em Hatherly, estabelece um intervalo ou uma ironia, tanto em relação ao personagem clássico e a seu mito, Orfeu, quanto aos poemas de *Sonetos a Orfeu*, de Rilke, 1922, que, segundo José Miranda Justo (2005), marcam uma “mudança de paradigma” que os separam do conjunto *As Elegias de Duíno*, de

forma mais antiga e sem rima, resultante de muitos anos de trabalho e encerrado na mesma época. Os sonetos são formas modernas. Propositalmente, em “Orfeu em queda livre”, a poeta portuguesa junta a figura do anjo, das elegias, com a referência a Orfeu, dos sonetos, colocando-se num movimento “entre”, que é horizontal, e “de queda”, que se dá na vertical.

Assim, Ana aplicada a Rilke - *Rilkeana* - o atualiza enquanto o visita; sonda seus caminhos e constrói passagens, enquanto o desmonta. Mas conserva uma feição arquitetônica de *O livro das imagens* e mantém reflexões muito evidentes sobre a forma, trabalhando-as, em uma cena barroca, no presente - 1999 -, tornando-a vária e pluralizada; ou rizomática, diria Deleuze (1991), outro grande estudioso contemporâneo das formas disformes do barroco.

Shake em Rilke

A presença de Rilke nos poemas de Angélica Freitas se anuncia líquida desde o título, que propõe a operação *shake*, e, duplamente, tanto opera por atualização quanto por trituração das referências.

No entanto, por tratar-se do primeiro livro, rito de passagem à categoria de poeta, em termos gerais, torna-se inevitável aproximar *Rilke Shake* de dois textos em prosa de Rilke: *Cartas a um jovem poeta*, de 1929, e *Ewald Tragy*, de 1927 ou 1928, ambos publicados em edições póstumas. As cartas que, no Brasil, foram traduzidas por Cecília Meireles, recomendam ao poeta aspirante um investimento em sua formação humana e algum recolhimento, um convívio com o silêncio; já o diário que na pele do jovem Ewald carrega traços da biografia de Rilke, acompanha um deslocamento que também é passagem à idade adulta: ao sair da casa paterna, de Praga a Berlim, o narrador vive seu primeiro ano solitário e tenso à procura de uma poética, de seus caminhos como artista. Nesse livro também se evidencia certo deslocamento no mundo, uma marginalidade fundadora e construída, na poesia e na biografia de Rilke, com as quais Freitas (2007, p. 21) dialoga à distância, como no afrancesado-afetado poema a seguir:

l'anfance de l'art

porque eu perdia a pose mamãe me deu uma cadeira elegante de veludo burgundy, três anos no balé tutu e tafetás e ainda perdia a pose.

mamãe disse vou comprar uma cadeira par- a que pelo menos sente elegantemente. papai chegava tarde e ao me ver sentada lendo pedronava suspirava e tirava trollope da estante. “leia os clássicos,

é importante.» era o entendimento de papai o self-made man o marido de mamãe a de quatro sobrenomes.

daí a minha aversão a heráldica e estofados.

daí porque nunca li chaucer antes.

Na superfície, o poema dialoga também com uma jovem Ana Cristina Cesar,⁴ em sua dissonância familiar e de valores, com sua marcação de um feminino de “pose” desenhado em conjugação contrária ao mobiliário, às leituras e ao balé, um terreno das meninas. Mas as relações com a mãe e o mal-estar na cultura burguesa e moderna, que vem dos românticos e chega até Freud, é uma marca típica, em Rilke, do final do século XIX e da qual ele luta para se livrar. Em Angélica Freitas (2007, p. 11), surge um trabalho com essas imagens em pedaços, em “erros” deliberados/marcas de *differance* - l'anfance/l'enfance -, os cacos e *flashes* que elaboram os trânsitos, da infância do literário até os artifícios do desejo, sem título:

4 Especialmente em alguns poemas de *A teus pés*, publicado pela primeira vez em 1982, pela editora Brasiliense.

Ai que bom seria ter um bigodinho
além das lentes dos óculos ficar
escondida por trás de uma taturana
capilar

um bigodinho para poder estar

um bigodinho para sair à rua e ver
o mundo mas se esconder

um bigodinho para poder ser

um apêndice nasobucal
buconasal

tipo um chapéu

ninguém te incomoda nos cafés
(a beleza está nos olhos
de quem não pode crer)

e no fim do dia ouvir
obrigada senhor
ao entrar por último no elevador.

Em outros poemas, a citação é direta, nomeada - Lou Andreas Salomé e Rainer Maria Rilke, Gertrude Stein, Alice Toklas e o cãozinho Basket - mas não menos problemática, já que inserida em conformações triangulares de nomes/relações/afetos que também mescla os tempos e os espaços e inclui o eu poético desde o título “a mulher dos outros”:

a mulher dos outros

fiquei muito tempo naquela banheira sem água
pensando por que gertrude me havia deixado

as unhas roxas os dedos enrugados naquele banheiro
sem aquecimento num apartamento perto do jardim du
luxembourg

sem amor e sem toalha
ela tem alice e basket eu sou a terceira excluída

noutros tempos rilke me chamaria pro jardim des
plantes

hoje eu digo adeus e vou para a gare du nord

lou andreas me espera em göttingen plantaremos beijos
na gänseliesel
(Freitas, 2007, p. 33).

A confecção barroca, explícita em Hatherly, é tomada pelo avesso em Freitas, na mistura metapoética e nos jogos plurilíngues e escorregadios - “jardin des plantes”, versos 8 e 9, por exemplo, tanto pode ser lido em cena de redundância e sobreposição quanto na tradução “plantas de jardim” que desfaz a alusão a um endereço - nos quais Rilke surge literalmente diluído, como um dos tantos ingredientes de uma bebida, uma batida feita de som e movimento mínimos, em tom de lusco-fusco, em minúsculas, com algum humor e muita volubilidade:

rilke shake

salta um rilke shake
com amor &ovomaltine
quando passo a noite insone
e não há nada que ilumine
eu peço um rilkesshake
e como um toastedblake
sunnyside para cima
quando estou triste
& sozinha enquanto
o amor não cega
bebo um rilkesshake
e roço um toastedblake
na epiderme da manteiga

nada bate um rilkesshake
no quesito anti-heartache
nada supera a batida
de um rilke com sorvete
por mais que você se deite
se deleite e se divirta
tem noites que a lua é fraca
as estrelas somem no piche
e aí quando não há cigarro
não há cerveja que preste
eu peço um rilkesshake
engulo um toastedblake
e danço que nem dervixe
(Freitas, 2007, p. 39-40).

É preciso atentar que para o *rilkeshake* provocar seus efeitos há o acompanhamento fundamental do “toastedblake” - e a repetição de “e” e “&” no poema realçam a conjugação, a princípio inseparável. Assim, descobrir os traços de Rilke em Freitas é apenas uma das leituras e direções possíveis - e deixar William Blake fora disso é apenas uma invenção de possibilidade.

Rilke Outras

Separadas no tempo e no espaço, além de testemunharem a longevidade e a potência do “rilkismo” ou “rilkianismo” que lhes serve de referência ou ponto de partida, Hatherly e Freitas exercitam uma intertextualidade que passa pelo pessoal, torcida em direção a uma forma de fazer muito particular, e a uma forma de dizer que mais embaralha do que segue, mais desconstrói do que glosa. Nos dois casos, vê-se primeiramente, em destaque, o trabalho das duas poetisas em busca de uma dicção preciosa, que ornamenta a superfície das páginas.

Rainer Maria Rilke passou alguns anos de sua juventude na França, como secretário particular do escultor Auguste Rodin, e quando se referia a esses anos costumava dizer que os gastou “aprendendo a ver”.

Em Ana Hatherly, além da construção por desdobramentos, há também o esforço da tradução que inclui o nome - Ana. Em Angélica Freitas, sendo, como já disse, o primeiro livro, percebe-se a tentativa de montar uma rede formal e escritural de remissões e alusões que sugerem caminhos, apontam escolhas e assinalam a opção tanto pela mistura quanto pelo movimento - *shake*. Em ambas, imagens-palavras parecem seguir em direção à dissolução, compondo as páginas do livro por vir das teorias blanchotianas, à beira do próprio fim. No entanto, anjos caídos, sereias mudas, dervixes de *fastfoods* dizem mais do que parece, ampliam o campo de visão, abismam os sons, bifurcam os caminhos, triplicam os jardins e dançam. Inserem ainda mais elementos na vertigem da cena poética do presente e, a

duras, fulgurantes e incontáveis penas, garantem a sobrevivência do poético no espaço contemporâneo.

Referências

- BARROSO, Ivo. *Senhores, é tempo de Rilke*. Disponível em: <https://gavetadoivo.wordpress.com/2011/04/19/senhores-e-tempo-de-rilke/>. Acesso em: 27 nov. 2014.
- BARRENTO, João. Prefácio Mas resta ainda. In: HATHERLY, Ana. *Rilkeana*. Lisboa: Assirio & Alvim, 1999.
- BLANCHOT, Maurice. *O Livro Por Vir*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CAMPOS, Augusto. *Coisas e anjos de Rilke*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *A Dobra*. Leibniz e o barroco. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Papyrus, 1991.
- DERRIDA, Jacques. *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*. Tradução: Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- FREITAS, Angélica. *Rilke Shake*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- HATHERLY, Ana. *Poesia Incurável*. Aspectos da Sensibilidade Barroca. Lisboa: Estampa, 2003.
- HATHERLY, Ana. *Rilkeana*. Lisboa: Assirio & Alvim, 1999.
- RILKE, Rainer Maria. *Ewald Tragy*. Tradução: Claudia Fischer. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.
- RILKE, Rainer Maria. *O Livro das Imagens*. Tradução: Maria João Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2005.

“Anúncio imobiliário”: o espaço do poema

Ana Claudia Costa dos Santos

Não gosto da arquitetura nova
Porque a arquitetura nova não faz casas velhas
Não gosto das casas novas
Porque as casas novas não têm fantasmas
Mario Quintana, "Arquitetura funcional"

Entre os motivos que nos levam a escrever, está, sem dúvida, o desejo de deixar um rastro de nossa presença no espaço: uma prova física (ou virtual) de nossa passagem pelo mundo. Para quem escreve poesia, soma-se a esse desejo a necessidade de criar, por meio da linguagem, pequenos universos autônomos. Nesse caso, o texto deve ser mais do que um registro da realidade ou um testemunho da existência do poeta – é preciso que cada poema constitua uma estrutura autotélica, sólida e coesa, na qual todo elemento tenha uma função definida.

Embora possa ir de encontro aos valores defendidos pelos Estudos Culturais,¹ tão em voga atualmente, essa visão imanentista de poesia – difundida, sobretudo, pelos formalistas russos – favorece o estudo de certos aspectos espaciais do poema. É justamente desses

1 Segundo Luis Alberto Brandão (2005, p. 124), a literatura, na abordagem culturalista, “deixa de ter qualquer privilégio em relação à totalidade dos discursos em operação na sociedade [e] interessa à medida que se oferece como palco onde os vetores conflituosos de determinada configuração cultural se manifestam”.

aspectos que se ocupa a primeira parte deste ensaio, na qual teço comentários gerais sobre a escrita poética considerando ideias apresentadas por autores como Alfredo Bosi, Maurice Blanchot e Michel de Certeau.

Já na seção seguinte, dedicada à análise de “Anúncio imobiliário”,² a base teórica é composta pelos dois capítulos iniciais do livro *A poética do espaço*, de Gaston Bachelard. Ao abordar a importância da figura da casa na imaginação poética, os textos de Bachelard ajudam a iluminar os cômodos escuros do poema. Proponho-me, assim, a desempenhar o papel de leitora crítica de meu próprio trabalho.

Os arredores da linguagem

No artigo “Breve história do espaço na Teoria da Literatura”, Luis Alberto Brandão (2005, p. 120) assinala que, com a difusão do Estruturalismo e a consequente retomada dos pressupostos formalistas, “passa-se a falar, de maneira bastante genérica, e usualmente metafórica, em ‘espaço da linguagem’”. Como autora, eu diria que é impossível adentrar totalmente esse espaço: ficamos sempre à margem. Podemos, no entanto, acercar-nos dele, observá-lo, tentar conhecê-lo.

Falando da criação poética, Alfredo Bosi (1977, p. 20) destaca o papel do devaneio: “diz-se de um pensamento vagamundo que se engendra no vão, no vazio, no nada. Devanear é comprazer-se em que o espírito erre à-toa e povoe de fantasmas um espaço ainda sem contornos”. É nesse espaço indefinido que nasce não apenas o poema, mas toda obra artística. Erico Verissimo (1999, p. 4) descreve magistralmente a gênese literária neste trecho de *O romance de um romance*:

2 “Anúncio imobiliário” (que pode ser lido, como apêndice, no final deste ensaio) foi escrito como parte da obra *Fabulário*, cujos poemas inspiram-se em diferentes gêneros textuais. Trata-se de um poema dividido em oito segmentos, que correspondem aos espaços/cômodos de uma casa. A obra *Fabulário*, por sua vez, integra minha dissertação de mestrado.

No princípio é o mistério. Mas a nebulosa começa a girar no espaço, a colher planetesimais, que a pouco e pouco se vão agregando no núcleo central... É um fenômeno parecido com uma das teorias da origem do mundo. Velhos desejos, memórias de coisas lidas e ouvidas, lembranças de emoções sentidas, paisagens e algumas vistas, entrevistas ou adivinhadas, sons desgarrados de melodias esquecidas, desejos sem nome nem forma nítida, pedaços de sonhos mortos ou semimortos – tudo isso se vai juntando misteriosa e tumultuosamente à nebulosa inicial que com o correr do tempo ganha fisionomia e consistência.

Para o poeta, porém, a estabilidade desse microcosmo está sempre em risco. O espaço fechado do texto poético pode ser quase tão atordoante quanto o caos: é como se, incapaz de suportar tamanha carga, o poema recém-escrito estivesse prestes a desfazer-se, lançando outra vez o poeta ao mistério inicial.

Segundo Maurice Blanchot (1987, p. 18), a obra resulta do silêncio imposto pelo escritor a uma fala incessante, pois é no silêncio que adquire “forma, coerência e entendimento aquilo que fala sem começo nem fim”. Nesse sentido, o autor afirma que

[...] a obra somente é obra quando ela se converte na intimidade aberta de alguém que a escreveu e de alguém que a leu, o espaço violentamente desvendado pela contestação mútua do poder de dizer e do poder de ouvir. E aquele que escreve é igualmente aquele que “ouviu” o interminável e o incessante, que o ouviu como fala, ingressou no seu entendimento, manteve-se na sua exigência, perdeu-se nela e, entretanto, por tê-la sustentado corretamente, fê-la cessar, tornou-a compreensível nessa intermitência, proferiu-a relacionando-a firmemente com esse limite, dominou-a ao medi-la. (Blanchot, 1987, p. 29).

Blanchot parece referir-se ao poder organizador de quem escreve, à capacidade de “domar” a linguagem para que, dentro dos limites traçados pelo autor, a obra comunique o inefável. Talvez esteja

presente nessa perspectiva certa noção de tradução – afinal, não seria tarefa do escritor decodificar esse estranho discurso a fim de que o leitor o compreenda? Ademais, embora o conceito de fala interminável esteja relacionado à inspiração, para Blanchot (1987, p. 176) o escritor é também agente, uma vez que “somente se escreve se se atinge esse instante ao qual só se pode chegar, entretanto, no espaço aberto pelo movimento de escrever. Para escrever, é preciso que já se escreva”. Todavia, o poeta move-se nos interstícios, permanece suspenso entre o que deseja dizer e o que diz, entre o poema que almeja e o poema que escreve.

Ao explicar a diferença entre lugar e espaço, sendo este último um “lugar praticado”, Michel de Certeau (1998, p. 202) faz o seguinte paralelo: “a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos – um escrito”. Por outro lado, pode-se pensar esse sistema de signos como “lugar praticado” desde o momento de sua criação. O texto é fruto de um gesto anímico complexo; percorre obscuros meandros antes de chegar a sua forma definitiva. Blanchot (1987, p. 49) defende que, ao escrever, o autor é atraído pelo “ponto central da obra como origem, aquele que não se pode atingir, o único, porém, que vale a pena atingir”. A partir desse ponto, alguns criadores

[afastam-se], mas lentamente, quase discretamente, a voltarem num passo uniforme à superfície que o traçado regular e firme do sulco permite em seguida arredondar segundo as perfeições da esfera. Mas quantos outros, pela atração irresistível do centro, só podem desprender-se com uma violência sem harmonia, quantos deixam em sua esteira cicatrizes de feridas mal fechadas, os traços de suas sucessivas fugas, de seus regressos inconsolados, de seu vaivém aberrante. (Blanchot, 1987, p. 48-49).

O movimento da escrita não é linear. Essas idas e vindas – expressas em rasuras, novas versões, papéis rasgados – são, como se sabe,

inerentes ao processo criativo. Somadas, elas constituem o percurso feito pelo autor até as fronteiras do texto. Ainda que essas fronteiras possam ser maleáveis, o escritor é um estrangeiro no país de sua própria obra: mais cedo ou mais tarde, ele terá de deixá-la.

Ao comentar a perspectiva teórica que privilegia a estrutura espacial do poema,³ Bosi (1977, p. 31-32, grifo do autor) afirma o seguinte:

A beleza da forma adviria do fechamento do sistema; e valores estéticos seriam a regularidade, o paralelismo, a simetria das partes, a circularidade do todo. Para alcançá-la, baliza-se miudamente a estrada de sorte que os trechos se pareçam quanto à extensão, quanto ao começo e ao termo. A repetição, pura ou simulada, torna-se procedimento obrigatório.

Convergem para esse critério de perfeição formal boa parte das poéticas maneiristas, e, em outro nível, o Formalismo e o Estruturalismo literário da década de 60.

Mas a verdade dessa posição – ou desse “gosto” – é uma meia verdade. O mesmo movimento que permite o sossego do retorno pode aceder à diferenciação-para-frente do discurso. Re-iterar, re-correr, re-tomar supõem *também* que se está a caminho; e que se insiste em prosseguir.

3 Alfredo Bosi (1977, p. 27-28) refere-se sobretudo às ideias formalistas: “Depois que o enunciado se compôs e chegou a termo, no poema, pode-se, em tempo de análise, abstrair a duração e espacializar o texto. Basta ir à cata de reiterações e simetrias, traçando uma linha que una todas as ocorrências de algum modo afins (quanto ao som, à função, à posição, ao significado). A ideia de estrutura espacial ganha, nessa fase do trabalho, uma solidez imponente. Parece, afinal, que o poema foi montado para que toda a linguagem se ajustasse a um certo esquema de paradigma; e que ela se torcesse, se contraísse e se dobrasse sobre si mesma até se sobrepor sem sobras ao estrato ósseo das correlações. Mas não foi bem isso o que aconteceu. O metro regular, os ecos, as rimas, as simetrias dispuseram-se no interior de um fluxo verbal que foi adensando com a pressão acumulada dos signos. E enquanto o poema prosseguia, ia-nos desvendando novos perfis e novas relações da existência”.

Nesse sentido, a estrutura formal de um poema configura-se não como lugar fixo, mas como senda ao longo da qual autor e leitor seguem na direção de algo novo. As simetrias e reiteraões do texto poético não seriam, assim, locais de chegada, mas pontos de partida. Para citar Alfredo Bosi (1977, p. 32) uma última vez, “[os pousos são] necessários ao fôlego do viajor, mas na marcha cada passo, mesmo o que leva ao pouso, é um novo passo”.

Os fantasmas da casa

Durante a construção do poema “Anúncio imobiliário”, foram consideradas, em maior ou menor medida, as noções discutidas na seção anterior. Como se trata, entretanto, de um texto cujo intuito é reabitar uma casa fictícia, minha preocupação principal foi aplicar a arquitetura dos versos à matéria informe da imaginação e da memória.

Na conferência intitulada “Outros espaços”, Michel Foucault (2009, p. 413-414), partindo das descrições dos fenomenólogos, observa:

[...] não vivemos em um espaço homogêneo e vazio, mas, pelo contrário, em um espaço inteiramente carregado de qualidades, um espaço que talvez seja também povoado de fantasma; o espaço de nossa percepção primeira, o de nossos devaneios, o de nossas paixões possuem neles mesmos qualidades que são como intrínsecas; é um espaço leve, etéreo, transparente, ou então é um espaço obscuro, pedregoso, embaraçado: é um espaço do alto, um espaço dos cumes, ou é, pelo contrário, um espaço de baixo, um espaço do limo, um espaço que pode ser corrente como a água viva, um espaço que pode ser fixo, imóvel como a pedra ou como o cristal.

Essa declaração prepara o terreno não apenas para o universo que tentei delinear em “Anúncio imobiliário”, mas também para alguns conceitos presentes em *A poética do espaço*, de Gaston Bachelard, obra que orienta minha leitura do poema. Para Bachelard (2008, p. 26),

[...] a casa é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. [...] Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser “jogado no mundo”, como o professam as metafísicas apressadas, o homem é colocado no berço da casa.

Com essa definição em mente, comento a seguir, de forma sucinta, cada um dos oito segmentos do poema. Não se trata de uma análise exaustiva (até que ponto, afinal, um autor pode analisar seu próprio texto?), mas do registro de impressões a respeito de certos elementos pelo viés do espaço. Muito longe de afirmar-se como casa poética ideal, esta foi, para mim, a casa poética possível.

Portão de ferro

O portão delimita, com seu peso metálico, tanto o espaço da casa quanto o território do poema. Neste segmento, o texto apresenta-se como anúncio, indicando que o imóvel está à venda. É uma casa antiga, abandonada há muitos anos. Imaginei-a assim justamente por ter a intenção de povoá-la de “fantasmas” – as próximas partes do poema deveriam recriar momentos vividos nos diferentes cômodos da casa, convertendo-a em repositório de memórias e reforçando a relação entre espaço e tempo.

Segundo Bachelard (2008, p. 28), “[em] seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço”. Além disso, “[é] pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências” (Bachelard, 2008, p. 29). São esses fósseis – pequenos, quebradiços – que tentei espalhar pelo poema.

O quintal das pitangas

No segundo segmento, evidencia-se a ideia de que os eventos, embora narrados no presente, ocorreram em um passado remoto –

daí as “crianças anacrônicas” e a parlenda recitada por “uma voz vinda de longe”. A menção aos “dentes de leite” e aos “umbigos”, por sua vez, além de ilustrar superstições populares, marca uma ligação quase mística do corpo com o espaço. No Brasil, é comum que, ao perder um dente, a criança seja instruída a lançá-lo no telhado e fazer um pedido. Já o “umbigo” (o coto umbilical, para ser mais exata), de acordo com a credence, deve ser enterrado pela mãe em um local relacionado ao destino que se deseja para o recém-nascido – se o umbigo de uma menina for enterrado sob uma roseira, por exemplo, ela se tornará uma mulher bonita. Também parece estar implícito nesse ritual o fortalecimento do vínculo do indivíduo com sua terra natal: os dicionários definem a expressão “deixar o umbigo em” como “ser nascido em”.

Outro elemento significativo desse segmento é o jogo da amarelinha. O “céu” desenhado a giz no chão do quintal, mais do que sugerir uma antítese (céu *versus* chão), associa a noção de paraíso à simplicidade e à fugacidade da infância. Ele se contrapõe a dois versos anteriores, que ecoam o final de uma conhecida parlenda: “o buraco é fundo,/ termina o mundo!”. Nesses versos, o fim do mundo resulta de uma queda e está ligado à região subterrânea. Assim, na memória do quintal coabitam, de certa forma, paraíso e inferno.

Núcleo

A casa como fonte de calor: é esse o mote da terceira parte do poema, que gira em torno de um momento singelo vivido na sala. Uma jovem mostra a um menino as páginas de um livro com figuras de plantas e animais. É provável que sejam mãe e filho. No tapete em que estão sentados, o menino projeta as criaturas do livro, como se fossem visitantes da casa. A ternura intrínseca ao ato de ler para uma criança, somada à sensação de conforto sugerida pelo tapete, vai ao encontro da concepção bachelardiana da casa como um berço, um local seguro e cheio de paz.

Bachelard (2008, p. 56, grifo do autor) associa o ambiente aquecido da casa a invernos rigorosos, afirmando que sentimos calor precisamente “*porque lá fora faz frio*”. Nesse contexto, o pão sobre a mesa deve ser quente e macio, recém-saído do forno (está aí, no entanto, uma lacuna a ser preenchida pelo leitor). A imagem emblemática da velha tricotando no sofá, seguida pela constatação hiperbólica de que esse ato aquece a sala inteira, serve de ponte para o próximo segmento, em que o calor tem, paradoxalmente, conotação negativa.

Ao nível do fogo

O segmento dedicado à cozinha, cujo título foi tomado de empréstimo a um poema de Ferreira Gullar,⁴ oferece um contraponto ao lugar-comum que define esse espaço como o coração da casa. Fez-se necessário criar um fato negativo – afinal, toda casa pode também ser cenário de eventos traumáticos, como bem ilustra o seguinte trecho do poema “*Domus*”, de Adélia Prado (2015, p. 327):

Com seus olhos estáticos na cumeeira
a casa olha o homem.
A intervalos
lhe estremecem os ouvidos,
de paredes sensíveis,
discernentes:
agora é amor,
agora é injúria,
punhos contra a parede,
pânico.

4 “Ao nível do fogo” integra o livro *Dentro da noite veloz*, publicado em 1975. É dessa mesma obra o poema “A casa”, influência decisiva na escrita de “Anúncio imobiliário”. A leitura de “São João da Vargem” (*A dolorosa raiz do micondó*, 2006), da poeta são-tomense Conceição Lima, também foi importante na gênese do poema.

Julguei importante incluir a injúria, os punhos, o pânico, ainda que de maneira sutil. Em “Ao nível do fogo”, a suposta discussão de um casal culmina em um gesto violento: o marido lança à parede um bule cheio de café. Estoicamente, a moça refaz o que o homem desfez. A metáfora que compara a chama do fogão a um “pequeno incêndio” evoca o perigo latente em tudo o que é cotidiano e familiar.

Na origem dessa percepção do espaço doméstico como ameaça (algo que vai se repetir em outros segmentos do poema), é possível detectar a ressonância da obra de Clarice Lispector (1998, p. 19):

O pequeno horror da poeira ligando em fios a parte inferior do fogão, onde descobriu a pequena aranha. Carregando a jarra para mudar a água – havia o horror da flor se entregando lânguida e asquerosa às suas mãos. O mesmo trabalho secreto se fazia ali na cozinha. Perto da lata de lixo, esmagou com o pé a formiga. O pequeno assassinato da formiga. O mínimo corpo tremia. As gotas d’água caíam na água parada do tanque. Os besouros de verão. O horror dos besouros inexpressivos. Ao redor havia uma vida silenciosa, lenta, insistente. Horror, horror.⁵

Bruma

Em “Bruma”, o homem diante do espelho leva-nos outra vez a Foucault. O filósofo descreve esse objeto como um espaço misto, situado entre a utopia e a heterotopia:⁶

5 Excerto do conto “Amor”.

6 Foucault (2009, p. 415) explica que as heterotopias são “espécies de contrapositionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais [...] estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis”. As clínicas psiquiátricas, os asilos e os museus são exemplos de heterotopias.

O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe (Foucault, 2009, p. 415).

A esse complexo conceito espacial, une-se a referência à passagem do tempo, indicada pela ferrugem e pelo “esgar perplexo”. Ademais, se “a bruma/ compõe o homem”, a incerteza e o mistério – em detrimento da nitidez da superfície especular – parecem desempenhar um papel essencial na constituição do sujeito. Também é interessante notar que o termo “bruma”, embora seja usado no poema como sinônimo de “vapor”, está mais ligado, na verdade, ao espaço externo: equivale a “névoa”, especialmente a que se forma perto do mar.

Noturno

A vulnerabilidade de quem dorme é o principal elemento da sexta parte do poema. No sono, fica-se à mercê de toda maldade. Por isso, para compartilhar esse abismo, as pessoas devem confiar cegamente umas nas outras: só assim elas podem proteger-se mutuamente do perigo externo. Os versos “Nos travesseiros de plumas,/ o risco da asfixia” retomam a ideia do horror potencial dos objetos da casa.

Na última estrofe, o sentimento de segurança evocado pela imagem dos cães sob as camas contrasta com a afirmação pessimista de que “[a] inocência/ morre nas frinchas”. Minha intenção nesse trecho foi suscitar o impacto de possíveis cenas de sexo ou violência vislumbradas pelas crianças.

Cimo

Opondo a racionalidade do teto à irracionalidade do porão, Bachelard (2008, p. 36) observa que “[todos] os pensamentos ligados ao telhado são claros. No sótão, vê-se a nu, com prazer, o forte arcabouço do vigamento. Participa-se da sólida geometria do carpinteiro”. No segmento “Cimo”, entretanto, o sótão é abrigo da senilidade de um homem que, longe de mostrar-se lógico, vive absorto em um devaneio interminável. A claraboia, objeto de sua contemplação, sugere anseios de liberdade, pois revela uma fração do céu. Paradoxalmente, porém, a transparência do vidro provoca sucessivas mortes de aves – é quase como se, enquanto o velho sonha com voos, elas apenas buscassem um último pouso.

Ainda segundo Bachelard (2008, p. 67), há “casas que integram o vento, que aspiram a uma leveza aérea, que abrigam na árvore de seu inverossímil crescimento um ninho prestes a voar”. Esse tipo de casa “gosta de ter uma ramificação sensível ao vento, um sótão que tem barulhos de folhagem”. É essa qualidade arbórea que parece ter unido o destino do velho ao dos pássaros.

Aluvião

Definido como “o *ser obscuro* da casa, o ser que participa das potências subterrâneas” (Bachelard, 2008, p. 36-37, grifo do autor), o porão acumula sem critério as lembranças dos moradores. Na última parte de “Anúncio imobiliário”, para conferir fluidez a essas memórias, deixei que uma enchente as levasse. Em meio aos antigos guardados, se os escapulários aparecem como único símbolo religioso do poema, as bonecas e os sapatinhos de lã completam a já extensa lista de alusões à infância.

Por fim, ao passo que a perfeição geométrica das teias de aranha não basta para preservá-las, os “alicerces de lama”, em sua existência absurda, são capazes de sustentar a casa inteira. Na grandeza ilimitada dos sonhos de Bachelard (2008, p. 41-42), “[a] grande planta de

pedra que é a casa cresceria mal se não tivesse em sua base a água dos subterrâneos”.

Considerações finais

Olhar “de dentro” um texto literário é sempre um desafio. Cercado por pressões práticas e teóricas, ciente de sua insignificância e da realidade apocalíptica que o circunda – da qual o poema é, às vezes, uma fuga –, o poeta insiste em escrever. Fechado em um quarto e em si mesmo, prossegue, de bom grado, na prescindível tarefa de nomear as coisas do mundo.

A tentativa de comentar a criação poética fazendo uso de ideias relacionadas ao espaço da linguagem, aliada à breve análise de um poema específico – centrado, por sua vez, no espaço específico da casa –, constitui um esforço de articulação de fatores dispersos. Esse esforço é válido, no entanto, porque, além de ratificar o espaço como categoria epistemológica, contribui para ampliar o território da poesia entre os estudos literários.

Síntese intrincada de imagens e memórias, esperanças e aflições, a poesia traz à tona o que temos de mais humano. É essa qualidade primordial que nos impele, apesar do meio hostil em que vivemos, a seguir lendo e construindo versos.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1977.
- BRANDÃO, Luis Alberto. Breve história do espaço na Teoria da Literatura. *Revista Cerrados*, Brasília, ano 14, n. 19, p. 115-134, 2005.
- CERTEAU, Maurice. Relatos de espaço. In: _____. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 199-217.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Motta. Tradução: Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. (Ditos e escritos, 3). p. 411-422.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

VERISSIMO, Erico. *O romance de um romance*. Florianópolis: Museu/Arquivo da Poesia Manuscrita; Porto Alegre: Acervo Literário de Erico Verissimo/CPGL/PUCRS, 1999. (Coleção Mapa).

Apêndice – “Anúncio imobiliário”

I – Portão de ferro

Vende-se uma casa
desabitada há décadas,
exceto por inócuos
fantasmas.

II – O quintal das pitangas

Na varanda, às vezes fala
uma voz vinda de longe:
“o buraco é fundo,
termina o mundo!”.

Diz-se que crianças
anacrônicas
vêm ao quintal
colher pitangas.
A mais triste encaramuja-se
e adormece
sob a árvore.

Há dentes de leite
no telhado,
umbigos enterrados
no jardim.
A roupa está quarando
à esquerda dos gerânios.
Em giz, a amarelinha
exibe o céu possível.

III - Núcleo

O livro no colo da moça
nomeia bichos e plantas
em latim:
fauna e flora
desfilam sobre o tapete,
as figuras gravam-se
nos olhos do menino.

Há pão na mesa
para quem tem fome.

No sofá, a velha tece
manta imensa,
aquecendo
a sala inteira.

IV - Ao nível do fogo

Em fúria, o homem
lança à parede
um vaporoso
bule de ágata

(a nódoa escura
lavando
os azulejos).

O motim da moça
consiste
em passar novo café:
no fogão, a chama azul
é um pequeno incêndio.

V – Bruma

O homem mira-se
no espelho oxidado
sobre a pia –
é o tempo que converte
seu rosto
neste esgar perplexo.

Água quente
jorra à toa
das torneiras.
O vidro embaça-se:
a bruma
compõe o homem.

VI – Noturno

Ressonam no escuro
as pessoas da casa –
quem as defende
do mal que ronda
porta e janela?

Nos travesseiros de plumas,
o risco da asfixia.
O sono é um abismo
doméstico,
um desamparo comum.

Vindos da chuva,
os cães se escondem
sob as camas.
A inocência
morre nas frinchas.

VII – Cimo

O velho passa os dias
na cadeira de embalo
do sótão,
os olhos fixos
na claraboia:

não raro, um pássaro
vem chocar-se
contra o vidro.

VIII – Aluvião

Uma enchente leva as caixas
em que se guardam retratos,
recortes, cartas,
escapulários,
sapatinhos de lã.

Boiam no porão turvo
as bonecas esquecidas,
as aranhas submergem
com suas teias perfeitas.

As criaturas do chão
ganham um jeito lacustre.

Sólida,
a casa ergue-se
sobre alicerces de lama.

Uma leitura do Espaço em *Viajes de Penélope*, de Juana Rosa Pita

Giliard Ávila Barbosa

La mejor sobrecama está tejida
de tú y yo conversando
cada fin de odisea
entre el amor y el sueño

Juana Rosa Pita, *Viajes de Penélope*

Gaston Bachelard (1978), em *A poética do espaço*, nos convida a uma incursão pelos meandros da imaginação íntima, levando-nos a sonhar os espaços que configuram a intimidade, a casa aí assumindo protagonismo. Para o fenomenólogo, “a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. Até a mais modesta habitação, vista intimamente, é bela” (Bachelard, 1978, p. 200). É que a casa imaginada, sonhada em sua primitividade e fugindo às descrições simplistas, nos transporta a nossa casa natal, que ecoa em nós como ressonância. Nesse sentido, a palavra poética une o devaneio do autor e o nosso, possibilitando uma leitura dialética e suspensa, que nos faz habitar a casa que sonhamos ao partilharmos da intimidade com que o imaginário do autor nos envolve.

Partindo de tal leitura, este ensaio propõe a discussão de como pode o devaneio da casa constituir o imaginário de um sujeito migrante, cuja relação com a terra natal se estabeleceu de forma traumática. Para tanto, toma como foco de análise a obra *Viajes de Penélope*, de Juana Rosa Pita, e como eixo central a pergunta: que

função de habitar tem espaço na leitura de um texto cujo autor, em um interminável trânsito, não encontra um lar definitivo? Antes, contudo, cumpre situar o leitor com relação a essa obra literária e a essa mulher que, afastada de um cânone, se coloca diante de nós pela palavra.

Juana Rosa Pita é uma poeta de origem cubana que, tendo partido da terra natal aos vinte anos de idade, migrou não para uma outra terra, mas para o mundo: viveu na Itália, na Venezuela e em várias cidades dos Estados Unidos, onde hoje reside. Sendo assim, a proposta do estudo de sua obra a partir da teoria de Bachelard nos leva a pensar como se configura a função do habitar em uma obra desterritorializada, a princípio. As leituras da poesia de Pita, no âmbito da crítica literária, têm sido unânimes: a autora configura, em sua obra, uma mítica ilha natal¹ que recupera, no plano da imaginação, seus matizes de paraíso perdido (Barbosa, 2013, p. 39). Virgilio López Lemus (2003, p. 6) nos diz que Juana Rosa Pita, constituindo-se como senhora de uma poesia insular e situada em uma lírica extraterritorial,

emprendió su búsqueda con el afán de hallar una poesía en sí misma universal, sin asideros demasiado evidentes, sin una “nacionalidad” que no fuese la del ser cósmico que habita la Tierra. De pronto le surgió la idea de la isla indiferenciada en el cosmos, del ser como isla y de la

1 Sobre a questão identitária dessa ilha que se constitui como essencial ao imaginário cubano, Aimée Bolaños (2008, p. 20-21) evidencia uma genealogia cubana a partir das palavras de Ambrosio Fornet, retiradas de texto não mais veiculado pela internet. Diz o autor: “el último de los tres problemas que creo que me plantearía, sería el que llamé de pertenencia de la identidad cultural en el sentido estrictamente cultural y literario; es decir, para juzgar, - estoy hablando siempre desde el punto de vista crítico - una manifestación literaria específica concreta yo no tengo más remedio que remitirme al conjunto de esa literatura [...]. Yo creo que en toda obra de literatura cubana hay una especie de trama intertextual que le permite a uno decir ‘Esta obra no sale de..., ni tiene influencia de..., ni proviene de..., ni copia a..., pero tiene detrás a Heredia y a Martí y a Lezama y a Carpentier, o a Onelio Jorge, o a Nicolás’”.

isla en peso sobre el poeta clamante. Desde el comienzo mismo de su búsqueda poética esencial, la poetisa halló la relación isla-ser como uno de sus *leitmotiv*, o mejor, como uno de los puentes ideo-estéticos fundamentales en los que se asienta su concepto de la poesía. Y de inmediato, toda su obra se iluminó por la palabra *isla*, por la insularidad, y se sintió poeta-mujer-de-isla, y en ese sentir surgió, por madurez, la rectoría patria: Cuba, *la Isla*.²

Assim, para López Lemus, o espaço na lírica de Pita, longe de se delimitar pelas geografias, constitui-se como multifacetado: é ilha física, criada, vivida. Voltando ao nosso ponto de partida, não seria essa ilha a casa primordial de que Bachelard nos fala? Para responder tal questão, um dos livros de Pita se apresenta como primordial: em *Viajes de Penélope*, publicado pela primeira vez por Juana Rosa Pita em 1980, as viagens, pressupondo um trânsito e não uma fixidez, colocam em xeque a noção de casa como abrigo imóvel que uma mente cartesiana poderia desejar. Pita nos confirma isso já em seu primeiro poema:

I

Me ha dado por creerme Penélope
hermosa y bienamada:
tejedora sí soy para que alienten

2 Tradução minha: “empreendeu sua busca com o afã de achar uma poesia universal em si mesma, sem pretextos muito evidentes, sem uma ‘nacionalidade’ que não fosse a do ser cósmico que habita a Terra. Logo lhe surgiu a ideia da ilha indiferenciada no cosmo, do ser como ilha e da ilha em peso sobre o poeta clamante. Desde o começo de sua busca poética essencial, a poeta tomou a relação ilha-ser como um de seus *leitmotiv*, ou melhor, como uma das pontes ideo-estéticas fundamentais sobre as quais se assenta o seu conceito de poesia. E, de imediato, toda sua obra se iluminou pela palavra *ilha*, pela insularidade, e se sentiu poeta-mulher-de-ilha e, nesse sentir, surgiu, por maturidade, a pátria: Cuba: *a Ilha*”.

los que habrán de morir
y es la mía *la almohada*
más llorada del siglo

Si yo fuera Penélope
suelo que yo pisara sería Ítaca:
al regresar Ulises
se quedara
(Pita, 2007, p. 18, grifo meu).

Situado em um jogo de identidades, o sujeito poético nos faz participar de uma abertura ao imaginário e nos convoca a sonhar com ele, a partir de uma identificação com o mito de Penélope. Essa identificação se dá pela criação e pela dor: assim como Penélope, o sujeito poético também cria para driblar a morte (“tejedora sí soy para que alienten/ los que habrán de morir”) e também sofre, o travesseiro convocando-nos à intimidade. O poema, abrigo comum ao sujeito lírico e ao leitor, anuncia a revelação de uma encarnação mítico-poética que questiona a noção de lar como casa natal: a nova Penélope, aquela constituída pelo sujeito que poetiza, instaurará sua Ítaca a cada passo, o que nos remete, ainda com Bachelard (1978, p. 267), ao imaginário da concha – a casa que se constrói vivendo, e não para se viver nela.

Essa identificação com a figura mítica encaminha o leitor a uma abertura, no poema “III”, para a possibilidade de se conceber uma ilha-ser, nos termos de Lemus (2003), ou um sujeito que se constitui como abrigo do outro. Falando diretamente a Penélope, diz o eu-lírico:

III

Hilo a prueba de nortes
y de ausencias
con fibra de cereal desenlazado...
y mientras tu hombre frágil de prodigios
desislaba su sombra
tú –tejedora máxima- le urdías
en su amante memoria
el milagro callado de una isla
(Pita, 2007, p. 20).

Nesse poema, nos deparamos com uma mulher consciente dos percursos do homem amado que, buscando companhia longe da esposa (“desislaba su sombra”), não deixa de desejar o retorno a uma ilha, tecida por Penélope, em sua memória. Mais uma vez, a ilha-lar se configura através do trabalho feminino, a mulher talvez sendo o próprio refúgio desse homem que não tolera a solidão. Dessa forma, o sujeito lírico opõe Ulisses, o viajante que necessita companhia e porto, a Penélope, demiurgo que tece os caminhos do amado para que ele encontre refúgio nela mesma. Penélope, diferentemente de Ulisses, não teme estar sozinha; tem certeza de que, no tempo certo, será para ela que retornará o amado, pois o destino que tece está “à prova de nortes e de ausências”. De sua parte, Bachelard (1978, p. 277-278) nos dirá que todos “sabemos perfeitamente que é preciso estar só para habitar uma concha. Vivendo a imagem, sabemos que admitimos a solidão”.

O sexto poema de *Viajes de Penélope* é o responsável por marcar uma fusão entre o eu-histórico, aquele que se identifica com a figura mítica, e o eu-metafórico, que se constitui da própria figura imaginada, iniciando o percurso de um terceiro sujeito, um sujeito metamórfico (Vickery *apud* Barquet, 1999):

VI

Qué palabra sabrá de la nostalgia
del mar:
nuestra isla le duele como un sueño
enquistado en la sombra
Acaso se te llene la ciudad alguna tarde
de gaviotas hambrientas
mas no te sientas solo:
todo este amor lo entrego a la distancia
voy de sol prisionero
ascendiéndote a hogar todo resquicio
de quehacer solitario

Sólo el mar sabe el tiempo crucial
de cada playa
y el precio del azul que se levanta:
y yo que ando contigo siempre
sabiamente invisible
(inmortal si es preciso)
traduciendo el designio de las olas

Volverán las gaviotas bosquecidas
a su asunto de mar sereno
claro
(Pita, 2007, p. 23).

Aqui, o leitor não pode mais distinguir a Penélope mitológica do sujeito poético com quem, por primeira vez, dialogou. Ambas se veem unidas – e, em alguns momentos, também o leitor – por um mar nostálgico, designio de uma coletividade cuja ilha (terra natal?) tornou-se um sonho, mas não o sonho que propicia o devaneio: há um sonho paralisado na sombra, de uma ilha que “dói” e

que, para além de outras dores, dói de uma saudade (“nostalgia”) que as palavras não podem expressar. Nesse mar nostálgico, os amores são entregues à distância e todo fazer solitário representa uma ascese ao *hogar*, ao lar. Diante da impossibilidade de regressar à casa, vivemos, através da imaginação, o lar que não temos, e descobrimos que na realidade vivemos na amplidão: é o cosmos o nosso teto. O mar, senhor das distâncias e do trânsito daquele que parte de uma ilha, é o único que pode mensurar a dor do sujeito poético. Somos levados com ele, também, às nossas partidas, já que a poesia de Pita, cheia de chaves suspensas,³ nos faz sonhar nossas próprias mazelas, em um trabalho de expurgação da dor pela arte. A poesia, nesse sentido, vem traduzir as dores que o mar resguarda.

Em seu oitavo poema, *Viajes* demonstra que a espera amorosa, para essa Penélope *viajera* – a que instaura Ítaca a cada passo –, não repousa nas certezas do retorno do amado, principalmente porque, nessa casa que se constrói a partir do próprio sujeito, a ausência do outro não se concretiza:

VIII

No crean que te espero
porque sé que vendrás a alzar tu casa
de las aguas hambrientas
o de los pretendientes

Te espero porque estás:
nunca te has ido a los asuntos vanos
(las paredes te conocen la voz
en las estancias más calladas)

3 Relembrando Bachelard (1978, p. 206): “Para evocar os valores de intimidade, é preciso, paradoxalmente, induzir o leitor ao estado de leitura suspensa. É no momento em que os olhos do leitor deixam o livro que a evocação do meu quarto pode transformar-se num limite de onirismo para outrem”.

y todas las pisadas se someten
al ritmo de tus pasos
y hasta la soledad toma tu rostro
al borde de mi almohada
(Pita, 2007, p. 25).

Falando diretamente ao amado, que se constitui como um “tu” a quem o sujeito lírico se dirige, Penélope expressa a onipresença deste outro-si⁴ de cuja imagem mesmo a solidão é refém. Um acervo de imagens da casa se coloca à mercê desse amor: as paredes que reconhecem a voz dele mesmo nos recônditos mais distantes, a ins-tauração da casa (cada passo) que se submete ao caminhar do outro, o travesseiro sobre o qual se imprime seu rosto, na solidão. É possível perceber que as imagens da intimidade, em *Viajes*, se referem sobretudo ao quarto, como parte da casa: fala-se sobre paredes, a base da construção física de um lar que é sonho, mas se fala sobretudo no travesseiro, objeto sobre o qual repousamos nossa cabeça para dormir e sonhar. Nesse constante convite ao sonho, Penélope não pode deixar de retomar as imagens do quarto:

XV

Levantando paredes
alrededor del viejo árbol
fundaste nuestro patio conyugal
para el sembrar de la ternura:
luego te fuiste a los asuntos propios
del desatino humano
y te vas cada vez y están mis días
tan colmados de años

4 Ao utilizar o termo “outro-si”, remeto à relação entre identidade e ipseidade defendida por Paul Ricoeur (1991) em *O si-mesmo como um outro*.

A una señal de lágrima
en la noche me abanicán los sueños
como a copa de olivo:
alimentándote de lotos⁵ si prefieres
y olvídate de Ítaca
 ciudadano del mar
no habrá mortal ni furia que consiga
poner en movimiento nuestro lecho
columnado en raíces
(Pita, 2007, p. 48).

A referência ao quarto que se constrói ao redor de uma velha árvore, para além de remeter diretamente à *Odisseia*,⁶ simboliza a solidez do amor que nada abala, nem mesmo a distância. A espera de Penélope é paciente, apesar de solitária. Nesse ponto, é interessante observar como a distribuição visual do poema se impõe: dividido em duas estrofes, ele apresenta as similaridades e diferenças entre a Penélope de Juana Rosa Pita e a Penélope clássica. Se na primeira estrofe temos a apresentação da origem desse espaço de intimidade, bem como a posterior partida de seu fundador e a espera já desesperançada de alguém que aguarda há anos pelo retorno do amado, na segunda nos deparamos com o alento que o sonho proporciona àquela que divide conosco as suas dores: alimentando o amado com lótus para que ele esqueça a pátria, “a referência finita e humana que, dentre tantas outras, o impede de estar com a esposa

5 Segundo o dicionário eletrônico da *Real Academia Española* (2016, n.p.), para os “antiguos mitólogos y poetas, hacía que los extranjeros que lo comían olvidasen su patria”.

6 Na versão clássica da *Odisseia*, Ulisses constrói o leito nupcial cortando uma oliveira. A configuração do quarto é secreta: apenas ele, Penélope e uma criada sabem como ele está construído. Por fim, quando Ulisses retorna e se revela à amada, Penélope questiona a respeito do quarto como forma de testar a veracidade da história do mendigo que se apresenta como seu amado, desaparecido há vinte anos.

no leito nupcial” (Barbosa, 2013, p. 74), Penélope se fortalece em sua espera, convicta de que o amor de ambos, mais forte que a distância, sobreviverá a ela.

Além disso, é curioso observar como não só o quarto se configura como espaço, mas também a própria Penélope é abrigo: o imaginário do refúgio, que habita ora a casa dos amantes, ora a ilha natal, constrói-se também na configuração do sujeito lírico ele mesmo, Penélope sendo amada, *mater* e *mátria*. É ela quem possibilita a mudança dos rumos de Ulisses e o retorno, pelo sonho, a uma terra que não mais oferece qualquer possibilidade de encontro feliz. Penélope é clara: “*olvídate de Ítaca/ ciudadano del mar*”. Se há lar para além do sonho, este lar é o trânsito. A ilha, refúgio primeiro do sujeito lírico, sua casa primitiva, já não pode mais ser portadora de identificação e depositária de um desejo de retorno, senão pelo sonho. A poesia, em Juana Rosa Pita, luta para manter viva a memória de uma referência que se está apagando, ou para vivê-la transfigurada, como no poema “XVII”:

XVII

Nuestra casa atesora un todavía
de canciones preciosas
de collares de besos:
quédase quietecita la callada
con su invencible savia
por las sabias paredes

La casa está de vuelta
de todos los destinos
y sabe que hay justicia poética
y se sabe
la fecha que ignoramos
y un cardenal le dice al jazminero

Ítaca se imprecisa: queda atrás
su escarpado perfil por ilusiones
(Pita, 2007, p. 50).

Dedicado à casa, o poema se divide em três estrofes que se constituem de maneira quase autônoma. Na primeira, revela-se uma casa guardiã, senhora de um tesouro: o porvir (“todavía”, ainda). Esse porvir, no entanto, encontra-se totalmente vinculado ao passado, já que o tesouro guardado pela casa, constituído sobretudo de cantos e afetos, está nas suas paredes, em calmaria,⁷ com “seiva invencível”. A imagem da seiva, representativa da vida e de uma certa associação entre a casa e a árvore, impede que o leitor esqueça que este lar se faz em trânsito, um trânsito que não abandona de todo a sua raiz, mas se alimenta dela.

Das imagens de profundidade e de resguardo que permeiam a primeira estrofe – o tesouro guardado, a seiva que corre pelas paredes – o poema passa a uma abertura em sua segunda parte: um retorno da casa que vem de todos os destinos, representativo dessa intensa fragmentação do sujeito que já não possui um único referente. Cidadã também do mar, Penélope não pertence mais a Ítaca, embora não possa – nem deseje – dela se desvencilhar. Constituída de multiplicidade, ela agora retorna – ilha-ser, corpo-lar – com uma sabedoria não totalmente revelada: há uma data ignorada, posto que o tempo racionalizado não interessa àquele que imagina, mas sim sua duração – há a existência de um tempo de ruptura, cuja data ignoramos. Além disso, a estrofe encerra aberta, com o canto do cardeal a segredar algo que só se revela no dístico final: não se pode mais delimitar Ítaca com precisão. Que é a casa natal, senão o que o sujeito construiu dela com o passar do tempo e o que se construiu dela no sujeito, também?

7 Segundo o dicionário eletrônico da *Real Academia Española* (2016, n.p.), “callada” seria a interrupção da força dos ventos ou da agitação das ondas.

Essa busca por uma casa imaginada que reinvente a casa vivida antes da ferida diaspórica, uma vez que o sujeito é partida, é bastante expressiva também nos poemas “XXX” e “XXXIX”:

XXX

La dueña de mi voz llora a la entrada
de la del alto techo:
le vende su alma al sueño

Queda en la isla mi imagen
y aléjome de tanto pormorir:
salvo mi hermoso cuerpo de la ruina
(Pita, 2007, p. 78).

XXXIX

No basta con tejer para la espera
es preciso viajar: volar la pluma
por la ternura encuadrada en sueños:
chalupa más sutil
 cóncava y ágil
que las viriles naves de Ulises
intermitentemente prisionero

Madre isla que estás venida a remos
convertida en solar de pretendientes:
infundiendo los viajes
¿quién guardará tus playas de naufragio?
“Penélope no está: queda su imagen”
(Pita, 2007, p. 96).

O poema “XXX”, mais uma vez, reforça a dor do sujeito que se vê obrigado a partir. À porta do sonho, Penélope afasta-se da ilha natal, deixando nela apenas uma imagem sua, um duplo que guardará suas memórias e que será apenas uma de suas inúmeras facetas, reveladas a cada passo da viagem. Desse modo, a Penélope que fica poderá ser resignificada pela Penélope *viajera*, através da poesia, do canto, da imaginação. E, de alguma forma, nós, leitores, também olhamos para o nosso passado e somos transportados para nossa casa primeira, bem como para a necessária partida que se opera em todo sujeito que precisa amadurecer.

O poema “XXXIX”, por sua vez, parece versar sobre a necessidade do sujeito de resignificar aquilo que se perdeu, valorando e repisando no que nos diz o poema “XXX”. Há, também, um caráter metapoético neste poema, como apontado por mim em outra oportunidade:

para lidar com a dor da perda e da espera amorosa – que, consubstanciadas, configuram uma Penélope esperançosa, que crê no reencontro com o amado, apesar do tempo – é preciso tecer e, mais que tecer, viajar. A tessitura, usada como metáfora da escritura, necessita uma viagem, viagem que só a imaginação, buscando na memória os fragmentos do paraíso perdido, pode permitir. A ilha-mãe emerge no poema, convertida no clássico solar de pretendentes, para que sua memória não seja perdida. Eis um dos papéis de Penélope: mais que guardiã de Ítaca, ela é guardiã-restauradora-ressignificante das memórias da terra; terra que é casa e mãe, lar íntimo e coletivo, *mater*, mátria. Além de resignificar as memórias de Ítaca, cabe a Penélope não deixar que Ulisses perca, ele mesmo, os seus referentes, para que o amado, enfim, retorne aos seus braços. (Barbosa, 2013, p. 92).

Assim, retomando a discussão proposta, a breve análise apresentada carrega consigo a perspectiva de que a criação poética de Juana Rosa Pita, sobretudo em *Viajes de Penélope*, se configura

pautada sobre um espaço reinventado, em que as experiências vividas na terra natal são recriadas pela imaginação, em um trabalho quase terapêutico e de recriação também do próprio sujeito que cria. A ilha é terra de partida, mas também terra de retorno. É a casa primeira do sujeito, Ítaca que os pretendentes desejam destruir e quarto que abriga a mulher que espera por um amado que ela contém dentro de si. A mulher, essa também, é outra ilha, esperança solitária que tece os descaminhos do amado pela imaginação. A respeito dessa ilha-ser, já apontada por López Lemus (2003), peço licença para trazer à baila um excerto de outro livro, *Crónicas del Caribe*, que me parece sintetizar muito bem as imagens trabalhadas no decorrer de *Viajes*. É a primeira estrofe do poema “Interior de isla”:

No he pedido esta isla
como no pedí otras que desde la niñez
me vienen regalando
a contra corazón
*Son tantas ya las playas que me cercan
y cada día estoy más lejos de la orilla:
isla dentro de isla
cultivo islas como el gusano seda
– la esplendente es intensa y precursora
como un hangar de sueños*
(Pita, 2003, p. 64, grifo meu).

Nesse poema, o sujeito lírico, cultivando ilhas, constitui-se como ser solitário, enclausurado em si mesmo como boneca russa (“isla dentro de isla”). Entretanto, longe de ser uma escolha, o *aislamiento* do sujeito poético é, de certa forma, involuntário, fruto de seu trânsito, que resulta de um rompimento com a ilha-mãe, a terra natal. Daí, mais uma vez, a necessidade de viver a casa imaginada: a ilha que se constitui de uma simbiose entre a terra deixada, as terras vividas e esse sujeito que é só fragmentos.

Sendo assim, a(s) ilha(s) de Juana Rosa Pita, apresentada(s) sob as mais diferentes facetas – ilha-natal, ilha-*mater*, ilha-ser – carregam consigo um imaginário espacial rico que, ecoando no leitor a partir de imagens repisadas – o quarto, o travesseiro, a ilha, o mar – imerge-o na seiva da imaginação. O leitor, conhecendo as paredes que guardam os segredos de Penélope, percebe-se imerso, ele mesmo, em suas próprias angústias e segredos. Afinal, não somos nós, também, mar e ilhas?

Referências

- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: _____. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 181-354. (Coleção Os Pensadores)
- BARBOSA, Giliard Ávila. *Nas tramas de outra odisseia: as tessituras míticas em Viajes de Penélope*, de Juana Rosa Pita. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras - História da Literatura). Instituto de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2013.
- BARQUET, Jesús. *Escrituras poéticas de una nación: Dulce María Loynaz, Juana Rosa Pita y Carlota Caulfield*. La Habana: Unión, 1999.
- BOLAÑOS, Aimée G. *Poesía insular de signo infinito: una lectura de poetas cubanas de la diáspora*. Madrid: Betania, 2008.
- HOMERO. *Odisseia*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- LEMUS, Virgilio López. Juana Rosa Pita en la poesía cubana. In: PITA, Juana Rosa. *Cantar de isla*. La Habana: Letras Cubanas, 2003.
- PITA, Juana Rosa. *Cantar de isla*. La Habana: Letras Cubanas, 2003.
- PITA, Juana Rosa. *Viajes de Penélope/I viaggi di Penelope*. Pasian di Prato: Campanotto, 2007.
- REAL Academia Española. Disponível em: <http://www.rae.es>. Acesso em 10 mar. 2016.
- RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Campinas: Papirus, 1991.

Poéticas do ver e do olhar na poesia brasileira contemporânea

Douglas Rosa da Silva

As palavras são propósitos/as palavras são mapas/ eu vim
ver o dano que foi feito/e os tesouros que prevalecem.

Adrienne Rich

“Começar, assim, não por um continente, por um país ou por uma casa, mas pela geografia mais próxima – o corpo”. Os versos que introduzem este artigo, formulação da poeta e ensaísta Adrienne Rich (2002, p. 17), em “Notas para uma política da localização”, atenta para a existência de um olhar que se ocupa de perceber o corpo enquanto zona espacial. Em vista disso, esse estudo tenciona discorrer acerca de uma poética do ver e do olhar desenvolvida pelo sujeito lírico da Poesia Brasileira Contemporânea. Nesse contexto, refletir a respeito de uma poética do ver e do olhar é postular, em simultâneo, duas teses: a primeira tese compreende que uma poética do ver acarreta a movimentação e a participação ativa do corpo nos/pelos espaços. A segunda tese ressalta que uma poética do olhar transfigura, de modo dinâmico, os espaços em que a presença do corpo se materializa.

Com a finalidade de efetivar a reflexão citada, esse estudo parte de algumas indagações basilares, sendo elas: de que forma o olhar do sujeito poético interfere nos espaços por ele vivido e observado? Quais intercessões a escritura poética vem produzindo, assentada

nesse olhar, acerca dos corpos, notadamente, os corpos das mulheres? É possível tratar de uma poética do ver e do olhar cuja potência desconstrua a usualidade dos sentidos destinados aos corpos?

No intento de dissertar a respeito de tais questionamentos, são inspecionados dois textos poéticos de autoria de duas poetisas brasileiras contemporâneas: Alice Sant’Anna e Bruna Beber. Por intermédio de uma leitura analítica, desdobrada e aberta — que também, de certo modo, se vincula a uma interferência dialógica de quem interage com o texto¹ — a presente investigação almeja desenvolver leituras possíveis, mas não encerradas. Portanto, são dispensadas conjecturas dogmáticas que incrementam definições e classificações. Assim, a análise poética é fomentada por uma exploração e desconstrução dos efeitos de sentido que se apresentam em constante devir mediante a escrita das autoras.

Ver e olhar: o contemporâneo

O texto poético engendrado por Alice Sant’Anna e Bruna Beber possui, entre outras particularidades relacionadas, uma importante característica: tratam de poesias datadas, inteiramente, no contemporâneo, publicadas a partir dos anos 2000. *Rabo de Baleia*, lançado em 2013, é um livro em que a autora, Alice Sant’Anna, articula uma poética que conduz a atenção do leitor “para as pequenas grandes frestas da realidade, para um longe premente e levemente desconfortável”, conforme exprime a crítica literária Heloisa Buarque de Hollanda (2013), na orelha do livro de Sant’Anna. Os poemas reunidos em *Rabo de Baleia* simulam sussurrar para aquilo que,

1 A análise desenvolvida neste estudo prescinde agarrar as totalidades evocadas pelo texto poético, visto que tal fato é inverossímil. Ao refletir sobre a referida proposição, a pesquisadora e crítica Sylvia Helena Cyntrão (2008, p. 84) reflete que “a poesia contemporânea é feita de textos cada vez mais voltados para o particular, avessos, assim, às generalizações e às universalizações”, visão que explicita a postura de instrumentalização crítica aderida por esta investigação.

corriqueiramente, é imperceptível, ao mesmo tempo em que dedicam ao detalhe do hábito à ação poética. Logo, o livro se apresenta como um voluptuoso mapa de metáforas para os espaços em que o sujeito poético vive – eis, aqui, o que parece ser traço integrante, ainda que não totalizante, da tessitura proposta pela poeta nascida em 1988, no Rio de Janeiro.

Concomitantemente, o livro *Balés*, de Bruna Beber, verbaliza um acoplar de cenas distintas em cada poema, o que forma uma profusão de imagens densas e híbridas. Com versos de extensão curta e média, a sonoridade dos poemas palmilha no ouvido do leitor, como se cada palavra estivesse, de fato, atendendo ao título do livro: balés. Enriquecendo a linguagem poética com múltiplas aproximações, o livro de Beber, lançado em 2009, caracteriza devidamente os movimentos feitos pela emergente geração poética no Brasil na atualidade.

Expostas as duas obras, pode-se perguntar: o que faz com que o escrito poético seja tido como contemporâneo? A vigência e a temporalidade de sua publicação? Ou se trata de uma proposição mais complexa, ainda que os fatores aqui indicados similarmente desemboquem na noção de contemporaneidade?

Destarte, ao considerar a atualidade do poema como um ângulo interpretativo, chega-se ao pensamento conclusivo de que a contemporaneidade precede ao conjunto das duas obras aqui abarcadas, posto que há significativas autorias que ainda se mantêm atuais na lente literário-poética (tais como Hilda Hilst, Manuel Bandeira, Ferreira Gullar, entre tantos e tantas, a título de exemplo). No dicionário *Novo Aurélio do Século XXI*, o vocábulo contemporâneo se apresenta como “*adj.* 1 Que é do mesmo tempo; que vive na mesma época (particularmente a época em que vivemos). *S.m.* Indivíduo do mesmo tempo ou do nosso tempo [...]” (Ferreira, 1999, p. 539).

Em conformidade com Giorgio Agamben (2009, p. 64), “[...] o contemporâneo é aquele que percebe o escuro de seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele”, o que finda na

compreensão de que o contemporâneo cinde com a gradação da cronologia, bebendo de um espaço intervalar entre os tempos. É destas brechas que a contemporaneidade se articula com maior força, fazendo movimentos entre aquilo que foi, aquilo que está e aquilo que ilumina o que ainda está por vir. Consequentemente, corrobora-se que o conjunto poético contemporâneo se produz indeterminado, como se voltasse “a um presente em que jamais estivemos” (Agamben, 2009, p. 70), transformando essa escuridão do tempo em nítida junção de formas e épocas outras, inimagináveis até, negando assim a firmeza e a estadia em sua hodierna condição temporal.

O teórico Homi Bhabha (2007, p. 27), em encadeamento com os aportes exprimidos por Agamben, menciona o dialogismo de obras que, conscientes ou não, ocupam-se em “tocar o futuro em seu lado de cá”, o que reforça e sinaliza o desenho de uma elocução única a partir do contemporâneo. Assim sendo, o escrito das poetas potencializa o presente por mobilizar minudências estilísticas, formais, semânticas e discursivas projetadas em outros tempos, unindo-as a uma gama de suportes variados. A poesia contemporânea parece propor, no atrito das temporalizações, algo densamente novo² e atemporal, colocando o palavreado em um eixo que problematiza os enrijecimentos espaciais e temporais. As poetas, inseridas num *continuum* múltiplo de reinvenção e situadas em um “entre-lugar”,³ fazem “dessa fratura o lugar de um compromisso e de um encontro entre os tempos e as gerações” (Agamben, 2009, p. 71), poetizando,

2 A concepção de “novo” nesta investigação apresenta-se como relativa e bastante específica: uma vez que o uso de suportes variados e formas outras para a disseminação do poético caracteriza certo ineditismo na instrumentalização poética, quando se trata dos termos textuais, reconhece-se a interlocução com formas do lírico já usadas e exploradas em tempo decorrido. A expressão “novo” trataria, portanto, do produto vínculo destas duas condições.

3 Em conformidade com a noção de “entre-lugar” desenvolvida e teorizada por Homi Bhabha (2007) em *O local da cultura*.

de modo inédito e individual, elementos tais como o cotidiano, o espaço, o gênero e as subjetividades incitadas pela arte poética.

Ver e ocupar: entre o poema, o espaço e o corpo

Ao tratar das composições dos livros que integram o corpus da investigação, constata-se que o desenrolar lírico das jovens poetisas não bebe unicamente de um prisma interpretativo. Ainda assim, verifica-se que ambas as obras se caracterizam pela geração de textos que versam sobre o flerte ocasionado entre a experiência e o inesperado, dado que as cenas bordadas em cada estrofe aparentam simular os assaltos que o poético efetua na vida cotidiana. Assim, tal traço resulta na edificação de sujeitos líricos que atravessam sensações feitas no aqui, no agora, e que logo se destilam, armam brechas, não insistem na permanência e não enraízam no findar da tentativa. Nesse seguimento, a observação intrínseca (ver/olhar) para os corpos (outros) é uma constante no exercício poético de Beber e Sant’Anna, posto que os corpos passam a ocupar espaços insólitos na composição que trama o texto poético, transformando-os. Capta-se, doravante desse primeiro — e genérico — olhar para as imagens suscitadas por cada uma das obras que os corpos que se pintam nos poemas, sobretudo, têm vontade. E, nessa vontade, eles ocupam e modificam identidades e espaços, a partir da ânsia, a partir do desejo de ser.

Uma vez que “o poema nos faz recordar o que esquecemos: o que somos realmente”, como explana o poeta e teórico Octavio Paz (1976, p. 47), o desvio das poetisas é operado na e sobre a linguagem, na e sobre a vida, reconhecendo o que está “a mais” na memória, na experiência, no rotineiro. As autoras são, em função primeira, descobridoras responsáveis por ruir os saberes consolidados sobre o bagageiro da vida. À vista disso, os sentidos que perpassam os poemas descolorem a superficialidade espacial e a materialidade de si, colocando em evidência um reservatório de imagens inusuais e polissêmicas, como no poema inicial do livro *Rabo de Baleia*, de Alice Sant’Anna (2013, p. 7):

um enorme rabo de baleia
cruzaria a sala nesse momento
sem barulho algum o bicho
afundaria nas tábuas corridas
e sumiria sem que percebêssemos
no sofá a falta de assunto
o que eu queria mas não te conto
era abraçar a baleia mergulhar com ela
sinto um tédio pavoroso desses dias
de água parada acumulando mosquito
apesar da agitação dos dias
da exaustão dos dias
o corpo que chega exausto em casa
com a mão esticada em busca
de um copo d'água
a urgência de seguir para uma terça
ou quarta boia e a vontade
é de abraçar um enorme
rabo de baleia seguir com ela.

A presença de um “corpo que chega exausto em casa” (verso 13) é atravessada por aquilo que parece ser uma aparição, um deslumbramento de “um enorme rabo de baleia” (verso 1). Nota-se que, no início de cada verso referido, o emprego do artigo indefinido “um” (verso 1) contrasta com a especificidade do artigo definido “o” (verso 13), o que evoca um jogo entre o corpo conhecido (e, portanto, definido) e a manifestação pretendida (e, portanto, estranha, nebulosa). Além disso, no nível do léxico, esse jogo de oposição parece agrupar palavras que, semanticamente, mostram-se afiliadas, tais como “cruzaria-afundaria-sumiria-queria” (todos dinamizando a cena, progressivamente, na condição de verbos) e “falta-tédio-agitação-exaustão” (todos estatizando a cena, fotografando-a, na condição de substantivos).

Essa leitura, dada a partir de um ângulo de elementos dessemelhantes, expõe que a ação do rabo de baleia, sobretudo, é uma ação de fuga do corpo que já dá sinais de cansaço da vida trivial: “o que eu queria mas não te conto/era abraçar a baleia mergulhar com ela” (versos 6-7), enuncia o sujeito poético. O elemento água, em referência ao *habitat* da baleia, é recorrente nos pequenos gestos ilustrados pelo sujeito poético, o qual manifesta: “com a mão esticada em busca/ de um copo d’água” (versos 14-15). Outrossim, itens fluidos se mostram paulatinamente presentes em todo o poema, como se o rabo de baleia estivesse, de fato, percorrendo pelos versos elencados: “tábuas corridas” (verso 4), “água parada” (verso 10), “copo d’água” (verso 15) e “quarta boia” (verso 17) tonalizam os sentidos nessa direção, externando “um enorme rabo de baleia” (verso 1) que se movimenta pelos versos do poema.

Outro aspecto interessante do texto poético analisado deve-se ao fato de que o corpo da baleia não é visto em pleno, sendo que sua aparição se dá apenas por “um enorme rabo de baleia” (verso 1). Esse membro de um corpo outro que interessa o sujeito poético acarreta uma faísca no meio “da exaustão dos dias” (verso 12), e é capaz de transfigurar o usual espaço caseiro, fazendo dele uma morada em que o possível se instala: “cruzaria a sala nesse momento/sem barulho nenhum o bicho” (verso 2-3).

Mas de que forma o olhar do sujeito poético interfere na reconfiguração do espaço ilustrado pelo poema? Ora, considerando a estada do rabo de baleia — minúcia que é também curiosa, já que não se trata de um rabo preciso, afinal, o uso da preposição “de” possibilita uma não generalização da baleia que adentra o espaço, uma das leituras possíveis é a de que o surgimento desse elemento externo só é viável porque o sujeito poético pratica uma poética do ver e do olhar que se coloca acima dos sentidos ordinários dos objetos dispostos pela sala. Ao ver as “tábuas corridas” da sala como um potencial oceano que comporta o “rabo de baleia”, há também o desencadear de

um descontentamento que transforma o universo circundante, universo esse que passa a ser olhado sob a ótica de “tédio”, “exaustão” e “agitação”, para usar as palavras do poema.

Relevante frisar também que a expressão “rabo de baleia” aparece unicamente abrindo e fechando a trama poética (versos 1 e 19), o que confere ao texto uma remodelação total do espaço por meio desse membro. Em específico, nesses dois versos, outro dado lexical merece ser destacado: “enorme”, no verso 1, converte-se em “seguir”, no último verso, fazendo com que o corpo do eu-lírico, por intermédio da poética do olhar, consiga visualizar uma saída para o “tédio pavoroso desses dias” (verso 9), seguindo o rabo de baleia que emerge no espaço. O verbo “abraçar” (versos 8 e 18), destacado duas vezes no poema, também denota uma relação em que o corpo se descobre com esse componente distinto, sendo que o único escape para a vida cotidiana que pesa “é abraçar um enorme/ rabo de baleia seguir com ela” (versos 18 e 19).

É de sumo relevo compreender, na análise antecedente, que “o texto artístico não é só a realização de normas estruturais, mas também a sua transgressão” (Lotman, 1978, p. 476), afinal, “a vida da obra artística está na sua tensão artística” (Lotman, 1978, p. 476). E a tensão do poema de Sant’Anna se encontra na disparidade feita pelos corpos, corpos esses que modificam o espaço através da ocupação que realizam. Nessa leitura, portanto, depreende-se que o espaço percebido e transfigurado pelo sujeito poético é, em simultâneo, o corpo percebido e transmutado. Sob essa apreciação, perceber o corpo passa também a ser uma abertura que compreende a dimensão dos espaços, idiossincrasia que gera caminhos para que as inscrições nos espaços e sob os espaços seja redefinida incessantemente. Para isso, é preciso seguir uma tríade sequencial de ocupar-ver-transformar, sendo que, previamente ao primeiro passo da tríade referida, seja preciso desenvolver uma espécie de “pensamento operatório”, pensamento esse cuja força está na atividade de “experimentar, operar, transformar” (Merleau-Ponty, 1992, p. 14).

Ao retornar ao poema, assinala-se que o pensamento operativo acontece quando o sujeito poético profere: “um enorme rabo de baleia/cruzaria a sala nesse momento” (verso 1-2). É pelo olhar que o sujeito poético não apenas provoca uma execução que re-percebe os pormenores do espaço, mas que também os modifica. Chama-se atenção para o fato de que as poéticas do ver e do olhar só são possíveis pela intervenção do corpo. O corpo tateia mundos factíveis e aprazíveis junto aos excepcionais corpos que adentram o poema. Assim, a escrita poética exhibe-se como aquela que porta “uma dimensão que desapruma a palavra. [...] o valor poético consolida as transcendências que poderiam aparecer só como jorros da fantasia” (Bachelard, 1990, p. 34), esculpindo, desse modo, corpos e espaços criáveis, corpos e espaços autênticos.

Mas por qual motivo encadear uma discussão do espaço que também é dialógica com as questões tocantes aos corpos? Avalia-se que é substancial considerar o corpo nessa análise, posto que “as distâncias sociais estão inscritas nos corpos, ou mais exatamente, na relação com o corpo [...]”, conforme acentua Pierre Bourdieu (1996, p. 155) no ensaio “Espaço Social e Poder Simbólico”. Ancorado nesse prisma, encaminha-se para o próximo poema, extraído de *Balés*, de Bruna Beber (2009, p. 18):

março
atrasado pela tempestade
de lixo
finalmente nosso encontro
em praça pública
à paisana toda lágrima
e todo cuspe
fomos felizes
para sempre.

Marcando cronologicamente o que parece ser o tempo das ações que se desenvolvem no poema, tem-se o vocábulo “março” (verso 1) abrindo a cena poética. A unidade rítmica do texto se apresenta constituída por meio de um esquema métrico variável, o que revela um sutil trabalho de correlação entre os versos dispostos na composição poética. Ademais, os versos com o mesmo número de sílabas poéticas concatenam-se, o que cria, desse modo, um poema cujo acontecimento mostra-se concentrado, embora ele não se exhiba estático. A brevidade das estrofes é o ponto alto do texto analisado, formando vídeo-fotografias que, juntas, dão ao espaço descrito um caráter heterogêneo, mesclado, complexo.

Igualmente, o poema pode ser lido como um anuário, em razão de que os nove versos, consecutivos e integrados com “março” (verso 1), fecham um período anual. A partir do mês de março, que já chegou a ser o primeiro mês do calendário juliano, restam apenas nove meses para que se feche o ciclo anual, correspondendo aos nove versos que formam o poema. Uma leitura temporal e representativa propicia uma análise que enxerga cada verso como uma unidade semântica e sonora isolada, sendo que em cada uma delas há o fomento de uma imagem poética individual que se incorpora ao coletivo imagético do poema. Essas imagens, conforme Gaston Bachelard (1990, p. 35), “nascem no âmago da palavra —, um tal dinamismo responde pelo movimento, pela explosão [...]”. Vivificadas pela energia de cada verso — mesmo aqueles que parecem mais elementares— as imagens poéticas parecem revelar “um excesso de vida, um excesso de palavras”, o que leva o leitor a uma “grande lareira de palavras indisciplinares onde se consome o ser, numa ambição quase louca de promover um mais-ser, um mais que ser” (Bachelard, 1990, p. 35). Essa linguagem que faculta uma lareira de imagens que se apropria dos espaços, conquistando-os e transformando-os, é o que pauta a leitura do poema que está sendo analisado.

“Atrasado pela tempestade/ de lixo” (verso 2-3) já salienta a presença de um espaço heterogêneo, marcado, sobretudo, pela mescla

de elementos em nítida oposição: o vocábulo “tempestade” (verso 2), caracterizado por ser um fenômeno da natureza, coloca-se em contestação a “lixo” (verso 3), configurado como produto do homem. “Encontro” (verso 4), que pressupõe um certo tom de intimidade é antagônico com “pública” (verso 5), que confere coletividade e exposição. “Lágrima” (verso 6) é desigual de “cuspe” (verso 7), pois são duas reações que se originam de fatores distintos. “Felizes” (verso 8) é o único capaz de abrigar “sempre” (verso 9), estendendo a experiência de felicidade que move a ação central do poema.

Semanticamente, esses encontros dissonantes presentes no texto moldam um sujeito poético que, no encontro com o outro, parece ser capaz de resistir à brutalidade do espaço circunscrito ao redor dele. O corpo, como no poema anterior, parece não estar conveniente com o espaço à volta, colidindo, portanto, contra esse espaço. Nessa colisão, a formação de um espaço heterogêneo é concebida, considerando que há uma cena de afeto acontecendo: “finalmente nosso encontro” (verso 4). Ao mesmo tempo em que esse encontro processa-se todas as ações ao redor destoam e desarmonizam do singular acontecimento: “atrasado pela tempestade/de lixo” (versos 2 e 3), “à paisana toda lágrima/e todo cuspe” (versos 6 e 7). Essa característica ausente de harmonia fornece ao espaço incutido no poema uma profusão matizada, heterogênea.

Acerca dos espaços heterogêneos, Michel Foucault (2015, p. 431) declara que

o espaço no qual vivemos, pelo qual somos atraídos para fora de nós mesmos, no qual decorre precisamente a erosão de nossa vida, de nosso tempo, de nossa história, esse espaço que nos corrói e nos sulca é também em si um espaço heterogêneo.

À vista disso, ao olhar para o poema, verifica-se que o espaço heterogêneo é dado justamente num movimento que acena entre a deterioração e o sulcamento (versos 2 ,3, 6, 7), conforme acepção de Michel

Foucault. Esse espaço deteriorado e em erosão não atinge o afeto ocasionado pela junção entre dois corpos (versos 4, 5, 8, 9). Desse modo, o poema ilustra uma tensão entre duas referências, sendo que de um lado povoam as referências singulares ligadas à experiência de cada corpo: “fomos felizes/para sempre” (versos 8 e 9) e, de outro, se situam as referências de um mundo externo “à paisana toda lágrima/ e todo cuspe” (versos 6 e 7). Resistindo em suas próprias referências, o sujeito poético cria uma rede amplificada de sentidos, ocupando o espaço mesmo com todos os cruzamentos e tensões que nele operam. Visando a uma política espacial concentrada nas referências de cada indivíduo, a teórica e geógrafa Doreen Massey (2008, p. 29) propõe “uma nova política da espacialidade”, da qual uma das premissas é “o espaço como esfera da possibilidade da existência da multiplicidade, [...] como a esfera na qual distintas trajetórias coexistem; como a esfera, portanto, da coexistência da heterogeneidade”.

Ver e transformar: as potências do poético

O estímulo que as poéticas do ver e do olhar concedem problematizam os corpos, tendo em vista que as vivências, dada pela palavra do feminino, não se manifestam a partir de uma via única – ou da via imperante. A autoria de mulheres dissuade um “mundo que sempre pertenceu aos machos”, na declaração de Simone de Beauvoir (1991, p. 81). Assim, as imagens poéticas dos corpos não se alicerçam mais sob um significante que se diz verídico. Em simultâneo, a autenticidade da construção de um único e linear modelo feminino é contestada por meio da criação poética. Propõem-se imagens outras, imagens verídicas, imagens que dialogam com o *real* próprio da subjetividade. Faz-se um desvio da hegemonia, para se realizar na busca. No uso da expressão de Michel Collot (2004, p. 173), “desviando de si, o sujeito descobre-se”, é plausível refletir acerca da existência de uma poética do ver e do olhar cuja potência é capaz de transformar e democratizar espaços, bem como de legitimar corpos.

Na hipótese formulada por Paul Valéry (1991, p. 30), uma das funcionalidades da palavra poética “é construir uma linguagem dentro da linguagem”, entendimento que o crítico Alfredo Bosi (1977, p. 146) também se aproxima ao enunciar que “o ser da poesia contradiz o ser dos discursos correntes”. Nesse seguimento, é factível pensar que a composição poética de mulheres tem visualidades múltiplas e subversivas, capaz de abarcar indagações que descentram as noções depreendidas, reforçando, assim, o sentido de subjetividades variadas, protagonistas, criadoras e em permanente devir. Os específicos poemas analisados, de autoria de Alice Sant’Anna e Bruna Beber, não se constituem de paralelismos ou realidades alternadas: são, no presente, versos recriadores do instante, invenção poética apta para a viabilidade na existência, na atualidade. Conseqüentemente, infere-se que a poesia de autoria de mulheres é uma *poesia do possível* e não mais da possibilidade. E as poéticas do ver e do olhar, registros de uma visualidade percebida e não óbvia, determinam as movências múltiplas executadas pelos corpos e pelos espaços.

Nota conclusiva

Em virtude dos argumentos apresentados, a conclusão deste trabalho assume-se parcial, ainda que segura nas ementas esboçadas até aqui. Caminha-se, presentemente, por uma estrada de entendimentos que ainda estão em composição, depara-se com indagações que engendram “uma busca político-poética coletiva”, como aponta Rita Lenira Bittencourt (2016, p. 205), no posfácio de *Blasfêmeas: mulheres de palavra*. E verifica-se, sobretudo, que a fala poética contemporânea é hemorrágica, visceral e contra-fundadora.

Se, nas notas de abertura deste estudo, a ocupação estava atuante em propor questionamentos a serem examinados, esse exercício de fechamento pouco conclui, pondo-se como alterável e transponível. Precisamente, o que se formula é a compreensão de que a Poesia Brasileira Contemporânea tem possibilitado esse acesso ao precioso da palavra e da vida, evidenciando a heterogeneidade dos espaços e

a dispersão criativa que o vínculo entre corpo e espaço faz desunifor-me. Pontua-se uma cadeia de sentidos aberta que apresenta corpos não usuais e endurecidos, mas criáveis e flexíveis a partir das subjetividades líricas. Notabiliza-se uma poética do ver e do olhar que bebe daquilo que é autoral em cada sujeito, em cada corpo: o sentido. A visão. A existência.

E se, para Maurice Blanchot (1987, p. 29), “o poema – a literatura – parece vinculado a uma fala que não pode interromper-se porque ela não fala, ela é”, destaca-se que as obras das poetisas Alice Sant’Anna e Bruna Beber possuem em comum essa força incontável da dicção poético-singular: a originalidade do verso, o traço único do lirismo e a re-disposição das imagens, posto e postas de forma irredutível, diversa, intensificando corpos e espaços que se cristalizam e se desfazem, continuamente, tornando-se vívidos, reais.

Sob o viés de uma poética do olhar, o feminino se desconfigura, não se mostra arraigado, mas flutua por entre as significações que a escrita de mulheres traceja. O diálogo com aquilo que é requerido e ordenado pelo considerado “único e verídico” é impugnado, e uma historiografia poética feminina se edifica, apresentando-se possível. Nas poéticas do ver e do olhar, o exercício de *transsubstanciar* é imprescindível, em razão de que, por meio do ver e do olhar, o corpo atinge o ímpeto de operar nos espaços, compreendendo-os, tocando-os e ressignificando-os. E se o olhar é, nesse entendimento, uma “sequência natural e a maturação de uma visão” (Merleau-Ponty, 1992, p. 20-21), ele requer uma poética singular de *transsubstanciar*, poética essa que só é desencadeada quando há a destituição das concepções herdadas acerca dos espaços ocupados. Uma poética do ver e olhar, quando atrelada aos espaços, viabiliza o surgimento de um espaço outro, manobrável, um espaço polimorfo, móvel e heterogêneo. Assim, na prática de ocupar os espaços, tem-se a possibilidade de opor-se ao adestramento de saberes, colocando em perspectiva inéditos — e não centralizados — enfoques sobre os lugares, sobre os corpos, sobre a vida.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó: Editora Argos, 2009.
- BACHELARD, Gaston. *Fragments de uma poética do fogo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1991.
- BEBER, Bruna. *Balés*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.
- BHABHA, Homi. *O local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas; KUBOTA, Marília (org.). *Blasfêmeas – mulheres de palavra*. Porto Alegre: Casa Verde, 2016.
- BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.
- BOURDIEU, Pierre. Espaço social e poder simbólico. In: _____. *Razões práticas*. Sobre a teoria da ação. Campinas, SP: Papirus, 1996.
- COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. *Revista Terceira Margem*. Poesia brasileira e seus encontros interventivos. Rio de Janeiro, n. 11, p. 165-177, 2004.
- CYNTRÃO, Sylvia Helena. O lugar da poesia brasileira contemporânea: um mapa da produção. *Revista Ipotesi*, Juiz de Fora. v. 12, n. 2, p. 83-92, jul/dez., 2008. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/04/8-O-lugar-da-poesia-brasileira-contempor%C3%A2nea-um-mapa-da-produ%C3%A7%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 30 jan. 2017.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio do Século XXI*: o dicionário da língua portuguesa. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Tradução: Inês Autran Dourado. Manoel Barros da Mota (org.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.
- LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e invisível*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- RICH, Adrienne. Notas para uma política da localização. In: Ana Gabriela Macedo (org.). *Gênero, identidade e desejo: antologia crítica do feminismo contemporâneo*. Tradução: Maria José da Silva Gomes. Lisboa: Edições Cotovia, 2002, p. 15-35.
- SANT'ANNA, Alice. *Rabo de Baleia*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- VALERY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

A narrativa dos restos do império por Isabela Figueiredo¹

Cristina Arena Forli

No princípio do percurso histórico da Teoria da Literatura, o espaço não era considerado uma categoria importante, sendo reconhecido apenas como elemento narrativo que constituía o pano de fundo em que transcorria a ação das personagens. Já na contemporaneidade, o espaço assume um papel de destaque. No âmbito dos Estudos Culturais, por exemplo, passa-se a enfatizar o espaço (não mais entendido apenas como físico e geográfico, mas, também, como cultural) onde os discursos são produzidos. Ele se constitui, sob o prisma desse campo, como um ponto de articulação entre cultura e política e abrange a discussão de questões como “margem, fronteira, entre-lugar, metrópole, colônia, centro, periferia, ocidente, oriente”, tal como indica Luís Alberto Brandão (2005, p. 124) em “Breve história do espaço na teoria da literatura”. Todos esses conceitos suscitam o questionamento sobre as relações de poder que os sujeitos exercem a partir do espaço ocupado, o sentimento de pertença e, portanto, sobre as identidades culturais aí envolvidas – temática tão cara à literatura contemporânea em língua portuguesa.

Em *Caderno de memórias coloniais* também se tem a emergência dessas questões. Publicada em 2009, a narrativa de Isabela Figueiredo apresenta uma memória fragmentada que oscila entre Portugal e Moçambique e entre passado e presente. A figura feminina da

¹ Este artigo foi publicado previamente nos anais do evento IX Colóquio Mulheres em Letras, realizado na Universidade Federal de Minas Gerais em Belo Horizonte.

narradora retoma a memória de sua infância com a família, destacando-se seu vínculo com a personagem do pai na cidade de Lourenço Marques, hoje Maputo. Essa rememoração suscita a reflexão sobre a identidade da narradora na relação com os espaços ocupados por ela, os quais evidenciam o momento da queda do império ultramarino português e a extrema opressão do colonialismo sobre os sujeitos de Portugal e Moçambique. A retomada do passado, como bem salienta Edward Said (1995, p. 33), é uma das ações mais frequentes para a interpretação do presente. Isso ocorre não só por se ter dúvida sobre o que aconteceu nesse passado ou sobre o que ele seria, mas sobretudo devido à incerteza acerca de o passado ser de fato passado ou sobre se ele ainda persiste, uma vez que “a maneira como formulamos ou representamos o passado molda nossa compreensão e nossas concepções do presente”. Desse modo, entende-se a rememoração da narradora do *Caderno* como reveladora das relações de poder entre os sujeitos no passado colonial e no presente pós-colonial.

De acordo com Edward Said (1995, p. 40), o colonialismo, “quase sempre uma consequência do imperialismo, é a implantação de colônias em territórios distantes”. O estudioso enfatiza esse fenômeno na sua relação com a luta por territórios e também ressalta o fato de, na história humana, tudo ter suas raízes na terra, o que aponta para a ambição de se ter mais territórios e, conseqüentemente, precisar fazer algo em relação aos seus habitantes. Para o autor, é impossível estar além ou ausente do que ele chama de “luta pela geografia”, a qual envolve, para além de soldados e canhões, pensamentos, formas, representações e imagens (Said, 1995, p. 37). Sobre o imperialismo e o colonialismo, o autor acrescenta:

Nem o imperialismo, nem o colonialismo é um simples ato de acumulação e aquisição. Ambos são sustentados e talvez impelidos por potentes formações ideológicas que incluem a noção de que certos territórios e povos *precisam* e imploram pela dominação, bem como formas de conhecimento filiadas à dominação: o vocabulário da cultura

imperial oitocentista clássica está repleto de palavras e conceitos como “raças servis” ou “inferiores”, “povos subordinados”, “dependência”, “expansão” e “autoridade”. (Said, 1995, p. 40, grifos do autor).

O colonialismo funciona, dessa forma, como estrutura de dominação de determinados povos sobre outros, o que jamais pode se dar sem a apropriação de diversas formas de violência (sejam elas físicas ou simbólicas), incluindo a apropriação de discursos que viabilizem tal empreitada, de modo a convencer o mundo sobre a necessidade de ocupação e governo desses territórios.

No caso do colonialismo português, posto em questão na narrativa de Figueiredo, é necessário destacar sua especificidade, como faz Boaventura de Sousa Santos (2010) em “Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade”. O pesquisador ressalta que a especificidade se constitui um desvio no que se refere a uma normal geral. A norma, nesse caso, é determinada pelo colonialismo britânico, e é pensando a partir dele que se define o colonialismo português como periférico – ou seja, como subalterno em relação ao colonialismo da Inglaterra. Há dois aspectos a se apontar nessa perifericidade, estando um deles no domínio das práticas coloniais e outro no domínio dos discursos. No que diz respeito às práticas, o caráter periférico está no fato de Portugal ter sido dependente da Inglaterra e, por vezes, quase sua “colônia informal” (Santos, 2010, p. 230). Isso gerou um equilíbrio entre colonialismo e capitalismo para a Inglaterra, mas também um desequilíbrio para Portugal decorrente do excesso de colonialismo e déficit de capitalismo. Já em relação aos discursos coloniais, a perifericidade está no fato de a história do colonialismo ter sido escrita em inglês a partir do século XVII. Para Santos (2010, p. 231):

Isto significa que o colonizador português tem um problema de auto-representação algo semelhante ao do colonizado pelo colonialismo britânico, o problema da prevalência de uma hetero-representação que

confirma a sua subalternidade. Esse problema, referido ao colonizado, consiste, como é sabido, na impossibilidade ou dificuldade de o colonizado ou o chamado Terceiro Mundo ex-colonizado se representar a si próprio em termos que não confirmem a posição de subalternidade que a representação colonial lhe atribuiu.

Nesse sentido, levando em consideração o processo de colonização exercido por Portugal sobre Moçambique e pensando também nas peculiaridades que essa colonização em especial apresenta, pretende-se refletir acerca do espaço delegado à mulher nesse contexto e sobre como ele influencia sua identidade, tanto no que diz respeito ao gênero quanto ao sentimento de pertença em relação a esse espaço, o qual é aqui tomado sob a perspectiva de lugar, conforme enfatizado pelo campo dos Estudos Culturais.

Anotações sobre lugar e identidade da mulher na sociedade colonial portuguesa

A narradora de *Caderno de memórias coloniais*, branca e filha de colono racista, retoma sua trajetória infantil em Moçambique em um período extremamente significativo para a história tanto do país onde nasceu quanto de Portugal, onde posteriormente precisa ir morar, uma vez que o colonialismo deixou impressas marcas intransponíveis nos sujeitos envolvidos. Essa rememoração traz à tona sua relação de amor e ódio com o pai, figura tão importante para a constituição de sua identidade. Para além dos espaços geográficos ocupados e que suscitam questionamentos políticos, também o corpo é um importante lugar em que ocorre um processo de apropriação por parte da narradora e que tem estreita relação com a memória sobre o pai, tão presente e fundamental para essa narrativa.

As percepções que essa menina vai compondo sobre os corpos e a sexualidade são muito significativas da sua forma de entender o mundo e as relações de poder na sociedade. A descoberta da

sexualidade se dá com bastante dificuldade e evidencia uma educação de pouco diálogo e bastante repressiva:

Eu nunca percebi nada sobre isso de foder, até aos meus sete anos, ou melhor, conscientemente nunca percebi. Não fazia qualquer ideia sobre como se realizava a procriação. Mesmo muito depois dessa idade, pensava que as crianças nasciam porque os homens e as mulheres se casavam e, nesse momento, Deus punha as mulheres “de bebé”. Não dizia “grávidas”. Não conhecia essa palavra, e a primeira vez que a disse, a minha mãe deu-me uma bofetada para eu aprender a não dizer palavras. (Figueiredo, 2015, s.p.).

O desconhecimento sobre o ato sexual, inclusive muito depois dos 7 anos, a explicação sobre a procriação pelo viés da religião, a proibição da palavra, a fim de não suscitar questionamentos e curiosidade – conforme a exposição da narradora – são a expressão desse sistema colonial, que tem como base o catolicismo e o patriarcalismo. Nesse sentido, a figura do pai racista é formada por esse sistema e também colabora para mantê-lo em funcionamento, e a percepção da narradora sobre a sexualidade paterna deixa ainda mais clara essa ideia.

De acordo com a narradora, era perceptível a sensualidade do pai e o prazer dele com o sexo. A consciência da sexualidade paterna causa imenso choque e vergonha quando ela, aos 10 anos, o vê cortejando uma jovem. A mãe afirma saber quando ele saía com outras mulheres, mas optava por fingir que não o sabia, pois argumenta não haver outra opção. Ela conta à filha que a polícia vai à casa procurá-lo por ter se envolvido com uma mulher casada ao prestar seu trabalho como electricista. Além disso, a narradora ouvia nas rodas de conversas entre mulheres que, antes da chegada de sua mãe, o pai teria deixado muitos “herdeiros mulatos” (Figueiredo, 2015, s.p.) nos bairros indígenas.

Percebe-se, então, que o pai exerce seu poder sobre os corpos das mulheres como se estes estivessem à sua disposição e fossem meros

objetos para o desfrute masculino. A descrição que a narradora faz dele como um homem forte, viril, a ponto de sentir-se “dominada” por sua força, como se fosse um objeto, reforça essa ideia. Santos (2010) ressalta que a ambivalência e a hibridação do colonialismo português estão também na cor da pele, como é o caso do mulato e da mulata. A miscigenação não certifica a ausência de racismo, mas expõe um racismo diferente em relação ao do colonialismo inglês, marcado pela divisão racial da sociedade. Ao manter relações sexuais com as mulheres indígenas, no caso da narrativa de Figueiredo, o pai da narradora evidencia esse desejo do outro que acaba por fundar a ambivalência da representação do colonizador.

Um outro momento significativo nesse sentido é o relato da narradora sobre “os brancos [que] iam às pretas” (Figueiredo, 2015, s.p.). Ela narra, ainda, que eles não conseguiam distingui-las umas das outras, a não ser pelo formato do seio. Essa situação permite pensar a mulher novamente como objeto de desejo e de satisfação masculinos e pode ser tomada como exemplificação para o que diz Santos (2010, p. 246): “[...] a cama sexista e inter-racial [pode] ser a unidade de base da administração do Império e a democracia racial [pode] ser agitada como um troféu anti-racista sustentado pelas mãos brancas, pardas e negras do racismo e do sexismo”. Nesse sentido, o colonialismo enquanto estrutura discursiva projetou essa visão desumana das mulheres como objetos legitimamente disponíveis ao prazer masculino.

No que diz respeito ao direito à sexualidade, a narradora, reproduzindo o discurso dominante, afirma que eram as pretas que gostavam de foder, em oposição às brancas, que apenas cumpriam uma obrigação. As mulheres brancas colaboravam para a manutenção desse discurso a fim de diminuir as negras, uma vez que na visão branca cristã o ato sexual era desprezível. Além disso, esse discurso mantinha uma superioridade social das mulheres brancas em relação às negras. À mulher caberia apenas cumprir sua obrigação sexual, satisfazendo a vontade do homem, quando este julgasse necessário, e

realizar os afazeres da casa. Ela não tem, ao contrário do homem, o direito ao prazer, o direito sobre seu próprio corpo. Daí o motivo da educação repressiva da narradora. Sua mãe queria que a filha, assim como ela mesma, fosse uma mulher respeitada, e mulheres respeitadas não se entregavam às sensações das corporeidades mundanas.

Essa ideia fica ainda mais clara quando a narradora descreve os corpos da família: da mãe, do pai e o seu. Nas palavras da narradora, o corpo do pai era “sólido”, “disponível”, sua carne era “doce” e a pele, “morna e morena”. Ela acrescenta: “O corpo do meu pai era dele e valia a pena. O seu corpo era o do outro que estava em mim, mas sem guerra. Redondo, macio, arranhado, o corpo do meu pai dava-se ao riso, às cócegas, ao meu corpo” (Figueiredo, 2015, s.p.). Em contraposição, o corpo da mãe era “geométrico e seco”. A menina não tinha autorização para tocá-lo, pois isso seria uma “atitude pouco própria” (Figueiredo, 2015, s.p.). O afastamento do corpo da mãe confirma a noção de proibição em relação ao corpo das mulheres, que não deviam ser tocados nem por elas mesmas. Já a força do pai, reiterada diversas vezes ao longo da narrativa, e a apropriação do pai em relação ao seu próprio corpo causavam uma sensação de conforto na menina que descobria o mundo, tornando esse mundo menos perigoso e fazendo-a desejar ter ela também tamanha força. Contudo, ela não teria a mesma relação que o pai com o corpo. E essa admiração, enquanto um misto de amor e medo, só reforçou o poder absoluto que o pai exercia sobre ela e, portanto, também sobre seu corpo.

Ao descrever o próprio corpo, a narradora afirma: “O meu corpo foi uma guerra, era uma guerra, comprou todas as guerras. O meu corpo lutava contra si, corpo-a-corpo, mas o do meu pai era grande, pacífico” (Figueiredo, 2015, s.p.). Essas afirmações se justificam ao longo da narrativa devido às dificuldades que teve com a descoberta da própria sexualidade. Sentia um misto de desejo e de vergonha. Em uma das ocasiões em que brincou fora de casa, com 7 ou 8 anos, de acordo com a narradora, estivera com Luisinho, um menino branco, filho de vizinhos de confiança. O menino a convidou para “jogar a

foder” (Figueiredo, 2015, s.p.) e ela, inocentemente, aceitou. Luisinho pede que entrem em uma casa abandonada no pátio de sua casa e no local eles escolhem o melhor lugar para realizar o que a narradora achava ser uma brincadeira. O menino também não sabia muito bem o que estava fazendo, então eles apenas se despiram e ficam um em cima do outro conversando. No entanto, a chegada do pai é significativa da incompreensão que marca a educação machista e colonial a que ela era submetida.

E, num ápice, apercebo-me da figura do meu pai, oh, meu Deus, o meu pai, estou a vê-lo, debruçado nesse vago, com os antebraços pousados no tijolo da abertura da janela, olhando para baixo, observando a cena, apercebendo-se da situação e desaparecendo rapidamente, no meu enlace. Percebi tudo. Levantei-me, derrubando o Luisinho, e agarrando a minha roupa. No momento em que o meu pai deu a volta ao exterior da casa, entrou pela porta da frente e me arrebatou pelo braço, estava o Luisinho ainda em pelota e eu já vestida. Segundos antes da pancada, tinha já a certeza absoluta de que foder era proibidíssimo. (Figueiredo, 2015, s.p.).

É possível perceber que a lembrança é muito clara para a narradora devido ao trauma que a situação gerou. Como ela mesma afirma no excerto, é como se estivesse vendo o pai. Daí a descrição detalhada de cada momento da cena.

A ideia de acreditar estar fazendo algo errado já existe antes do encontro com o pai, mas a certeza é absoluta quando da reação dele. A repreensão ocorre com a batida, com a agressão ao corpo. Em nenhum momento ele conversa com a menina sobre o assunto. Ela apenas fica de castigo por muito tempo e completamente envergonhada, sem achar que conseguiria olhar novamente para o rosto do pai. A partir desse momento, os cuidados com ela seriam redobrados e a vigilância passaria a ser constante. Michel Foucault (2004), em *Vigiar e punir*, ressalta que o corpo é objeto e também alvo de

poder e que em qualquer sociedade está preso a limitações, proibições ou obrigações. No esquema de docilidade que envolve os corpos, Foucault destaca que as disciplinas seriam “os métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade” (Foucault, 2004, p. 117). Nesse sentido, o colonialismo enquanto estrutura discursiva permite a criação de uma ordenação para os corpos, que funciona como um sistema disciplinador sobre os sujeitos. O colonialismo se constitui como um método de vigilância. A narradora, ao já imaginar estar fazendo algo errado antes mesmo de saber o que significa “foder”, demonstra o funcionamento desse sistema. E a sua manutenção se dá pela punição do pai.

Em outro momento, quando conhece o filho de outro vizinho, que era negro, também se percebe a manutenção desse sistema anteriormente mencionado. A narradora vai todos os dias ao telhado da garagem para conversar com o menino. A mãe tinha medo das conversas, medo do que poderia ocorrer à filha. A menina também sentia muito medo, tanto que acreditou estar grávida, pois gostava do rapaz e achava que sempre que um homem e uma mulher gostavam um do outro um bebê nascia. Em seguida, ela conta:

Se eu estivesse grávida do preto, o meu pai podia matar-me, se quisesse. Podia espancar-me até ao aviltamento, até não ter conserto. Podia expulsar-me de casa e eu não seria jamais uma mulher aceite por ninguém. Havia de ser a mulher dos pretos. E eu tinha medo do meu pai. Desse poder absoluto do meu pai. (Figueiredo, 2015, s.p.).

A narradora diz que parou de falar com o menino por medo, o que comprova o funcionamento pleno dessa força disciplinadora que, mesmo sem haver a presença do pai fisicamente no local, se faz presente. O futuro que ela imagina para si, caso ocorresse o que ela tanto temia, é com certeza expressão do discurso colonial

dominante e revela o tratamento desumano a que podem ser submetidas as mulheres que não se enquadram nessa ordenação dos corpos.

A recorrência do vestido branco ao longo da narrativa também é significativa para a questão da disciplina do corpo. Apesar de viver num local onde a terra era vermelha, sendo esta inclusive uma metáfora para Moçambique, sua mãe insistia em vestir-lhe sempre de branco. As recomendações para não se sujar eram constantes. Também o vestido, desse modo, era uma forma de controlar o corpo, uma vez que permitia saber onde a menina teria andado para sujar-se e, além disso, representava a pureza, a necessidade de manter-se branca e limpa da ameaça da terra, dos negros. A própria noção de sujeira implica uma polarização que determina o que é limpo como bom, superior, e o que é sujo como inferior, degradante. O vestido branco seria, então, como a própria narradora comenta, uma metáfora da vida de colona, tendo em vista que deixa bem marcada a condição desigual entre os sujeitos.

É o uso do vestido que também permite a reflexão sobre a relação da narradora com a terra, essa terra que podia manchá-la e retirar sua brancura. Em um dos capítulos em que relata sua ida para a metrópole, ela afirma não valer a pena fixar uma imagem do lugar. E acrescenta:

Tudo se extinguiria depressa. Não voltaria a esse lugar, que sendo minha terra, não me pertencia.

A minha terra nunca veio, depois disso, a ser um metro de chão preciso – um talhão do qual se pudesse dizer “pertença aqui”. Ou, “veem aquela janela no 4º andar, foi ali”; “onde está agora aquele prédio, a minha mãe...”. (Figueiredo, 2015, s.p.).

A narradora sabia que, em Portugal, não encontraria referências sobre as quais pudesse se ancorar. Stuart Hall é um dos estudiosos que trata da questão identitária e da necessidade que os sujeitos têm de estabelecer identificação. De acordo com o pesquisador,

é por meio do processo de identificação que projetamos nossas identidades culturais. A identificação seria construída a partir do reconhecimento de origens comuns, de características compartilhadas ou, ainda, de um ideal em comum (Hall, 2000). Assim, ao não encontrar âncoras que gerem o sentimento de sustentação e de segurança em relação à identidade, o sujeito pós-moderno tem um sentimento de profunda perda subjetiva, como é o caso da narradora do *Caderno*. Em um tom bastante triste, ela afirma:

A minha terra havia de ser uma história, uma língua, um corpo enterrado na esperança, uma ideia miscigenada de qualquer coisa de cultura e memória, um não pertencer a nada nem a ninguém por muito tempo, e ao mesmo tempo poder ser tudo, e de todos, se me quisessem, para que merecesse ser amada. (Figueiredo, 2015, s.p.).

A imagem do corpo enterrado na esperança, um corpo que poderia ter sido mas não foi, é absolutamente triste e revela uma reflexão da mulher que escreve, como se intitula em determinado momento, sobre a própria terra, sobre o lugar que ocupa. A narradora se encontra em um terceiro espaço, compreendido como ponto intersticial, o entre-lugar. Conforme ensina Homi Bhabha (1998), por ser da esfera do além, o entre-lugar pode projetar novas possibilidades, de modo a provocar o deslocamento no tempo e no espaço. Ainda de acordo com o estudioso,

esses entre-lugares fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade. (Bhabha, 1998, p. 20).

É devido ao deslocamento do espaço que o sujeito também é descentrado, transitando entre significados que possa assumir. No momento em que a narradora encontra um rapaz com uma farda

com a palavra “Moçambique” escrita no braço, ela revela mais do que o sentimento de não pertença: ela se diz desterrada e tem vontade de falar com o jovem e dizer ser também ela moçambicana, o que evidencia a busca constante por identificação. Em seguida, ela define o que seriam os desterrados: “são pessoas que não puderam regressar ao local onde nasceram, que com ele cortaram os vínculos legais, não os afetivos. São indesejados nas terras onde nasceram, porque a sua presença traz más recordações” (Figueiredo, 2015, s.p.). O deslocamento, nesse caso, é obrigatório e deixa marcas das quais não é possível se desvencilhar, tal como a culpa, também mencionada pela narradora, uma culpa que cresce e se enrola por dentro do ser atando-o ao silêncio, à solidão. Daí o motivo de o corpo dela ter se materializado na terra, como afirma, pois a terra é a única certeza, a única morada que passa a ter depois da ida para Portugal.

Considerações finais

Como bem destaca Margarida Calafate Ribeiro (2012), *Caderno de memórias coloniais* apresenta como novidade o olhar sobre o colonialismo português a partir da memória da perspectiva infantil. Memória essa de uma fase em que a criança, ao mesmo tempo em que acorda para o mundo, também tem de lidar com a realidade do colonialismo, representado na figura do pai. Por isso, de acordo com a pesquisadora,

[...] esse livro é um grito, no sentido em que relata a vivência do trauma que unifica a pessoa do pai à violência explícita e implícita do colonialismo português; e é um luto, porque é choro prolongado pela figura colonial do pai e pela violência que ela contém ao transformar o grito (trauma) num choro (luto) do qual dificilmente se sai, na eterna busca de pertença a um mundo às avessas, do qual mal ou bem todos nós emergimos. (Ribeiro, 2012, p. 93).

Deve-se acrescentar, ainda, que *Caderno* é um grito por se tratar também da visão de uma mulher que proporciona a reflexão acerca do lugar delegado ao sujeito feminino na estrutura colonial, pois, como ressalta Paulina Chiziane (2015, s.p.), “o colonialismo é masculino. O macho agressor invade. Penetra no mais profundo da intimidade, de armas em riste, agride e mata, como um violador de mulher na estrada deserta”. A figura do pai da narradora é a personificação desse sistema vigilante e disciplinador de corpos. Ele é o característico Próspero calibanizado de que fala Santos (2010), uma vez que contém em si a identidade do outro, o colonizado por ele. Percebe os corpos das mulheres como se fossem objetos para a satisfação do seu prazer. Desse modo, o próprio continente africano, conforme defende Chiziane (2015), também pode ser entendido como um corpo feminino, dominado pelo homem branco.

O colonialismo, nesse sentido, funciona como estrutura discursiva que silencia a mulher e delega a ela o lugar da margem, interdita seu discurso, uma vez que a permissão para falar é do homem. A literatura, então, tem um papel fundamental, pois proporciona o narrar de outras histórias, a partir de outros espaços e por outras perspectivas, como é o caso de *Caderno*.

A figura do pai da narradora, ao mesmo tempo em que é formada pelo sistema colonial, também colabora para sua manutenção, exercendo seu poder mesmo que não esteja presente de forma física na vida da narradora. Por isso, sempre permanecerão os restos do Império por mais que a narradora tente se desfazer do que de material a faça lembrar desse passado. Em suas próprias palavras: “Uma pessoa precisa de tempo para conseguir atirar o passado borda fora. Libertei-me de muito. Dei. Vendi ao desbarato. Reciclei. Neste momento, o mais vivo mono do Império que por aqui resta, acho que sou eu” (Figueiredo, 2015, s.p.). Não é possível livrar-se da memória. Por mais que se queira esquecer, a lembrança permanece.

Como situação extrema, o que resta à narradora é a rua. Revolve-se na terra. Sente-se embalada, leve, como se pudesse voar.

É o momento da liberdade do corpo, do completo desaparego. Não há casa para voltar, nem qualquer lugar para ir. Não há a vigilância da família. É o único momento em que se apropria de seu corpo por completo e consegue, por fim, estar próxima da terra – não a sua terra natal, mas a “cova onde seu passado apodrece” (Figueiredo, 2015, s.p.). A necessidade de narrar se faz fundamental para que haja um entendimento da narradora sobre seu passado, sobre os lugares que ocupou e sobre o lugar de onde fala no presente. Desse modo, o fim da narrativa marca não a superação ou o esquecimento do passado, mas uma forma de melhor compreendê-lo como restos do império que carrega em si.

Referências

- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BRANDÃO, Luis Alberto. Breve história do espaço na teoria da literatura. *Cerrados: Revista do Programa de Pós-graduação em Literatura*, Brasília, n. 19, ano 14, p. 115-134, 2005.
- CHIZIANE, Paulina. Sobre Caderno de memórias coloniais. In: FIGUEIREDO, Isabela. *Caderno de memórias coloniais*. Alfagride: Editorial Caminho, 2015.
- FIGUEIREDO, Isabela. *Caderno de memórias coloniais*. Alfagride: Editorial Caminho, 2015.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2004.
- HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.
- RIBEIRO, Margarida Calafate. *Itinerâncias: percursos e representações da pós-colonialidade*. Porto: Edições Húmus, 2012.
- SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade. In: _____. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. São Paulo: Cortez, 2010. p. 227-276.

Espaços da/na literatura em *Uma Duas*, de Eliane Brum

Amanda da Silva Oliveira

Já no primeiro capítulo de *Uma Duas*, romance da jornalista Eliane Brum, lançado em 2011, o leitor pode identificar que as questões sobre *corpo e escrita* estarão presas num limiar quase impossível de dissociar:

A risada do braço. O sangue saindo pela boca do braço. Quantas vezes eu já me cortei?

E a voz da mãe no lado avesso da porta. Laura. Rasgo mais uma boca. Meu sangue garoa junto com a voz no piso do quarto. Laura. Minha mãe sempre foi assim. Ela sempre sabe o que estou fazendo.

Começo a escrever este livro enquanto minha mãe tenta arrombar a porta com suas unhas de velha. Porque é realidade demais para a realidade. Eu preciso de uma chance. Eu quero uma chance. Ela também.

Quando digito a primeira palavra o sangue ainda mancha os dentes da boca do meu braço. Das bocas todas do meu braço. Depois da primeira palavra não me corto mais. Eu agora sou ficção. Como ficção eu posso existir.

Esta é a história. E foi assim que se passou. Pelo menos para mim.
(Brum, 2011).¹

1 Brum, Eliane. *Uma Duas*. Formato E-book. São Paulo: Leya, 2011. 139p. Serão destacadas dessa edição todas as citações, nas quais, em função do formato, não constará a menção à página. Além disso, os trechos retirados do livro consultado serão destacados aqui em itálico, sendo incorporados à escrita em curso.

Do trecho, podemos destacar algumas considerações iniciais. Em primeiro, a *ordenação* da cena em que ocorre uma automutilação, definida e nomeada por alguém como uma “risada no braço”, bem como a delimitação do espaço, em “E a voz da mãe do lado avesso da porta”, situando-nos: há um limite entre as duas personagens, que são mãe e Laura, agora nomeadas, e esse limite propiciado pela porta de um quarto também evidencia um limite físico imposto, mesmo que desnecessário entre ambas – afinal, “ela sempre sabe o que estou fazendo”. Em segundo, a definição ou justificativa do texto, em que o escrever ocorre “enquanto a mãe tenta arrombar a porta com suas unhas de velha”, como uma oportunidade – quiçá a única – de uma “chance de realidade” das duas personagens, além da automutilação não ser mais possível a partir da escrita: “depois da primeira palavra não me corto mais.” Definidas as estruturas do espaço narrativo e do espaço da criação narrativa, a narração da obra também se estrutura nesses dois níveis, da ficção, pois “eu agora sou ficção”, e da memória pessoal, no “e foi assim que se passou. Pelo menos para mim”.

Dessa forma, nas primeiras linhas, a narrativa já se apresenta ao leitor numa relação de *duplo*: se estamos diante de uma obra literária cujo título é *Uma Duas*, as relações entre unidade e duplicidade estão plenamente dispostas desde o título, passando pelo primeiro capítulo, como indicado, e permeando toda a obra. Numa história em que, inicialmente, já se tem a indicação de que como *ficção eu posso existir*, a narrativa tem o foco dividido por essa duplicidade: nos discursos de Maria Lúcia e de Laura em primeira pessoa, constituindo assim um discurso verossímil com um diário ou caderno de memórias – e por isso mais *realístico*; e numa voz discursiva em terceira pessoa, distanciada, mas onisciente, que propõe um discurso mais ficcional, definidor dos espaços dessas mulheres, em que o si mesmo se confunde com o outro.

O texto de Eliane Brum causa estranheza porque, inicialmente, uma certa confusão ocorre pelas vozes que se mesclam e se desorientam no intuito de revelar as ocorrências da narrativa. Porém, ao

longo da sequência dos 37 capítulos, as vozes se organizam e se aclaram: os capítulos em negrito (02, 04, 05, 06, 10, 11, 14, 26, 27, 36), que estão em maioria no início do texto, são narrados em 3ª pessoa, mas depois vão diminuindo e sendo substituídos pelos capítulos escritos por Laura (01, 03, 07, 08, 09, 12, 13, 15, 16, 19, 20, 23, 25, 28, 31, 32, 33, 34, 35, 37). A mãe *rouba* o capítulo 15 de Laura e, a partir daí, também assume a narração (17, 18, 21, 22, 24, 29, 30), cujos capítulos são marcados graficamente no texto em itálico.

Dessa forma, a proposta do presente trabalho é pensar em como a estrutura do texto, a partir das suas vozes narrativas, define os espaços *da* literatura, como a escrita do texto e o fazer literário, e *na* literatura, em que os ambientes físicos estão sempre relacionados ao corpo das personagens e a partir deles (se) constituem.

Para tanto, é fundamental que se situe a discussão em que o conceito de espaço tem sido debatido – ou excluído – das correntes teóricas voltadas para as percepções da/na ficcionalização do texto literário, em suas relações intra/extratextuais. Nesse sentido, o artigo “Breve história do espaço na teoria da literatura”, de Luis Alberto Brandão (2005), serve de base para o entendimento das origens do conceito de espaço, em variadas áreas do conhecimento, e da sua presença na tradição teórico-literária.

Brandão (2005) diz que para a compreensão do espaço de forma diacrônica é necessário refletir sobre o conceito sob duas perspectivas. A primeira, através de uma *história do espaço*,

constituída por meio do levantamento das diferentes formas de percepção espacial, as quais incluem tanto os sentidos do corpo humano quanto os sistemas tecnológicos, rudimentares ou complexos, de observação, mensuração e representação. (Brandão, 2005, p. 115).

A segunda, por meio de uma *historicidade da categoria espaço*, visando às “transformações do espaço exatamente como conceito, construto mental utilizado na produção do conhecimento humano,

seja de natureza científica, filosófica ou artística” (Brandão, 2005, p. 115). A ideia de uma *cartografia*, para o autor, revela que

as formas de representação espacial variam de acordo com a relação que cada época e cultura possui com o espaço, relação que abarca possibilidades de percepção e uso, definidas por intermédio de condicionantes econômicos, sociais e políticos. (Brandão, 2005, p. 115).

Ao longo da história, é somente na cartografia moderna que se tem o projeto de espaço como um elemento de importância, uma vez que a conquista e a organização racional do espaço são questões fundamentais do processo modernizador (Brandão, 2005). Diferentemente dos mapas medievais e renascentistas, em que são notadas as qualidades sensoriais e simbólicas, nos primeiros, e racionais e objetivas, nos segundos, é só a partir do século 19, em consequência dos novos desejos de conquista e de domínio espacial, que a *compressão do tempo-espaço* “revelaria o caráter heterogêneo e não absoluto do espaço” (Brandão, 2005, p. 116).

Inspirado na teoria da relatividade, Bakhtin formula o conceito de *cronotopo* “para evidenciar a ‘indissolubilidade de espaço e de tempo’” (Brandão, 2005, p. 119, grifo do autor). Segundo Brandão (2005), os objetivos iniciais dos Formalistas Russos, do New Criticism e do Círculo Linguístico de Praga não poderiam atender o espaço como válido ou importante, já que o centro de suas análises era o texto em si mesmo, a sua linguagem, o seu discurso, e não suas possíveis dimensões representativas e/ou circunstanciais. Para o autor, Wladimir Propp, ao analisar a fábula e a trama, afirmava que “a fábula, plano no qual o espaço se apresenta, teria como papel, para o analista, de meramente oferecer, à maneira de um léxico, os elementos a serem tramados” (Brandão, 2005, p. 119).

É nos anos 60 do século 20, com o Estruturalismo, que a categoria *espaço* começa a se tornar mais atendida pela teoria, apesar de não

ser, ainda, o foco central: as atenções eram a *gramaticalidade* do texto literário, “o que significa que, na teoria da narrativa, a categoria espaço, entendida como referência a um possível mundo extratextual reconhecível, continua a desempenhar papel secundário” (Brandão, 2005, p. 120). Apesar de Gerard Genette cunhar o termo “determinismo espacial”, o estruturalismo, a partir dos estudos de gênese, em função da valorização da sincronia ao invés da diacronia, passa a privilegiar “as noções de relações em termos de espaço, às custas de uma análise em termos de gênese” (Dosse, 1993, p. 347), em que o espaço passa a ser tratado como sistema interpretativo “onde a linguagem se espacializa a fim de que o espaço, nela transformado em linguagem, fale-se e escreva-se” (Genette, 1972, p. 106). Em suma, para o estruturalismo, “o espaço significa o veículo para se estabelecer um ‘empirismo da linguagem’” (Brandão, 2005, p. 121, grifo do autor).

O pós-estruturalismo, ou desconstrucionismo, no entanto, “representa a explicitação e a intensificação da tendência espacializante” (Brandão, 2005, p. 121). Esse *modo de leitura* possibilita “pensar o espaço simultaneamente como sistema de organização e de significação” (Brandão, 2005, p. 127). Além disso, os estudos culturais, tributários da longa tradição marxista, tendo por objetivo a crítica à própria noção de teoria e, por base, a defesa do processo de politização da teoria, veem a literatura como “palco onde os vetores conflituosos de determinada configuração cultural se manifestam” (Brandão, 2005, p. 124), já que a noção de espaço também se politiza, pois está associada às definições identitárias, em suas relações identidade-alteridade.

Com as várias perspectivas de abordagem que o conceito de espaço abriu nos estudos literários, o que mais importa aqui, entretanto, por servir melhor aos planos de análise, são os conceitos abordados por Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser no âmbito da Estética da recepção. Enquanto Jauss trabalha com a ideia do espaço como um sistema, cultural e formal, de *horizontes de expectativas*, que

contribui para uma variabilidade histórica dos significados espaciais, Iser tem a configuração do imaginário projetado no texto, em que a literatura, como tríade ficcional-imaginário-realidade, define os espaços como real-discurso-imaginário. Essa antropologia literária, que “sugere que a abordagem do espaço é tributária de um debate tanto filosófico quanto antropológico” (Brandão, 2005, p. 127), seja pela recepção ou pelo imaginário, é aqui o foco de análise, sendo adotada dentro das perspectivas de *corpo* – seja ele real ou imaginário – e de *escrita* – seja como imaginário ou como ficcional.

Espaços na literatura: o corpo feminino

No romance *Uma Duas*, a personagem Laura, a filha, tem uma relação muito conturbada com a mãe e, conseqüentemente, com seu próprio corpo, que é uma extensão da mãe. Já nos primeiros capítulos, após a ação de “cortar o braço” num gesto de automutilação, como já citado, a narrativa, mesclada pelas vozes da terceira pessoa e de Laura, desperta no leitor um horizonte de expectativas bastante chocante: Alzira, do centro espírita, telefona para Laura informando que a mãe, Maria Lúcia, está desaparecida há alguns dias e não se consegue abrir a porta do apartamento; a filha, muito de má vontade – *droga de vida, droga de mãe, droga de mulher-do-centro-espírita. Droga de gente que se mete na vida dos outros* (Brum, 2011) – vai até a casa da mãe, apesar de não achar a chave – *para uma emergência ou para o caso de precisar uns dias por lá. E ela dizendo que não quer aquela chave, que não quer nenhuma chave que a leve para dentro da mãe* (Brum, 2011) –, e, ao chegar lá, entre *bombeiros, polícia militar, uma ambulância* (Brum, 2011), presencia a tentativa dos bombeiros para abrir a porta, a explosão que abre o espaço fechado, deparando-se com a seguinte cena:

A porta aberta. Demora a compreender a porta aberta. Onde a mãe está? Ela não enxerga. Um toque quase imperceptível na canela direita. A mãe. A carne enrodilhada no chão é a mãe. Quando o reconhecimento

alcança seu cérebro como uma daquelas balas que se espatifam por dentro em milhões de estilhaços ela grita. E por um instante está no fundo da piscina berrando no silêncio enquanto a água lhe enche os pulmões e a leva para um lugar sem sofrimento. E a mãe puxando-a pelos cabelos à superfície porque nunca a deixará partir. A dor agora ardendo nos pulmões e misturando o sal das lágrimas com o cloro que lhe escorre pelos olhos. E ela está de novo ali, na superfície, respirando em espasmos no mais completo silêncio porque as palavras foram sempre tão deficientes para a sua dor que nem sequer se dá ao trabalho de buscá-las. Desta vez, porém, é sua a voz que grita diante da carne enrodilhada aos seus pés. Finalmente o grito preso ali se solta. E ela sente que nunca mais o grito cessará, que aquele grito é para sempre, é um grito para toda a vida e para além da vida. Porque agora ela alcança a inteireza do horror. E gritos são coisas que não viram palavras, palavras que não podem ser ditas. Não há como escapar da carne da mãe. O útero é para sempre. (Brum, 2011).

A corporeidade presente na cena é a constituição do *ser* de Laura e da mãe: os corpos se confundem, porque se constituem(-se). A ação de não pertencer ao problema alheio, como mostrado no início do capítulo, é influenciada agora pela cena que Laura presencia, a mãe quase sem vida, reduzida só em corpo, suja das próprias fezes, desnutrida e quase morta, e o quão constitutivo esse corpo – do outro – passa a ser na definição do corpo de si mesma. Quase não há alteridade, porque o outro é o eu, o outro é a necessidade de romper o eu, o outro como dispositivo de ser o eu. O leitor se choca, sim, com a cena, mas também com a ficcionalização intencional da cena que lê, porque também é ficção, apesar do exacerbado sentimento que também se sente, *porque as palavras são sempre deficientes*; porque elas *também são silêncio, e sentir*.

Laura tem um bloqueio psicológico de seu corpo em virtude da impossibilidade da dissociação corpo dela/corpo de Maria Lúcia. Para tanto, se automutila, seja através dos cortes no braço na

adolescência – *a risada do braço* (Brum, 2011) –, seja pela sexualidade afetada e não plenamente desenvolvida na idade adulta:

brinca com a faca entre as mãos. Passa de leve sobre o peito, entre os seios. E sente tesão. Começa a se masturbar com a faca passeando entre os seios. Abre sua boceta com a ponta da faca, mas só enfia os dedos. Vira a faca e enfia o cabo, com força. Alguns fios de sangue escorrem das mãos que agarram a lâmina. (Brum, 2011).

O bloqueio vem das ocorrências na infância, em que dormia com a mãe, e do corpo que não se dissociou na idade de amamentação, que inicialmente é evidenciado pelo discurso de Laura como as causas de sua necessidade de afastamento.

A não-sexualidade, ou a sexualidade tardia, que vai nascendo à medida que a relação com a mãe se torna mais clara ou menos nebulosa, faz de Laura uma personagem que se descola do corpo do outro e vai se constituindo com um eu, dentro de uma casa que tampouco a acolhia, porque não havia acolhida de quem ali habitava.² Por exemplo, identificar a mãe no hospital, fraca e velha, ou no quarto ao lado, dependente dela, torna a personagem como um corpo em si mesma, como algo além da descendência maternal. Num complexo de Édipo não bem formulado, a filha tem, na negligência e na raiva para/com a mãe, a possibilidade de se encerrar na história corporal dessas mulheres aprisionadas em seus próprios corpos, que só

2 Edma Cristina de Gois (2015, p. 156), em seu artigo intitulado “Entre muros e abrigos: o lugar de corpos femininos no romance contemporâneo”, afirma, baseando-se nos estudos de Elizabeth Grosz, que ao se “refletir sobre o corpo e a cidade, também se debruça sobre o papel dos espaços domésticos na constituição dessa relação de territorialidade”, pois “a cidade orienta e organiza as relações familiares, sexuais e sociais na medida em que divide a vida dos sujeitos nos domínios público e privado. A cidade separa geograficamente as posições sociais e as localizações dos indivíduos no espaço doméstico” (Gois, 2015, p. 156). Para Grosz (*apud* Gois, 2015, p. 156), “estes espaços, divisões e interconexões constituem os meios através dos quais os corpos são individualizados no sentido de se tornarem sujeitos”.

se revela quando a mãe toma o discurso para si. É nesse momento que a narrativa se direciona a um plano narrativo que o leitor não espera e que lhe impressiona, rompendo novamente com a verossimilhança da expectativa do leitor: é o discurso de Maria Lúcia, que escreve também para a filha, que rompe com as amarras corporais, e as separa, como indivíduos vítimas das circunstâncias masculinas, dos padrões patriarcais impostos, em que cada uma pode viver com suas próprias dores.

As primeiras palavras da mãe revelam a angústia presente no corpo da filha:

Ainda bem que você saiu. Eu já estava me sufocando com sua presença no ar que eu quase não respiro. Não se iluda, eu também sinto seus olhos e suas unhas ainda jovens arranhando a minha porta. Você, minha filha, me dá poderes sobrenaturais apenas porque tem medo da sua força. Desde pequena você sempre teve medo de assumir o desejo como seu. A covardia e a maldade que eram também suas. É para seus leitores que escrevo. Mas a decisão de publicar também a minha versão é sua. Será sempre sua. Eu não deixarei que você coloque mais uma violência na minha conta.

Desta vez, vai ter de assumir. Vai ter de me matar ou não na sua narrativa. Se me matar, vai saber que minha voz está ali, em algum lugar, ainda que ninguém saiba e que você queime o caderno. (Brum, 2011).

Laura não mata a mãe, nem na narrativa que chega ao leitor, na escrita de sua memória e na tentativa de ser alguém, nem na ficcionalização, mesmo diante do pedido da mãe, já que o câncer é o fim certo e rápido. Mas deve fazê-lo, e o faz, para que possa produzir seu espaço e sua literatura. É na narrativa da mãe que ela pode encontrar o que lhe significa e pode ser individual: mas eu sabia o que *ele* [o marido] *não poderia saber. E ali comecei a desconfiar que ela era minha. Minha criatura. Uma dinastia de mulheres destinadas a viver sem palavras* (Brum, 2011).

Maria Lúcia conta que teve uma vida minimalista na companhia do pai, militar, sem mãe, e *talvez seja por isso que eu não tenha sido uma boa mãe* (Brum, 2011). Sua existência é em função da filha, pois *Laura é tudo o que tenho. Bem ou mal, só sei que tive uma vida quando vejo Laura carregando suas cicatrizes pela casa* (Brum, 2011). Sendo órfã materna já no parto, sempre foram só ela e o pai, que impunha um tratamento bastante disciplinar à filha. Isso, no entanto, não era um problema no início: *tínhamos uma boa vida, eu e ele, dentro de casa. E às vezes eu pensava que era bom não ter mãe* (Brum, 2011).

Maria Lúcia tem as manias de limpeza do pai, que, para tanto, usava o mesmo tipo de sabão artesanal, pois ele pensava que *a sujeira permanecia mesmo se gastasse o sabonete inteiro numa única vez* (Brum, 2011). A filha lavava bem as mãos antes de começar a escrever as cartas que, após aprender a ler e a escrever, eram seu trabalho diário para o pai. Nunca pensou em nada além da enorme importância que tinha ao redigir, à mão, as cartas *rebuscadas, com palavras cujo sentido eu não alcançava* (Brum, 2011). Até o dia em que, enfrentando os olhos vigilantes do pai, procura o dicionário para saber o sentido de uma palavra escrita não compreendida. O pai, que era único, se mostra a ela como alguém que não a tem como única, pois as cartas eram escritas às inúmeras amantes. A partir disso,

as palavras queimavam os meu dedos e abriam sulcos pelo meu corpo, pelas minhas pernas, incinerando a pele por onde passavam. E eu fazia xixi de repente desde o dia em que abri o dicionário, minha versão particular da caixa de Pandora. (Brum, 2011).

Mas o pai não podia fazer nada além de repreendê-la: *meu pai ficava furioso, e eu sentia que ele desejava me bater, mas tinha medo de me tocar com as mãos. Sua menina suja, o que deu em você, Maria Lúcia?* (Brum, 2011).

A mãe revela que *talvez eu não gostasse de escrever nem de quem escreve porque as palavras eram do meu pai. Eu era apenas um corpo*

do qual ele se utilizava (Brum, 2011) – e o corpo, para ela, foi sempre algo além dela mesma, algo a servir ao outro, assim como as palavras. É o que ocorre ao longo de toda sua vida, mesmo com a morte do pai. Maria Lúcia escreve que a maior violência sofrida contra o corpo não era a limpeza e a necessária escrita, mesmo sem poder conhecer os sentidos; mas, sim, e talvez a pior, fosse a de seu corpo fazer morada a outros corpos, seja pela violência da penetração sexual, seja pelas várias vezes em que ficou grávida, todas não desejadas e impostas.

O pai morreu, e ela ficou sozinha no apartamento. No começo, a noção de liberdade a surpreendeu, mas depois foi motivo de tristeza, em que não sabia a quem serviria o pobre corpo – *só consegui coragem para me levantar e fechar as cortinas todas. E voltei a me encolher no chão num tempo sem tempo, num corpo sem corpo* (Brum, 2011). O porteiro, um homem pequeno, *magro e de cabelos ralos, quantos anos teria? Parecia um ratinho. Um ratinho cinzento* (Brum, 2011), a ajuda, agora na ausência do pai, e *quase não ocupava espaço. Não falava nem pedia nada* (Brum, 2011). Fazia as compras todos os dias, levava para ela, cozinhava e ia embora.

Um dia, num ímpeto de fugir, ela desceu do apartamento e saiu caminhando pela rua. Voltou tarde da noite, porque tinha medo, quase pavor. Mas algo aconteceu naquela ação que mudou sua vida:

Quando cheguei ao edifício onde eu morava, ele me esperava na porta. Primeiro preocupado, depois furioso.

Senti que tinha feito algo muito errado. Em seguida tive ódio dele. Você não é o meu pai, eu disse. Desta vez eu disse. Não sou mesmo. Sou o seu homem. Meu o quê?, eu não entendia. Então ele disse. Fica quieta. E começou a tirar o meu vestido. Eu era maior do que ele, mas tinha um medo maior do que eu. Fiz o que tinha aprendido a fazer. Deixei fazer. (Brum, 2011).

A confusão dos sentimentos, no fazer “algo errado”, é desencadeadora do ato de falar, o protestar da posição que o desconhecido,

sem direitos aparentes, tenta tomar à força. No entanto, o ato de “deixar fazer” está marcado pela aprendizagem de uso do corpo, adquirida no contato com o pai, que não lhe pertence, sempre a uso do outro. O trecho da cena segue assim:

Ele tocava o meu corpo com cuidado, quase com temor. E foi tocando e tocando em todos os lugares onde meu pai nunca tocou. Eu não sabia o que ele fazia, mas sabia que ele não devia fazer. Não conseguia me mexer. Talvez nem quisesse. Eu nem mesmo estava ali. Mas estava de algum modo porque comecei a gostar e a odiar aquele toque. Era a primeira vez que alguém me tocava. E era bom e era ruim. (Brum, 2011).

As primeiras ações que revelam a iniciação sexual se tornam confusas e adquirem certo estranhamento, e a imagem do pai paira como um fantasma de desejos reprimidos. O corpo da personagem quase que se desprende da racionalidade que a situação pedia, de negar a ação do outro de tocar o corpo, o qual não sabe se quer pertencer a esse outro. A descrição continua:

Ele começou a tirar as suas roupas e ele tinha um corpo branco e mole, muito diferente do corpo do meu pai. Eu tive nojo dele ao ver aquele corpo branco e mole tão diferente do corpo do meu pai. Mas continuei parada ali até mesmo quando ele abriu as minhas pernas, e eu senti uma dor tão grande que pensei que tinha acordado todos os vizinhos com o meu grito. Mas, como tudo em mim, foi um grito de silêncio, porque ninguém apareceu. Depois de fazer um ruído abafado, ele rolou para o chão. Alguns minutos depois começou a me limpar. E foi assim que viramos marido e mulher. Mas eu só soube que aquilo era um casamento muito tempo depois, quando comecei a sair sozinha e observar as coisas. Aí já era tarde para me importar e, de qualquer modo, eu não sabia como mudar. (Brum, 2011).

O corpo feminino, sem saber de que forma reagir, é contrastado com a violência da penetração do corpo masculino. É curiosa a descrição do ato, porque mesmo aparentemente consentido, revela o abuso e a posse do corpo de Maria Lúcia. Se “já era tarde para se importar”, o *costume* dessa nova relação que se impôs a ela revela a sempre posição de *subserviência* ao outro:

Ele não era um homem ruim. Só aquilo era ruim. Ele continuava trabalhando e trazia seu próprio salário, então não deve ter sido apenas para ter uma vida boa que ficou comigo. Uma vez só eu perguntei. Por que eu? Ele me olhou com uns olhos de corça, e só naquele momento eu reparei que tinha olhos bonitos. Porque alguém precisava cuidar de você. E eu queria cuidar de alguém. Não deve ter sido toda a verdade. Mas era o que podia ser dito.

Eu não gostava quando ele me tocava. Não doía como antes, mas eu sentia algo esquisito. Depois ele me limpava com algo que devia ser carinho. (Brum, 2011).

O porteiro torna-se marido de Maria Lúcia a partir do momento em que entende que aquele corpo e aquele apartamento lhe pertencem, porque ninguém mais os cuidaria. O abuso dos espaços do outro é duplamente representado pela casa e pelo corpo de Maria Lúcia. A casa, que fora patrimônio de outro homem, deve ser passada a outro, como se só o homem pudesse preencher esse espaço e dele fazer morada. O corpo de Maria Lúcia, que paradoxalmente é vítima da violência que consente, porque não sabe bem o que fazer e como mudar as coisas. Além disso, a limpeza torna-se sistemática, uma forma de *apagar* os rastros, como se as sensações e a memória fossem passíveis do esquecer físico propiciado pela limpeza. O corpo, como domínio alheio, serve aos desejos e aos costumes dos outros – fosse pai ou, agora, marido –, e não via espaço como um ser próprio e emancipador. Isso só ocorre, no entanto, com a filha, um dos tantos resultados do estupro doméstico:

Numa das vezes em que o ratinho cinzento se enfiou em mim, eu engraidei. Mas eu não sabia o que era isso. Ele pareceu feliz, o homenzinho. E eu horrorizada vendo minha barriga crescer rasgando a minha pele. Tinha um bicho dentro de mim, como agora.³ É a mesma sensação. Tira isso de dentro de mim, eu gritava. Mas o homenzinho só me olhava com aqueles olhos tristes dele. É um filho, você vai ter um filho. Um bebê saudável pra gente poder amar. Eu não compreendia. Como eu poderia? E um dia aquela coisa me arrebentou e saiu de mim. Em casa, porque o ratinho tinha medo não sei do quê. Era a mesma dor de agora, a mesma. E lembro de ter me surpreendido de estar viva quando acabou. Olhei para o monstrinho sanguinolento e tive tanto nojo. Era um ratinho também. (Brum, 2011).

O trecho revela novamente a relação de estranhamento com o corpo que, agora, gera nova vida. Sem poder compreender o vínculo que a une ao *ratinho cinzento*, Maria Lúcia tampouco consegue entender o que aquele ser em seu ventre significa. Não há como construir familiaridade ao que lhe parece alheio, tão irracional, tão ignorante ao que consegue assimilar. É importante salientar o que a cena segue descrevendo, como no trecho a seguir:

Constatei que tinha aquela coisa no meio das pernas e um dia tentaria se enfiar em mim como o pai dele. O monstrinho júnior se arrastava sobre o meu corpo e queria sugar os meus seios. O monstrinho pai dizia que eu precisava deixar, mas eu não deixei. Não mesmo. Aquela coisa já tinha me sugado por dentro durante uma eternidade e, agora que saiu, queria me sugar pelo lado de fora. Gritei que o jogaria na parede se não o tirasse de cima de mim. E o homenzinho teve a ousadia de me olhar com ódio, nem disfarçou. Quando ele saiu para trabalhar, e eu tive forças para me arrastar, peguei o pedaço de carne e afoguei na privada. Sim, eu fiz isso. E nunca me arrependi. Só descobri que estava absolvida

3 A personagem faz menção ao câncer diagnosticado.

quando li uma reportagem de Laura sobre depressão pós-parto. Não me importei. Eu nunca me senti culpada por isso. Fiz outras três vezes ainda. Quando minha barriga começava a crescer, eu implorava que ele tirasse aquilo de mim, mas ele fingia não me ouvir. E um dia ele tinha de sair de casa, mesmo que demorasse. E pronto, estava tudo terminado. O último eu mesma enterrei no quintal. (Brum, 2011).

A filha, Laura, é o resultado de tantos filhos indesejados, gerados obrigatoriamente, pela vontade do outro, naquele ventre que não os acolhe porque não consegue acolher a si mesmo. No entanto, pela adversidade de ter de dar à luz num hospital, por uma complicação no parto, ou talvez pelo fato de ter nascido *mulher*, Laura foi registrada no cartório, tinha identidade. A mãe não conseguiu afogá-la na privada, como fez com os demais, lembrança da filha do “afogamento na piscina”. Percebe que Laura é a chance de sua vida, em que ambas estabelecem uma relação íntima e constituinte uma da outra. O pai é um mero utensílio na casa, apenas o provedor da casa e da artificial família. Talvez por isso ele vá embora: percebe que o protagonismo feminino, apesar de deficitário, tem potencial para assumir o espaço, porque são elas os corpos que se condicionam a uma vida que não dependerá da figura masculina. Mesmo que essa relação não consiga possibilitar a compreensão de si mesmas como únicas, e sim dependentes uma da outra, ainda sim é uma chance de constituição de espaço e de si, diante do oprimido domínio masculino que as subjugava.

Espaços da literatura: a escrita como constituição do corpo – e do ser

Se os espaços *na* narrativa de *Uma Duas* são constituídos pela relação entre os corpos e os ambientes que habitam – e nos quais esses corpos dificilmente circulam –, os espaços *da* narrativa são igualmente inquietantes no que se refere ao processo de escritura do texto. A escrita confere às personagens o modo com o qual podem se

ficcionalizar, saindo de suas condições físicas limitantes, seja pelos corpos, seja pelos ambientes, e habitando outros mundos espaciais, mesmo que acessíveis somente pelo imaginário da ficção. Nesse tópico, a escrita torna-se a necessidade de consciência da exterioridade do eu e comporta-se como um meio de emancipação política, pelo menos do próprio corpo – e, conseqüentemente, da própria vida.

Quando Laura diz *não sei fazer metáforas porque não compreendo metáforas. Para mim tudo é literal* (Brum, 2011), a personagem revela que o discurso narrativo está muito além do metafórico: são as palavras, tomadas na veracidade, significadas na literalidade. É difícil para Laura viver no mundo da representação quando não sabe se autorrepresentar, não sabe ser o outro, porque não é si mesma. Pensar isso é refletir como se dá essa formação identitária confusa e pautada na mistura, que, não conseguindo se reconhecer na imagem da mãe, não consegue transpor a experiência traumática do “afogamento” e identificar-se como ser social. Foucault (1967, p. 1) comenta que os tempos atuais representam que “nós vivemos na época da simultaneidade: nós vivemos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado-a-lado e do disperso”, em que a experiência de mundo é como uma rede, mais que uma vivência através do tempo. Laura não parece ter essa vivência, porque são ausentes as explicações de sua formação familiar. As dicotomias propiciadas pelos tempos atuais lhe faltam, embora sejam fundamentais para a constituição de quem é. Para Foucault (1967, p. 2), somos regradados por certas dicotomias inultrapassáveis, invioláveis:

Dicotomias as quais as nossas instituições ainda não tiveram coragem de dissipar. Estas dicotomias são oposições que tomamos como, dadas à partida por exemplo, entre espaço público e espaço privado, entre espaço familiar e espaço social, entre espaço cultural e espaço útil, entre espaço de lazer e espaço de trabalho. Todas estas oposições se mantêm devido à presença oculta do sagrado.

O espaço em que vivemos é heterogêneo, e nossa vivência está imbricada em uma série de relações de espaços irreduzíveis. Quando Foucault (1967, p. 3) define as heterotopias⁴ como espaços reais, ele também está pensando nesses espaços que se encadeiam uns nos outros, ao mesmo tempo em que se contradizem; espaços que “se relacionam com todos os outros sítios, de uma forma que neutraliza, secundária, ou inverte a rede de relações por si designadas, espelhadas e reflectidas”.

No trabalho escrito de *construir-se*, as personagens do romance *Uma Duas* parecem fazer uso disso, a partir do momento em que se utilizam da escrita como o instrumento de formação, de separação e de constituição de si. Pensando a escrita como uma *heterotopia de crise*, como um lugar reservado a indivíduos em situações de crise, as duas personagens habitam esse espaço em conformidade com suas necessidades corporais e memorialísticas, para poder encontrar acessibilidade no mundo que as rodeia. É o processo de crise que as situa na herança escrita que, passada pelo pai de forma exploratória, acaba definindo uma herança de sustento a Maria Lúcia e uma salvação de futuro para Laura:

Sim, porque eu só sei escrever a mão. E acho que há mais coragem em escrever a mão, sopesando cada letra, que exige esforço e não aparece e desaparece numa tela como se as palavras pudessem simplesmente surgir ou simplesmente ser eliminadas sem que se pague um preço por isso. Seu pai mal sabia escrever, não se iluda. Seu talento você herdou de mim. (Brum, 2011).

4 Foucault (1967, p. 3) define as heterotopias como “espaços reais – espaços que existem e que são formados na própria fundação da sociedade – que são algo como contra sítios, espécie de utopias realizadas nas quais todos os outros sítios reais dessa dada cultura podem ser encontrados, e nas quais são, simultaneamente, representados, contestados e invertidos. Este tipo de lugares está fora de todos os lugares, apesar de se poder obviamente apontar a sua posição geográfica na realidade”.

Se, como diz Foucault (1967), as heterotopias estão ligadas, na maior parte, a pequenos momentos, pequenas parcelas do tempo que correspondem a uma ruptura do homem com sua tradição histórica, a escrita de Laura e de Maria Lúcia empenha suas narrativas a ponto de deslocá-las de seus próprios limites, para transpô-los e se definirem como sujeitos *uno*. Essa criação do espaço imaginário que a escrita possibilita influencia no leitor a duplicidade de leituras, em que os horizontes de expectativas de traumas reais se mesclam às narrativas ficcionais cujo tema sejam traumas, além da criação do sujeito pela literatura, na escrita de si como escrita de outros, de contextos pseudorreais e naturalmente-ficcionais:

Eu não sentia mais nada. Apenas escrevia, e aquilo não tinha nada a ver comigo. As palavras agora eram como pássaros empalhados. Sem carne por dentro. Palavras mortas como pássaros mortos. Como menina morta. E quando eu estava só durante o dia, eu apenas ficava lá ouvindo o silêncio na minha cabeça. E era melhor assim. (Brum, 2011).

O espaço heterotópico que a escrita da literatura possibilita desperta no leitor o horizonte de expectativa de que a literatura salva. A escrita é dor, mas também é a única forma que essas personagens encontram para contar sua história e poder existir. Mais: de poder ter vida plena e individual, mesmo que o fim, proporcionado pela morte, seja a única forma passível e necessária de renovação:

Ela me roubou as palavras, a minha mãe. Sinto sua presença em tudo, na minha pele, no cheiro do meu corpo, no corpo das letras que escrevi. E por isso as palavras são menos minhas. E o indizível agora se tornou não mais uma busca pelo que está fora das palavras, mas uma impotência. (Brum, 2011).

As palavras roubadas também correspondem às vidas roubadas das personagens. Os crimes cometidos, das vidas roubadas, apenas tangenciam as demais consequências de vidas que não só não puderam escolher, como foram oprimidamente levadas pelas escolhas masculinas. O pai militar define a vida da filha, que sequer pode ter autonomia de buscar os sentidos das palavras no dicionário; no entanto, o pai se utiliza do corpo alheio para dele se escrever. A ausência de palavras na relação entre marido e mulher tampouco facilita a agora possível autonomia na escrita: as palavras são trocadas pelo toque, um toque cirurgicamente pensado e asépticamente eliminador de rastros. O toque dos corpos, entre mãe e filha, acaba por ser prejudicial: uma não entende o sentido, a outra não conhece forma diferente de proceder, e o que fica são os silêncios que não significam nada além do calar e, dessa forma, sofrer.

A mãe diz, já nas partes finais de sua escrita:

a única palavra que eu quis escrever, nascida do meu desejo. Sim, porque você não nasceu porque o seu pai se enfiou dentro do meu corpo paralisado. Você nasceu quando olhou pra mim, e eu me vi no seu olhar. E desejei que você vivesse. (Brum, 2011).

A mãe, ao morrer, liberta Laura. Já é pó nas mãos da filha, já não é mais corpo e só lembrança. A filha deve, agora, ter a possibilidade de fazer o luto – diferentemente da mãe, que também ficou sozinha, como ela agora, mas não tinha palavras para poder entender e se refazer. A filha sim. Laura tem palavras escritas em um caderno, tem uma história produzida por dois discursos, por duas versões, por dois corpos, agora diferentes. Corpos que estão divididos entre presença e ausência, entre vida e morte, entre passado e futuro. Corpos que só existiram a partir da escrita e só tomaram sentido a partir da leitura.

No último capítulo, a voz de Laura fala:

Estou exaurida. Escrever ficção é como emprestar meu corpo para mim mesma.

Escrevi para poder matar a minha mãe. Essa possibilidade única que a literatura dá. E talvez pra amá-la.

Esta faca não dói menos ao recortar meu corpo. E como escrevo no computador, não há sangue nem matéria. A insanidade deste corpo que não pode ser tocado me confunde. Descubro que escrevi sobre a impossibilidade da literatura. O fracasso previamente assumido ao tentar transformar vida em palavra. O que mais importa é o que não pode ser escrito, o que grita sem voz e sem corpo entre as linhas. O para sempre indizível. É melhor assim, que seja assim. (Brum, 2011).

O deslocamento do próprio corpo é importante na escrita da literatura. O que Laura nos diz é que sua necessidade é de escrita. Descolar-se do corpo para poder adentrá-lo como um outro faz da escrita essa materialidade de seu múltiplo ao alcance da palavra. A morte da mãe, através da literatura, deve ser feita para que a escrita possa ter seu protagonismo, para que Laura possa não ser mais Laura, mas quem escreve, porque, ao escrever, somos todos outros, a serviço de palavras que tentam significar o que Laura chama de indizível.

A prática mecânica e impessoal de escrever no computador diferencia Laura da mãe, Maria Lúcia, porque, para a filha, é fundamental que esse afastamento seja provocado, para não ser mais corpo, para ser diferente da escrita à mão da mãe. As palavras ditadas pelo pai à Maria Lúcia eram abusivas, não somente nas questões pertinentes aos termos eróticos camuflados pela bela letra e bela escritura, mas pelo abuso do corpo alheio, que se utiliza dela pela impossibilidade de ele mesmo escrever – *eu tenho artrose nos dedos, e minha letra já não é tão boa nem tão bonita quanto a sua* (Brum, 2011), disse o pai, certa vez. Além disso, a necessária escrita acaba centrada na impossibilidade do registro em palavras daquilo vivido e reme-

morado, que só é feito pela tentativa do não apagamento, como se de alguma forma pelo menos o rastro pudesse ser mantido, apesar de artificial, de ficcional. A voz e o corpo desaparecem na narrativa literária; o que fica são palavras que, sem voz e sem corpo, delineiam uma tentativa de. De *ser*.

Considerações finais

Tinham me contado que os escritores eram uma espécie de deuses. Eles criavam um mundo em que podiam viver e escapavam deste pela porta dos fundos. Me preparei a vida inteira para ser deus. E só o que faço agora é desinventar a mim mesma. Acho que é isso. A realidade é uma ficção. E ao escrever eu vou quebrando essa criatura esculpida com amor e desespero. É o contrário. É preciso destruir a forma humana que está ali para alcançar a pedra. (Brum, 2011).

A obra *Uma Duas*, de Eliane Brum, traz para a literatura brasileira contemporânea não só mais um relato de si, um registro da angústia necessária do momento em que vivemos, mas uma voz feminina de aprisionamento patriarcal. Na perspectiva feminista dos discursos, narrativas como a de Eliane abrem o panorama de leituras de mulheres com um texto bem escrito, esteticamente interessante e que discute questões sociais, políticas e de gênero sem, no entanto, tornar-se panfletário. Aos discursos potencialmente engajados, é fundamental que também tenhamos em mente a qualidade artística, porque a literatura é isso: ficcionalização.

As histórias, sendo reais ou ficcionais, atingem o horizonte de expectativas de leitores que, ao longo da história da literatura, têm nos clássicos as definições dos paradigmas estéticos e valorativos. No entanto, como sinalizado por Luis Brandão (2005), os estudos culturais trouxeram para as análises de literatura a compreensão da politização teórica, em que as escolhas também estão pautadas por um sistema de circulação de obras em detrimento de tantas outras,

que por vezes não estão atuantes nos círculos literários em razão puramente de interesses mercadológicos. Nesse aspecto, a cada vez que o leitor tem a possibilidade de encontrar leituras que abram seus conceitos prévios, essa obra tem o potencial de questionar seus valores e suas compreensões de literatura, além de aumentar sua forma de ver o imaginário das produções escritas ficcionais.

Em espaços da/na literatura de autoria feminina, essas relações têm sido indissociáveis e ampliam nossas experiências de leitura. Obras de produção feminina têm aberto um grande debate sobre suas leituras e sobre o quanto os leitores podem estar sendo influenciados em suas receptividades a partir do gênero do autor. Movimentos como o #leiamulheres, criado pela autora inglesa Joanna Walsh, mostram que a preocupação pelas produções das mulheres escritoras não tem o foco de uma *guerra dos sexos*, mas de uma maior abertura e abrangência de vozes narrativas plurais e menos sistemáticas, mais democráticas e menos cerradas, como defende Regina Dalcastagné na análise dos resultados de sua pesquisa sobre *A personagem no romance brasileiro contemporâneo* (1990 – 2014). Ações como essa, de diagnóstico e de incentivo, têm propiciado um campo cada vez mais benéfico para a literatura brasileira, pois aliam qualidade à circulação mais democrática, apesar de não 100% efetiva, uma vez que os espaços de circulação dos textos ainda funcionam em uma lógica excludente e homogênea.

A intenção desse trabalho foi a de pensar o espaço nas produções femininas e identificar suas relações para com os que ali circulam. Nesse sentido, eu pude identificar duas questões pertinentes: a primeira é a de que a mulher e o corpo estão intrinsecamente relacionados nos discursos de autoria feminina, porque a noção de corpo é fundamental para a possibilidade de externalizar, através da escrita, as questões pertinentes ao *ser*; a segunda, que a literatura para as produtoras mulheres não é só uma mera escrita, mas também se configura como um espaço de interação e de socialização, onde identificam a si mesmos para se descolarem para um outro, ficcional.

Sendo as relações de espaços público e privado um grande definidor das circulações e não-circulações das mulheres no meio social, suas escritas não só abordam isso, como também elas fazem da escrita a ponte de transição para esses espaços.

Por muito tempo a escrita das mulheres foi vista como menor ou inferior, como se suas condições espaciais de casa e de posição na família também pudessem definir suas orientações literárias. No entanto, os espaços têm sido aos poucos abertos, por vezes timidamente conquistados, mas já é um começo. As ações têm sido muito despertadas no campo ideológico e político, mas não perdem em valor estético. Se, como disse Ricardo Piglia (2005, p. 19-20), “en la clínica del arte de leer, no siempre el que tiene mejor vista lee mejor”, que façamos dos espaços o lugar de leituras encontradas, perdidas, rompidas, como Dom Quixote, que “leía incluso los papeles que encontraba en la calle”. E que façamos da literatura feminina nossa nova morada porque, no fundo, já não nos cabe sermos somente Penélopes.

Referências

- BRANDÃO, Luis Alberto. Breve história do espaço na teoria da literatura. *Cerrados*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura, n. 19, 2005, p. 115-134. Disponível em: http://www.gestaoesaude.unb.br/index.php/cerrados/article/viewFile/13415/pdf_305. Acesso em: 05 ago. 2015.
- BRUM, Eliane. *Uma Duas*. São Paulo: Leya, 2011. 139p. *E-book*.
- DOSSE, François. *História do estruturalismo*. Campinas, SP: Unicamp, Ensaio, 1993.
- FOUCAULT, Michel. *De outros espaços*. 1967. Disponível em: http://historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Foucault-De_Outros_Espacos.pdf. Acesso em: 20 ago. 2015.
- GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GOIS, Edma Cristina de. Entre muros e abrigos: o lugar de corpos femininos no romance contemporâneo. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (org.). *Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, 2015.
- PIGLIA, Ricardo. *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005.

Do social ao simbólico: o espaço praticado pela mulher em *Damas de Copas*, de Cecília Costa¹

Ana Luiza Nunes Almeida

A palavra é uma faca, uma bofetada, mas também pode ser uma carícia, uma brisa, um toque, uma ruptura.

Cecília Costa

Os estudos culturais buscam novas interpretações da literatura e da cultura, levando em consideração vozes silenciadas que ocupam posições marginalizadas e destituindo a legitimidade do cânone e o seu caráter naturalizado. Aliada a essa necessidade de ressignificação discursiva, a teoria feminista entende que uma representação política feminina é necessária, uma vez que os discursos sobre/da mulher ainda encontram resistência nos espaços acadêmico e literário. Entretanto, de acordo com a concepção de Judith Butler (2013), os termos “representação” e “política” são polêmicos porque enquanto a representação busca legitimar e possibilitar a visibilidade das mulheres no âmbito discursivo, também pode desenvolver função normativa, a qual restringe a categoria de mulher a uma verdade arbitrária.

Partindo da prerrogativa butleriana, é possível afirmar que o conceito de “mulher” é elaborado sob a concepção cultural patriarcal, se revelando discursivamente construído a partir de um sistema

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), Brasil.

que determina a inteligibilidade de gênero de acordo com uma perspectiva relacional de dominação. Tal construção unifica a identidade feminina sem levar em consideração as especificidades de sexo, de gênero e de sexualidade – além de outros dispositivos que estão agregados às relações de poder – e desqualifica o indivíduo como produtor de uma identidade subjetiva. A proposta da crítica feminista, nesse sentido, dialoga com a subversão da tradição literária, entendendo a necessidade de revisar e reescrever a representação do feminino nos textos literários, desconstruindo o caráter naturalizador das identidades de gênero. No entanto, a subversão não resulta na simples substituição de uma representação canônica por outra, mas na conscientização acerca das práticas discursivas institucionalizadas e ressignificação do cânone literário a partir de interpretações alternativas de identidade.

O espaço literário traz consigo características de uma cultura primordialmente machista. Os privilégios do homem na sociedade produziram uma imagem estereotipada e submissa da mulher no âmbito literário. Sendo representada sob o olhar do outro, ela não foi somente retratada pelo outro sexo, mas também de acordo com sua relação com o outro sexo, assegurando a sua coisificação a partir de regras estipuladas pelo patriarcado. Ainda que tenha reivindicado o direito de expressão, a mulher tem a sua liberdade cerceada social e simbolicamente, uma vez que o seu discurso é forjado pelos valores dominantes, os quais refletem na sua escrita e a sujeitam a uma tradição que não a representa. Sob a mesma ótica, Virginia Woolf (2014, p. 151) reflete sobre a forma que o papel social atribuído a cada sexo interfere na produção intelectual feminina, discorrendo sobre a imunidade masculina e os lugares de segregação feminina ao longo dos anos e afirma que “a liberdade intelectual depende de coisas materiais” quando defende que uma mulher necessita de um espaço próprio para escrever ficção.

Não dispondo de um espaço seguro de expressão, a mulher ainda reivindica maiores oportunidades de produção literária. Aquelas que romperam com a barreira do silêncio precisaram se adequar a uma tradição falocêntrica e os efeitos dessa normatização são percebidos em suas narrativas na medida em que não há uma tradição outra em que se apoiar. Assim sendo, a voz feminina precisa validar o seu discurso para ser ouvida e para isso tem que buscar no discurso dominante referências que possam reforçá-lo ou subvertê-lo. Todavia, a mulher pleiteou o seu espaço na literatura e conquistou a possibilidade de narrar a sua própria história e, nessa nova etapa, teve que visitar as narrativas pregressas e ressignificar a identidade que havia sido imposta sobre si. Com essa mesma perspectiva, Cecília Costa escreveu o romance *Damas de copas* (2003), construindo um palimpsesto de histórias que se sobrepõem e dialogam em uma nova possibilidade de representação e expressão feminina.

A história narrada no romance se passa no período de redemocratização do Brasil, no Rio de Janeiro. É protagonizada por quatro personagens femininas que moram juntas em um sobrado e se organizam em uma composição familiar sem parentescos genealógicos, alheia às convenções tradicionais; e se desenvolve a partir das relações que estabelecem entre si, priorizando as suas interpretações e pensamentos sobre os acontecimentos que as circundam. Narrado em primeira pessoa por Marta, o romance se desenvolve a partir da construção de outro romance – dentro do espaço diegético – o qual surge da necessidade que a narradora tem de tornar pública a experiência feminina que se delineia no espaço privado. As primeiras palavras do prólogo explicam o seu desejo:

Carrego este livro dentro de mim há muitos e muitos anos. Uma criança que hoje já seria mulher. Na realidade, a vida, neste caso, estranhamente nasceu de um livro. A ficção construiu a realidade. Pois foi um livro descosturado, apenas esboçado, que maculara com sua perigosa inocência algumas virgens folhas brancas, que fez explodir a vida.

Hedionda, convulsa, espantosamente bela. Ódios reprimidos, amores silenciados, roucos de dor e de desejo, amizades mal compreendidas, gestos. Tudo aflorou por causa dele. O livro que já foi escrito tantas e tantas vezes intermináveis, dentro de mim – minha alma é seu pergaminho –, sem que eu nunca tivesse a coragem de escrevê-lo até o fim. (Costa, 2003, p. 7).

Maria é a interlocutora de Marta – é para ela quem a narradora reporta a sua intenção de escrever um romance. As duas personagens moram juntas e desenvolvem um relacionamento que beira à homoafetividade, sem que haja a sua concretização física. Maria, que foi militante na Ditadura Militar e carrega consigo marcas da tortura, é idealizada pela narradora e descrita com melancolia tanto na narrativa sobre o livro quanto na transcrição da sua história para a narrativa que Marta escreve. A relação de ambas se iniciou quando Maria se separou do marido e pediu para ficar no sobrado por um tempo, no quarto vizinho à lavanderia; e é neste espaço periférico em que as duas interagem – naquela privacidade, Maria confia em Marta para desabafar sobre suas dores e intimidades, mas restringe o diálogo ao plano oral, visto que quando a narradora transpõe para a literatura todo o convívio compartilhado, incomoda a amiga, provocando o seu afastamento.

As outras duas moradoras do sobrado são Beth e Carla. A primeira é amiga de Marta de um tempo anterior à mudança para a casa. Descrita como possessiva pela narradora, Beth sempre teve um posicionamento forte tanto no espaço privado quanto no público, o que ocasionou diversas turbulências nas suas relações interpessoais. Já Carla se mantinha alheia à sua realidade e pouco se posicionava sobre questões domésticas e até mesmo sociais. Marta e Beth moraram juntas em outra residência antes da mudança para o sobrado, entretanto, devido ao comportamento intempestivo de Beth, ambas romperam com a convivência e passaram longo período sem contato. Em um momento em que Beth adoeceu, um amigo sugeriu a

reaproximação das amigas e propôs que voltassem a morar juntas, trazendo outra companheira que pudesse dar suporte às dificuldades que as duas encontravam na convivência. Carla se tornou essencial no equilíbrio da casa.

O sobrado, lugar em que as quatro personagens moram, é parte fundamental da história. Ele possui grande significação na composição narrativa, pois simboliza o lugar de exploração identitária das protagonistas. Escolhido por Beth para morar inicialmente somente com Marta, se tornou aconchegante e acolhedor às suas moradoras, uma vez que potencializou a descoberta e a afirmação de suas personalidades e possibilitou o questionamento de valores externos ao ambiente, mas comuns na sociedade. O espaço, por sua expansão e arquitetura labiríntica, auxiliou na reconstrução da amizade entre as duas antigas companheiras e muitas vezes regou os acontecimentos que lá sucederam. Beth continuava centralizando a autoridade da casa e impunha as suas vontades arbitrariamente, Carla estava “quase que perdida em si mesma, ou na falta de rumo na vida” (Costa, 2003, p. 84) e não sabia como usufruir da liberdade que conquistou ao sair da casa dos pais e Maria, também intimidada com a sua condição emancipatória, ocupou “aquele quarto que não era quarto, mas que, ao lado da pequenez acanhada de teu apartamento com teu marido, era uma verdadeira suíte, com vista para a lua” (Costa, 2003, p. 81) e expandia o isolamento e a inferioridade que lhes foram impostos ao se resguardar em um quarto isolado dos outros cômodos e localizado em uma área subalterna. Marta se sentiu acolhida no momento em que viu a casa cinquentenária de vila e aquele espaço lhes despertou sentimentos que até então não explorara e deu ênfase naqueles que havia tentado se desprender no passado. É um lugar, portanto, que as protege da opressão exterior e lhes permite o devaneio, dando a sensação de pertencimento do mundo ao possibilitar a expressão.

Gaston Bachelard (1978), em *A poética do espaço*, discorre sobre a alegoria da casa, evidenciando o seu caráter protetor e intimista. Afirma que “para evocar os valores de intimidade é preciso,

paradoxalmente, induzir o leitor ao estado de leitura suspensa” (Bachelard, 1978, p. 206), visto que a imaginação reforça a lembrança vivida e se agrega à memória. A casa é um espaço de reflexão da intimidade porque “é a própria pessoa, sua forma e seu esforço mais imediato” (Bachelard, 1978, p. 263). Nessa mesma perspectiva, é possível perceber que a casa descrita em *Damas de copas* representa a subjetividade de suas habitantes – suas agruras e seus anseios – e reflete, inclusive, um sistema social opressivo que se tenta combater na narrativa.

Isolado do meio social, o sobrado é um espaço de expressão de suas moradoras. Entretanto, essa expressão se dá, primordialmente, no ambiente interno e se ajusta às convenções estabelecidas socialmente. Ainda que admitissem viver em precária domesticidade, as personagens travavam alguns embates na cozinha, reivindicando o poder e a administração do lugar – a narradora explica a sua surpresa em relação a animosidade inesperada, mas complementa a sua reflexão com um discurso um pouco sexista:

Só muito tempo depois eu entenderia como as mulheres, liberadas ou não, ainda têm o pé – e o ventre e a cabeça – na cozinha. Nas chamas violáceas do fogão. Adoram administrar a cozinha, dar ordens. É o espaço do poder. Não importa que a mulher trabalhe fora. Toda mulher, descobri com o tempo e também me autodescobrindo, gosta de dominar sua cozinha, suas panelas, seus temperos, e só a entrega a outrem por concessão. Mesmo aquelas que não sabem disso, as que creem odiar a cozinha, as que dizem a querer à distância. (Costa, 2003, p. 49-50).

A cozinha se associa à ideia de depreciação – incutida socialmente e reproduzida na literatura – da mulher. O espaço remete à servilidade imposta à mulher e, ao ser entendido como “espaço do poder”, corrobora com a percepção de que é um lugar próprio dela. Na casa, de modo geral, são validados valores que somam à percepção da submissão que as protagonistas desempenham, pois, embora

elas tenham certeza sobre as suas escolhas e atitudes, preferem fazê-las no espaço privado. É evidente, todavia, que tal conduta é oriunda da dificuldade de expressão feminina no espaço público, porém a sua reprodução dentro da casa é resultado da internalização e naturalização de tais valores pelas próprias protagonistas. Um exemplo latente dessa contradição é na segregação conferida ao possível relacionamento homoafetivo da trama – Marta e Maria desenvolvem a sua relação no quarto da segunda, alheio ao convívio social, o qual fica próximo à área de serviço, alcançado por degraus espiralados que a narradora nomeia de mansarda. A divisão entre os mundos é simbolizada pelas escadas e a afetividade entre mulheres é deslocada para um espaço marginal, seja na arquitetura da casa ou na exploração do sentimento entre as personagens, já que não é possível concluir, pelo ponto de vista de quem narra, se a não concretização da relação é produto da vontade de ambas ou da pressão social.

O sobrado é uma alegoria da condição feminina. Edificado em três andares, possuía vastos espaços de convívio, mas era habitado essencialmente em seus cantos, nos quais se desfrutava a segurança da solidão, isolando o universo exterior. Parece que nele há uma necessidade de devoção – justamente para fomentar o devaneio que Bachelard (1978) insiste que o espaço provoca – e se afirma como um centro de proteção para a expressão feminina.

O espaço habitado, nessa perspectiva, sobrepõe-se ao espaço geométrico. É relatado de acordo com a perspectiva de quem o narra e carrega significações que são construídas a partir das experiências de quem o interpreta. Michel de Certeau (1998) se apoia nessa premissa para dissertar sobre a sua teoria de lugar praticado e os efeitos que as práticas de espaço causam nas operações cotidianas. Traz à tona que a cultura articula conflitos e legitima um lugar através de práticas comuns e relatos que o tornam cotidiano, entendendo que “toda sociedade mostra sempre, em algum lugar, as formalidades a que suas práticas obedecem” (Certeau, 1998, p. 83).

Os relatos organizam lugares e por isso é possível notar a arbitrariedade das práticas de espaço, uma vez que é a cultura dominante que as produzem, estabelecendo um padrão a ser seguido. No caso de *Damas de copas*, o lugar é relatado por mulheres que têm voz ativa e falam sobre elas, mas a cultura que as circunda dá base aos seus relatos.

A figura atual de uma marginalidade não é mais a de pequenos grupos, mas uma marginalidade de massa; atividade cultural dos não produtores de cultura, uma atividade não assinada, não legível, mas simbolizada, e que é a única possível a todos aqueles que no entanto pagam, comprando-os, os produtos-espetáculos onde se soletra uma economia produtivista. Ela se universaliza. Essa marginalidade se tornou maioria silenciosa. (Certeau, 1998, p. 44).

Em consonância com o pensamento de Certeau, se tem a nítida compreensão da marginalidade silenciosa que condiciona os relatos das protagonistas do romance estudado. As simbologias dos espaços habitados e a estereotipação das personagens femininas em suas relações são oriundas de instituições normativas que estão impregnadas na sociedade, de modo geral. Há momentos da narrativa em que Marta descreve situações que subjugam a mulher e corroboram com o conceito padronizado do feminino – a narradora ora internaliza essas concepções estereotipadas, ora as questiona e evidencia a heterogeneidade feminina.

Sim, a gente contava, contava, e de certa forma sofria ainda, pensando nas inúmeras bobagens e nos preconceitos que havíamos suportado, no passado. Sofríamos mas nos libertávamos, com nossas narrativas e brincadeiras – porque havia situações que eram de rir para não chorar –, de lembranças há muito tempo guardadas, escondidas bem no fundo nas gavetas do armário de nossas memórias. (Costa, 2003, p. 134).

Assim, o que se percebe é que a narrativa, no seu relato, age como contestadora da cultura dominante. Há ainda uma dificuldade de romper com os conceitos que definem as práticas discursivas, mas o importante é a possibilidade de expressão que esse relato oferece e a pluralidade de leituras que o texto oferece. De acordo com Certeau (1998, p. 245), “o importante não é mais o dito (um conteúdo) nem o dizer (um ato), mas a transformação, e a invenção dos dispositivos que permitem multiplicar as transformações”; e o que se vê é a literatura como recurso de representação de um cotidiano que busca subverter a norma.

A subversão em *Damas de copas* começa a partir da possibilidade de uma narradora feminina dominar a sua voz, definindo o lugar de seu discurso e o espaço de seu desenvolvimento. Certeau (1998) disserta sobre as configurações de lugar e de espaço, estabelecendo uma distinção entre os conceitos, em que define o primeiro em uma posição estável e o segundo como uma emancipação desta estabilidade. Para ele, o lugar “é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistências. [...] é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade” (Certeau, 1998, p. 201), e o espaço “é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais” (Certeau, 1998, p. 202). Por conseguinte, o espaço é entendido como um lugar praticado.

O entendimento de espaço, nessa concepção, só é possível a partir da sua vivência, ou seja, de seu relato. A transformação de lugares em espaços se realiza na medida em que os indivíduos transitam e se relacionam, apropriando-se das suas posições e potencializando as suas relações. Nesse sentido, o lugar praticado é possível quando a palavra é relatada e, conseqüentemente, atualizada; sendo produto de necessidades individuais de ressignificar experiências coletivas.

A palavra relatada pelas personagens femininas do romance, a partir da voz da narradora Marta, demonstra a heterogeneidade de

sentidos existentes para as práticas comuns no cotidiano. Ainda que se sistematizem de acordo com um código discursivo dominante, a possibilidade de expressão dessa minoria reprimida já é um rompimento com o padrão – minoria esta que se apoia na palavra escrita a fim de encontrar um meio de se transformar em uma unidade de sentido, ou seja, validar a sua identidade na sociedade. Na medida em que se regulariza o discurso através da palavra escrita, se dá credibilidade àquilo que está sendo narrado, e, portanto, a perspectiva feminina ganha um aliado quando se associa à literatura para narrar a sua experiência.

Os livros são apenas as metáforas do corpo e se apoiam naquilo que é calado. É, dessa forma, “uma ‘ficção’ do corpo escrevível: é um ‘cenário’ construído pela prospectiva que visa fazer do corpo aquilo que uma sociedade pode escrever” (Certeau, 1998, p. 300). A casa do romance é a representação do corpo relatado, é o lugar praticado que organiza a linguagem e delinea a narrativa – nela se torna possível a expressão feminina: em seus cantos, suportando os silêncios castradores; na dialética do interior e do exterior, ao permitir o trânsito de vivências e experiências, numa espécie de festa do corpo, de celebração da multiplicidade.

No despertar de seu lugar fixo, saindo de uma marginalidade estável e pleiteando a sua emancipação a um espaço relatado, a mulher ressignifica o lugar que a constitui e o espaço que habita. De acordo com Jean Franco (2005), existem inúmeras narrativas escritas por mulheres que buscam refletir, de alguma forma, a experiência feminina e definir o seu espaço dentro do campo literário, uma vez que tal possibilidade ainda é privilégio masculino. Portanto, em decorrência do novo contexto literário que se apresenta, as mulheres promovem uma releitura da representação do feminino, relatando os seus silêncios e tornando públicas as suas vivências que, anteriormente, se restringiam ao espaço privado.

Em *A ordem do discurso*, Foucault (2013) tece uma análise sobre o discurso a partir das relações de poder que se estabelecem para

regulá-lo. Identifica que existem discursos que são institucionalizados e ritualizados com o intuito de dar ênfase às técnicas de controle e, por conseguinte, estabelecendo o domínio de quem os detém. Nesse sentido, para um discurso adquirir esse caráter de normalidade, outros são preteridos, evidenciando que a formação discursiva está conectada com processos ideológicos e que “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as letras ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (Foucault, 2013, p. 10).

Na concepção foucaultiana o conceito de verdade é apenas uma perspectiva guiada pelos discursos, posto que o próprio conhecimento é produto de determinadas perspectivas e deriva de relações de poder. Os discursos destituídos de voz – que são separados e rejeitados –, por sua vez, são representados de acordo com a interpretação dos discursos dominantes, podendo-se concluir que a verdade se deslocou do ato da enunciação para o próprio enunciado.

No âmbito literário, o discurso também é regulado por sistemas de autoridade, os quais legitimam, a partir de definições arbitrárias, práticas discursivas que se adequam ao posicionamento ideológico dominante e, portanto, são institucionalizadas dentro do cânone literário. A literatura, por vezes, é disciplinada para conservar e reproduzir a “verdade” instituída, sendo uma das responsáveis pela manutenção da arbitrariedade discursiva que se alastrou. Foucault (2013, p. 17) reflete que a literatura ocidental “teve de buscar apoio, durante séculos, no natural, no verossímil, na sinceridade, na ciência também – em suma, no discurso verdadeiro” e se manteve controlada e reduzida às normas impostas pelos discursos legitimados. Contesta, então, a objetividade da verdade, e propõe a desconstrução discursiva a partir do rompimento com os pressupostos de verdade. Entende que se limitar apenas no conteúdo do discurso é uma forma de legitimar o discurso dominante – a violência do discurso está na sua formulação, sendo necessário analisar o não dito que tornou possível o que foi dito e observar as lacunas e contradições dos

discursos, ou seja, explorar o discurso a partir da sua especificidade, desconstituído de totalitarismo.

Trazendo as proposições foucaultianas para a literatura, é possível repensar as questões relativas às práticas teórico-críticas na academia, entendendo a necessidade de ruptura com os sistemas naturalizados, passando a questionar a arbitrariedade do conceito de valor, tão caro ao discurso literário. Foucault (2013) percebe que o discurso literário exige que se responda quem o escreveu, preservando o autor como um indicador de verdade. Para ele, “o autor é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real” (Foucault, 2013, p. 17). Entretanto, o conceito de real é oriundo de práticas discursivas institucionalizadas e, nesse sentido, valorizar somente o discurso literário de quem se propõe a reproduzir a realidade criada é limitar a literatura a um caráter reprodutor discursivo, descredenciando a multiplicidade discursiva que permite novas ressignificações e contestações dos discursos dominantes.

A partir do momento que a expressão feminina se tornou pública, narrar o privado pode ser considerada uma ação política, visto que evidencia a opressão a qual as mulheres são submetidas. É importante levar em consideração nesse estudo, portanto, a segunda narrativa que é proposta em *Damas de copas* – a expressão de Marta não se dá somente no relato de sua vida e na intenção de escrever um romance, mas também através da consumação dessa intenção, nas linhas em itálico que estão escritas dentro da narrativa principal. Essa parte da história pode ser interpretada como um devaneio ou fluxo desvairado de histórias, imagens e lirismos; todavia, há também a possibilidade de se tratar da efetivação da escrita da narradora e a construção narrativa que ela se propôs desde o prólogo do romance.

As duas histórias paralelas servem para despertar a consciência sobre a voz feminina e trazem questionamentos que refletem essa necessidade de afirmação da mulher tanto no espaço social quanto no simbólico, pois ambos são representados no romance e ambos são criticados por contribuírem com a segregação feminina. Marta – narradora e escritora – tem a intenção de contar a experiência feminina vivida no sobrado porque percebe um vazio dessa expressão no espaço literário. A protagonista nota que em sua maioria o que se vê são relatos do outro sobre a mulher, os quais não levam em consideração subjetividades que trazem múltiplas interpretações para o ser feminino.

Damas de copas explora mais do que relatos cotidianos. O romance se constrói a partir da pluralidade que a expressão feminina permite, sem julgamentos ou pretensão de ser tido como uma interpretação verdadeira do real. A crítica do livro foca no espaço – social e simbólico – e na forma como ele conduz as práticas discursivas, agindo como opressor ou libertador, dependendo de quem o habita e o relata.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- COSTA, Cecília. *Damas de copas*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2013.
- FRANCO, Jean. *Marcar diferenças, cruzar fronteiras*. Florianópolis: Editora Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2005.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

O estilhaçamento da representatividade da protagonista de *Mulher no espelho*, de Helena Parente Cunha

Patrícia Cristine Hoff

O sujeito do feminismo: resistência e performance

Não é novidade que o pensamento contemporâneo experimenta a instabilidade operacional da noção de *sujeito*. Construído crítica e teoricamente ao longo do século 20, o sujeito contemporâneo representa, em princípio, uma ruptura em relação ao ideal iluminista que percorria as veias do pensamento moderno ocidental, sendo por isso usualmente referido como o sujeito pós-moderno, dotado de uma tecnologia histórica, social, política e discursiva que é por definição instável.

Considerada em seus termos, a filosofia iluminista buscou libertar o homem dos dogmas metafísicos, dos preconceitos morais, das superstições religiosas e das tiranias políticas, propondo a confiança decisiva na razão humana como propulsora do conhecimento e da autonomia individual necessários para a consolidação do contrato social e o surgimento dos estados-nação. Em tal contexto, o sujeito era visto pelo prisma de uma mesmidade racional, de uma identidade permanente e contínua no indivíduo, configurando-se como o sujeito da razão, do conhecimento e da prática. Mas, desse modo, o pensamento moderno dependia de uma noção de identidade que deixava pouco espaço para a interferência dos aspectos que fazem da identidade do indivíduo um *processo*, ou seja, algo aberto à contestação, à cisão e à (re)formulação. E foi essa deixa que a contemporaneidade pegou para si e buscou considerar por meio de novas

frentes de pensamento, que se debruçaram sobre os mecanismos de *determinação* operantes na sociedade.

Segundo Stuart Hall (2011), uma dessas frentes que ao longo do século passado contribuiu para o descentramento decisivo do sujeito cartesiano foi o feminismo.¹ Surgido na efervescência dos movimentos sociais do final da década de 1960, o feminismo dedicou seus primeiros esforços para delinear a identidade do sujeito que defendia: as mulheres. Essa identidade pressupunha o mapeamento dos aspectos da vida da mulher, tais como a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, a divisão doméstica do trabalho e o cuidado com as crianças. Os papéis dos homens e das mulheres na sociedade logo foram tratados em termos de uma desigualdade política, ora marcada por “uma substituição da noção universalista de “Humanidade” pela questão da diferença sexual. Com o tempo, porém, o movimento feminista, que inicialmente surgira enquanto contestação da posição social das mulheres, passou a incluir a discussão sobre as formações das identidades sexuais e de gênero (Hall, 2011, p. 46), abrindo caminho para as várias ramificações críticas e teóricas que caracterizam o feminismo desde os anos 1980.

No que diz respeito à configuração do *sujeito* do feminismo, depreende-se que também esse sujeito passou por um deslocamento. A emergência da representação da mulher a partir do critério sexual, cara aos estudos feministas nos anos 1960 e 1970, formulou uma

1 Nesse contexto, Hall (2011, p. 34-46) vai discorrer sobre cinco frentes, quais sejam: a reinterpretação da teoria marxista que deslocara qualquer noção de agência individual ao considerar as ações do indivíduo como condicionadas pelas estruturas sociais, materiais e culturais do seu meio; a descoberta do inconsciente por Freud, que tomara a identidade, a sexualidade e o desejo como amplamente baseados em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente; a linguística estrutural de Saussure, que punha os atos de linguagem dentro de uma noção de língua enquanto sistema de regras social, e não individual; a genealogia do poder de Foucault, que estudara as instituições que instauram o poder disciplinar que mantém a vida dos indivíduos sob controle; e, então, o advento do feminismo, que emergira ao mesmo tempo enquanto crítica teórica e movimento social.

noção do sujeito feminino que Teresa de Lauretis (1994) chamou de *gendrada*. O sujeito feminino, no momento em que é definido por critérios naturais, é colocado senão em sentido oposto ao homem, tendo nesse o ponto de referência e, por conseguinte, de predominância. Segundo Lauretis (1994), a noção do sujeito feminino reduzida ao domínio do corpo nutria-se dos estereótipos e do reducionismo de gênero que abundavam nas representações teóricas e narrativas (em especial o cinema). Desse modo, embora tenha instigado as primeiras reações políticas e discursivas do feminismo, uma identidade decorrente de espaços sociais gendrados acabava por enfraquecer ou ao menos limitar as representações do sujeito feminino como figura de resistência.

Com a ampliação dos debates feministas que ocorrera já nos anos 1980, Lauretis (1994, p. 208) sustenta que aquele *sujeito feminino* dera espaço ao *sujeito do feminismo*, que seria concebido como

um sujeito constituído no gênero, sem dúvida, mas não apenas pela diferença sexual, e sim por meio de códigos linguísticos e representações culturais; um sujeito “engendrado” não só na experiência de relações de sexo, mas também na de raça e classe: um sujeito, portanto, múltiplo em vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido.

Não mais compreendido em termos estáveis ou permanentes, o sujeito do feminismo, segundo Lauretis, faz da contradição a sua condição. Situa-se em um espaço que está dentro e fora da ideologia, ocupando esse “outro lugar”, insistindo no jogo da representação em meio à hegemonia das narrativas construídas sobre esse mesmo jogo. Que a mulher continue a se tornar *Mulher*,² não se apartando da ideologia de gênero, e ao mesmo tempo insista na constante reformulação crítica do seu lugar representado e autorrepresentado.

2 Em alusão à frase clássica de Simone de Beauvoir em *O segundo sexo* (1970): “A gente não nasce mulher, torna-se mulher”.

Já Judith Butler (2014), em *Problema de gênero*, trata a questão do sujeito do feminismo para além de uma política da representatividade a operar na base das correntes críticas feministas. Butler (2014) vai dizer que as investidas no sentido de se construir o sujeito do feminismo incorrem em uma reificação daquelas premissas ontológicas da identidade que o feminismo deve, na verdade, questionar. A crítica de Butler (2014, p. 23) desemboca no pensamento de que “[a] identidade do sujeito feminista não deve ser o fundamento da política feminista, pois a formação do sujeito ocorre no interior de um campo de poder sistematicamente encoberto pela afirmação desse fundamento”.

Na perspectiva de Butler (2014), as teorias feministas que investem na “unidade” do seu sujeito baseiam-se em uma falsa ideia de coalizão de ações para se lançarem no combate aos condicionantes sociais empreendidos nas sociedades patriarcais. Contudo, não se trata de negar o poder das coalizões; é necessário perceber que a identidade do sujeito do feminismo formulada a partir da unidade e da coalizão de ações se revela em última instância normativa, impossibilitando que ações que estão fora dessa coalizão possam emergir no contexto de situações concretas que tenham outras propostas que não a articulação da identidade (Butler, 2014, p. 36). Dessarte, cumpre rever a posição da política da representatividade no interior dos debates feministas, não a tomando como base para se atingir certos objetivos, mas enquanto o próprio objetivo elaborado na contingência das ações e, portanto, alternadamente instituído e abandonado, segundo as propostas em curso (Butler, 2014, p. 37). Em relativa aproximação ao que dizia Teresa de Lauretis, Butler (2014, p. 22) defende que

[a] tarefa política [do feminismo] não é recusar a política representacional – como se pudéssemos fazê-lo. As estruturas jurídicas da linguagem e da política constituem o campo contemporâneo do poder; consequentemente, não há posição fora desse campo, mas somente uma genealogia crítica de suas próprias práticas de legitimação.

No desafio de repensar as categorias do gênero para além de uma busca pelas representações do sujeito do feminismo, Butler (2014) lança mão de uma reflexão que pensa a identidade enquanto *performatividade* de gênero. A identidade performativa sugere que ela não tem *status* ontológico separado dos atos que constituem sua realidade, mas que se traduz em palavras, atos, gestos e desejo produzidos na *superfície* do corpo e sustentados por signos corpóreos e por outros meios discursivos, e que “sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa” (Butler, 2014, p. 194). Desse modo, o gênero, ao invés de ser determinado por uma realidade ahistórica, passa a ser compreendido a partir de uma leitura sobre o fazer-se e constituir-se culturalmente sustentado na duração temporal.

Esse caráter temporal da performatividade do gênero é assumido por Butler (2014) como ritualístico, visto que constitui uma performance reiterada no tempo e de forma pública. Mas de que modo a repetição dos atos performativos evitará que certas identidades se cristalizem e novos estereótipos se instaurem? Segundo Butler (2014, p. 200), é preciso considerar os atos performativos como fantasísticos, ou seja, atos que criam a “ilusão de um eu permanente marcado pelo gênero”, não revelando, portanto, nada de verdadeiro ou de falso sobre o gênero ou sobre o sujeito performativo.

Butler (2014) defende ser essencial aos debates feministas considerar a identidade do sujeito do feminismo como *construída*, mas não construída segundo modelos já existentes (oriundos em sua maioria das estruturas restritivas da dominação masculinista e da heterossexualidade compulsória); construída, então, por atos reiterados que façam da descontinuidade o seu *modus operandi* justamente para não perder de vista o efeito fantasístico da identidade de gênero – efeito esse que garante a condição de não determinação necessária ao posto permanente de resistência e luta do feminismo.

Nesse sentido, o lugar de reflexão do feminismo precisa ser o de uma assembleia que permita surgir múltiplas convergências e divergências, sem obediência a uma noção de sujeito normativa e definidora. Com isso, tira-se “a concepção do gênero do solo de um modelo substancial da identidade, deslocando-a para um outro que requer concebê-lo como uma *temporalidade social* constituída” (Butler, 2014, p. 200). Então resta a cada sujeito que reflete sob tal perspectiva fazer a si mesmo a pergunta crucial e agir a partir dela: “que tipo de repetição subversiva poderia questionar a própria prática reguladora da identidade?” (Butler, 2014, p. 57).

Mulher no espelho e a representatividade estilhaçada

Mulher no espelho, o primeiro romance de Helena Parente Cunha, lançado em 1985, possibilita ser lido pelo presente artigo como uma obra que tematiza a crise de representatividade de sua protagonista – uma mulher, sem nome, que cabe apresentar imediatamente como estando na casa dos seus quarenta anos de idade, nascida e residente em Salvador, heterossexual, casada, com três filhos e *do lar*. Segundo o que se vai aqui analisar, tais aspectos que dão o contorno à figura dessa mulher são muito mais do que simples informações sobre a personagem; são o material e o combustível para o confronto que a mulher empreende consigo mesma na tentativa de compreender a condição que ela assume justamente em função desses elementos que irrompem nesse caminho conflitante e combativo da construção da sua própria *identidade*.

É uma obra que, aproveitando bem as sugestões do título, coloca sua protagonista diante de um jogo múltiplo de espelhos. Um desses espelhamentos ocorre no âmbito do jogo narrativo que põe em contato duas vozes antagônicas, as quais são fruto da duplicação da personalidade da protagonista. Na verdade, o leitor sabe que ambas as vozes são pronunciadas pelas faces refletidas da mesma pessoa; já para a mulher no espelho – ou seja, para esse *eu* duplicado que a nós se anuncia –, o espelho é por muito tempo visto de frente, tomando o

que vê pelo seu contrário – então, como *outra* representação. Assim, aquele *eu* é construído sob uma bifurcação enunciativa, flutuando entre a mulher enquanto narradora-protagonista, que fala livremente na primeira pessoa, e a mulher enquanto personagem, cujas percepções seriam escritas por *outra* mulher (pela mulher antagonista que surge no reflexo, ou “a mulher que me escreve”):

Mas quando digo eu, não sou a mulher que está escrevendo esta página. Quando digo eu, eu apenas me imagino. Quem escreve é ela. E o meu rosto no espelho? Quem é?

Quem é a mulher que me escreve? Eu sei, porque eu a inventei. No entanto, ela não me sabe. Ela pensa que me tem nas mãos para me escrever como quiser. [...] Se existo na imaginação dela, não foi ela que me criou. Fui eu mesma que me fiz. Depois a inventei. [...] Preciso dela. Há anos aguardo seu dispor a me enfrentar. Eu, personagem encravada na vida dela. (Cunha, 1985, p. 8-9).

Esse complexo jogo de consciências ora se realiza pelo recurso do monólogo, resultante da confluência entre o discurso em primeira pessoa e o discurso indireto livre (como no trecho acima), ora se estrutura a partir das inserções alternadas entre o monólogo da protagonista e da fala da *outra* mulher, sendo a fala dessa destacada graficamente em itálico. É na alternância das impressões feitas pelas duas vozes, na construção desses discursos espelhados que se estabelece desde o início do romance o percurso autorreflexivo no qual a mulher no espelho se investe.

O antagonismo entre as vozes decorre das perspectivas distintas e conflitantes que elas adotam sobre as experiências de vida dessa mulher. Aqui se localiza a ação de outro espelhamento, que se efetiva no exato estabelecimento das posições opostas assumidas por cada imagem, em um jogo de oposição intencional e consciente:

Se algumas das minhas experiências se parecem com as da mulher que me escreve e também se mostra em total oposição, isso é porque vivemos de nossas próprias negações. Imagens às avessas, no frente a frente do espelho. [...] Extrovertida e alegre, ela. Fechada e séria, eu. Ela se descerra, eu me concludo. (Cunha, 1985, p. 14).

Notadamente, esse processo que gera a oposição também desencadeia o processo de identificação. Em *Mulher no espelho*, à medida que cresce o seu enfrentamento com o alter ego rebelde e incisivo, a protagonista vai desenhando a sua própria imagem. Para recuperar o que Teresa de Lauretis (1994) dizia sobre o papel do feminismo de olhar para o lugar ocupado pela mulher na ideologia patriarcal, podemos acompanhar no romance de Cunha a trajetória que uma mulher percorre ao ver surgirem os conflitos femininos interiores que conduzem ao questionamento sobre esse seu lugar. Sozinha, diante dos espelhos, as memórias do passado e do presente lhe surgem no caos atual de sua consciência, resultando em impressões que com o tempo serão observadas segundo outras perspectivas. Contudo, no processo que poderá deslocar a mulher dos espaços que lhe foram reservados pelo pai, pelo marido e pelos filhos, primeiramente convergem sentimentos como culpa, condescendência, insegurança e recalque. Assim, no movimento conflitante que a levará até a desconstrução do seu lugar, surgem muitos pensamentos baseados na rejeição desse processo iminente de mudança. Dentre alguns desses pensamentos, ela lembra da autoridade paterna da qual não conseguia se esquivar, como quando ele lhe proibia de ir à praia ou ao cinema e ela apenas obedecia: “[n]ão suportava enganar a ele que acreditava na minha palavra. Preferia privar-me de um passeio a contrariar meu pai” (Cunha, 1985, p. 20). Sente vergonha por ter desejado a morte do irmão por ser esse o preferido do pai, imaginando jogá-lo, quando pequeno, na cisterna. Admira a figura da mãe, que amara a família na dor do próprio esgotamento: “[m]inha mãe viúva, que eu amo e admiro. A sua voz pouca e leve. O seu silên-

cio denso” (Cunha, 1985, p. 24-25). Interpreta a pressão do marido de querer vê-la sempre “bem arrumada” e com “aparência jovem” como algo positivo, pois isso “demonstra seu interesse por mim, seu amor” (Cunha, 1985, p. 30). Pensa que os três filhos homens, sobre quem o marido reproduziu o comportamento agressivo no qual fora criado, são apenas rebeldes adolescentes: “[r]evoltados, mas ótimos meninos. Após a fase inicial da adolescência, eles conseguirão o equilíbrio perfeito” (Cunha, 1985, p. 28).

Mas logo atos de relutância e impulsividade começam a se alternar nos momentos em que a mulher confronta os espelhos que a reproduzem como a filha, esposa e mãe *exemplares* face aos moldes patriarcais. Nos vários confrontamentos com a *outra* mulher que mora no seu reflexo, os atos de negação da protagonista acerca da sua condição de vida submissa e sufocada passam a ser entrecortados por provocações que aos poucos auxiliam a identificar fissuras naquelas máscaras perfeitas que os outros esperam que ela mantenha. Incomoda-lhe, por exemplo, não ter a mesma complacência com marido e filhos que sua mãe sempre teve em casa:

Eu me impaciento quando chamo meu marido e meus filhos para o jantar e eles não vêm. Eu me impaciento quando eles deixam os sapatos espalhados pela casa, principalmente quando os sapatos estão sujos de lama. [...] Minha mãe limpava os sapatos de meu pai e nunca se impacientava. [...] Gostaria de seguir o exemplo de minha mãe que nunca perdia a calma com o marido e os filhos. (Cunha, 1985, p. 23).

E, imediatamente, se interpõe a provocação da *outra* mulher, também aqui destacada em itálico:³

E por acaso você não tem razão de se impacientar com seus filhos, os filhos que matam a mãe todos os dias? E por que você haveria de se

3 O mesmo valerá para as inserções ulteriores, quando for o caso.

manter impassível ante as agressões de seu marido? Nos tempos de hoje, alguém se mostrar subserviente ao ponto a que você chegou, somente mesmo arrastada por um patológico sentimento de culpa. (Cunha, 1985, p. 23).

A voz dessa *outra* mulher, o alter ego da protagonista, é uma voz que se pronuncia alternadamente com respostas diretas sobre os assuntos cotidianos comentados pela protagonista e com análises sobre tais assuntos feitas à luz das interpretações oriundas de importantes discursos que buscam compreender a configuração do sujeito contemporâneo. Seu lugar é o da contestação e da resistência, posicionando-se a partir de perspectivas que vieram para denunciar os modelos ideológicos que impunham a desigualdade social e a repressão aos comportamentos que se desviavam de tais modelos. Mas seu corpo é o da mulher com a qual se confronta, sendo suas ações circunscritas à causa dessa mulher – embora, por força das imposições que a cercam, tal causa não configure um caso atípico ou exclusivo. Assim sendo, talvez a ausência de um nome próprio à protagonista possibilite a não particularização de uma condição que é, afinal, tão comum a várias mulheres no Brasil e no mundo – o que torna ainda mais abrangente a inscrição política no livro de argumentos construídos no âmbito das discussões feministas vigentes na década de 1980, momento em que a obra foi lançada.

As páginas de *Mulher do espelho* nos contam sobre uma mulher que se encontra na ansiedade de compreender a si mesma como mulher e de ser a responsável por elaborar o seu próprio espaço na sociedade e em meio aos que a rodeiam. Ao longo da narrativa de Cunha, além dos discursos do feminismo, interpretações da psicanálise alimentam argumentos pontuais adotados em prol de uma análise da condição da mulher no espelho. Via de regra, os comentários que explicitamente se expõem como referências às agendas do feminismo e à teoria psicanalítica são feitos pela *outra* mulher, e o tom empregado é de censura, de acusação:

Meu marido acha que devo viver exclusivamente, totalmente, exaustivamente para ele. Isto me faz muito feliz. Na opinião de meus filhos, toda mãe tem obrigação de se dedicar de modo absoluto a quem pôs no mundo. Esta é a razão da minha vida.

Você não pode continuar a alimentar esta atitude absurda. É preciso ter consciência dos próprios direitos, sobretudo nos dias de hoje, final da década de 70, numa cidade como Salvador. A mulher deve reagir, não se permitir levar pelos caprichos e exorbitâncias da família. Você não pode continuar a viver assim. (Cunha, 1985, p. 16).

Se você assumiu um comportamento semelhante ao de sua mãe, isto se deve a um desejo de se identificar com ela, um modo que você encontrou em criança para estar com seu pai. Você diz que ama sua mãe e, no entanto, não a visita nunca nem a recebe em casa, apesar de morarem tão perto. Você se reprime porque prefere não fazer valer a sua vontade, tornando-se cada vez mais frustrada e insatisfeita. (Cunha, 1985, p. 25).

Incitadas por esse alter ego reativo e incisivo, as rupturas levadas a cabo pela protagonista são graduais e custosas, porque requerem a desconstrução daquelas *verdades* que tornavam sólida a sua própria representação ajustada à ideologia. Assim, *Mulher no espelho* se insere como um romance de autoria feminina em que a tematização de agendas do feminismo é tratada sob a égide das lutas solitárias empreendidas pelas mulheres para romper com a submissão e o silêncio impostos a elas pela cultura masculinista, lutas essas que não raro são feitas às custas do abandono radical de certos paradigmas até então fixos e incontestáveis. Em função de estar centrada na figura da mulher protagonista (que, lembremos, é heterossexual, casada e mãe), a narrativa irá discorrer sobre as experiências dessa mulher – ou seja, dessa *configuração* de mulher – que servem de elementos para a construção dos papéis que determinam sua existência e agência. Mas, embora a obra de Cunha circunscreva à tal figura de mulher as contestações dirigidas à sociedade patriarcal – o que

inicialmente poderia sugerir que a narrativa *limita* tais contestações ao sujeito feminino instituído em oposição ao homem opressor –, os meandros da representatividade e da autorrepresentação são abordados no livro a partir de uma densa simbologia, que explora em profundidade a experiência existencial da ruptura e da transformação do sujeito representado.

Dessarte, além das inserções mais claras quanto aos temas primordiais do feminismo feitas no romance, a exemplo dos trechos reproduzidos anteriormente, o lugar dessa mulher é também questionado a partir da simbiose com o seu corpo, com os ratos imaginados a lhererem os pés no sótão imaginado, com os girassóis do pai no pátio da casa da infância, com as paredes do apartamento, com a janela aberta do apartamento, com o vento que vem do mar, com as raízes da mangueira milenar, com o cheiro da manga madura, com o barulho dos tambores nos rituais ao longe, com outros corpos desconhecidos... São muitos signos, símbolos, comparações, metamorfoses – recorrentes e por vezes dispostos de um modo não linear e em fluxo de consciência, como no trecho a seguir, longo porém ilustrativo:

Estou aqui fechada no meu apartamento, porque esta é a minha vontade. Não desço porque não quero. No momento em que eu resolver, desço, tomo o elevador, desço, saio. Basta eu querer. Mas fazer o que na rua? Fazer o que trancada neste apartamento? Fazer o que trancada no quartinho do sótão? O sótão dos ratos. Sim, o sótão dos ratos. Os ratos que me comiam os pés. Abro a janela e vejo a mangueira milenar. Abro a janela e vejo os girassóis de meu pai. Vejo a mangueira dos dois quintais. Se eu quiser, eu subo no muro. Meu pai disse que não havia ratos no sótão. Eu inventava os ratos que vinham e roíam os meus pés de verdade. De mentira. Quando eu não tinha mais os dedos dos pés, eu não podia caminhar. Abro a janela. É preciso abrir as janelas. Imensamente. Abro a janela e vejo a mangueira sagrada. Abro a janela e vejo os girassóis de meu pai. Olho o chão. Se eu me atirar. Presa entre os galhos da mangueira milenar, ninguém me verá. Ali apodreço. Acabarei de

apodrecer. Não me verão, mas sentirão o cheiro de coisa podre. Abro a janela e vejo os girassóis de meu pai. Se eu me atirar. Amasso e mato os girassóis de meu pai. Talvez eu não morra. O pé de manga. As raízes sem medo do escuro da terra. Os pés da mangueira. Se os ratos roerem as raízes da mangueira, ela tombará no meio da rua, no farfalhar das folhas e dos ninhos. Talvez eu não morra. Abro a janela porque não quero morrer sufocada. As frestas se abrindo na concretude opaca do dia. Luminescências escapando pelo vão da convergência. Os atabaques batendo o seu bater compassado nas frinchas que o vento cava na capa da hora. Mistério que vem do vento, o vento que vem do mar, o mar de uma costa africana distante. Perto, muito perto, o cheiro de manga madura se encorpa, invade os meus poros já. Acima da mangueira milenar, o céu brilha na curva limpa. O dia se concede claro sobre os quintais. Cintilações na rua da mangueira sagrada. (Cunha, 1985, p, 106).

A interioridade dessa mulher vai sendo revelada pelos sentidos, desejos, medos e espaços que confluem em um caldo existencial que, ao mesmo tempo, lança estilhaços da representatividade desse sujeito para muitas e diferentes direções, ora negando a necessidade de questionar essa representação, ora afirmando essa mesma necessidade, pondo-a em situação de urgência.

Conforme já mostrado, no processo de reconhecimento empreendido pela mulher no espelho, a protagonista, inicialmente, precisa assumir uma identidade funcional e unificada, vendo a si mesma como um sujeito em sua totalidade, reconhecendo-se nas múltiplas imagens do grande espelho que a sociedade patriarcal põe na sua frente. Em um segundo momento, no entanto, ela termina por quebrar os espelhos e interromper as imagens que a sociedade deposita em sua figura, inaugurando um novo estágio na sua condição, agora desestruturada, enquanto *mulher*. Mas, no romance, essa mudança ocorre no sentido de uma inversão do lugar representado, de uma reviravolta, em que os reflexos do espelho trocam de posição entre si, permutando imagens e identidades. A troca se realiza após a

protagonista ter vivenciado o fim do casamento (com o marido indo embora de casa no carnaval), ter ignorado a existência dos três filhos (todos fugidos de casa e vivendo seus próprios dramas) e ter feito coisas até então impensadas em sua existência (como incentivar encontros casuais com um amigo casado de seu ex-marido, escrever literatura, frequentar espaços antes proibidos – como o Terreiro de Jesus –, se aproximar do homem negro que dança ao som dos atabaques, experimentar a solidão e querer o isolamento) e no exato momento em que o alter ego da protagonista, a despeito das suas instruções em sentido contrário dadas até então, começa a assumir um papel semelhante àquele que condenava: o de uma mulher cuja identidade é construída em função do homem, de um marido – no caso, um professor que “gosta de mulher dócil, recatada” (Cunha, 1985, p. 164).

Oscilando entre a libertação e o arrependimento, a mulher duplicada dissipa sua identidade a ponto de não mais conseguir restabelecer-lhe a unidade. Lidando agora com outros espelhos, revertidos, a protagonista passa a ser reprimida pelo seu alter ego preso ao espelho. A postura da mulher diante dos filhos e os relacionamentos casuais são os principais alvos da crítica dessa *outra(-outra)* mulher, que inclusive muitas vezes reproduz julgamentos que se fundamentam na manutenção da desigualdade de gênero, alimentados pela repetida imputação da culpa na mulher, como mostra o trecho a seguir:

É um absurdo que seus filhos morem na casa dos outros, quando têm casa e têm mãe. Os três já passaram a fase da agressão e da rebeldia, própria da adolescência e estão procurando um caminho. Será sua culpa, seu crime imperdoável, se os meninos se perderem por causa da mãe que não se dá ao respeito e se tornou o maior alvo dos comentários da cidade, levando vida escandalosa, dissoluta, além de ridícula. (Cunha, 1985, p. 154).

Nesse jogo existencial repleto de conflitos, reversões e contravoltas, são muitas as imagens e possibilidades de interpretação criadas

pelos espelhos da narrativa de Cunha. Isso condiz com o universo particular de uma mulher que busca olhar para os elementos que compõem sua própria configuração de sujeito, que só pode ser um universo complexo e de difícil compreensão – para ela e para nós. E, em *Mulher no espelho*, é um universo, inclusive, contraditório. Face a isso, podemos sustentar uma leitura em que a identidade da mulher é concebida no livro como algo nunca concluído ou finalizado, sendo até mesmo objeto de luta e resistência constantes, travadas tanto no nível individual ou existencial quanto social, na relação com os demais. O lugar da mulher no espelho é movediço, e tão logo estabelecido como fixo, deve perder essa sua característica para nunca deixar de questionar a si mesmo.

O modo como essa instabilidade é construída remete à abordagem desenvolvida por Judith Butler (2014) para pensar o espaço da representação enquanto *performatividade* de gênero. A protagonista de *Mulher no espelho*, ao viver uma crise existencial decorrente do seu lugar de *mulher* continuamente reconstruído, agencia experiências que expandem os condicionantes da sua identidade para além dos limites naturais do corpo, inscrevendo-os também a partir daqueles símbolos que sustentam uma narrativa altamente subjetiva, interessada em compreender o mundo a partir do *eu*, sem que para isso tenha que abdicar de certos discursos que buscam igualmente essa compreensão, como os discursos do feminismo.

A narrativa termina com o espelho quebrando pela força de um raio que a chuva forte traz para dentro do apartamento, o espaço de solidude. Depois do espelho quebrado, a mulher se vê por inteiro. Mas não podemos admitir que a *outra* mulher tenha desaparecido. A força desconstrutiva dos discursos do livro imprime ambas as faces da mesma imagem em uma personificação da contradição que opera no esforço de cada representação criada sobre e para a mulher. Porque as representações nunca serão definitivas e satisfatórias, sempre haverá espelhos a serem quebrados.

Referências

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução: Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*. 7. ed. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

CUNHA, Helena Parente. *Mulher no espelho*. São Paulo: Art Editora, 1985.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 1. reimp. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. Tradução: Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

Como (não) ser a histérica? Uma leitura da personagem Eugênia Valmorain em a *Ilha sob o mar*, de Isabel Allende¹

Laissy Taynã da Silva Barbosa

O romance *A ilha sob o mar* (2009), de Isabel Allende, é contextualizado durante o período de colonização da ilha de Saint-Domingue (atual Haiti) pelos franceses. Toulouse Valmorain, francês e solteiro, foi para ilha cuidar da plantação da cana-de-açúcar. Entretanto, para ele ser respeitado e para que pudesse dar continuidade ao seu nome, precisava de uma esposa. Em Cuba, num baile do consulado da França, ele conheceu Eugênia Garcia del Solar.

Eugênia foi criada em um convento de Madrid, isolada da sociedade, de modo que toda sua formação se baseava em como ser esposa e mãe. Aprendeu o valor do recato, orações e bordado, e, a seu irmão, Sancho García del Solar, coube o dever de encontrar um marido para ela: “Sua intenção era casá-la com o melhor partido possível, alguém que tirasse ambos da penúria em que mergulhara os esbanjamentos dos pais, mas não imaginou que o peixe pesasse tanto como Toulouse Valmorain” (Allende, 2014, p. 34).

O acordo do casamento foi acertado entre Sancho e Toulouse, o qual gostou do silêncio da prometida, pois o via como recato.

A discrição de Eugênia e seus modos de noviça pareceram a ele uma garantia de que não incorreria na conduta libertina de tantas mulheres

¹ Este trabalho se trata de um recorte de minha dissertação já defendida em agosto de 2018 no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), sob orientação da professora Dra. Cinara Ferreira.

em Saint-Domingue que se esqueciam do pudor com o pretexto do clima. [...] Desejava uma esposa honrada e uma mãe exemplar para a sua prole; para se distrair tinha seus livros e negócios”. (Allende, 2014, p. 37).

O processo de cortejo ao casamento levou dois meses, e Eugênia se tornou a senhora Valmorain, a qual passou a morar em Saint-Lazare, na ilha de Saint-Domingue. Após um período na casa-grande, a Sra. Valmorain foi diagnosticada com a “doença dos nervos”. Nesse sentido, considerando que muitas mulheres eram apontadas como melancólicas, histéricas ou loucas nas colônias, o intuito deste trabalho é relacionar o diagnóstico de histeria da personagem Eugênia com o espaço da casa-grande e o *habitus* a ela submetido, como reflexo do patriarcado.

A casa do patrão

A conquista de um abrigo é questão primordial para o ser humano, pois é o espaço de acolhida, onde hipoteticamente a família se mantém reunida. Bachelard (1989) compreendeu a importância da casa e delineou imagens acerca da intimidade por meio da poética do espaço habitado. Para ele, “há um sentido em tomar a casa como um *instrumento de análise* para a alma humana” (Bachelard, 1989, p. 197). Nessa perspectiva, a casa-grande de Toulouse Valmorain em Saint-Lazare é descrita no romance como um barracão retangular de madeira e tijolos, com pilares de três metros de altura sobre o nível do terreno para evitar possíveis inundações e defender de uma possível rebelião dos escravos.

Possuía uma série de dormitórios escuros, vários deles com as tábuas podres, e com um salão e uma sala de jantar amplos, providos de janelas opostas para que circulasse a brisa, e um sistema de leques de lona pendurados no teto que os escravos acionavam puxando uma corda. [...] As janelas não tinham vidros, mas papel encerado, e os móveis eram toscos, próprios de uma moradia provisória de um homem solitário.

[...] Uma varanda ou terraço coberto, com móveis de vime destruídos, circundava a casa por três lados. (Allende, 2014, p. 38).

A casa, tal como é descrita, sugere que ela estava praticamente abandonada. Isso era reflexo do próprio Valmorain, pois ele residia no espaço, mas não o habitava. Com o casamento, Eugênia passou a morar em Saint-Lazare. Valmorain ordenou que fosse reparado o aspecto visual da casa, comprou móveis novos e o jardim abandonado foi restaurado de acordo com o modelo de Versalhes, em Paris. O objetivo de Valmorain era que a casa passasse a ser o (re)canto no mundo, o primeiro espaço de convivência, intimidade e de distinção dos habitantes: família, trabalhadores da casa e transeuntes, tal como Bachelard (1989) tinha como função desse espaço. A presença da esposa deveria preencher os espaços vazios do casarão.

A reforma na casa-grande se baseou em pintar de cal a parte exterior, ansiando a chegada de Eugênia, e o que restou do material foi utilizado nas cabanas dos sujeitos escravizados domésticos. É possível inferir que o uso do cal branco seria uma tentativa de disfarçar os vestígios do horror da escravidão, levando a uma possível (con) fusão entre casa-grande e escravos da casa e, conseqüentemente, que eles viviam em melhores condições do que os que estavam nas senzalas.

Entretanto, a camuflagem não foi suficiente para afastar os temores de Eugênia. Zarité (ou Teté), sujeito escravizada a quem Toulouse delegou a administração da casa e cuidados com a esposa, se deu conta de que as crises da patroa aconteciam ao mesmo tempo que os negros usavam os tambores em noites de *calenda*² na senzala. Para a patroa, o som dos tambores era um chamado para espectros, bruxarias e maldições, e a quem culpava por sua deterioração emocional.

Bachelard (1989), na tentativa de estruturar uma análise psicológica sistemática dos espaços físicos da vida íntima, cunhou o termo

2 Noites em que os sujeitos escravizados se reuniam para dançar ao som dos tambores.

“topoanálise”. Para ele “é pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de uma duração concretizados em longos estágios. O inconsciente estagia” (Bachelard, 1989, p. 2013). Contudo, Xavier (2012) destaca que Bachelard discorre apenas sobre a casa feliz, que ele chama de topofilia.

É impossível considerar a permanência de Eugênia na casa como um período de felicidade, pois ela, que se considerava da melhor sociedade de Madrid, ia se deteriorando aos poucos. Seguindo a categorização de Xavier (2012) em *A casa na literatura de autoria feminina*, a casa-grande em Saint-Lazare se tornou o cárcere doméstico da personagem. Eich (2016) aponta que a personagem se propôs a ir visitar o irmão em Cuba, mas Valmorain não permitiu; uma vez que não seria apropriado a uma senhora de respeito viajar sozinha e, assim, o marido interdita seu discurso, dizendo: “Não se fala mais nisso!” (Allende, 2014, p. 64). Segundo Zarité, “Eugênia era uma jovem robusta, disposta a se adaptar à sua vida de recém-casada, mas em poucos meses adoecera da alma. Assustava-se com tudo e chorava por nada” (Allende, 2014, p. 63).

Oziris Borges Filho (2008) estendeu o termo topoanálise de Bachelard, de modo que passou a abranger outras questões sobre o espaço, ultrapassando o geográfico, os quais incluem inferências sociológicas, filosóficas, históricas, sociais, assim como todas as relações do espaço com os personagens no âmbito cultural ou natural. Na perspectiva do autor, uma das funções do espaço dentro do texto literário é delinear os sentimentos dos sujeitos envolvidos.

Na base do silenciamento forçado pelas autoridades do marido e do médico, respectivamente representantes do poder patriarcal e científico, Eugênia vai, aos poucos, fechando-se em seu próprio mundo, repleto de assombros. É a representação da voz interdita. (Eich, 2016, p. 108).

Considerando que o não dito também é uma maneira de dizer na literatura, torna-se relevante questionar o porquê do silenciamento

da personagem. Foucault (1996) afirma que a interdição do discurso é um modo de exclusão do sujeito da sociedade. Outro princípio de exclusão, para o filósofo francês, é a oposição entre razão e loucura, que tem como consequência a rejeição do considerado louco desde a Idade Média. O louco era deixado fora dos muros das grandes cidades ou eram levados em barcos para serem abandonados; a palavra do insano era muitas vezes vista como nula e sem importância.

A loucura foi um fenômeno que a medicina demorou a se apropriar, contudo o discurso cientificista outorgou a marca de insanidade a várias mulheres pelo desejo sexual, pensamento progressista, ou qualquer outro tema que não estivesse de acordo com o padrão do período. Nessa perspectiva, as mulheres eram excluídas do convívio social. Eugênia Valmorain, como representante da temática neste trabalho, foi excluída, primeiramente, por causa do alcance do patriarcado, o qual não permitia que as mulheres tivessem uma preparação acadêmica e profissional igual aos homens, e, segundo, pela profunda melancolia e diagnóstico de loucura somado ao contínuo uso do ópio, que reforçava o enclausuramento na casa, onde ela estava.

A personagem encontrava-se completamente submersa nas estruturas organizadas que acorrentaram as mulheres na sociedade colonial. O casamento arranjado e a interdição de sua voz a conduziram para a decadência da vida social. Com o tempo, Eugênia foi consumida por obsessões e enfraquecida pelo clima e pelos abortos espontâneos. A degradação se manifestou logo depois de sua chegada na plantação e se aguçou a cada gravidez não completada. Portanto, ela perdeu a beleza que apaixonara Toulouse Valmorain no baile do consulado em Cuba.

Poucas semanas depois de dar à luz, sofreu outra de suas crises e não quis mais sair ao ar livre, convencida de que os escravos a espiavam para assassiná-la. Passava o dia em seu quarto, oscilando entre o aturdimento do lúidano e o delírio de sua demência, tão perdida que mal se lembrava da existência do filho. (Allende, 2014, p. 105).

Quando o sujeito alcança esse nicho aconchegante, ele constrói paredes com sombras impalpáveis e reconforta-se com a ilusão de proteção (Bacherlard, 1989). Filho (2008) também sugere que há uma relação homóloga entre Eugênia e o quarto ao qual ela habita, pois o espaço reflete o estado o qual ela se encontrava. Portanto, o profundo craquelamento emocional de Eugênia é reconfortado no interior do quarto, sua imagem de abrigo. O aposento é o espaço em que a personagem poderia trancar-se em sua solidão, e na solidão, por sua vez, poderia particularizar seus delírios.

A louca da plantação

No período colonial, os papéis femininos calcificados pela Igreja e sociedade eram condicionados pelo assujeitamento de padrões considerados inerentes à mulher. Bourdieu (1996) sugere uma visão estruturalista da sociedade, no sentido de que os objetos possuem um delineamento que se relacionam entre si. Portanto, existem “estruturas objetivas, independentes da consciência e da vontade dos agentes, as quais são capazes de orientar ou coagir suas práticas e representações” (Bourdieu, 1996, p. 149).

Para o teórico, cabe às instituições divulgar e prezar por um padrão habitual. O autor sugere que um sujeito possui um mundo social evidente, pois ele possui um ponto de vista classificatório para apontar o que faz (ou não) parte de seu papel social ou do outro. Nesse prisma, as escolhas feitas estão condicionadas a um papel social atribuído ao nascer, de modo que na percepção do mundo para uma mulher, por exemplo, deveria prevalecer a beleza, o recato, o lar e a maternidade.

Nessa concepção, Eugênia é uma personagem representativa do que Bourdieu intitula de *habitus*, pois ao nascer mulher seu destino foi delineado: quando jovem foi enviada ao convento para aprender a ser casta e, não tendo vocação para ser freira, o irmão escolhe um casamento (vantajoso). O casamento com Valmorain, por sua vez, foi ora baseado na necessidade de uma mulher para o patrão ser

respeitado na ilha, ora precisava de herdeiros para garantir a continuidade do sobrenome Valmorain.

Teresa de Lauretis (1994) questiona o conceito de gênero e sua relação com o campo social heterogêneo, sugerindo que para afastar a noção tradicional de gênero, baseada na diferença sexual, é preciso começar a pensar o gênero como uma *tecnologia sexual*. Nessa lógica, o gênero “é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana” (Lauretis, 1994, p. 208). Nesse sentido, o termo “tecnologia sexual” é uma perspectiva foucaultiana sobre a sexualidade, contudo Bourdieu e Lauretis compartilham da noção de instituições como mantenedoras das diferenças de gênero.

Assim, considerando os efeitos do patriarcado no destino de Eugênia, os abortos espontâneos, a sua voz sendo interdita e o isolamento no âmbito do quarto, a personagem foi considerada com a doença dos nervos.

O doutor Parmentier [...] ordenou que mantivessem Eugênia Valmorain numa longa vigília até que desse à luz. A essa altura, já havia perdido a esperança de curá-la, achava que o ambiente da ilha a estava matando aos poucos. (Allende, 2014, p. 80).

A mulher sempre foi considerada mais propensa às questões depressivas, melancólicas, de histerias e loucura. Foucault (1978) sugere que o corpo feminino é marcado por caminhos obscuros, mas que possui uma cumplicidade consigo mesmo. O corpo da mulher “de uma extremidade à outra de seu espaço orgânico, ele encerra uma eterna possibilidade de histeria. A sensibilidade simpática de seu organismo, que se irradia através de todo o corpo, condena a mulher a essas doenças dos nervos” (Foucault, 1978, p. 323).

A partir do período que Eugênia começou a se fragmentar emocionalmente, Teté evitava que ela se olhasse no espelho:

‘Ainda sou bonita?’ perguntava a Teté, apalpando o corpo que havia perdido toda voluptuosidade. ‘Sim, muito bonita’ assegura a jovem. Mas tratava de impedi-la de se olhar no espelho veneziano do salão antes de lhe dar banho. (Allende, 2014, p. 79).

Nessa perspectiva é possível destacar o papel do espelho como reflexo do Eu. Tal objeto é, para Foucault (2001), um lugar que está entre o utópico e o heterotópico e, assim, proporciona uma experiência mesclada aos sujeitos que se posicionam diante dele. Afinal, por meio desse lugar singular é possível ver o Eu em um lugar que não está presencialmente, e por esse motivo permite ver um panorama da ausência. Por outro lado, é heterotópico porque ver a imagem refletida possibilita uma volta ao passado e é possível (re) constituir esse Eu.

Considerando que Eugênia não se olhava mais nesse lugar de experiência mista, é possível inferir que ela não tinha possibilidade de ter o retorno da imagem refletida nesse lugar sem lugar, o seu Eu virtual não apontava a deterioração emocional na qual ela se encontrava. Contudo, ela passar por esse lugar virtual de denúncia do seu Eu e mensurar o quanto (se) perdeu poderia também acelerar o processo de desgaste.

Apesar da personagem não poder ver seu Eu ausente refletido nos espelhos da casa-grande, quando acordava sozinha no quarto, Eugênia costumava fugir à noite para o rio. Nessa perspectiva, a água do rio passa a ocupar um lugar relevante na narrativa, pois é possível considerar que ela buscava contemplar o que Bachelard (1989) chama de *espelho das águas*. Para ele, “[...] é preciso compreender a utilidade psicológica do espelho das águas: a água serve para *naturalizar* a nossa imagem, para devolver um pouco de inocência e de naturalidade ao orgulho da nossa contemplação íntima” (Bachelard, 1989, p. 23). O vidro do espelho convencional, de certo modo, impede que o sujeito do lado exterior alcance o *Eu* interior; ver-se nas águas

espelhadas, por outro lado, proporciona a possibilidade de mergulhar e buscar a profundidade desse *Eu* perdido (Bachelard, 1989).

Contudo, o teórico também pontua que o reflexo na água estabelece um interminável devaneio sobre a morte. Marie Delcourt é citada por Bachelard para pontuar que a água, um elemento mantenedor da vida, do mesmo modo, pode causar a morte. Delcourt (1938, p. 65) pontua: “Um ser débil que se prefere não matar e que não se quer pôr em contato com o solo, que é que se poderia fazer com ele senão colocá-lo na água dentro de um esquiife destinado a afundar?” (Bachelard, 1989, p. 76). Portanto, é possível dizer que Eugênia, ora aspirando trazer à superfície lembranças que a constituíam, ora buscando afundar, pretendia que o espelho d’água proporcionasse a ela paz interior.

Ao longo da narrativa, Allende sugere, ainda, que no período colonial era comum as esposas dos senhores de sujeitos escravizados vindas de fora serem diagnosticadas como histéricas na ilha e, desse modo, passarem um período fora da colônia para descansar em outro clima. Na obra há duas situações sobre essa circunstância, pois primeiramente Valmorain envia Eugênia para o convento: “Na paz e no silêncio do convento, ela vivenciou um pouco de sossego. Quando o marido foi buscá-la, encontrou-a mais bem disposta e alegre” (Allende, 2014, p. 79). Entretanto, o repouso proporcionado foi uma desculpa para esconder a gravidez de Zarité, escrava que Valmorain forçou ter relações sexuais com ele.

A segunda situação se dá quando a boa saúde de Eugênia durou pouco em Saint-Domingue e Valmorain não permitiu que ela saísse da ilha, pois para ele “roupa suja se lava em casa. E a dele contava com muitos quartos, salão e sala de jantar, um escritório e duas adegas, de modo que podia passar semanas sem ver a mulher” (Allende, 2014, p. 107). Assim, o discurso de propensão da mulher à doença dos nervos nas colônias não é confiável, pois se tornou interessante tal diagnóstico para os senhores de terras, considerando a

lógica escravista de que os patrões pagavam pelos escravos e passavam a se sentir donos da mão de obra, da liberdade e de seus corpos.

Após Eugênia Valmorain estar totalmente reclusa em si mesma, ela faleceu na ilha “sem estardalhaço nem angústia” (Allende, 2014, p. 157), com trinta e um anos, sendo que vivera sete com o discurso interdito por causa do diagnóstico de histeria e dopada pelo ópio. Por fim, ela encontrou a paz interior que buscava nas águas espelhadas do rio.

Considerações finais

A literatura recorrentemente resgata questões acerca da loucura e delineou o perfil da mulher louca, histérica ou insana inúmeras vezes. Gem Esther Greenwood, protagonista de *The bell jar*, e Bertha Mason, personagem de *Jane Eyre*, são exemplos famosos de mulheres consideradas loucas na tradição literária. Sob esse prisma, a personagem Eugênia Valmorain, da obra *A ilha sob o mar*, de Isabel Allende, é uma representação na esteira das mulheres diagnosticadas com a doença dos nervos na narrativa contemporânea.

Eugênia, assim como Bertha, ficou isolada por um longo período nas dependências da casa. Ambas as personagens foram silenciadas por seus companheiros com o aval do discurso científico, pois, como pontuado por Foucault (1978), acreditava-se que as mulheres tinham mais propensão em adquirir ou herdar a histeria. Nesse sentido, este trabalho leva em consideração o espaço em que as personagens viveram como elemento da situação de histeria. Eugênia, especificamente, morava na casa-grande em Saint-Lazare, onde ao longo do tempo teve sua identidade trincada, com fissuras cada vez mais profundas.

A partir da análise da personagem na obra, é possível compreender também que o diagnóstico de histeria estava vinculado à traição dos maridos. Eles enviavam as esposas para um período de relaxamento no intuito de abusar das escravas ou para as esposas

não perceberem as consequências desse abuso, que eram os filhos considerados bastardos. Portanto, o discurso científico, assim como as instituições, deram base para a manutenção do patriarcado e o *habitus* inerente à mulher no período colonial que – muitas vezes – ainda se alastra até a contemporaneidade.

Referências

ALLENDE, Isabel. *A ilha sob o mar*. Tradução: Ernani Ssó. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

BACHERLARD, Gaston. *A água e os sonhos*: Ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martin Fontes, 1989.

BACHERLARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução: Joaquim José Moura Ramos. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

BOURDIEU, Pierre. Espaço social e poder simbólico. In: *Razões práticas*. Sobre a teoria da ação. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

EICH, Milena Campos. *Deuses que dançam e conclamam à revolução*: feminismo, afeto e resistência no Haiti colonial de Isabel Allende. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

FILHO, Osiris Borges. Espaço e literatura: introdução à topoanálise. In: *XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências*. 13 a 17 de julho, São Paulo, 2008. Disponível em: http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/OZIRIS_FILHO.pdf. Acesso em: 5 jul. 2017.

FOUCAULT, Michel. *A história da Loucura na Idade Clássica*. Tradução: José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 411-422. (Ditos e Escritos III).

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

XAVIER, Elódia. *A casa na ficção de autoria feminina*. Florianópolis: Mulheres, 2012.

A confluência do espaço em “Às margens do Spree”, de Yoko Tawada

Cintea Richter

Desci secretamente, rolei pela escada proibida,
caí. Ao abrir os olhos vi o Aleph.

O Aleph? - repeti.

Sim, o lugar onde estão, sem se confundirem, todos
os lugares do planeta, vistos de todos os ângulos.

Jorge Luís Borges, “O Aleph”.

Cruzar fronteiras geográficas e deslocar-se no mapa mundial torna-se cada vez mais comum e acessível para uma representativa parcela de indivíduos. Enquanto para alguns as viagens se tornaram só mais um bem de consumo, para outros elas representam a oportunidade de uma vida diferente ou, simplesmente, de abrigo. Ondas migratórias nos lembram diariamente que vivemos numa era do espaço. A busca por inserção, pertencimento e reconhecimento no mundo globalizado impulsionam milhares de pessoas em tentativas lícitas ou ilícitas de imigração.

Como já afirmava Foucault (2001), em sua conferência *Outros espaços*, pronunciada em 1967, o espaço vem ganhando importância, pois vivemos na época da justaposição, do simultâneo, da diminuição das distâncias. Somos habitantes do espaço e do disperso (Foucault, 2001, p. 411). E assim, cada vez mais, o espaço e a mobilidade se fazem presentes também na Literatura, retratando diversas perspectivas da vida e da busca do sujeito pós-moderno. Percebemos,

principalmente, o disperso. Um emaranhado entre-espacos surge nos cenários das narrativas e finda por ecoar em um emaranhado discursivo, reflexo de um aspecto predominante na identidade e no meio atual.

Nesse contexto podemos encontrar aproximações entre existência e localização, em que personagens buscam definir sua identidade a partir do reconhecimento do espaço ao seu redor, a partir da aceitação, da rejeição ou da integração nessa grande mistura geográfica, populacional e cultural.

No texto “Às margens do Spree”,¹ a personagem-narradora, uma japonesa que vive na Alemanha, vai a Berlim para solicitar um visto de trabalho temporário na embaixada americana. A narrativa inicia-se com a chegada da personagem à estação de trem e acompanha seus trajetos pela cidade, descrevendo concomitantemente espaço geográfico, sensações, impressões pessoais e diálogos, entrelaçando memória, momento e projeção, em uma conjuntura que caracteriza a personagem.

O feminino no espaço urbano

Ao perambular pela metrópole ao longo do dia, a narradora encontra espaços que se invadem, espaços paradigmaticamente únicos e universais, confluxos de múltiplas origens, de múltiplas funções, num movimento que realça o disperso e o emaranhado que constituem a metrópole e, de certa forma, representam o pensamento da personagem e sua busca por localização.

As frases “Estou na Europa. Não sei onde estou.” (Tawada, 2007, p. 11), que iniciam a narrativa, descrevem bem esse contexto. A localização geográfica não assegura a compreensão do espaço habitado em toda a sua complexidade.

Espaço, segundo a concepção de Certeau (1988, p. 201-202), é um lugar praticado, um cruzamento de móveis, e assim, uma percepção

1 Tradução minha do título “An der Spree”, de Yoko Tawada.

bastante particular e individual. A experiência produz o espaço, na sua relação e interação com o outro, o que possibilita a um mesmo *lugar* (segundo Certeau [1988], algo estável, uma configuração de posições) ser vários espaços. Essa concepção vai de encontro ao termo “lugar aberto” de Doreen Massey (2008, p. 190): “Viajar entre lugares é mover-se entre coleções de trajetórias e reinsserir-se naquelas com as quais nos relacionamos”.

Nesse sentido o espaço é percebido como um produto resultante da multiplicidade e da heterogeneidade. Ele é um processo inacabado e passível de alterações. Os espaços nunca são somente lugares geográficos. Estão intimamente associados a outros fatores sensoriais, aos cinco sentidos, à sinestesia e são percebidos individualmente num cruzamento de ações e experiências.

Debaixo dos sapatos havia paralelepípedos. Brilhavam pretos, como se estivessem molhados. Não me davam informações sobre onde eu me encontrava. Senti um furtivo cheiro de carvão, o cheiro poderia vir dos anos oitenta. Naquela época, de vez em quando, eu passava uma noite em Kreuzberg e no dia seguinte pegava um vôo barato para Moscou. Naqueles tempos Berlim tinha outro cheiro.² (p. 18).

Lembranças, cheiros, gostos, texturas e transformações arquitetônicas fazem do lugar um espaço de múltiplas percepções, onde impressões e histórias pessoais se encontram com um universo alheio. E como pontua Doreen Massey (2008, p. 191), em *O caráter elusivo do lugar*, lugares não são pontos com limites definidos, e sim eventualidades, integrações de espaço e tempo. Assim, todo retorno a um lugar nunca será um retorno ao mesmo lugar, porque já não seremos a mesma pessoa. Consequentemente estamos eternamente

2 Todas as citações de *An der Spree*, de Yoko Tawada são uma tradução livre minha e têm a seguinte referência: Tawada, Yoko. *An der Spree*. In: *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2011.

impossibilitados de encontrar o mesmo lugar, ainda que ele esteja intocado, como um quarto fechado.

É interessante observar que, ao longo de todo o texto, a personagem não faz referência em nenhum momento à estadia num espaço outrora palco central de narrativas femininas: o lar. A casa, cuja essência, segundo Bachelard (1978, p. 208), é “todo o espaço verdadeiramente habitado”, além de ser guardiã da intimidade, é também espaço de segurança. Em “Às margens do Spree”, a personagem passa a maior parte do tempo em meios de transporte, se deslocando entre estações de trem, aeroportos e espaços públicos, o que exhibe uma nova imagem do feminino na cena literária.

Há, ao longo da narrativa, uma desestabilização do conceito tradicional de mulher. A personagem central caracteriza-se por tratar de temas como viagens e trabalho, por demonstrar autonomia e poder de decisão e, finalmente, por não cuidar de assuntos relacionados ao ambiente doméstico e à família. Apresenta-se, assim, uma mulher que expande seu espaço de habitação, ocupando também outros espaços.

Semana passada estava sentada em um trem noturno, sem vagas nos vagões leito, portanto, do Mediterrâneo ao Mar do Norte verticalmente sentada, cruzando a Europa. (p. 16).

“Desde o 11 de setembro nenhum visitante adentra o prédio.” “Sim, eu sei. Mas pode-se entregar os documentos ao senhor, não é? Assim me foi dito ao telefone.” “Sim. A senhora está com os seus papéis?” Eu dei a ele um grande envelope aberto. “Tantos? Por que tantos?” “Para conseguir o visto de trabalho por período limitado tenho que provar que não tenho a intenção de emigrar para os Estados Unidos.” “Por que a senhora não quer emigrar para os Estados Unidos?” O guarda me perguntou. “Por que a senhora quer voltar para a Europa?”

Em silêncio apertei meu envelope com força em sua mão. Ele não me entendia. (p. 17).

A expansão dos espaços ocupados também se reflete na expansão do discurso narrativo, que evidencia o trânsito e a mobilidade por diversas áreas de conhecimento, em analogias e memórias trazidas no discurso da personagem. Os assuntos por onde transita a narradora são amplos e variados, passando por reflexões filosóficas, políticas, linguísticas, históricas e cotidianas, apresentando assim uma mulher ativa, uma mulher-sujeito, com questionamentos universais.

No entanto, ao andar pela cidade, a personagem ainda se depara com situações de duplo desconforto: ora em seu papel como mulher, ora em seu papel como estrangeira, colocando em evidência a frágil relação entre o espaço urbano e a identidade feminina e cultural.

Como japonesa em território alemão, a personagem é muitas vezes tratada como turista, ressaltando um estereótipo. Isso se evidencia na passagem que relata sua chegada à cidade, quando ela é abordada por um policial que presta serviços de orientação a turistas.

Na travessia dos trens de longa distância para os bondes da cidade um policial se aproximou de mim e me perguntou se minha carteira estava no bolso lateral de minha mochila. Ele estava fazendo o trabalho de esclarecimento aos turistas ingênuos que, sem essas informações, seriam vítimas imediatas de batedores de carteira. ‘Eu não sou turista, portanto não carrego a carteira no bolso lateral. Me deixe em paz!’ Policiais sempre têm boas intenções com a gente, isso me deixa impaciente. ‘Eu não sou uma turista, eu sou uma...’ [...] ‘Eu não sou turista, eu moro aqui. Que nome recebem as pessoas que vivem na Europa?’, perguntei a ele. ‘Não sei. Imigrantes?’, perguntou-me ele inseguro. (p. 13-14).

Há também situações em que pronomes definem a nacionalidade de tal forma que pretendem solidificar o pertencimento do nativo e a exclusão do estrangeiro por meio da linguagem.

O bonde para Friedrichstrasse chegou pontualmente. “Nossos trens chegam sempre pontualmente”, me disse um senhor de idade ao meu lado. Ele certamente pensou que eu pertencia a um grupo que não fosse o NÓS dele, a um grupo do qual nenhum trem chega pontualmente. Uma mulher de cabelos ruivos curtos, que estava parada à nossa frente, se virou e replicou: “Isso não é verdade. Nossos trens sempre têm atrasos!” As portas se abriram. “Onde?”, perguntei. “Onde eles chegam pontualmente e onde eles se atrasam?” Não se ouviu resposta. As portas fecharam automaticamente. (p. 14).

Como mulher, se observa que a personagem encontra poucos interlocutores femininos no espaço urbano. Em algumas situações a presença masculina é destacada e exerce uma intimidação.

Um guarda imponente, que certamente havia sido recortado de um conto de Kafka, estava em frente à embaixada. Armado, peludo, mas falava como um estudante de Germanística de Oklahoma em seu primeiro semestre. (p. 17).

De dentro de uma banca de jornal ouvi uma voz masculina falando turco. Dois carros buzonavam freneticamente na rua. Do meu ângulo de visão eu não conseguia ver nenhuma placa de rua. Colado na coluna de anúncios havia um cartaz enorme, no qual estava retratado um homem nu. Ele segurava um frasco de perfume na mão. No chão em frente à coluna estava sentada uma mulher que pedia dinheiro. Seu rosto me parecia familiar. (p. 18).

A sensação de desnorteamento nos trechos acima é intensificada pela prevalecte presença masculina em oposição à degradante circunstância em que se encontra a mulher pedinte. Essa passagem sugere que o espaço urbano é ainda inseguro para ela como mulher e que a presença masculina se impõe sobre a feminina.

Confluo de espaços e interligações geográficas

Ao relembrar sua chegada em Berlim, a personagem observa por meio de uma reflexão bastante analítica como a estação central de trem é composta por várias nações, como o espaço de chegadas e partidas é também um centro de entretenimento e de comércio internacional. Desde os algarismos romanos e arábicos presentes nas informações dos painéis, até as lojas internacionais de cosméticos, bem como os alimentos originários de diferentes países, todos reunidos como uma grande diversidade consumível em um só lugar: espaço confuso e, de certa forma, assustador.

No prédio da estação havia uma ‘loja do corpo’ americana, um quiosque de produtos importados espremidos na hora, chá em papel celofane, o Mar do Norte frito em óleo e outras coisas aromatizadas. Não comprei nada e deixei aquela multidão assim que possível, pois eu tinha medo de pessoas jovens. (p. 13).

Em outra passagem, a narradora se encontra em um aeroporto e observa os painéis, que estampam os destinos. O aeroporto é uma espécie de portal para o mundo, salientando assim seu caráter de lugar que contém muitos lugares.

Eu estava parada no aeroporto Tokyo-Narita e lia os nomes de lugares que piscavam no painel: Amsterdã, Bruxelas, Frankfurt, Helsinki, Istambul, Londres, Madri, Moscou, Paris, Roma, Viena. Estavam ali como presentes de natal embrulhados em papel colorido. (p. 11).

Estações de trem e aeroportos são para Bauman (2000, p. 120) não-lugares. Não-lugares são destituídos de “expressões simbólicas de identidade, relações e história”. Esses ambientes vêm ocupando cada vez mais espaço na sociedade mundial, tornando-se espaços públicos muito frequentados. Da mesma forma, cada vez mais presentes

nas narrativas literárias, expressando a impessoalidade das múltiplas possibilidades de viagens que se tornaram um bem de consumo.

A narrativa nos remete diversas vezes ao entrelaçamento e à interconexão. Seja por meio de trajetos históricos citados - como a Rota da Seda - ou também trajetos atuais feitos por trem ou por avião. O espaço geográfico apresenta símbolos de rede e de diluição de fronteiras, de conexão entre pontos distantes.

Quando eu ainda vivia no Extremo Oriente, o Oriente Próximo ficava bem longe.

Também isso, porém, era um engano. O Oriente Próximo não estava no extremo do Extremo Oriente, como se pensava no Extremo Oriente. A Rota da Seda ligava rapidamente um ponto a outro. Dessa forma a antiga cidade imperial de Quioto foi construída pelos persas que, cruzando a China, migraram até o Japão. Quioto é portanto uma cidade persa. (p. 11).

Ao evocar a Rota da Seda, a narradora nos lembra que o deslocamento e a busca por novos espaços são bastante antigos e alavancados principalmente por interesses econômicos ou pelo desejo de expansão territorial. Tais empreendimentos mudaram traçados e fixaram caminhos no mapa mundial.

Outro ponto geográfico referido diversas vezes, trazendo consigo a simbologia de fluidez e de movimento, é o rio Spree. A volatilidade da água nos lembra da não-fixidez das coisas e sua superfície funciona como um espelho e, assim, é capaz de refletir aquilo que está momentaneamente ao seu redor.

A água do Spree se dividia e rodeava a ilha dos museus. Nela se refletia o céu cinzento do fim da manhã. Se essa mesma água fosse agora irradiada pelo sol egípcio, num instante ficaria iluminada de um azul vináceo. Como o dragão da Porta de Ishtar. Dentro do Spree flui o Nilo. As histórias de vida dos rios se transbordam e fluem uma na outra. (p. 16).

O rio também traz consigo informações hídricas, que formam um quadro imagético significativo para a narrativa. O rio Spree possui 400 quilômetros de extensão e é formado por três fontes, localizadas em uma região montanhosa próxima à fronteira com a República Tcheca e flui por um pequeno trajeto em território tcheco. A confluência das três fontes forma o rio, que corre em direção a Berlim, espalhando-se antes disso em um delta de água doce numa região plana que antecede a metrópole, constituindo um aspecto hidrológico complexo com uma grande interconexão de águas. Em Berlim há canais artificiais que separam e reconectam suas águas. Há também ilhas, sendo a mais conhecida, a Ilha dos Museus.

O fato de ser um rio com características hídricas tão complexas como acima referidas, com seu movimento de unir, separar e reunir as águas, denota o movimento de conexão, de confluência. A reunião das águas dissemina a sensação de indiferenciação e de unidade.

Hidricamente, Berlim possui ainda lagos, desenhando no mapa um emaranhado que só perde em complexidade para o emaranhado dos transportes públicos da cidade. Da superfície de Berlim, 54 km² são ocupados por águas, compondo uma simbiose entre prédios, natureza e população.³

Em oposição à fluidez disseminada pela imagem do rio, encontramos na narrativa um espaço no qual o tempo se acumula infinitamente: o museu. Para Foucault (2001, p. 419), museus são “heterotopias do tempo” e constituem heterotopias próprias à cultura ocidental, expressando o desejo de reunir em um só lugar todos os tempos e de acumulá-los perpetuamente.

Às margens do Spree vivia um dragão de escamas da Porta de Ishtar.
Eu o visitava todas as vezes que eu estava em Berlim. Ele tinha os olhos

3 Informações contidas em *Gewässer Atlas Berlin* (Atlas das águas de Berlim), publicado pela administração da Secretaria de Desenvolvimento de Berlim, 2005.

de um peixe e o tronco de um gato. As patas da frente me lembravam as patas de um leão, enquanto as de trás eram definitivamente de uma águia. Um chifre e duas orelhas tortas erguiam-se na cabeça. Sua língua era tripartida, portanto ele era plurilíngue. Seu local de nascimento não ficava longe dali. Por isso ele viera a pé do Oriente Próximo para Berlim e foi chamado de “dragão desfilante”. (p. 15).

A referência ao museu se dá de forma indireta, por meio da descrição de uma imagem observada em seu interior, na Porta de Ishtar. Também aqui constatamos o movimento de vínculo. Além de acumular e colecionar o tempo, o museu reúne objetos de diferentes partes do mundo, justapondo-os no mesmo ambiente. Por meio da descrição do dragão em especial, há novamente uma conexão entre dois pontos geográficos: seu local de “nascimento” e seu local de “moradia”. Há nesse ponto uma identificação da personagem com o dragão. Também por seu aspecto híbrido, sua composição por outros animais, formando um ser novo que é uma mistura de outros. Uma alegoria à sua própria constituição e, por que não dizer, de todo o ser humano.

Mobilidade e fluidez

A aproximação imagética da bacia hidrográfica de Berlim e a rede de transporte público, ambos cenários centrais da narrativa, com a confluência dos espaços urbanos e com a errância da personagem pela cidade, são significativas. A ideia de interconectividade, de rede, de interligação fortifica-se e associa-se ao discurso que relaciona história, geografia, filosofia, cotidiano, envolvendo diversas nacionalidades. Tudo e todos estão interligados e são compostos por dimensões multipolares. A sensação de não saber onde está, o fato de a personagem estar em constante deslocamento e a ausência do próprio lar, refletem a condição de mulher-sujeito e de ser humano contemporâneo, em busca de espaço, ainda perambulando num

entre-lugar, numa rota incerta, sem localização nem destino definidos, vivendo e vivenciando o trajeto.

Na maior parte da narrativa, a personagem encontra-se em meios de transporte, que não só possibilitam seu deslocamento, como também lhe dão abrigo e oferecem segurança para reflexões e observações, como se observa na frase: “Em um bonde pode-se enxugar as lágrimas dos olhos secretamente.” (Tawada, 2007, p. 19).

A predominância dos meios de transporte como cenário da narrativa configura a posição de entre-lugar como um abrigo, como o único porto seguro nessa transição entre mundos e entre pertencimentos. Como nos lembra Certeau (1990, p. 199), na Atenas contemporânea, os transportes coletivos eram chamados *metaphorai*. A palavra grega “metaphora” significa transferência, trocar de lugar, levar (pherein) além (meta). Portanto, os *metaphorai* proporcionavam acesso a outros lugares.

Em “Às margens do Spree” cabe aos meios de transporte a possibilidade de acesso a um novo mundo e a novas possibilidades de interação e de integração. Eles levam a personagem para além da porta, para além de limites físico-espaciais. Isso se reflete também na amplitude temática que conflui no discurso da personagem. O emaranhado discursivo se aproxima da travessia da personagem. Não há uma ordem preestabelecida para a transformação, para a travessia, mas há o transporte.

Foucault (2001, p. 414) classifica os meios de transporte como lugares de passagem e ressalta neles três relações: ao mesmo tempo em que é uma coisa através da qual se passa, é também uma coisa que vai de um ponto a outro e é uma coisa que passa. Sendo assim, cabe destacar que o meio de transporte também constitui um cruzamento de móveis, circulando dentro de outro cruzamento de móveis. É, portanto, um espaço móvel, flutuante. Os meios de transportes, os aeroportos, e as estações de trem são novos espaços de habitação. Com o advento da mobilidade e sua inclusão no cotidiano, esses espaços tornaram-se uma expansão relevante de espaços públicos.

Confluência de espaços – espaço de confluência?

A narradora encerra o dia instalando-se em uma pensão e escrevendo em dois cartões postais. Os destinatários não são mencionados. Mas o questionamento que inicia sua jornada em Berlim também conclui a passagem pela cidade:

Eu fui de U2 para Pankow. Em Majakowskiring fiz o check-in em uma pensão. Tudo bem que Majakowski me era patético, mas a rotatória me acalmava. Eu não gosto de ruas retilíneas ou de avenidas largas. Na escrivadinha à janela eu escrevi em um cartão postal: “Eu ficarei aqui. Mas não sei exatamente onde estou.” Eu escrevi no segundo cartão: “Eu vou até você. Mas onde mesmo você está?”. (p. 22).

“Às margens do Spree”, de Yoko Tawada, desvenda o disperso, dando concretude à diversidade. Como afirma Ortiz (2015, p. 81), “a metáfora do espaço diz outra coisa: ela torna a diversidade palpável.”. Na narrativa temos contato com a metrópole, com o deslocamento, com a configuração da modernidade e da globalização. A confluência de espaços, no entanto, nem sempre denota um espaço de confluência. A integração não é completa. Alguns lugares alojam o “mundo”, mas, ainda assim, realçam a diferença. A busca do ser humano por seu espaço nesse conglomerado, principalmente em grandes cidades, e a busca por pertencimento e por integração social são a angústia do ser humano de um mundo interconectado, de um mundo de justaposições e de fronteiras diluídas.

Yoko Tawada nasceu no Japão em 1960 e vive na Alemanha desde a década de 1980. Seus textos possivelmente incluem elementos relacionados a sua própria experiência de vida. A autora deu ao texto “Às margens do Spree” a autenticidade da vivência entre culturas, da percepção da diversidade presente em todos os ambientes do cotidiano. Ao (des)localizar sua protagonista, ela revela a relatividade do mundo interconectado e globalizado. Ao afastar a personagem do lar e da casa, nos apresenta uma nova concepção de feminino.

Ao deslocá-la pela cidade e colocá-la em segurança nos meios de transporte, nos lembra dos entre-lugares cada vez mais presentes na contemporaneidade. Ao desordenar o ritmo narrativo, justapondo-o sem conexões lógico-temporais, cria um todo unificado em que as imagens, a linguagem e a trama formam uma arquitetura grandiosa, que reflete a fluidez e a confluência do espaço.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2001.

BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Tradução: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

FOUCAULT, Michel. Outros Espaços. In: _____. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Organização Manoel Barros da Mota. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Ditos e Escritos III).

JAHN, Dietrich; WITT, Henner; WASSMANN, Hartmut. *Gewässeratlas von Berlin*. Berlin: Senatsverwaltung für Stadtentwicklung - Bereich Kommunikation, 2005.

MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

ORTIZ, Renato. *Universalismo e diversidade: contradições da modernidade-mundo*. São Paulo: Boitempo, 2015.

TAWADA, Yoko. An der Spree. In: *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2011.

Trânsitos imagéticos na literatura coreana de autoria feminina: a questão do espaço em *The Mother's Stake* (엄마의 말뚝), de Park Wan Seo¹

Melissa Rubio dos Santos

Viajar entre lugares é mover-se entre coleções de trajetórias e reinserir-se naquelas com as quais nos relacionamos.
Doreen Massey (2008, p. 190).

A obra *The Mother's Stake* (*Eommaui Malttuk*), da escritora sul-coreana Park Wan Seo, é tecida a partir de fragmentos narrativos que se situam entre tempo presente e tempo passado, fragmentos que têm como matéria principal a descrição do passado histórico da Coreia do Sul no início do século XX, assim como as transformações políticas e sociais do país e as questões de desigualdade de gênero. Na obra de Park destacam-se os fluxos e os trânsitos entre corpos, cultura e imagens, os quais conduzem à construção de um processo de ressignificação do espaço. Logo, cabe analisar como se realizam os trânsitos imagéticos no/pelo espaço na obra *The Mother's Stake*, de Park Wan Seo, para, a partir de então, refletir sobre as possíveis formas de pensar o espaço, o lugar e a subjetividade na literatura de autoria feminina contemporânea. O ponto de partida da pesquisa será uma breve apresentação dos principais elementos da cidade de

¹ Este artigo foi publicado previamente no periódico *Jangada* com o título de “O corpo feminino e os lugares de Seul: espaço, gênero e identidade no romance coreano *The Mother's Stake* (Eommanui Malttuk), de Park Wan Seo”.

Seul, cidade em que se ambienta a narrativa da obra *The Mother's Stake*, como também o detalhamento dos pontos fulcrais da obra, tendo como base teórica as noções-chave espaço e lugar, estas apresentadas pela teórica Doreen Massey (2008) na obra *Pelo Espaço*. Já a segunda parte do artigo consiste na leitura de *The Mother's Stake*. Através do movimento de discussão teórica e de leitura crítica da obra de Park Wan Seo, pretendo colocar em questionamento o elemento espaço na literatura de autoria feminina e, dessa forma, propor uma diferenciada leitura do corpus literário contemporâneo da Coreia do Sul.

Cabe apresentar, ainda que brevemente, a escritora coreana Park Wan Seo. Considerada como a mais importante escritora coreana, Park recebeu diversos prêmios no meio literário da Coreia do Sul.² Ela teve intensa produção literária ao longo de três décadas, tendo explorado os gêneros romance, novela e conto.³ Park presenciou a Guerra da Coreia e também as transformações sociais e políticas da Coreia ao longo das últimas décadas. Park Wan Seo começou a publicar as suas obras tardiamente, tendo a sua estreia no cenário literário coreano com o livro *The Naked Tree (Namok)* em 1970, obra

2 Park Wan Seo recebeu os prêmios Korean National Literature Award em 1980, Yi Sang Literary Award em 1981, Republic of Korea Literature Prize em 1990, Hyundae Munhak Award em 1993, Dong-in Literary Award em 1994, Daesan Literary Awards em 1997, The Manhae Prize for Literature por *The Loneliness of Youa* collection of short stories, Ho-am Prize in the Arts em 2006. Order of Cultural Merit em 2011.

3 Obras de Park Wan Seo: *The Naked Tree (Namok)*, 1970), *Year of Famine in the City (Dosiui hyungnyeon)*, 1979), *The Beginning of Days Lived (Sara-inneun, Nal-ui Sijak)*, 1980), *Three Days in That Autumn (Geu ga-eul-ui saheuldong-an)*, 1980), *Mother's Garden (엄마의 말뚝)*, 1982), *Mother's Stake (Eommaui Malttuk)*, 1982), *Warm Was the Winter That Year (Geuhae Gyeoul-eun Ttatteuthaenne)*, 1983), *The Woman Standing (Seoinneun Yoja)*, 1985), *Illusion (Mimang)*, 1990), *My Beautiful Neighbor (Na-ui Areumdaun Iut)*, 1991), *The Dreaming Incubator (Kkumkkuneun Incubator)*, 1993), *Such a Lonely You (Neomuna Sseulseurhan Dangsın)*, 1999), *A Very Old Joke (Silcheonmunhak)*, 2000), *Who Ate up All the Sing-a (Woongjin)*, 2002), *Identical Apartments (In: The Future of Silence Fiction By Korean Women)*, 2016).

que trata da condição feminina na Coreia do pós-guerra. A autora também relata em suas obras as profundas e rápidas mudanças que a Coreia tem sofrido desde a Guerra da Coreia e sua consequente rápida industrialização. Desde o início do século XX, o país tem sofrido transformações culturais que desencadearam, por vezes, em mudanças nos padrões familiares e sociais ou em impasses e bloqueios na transformação devido à força e à influência de valores tradicionais e seculares da cultura coreana. De acordo com Stephen Epstein (2017, s. p.), tradutor da obra *Who Ate up All the Sing-a (Woongjin)* (2002), de Park Wan Seo para o inglês, a autora emprega em suas obras uma peculiar estratégia narrativa: “what may seem initially to be a story with public concerns then turns to center upon family relationships or vice-versa, as personal drama suddenly takes on wider implications”.

Olhar para a cidade de Seul: O Rio Han e os portões de Seul

Para pensar acerca da cidade de Seul, capital da Coreia do Sul, pontuam-se dois elementos como nodais na construção das imagens da cidade: o Rio Han/한강 (*Han Gang*) e os portões de Seul. Estes elementos podem atuar de múltiplas formas — elementos que estabelecem limites geográficos, viabilizam mobilidade dos corpos ou encenam o jogo de oposição entre presença/ausência ou ainda o jogo entre pertença/não pertença de um indivíduo à cidade de Seul. Diante dessa multiplicidade de papéis protagonizados pelo Rio Han e pelos portões de Seul, destacam-se os trânsitos imagéticos que constroem a cidade de Seul — seja a Seul da realidade, seja a Seul da ficção construída por Park Wan Seo. Logo, para discutir a noção de espaço, tenho como ponto de partida a concepção de espaço como *uma simultaneidade de estórias-até-então*. Considerando essa simultaneidade, chega-se à concepção de espaço como aquele que é impossível de ser classificado como isolado ou excluído de uma cadeia significativa tecida pela relação com o tempo, uma vez que, nas

palavras de Doreen Massey (2008, p. 201), “espaço e tempo juntos” resultam em múltiplo devir. De acordo com a autora, “o ‘aqui’ é nada mais (e nada menos) do que o nosso encontro e o que é feito dele. É, irremediavelmente, aqui e agora. Não será o mesmo ‘aqui’ quando não for mais agora”. Por conseguinte, para que se possa pensar o espaço dentro de uma realidade determinada, devem ser colocadas em cena as estórias-até-então como também a leitura do espaço-tempo, ou seja, realizar o ato de interpretar o espaço em uma determinada temporalidade.

O Rio Han /한강 (*Han Gang*) é o elemento central da cidade de Seul. Não há como pensar a imagem de qualquer mapa de Seul sem a presença do Rio Han.⁴ Os mais diversos significados são atribuídos a este rio, assim como aos parques em sua encosta que corta a cidade de Seul. Entretanto, os significados do Rio Han vão além dos comuns ou recorrentes significados fonte de recursos naturais e beleza natural. Ao percorrer a cidade, pude constatar novos elementos para leituras do lugar Rio Han, tais como o contraste entre a natureza e o progresso da modernidade acelerada da Coreia, o lugar de repouso e diversão proporcionado nos parques na encosta do rio,⁵ os deslocamentos proporcionados pela navegação, o lugar de passagem para aqueles que estão no metrô em uma linha que cruza o Rio Han,⁶ o lugar de conforto nas luzes silenciosas na noite⁷ ou até mesmo ser o conhecido lugar em que os coreanos silenciam eternamente a tristeza, o que motivou uma campanha governamental contra o suicídio nas pontes do Rio Han.⁸

Outro elemento importante para cidade de Seul são os Portões de Seul. Conta-se, na História da Coreia, que eles delimitavam o

4 Ver Figura 1 em Santos (2017).

5 Ver Figura 2 em Santos (2017).

6 Ver Figura 3 em Santos (2017).

7 Ver Figura 4 em Santos (2017).

8 Ver Figuras 5 e 6 em Santos (2017).

território da capital do país. Construídos na Dinastia Joseon pelo Rei Taejo, a partir do ano 1396, os portões⁹ ofereceriam proteção máxima contra invasões de inimigos. Utilizando-se da geografia natural formada por muitas montanhas, foram construídas grandes muralhas em torno da cidade no total com oito portas de entrada.¹⁰ Os quatro maiores portões estavam destinados ao acesso para comércio, relações internas e externas. Esses portões correspondem às localizações norte, sul, leste e oeste da cidade. Sendo eles, então, *Namdaemun* (남대문)/*Sungnyemun* (승례문), *Dongdaemun* (동대문)/*Heunginjimun* (흥인지문), *Sukjeongmun* (숙정문)/*Bukdaemun* (북대문), *Seodaemun* (서대문)/ *Donuimun* (돈의문). Já os quatro outros menores portões estavam destinados ao controle de acesso à cidade dos moradores, soldados, comerciantes e visitantes. Os portões são *Dongsomun* (동소문), *Buksomun* (북소문), *Namsomun* (남소문) e *Seosomun* (서소문).

Entretanto, ao passar do tempo, os portões de Seul foram adquirindo novos traços de significação. Para alguns, os portões são meros lugares históricos para visitação, mas, para outros, são lugares estratégicos que orientam visualmente como se fossem um mapa da cidade de Seul. Já, para outros, esses portões denunciam o período obscuro vivido pelos coreanos durante a colonização japonesa no final do século XIX e início do século XX, a qual deixou cicatrizes irreversíveis na história da Coreia. Um exemplo disso é a destruição de palácios, prédios e dos portões de Seul, os quais foram incendiados pelas tropas japonesas. Sendo assim, os portões que eu visitei eram apenas projeções, materialidades que tentavam reconstruir as imagens dos portões do passado... Os reais portões já não mais existiam.¹¹

9 Ver Figura 7 em Santos (2017).

10 Ver Figura 8 em Santos (2017).

11 Ver Figura 2 em Santos (2017).

Como se constrói o espaço: configurações das cidades Incheon e Seul pelo olhar de Park Wan Seo

A novela *Mother's Stake I* (1980), de Park Wan Seo, conta a história de uma mulher que relembra a sua infância e a sua nova vida na cidade de Seul, sendo um momento que representava uma ruptura com a tradição e a busca por uma nova vida para família. Após a morte repentina do pai da protagonista, a mãe e viúva decide deixar para trás a vida tradicional¹² em uma cidade do interior da Coreia para encontrar oportunidades de mudança e de elevação social da família na capital Seul. Sendo assim, ao acompanhar a mãe e o irmão mais velho, a protagonista, que tinha apenas seis anos de idade, entra em contato pela primeira vez com a grande cidade. Até então, o mundo para ela não ia além do pequeno e remoto vilarejo em que a protagonista nascera, sendo este um mundo de montanhas familiares.

O deslocamento da família para a cidade que fora planejado pela mãe pode ser visto como uma ruptura com a cultura tradicional coreana. Esta ruptura teve como ponto de partida a separação da família, que antes era uninuclear. A mãe tinha um intenso desejo de mudança projetado em seus filhos: seja através da educação formal para que seus filhos pudessem construir uma carreira de destaque e alcançar no futuro boa condição de vida para a família; seja pelo

12 Seguindo a tradição do Neo Confucionismo vigente na Coreia desde a Dinastia Jeoson, as famílias da Coreia eram uninucleares, ou seja, diferentes gerações residiam na mesma casa. Após o casamento os filhos permaneciam residindo na mesma casa da família—do domínio do pai. Já as filhas eram destinadas a conviver no núcleo familiar do marido após o casamento. Caso se torne viúva, a mulher deveria continuar a compor o núcleo da família do marido e a contribuir com os cuidados do ambiente doméstico, dos filhos e dos idosos da família.

desejo de que sua filha se torne uma *New Woman*,¹³ ou seja, uma mulher de nova geração que rompe com as amarras patriarcais do Neo Confucionismo coreano,¹⁴ conquistando o direito à educação formal e a construir uma carreira profissional. Porém, a maior motivação da mãe era transpor a fronteira da cidade: apesar da mudança para Seul, eles não residiam em Seul (região central e nobre), mas sim na região fora dos portões de Seul.

O percurso experienciado pela protagonista é composto por passagens pelas cidades Incheon e Seul. Primeiramente, a protagonista parte do pequeno vilarejo distante em que residia na cidade de Incheon e visita pela primeira vez Songdo (송도), um grande bairro da cidade de Incheon. Ao ouvir as descrições de Songdo, a menina sente-se ameaçada pela imponência da cidade — “They said Songdo was just on the other side of Wardrobe Rocks Hill, the last of four hills between our village and the city, and the steepest. To a six year-old girl who had plodded 20 li, this hill looked as menacing as a towering adult” (Park, 2016, p. 9).

13 New Women Movement teve início em 1920. Foi o primeiro movimento feminista na Coreia do Sul, sendo protagonizado por escritoras e artistas visuais: Na Hyeseok (escritora e primeira pintora moderna da Coreia), Myungsoon Kim (primeira romancista moderna da Coreia) e Wonju Kim (editora da revista *Sin Yo Ja* (New Women)).

14 One autocratic form of Confucianism in Korea was its extremely negative impact on the status of Korean women. It imposed upon Choson women rigorous standards of feminine modesty and chastity. The Confucian political culture emphasized the importance of family life for personal cultivation and strengthened the Korean family system with several cultural imperatives such as ancestor worship, filial piety, and a patriarchal family structure. Since these social and cultural ideas legitimized men as authorities and privileged them as the sole bearers of the family names, more attention and priority were given to men of the family line while women's importance was reduced. Women's functional role in the family to produce a male heir became very significant, and the cultural preference for a boy later resulted in such sexist practices such as infanticide and concubinage. (Kim, 2003, p. 1-2).

A protagonista, em uma percepção efusiva do bairro urbano Songdo, inicia um processo de afecção do espaço diferentemente do que ela tinha no seu vilarejo natal:

This city, the first I had ever seen, looked more dazzling than enormous. It was a mass of lights. To an eye accustomed only to warm, gentle light reflected back from clay walls and thatched roofs, the midday sunshine had a hostile glint like a shaft of innumerable arrows, broken by the roofs and glass windows of boxy two-story buildings. (Park, 2016, p. 11-13).

Deslocar-se entre a vila natal e Songdo é experienciar o movimento entre o “into the city center from the periphery” (Park, 2016, p. 45). Essa experiência não seria apenas o ato de ver e de conhecer uma cidade, mas também a transformação sofrida pela Coreia — de um país rural para modernização no período em que se passa a narrativa da novela. A ordem urbana é o que mais se destaca nessa experiência de deslocamento da protagonista, conforme pode ser visto na declaração da personagem: “As we approached, the glittering faded and all I saw was urban order. Roads, alleys, stores, and houses were lined up straight as if drawn with a ruler” (Park, 2016, p. 45).

Para a mãe da protagonista, Songdo jamais poderia ser comparada à grandeza vertiginosa da cidade de Seul. Por exemplo, a estação de Songdo era para ela apenas “a crude copy of Seoul Station”. Entretanto, para a pequena filha, o trânsito entre as cidades era um experienciar de “eventualidades espaço-temporais” (Massey, 2008, p. 191).

[...] Now I felt distanced from both of them for the first time in my life, a feeling that could be called loneliness. I wasn't mesmerized by the city because it was so — different, as they believed. I felt out of place because of the city's organization and richness. Everyone in good clothes, some even decked out in Western suits, shiny roof tiles, rectangular,

two-story houses with glass windows, paved roads with no dirt, colorful, unfamiliar objects in stores, loud and lively noises...

Before anybody explained it to me in so many words, my instincts told me that becoming a 'city person' meant being tamed into orderliness. The wildness in me, free to roam for so long, was losing its nerve. (Park, 2016, p. 47-49).

Songdo Station was the biggest building I'd seen in the city. I was trembling all over, just looking at the dome, the red bricks, the high ceilings, the rails stretching to unknown places, the overpass suspended in the air, and the stairs where everyone was running instead of walking. (Park, 2016, p. 47-49).

Após ter sido afetada pela vida urbana de Songdo, a chegada em Seoul se dá um pouco diferente, pois a protagonista não sente deslumbramento, mas sim medo de se perder da mãe na imensidão da Seoul Station.

It was dusk when we got off at Seoul Station. It was indeed immense, too immense for me to take in the entire scene. I was only concerned about losing sight of Mother in the biggest herd of people I'd ever seen. Mother couldn't hold my hand because she had to carry three bundles, including the one that Grandmother had carried, on her head and in her arms. She didn't like me clinging to her skirt while we climbed up and down the overpasses. (Park, 2016, p. 57-59).

Porém, apesar de estar em Seul, a protagonista constata que o bairro em que sua família iria residir não era nada parecido com a organizada Songdo ou o modelo de vida moderna que era idealizada para a capital do país:

It was a strange neighborhood. Houses as small as country outhouses were jammed together haphazardly, as if boxes had been tossed out. The

first thing I noticed in Songdo was the density of people and the houses, but what overwhelmed me there wasn't the density itself. I was the order that controlled the city. The order gave density a beauty, overwhelming and yet fascinating to an untamed girl. (Park, 2016, p. 67).

Para a protagonista foi um choque a descoberta de que a mudança para Seul não seria, de fato, realizada. A família não residiria em Seul, mas sim fora dos portões de Seul. Ainda no início do século XX, período que a novela retrata, os portões indicavam quem era cidadão de Seul e quem era de fora. Sendo assim, estabelecia a oposição entre quem era da cidade organizada e da civilização, ou seja, quem era sujeito diferenciado e superior, de quem era do universo rural, sujeitos pertencentes ao mundo arcaico com marcas da Dinastia Joseon. Ou seja, residir em Hyoencheodong (현처동) era estar além dos portões, localização que atribuía à família a imagem de pessoas inferiores, uma vez que não conseguiram fixar-se em local prestigiado na cidade de Seul.

'Is this Seoul?' I whined.

'No'. Mother replied unexpectedly, shaking her head resolutely.

I was taken aback by her denial.

'This is outside the gates of Seoul. It's not the real Seoul. We will struggle along here until your brother makes it, and then we will move inside the gates. All right?'

I nodded quickly, even though I couldn't make heads or tails of it, cowered by her vehemence.

When Mother had come to the countryside to get me, she exuded an air of dignity. It had been clear to everyone that she had acquired this new attitude in Seoul. This proud air excused her first escape and made it easy to lure me to Seoul.

So, that proud mother of mine lived outside the gates of Seoul. I had no idea that these areas beyond the gates were officially part of Seoul, although they were customarily referred to as 'outside the gates'.

I took ‘outside the gates’ literally and sundelly felt like a pauper. I hated Mother for kidnapping me with her wicked sweet talk. I began to miss everything about my country home. (Park, 2016, p. 67-69).

Para a protagonista, sair de um vilarejo familiar para morar em uma cidade moderna seria motivo de orgulho para a sua mãe. Entretanto, ela descobre que apenas deixara para trás um lugar periférico, pois o lugar que agora ocupa ainda é periférico. A protagonista e sua família permanecem à margem da sociedade de Seul, isto é, eles não ocupam o centro, posição esta que a menina imaginara ao longo de toda a viagem para Seul. A sua mãe conseguira apenas uma casa fora dos portões, o que causou intensa revolta para a protagonista quando criança. Porém, anos mais tarde, a protagonista descobriu que a sua residência fazia sim parte de Seul apesar de ser nomeada como ‘outside the gates’ (fora dos portões).¹⁵

Localizada entre as montanhas Ansan e Ingwan, a residência não proporcionava fácil deslocamento para a escola nem para a ‘real’ Seul, pois as crianças tinham que escalar difíceis trilhas na montanha diariamente.

‘Do you know the name of this mountain?’ Brother asked in a kind but reserved voice.

I shook my head.

‘It’s called Inwang Mountain.’

‘Then tigers live here, right?’ I asked, remembering a song about roaring tigers on Inwang Mountain from the landslord’s radio.

‘Not any more. That was a long time ago.’

(...) We climbed until we reached the remnants of the old fortress wall. The city spread out below us.

15 Ver Figura 10 em Santos (2017).

‘Is it inside the gate’ from that gate over there? I pointed at the Independence Gate standing tall in the middle of the street. I still needed real gates to understand the concept of ‘inside the gates’ and ‘outside the gates’.

‘When are we going to move ‘inside the gates?’ I wanted Brother to allay the insecurity Mother had instilled in me. I was prettysure that Brother would reply, ‘Soon, When I make it in the world. (Park, 2016, p. 81-83).

A mudança tão esperada para o território dentro do portão Oeste de Seul demora a se realizar. Apesar dos esforços da mãe e do irmão mais velho, a família pôde comprar apenas uma casa no topo do bairro *Hyoencheodong* (현천동), mesmo bairro em que já haviam alugado uma pequena casa.¹⁶

Anos após, a família finalmente se transfere para o bairro Yeongcheondong (영천동). Para a mãe, morar ‘dentro do portão’ é uma questão de estabelecer o ponto decisivo e final de conquista na cidade de Seul. Residir dentro dos portões de Seul seria fixar uma estaca imaginária no chão, isto é, marcar sua presença no território de Seul. Sendo a estaca o elemento que consta no título da novela: *Mother’s Stake I*. Declara a protagonista:

I wanted to walk the path I had takes to school so long ago. To me the hill had been my commuting route, but to Mother it had been a fortress separating ‘inside the gates’ from ‘outside the gates’. Now it was simply a green patch in the middle of the city. When I arrived at the point leading down to the valley, I was stopped by a fortress wall. This newly built wall came down from Inwang Mountain toward West Gate, and had a small opening in the middle. Now, vividly before me, was concrete evidence of ‘inside’ and ‘outside’ the gates. Who would have

16 Ver Figura 11 em Santos (2017).

imagined in the old days that I would experience this division as concretely as I did now? (Park, 2016, p. 175).

A escolha da cidade de Seul como o lugar para construir uma nova vida de ruptura(s) das amarras da tradição, o lugar que proporcionou ressignificações e descobertas através dos deslocamentos vivenciados nos arredores de Seul e dos deslocamentos traçados para aproximar a família para dentro dos portões da cidade de Seul. Todos estes são elementos importantes para ver e ler as distintas eventualidades-temporais vivenciadas pela família da obra *Mother's Stake I* e também por cada cidadão de Seul.

Lugares de Seul, constelações espaciais

Após a discussão tecida neste artigo, considero importante trazer algumas questões: 1. Haveria uma forma de ler os elementos de Seul que seja transgressora aos discursos e aos olhares dos livros de História? 2. Como as obras de autoria feminina, tendo como recorte a obra de Park Wan Seo, subvertem a história que tende a fixar o espaço? Somente ao ler as imagens do Rio Han e dos Portões de Seul como lugares que expressam diversas temporalidades, sim, será possível construir a minha própria leitura das imagens da cidade de Seul, a minha leitura desviante, uma vez que eu compreendo 'lugar' como um "tecer de histórias em processo" (Massey, 2008, p. 191). Ou seja, ver ou ler o lugar como uma "constelação particular" e, acima de tudo, considerando-o "em processo, uma tarefa inacabada" (Massey, 2008, p. 191). Na obra de Park Wan Seo, foi possível constatar que, através das relações estabelecidas com os novos lugares, os personagens mostram os lugares "não como pontos ou áreas em mapas, mas como integrações de espaço e tempo" (Massey, 2008, p. 191). Acerca do espaço cabe destacar a impossibilidade de fixidez para esta categoria ou conceito, pois o significado e efeito são constantemente transgredidos pelos seres que transitam e habitam o espaço. Conforme foi discutido ao longo do texto, os lugares de Seul aqui

apresentados possuem diferentes processos de significação ao serem mediados por diversas temporalidades e também pelas relações que eles estabelecem com os seres humanos (ou ficcionais) que os olham. Portanto, dessa forma, o Rio Han não é um lugar com imagem e significados imutáveis, assim como os portões se configuram não como lugar fixo ou barreira intransponível, mas sim como múltiplos e deslizantes lugar(es) da cidade de Seul.

Referências

EPSTEIN, Stephen J. Prefácio. In: MONTGOMEY, Charles. *Three Days in That Autumn by Pak Wanseo*. 21 de outubro de 2009. Disponível em: <http://www.ktlit.com/three-days-in-that-autumn-by-pak-wanseo/>. Acesso em: 19 jan. 2017.

KIM, Taeyon. Neo-Confucian body techniques: women's bodies in Korea's consumer society. In: *Body & Society*, Thousand Oaks, v. 9, Issue 2, 2003.

MASSEY, Doreen. *Pelo Espaço*. Tradução: Hilda Pareto Maciel; Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

PARK, Wan Seo. *Mother's Stake I*. Tradução: Yoo Young-nan. Paju: Asia Publishers, 2016. Edição bilingue Coreano-Inglês. 206 p.

SANTOS, Melissa Rubio dos. O corpo feminino e os lugares de Seul: espaço, gênero e identidade no romance coreano *The Mother's Stake* (Eommanui Malttuk), de Park Wan Seo. *Jangada*, Viçosa, n. 9, p. 52-71, 2017. Disponível em: <https://www.revistajangada.ufv.br/jangada/article/view/55/65>. Acesso em: 27 jul. 2021.

Uma fenomenologia negativa: o espaço da moda em a *Redoma de vidro*, de Sylvia Plath

Amanda Lauschner

O presente trabalho nasceu da vontade de estudar as relações entre moda e literatura. Fazendo uma pesquisa em diferentes acervos disponíveis no Rio Grande do Sul, percebi que a ocorrência das duas áreas justapostas é nula ou próxima disso. Suponho que há muitas razões para isso acontecer. A moda é geralmente subentendida como uma ação mercadológica de *design*, o que, em essência, não deixa de ser verdade. Contudo, ela também é um modo de historiografar os corpos - em especial, o feminino. Se o sexo feminino encontra-se apagado na História - a qual, em inglês, é *his-story* (história dele), e não *her-story* (história dela) - os meios para compreender intimamente o segundo sexo também ficam relegados a uma segunda categoria.

A moda é um espaço em que, independente da ideologia latente nas escolhas de silhueta, proporção e volume, o protagonismo é das mulheres. Basta que abramos um livro sobre História da moda ou que assistamos a um desfile para nos darmos conta de que estamos falando de um espaço bastante específico, onde, por mais que haja moda masculina, a maioria dos trabalhos são centrados nas mulheres. Aliado a isso, vemos na moda uma área profissional onde culturalmente a homossexualidade é mais aceita. O mesmo não ocorre em áreas historicamente associadas ao homem heterossexual, como o exército ou as engenharias. A moda, então, é frequentemente considerada assunto de mulheres e de gays, e trabalhada em análises circunscritas à esfera do consumo. Em que medida essas considerações contribuem para compreender o desprezo da intelectualidade pelo

assunto e, mais especificamente, para entender a dissociação teórica entre moda e literatura?

Suponho que essas sejam algumas das razões pelas quais a moda encontra-se tão distante do campo literário. No entanto, à medida que a democratização da literatura acontece entre os sexos, torna-se interessante olhar para o campo da moda, não porque todas as mulheres gostem dela, mas porque todos os corpos - em especial, o feminino - encontram-se vulneráveis a ela, em maior ou menor medida, com maior ou menor consciência. Somos vulneráveis à moda na medida em que precisamos dela por razões básicas, como o frio e o fato de que não podemos sair de casa nus.

Há, contudo, um segundo aspecto na inerência da moda em nosso dia-a-dia. Já os povos originários não cobriam seus corpos apenas por frio ou por decoro. Adornos e tintas carregados de significado social e mitológico formavam e ainda formam uma linguagem eloquente. A moda, assim como o inconsciente, é uma força ctônica, noturna e sutil, capaz de causar raiva pela ferida que causa a uma pretensa autonomia ou liberdade do sujeito. Para Katia Castilho (2009, p. 69), o corpo é uma “pele zero” onde o ser humano primeiro inscreveu suas marcas. Essas marcas são um tipo de escrita. A roupa, segundo ela, é como uma segunda pele, uma modernização.

Entendemos o corpo humano como ‘estrutura languageira’ que o ser humano arranja, decora e ornamenta, por meio das relações combinatórias entre significantes diversos. O encadeamento das combinatórias forma um texto, e, conseqüentemente, um discurso que se manifesta nas interações. Nelas, o corpo pode ser tanto sujeito da ação, como um objeto. (Castilho, 2009, p. 69).

O corpo é o local por excelência da ambiguidade, já que ele pode não apenas ser isso ou aquilo, mas ser isso *e* aquilo. A mão que mexo é minha e ao mesmo tempo é eu. No corpo, sujeito e objeto se mesclam, se intercambiam, e esse paradoxo fundamental encontra

ressonâncias quando pensamos na moda como oportunidade de subjetivação e de objetificação do indivíduo. Na modernidade capitalista, lembrando as ideias de Fredric Jameson (1992), entre indivíduo e roupa há com frequência uma reificação do sujeito e uma fetichização do objeto.

É esse segundo aspecto da moda - o de historiografia, ou seja, o de linguagem - que pretendo enfatizar neste estudo, a fim de aprofundar nosso entendimento da moda como recurso poético. O modo como vemos um tema historicamente tão próximo daquilo que Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo* (1949), chamou de “eterno feminino” é uma forte chave de entendimento para a literatura escrita por algumas mulheres. A fim de ilustrar tal discussão teórica como um todo, tomarei como exemplo o emaranhado entre moda, poesia e (falta de) espaço presente em *A redoma de vidro* (1963), da poeta e escritora estadunidense Sylvia Plath. Para tanto, o enfoque será a primeira parte da obra, que retrata a protagonista Esther Greenwood estagiando por um mês na redação de uma renomada revista de moda de Nova Iorque, bem como a experiência de Esther morando pelo mesmo período em um hotel unissex com outras selecionadas.

O corpo, assim como a casa, foi ao longo de séculos um raro espaço onde foi permitido à mulher expressar a sua subjetividade, ainda que sob determinados preceitos. À mulher foi relegado o decorativismo; ao homem, a arte. No corpo, ou seja, na moda, alguns desses preceitos foram e ainda são a feminilidade e a jovialidade; na casa, aqui concebida enquanto metáfora para o corpo feminino, os limites para uma possível arte foram as premissas do aconchego e da ordem. Para esse último caso, é interessante considerar a fenomenologia da casa pela perspectiva de Gaston Bachelard (2000) em *A poética do espaço*, o que faremos mais ao final do texto. Acredito que olhar cuidadosamente para os antigos espaços de circunscrição das mulheres é de grande valia para compreender a literatura tida como feminina, mesmo quando - e justo porque - hoje multiplicam-se os espaços ocupados por elas, como negócios, ciência e política.

Ao final dos anos 1950, a personagem Esther está em um momento histórico em que há uma grande batalha na moda acerca da liberação ou da constrição da silhueta feminina, como podemos depreender do trabalho criativo de Coco Chanel, Christian Dior e Yves Saint-Laurent. Vinda de uma família humilde, aos dezoito anos ela já tem prêmios e uma carreira profissional promissora pela frente, como jornalista ou acadêmica na área de literatura. Contudo, é em uma revista feminina, ou revista de moda, que ela encontra um de seus primeiros espaços para escrever.

Elizabeth Wilson (1989, p. 167) afirma que os anos cinquenta foram o zênite da “arte de ser mulher” por meio das revistas femininas. Há nisso um paradoxo. Se, por um lado, elas afirmavam que a mulher deveria usar a moda para se expressar, por outro elas ofereciam testes para que as leitoras pudessem descobrir o tipo de mulher que eram através do tipo de estilo de roupas que tinham. Wilson dá alguns exemplos: na *Armazens Bullock* em 1929, as clientes dividem-se em seis tipos de personalidade: romântico, estatuesco, artístico, pitoresco, moderno ou convencional. Em 1945, um manual americano apresenta os tipos exótica, sofisticada, desportiva, feminina, aristocrata e *gamine*, oferecendo exemplos de divas de Hollywood representantes de cada um (Wilson, 1989, p. 168). Tal compartimentalização do *self*, por mais ingênua que pareça, causa grandes consequências para a psique feminina, principalmente para aquelas que desejam criar.

O romance *A redoma de vidro* (1963) é geralmente descrito como uma ficção autobiográfica acerca de um episódio depressivo. Para os fins deste estudo, a hipótese é que a indústria *fashion* e do “ser mulher” parte ao meio mulheres criativas. Embora Esther seja descrita como uma personagem que desde a faculdade já apresentava problemas, me parece um pouco negligenciado o fato de que o espaço em que ela realmente se deprime é justamente o hotel unissex inteiramente reservado para as mulheres que querem se transformar em colunistas e modelos daquelas revistas mencionadas.

O uso que a autora faz de tecidos, vestes, cores e referências ao mundo da moda na primeira etapa do romance - quando ela ainda está se deprimindo - constitui uma espécie de fenomenologia da moda, dada a carga semântica e poética que Plath consegue plasmar em um léxico de vestuário. Ainda na segunda página, Esther menciona o quanto a sua magreza não preenche as roupas caras que ela comprou para usar no emprego (Plath, 1996, p. 2). Estamos falando de uma época em que era esperado que as mulheres tivessem o corpo mais feminino possível. As descrições vão misturando uma série de elementos que passam a agir como recurso visual de colagem, formando um mundo fragmentado que, em último caso, também a despedaça: sapatos de couro; uma nuvem gorda de tule branca; *corset* de *lamé* prateado... (Plath, 1996, p. 3).

As colegas de Esther são descritas como adolescentes acostumadas a usar chapéu, luvas e meia-calça, que pintam as unhas e que ou estão esperando por um marido ou vão se tornar secretárias. Doreen, sua amiga e alvo de fascínio - algo como um misto de homoerotismo e inveja - é apresentada antes de qualquer coisa como alguém que usa “uma pelúcia de algodão doce ao redor da cabeça” (Plath, 1996, p. 5).¹ Outras descrições de Doreen mostram que Esther a via como o seu oposto complementar, em uma relação pouco recompensadora para Esther. Doreen “tinha um roupão de seda cor de pêssego e fazia suas unhas longas e amareladas de nicotina com uma lixa.” (Plath, 1996, p. 6). A narradora também enfatiza que Doreen tinha roupas de renda e de nylon, e roupões semitransparentes que combinavam com a cor da pele dela. A personagem é também descrita como sarcástica e cínica, acostumada a lidar com mulheres que estavam desde a escola acostumadas a usarem cadernos com capas diferentes de modo a sempre combiná-los com a estampa do vestido da ocasião.

1 Todas as traduções de *The bell jar* foram elaboradas por mim.

Podemos dizer que nesse contexto polarizado, limitado a tipos femininos e de exigências bastante extremas sobre as mulheres, Esther Greenwood acaba na polaridade negativa. Parte da força poética de Plath, mesmo na prosa, vem do uso do imaginário da moda para desenvolver os personagens por meio de referências visuais. Enquanto Doreen é sempre descrita em suas vestes brancas, sensuais e de tons apessegados, com seus cabelos loiros e olhos claros, Esther é desde o começo descrita como uma garota de sapatos de couro pretos, caderno de couro preto e, mesmo em um ambiente menos profissional, vestida em *shantung* preto. Quando ambas fogem da programação proposta pelos organizadores do estágio para irem a um bar com um desconhecido chamado Lenny Sheperd (uma espécie de galã *cowboy*), Plath usa mais uma vez o “jogo languageiro da moda” para apontar com que dramaticidade a dinâmica entre Esther e Doreen vai se acentuando:

Doreen estava estupenda. Ela vestia um tomara-que-caia branco de renda sobre um *corset* macio que a cortava no meio e abaulava-a para cima e para baixo da cintura de maneira estupenda, e a sua pele tinha um bronzeado polido por baixo do pó claro. Ela estava tão perfumada quanto uma loja inteira de perfumes. Eu vestia um tubinho de *shantung* preto que me custara quarenta dólares. Ele era parte do ataque de compras que eu tinha tido com o dinheiro da minha bolsa de estudos quando soube que eu era uma das sortudas que iriam para Nova Iorque. Esse vestido tinha um corte tão esquisito que eu não podia usar nem sutiã por baixo dele, mas isso não importava muito, porque eu era magra como um garoto e mal tinha curvas, e gostava de me sentir quase nua nas noites quentes de verão. (Plath, 1996, p. 8).

Uma espécie de *yin* e *yang* vai se formando entre as duas, de modo que Doreen expressa parte de Esther e Esther expressa parte de Doreen. A primeira chega a afirmar que se tornara uma sombra da segunda:

Estava tão escuro no bar que eu mal podia distinguir qualquer coisa, exceto Doreen. Com seu cabelo branco e vestido branco ela estava tão branca que parecia prateada. Acho que ela refletiu os *neons* do bar, até. Eu me senti derretendo nas sombras como o negativo de uma pessoa que eu nunca tinha visto antes na vida. (Plath, 1996, p. 11).

Com alguma frequência, a narradora-personagem consegue fazer uso de uma série de recursos visuais e poéticos do mundo da moda para descrever os ambientes em que circula. Com a acentuação de seu quadro depressivo, tais estratégias vão se tornando cada vez mais escassas, na medida em que sua capacidade de se expressar criativamente vai minguando. Há muitos outros exemplos de como Plath cria uma espécie de fenomenologia da moda por meio da qual os sentidos visuais, culturais e tácteis são concentrados. Disso resulta uma espécie de psicologia fashionista dos personagens, instigante para quem se lança nessa semântica peculiar. Jay Cee, por exemplo, a chefe de Esther no estúdio, é descrita como alguém que não usava cílios postiços ou joias. Sua “aparência horrorosa” consistia em rigorosos ternos de escritório e chapéus. Algumas páginas depois, essa mesma personagem leva Esther para almoçar com um poeta, tentando de certo modo resgatá-la do embotamento de identidade que vai acometendo Esther durante as semanas no estúdio. Nada disso fica dito, no entanto; as roupas, dessa vez do poeta, mais uma vez cumprem um papel semântico central na narrativa: Esther o admira, mas o acha visualmente lamentável.

Sugiro que existe um ponto na narrativa que pode ser tomado como o marco de quando a crise depressiva de Esther realmente começa. O ponto-chave é o abandono de si:

Jay Cee queria me ensinar algo, todas as mulheres mais velhas que eu já conheci queriam me ensinar alguma coisa, mas de repente eu não achei mais que elas tivessem qualquer coisa para me ensinar. Eu encaixei a

tampa da minha máquina de escrever com um clique e a fechei. Doreen sorriu. 'Garota esperta'. (Plath, 1996, p. 7).

O que aparece aqui é a tentativa de Esther de se encaixar em um mundo onde a expressividade e a subjetividade dela devem aparecer nos valores defendidos pelas tais revistas femininas ou de moda, ainda que Jay Cee exista ali como uma resistência disposta a salvá-la. E aqui está o emaranhado da moda como autoexpressão, na medida em que a moda liberta e escraviza. Simone de Beauvoir (*apud* Wilson, 1989, p. 169) explica que

A elegância é, na realidade, parecida com o trabalho doméstico: através dele a mulher que não pode *fazer* outra coisa tem a sensação de estar a expressar o que ela é. Cuidar da sua beleza, vestir-se bem, é um tipo de trabalho que dá à mulher a possibilidade de tomar posse da sua pessoa, tal como toma posse da sua casa através do seu trabalho doméstico; o seu ego parece então ser escolhido e recriado por ela mesma.

A filósofa também aponta para o papel da fotografia nas revistas femininas e de moda, afirmando que a fotografia é uma tentativa de petrificar o processo de deterioração do corpo. Nisso, haveria uma analogia com a limpeza de uma casa como tentativa de controlar a sujeira (*apud* Wilson, 1989, p. 170). O corpo, assim como a casa, estão em constante processo de deterioração, seja da limpeza, seja da saúde, e historicamente é papel da mulher fazer a manutenção de ambos. Aqui, vale lembrar da neurose de embalsamento que a recusa do envelhecimento pode causar, como visto na questão hollywoodiana. Se formos reparar em como Esther encontra-se deslocada em termos de ambiente - encontra-se em outra cidade, em um hotel, e com desconhecidos - e em como esse ambiente causa um deslocamento também psíquico em direção a um enquadramento social, perceberemos que a relação entre o espaço físico e o espaço psíquico aparecem em correlação no romance, quase como metáfora um do outro.

Morando em um hotel, que não é casa nem campus universitário, Esther ainda se desliga da única coisa que realmente podia manter um senso de direcionamento e de identidade, que é a escrita. Embora tal processo seja próprio de quadros depressivos, nos interessa aqui analisar o estopim dele, olhando para o espaço de Esther. O que se vê então é um espaço que, embora pretensamente feminino, ou seja, dedicado às mulheres, ainda delimita o corpo, a alimentação, a escrita, e, visto de modo mais amplo, a liberdade e a identidade.

Aproveitando a analogia de Beauvoir (*apud* Wilson, 1989), entre o anseio de petrificação presente na fotografia feminina de moda e na limpeza da casa, vemos em Gaston Bachelard (2000) uma investigação fenomenológica da casa que fica muito interessante em contraponto com a casa sob a perspectiva de Beauvoir. Tal justaposição me parece interessante porque a moda e a casa aparecem na cultura como diferentes proporções do mundo associado ao sexo feminino. Se um dos traços mais importantes do sexo feminino é a possibilidade de engendrar a vida, o paralelo entre corpo e casa se torna mais claro, bem como o papel da moda, da limpeza e da decoratividade enquanto atividades motrizes desses espaços físicos e simbólicos.

Bachelard (2000) descreve a casa como o espaço onde nossas ilusões de estabilidade são encontradas. Para ele, a casa é em geral uma lembrança onírica, calcada por isso na força poética de uma imagem, não na de uma atividade. Lembramos mais de um sentimento específico vivido dentro dela, o qual transfiguramos em visões, do que lembramos de ações. Do mesmo modo, sonhamos com a casa do futuro: aquela que virá a ser, e que, portanto, é também uma imagem onírica e poética, possuindo a qualidade do devaneio. Por mais que ele mencione o conforto aconchegante que também casas humildes podem possuir, Bachelard (2000) atenta-se para o fato de que a casa enquanto verticalidade urbana perde um pouco da sua força poética, e que os barulhos da cidade, assim como os dos mecanismos de elevador, não contribuem para uma sadia fenomenologia da casa. Essas

considerações foram publicadas em 1957, perto dos anos em que se passa *A redoma de vidro*, e posterior ao basilar *O segundo sexo* (1949), de Simone de Beauvoir.

Importa aqui dizer que a fenomenologia da casa buscada por Bachelard (2000) almeja e centra-se na casa como nostalgia e sonho funcionais, ou seja, sadios. Nessa fenomenologia, não encontramos a casa como atividade constantemente executada, ou seja, aquilo que já ouvi ser referido como trabalhos invisíveis da lua. Para Bachelard (2000), o estado idílico da casa é o lado positivo daquilo que Beauvoir (*apud* Wilson, 1989) chama de tentativa de petrificação. Para Beauvoir (*apud* Wilson, 1989), assim como a fotografia de revistas femininas e de moda é uma tentativa de petrificação de um estado ideal, a limpeza da casa é uma tentativa de luta contra a mesma impermanência dos valores do “eterno feminino”, como pureza, beleza, aconchego e maternalidade.

Concluímos disso que há um forte fator subjetivo e político em quaisquer análises fenomenológicas, o que, longe de desvalorizá-las, contribuem para tais formas de reflexão. Outro ponto em que a fenomenologia do espaço de Bachelard (2000) chama atenção por sua linha de corte é o capítulo em que ele fala sobre a concha. Neste, ela é sempre concebida também como uma espécie de espaço idealizado do resguardo, similar ao que ele expõe na casa. No entanto, ocorre que em diversas culturas a concha tem uma correlação simbólica bastante forte com o órgão sexual feminino, inclusive em europeias, como se nota no uso informal da palavra para denotar “vagina” no Espanhol. Novamente, o lado menos manso do espaço poético feminino fica relegado a uma incipiente fenomenologia negativa. A casa como interminável trabalho invisível não emerge na fenomenologia de Bachelard (2000), nem a concha como mistério erótico e sexual. O que diria Bachelard sobre uma possível fenomenologia da moda? Talvez focasse apenas na *joie de vivre* feminina e na frivolidade empenhada dos dandis. De qualquer modo, é perceptível a

iminência de uma fenomenologia do feminino, talvez ameaçadora pela sua possível qualidade de filme negativo das fotografias hegemônicas da cultura falocêntrica.

Longe de sentir saudades de casa ou de encontrar na moda um meio de autoexpressão satisfatório, Esther relata apenas gostar de sentir-se nua em noites de verão, como menciona enquanto veste o vestido preto sem sutiã, e de tomar longos banhos mornos de banheira. A nudez do corpo é o único espaço que lhe pertence e no qual se aconchega e se purifica. Ao voltar da aventura com Doreen, Esther toma um banho e fala longamente sobre purificação. Esta é uma imagem poética recorrente na obra poética de Plath, como se pode constatar em diferentes poemas de *Ariel* (1965), como em “Fever 103°” e “Lady Lazarus”. A purificação vem geralmente associada a alusões ao branco e à virgindade, a um estado que precede ou reverte a corrupção do mundo. Isso é geralmente o que se associa ao ventre, ou seja, à casa e à concha - ao menos em Bachelard (2000).

Esther, no entanto, nunca menciona sentir saudades da própria casa ou de ter uma ideia muito parecida com as de Bachelard (2000) a respeito dela. O banho e a nudez para Esther - e em alguns outros momentos na poética de Plath - é o espaço idílico da casa, já que a casa de Bachelard (2000) e as peles da moda são constritivas. Em outras palavras, as roupas não são um espaço onde Esther pode deixar-se estar, assim como não o é a casa de sua mãe, ou um hotel cheio de diretrizes sobre a decoratividade do espaço feminino. Plath nos imerge em espaços ainda pouco explorados, aqueles de uma futura fenomenologia negativa.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- CASTILHO, Kathia. *Moda e linguagem*. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2009.

JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.

PLATH, Sylvia. *Ariel*. Tradução: Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lens de Macedo, Campinas, SP: Verus Editora, 2007.

PLATH, Sylvia. *The bell jar*. Nova Iorque: Harper Collins, 1996.

WILSON, Elizabeth. *Enfeitada de sonhos: moda e modernidade*. Lisboa: 70, 1989.

SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES

Amanda Lauschner é mestre em Estudos de Literatura e graduada em Letras Português/Inglês pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Atualmente, atua como professora particular de Língua Inglesa.

E-mail: lauschner.amanda@gmail.com

Amanda Oliveira é doutora em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) e professora adjunta do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

E-mail: profeamandaoliveira@gmail.com

Ana Luiza Nunes Almeida é mestra em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) e doutora em Teoria, Crítica e Comparatismo pela UFRGS.

E-mail: aluiza.nunes@gmail.com

Ana Claudia Costa dos Santos é mestra e doutoranda em Estudos de Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da UFRGS. É autora de *O que faltava ao peixe* (Libretos/Fumproarte, 2011) e *Fabulário* (Confraria do Vento, 2019), vencedora do Prêmio Governo de Minas Gerais de Literatura e do Prêmio Minuano de Literatura.

E-mail: oquefaltavaaopeixe@gmail.com

Cinara Ferreira possui graduação em Letras/Português pela UFRGS (1994), mestrado em Teoria da Literatura, pela PUCRS (1998), doutorado em Literatura Comparada, pela UFRGS (2004) e Pós-Doutorado em Ciência da Literatura, pela Universidade Federal do Rio de

Janeiro (UFRJ) (2009). Desde 2010, é professora adjunta do Instituto de Letras da UFRGS, desenvolvendo atividades de docência, pesquisa e extensão, envolvendo questões sobre Literatura Comparada, Espaço e Literatura de Autoria Feminina. Entre suas publicações recentes, destacam-se a organização e apresentação de “Lara de Lemos: poesia completa” (2017) e a coorganização e apresentação de “Mundopoética: geopolíticas do Literário” (2020).

E-mail: cinaraferreira@ufrgs.br

Cintea Richter é mestra e doutoranda em Literatura Comparada pela UFRGS. Também atua como professora de Língua e Cultura Alemã graduada em Letras Português/Alemão pela Universidade do Vale dos Rios dos Sinos (Unisinos).

E-mail: cintearichter@gmail.com

Cristina Arena Forli é formada em Letras, habilitação Português e Literaturas de Língua Portuguesa, pela Faculdade Porto-Alegrense (Fapa). Realizou o mestrado em Literaturas Portuguesa e Lusofricanas na UFRGS. Atualmente concluiu o doutorado na mesma instituição, vinculada à linha de pesquisa “Pós-colonialismo e identidades”. É coautora de “Literaturas africanas em língua portuguesa” (Sagah, 2017) e “Textos fundamentais de ficção em língua portuguesa” (Sagah, 2017).

E-mail: crisforli@gmail.com

Douglas Rosa da Silva é doutorando em Estudos de Literatura pelo PPGL da UFRGS, vinculado à linha de pesquisa de “Teoria, Crítica e Comparatismo”. É pesquisador vinculado ao grupo de pesquisa “Textualidades Inquietas: entre os frutos estranhos e as expansões contemporâneas”, do CNPq.

E-mail: douglasrosa.per@gmail.com

Giliard Ávila Barbosa é doutor em Letras pelo PPGL da UFRGS e docente do Instituto Federal Sul-rio-grandense – Câmpus Camaquã. E-mail: barbosagiliard@gmail.com

Laissy Taynã da Silva Barbosa é graduada em Letras com Licenciatura em Língua Inglesa pela Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa), especialista em Docência com Ênfase na Educação Básica, pelo Instituto Federal de Minas Gerais (IFMG) e mestra em Teoria, crítica e comparatismo pela UFRGS. Atualmente, atua como professora do ensino básico em Parauapebas, no Pará. E-mail: yssial@hotmail.com

Melissa Rubio dos Santos possui doutorado em Estudos de Literatura, especialidade Teoria, Crítica e Comparatismo na UFRGS, mestrado em Literatura, especialidade em Literatura Comparada pela UFRGS, e graduação em Letras Licenciatura também pela UFRGS. Recebeu os prêmios pela sua pesquisa: 1º lugar pelo artigo originado de sua dissertação de mestrado no Third World Student Article Contest (2015) realizado pelo Ministry of Foreign Affairs South Korea e World Association for Hallyu Studies (WAHS) e medalha de prata no IV Concurso de Ensaios promovido pela Korean Foundation for the Promotion of Private School (KFPP), Korea Brazil Society (KOBAS) e Embaixada do Brasil em Seul em 2016. É docente no Departamento de Português Estudos Brasileiros na Dankook University (Coreia do Sul). E-mail: melrubio@gmail.com

Patrícia Cristine Hoff é professora no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense - campus Pelotas/Visconde da Graça e doutoranda em Letras na linha de pesquisa “Crítica, teoria e comparatismo” pela UFRGS. Editora na revista *Philia* | Filosofia, Literatura & Arte. E-mail: patriciacristine.hoff@gmail.com

Rita Lenira de Freitas Bittencourt é graduada em Letras Habilitação Português/Inglês pela UFSM (1990), especialista em Metodologia do Ensino de Língua e Literatura (1996), mestra em Literatura (1999) e doutora em Literatura pela UFSC (2005). Realizou estágio pós-doutoral (2013-2014) no Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CECFLUL), com o auxílio da Capes. Atualmente é professora associada de Teoria da Literatura na UFRGS. Entre suas publicações recentes estão “Espaço/Espaços. Estudos de Literatura Comparada” (EdUFRGS, 2017) e “Arquipélagos. Estudos de Literatura Comparada” (Class, 2018).

E-mail: rita.lenira@ufrgs.br



A expressão latina *Ipsis Litteris* significa “pelas mesmas letras” ou “literalmente”. Designa o nome do Selo criado a partir de parceria iniciada em 2019 entre o Instituto de Letras e a Editora da UFRGS. O logo do Selo enfatiza as iniciais I e L e apresenta no seu centro a imagem da flor de lis, associada à área de Letras. O propósito dessa iniciativa é estimular a publicação de obras ligadas às áreas de Estudos Literários, Estudos Linguísticos e Estudos de Tradução e a seus desdobramentos no ensino e nas práticas sociais. A seleção de originais, em consonância com os padrões editoriais exigidos pela Editora, ocorre por meio de editais, e as propostas são analisadas por pareceristas, que compõem junto com os Membros da Comissão Editorial o Conselho Editorial do Selo. A expertise da Editora da UFRGS contribui para a disseminação quantitativa e qualitativa dessas publicações e temáticas no debate contemporâneo.

Outros títulos da **Série IPSIS LITTERIS**

Estágio de docência

Percursos de uma experiência docente na formação de professor de Língua Portuguesa

Jane Naujorks, Lucia Rottava, Izadora Chagas Troian e Luiza Laguna Rodrigues (organizadoras)

Laboratório literatura

Dez experimentos poéticos

Isadora Dutra (organizadora)

Sob as cores da barbárie

O imaginário da Segunda Guerra Mundial no horizonte literário brasileiro e português

Christini Roman de Lima

Minion Pro em corpo 10,8 pt

Editora da UFRGS • Ramiro Barcelos, 2500 – Porto Alegre, RS – 90035-003 – Fone/fax (51) 3308-5645 – admeditora@ufrgs.br – www.editora.ufrgs.br • Direção: Luciane Delani • Editoração: Lucas Ferreira de Andrade (Coordenador), Clarissa Felkl Prevedello, Marleni Matte e Rafael Menezes Luz • Administração: Aline Vasconcelos da Silveira, Cláudio Oliveira Rios, Fernanda Kautzmann, Gabriela Azevedo, Heloísa Polese Machado, Jaqueline Trombin e Laerte Balbinot Dias

Amanda da Silva Oliveira
Amanda Lauschner
Ana Claudia Costa dos Santos
Ana Luiza Nunes Almeida
Cinara Ferreira | Org.
Cintea Richter
Cristina Arena Forli | Org.
Douglas Rosa da Silva
Giliard Ávila Barbosa
Laissy Taynã da Silva Barbosa
Melissa Rubio dos Santos
Patrícia Cristine Hoff
Rita Lenira de Freitas Bittencourt