

Adriana de Fátima Barbosa Araújo
Susana Souto (orgs.)

I encontro LER

LITERATURA
ESTÉTICA
REVOLUÇÃO



Adriana de Fátima Barbosa Araújo (Org.)
Susana Souto Silva (Org.)

Literatura, Estética e Revolução

Brasília
UnB - Departamento de Teoria Literária e Literaturas
2018

L776

Literatura, estética e revolução / Adriana de Fátima
Barbosa, Susana Souto Silva, [organizadoras]. – Brasília :
Universidade de Brasília, 2018.

113 p.

Disponível online.

ISBN 978-85-54056-00-1.

1. Mulheres na literatura. 2. Crítica literária feminista. 3.
Epistemologia feminista. 4. Revoluções. I. Araújo, Adriana de
Fátima (org.). II. Silva, Susana Souto (org.).

CDU 82:396

Conselho Editorial

Ondina Pena Pereira (UCB)
Susana Souto Silva (UFAL)
Susan Aparecida de Oliveira (UFSC)
Patrícia da Silva Cardoso (UFPR)
Milena Britto de Queiroz (UFBA)
Tazio Zambi de Albuquerque (IFAL)

Capa: Manuela Abdala

Sumário

Apresentação	4
Adriana de Fátima Barbosa Araújo e Susana Souto Silva	
o cuíerlombo da palavra (y da palavra <i>queerlombo</i>...) > poesia preta lgbtqi de denúncia da dor até direito ao devaneio	7
tatiana nascimento	
Poesia de autoria feminina e revolução: diálogos errantes	24
Susana Souto Silva	
Narrar a si mesmo e rasurar o cânone: feminismos e literatura contemporânea	41
Milena Britto	
História e literatura: <i>Parque Industrial</i>, gênero e revolução	53
Ana Paula Palamartchuk	
Dona de si: <i>Cabra-cega</i>	68
Patrícia da Silva Cardoso	
“Porque a revolução é uma pátria e uma família”: Jorge Amado e o romance de 30	80
Edvaldo A. Bergamo	
Invenção e saque: a poesia de Waly Salomão	93
Tazio Zambi de Albuquerque	
Palavras Nômades Armadas: Poética e Política no Rap	103
Susan A. de Oliveira	
Pontos de partida de uma pesquisa sobre a prosa de ficção de Lucia Miguel Pereira: realismo e feminismo	114
Adriana de Fátima Barbosa Araújo	

Apresentação

Realizado em outubro de 2017, no final do maior período de seca da história de Brasília, o I Encontro Literatura, Estética e Revolução deságua nessa publicação que reúne 9 dos trabalhos que foram apresentados no evento. Mas os frutos do evento foram muitos e de naturezas variadas, reunindo pesquisadoras e pesquisadores de diversos estados brasileiros e de variadas instituições, como Alagoas, Bahia, Distrito Federal, Paraná, Rio de Janeiro, Santa Catarina, além de poetisas e editores independentes.

Buscando sair do modelo de eventos centrados nas apresentações de textos acadêmicos, foram realizadas também oficinas e conversas com editores. Uma oficina foi realizada pela poeta carioca radicada em Brasília, Cristiane Sobral, e a outra pela poeta gaúcha, que atualmente mora em São Paulo, Angélica Freitas. A edição ao vivo feita pelo poeta e editor da KZA1 (Rio de Janeiro), Thadeu C. Santxs, dinamizou o protagonismo engessado entre mesa-público, quando ele ensinou as pessoas, que participaram da oficina de Angélica, a fazerem zine, enquanto produzia a edição ao vivo. As/os estudantes presentes puderam vivenciar a literatura em sua força criativa e assumir o lugar de elaboração do texto poético e da autopublicação, em diálogo com duas poetisas que têm uma intensa militância de ampliação dos espaços e possibilidades de escrita. Resultaram dois zines e a vivência durante o evento de elaboração de modos de circulação que se fazem à margem do mercado editorial e que já são parte da cena literária movida por diversos coletivos de autoras/autores que se espalham pelo Distrito Federal.

Ainda na perspectiva de tornar mais plurais as vozes e os trabalhos que compuseram o evento, tivemos na abertura a poeta, atriz e pesquisadora Cristiane Sobral, que fez uma palestra performance, articulando reflexões teórico-críticas acerca da poesia, em especial da poesia de autoria feminina negra, mescladas a suas memórias de leituras na infância à vocalização dos seus poemas. Sua fala, decisiva de fato, abriu não só o evento, mas caminhos possíveis de enfrentamento de questões que mobilizavam muitos das/os outras/os pesquisadoras/es presentes.

O encerramento contou com a presença da poeta, pesquisadora e editora da *Padê*, Tatiana Nascimento, licenciada em Letras pelo IL, atua incessantemente para romper limitações impostas às mulheres LGBTI negras que moram nas periferias das cidades brasileiras. O seu projeto editorial, muito definido, fala de uma perspectiva de atuação da escrita literária, em que produção, circulação e recepção explicitam formas de exclusão e inclusão nos espaços consagrados/institucionalizados do que denominamos “literatura”. Houve ainda um momento teatral, em que a mestrandia, atriz, radialista, Sheila Campos partilhou com as/os presentes uma cena da peça *Antígona*, reescrita de modo a incorporar trechos de depoimentos de presos políticos da ditadura Civil-Militar brasileira de 1964. Foi um momento comovente, mais ainda porque estávamos e estamos ainda vivendo um novo momento de golpe político no Brasil. Sua voz grave, em vários momentos, atravessou a nossa angústia, aproximando tempos, povos e artes.

Os textos aqui reunidos resgatam apenas uma parte da memória deste evento. Abordam a prosa e a poesia contemporâneas de autoria feminina, o romance de 30, de autoria masculina e também feminina, textos publicados em jornais, de Patrícia Galvão, Pagu, a cena do rap, não apenas no Brasil, a poesia dos anos 60 e 70 no Brasil. Os debates, após as apresentações, as falas de pessoas presentes, que ampliaram as perspectivas de pensarmos do que estava sendo dito, as conversas nos corredores e nos almoços, os projetos de novos eventos, os gestos de aproximação, as risadas, as lágrimas partilhadas, tudo isso permanece em outra memória, que fica à margem do que aqui podemos manter por meio da publicação dos textos escritos.

Importante também registrar o trabalho e a dedicação da comissão organizativa – Carla, Bianca, Caroline, Talita, Lizandra, Thaina, Virgínia, Thaís, Isaías, Gisele e Victor, a cada um/a, um afetuosíssimo e muito grato, *Salve!* Nós todxs, no grupo de pesquisa, homônimo ao evento, estivemos bastante mobilizadas para esse momento de debate que reabriu e redimensionou questões com as quais estamos nos colocando nos grupos de pesquisa tanto no nível da graduação quanto no Pós-lit. O grupo de pesquisa, desde 2012 está a cada ano, artesanalmente, redefinindo-se na construção de uma crítica consistente em que buscamos consolidar estratégias para questionar regimes de verdade reconfigurados nos textos para produzir conhecimento consequente com o desmantelamento dessa sociabilidade excludente de privilégios e opressão presente

também nos sistemas estéticos-simbólicos-textuais. Trabalhamos também as interrelações históricas-sociais-culturais não como instâncias autônomas, mas como prática que produz subjetividades, portanto profundamente correlacionadas com nossa vida cotidiana e material tanto individual como coletiva. Nesse sentido, buscamos contribuir para uma política de leitura em que possamos articular um projeto epistemológico à luz das interseções de classe social, lutas contra o racismo e gênero na reconstrução de um ato crítico que produza reflexões sobre as formas materiais, simbólicas, cognitivas de dominação e colonização, inclusive a intelectual.

Ainda que a definição de revolução não seja algo consensual e fácil, muito longe disso, vemos pequenas revoluções hoje em curso para a presença de uma alternativa na disputa por um futuro de plenitude e justiça. Profundamente afetados por esse momento na UnB em que estudantes e técnicos fazem uma greve contra o desmonte da educação pública produzido pela EC 95, que gera cortes violentíssimos na política de assistência estudantil, no financiamento das universidades, cortando até mesmo o direito de as universidades públicas usarem seus recursos próprios, vivemos um forte impacto negativo nas rotinas da universidade em todas as linhas inclusive com a dolorosa demissão de pessoas em contratos terceirizados, que nos acompanhavam há longos anos.

Neste contexto adverso, a reflexão sobre várias linguagens que buscam pensar este país, na perspectiva de transformá-lo, tomam cada vez mais espaço. Nos dias em que o evento ocorreu, firmaram-se parcerias, partilharam-se projetos e criaram-se possibilidades de novos modos de enfrentamento do que vivemos hoje, no cotidiano, seja na condição de professores/as e pesquisadores/as, seja na dinâmica da elaboração do texto literário e/ou de novos modos de circulação desse texto, que fala do que fomos, do que somos e do que pretendemos ser. Os textos aqui reunidos são pequenos testemunhos do que foi vivido nestes dias de seca no planalto central do país, na Universidade de Brasília, em que a cada passo estamos mais perto da construção coletiva e consequente com os desafios a que nos propusemos.

o cuíerlombo da palavra (y da palavra *queerlombo...*) > poesia preta lgbtqi de denúncia da dor até direito ao devaneio

tatiana nascimento¹

“tingi tudo de preto”
(kika sena)

em 2015, integrando a coletiva otim de lésbicas negras diaspóricas com as sapatonas pretas jess oliveira y annie ganzala, propusemos uma oficina de recontação de itans num festival queer de pessoas negras e de cor que aconteceu em berlin. nos interessava pensar a cuíeraspora e montar um queerlombo de recontação de histórias negras de dissidentes sexuais. jess y annie foram pro festival, eu não fui. mas fiquei no gás de articular com outras pessoas por aqui a importância dessa conceituação negro-fundamentada da e desde a negritude diaspórica dissidente-sexual, especialmente no campo da produção poética - uns anos antes, na graduação em letras, y depois no doutorado, pesquisei as palavras como comunidades compartilhadas em que poemas y prosa acadêmica alimentavam a constituição de subjetividades negras lésbicas frente às escasseadas referências que temos, resultado das tentativas coloniais de apagamento de nossa existência física, subjetiva, literária.

foi nesse fôlego que, em 2016, fiz o primeiro sarau queerlombismo no aparelha luzia (SP), em parceria com a plataforma/conferência ssexbbox coordenada por pri bertucci. no sarau, convidei algumes artistes negras, negros e negrxs pra compartilharmos a potência de nossas palavras como arte preta diaspórica sexual-dissidente: (re)fundarmos nosso queerlombo - um que é reinventado a cada encontro, sonho, luta que temos enquanto contadorxs de histórias/narradorxs dessa produção *outra* e alterizada.

naquele momento, pensando ser estratégica essa recontação/invenção de histórias negras ancestrais pela possibilidade de des-heterossexualização/des-cisnormatização que têm na própria narrativa da diáspora (ainda dominada pelos discursos “autorizados” do dominador/colonizador que insistem numa hiper heterocissexualização negra), eu tava muito interessada nas histórias lesbianas de Oxum e Iansã, na transexualidade de Otim,

¹ poeta, escritora, pesquisadora, compositora, cantora, editora da Padê.

e na metaforização do falo de Exu como dildo (essa, a partir das prosas sobre “o princípio exúnico do prazer sexual” que tive com wanderson flor).

materializei isso pela primeira vez, na minha própria textualidade, com “marabô”, poema de abertura do livro “lundu,” (2016), que na primeira edição revelava “devanei(gr)os desde meu queerlombismo”: um achar-se ao achar a encruzilhada - ou, outra metáfora de Exu, deus da comunicação, num jogo curto de palavras declamando autoconstituição que montei a partir do empretecimento de “devaneios”. na segunda edição do livro, reconfigurei “queerlombismo” como “cuíerlombismo”, me apropriando da artimanha sudaca de tradução-retomada de termos gringos pra que tenham mais nossa cara, ou: recurso de descolonização conceitual que tem ultrapassado a morfologia de um termo gringo pra reassentar sua semântica em bases mais latinas, pelo processo de rasurar/reescrever esse conceito-chave, “teoria queer/*queer studies*”, sobre o qual tantas disputas têm sido feitas dum jeito que tenha a nossa (múltipla) cara: cuír, kuír, cuia; pra citar alguns - que aprendi com bibi abigail, jota mombaça, marissa lobo, respectivamente [1].

quando a notícia daquele sarau, queerlombismo no aparelha, se espalhou, algumas parsas vieram um pouco ressabiadas y/ou curiosas me perguntar sobre essa transformação de quilombismo em queerlombismo. muitas perguntando se a referência era mesmo ao projeto político/conceito fundado por abdias do nascimento [2]. pra outras, a articulação entre queer e quilombo não era só evidente, pela parença das palavras mesmo, mas algo urgente a ser celebrado y retomado como modelo pras nossas lutas e existências: compartilhávamos (y ainda compartilhamos) a noção de que um dos pilares mais rígidos e antigos do racismo diz respeito às expectativas sexuais que recaem sobre nossos corpos negros: expectativas que são não apenas hiperssexualizantes - mas hiperheterocissexualizantes.

a negritude LGBTQI na/da diáspora ainda luta contra estereótipos que atribuem homossexualidades/dissidência sexual a uma “praga branca” contaminante de viris povos negros pela via da colonização, e conseqüentemente acusam de embranquecimento/colonialidade um bocado de orientações sexuais, identidades de gênero, práticas de sexo-afeto que são, efetivamente, negramente ancestrais y documentadas, por exemplo, em itans - contos fundacionais da cosmovisão iorubana que chegaram ao brasil pelo trânsito religioso, difundidos e mantidos por aqui graças à

cosmovisão do candomblé (y muita apropriação antropológica!, via que me fez conhecer muitos dos itans, inclusive, via livro & não via terreiro).

praquela mirada htcs branca estereotipada e homogeneizante, há uma sexualidade própria ou correta da negritude; y sua manutenção enquanto sistema ideológico, político, econômico, afetivo de controle dos corpos e sexualidades negras se dá na base de perseguição e morte, chacota, anulação existencial física e simbólica, enfim, está fincada no não-reconhecimento à autodeterminação sexual preta lgbtqi tanto na diáspora quanto no continente [2].

dos itans cuíer/queerizados que acho estratégicos pra se pensar a ancestralidade da dissidência sexual na/da diáspora, gosto muito daquele em que Oxum seduz Iansã e do da acolhida de Otim por Oxóssi [3]. o primeiro conta que, depois de Oxum e Iansã terem um caso (depois de muita insistência de Oxum!), Oxum some e parte pra outras conquistas. Iansã fica indignada com o desprezo e vai atrás dela pra castigá-la; Oxum se esconde num rio, y de lá não sai. acho indispensável ressaltar que, nesse itan, chamado “Oxum seduz Iansã”, o cerne da relação entre Oxum e o rio é a consequência de sua relação sexual com Iansã, ou seja, um de seus domínios simbólicos mais reconhecidos na diáspora, a pertencença à água doce, se deve a ter tido sexo sapatão com Iansã.

os itans são complexos e pra, cada Orixá, às vezes há dezenas contando uma história parecida de formas muito diferentes (como o domínio dos rios por Oxum, mesmo). isso também acontece com Otim, Orixá pouco cultuado na diáspora (conheço apenas uma filha de Otim feita), geralmente tratado/conhecido como uma orixá caçadora companheira de Oxóssi (dependendo da história, o companheirismo é de ofício ou de sexo ou ambos). mas também existe o itan que conta que Otim era uma filha muito amada por um pai que guardava seu segredo de ter quatro peitos y, quando o segredo é descoberto (pela traição de um marido que ela arruma lá pelas tantas), Otim corre virando um rio abraçado/recebido por Iemanjá (y mesmo o amor de seu pai, virando montanha pra tentar contê-la, é em vão).

mas também há aquele itan em que Otim era um príncipe lindo que vivia num reino farto até se cansar daquela vida e decidir fugir. Otim chega numa floresta sem saber nada necessário à sua sobrevivência e, passando perrengues como a fome, o medo, a solidão é finalmente encontrado y resgatado por um famoso caçador, o mais reconhecido da família “Odé”, que veste Otim com novas roupas y ensina a ele seu

ofício. além disso, Oxossi guarda consigo, também, o segredo de Otim: que sua genitália é de peitos e vagina. ou, como diz o itan que li, que “Otim tem corpo de mulher”.

por que escolhemos, ao longo da história de transmissão majoritariamente oral dos itans, transmitir a história mais normativa em termos de sexo e corporeidade? por que o itan que conta da transexualidade de Otim é menos difundido? porque a história da colonização é uma de heterocissexualização, a forma com que alguns itans são mais ou menos divulgados também tem a ver com isso. por isso a recontação é imprescindível: pra que não morram essas raízes, pra que tenhamos subsídios históricos da dissidência sexual negra na diáspora, pra que a gente se livre da mirada htcisnormatizadora que a colonialidade impôs a nossas trajetórias/existências/simbologias pré-atlânticas como tentativa de planificar e tornar rasas, homogêneas, narrativas, sexualidades, práticas, povos que são muito mais complexas que o binarismo homem/mulher católico difundido como parâmetro de sexualidade como parte da empreitada colonial - não esquecemos das fazendas de estupro montadas pelo sistema escravagista pra reprodução de mais corpos negros escravizados à exploração que formou a riqueza branca nas américas como metodologia perversa y rentável de fixação dessa mirada htcisnormatizadora da negritude.

em “o espírito da intimidade”, a escritora sobonfu somé, burquinabê, conta como pra seu povo, a etnia dagara, é comum y socialmente inserida num contexto religioso a relação entre homossexualidade y espiritualidade. num dos capítulos finais do livro em que ela se dedica a compartilhar formas mais saudáveis, desde “ensinamentos ancestrais africanos sobre relacionamentos”, pra se viver a heterossexualidade, ela conta sobre os “guardiões do templo”, pessoas que fazem uma ponte entre o mundo de quem vive y o de quem já foi - y que são homossexuais.

talvez a colonização, em suas várias etapas ao longo dos séculos desde o XV, é que tenha levado pro continente as lgbtqifobias como hoje as conhecemos - y ainda é colonial o esforço de cisgeneridade heterossexista de supremacia branca e capitalista na difusão, pela diáspora, de modelos binários/dicotômicos de sexualidade polarizada e fundamentada em padrões de reprodução via discursos muitas vezes disfarçados de “o modo africano de vida”. como se houvesse um único modo africano de vida, e não centenas de línguas, povos, culturas, ideologias conflitantes, matrizes cosmológicas

distintas, hábitos, fazeres, pensares diversos – ainda causa surpresa pra algumas pessoas quando repetimos “África não é um país”; tampouco um monolito cultural.

y a colonização, invés de um rasgo histórico que para um momento no tempo, foi e é um projeto civilizatório de determinada matriz étnico-racial que exclui civilizações outras, y suas práticas/conhecimentos/modos de vida tradicionais, inclusive e de forma muito fundamental a manutenção de sua supremacia econômica, cultural e política. planificar as práticas, expressões, vivências e experiências sexuais que sejam divergentes ao seu modelo civilizatório ideal, entender um conjunto de povos milenares como um único povo dum único pensamento y duma única prática sexual é, assim, racismo colonial. acho foda/triste/assustador que estejamos, tantas, dentro de comunidades negras, usando esse caminho pra deslegitimar as expressões “dissidentes” de sexualidade negra consideradas “embranquecimento”, “colonização” [4], enquanto o transfeminicídio no brasil é uma máquina de genocídio preto.

esse racismo colonial tem como outro de seus pilares mais firmes y funcionais a política de silenciamento dessas experiências nossas, velhas, tidas como *outras*: nossa existência também é negada pela condenação ao silenciamento. quando comecei a ler lésbicas negras, aprendi que pra muitas dessas escritoras (de poesia, prosa y/ou teoria acadêmica) uma urgência era/é criar nossas próprias palavras y/ou retomar palavras ancestrais, com isso permitindo que uma comunidade fundamentada na palavra autodeterminada seja criada y possibilite a (re)criação de nossas/novas subjetividades: no caso, comunidades negras lésbicas. isso é o que audre lorde faz ao refundar o termo “zami” como sinônimo de lesbiandade negra na diáspora (pelas raízes caribenhas dela, y pela retomada da palavra, rearticulação crioula de uma expressão em francês). é também o que cheryl clarke faz com sua poesia mito-arqueológica que reconta/reinventa histórias de lésbicas negras; o que barbara smith faz ao produzir crítica literária de obras de autorxs negrxs buscando personagens e tramas sexual-dissidentes (em especial lésbicas y gays), y especialmente o que dionne brand faz com os 10 poemas de “*hard against the soul*” [5]:

Eu me tornei eu mesma. Uma mulher que olha
para uma mulher e diz, aqui, eu achei você,
nisso, eu estou enegrecendo do meu jeito. Você talhou o

mundo cru. Foi como se uma outra vida explodisse na minha cara, brilhando, tão fácil a frente de uma asa tocando a beira, tão fácil eu vi meu próprio corpo, ou seja, meus olhos me seguiram até mim mesma, me tocaram como um lugar, uma outra vida, terra. Dizem que esse lugar não existe, então, minha língua é mítica. Eu estava aqui antes. (brand, 2016, p. 196).

quando eu tinha 20 e poucos anos não tinha acesso à produção nacional de lésbicas negras, especialmente produção literária; assim construí minha carreira de tradutora y assim também me conectei muito com essas obras em inglês. o trabalho de traduzir essas autoras pro português brasileiro foi parte de uma estratégia de buscar referenciais pra minha própria lesbiandade negra, ou seja, me constituir pela palavra aprendida com outras *zami*. cheryl clarke diz que a poesia tem sido a “grande professora da conscientização, da história, e do amor próprio” pros povos pretos, pras mulheres, pras lésbicas (2006, p. 140). porque isso se reflete no fortalecimento da minha lesbiandade negra a partir das palavras dela y de outras, penso que a gente sempre se aquilombou pela poesia, pela literatura, ao longo desses séculos de silenciamento físicos, simbólicos, epistêmicos.

daí minha pyra com queerlombismo > cuíerlombismo como esse aqueerlombamento, processo de nos constituirmos através/a partir da palavra como queerlombo > cuírlombo, em que o remontar-se/recriar-se pelas palavras y o seu compartilhamento é um fazer mítico no sentido mais fundacional do termo: nos reinventamos não só apesar do silenciamento colonial htcissexualizante, mas contra ele & (essa parte é a mais importante pra mim) a partir de nossas próprias narrativas ancestrais, desenterradas da memória que as histórias mal-contadas guardam, florescidas na pungência que nossos corpos e desejos brotam de Erzulie Dantor a Vera Verão – reorganizar nossa própria história, nossa própria narrativa, nossa própria subjetividade, em bases negras ancestrais da dissidência sexual.

essa dupla-função de cuírlombo, “resistir e organizar”, aprendi com a atlântica beatriz nascimento, historiadora negra, que foi uma das primeiras pensadoras no brasil a contestar a conceituação tradicional racista/simplista de quilombo (“grupo de escravos

fugidos”), politizando essa que foi uma das várias “formas de resistência que o negro manteve ou incorporou a luta árdua pela manutenção da sua identidade pessoal e histórica”; o quilombo “[...] representou na história do nosso povo um marco na sua capacidade de resistência e organização” (1985, p. 117).

é dessa assunção de resistência quilombola como exercício de liberdade que desdobro a noção de queerlombismo relacionada a uma responsabilidade: pelo direito de ser, de existir a negritude a partir de nossa identidade pessoal e histórica sexual/gênero-(des)identitária; resistência sim, e (re)organização também. agora, mais de uma década depois de começar minhas primeiras traduções, é deslumbrante ver como tem, a cada ano, mais literatura negra lésbica, transexual, travesti, gay, cuíer sendo produzida y publicada no brasil, em português. por isso tenho, duns anos pra cá, me dedicado a conhecer mais essas obras y, não só, me interessa muito ver de que forma temos criado novos mundos a partir dessas escritas.

a criação da padê editorial, editora que montei com a paulistana sapatão bárbara esmenia, tem a ver com esse desejo de conhecer y difundir mais “autoras negras y/ou lgbtqi que escrevem coisas que nos emocionam” – nosso foco y nossa política de publicação (sim, super subjetivas). kika sena, que aparece na introdução desse texto, é uma dessas autoras que convidamos pra publicar na padê. o poema “atire a.”, do qual transcrevi o verso que abre essa escrita, tá em seu livro “periférica” (2017, p. 65-66). escolhi kika sena pra me acompanhar nessa escrita porque “atire a.” tem alguns versos-chave que me ajudam a entender melhor a responsabilidade e o desafio da nossa produção literária da diáspora e da dissidência sexual na desconstrução/desmante daqueles dois pilares de opressão: hiperheterocissexualização e silenciamento, pensando essa articulação cuíerlombista que é de resistência enquanto reconstrução, mas também (e talvez principalmente) resistência enquanto devaneio. no poema, ela diz:

“[...]”
tacaram fogo nim mim
tacaram fogo no meu cabelo
tacaram fogo na minha pele
tacaram fogo nos meus olhos
tacaram fogo na minha respiração

tacaram fogo na minha voz

logo

não puderam me conter
poluí seus ares com meu grito

queimei suas casas caras brancas
com meu choro

queimei suas esperanças brancas
tingi tudo de preto

sou brasa forte
tição pós-apocalíptico
pior que deuses ditadores

não mexe
não mexe
não mexe
não mexe comigo não...

que à dor
à dor
à dor
à dor
eu sei reagir.”

uma das coisas mais sagazes nesse poema, pra mim, é a reversão de expectativas que uma única palavra, num único verso, cabulosamente estabelece: “logo”, na segunda estrofe transcrita, tem caráter de consequência aqui (y não temporal, como o advérbio também costuma caber). tipo: “se você planta, logo, vai colher” > “se você tenta me destruir, logo, não poderá me conter”. a tentativa de extermínio (tacar fogo nela, em seu

cabelo, pele, olhos, respiração, voz), ao invés de destruí-la, tem esse então/daí/por-isso inesperado: a impossibilidade de contenção, de extermínio, de controle em que a tentativa de extermínio mesma resulta: a superação (surpreendente!) da expectativa. o fracasso da colonialidade [6]. y a voz da poeta polui o ar e tinge tudo de preto, porque ela sabe **reagir** à dor.

esse poema da kika tem me acompanhado muito em minhas andanças de conversar/apresentar/ensinar-aprender literatura preta lgbtqi porque me convoca pra pensar um ponto de virada: a reação à dor. como temos reagido/resistido à dor? como temos feito nossa poesia que ou fala da dor ou parte da dor y o que temos feito com ela? especificamente: como tornamos essa resistência em organização pra superação da dor? y, sim, até eu me rendo a esse trocadilho: como temos feito de nossa literatura nossa literacura?

em periférica, kika tem vários poemas que podem ser lidos como esses “poemas de resistência” mais óbvios (a noção de “poesia-manifesto” de daisy serena que expando em: poesia reativa/provocativa/vocativa), mas, como kika sena, a própria sereia vulcânica diz, “y tem mais”. tô insistindo nisso porque, junto àqueles dois pilares que fundamentam as estruturas do racismo, tem um terceiro que também me incomoda muito: o estereótipo da resistência constante que congela a gente no frame da denúncia [7]. y apesar de “atire a.” ser nitidamente esse tipo de poesia de resistência desde a dor que pensa sua superação, na obra periférica kika também esboça, em vários poemas, esse movimento segundo tão importante pra mim: escrita preta lgbt como direito ao devaneio. libertação do dever de denunciar. talvez meu preferido seja “pólvora .4” (sena, 2017, p. 33):

com o tiro que sai da boca
tiro airado do verso preto
o ponto preto colore todo o pranto e
pronto:
despista o espanto.

o racismo é sim uma máquina de morte, desumanização, silenciamento, interrupção de acessos, articuladora y articulada em políticas de extermínio

físicas/psíquicas/epistêmicas/religiosas/culturais. por causa disso, temos muita coisa contra as quais resistir. temos que ter muita força pra sobreviver mesmo. e em 518 (& contando!) anos da diáspora (de seu segundo movimento, forçado pela colonização), o povo preto no brasil desenvolveu e desenvolve muitas formas de resistência que são em resposta a esse sistema, inclusive essa poesia de denúncia do racismo. acho que ela tem sido responsável por pelo menos 70% do conteúdo da poesia negra contemporânea que acompanho/leio/recebo em saraus, batalhas (de poesia e de rima), livros autopublicados, blogs de poesia.

mas porque nós “nascemos primeiro no egipto e depois nascemos aqui”, como malik, filho de raio gomes, falou outro dia, nossa existência não diz respeito unicamente ao que aconteceu depois do sequestro/tráfico/escravização. no quilombismo de abdias do nascimento, ele diz que

“nosso ser histórico é de origem mítica. esta é uma lição da nossa arte que, ao contrário da arte do chamado ocidente, tem para nós o sentido de uma vivência, natural e criativa. alimento e expressão de nossas crenças e valores igualitários, assumimos esse poder do talento e da imaginação como o mais poderoso instrumento em nossa comunicação social e no diálogo com as nossas mais profundas raízes no espírito e na história. [...] nem racionalismo europeu, nem mecânica norte-americana; arte é aquele outro olho, o olho de Ifá, que inspira, organiza, significa e infunde significação à nossa trajetória no mundo histórico e espiritual.” (1980/2002, p. 106).

um pouco depois ele diz, também, que “xingar não basta”. denúncia como diagnóstico, desconstrução, chama um passo mais: anúncio, (re)criação. sim, nossos passos vieram de longe. sim, descendemos de rainhas e reis. y também de médicxs, curandeirxs, musicistas/instrumentistas, agricultorxs, botânicxs, tecelãs/ãos, escultorxs, visionárixs, ceramistas, cozinheirxs, coveirxs, aprendizes, mestrxs, astrônomxs, cientistas, linguistas, sonhadorxs, guerreirxs, coletorxs, arquitetxs, povos, enfim, que aprenderam muitas formas de ser gente no continente mais antigo do mundo. assim como temos muito contra o que resistir pra sobreviver a partir da força, temos muito de fartura, abundância, sabedoria, devaneio, conexão ancestral que nos permite (bem) viver a partir da graça.

a experiência dos quilombos iniciais retomava essa vastidão. os primeiros quilombos foram sistemas organizacionais complexos com produção cultural, convivência interracial, trocas de saberes, sistemas decisórios diversos, porque, sim, a fuga e a resistência eram uma parte do rolet: muitas vezes, o começo. todo o resto era a manutenção da vida cotidiana nas primeiras sociedades livres e bastante horizontais dum país em formação y de formação fundada em racismo, sexismo, exploração trabalhista, extermínio étnico. escravização. mais que “grupos de escravos fugidos”, os primeiros quilombos se constituíram como terras de pessoas livres.

beatriz nascimento é quem primeira articula esse alcance ideológico-místico dos quilombos como criação de sociedades livres no coração da escravização:

é no final do século XIX que o quilombo recebe o significado de instrumento ideológico contra as formas de opressão. sua mística vai alimentar o sonho de liberdade de milhares de escravos [...] é enquanto caracterização ideológica que o quilombo inaugura o século XX. tendo findado o antigo regime, com ele foi-se o estabelecimento como resistência à escravidão. mas justamente por ter sido durante três séculos concretamente uma instituição livre, paralela ao sistema dominante, sua mística vai alimentar os anseios de liberdade da consciência nacional. (1985, p. 222/223).

reagir à dor é também saber recontar essas histórias. falar da dor nos permite começar a cura da dor (se é esse nosso projeto – pra muitas de nós, é). olhar a ferida nos permite perguntar: como tratar a ferida? como transformar a cicatriz em tatuagem? por isso acho que, mesmo que denunciar o heterocissexismo seja uma necessidade constante de afirmação de nossas existências negras lgbtqi, assim como denunciar o racismo é uma urgência cotidiana de nossas existências negras lgbtqi, temos mais que denúncias pra fazer. especialmente pela nossa poesia.

contar que a lesbiandade negra começa com Oxum e Iansã é muito importante pra mim enquanto poeta, ficcionista, escritora, contadora de histórias, palavreira, sapatão preta, y portanto pesquisadora/intelectual com um projeto epistêmico negro-sexual-dissidente palavreiro. o itan ensina que, antes mesmo de existir o projeto cisheterossexista colonial de supremacia branca capitalista que funda a diáspora transatlântica na leva depois de Luzia, que veio porque quis, a “dissidência” sexual negra lésbica já existia. lembrar que

Otim é transexual y que Oxossi, um grande símbolo de masculinidade provedora, hegemônica (atenção: eu não disse “tóxica”) abraçou e o protegeu como amigo, irmão, discípulo (e, quem sabe, até amante) é um remédio contra essas masculinidades negras tóxicas, transfóbicas. ah, y depois de começar a rodar com esse texto em formato de oficina aprendi também, com uma sapatão preta macumbeira o itan em que Oxossi y Ossain, o orixá das folhas, têm um caso.

o racismo tem tentado, secularmente, nos roubar o direito à existência plena, complexa e diversa. mas o que somos é isso: seres complexos. não só máquinas de resistência e denúncia. até porque resistir ao estereótipo da resistência também é resistir! e, mais que isso, nos permite existir na plenitude que, desde o continente, aprendemos a construir como base fundamental de vida, do bem-viver. quem inventa a noção de miséria, escassez, pobreza, sofrimento como parte integrante de nossa existência negra na diáspora é a empreitada colonial de sequestro/tráfico/exploração. quem nos inventa como escravizados são os escravizadores. sempre fomos mais, sempre fomos antes y sequer viemos pras américas pelo tráfico – que aprendi gracias a erica malunginho y fabi carneiro sobre Luzia.

nossa produção textual, que é uma das pontes mais importantes que temos pra recontar y reinventar tanto dessas histórias nossas que foram apagadas (como mostram as obras literárias em ficção de conceição evaristo, toni morrison, dionne brand, alice walker, ana maria gonçalves, míriam alves), é também uma ferramenta importante que temos pra nos lembrar disso: do futuro. o que eu acho é que a gente, como poeta, artista, escritora, performer, temos nos acostumado com o dever da denúncia e tamos esquecendo do direito ao devaneio.

a literatura é uma dessas artes com as quais inventamos mundos novos, possíveis, utópicos, inimaginados. pela palavra compartilhada nos acuíerlombamos. y criamos um cuírlombo não só de resistência raivosa, esbravejante, denunciata (o que será necessário enquanto houver a pedagogia violenta do racismo) – mas de sonho, de afeto, de semente. ressonância de beatriz nascimento y sua refundação conceitual do quilombo como um sistema político, ideológico, místico de organização da resistência negra à escravização a partir da criação coletiva de sociedades livres e autogestionadas. que sejam nossos quilombos cada vez mais queerlombos > cuíerlombos, de transformação

não só das palavras que nos definem, mas de explosão y proliferação das definições que as palavras podem reinaugurar.

quando leio “poesia não é luxo”, de audre lorde, as palavras dela alimentam esse desejo meu de pensar literatura negra lgbtqi como esse espaço da experimentação, da criatividade, do inusitado/inesperado, visionário, (afro)futurista que “[...] é uma necessidade vital de nossa existência. [a poesia] forma a qualidade da luz dentro da qual predizemos nossas esperanças e sonhos em direção à sobrevivência e mudança, primeiro feita em linguagem, depois em ideia, então em ação mais tocável” (1984, p. 37).

cuíerlombismo como política afetiva, hormonal, palavreira, cultural, sexual, revolucionária de fortalecer y florir o cuíerlombo de nossa palavra afiada (lembra de ellen oléria com “minha palavra é afiada e contamina”?), que não só corta os véus da história engessada, mas corta os laços com um futuro pelo qual não podemos existir, sequer ficcionalizar. narrativa nossa que nos desconecta de um projeto de mundo que não só quer que a gente morra – quer que a gente não sonhe. porque reagir à dor também tem que ser curar a dor, y porque recusar o projeto colonial htcissexualizante é refundar nossas próprias práticas/experiências/subjetividades negras cuíer, penso que mais que reagir, mais que denunciar, podemos nos recusar a fazer de nossa literatura unicamente um projeto de denúncia desses modelos heterocissexistas que tentam apagar nossa queeráspora, tentando nos definir a partir apenas de sua mirada.

nossa mirada também é o anúncio dos mundos, subjetividades, epistemes que já havíamos construído, das que construímos no agora y das que construiremos a partir dessa negritude diaspórica sexual-dissidente ancestral. a poeta negra lésbica laila oliveira, no poema cosmos (2017), diz

“

elementos distraídos
pelo espaço
repara,
os campos de forças se chamam
em um segundo em anos luz
as galáxias se fundem
e do nosso pó de estrelas

é feito o futuro

”

é isso que eu tô falando: que poesia preta lgbtq num tem que ser só sobre pow pow pow / tiros / bomba y porrada. pode ser sobre pó – de estrelas, pra fazer nosso futuro. poeira – vermelha, aqui do cerrado sideral. y essa lição, assim como nossa dissidência sexual preta na diáspora, é tecnologia-ancestral dazantiga, é cuírlombista afrofuturista. como minha língua é território das parsas que me constituem, a partir das trocas que temos; como minha palavra é casa dos nomes das pessoas que me inspiram, me ensinam, me alimentam subjetivamente, culturalmente, poeticamente, politicamente, quero terminar essa escrita com uma menção de gracias à filósofa babadêra bibi abigail, que foi também quem me convocou a montar essa genealogia dos conceitos cuírlombismo, cuírlombo, que tenho falado y pensado há um tempo mas não tinha ainda dixavado teoricamente y numa produção grafada mais obviamente teorizante (que poesia é teoria também, gente).

bibi me deu um incentivo gigante de escrever sobre esse conceito que parece novo mas é uma novidade ancestral pra elaborar por escrito de onde que me veio. assim mapeio que sou porque somos, e somos porque sou, porque cada um/a é: assumir a autoria conceitual de um termo faz parte também dessa projeção de mundo outro em que acredito y o qual defendo ao longo do texto. tem também a ver com o reconhecimento y a visibilização da autoria lésbica negra, a qual fica por vezes apagada na política de citações. bibi me disse: “mas se estamos falando e construindo cuírlombismo, e comunidade acuírlombada, acho importante pensar essa política das citações, essa retomada dos ancestrais, às vezes epistêmicos. derrida fala que ninguém pensa sozinha. construir uma comunidade através dessa palavra-acontecimento significa reconhecer quem veio antes, quem abriu o caminho da vereda, significa criar rede, dar os nomes.” (bibi abigail, comunicação pessoal comigo, 2018). então pronto: nome tá dado, explicado, quem batiza sou eu, mas que sirva pra muitxs. y que espalhe, ecoe, voe: são as nossas asas, as palavras tudo.

brasília, DF, março de 2018

notas

[1] acho legalzão o artigo em que harriet malinowitz refunda a genealogia de “queer” a partir de audre lorde, em “estudos lesbianos e teoria cuíer pós-moderna”, tradução minha e de luiza rabello <<http://periodicos.unb.br/index.php/revistadoceam/article/view/9950>>.

[2] o programa de abdias do nascimento define o quilombismo como “[...] um movimento político dos negros brasileiros, objetivando a implantação de um Estado Nacional Quilombista, inspirado no modelo da República dos Palmares” e que tem como finalidade básica “promover a felicidade do ser humano” (1980/2002, p 369).

[3] na diáspora, o mito do negro estuprador (e especialmente estuprador de mulheres brancas) fundamentando a invenção do termo linchamento e a racialização dessa prática, baseada na atribuição do terror à sexualidade negra masculina; no continente, vocês lembram quando, em 2014, o presidente de uganda sanciona lei de criminalização da homossexualidade defendendo a lei como “luta contra o imperialismo social ocidental”?

[4] no livro “santos e daimones”, a antropóloga rita laura segato compilou alguns itans - o primeiro, conheci através desse livro. o de otim, no livro “mitologia dos orixás”, do também antropólogo reginaldo prandi, compilador de itans recolhidos entre yalorixás e babalorixás que cita no final do livro. segato e prandi são brancxs.

[5] tradução minha y de priscila paschoal publicada aqui: <https://www.revistas.usp.br/clt/article/viewFile/115287/112969>

[6] lembrei de um dos meus poemas preferidos, que é de lucille clifton, “wont you celebrate with me”, nos versos em que ela diz: “vem celebrar comigo que todo dia / alguma coisa tentou me matar / e fracassou”, inspiração pra canção “antiga poesia” de ellen oléria, que os recita/remonta cantando “todo dia / alguma coisa tentou me matar / e eu me refiz”.

[7] marquei dissidentes ali pra me lembrar do que eu mesma estou escrevendo: que as práticas sexuais/as expressões de identidade de gênero não-heterocisnormativas são negramente ancestrais. então a dissidência aqui nesse texto é com o modelo sexual do projeto civilizatório colonial.

[8] e que me parece muito nutritivo ao paladar do olhar sádico, que se compraz ao ver e rever corpos negros sofrendo (e existe um treino jornalístico dessa mirada, o qual

associa a sensação de “segurança e bem estar do cidadão de bem” à exposição de corpos negros, jovens, de homens assassinados pela polícia nos programas que são servidos pela televisão como prato principal à mesa do almoço). tenho tido muito cuidado, enquanto poeta, de escolher meus repertórios atenta à composição racial do público que me espera pra não ficar exibindo minhas entranhas pra quem só quer me devorar. e procurado formas de expressar poeticamente uma pedagogia antirracista negro-orientada, ao invés de branco-responsiva/branco-instigadora. o contraste mais óbvio, pra mim, tá entre os poemas “cuíer A.P.” e o “diz/faço qualquer trabalho...”: o primeiro é pra/sobre “eles”. o segundo é pra/sobre “nós”. e eu amo muito mais o diz/faço (na real tenho uma grande implicância com o cuíer A.P.), mas por algum tempo fui mais conhecida como autora do apocalipse que do quizila (os apelidos que as pessoas dão pra ambos poemas).

diz/faço qualquer trabalho y m/eu amor de volta todo dia:

<<https://www.facebook.com/palavrapreta/videos/1158089820989810/>>

cuíer A.P.: <<https://www.facebook.com/palavrapreta/videos/1037099683088825/>>

referências

brand, dionne. duro contra a alma. **cadernos de literatura em tradução**, n. 16, p. 181-199, 2016. tradução de tatiana nascimento y priscila paschoal. disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/clt/article/viewFile/115287/112969>>.

clarke, cheryl. **the days of good looks**: the prose and poetry of cheryl clarke, 1980 to 2005. nova iorque: da capo press, 2006.

lorde, audre. **poesia não é luxo**. tradução minha de poetry is not a luxury. ensaio do livro sister, outsider: essays and speeches. nova iorque: the crossing press feminist series, 1984. tradução disponível em: <<https://traduzidas.wordpress.com/2013/07/13/poesia-nao-e-um-luxo-de-audre-lorde/>>.

nascimento, abdias do. **o quilombismo**. 2. ed. Brasília/rio de janeiro: fundação palmares, or editor produtor: 2002. [1980/2002] disponível em: <https://issuu.com/institutopesquisaestudosafrobrasil/docs/quilombismo_final>

nascimento, beatriz. o conceito de quilombo e a resistência cultural negra. no livro **eu sou atlântica**: sobre a trajetória de vida de beatriz nascimento, de alex ratt. são paulo: imprensa oficial, instituto kwanza: 2007. [1985/2007]

disponível em: <<https://www.imprensaoficial.com.br/downloads/pdf/projetossociais/eusouatlantica.pdf>>

nascimento, tatiana. **lundu**. brasília: padê editorial, 2016. [2. ed. de 2017]. disponível em: <<https://palavrapreta.wordpress.com/2017/12/04/lundu-na-rede-viva-o-pdf/>>

oliveira, laila. poema **cosmos**, do projeto “aceita um poema?”, em que a autora entrega poemas datilografados avulsos (dei sorte de ganhar exatamente esse!). são paulo: edição da autora, 2017.

sena, kika. **periférica**. brasília: padê editorial, 2017.

somé, sobonfu. **o espírito da intimidade**: ensinamentos ancestrais africanos sobre relacionamentos. trad. deborah weinberg. 2. ed. são paulo: odysseus, 2007.

Poesia de autoria feminina e revolução: diálogos errantes

Susana Souto Silva¹

IV.
eu tive uma namorada
que não queria
me convencer de que
a vida era uma merda

é raro como um ralo
onde se vê o pôr do sol
é raro como um galo gago
um faro um farol palrador

(Angélica Freitas, *Um útero é do tamanho de um punho*)

Voltar ao cerrado

Agradeço o convite feito pela professora Adriana Araújo, amiga e parceira querida com quem sempre aprendo. É uma grande alegria estar em Brasília, cidade que habitei entre 97 e 2005 e que ainda hoje me habita, onde tenho grandes amigas e vivi anos felizes da minha vida profissional. Foi uma época em que conheci muitas pessoas que, como no poema de Angélica Freitas, aqui em epígrafe, “não queria[m]/ me convencer de que/ a vida era uma merda”. Sim, isso é raro.

Tendo já começado falando dos afetos, gostaria de continuar um pouco por esse caminho, pois, para mim, um mundo pensado a partir de uma perspectiva não patriarcal² tem os afetos³ como centrais e, como sabemos, os afetos não cabem no Lattes; eles são parte do que não pode ser quantificado, são da (des)ordem do qualitativo, ainda que nós, mulheres, em todas as sociedades, tenhamos sempre uma participação muito ativa no que concerne à produção e à quantidade, a começar pela produção de seres humanos e do funcionamento do espaço doméstico, da força de trabalho que opera esse mundo, como mostra Silvia Federici, em *Calibã e a bruxa* (2017), traduzido e publicado, no

¹ Professora da Universidade Federal de Alagoas (Ufal). E-mail: ssoutos@gmail.com.

² Que não seria necessariamente “matriarcal”. À ideia de Mãria e à de Pátria, refiro a ideia de frátria, de irmandade, em que predomina uma visão simétrica das relações ou, ao menos, não marcadamente assimétricas, quanto nas duas primeiras.

³ Entendido aqui no sentido que é atribuído por Espinoza, em sua *Ética*, a saber: “Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída”.

Brasil, por um coletivo de mulheres (!), em especial na transição do feudalismo para o capitalismo:

[...] a separação entre produção e reprodução criou uma classe de mulheres proletárias que estavam tão despossuídas como os homens, mas que, diferentemente deles, quase não tinham acesso aos salários. Em uma sociedade que estava cada vez mais monetizada, acabaram sendo forçadas à condição de pobreza crônica, à dependência econômica e à invisibilidade como trabalhadoras (2017, p. 146).

Mulheres: quando e quanto no cânone?

Sempre me impressionou, como estudante e como docente, a ausência de escritoras nos cursos de literatura, no ensino médio e na universidade⁴. Seguindo os estudos cronologicamente organizados, iremos encontrá-las apenas no século XX, a partir do modernismo, quando algumas, finalmente, se consagram e entram na narrativa oficial da história da literatura. Raramente somos apresentadas às obras de escritoras anteriores ao modernismo, como Maria Firmina dos Reis, nossa primeira romancista, ou a poeta Francisca Júlia⁵.

Na contemporaneidade, temos uma presença significativa de mulheres escrevendo, compondo, fazendo seus textos circularem em diversos meios e suportes, no romance, na poesia, na canção, no cinema, em performances... Podemos citar algumas poucas aqui: Conceição Evaristo, Karina Buhr, Cristiane Sobral, Iara Rennó, Marília Garcia, Ava Rocha, Bruna Beber, Ruth Ducaso, Tatiana Nascimento, Angélica Freitas, Leila Mícolis, Veronica Stigger, Ana Miranda, Júlia de Carvalho Hansen, Carla Diacov, Adelaide Ivánova, Micheline Verunski, Kika Sena, Ana Caetano, Sarah Rebecca Kersley, que nasceu no Reino Unido, mas mora há muitos anos no Brasil e escreve seus textos em português. Algumas dessas autoras atuam também como editoras, como é o caso de Tatiana Nascimento dos Santos, Marília Garcia, Sarah Rebecca Kersley, Adriane Garcia, e muitas trabalham ainda como tradutoras. Além disso, não apenas se dedicam apenas (?!) ao ofício de escrever, editar e traduzir, mas algumas têm um

⁴ Em minha graduação em Letras, a ausência era referida claramente em disciplinas eletivas como “Literatura de Autoria Feminina”; se essas autoras fossem estudadas nas disciplinas obrigatórias, ao lado de autores homens, não precisaríamos da disciplina eletiva complementar.

⁵ Muitos trabalhos de resgate e divulgação desses nomes, especialmente desde a década de 90 do século passado, quando se ampliam os estudos de gênero e literatura no Brasil, ainda não foram totalmente incorporados à historiografia da literatura brasileira, marcadamente masculina e branca.

intenso trabalho de militância de divulgação, a partir da criação de eventos e espaços de difusão dos seus trabalhos e dos trabalhos de outras poetisas/cantoras/escritoras⁶.

A escrita e a militância de muitas dessas mulheres têm ampliado os espaços de circulação de textos de autoria feminina e reivindicado novas possibilidades de refletir sobre autoria, texto, publicação, cânone, ensino, pesquisa, no Brasil de hoje.

Revolução: o que dizem os muros?

Em muros de várias cidades brasileiras – Maceió, Recife, São Paulo, Brasília, Rio de Janeiro, Belo Horizonte –, temos lido: “A revolução será feminista”. Essa pichação nos diz da necessidade de pensarmos outros modos de revolução? Outras palavras de ordem? Outras escritas urbanas? O que seria uma revolução feminista? Que mão fez esse pixo? Para quem é este aviso/convite? Mesmo que não saibamos responder a essas perguntas de modo peremptório, e eu não sei, podemos intuir que é algo novo, algo que ainda não vimos, pois, na história das revoluções políticas do Ocidente, o protagonismo tem sido masculino, sobretudo no que concerne ao comando dos países, aos comandos dos partidos que promovem essas revoluções; as mulheres ocupam, no máximo, lugares secundários. Mas, para além das revoluções já feitas (e, pelo que vimos, incompletas), a revolução que ainda desejamos não deveria se fazer, agora, neste presente tão grande, também como invenção de novos modos de pensar, viver, escrever, publicar, pesquisar, ensinar, ler?

Onde estaria essa revolução? Onde a palavra *revolução*⁷, que parece tão (de)marcada, fala e nos fala desse mundo que desejamos, e que de algum modo já construímos, mas que ainda não se faz como hegemônico e que parece estar

⁶ Merece destaque o trabalho da Padê, um coletivo editorial formado em outubro de 2015 pela brasiliense Tatiana Nascimento dos Santos e pela paulistana Bárbara Esmenia que, em casa, editam e montam os exemplares de escritoras negras e LGBTI. Um projeto editorial que se faz como resposta (se pensarmos a partir do dialogismo bakhtiniano, 1985) à recusa – ou, no mínimo, à resistência – do mercado editorial tradicional aos textos de autoria feminina que são produzidos por parcelas duplamente (ou triplamente) marginalizadas da população brasileira: mulheres negras lésbicas ou trans.

⁷ Revolução, no sentido que lhe atribui Lênin, em *Estado e revolução*, como todas sabem, é a necessidade de supressão do estado por diversas etapas da luta política, entendido o estado na perspectiva de Marx, como “[...] um órgão de dominação de classe, um órgão de submissão de uma classe por outra; é a criação de uma ‘ordem’ que legalize e consolide essa submissão, amortecendo a colisão das classes” (2007, p. 34). Revolução seria, assim, a tomada dos meios de produção por aqueles que de fato produzem as riquezas da sociedade: o proletariado.

constantemente ameaçado por um outro mundo ou por uma outra narrativa, que se pretende única, totalizante? No dicionário Aulete, encontramos vários sentidos desse substantivo feminino:

(re.vo.lu.ção) substantivo feminino

1. Ação ou resultado de revolucionar(-se) ou revolver(-se)
2. Ato de realizar ou sofrer grande mudança ou alteração
3. Movimento de curva fechada
4. Levante armado; INSURREIÇÃO; REBELIÃO:
Uma revolução derrubou o presidente.
5. Pol. Qualquer transformação social através de meios radicais
6. Transformação brusca e radical (revolução tecnológica; revolução sexual): "Se o Brasil quisesse mostrar bem a sua revolução mais verdadeira, nos campos educacionais é que a teria de ir procurar." (Cecília Meireles, "Considerações" in Diário de Notícias, 19.10.1932)
7. Geol. Série de fenômenos naturais que podem mudar a estrutura da Terra
8. Geom. Rotação de um corpo em volta de um eixo real ou imaginário
9. Astron. Giro completo de um astro em sua órbita
10. Fig. Agitação, efervescência
[Pl.: -ções.]
[F.: Do lat. revolutione(m)]
[...]

Nesta lista parcial de um dicionário, que transcrevo acima, um sentido se mantém: a noção de mudança, de transformação, que pode ser de um estado de coisas ou de lugar. Mas o que queremos que mude? O que desejamos transformar? Esse “nós” que escrevo abarca a poesia, a leitura, a crítica, a pesquisa feita por mulheres. Não poderei responder por todas, evidentemente. Posso apenas traçar um percurso errante por alguns poemas escritos por mulheres, poemas que operam um deslocamento, um movimento em relação ao que parece instituído, posto, seja sobre a função da poesia, seja sobre os estereótipos de gênero.

Deixemos de lado as palavras em sentido de dicionário, e passemos a ouvir/ler alguns poemas de escritoras⁸. A publicação de textos de autoria feminina não seria, de

⁸ Não há aqui nenhuma essencialização do feminino. Sei que há também muitos poemas escritos por mulheres que reforçam estereótipos de gênero e atuam numa perspectiva pouco crítica, em relação às condições de trabalho e vida das mulheres no Brasil; não há nada que garanta que a autoria feminina inscreve-se e inscreve o poema e a autora em uma luta pela transformação da sociedade. Apenas selecionei, em meu percurso errante, textos que propõem um deslocamento ou crítica ao estereótipo, bem como uma reflexão acerca das funções sociais da poesia.

algum modo, um deslocamento de poderes instituídos, uma recusa ao silenciamento imposto ou, ao menos, esperado, ao longo de uma história de conflitos entre mulheres e literatura como instituição? A Academia Brasileira de Letras⁹, por exemplo, só irá permitir o ingresso de mulheres em suas fileiras na segunda metade do século XX; os prêmios literários, ainda hoje, são quase que exclusivamente destinados aos escritores homens brancos cis que ligados a grandes editoras, situadas em algumas metrópolis.

Revolução: o que nos dizem os poemas?

Mas, e a palavra “revolução”, ela ainda frequenta poemas? Como? Esses poemas propõem uma reflexão acerca da função política ou social da poesia? Esses corpos e memórias, inscritos nos poemas de autoria feminina, de algum modo, nos fazem rever estereótipos construídos por outros textos? Há um diálogo irônico com os estereótipos acerca do “feminino” que alguns poemas escritos por mulheres operam? Para responder a algumas dessas perguntas, de modo provisório e errante, traço aqui, brevemente um *mosaico movediço* (SEVCENKO, 2000) e sigo o percurso de alguns poemas escolhidos por mim, em minhas leituras também errantes.

Sem trilhar um caminho que pareça triunfalista, gostaria de ler poemas de autoria feminina que repensam o lugar e a função da poesia, e, também, que elaboram um diálogo irônico interdiscursivo, no qual a encenação dos diversos discursos que constituem a sociedade a que pertencemos nos faz pensar continuamente seus preconceitos e estereótipos de gênero. Essas vozes espalham suas histórias e mil novas perspectivas de transformação, na literatura, antes de qualquer coisa, na leitura, na escrita, nas memórias partilhadas, como neste poema de Conceição Evaristo, do livro significativamente intitulado *Poemas da recordação e outros movimentos*:

A noite não adormece nos olhos das mulheres

Em memória de Beatriz Nascimento

A noite não adormece
nos olhos das mulheres
a lua fêmea, semelhante nossa,

⁹ Até os anos 1950, não era permitido o ingresso de mulheres na ABL. Rachel de Queiroz, a primeira imortal, irá entrar na academia apenas em 1977. Escritoras que entraram na ABL e ano de ingresso: Dinah Silveira de Queiroz (1980), Lygia Fagundes Telles (1985), Nélida Piñon (1989), Zélia Gattai (2001), Ana Maria Machado (2003), Cleonice Berardinelli (2009) e Rosiska Darcy (2013).

em vigília atenta vigia
a nossa memória.

A noite não adormece
nos olhos das mulheres,
há mais olhos que sono
onde lágrimas suspensas
virgulam o lapso
de nossas molhadas lembranças.

A noite não adormece
nos olhos das mulheres
vaginas abertas
retêm e expulsam a vida
donde Ainás, Nzingas, Ngambeles
e outras meninas luas
afastam delas e de nós
os nossos cálices de lágrimas.

A noite não adormecerá
jamais nos olhos das fêmeas
pois do nosso sangue-mulher
de nosso líquido lembradiço
em cada gota que jorra
um fio invisível e tônico
pacientemente cose a rede
de nossa milenar resistência.

(EVARISTO, 2008, p. 21)

Há uma longa tradição em que os olhos são pensados como “as janelas da alma”, portal de acesso para algo que estaria, contraditoriamente, além do que os olhos (do corpo) podem enxergar, corpo e alma se fundem, nessa metáfora de olhos como “janelas da alma”, que a antiguidade greco-latina nos legou. Neste poema de Evaristo, porém, os olhos estão situados no espaço da contingência, da história, do humano como ser social. Olham o passado, são os olhos da memória, que veem e preservam o que outros olhos (os da história oficial?) não quiseram enxergar. A reiteração, que (re)surge no início das três primeiras estrofes do poema de que “A noite não adormece/ nos olhos das mulheres” nos leva a uma metáfora da noite como espaço de perigos, que exigem atenção e força, para preservar a memória, as lembranças, como destaca Amanda Crispim Ferreira, no artigo intitulado “A memória em Poemas da recordação e outros movimentos, de Conceição Evaristo”:

A noite é o lugar da lembrança e para as mulheres, são molhadas lembranças, que as afligem durante toda a noite. Os olhos das mulheres lembram sofrimento, pois choram as memórias passadas e veem as injustiças do presente. Por isso o eu-poético diz que há mais olhos que sono, pois o sono seria tranquilidade. Em vigília, nossas mulheres não dormem preocupadas com as filhas, sangue do seu sangue, que reiniciam o ciclo, porque também são luas, “Ainás, Nzingas, Ngambeles”, guerreiras, princesas, vencedoras. Luas, que não adormecem a noite, mas poderão iluminá-la.

Os olhos que não adormecem, que velam, que cuidam, que vigiam, são imagens de um modo de olhar que pode ver além do que outros olhos/discursos nos mostram ou querem apagar? O que esses olhos, que não adormecem, velam/veem/choram? Que memória exige uma contínua vigilância? As questões postas pelo poema, que também (nos) olha, são respondidas, de modo aberto, nos versos finais, em que a poesia “pacientemente cose a rede/ de nossa milenar existência”, com os fios da memória, da dor, da luta, da alegria.

Na estrofe final, os versos iniciais das estrofes anteriores transformam-se em “A noite não adormecerá/jamais nos olhos das fêmeas”. O verbo, antes na terceira pessoa do presente do indicativo, “adormece”, agora retorna na terceira pessoa do futuro do presente do indicativo, “adormecerá”, associado ao advérbio “jamais”, indicando desejo e projeto de resistência e continuidade de uma visão que se alimenta do “líquido lembradiço”, fio de sangue da memória partilhada por mulheres, em nome das quais este poema parece reivindicar falar também, não apenas como voz monológica de um sujeito poético isolado da sua coletividade, imerso em um processo de confissão individualista, mas, antes, como uma voz em que outras vozes ecoam, como olhos pelos quais outros olhos veem a si mesmos e a sua história.

Há ainda uma “milenar resistência” qualificada, no poema, como “nossa”, mais uma vez, reivindicando uma escrita que se faz a partir da forte noção de pertencimento a um grupo – no caso de Conceição Evaristo, e de muitas outras escritoras negras, de que a sua escrita é, simultaneamente processo de preservação da memória, de luta por se fazer ouvir como sujeito de sua própria história, como necessidade de ampliação dos lugares de escrita no Brasil, a fim de incorporar outras vozes, silenciadas por muito tempo, nos espaços consagrados da “alta literatura”. Seu poema lança essa rede que é, ao mesmo tempo, resgate da memória e possibilidade de criação de um futuro. Vale

lembrar ainda que o tema da memória, referida desde o título do livro no qual o poema acima foi publicado, está também na prosa de Evaristo e em suas pesquisas acadêmicas, em que memória e identidade se cruzam; sua dissertação de mestrado, defendida na PUC-RJ, em 1996, chama-se “Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade”.

Há inúmeros modos de pensar a poesia e suas possibilidades. Evaristo, em muitos dos seus poemas, parece dizer-nos que sua poesia se faz como resistência e preservação de uma memória individual e coletiva que luta para fazer-se ouvir, depois de ter sido silenciada por um longo tempo. Há uma visão de escrita que se faz em perspectiva política, coletiva, *locus* de luta e resistência. Podemos aqui evocar Adorno, para quem “(...) no poema lírico, o sujeito nega, por identificação com a linguagem, tanto sua mera contradição monológica à sociedade, quanto seu mero funcionar no interior da sociedade” (1993, p. 199)

Por onde anda o útero errante?

A insurreição de mulheres em relação aos lugares instituídos como obrigatória ou exclusivamente seus é tratado por Angélica Freitas, em diversos poemas do livro *Um útero é do tamanho de um punho* (2013), cujo título já aproxima o útero de um dos símbolos da luta por direitos civis: o punho fechado.

A ideia de *diálogos errantes*, que está no título deste meu texto retoma um diálogo com o poema de Angélica Freitas, “Um útero e do tamanho de um punho”, e com a leitura que a escritora e pesquisadora Veronica Stigger fez dele, em um artigo muito instigante, no qual retoma a noção de “útero errante”, traço característico, segundo estudiosos, de mulheres que não tiveram filhos e que, portanto, teriam um útero que não se fixa no corpo, em constante movimento:

Na antiguidade grega, pensava-se que o útero podia se deslocar pelo corpo e que todos os males da mulher decorriam desse deslocamento. Se o útero ia para o fígado, a mulher perdia imediatamente a voz, passava a ranger os dentes e sua pele ficava escura. Se o útero ia para a cabeça, a mulher sentia dores nas narinas e abaixo dos olhos. Se o movimento se dava em direção às pernas, a mulher tinha espasmos sob as unhas dos dedos dos pés. Se o útero andava rumo ao coração ou às vísceras, o quadro poderia parecer ainda mais grave. Todos esses deslocamentos são relatados por Hipócrates em seu tratado Da natureza da mulher. Ao traduzi-lo para o francês, Émile Littré

introduziu parênteses que sintetizam e atualizam cada parágrafo, associando alguns dos espasmos e das dores decorrentes do vagar do útero à histeria – palavra que, vale lembrar, deriva do grego “hystéra”, conexo ao latino utérus, de onde vem útero em português. (STIGGER, 2015, p. 12)

Veronica Stigger retoma Platão, no diálogo *Timeu*, para mostrar como, no poema de Angélica, o útero não se desloca apenas pelo corpo, mas viaja pelo mundo. Há, portanto, uma visão não mais negativa da histeria, mas positiva, aquilo que coloca em trânsito, que impulsiona o movimento (a revolução?), o que seria uma forma de libertação; o útero, ele mesmo estaria emancipado de sua função biológica, agora: “um órgão-palavra, um órgão-poema, isto é, um órgão-arma” (STIGGER, 2015, p. 14). No corpo da poesia de Angélica Freitas, ele recusa a sua função fixa e o seu lugar simbólico e biológico/anatômico, e sai, errante e livre, pelo mundo, como no trecho abaixo:

prezadas senhoras, prezados senhores,
excelentíssimo ministro, querida rainha da festa da uva,
amigos ouvintes, brasileiros e brasileiras:
apresento-lhes
o útero errante o único
testado
aprovado
que não vai enganchar
nas escadas rolantes
nem nas esteiras dos aeroportos
o único
com passe livre nos estados schengen
[...]

(FREITAS, 2017, p. 65)

A imagem de um órgão que se insurge contra o seu atributo primeiro é bastante significativa da recusa de um lugar fixo de (para a) mulher: a reprodução que, quase sempre, também a fixava no espaço doméstico e na relação monogâmica heteronormativa, em que estaria submetida ao marido e empenhada em suas funções de esposa e mãe; o que Woolf irá chamar de “o anjo do lar” (2012, p. 15), descrita como:

[...] extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar. Sacrificava-se todos os dias. Se o almoço era frango, ela ficava com o pé; se havia ar encanado, era ali que ia se sentar – em suma, seu feitio era nunca ter opinião ou vontade própria, e preferia sempre concordar com as

opiniões e vontades dos outros. E acima de tudo – nem preciso dizer – ela era pura. Sua pureza era tida como sua maior beleza – enrubescer era seu grande encanto. Naqueles dias – os últimos da rainha Vitória – toda casa tinha seu Anjo. E, quando fui escrever, topei com ela já nas primeiras palavras. Suas asas fizeram sombra na página; ouvi o farfalhar de suas saias no quarto. Quer dizer, na hora em que peguei a caneta para resenhar aquele romance de um homem famoso, ela logo apareceu atrás de mim e sussurrou: “Querida, você é uma moça. Está escrevendo sobre um livro que foi escrito por um homem. Seja afável; seja meiga; lisonjeie; engane; use todas as artes e manhas de nosso sexo. Nunca deixe ninguém perceber que você tem opinião própria. E principalmente seja pura.

Muito longe desse “anjo do lar”, nos poemas de Angélica Freitas, a definição de *mulher* é espaço de disputas de discursos, retomados, ora com fina ironia, ora com desbragada gargalhada, como em alguns versos do poema homônimo ao título do seu livro. Essa metonímia radical da mulher, o útero, sai num percurso errante pelo mundo, libertando-se, inclusive, dos limites do corpo que habita e que ele define. A recusa à reprodução, função precípua do corpo feminino, e o que isso acarreta, pode nos levar a pensar nas possibilidades de deslocamento dos estereótipos, da escrita, da maternidade, dos sentidos atribuídos à vida e à função dos corpos e textos femininos, em nosso mundo.

29 vezes, neste poema, é escrita a palavra “útero”. Essa repetição exaustiva parece mimetizar a obsessão do discurso patriarcal pela redução do corpo feminino a este órgão, que seria definidor de sua propensão à maternidade, sinal inequívoco do seu lugar na cadeia de reprodução/produção, origem de sua fragilidade, causa de sua loucura. Com sua habitual ironia, a poesia de Freitas elabora listas inusitadas, em seu percurso, aparentemente errante, pelos úteros famosos do mundo, ao fazer uma lista dos úteros de mulheres ilustres, ligadas a várias atividades:

[...]
o útero de frida kahlo
o útero de golda meir
o útero de mária quitéria
o útero de alejandra pizarnik
o útero de hiliary clinton
[o útero de diadorim]

(FREITAS, 2017, p. 60)

No final dessa estrofe, entre colchetes, temos o útero de Diadorim. Seguindo a errância desse órgão, o poema vai em busca da terceira margem, a margem da ficção?, e associa o útero da personagem rosiana, que só passa a existir para os/as outros/as depois que ela morre, ao útero de outras mulheres que têm ou tiveram existência empírica. Ficamos pensando nas mil possibilidades das configurações de gênero, pensamos neste útero ficcional, travestido, escondido, na maior parte de *Grande sertão: veredas*. Mais um útero errante, um útero que não ficou grávido, que não cumpriu o que seria seu “destino”. Os limites entre ficção e realidade são borrados e, ao mesmo tempo, o poema nos convida a pensar o que há de ficcional no que se convencionou chamar de “mulher”. Afinal, “a mulher é uma construção”, como diz um poema homônimo, publicado neste mesmo livro, como dizem muitos textos feministas:

Todo mundo concorda em que há fêmeas na espécie humana; constituem, hoje, como outrora, mais ou menos a metade da humanidade; e contudo dizem-nos que a feminilidade “corre perigo”; e exortam-nos: “Sejam mulheres, permaneçam mulheres, tornem-se mulheres”. Todo ser humano do sexo feminino não é, portanto, necessariamente mulher; cumpre-lhe participar dessa realidade misteriosa e ameaçada que é a feminilidade. Será esta secretada pelos ovários? Ou estará congelada no fundo de um céu platônico? E bastará uma saia ruge-ruge para fazê-la descer à terra? Embora certas mulheres se esforcem por encarná-lo, o modelo nunca foi registrado. Descreveram-no de bom grado em termos vagos e mirabolantes que parecem tirados de empréstimo do vocabulário das videntes. (BEAUVOIR, 1980, p. 22)

Assim como no trecho de Beauvoir, que trata ironicamente discursos sobre as mulheres, no poema de Angélica, ocorre uma inversão da histeria como algo positivo, que nos indica também uma pequena possibilidade de revolucionar o discurso violento contra mulheres que se recusam a assumir o lugar de “anjos do lar”. (Vimos recentemente a onda misógina nos ataques à presidenta Dilma Rousseff, deposta por um golpe, chamada de “louca”, “histérica”, “descontrolada”, acusada de não ser normal por não ter marido, de ser “bruta”, “dura”, “forte”, coisas que não caberiam a uma mulher).

O útero de Diadorim está em uma outra dimensão, marcada pelo sinal gráfico que o separa dos demais, entre colchetes, não só no poema, mas na linguagem, errando em contínuo movimento, celebrado pelas recorrentes andanças de Diadorim no livro de Rosa, pelas navegações em diversos rios, de águas e discursos. Somos levadas a pensar

no que há de criação/construção nas imagens de mulher que compartilhamos, que, apesar disso, guiam (quando concordamos ou quando a elas nos opomos, parcial ou totalmente) nossos modos de ser e agir, e, por isso, devem ser sempre postos sob suspeita irônica, do nosso lugar excêntrico: “[s]er ex-cêntrico, na fronteira ou margem, dentro, mas ao mesmo tempo fora, é ter uma perspectiva diferente; perspectiva essa que Virginia Woolf (1945, 96) denominou de ‘estranha e crítica’, que está ‘sempre alterando seu foco,’ já que não possui uma força central” (HUTCHEON, 1991, p. 67).

O útero desenha

Do útero de Carla Diacov sai a tinta pra (se) desenhar. Essa poeta, nascida em São Bernardo do Campo em 75, faz, além de poemas, desenhos com o sangue de sua menstruação. Numa leitura mais imediata, poderíamos associar a escrita à maternidade: ali são paridos seus desenhos, mas isso parece pouco, pois, mais do que apenas usar o sangue-tinta, esse ato de Carla parece, assim como ocorre no poema de Angélica, deslocar o útero de sua função primeira. Mais: o sangue que sai do útero é marca da ausência de gravidez, não de fertilidade, a menstruação é sinal, não raro, de que não há uma vida sendo gerada ali. Mas é nesse lugar de fecundação, em seu momento não fecundo, em que a poeta recolhe a tinta para os seus desenhos, quase sempre, imagens de mulheres ou de corpos femininos.

O vermelho do sangue sai do corpo e se inscreve na página em branco. O que deveria ser eliminado se fixa na elaboração da arte, o que permanece ou é feito para permanecer. Desenho e texto dialogam, como acontece no livro *A menstruação de Valter Hugo Mãe* (2017, p. 12-13), título bastante irônico, no qual vemos a imagem abaixo seguida do poema transcrito:



todas as tetas
da mulher que sou todas as
manias dos braços dos dedos
toda palheta no mapa que trago comigo
todas claras todas as gemas
todos os ovos que não vingaram todos
os momentos alguns outros momentos que não
nenhuma chave um risco de janela todas as
cortinas umas poucas ondas quase todas as
conchas desistidas todos os pelos axilas
uns rios umas abelhas todas as folhas léguas
tudo de extra tudo colhido pelo caminho
no desvio nos mais particulares desvios
algumas agressões toda a violência
réguas anáguas regras vermelhas
todos os ponteiros e qualquer vez
da mulher que sou braços tetas dedos
umas páginas todos os erros de corte todos
os livros errados qualquer canoa sobre árvores
umas unhas cortadas nenhuma
trava nenhuma carne qualquer suspeita

falo de todas as vezes em que um
homem se coça
é por aqui que falo todas as vezes
da mulher que me pretende catalogada mulher
daqui de onde falo

Os versos livres que compõem as duas estrofes do poema sem título são organizados em uma sobreposição de elementos díspares, unidos sem vírgula, em uma sintaxe que abre espaço para o reordenamento livre do/a leitor/a. A metonímia agora é a

das “tetas”, parte do corpo feminino que também tem função de manutenção da vida, ligada à maternidade. As tetas “todas” são evocadas no primeiro verso, que aciona o pertencimento do sujeito poético a algo que o ultrapassa: “todas as tetas/da mulher que sou todas as/manias dos braços dos dedos/toda palheta no mapa que trago comigo/todas as minhas mães irmã”. Postas em um único plano, em que todos os elementos do sintagma se correspondem, estão “tetas”, “braços”, “dedos”, “mães”, “irmãs”, abrindo o poema, que se faz como uma espécie de inventário de um mundo em fragmentos, em que elementos do cotidiano são observados pelo que Simone de Beauvoir chamou de “olhar míope” (1980): um olhar que, restrito ao espaço doméstico – ao contrário da narrativa heroica masculina, ligada a amplos espaços – detém-se sobre o detalhe, o elemento mínimo, sobre si mesmo/a.

Esse inventário, feito na primeira estrofe do poema de Diacov, pode nos dizer também da errância dessa escrita que esbarra em “chaves”, “pelos axilas”, “agressões”, “toda a violência”, “livros errados”, “unhas mal cortadas”. A segunda estrofe se inicia com a palavra “falo”, ao mesmo tempo, primeira pessoa do presente do indicativo do verbo “falar” e substantivo, metonímia do masculino, em oposição às “tetas” do início da primeira. Agora aparece também a figura masculina, o “homem”. O poema recusa a “mulher catalogada”, presa na rede do estereótipo redutor e controlador. Assim como o desenho, o poema é o lugar de recriação, “daqui de onde falo”. Esse “daqui de onde” é, afinal, o poema?

Alguma conclusão

A história da literatura moderna, em diversos textos, vincula-se à noção de revolução, de transformação, mas há leituras distintas acerca de sua função social. Ora a literatura é acusada de ser mero instrumento de dominação ideológica, referendando e difundindo estereótipos de gênero, de raça, de classe, para conter qualquer projeto transformador; ora ela é vista como prenhe de perigos e possibilidades de demolir o *status quo*, agindo sobre mentes e corações, despertando consciências para a necessária transformação que não poderá ser contida.

Em minhas leituras pela poesia contemporânea brasileira, não só de autoria feminina, vejo que esses dois modelos parecem um tanto esgotados. Ninguém, acredito,

apostaria mais nos imensos perigos da literatura, seja na manutenção do *status quo*, seja em sua demolição. Mas, para além de uma crença num projeto direto de transformação da realidade via apenas, ou principalmente, texto literário, parece-me que há uma recusa do estabelecido de modo normativo/exemplar, uma pequena revolução (não tão pequena assim), encampada por algumas mulheres, em seus textos e também na elaboração de coletivos, que associam escrita, tradução, edição... diretamente à transformação do mercado de livros no Brasil, que abrem novos espaços e possibilidades de autoria. Essas ações põem em xeque definições de autoria, de poesia, literatura, e nos fazem pensar na extensão do conceito de literatura, como possibilidade de resgatar memórias de partes silenciadas da população brasileira, como mulheres, negros, indígenas, como questionamento das ideias de bom senso e de bom gosto, como espaço de reflexão interdiscursiva sobre o que é uma *mulher*.

Vimos, nos últimos tempos, que o Poder, assim com maiúscula, teme sempre os perigos e poderes da arte. Ele reconhece esses outros poderes. Os grupos de direita, no Brasil de hoje, querem dizer o que é arte, querem fazer a arte retornar a um conjunto de funções em que ela se confunde com o bem viver e o bem dizer/escrever, a partir de valores calcados, não raro, nas ideias de pátria, família (heteronormativa) e religião (cristã). A arte, associada a uma função moral, está sob ataque de uma direita autoritária que pretende instituir o que lemos nas escolas, o que podemos ver nos museus, o que pesquisamos nas universidades, o que falamos em sala de aula. A poesia nos lembra que precisamos estar atentos/as e fortes, precisamos não nos afastar deste presente tão grande do poema de Drummond, que nos convida a seguirmos de mãos dadas.

Tentando sair/escapar de uma dinâmica reativa, em que apenas respondemos, aderindo (parcial ou completamente) ou recusando, ao que nos é imposto, gostaria aqui de pensar o lugar de uma possível “revolução” nos modos de ver e ouvir, isso que nos constitui como seres de linguagem, de memória, e como seres sociais. A vida vivida todo dia como o que ela é: única e perigosa, sempre nos pedindo mais e mais coragem. Pois assim também me parece certa poesia escrita por mulheres. Uma poesia que se faz a partir do mínimo, do olhar atento ao que não pode ser quantificado, do que afeta diariamente esses/nossos corpos e essas/nossas vidas. Um olhar lento, que nos convida a sair do tempo do consumo aflitivo, compulsivo, endividado e frustrante, em que nunca

podemos respirar, que nos lança no mundo da falta ilusória: de coisas das quais não precisamos.

Gostaria de voltar, no final, em movimento circular (uma pequena revolução), aos afetos. No *Romanceiro da Inconfidência*, uma das primeiras poetisas consagradas, ainda que com restrições (vide a pequena fortuna crítica de Cecília Meireles, quando comparada à fortuna de autores do modernismo), a poesia se encontra com a história e reivindica o direito de recontá-la, em seus versos. Há uma celebração, no romance LIII da estranha potência das palavras aéreas. Que essa estranha potência venha cada vez mais, em diversas formas, de diversas direções, mostrando-nos a complexidade da poesia, a multiplicidade das vozes autorais que compõem o que chamamos literatura e que ainda mobiliza nossos afetos, que nos (co)mova todos os dias (MEIRELES, 2005, p. 130):

ROMANCE LIII ou DAS PALAVRAS AÉREAS

Ai, palavras, ai, palavras,
que estranha potência, a vossa!

Ai, palavras, ai, palavras,
sois de vento, ides no vento,
no vento que não retorna,
e, em tão rápida existência,
tudo se forma e transforma!

Sois de vento, ides no vento,
e quedais, com sorte nova!

Referências

ADORNO, Theodor. Lírica e Sociedade. In: BENJAMIN, HABERMAS, HORKHEIMER, ADORNO. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983, pp. 193-208.

FERREIRA, Amanda Crispim. *A memória em Poemas da recordação e outros movimentos, de Conceição Evaristo*. Disponível em <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/arquivos/autoras/ConceicaoCr02AmandaCrispim.pdf>. Acesso: 15 de maio de 2018.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Difusão Européia do Livro, 1980.

EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Naif, 2013.

DIACOV, Carla. *A menstruação de Valter Hugo Mãe*. Caxinas: Casa Mãe, 2017.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

STIGGER, Veronica. Um útero errante. *Revista do Sesc*. São Paulo, 2015.

WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Trad. Denise Botmann. Porto Alegre: LP&M, 2012.

LENIN, Vladimir Ilitch. *O Estado e a Revolução: o que ensina o marxismo sobre o Estado e o papel do proletariado na Revolução*. Trad rev. e anotada Aristides Lobo. São Paulo: Centauro, 2007.

MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. 3ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

Narrar a si mesmo e rasurar o cânone: feminismos e literatura contemporânea

Milena Britto¹

O cânone literário é uma das marcas mais contundentes do silenciamento em torno da mulher no mundo ocidental. Da Grécia às colônias, a palavra masculina foi quem narrou sobre tudo e sobre todos: homens, mulheres, índios, negros, religião, terra, amor. Essas narrativas se impõem sob tradições forjadas e canonizadas.

No entanto, sabemos da importância do resgate de autoras que intelectuais feministas vêm fazendo, não apenas para a nossa história, mas para evidenciar a força e a resistência de mulheres que, sob inúmeras estratégias, ousaram rasurar essa tentativa de controle através do ato da escrita e da publicação de suas ideias.

O esforço de se escavar as obras e as autoras que não figuram no cânone literário não tem apenas significado cada vez mais visibilidade dessas vozes que foram arrancadas da história, mas tem possibilitado uma ruptura radical com o pensamento patriarcal de que mulheres não são capazes de escrever sobre o que interessa ao mundo cultural e social, ou seja, ao mundo coletivo.

Mulheres escrevem cada vez mais e cada vez mais também lutam pelo direito aos espaços sociais da escrita. Mulheres brancas, mulheres negras e mulheres indígenas estão usando a palavra para contar as suas histórias, não mais em negociações com o mundo androcêntrico, mas reconhecendo-se como sujeitos políticos que podem interferir ainda muito nos lugares de opressão.

Rita Therezinha Schmidt nos alerta sobre a complexidade da história literária das mulheres. Como sujeitos representados na cultura masculina foram vistas sob duas óticas: a do desejo e a do pecado. Os autores do sexo masculino classificavam as mulheres como anjos e demônios em suas obras e a crítica literária masculina e conservadora nunca questionava essas representações. Ao ter as próprias mulheres escrevendo sobre si, essa crítica começa a minimizar esta produção classificando-a “como coisa de mulher”, numa irônica insinuação de que as mulheres escrevem sobre amenidades, amor, sentimentalismo e futilidades .

¹ Professora da Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: milenabritto31@gmail.com.

A mulher, entretanto, entra como escritora já num lugar potente e político: como ela narra a *si mesma*? que representações de mulheres surgem da escrita das autoras que foram banidas pelo mundo masculino da história literária?

No seu livro *Descentramentos/convergências*, Terezinha Schmidt fala da necessidade de considerar o tratamento crítico dado ao texto escrito pela mulher. Ela aborda principalmente os enquadramentos que as obras de escritoras sofrem, a partir de uma crítica alinhada com um pensamento tradicional que não consegue fazer as ligações históricas e contextuais para explicar “os silêncios, as distorções e as contradições que sublinham a codificação da mulher na literatura”. É preciso compreender “a marginalização da mulher no panteão literário a partir de uma realidade histórico-cultural que favorece a cumplicidade entre produção, tradição literária e ideologia patriarcal.” (Schmidt, p40). Em resumo, a teórica feminista nos deixa claro que a crítica que tem lido a mulher, na maioria dos casos, é uma crítica conservadora e machista e que para ler a escrita das mulheres e acioná-la em todas as suas frentes, é preciso uma estratégia também de ruptura, o que as teorias feministas tem nos possibilitado.

Cada vez mais, ganha-se força a expressão do “si” na literatura contemporânea, especialmente na literatura de autoria feminina. Essa escrita de si é muitas vezes atribuída pelos críticos do sexo masculino a um exagerado apelo discursivo da mulher, sobretudo quando determinadas obras apresentam traços feministas ou femininos explícitos. Há dois problemas a serem localizados aí: uma desvalorização do feminismo e o reducionismo do projeto estético das autoras, pouco levado em conta no desejo de cristalizar o olhar de mulher como de interesse apenas das próprias mulheres. Contudo, como é possível observar em uma boa parte da produção contemporânea, o falar de si é utilizado por muitas escritoras não como uma forma narcísica de fincar a sua existência a partir de uma importância exagerada e pretenciosa do eu, mas como desafio às normas universais da escrita, às estéticas ligadas à tradição europeia, aos sujeitos predominantes na literatura: homens brancos de classe média ou mulheres brancas com questões existenciais pressupostas a partir de estereótipos e de um sujeito universal.

De uma maneira completamente distinta das manifestações modernas, o falar de si na escrita de mulheres hoje não prioriza a individualização do sujeito para sublimá-lo, mas, ao contrário, ao particularizar o sujeito e trazê-lo para perto da experiência social que lhe diz respeito, provoca um adensamento que leva o “si

mesmo” em foco a uma posição muito mais coletiva do que subjetiva, pois, cada vez mais, as autoras deixam as suas escritas menos como representação imediata e mais como ação que provoca, tanto tematicamente quanto esteticamente, um posicionamento e um envolvimento por parte do leitor.

Diana Klinger, em “Literatura e ética”, afirma que a escrita seria “um ato que reverbera na vida, na própria e na dos outros. Reverberar na vida significa aqui talvez apenas adensá-la de sentido. E a pergunta pelo sentido é um lugar de confluência entre ética e estética.” (p. 54).

Pego este gancho para diferenciar de maneira muito objetiva a escrita vinculada a um discurso fixador a partir de um engajamento político- que também tem sua importância e coexiste- de uma movimentação em torno de uma vontade estética de pergunta, de abalo, de questionamento de regras, de lugares, do sagrado e do consagrado. O que observo nas escritas de muitas autoras é uma literatura configurada como ato político, ainda que esteja livre de sê-lo, no sentido de deixá-la acessível de forma direta a partir de sua manta estética. Não é só o dizer, é como este dizer se põe inserido numa rede de interesses coletivos que circulam em torno da produção artística. Estas escritas de si acabam alimentando uma ética do viver político, do viver em torno de uma causa particular que represente a universalidade da cidadania, dos direitos humanos, as liberdades sexuais, a quebra de parâmetros de beleza e comportamento que excluía absolutamente tudo o que que estivesse fora do controle de certas classes e de certas etnias.

Desta forma, por exemplo, o livro *Esse Cabelo*, de Djaimilia Pereira de Almeida, que nasceu em Luanda e vive em Lisboa, recupera a sua história e ancestralidade diaspórica africana através de uma linhagem feminina que começa a se perceber enquanto se aglomera em torno do cabelo. O cabelo crespo havia sido sempre um problema para a autora, tanto pela autoestima agredida pelo julgamento social do seu cabelo quanto pela identidade constantemente abalada por imposições de adequamento de seu cabelo aos modelos brancos de comportamento. O fato de ter um cabelo crespo, de ser negra, de ser mulher, de sofrer com a presença do cabelo como tema constante em sua vida e dinâmicas, fez com que Djaimilia quisesse dividir a sua experiência com outras mulheres, mas não apenas relatando o seu caso, como se ele por si só fosse capaz de aglutinar todos os dramáticos casos em torno do cabelo não liso,

não autorizado. A autora narra a si mesmo como parte de um questionamento sobre as consequências coloniais que continuam a interferir na vida de vários sujeitos, principalmente da mulher negra. Esteticamente, o livro é uma combinação interessante e desconcertante de gêneros literários; um jogo que a autora faz com a tradição europeia cuja hierarquia literária tenta classificar a escrita de mulheres como uma literatura menor.

A narradora de *Esse cabelo* vai construindo suas memórias enquanto busca a origem de seus cabelos. Em certos momentos, o texto é um ensaio filosófico, em outros é uma ficcionalização do passado de seus avós, e em outros ainda as suas próprias memórias. Com humor, ironia e poesia, a autora mergulha num lugar coletivo que ao mesmo tempo é íntimo e feminino e também um lugar ardiloso de racismo e estratégias de sobrevivência cultural por parte de mulheres e homens negros vivendo na sociedade europeia:

E no entanto o meu cabelo – e não o abismo mental – é o que me liga diariamente a essa história. Acordo desde sempre com uma juba revolta, tantas vezes a antítese do meu caminho, e tão longe dos aconselhados lenços para cobrir o cabelo ao dormir. Dizer que acordo de juba por desmazelo é já dizer que acordo todos os dias com um mínimo de vergonha ou um motivo para me rir de mim mesma ao espelho: um motivo vivido com impaciência e às vezes com raiva. Devo, porventura, ao corte de cabelo dos meus seis meses a lembrança diária que me liga aos meus. Em tempos disseram-me uma “mulata das pedras”, de mau cabelo e segunda categoria. Esta expressão ofusca-me sempre com a reminiscência visual de rochas da praia: rochas lodosas em que se escorrega e é difícil andar descalço.

A alienação ancestral surge na história do cabelo como qualquer coisa a que se exige silêncio, uma condição de que o cabelo poderia ser um subterfúgio enobrecido, uma vitória da estética sobre a vida, fosse o cabelo vida ou estética distintamente. Os meus mortos estão porém, em crescimento. Falo e vêm como versões do que foram de que não me lembro. Esta não é a história de suas posturas mentais, a que não me atrevera, mas a de um encontro da graça com arbitrariedade, o encontro do livro com o seu cabelo. Nada haveria dizer de um cabelo que não fosse um problema. [...] (ALMEIDA, 2017. p.13-14).

Dajaimilia não apenas desafia o cânone da escrita, ela joga com ele e acaba trazendo a sua experiência com o cabelo crespo e o racismo da sociedade para uma reflexão geral em torno das amarras que fazem com que, até agora, sejam reproduzidos os mesmos esquemas colonialistas que deflagram o racismo e outras formas de

discriminação. Qualquer leitor, negro ou branco, vai acompanhar a saga do cabelo da narradora com uma ou muitas perguntas sobre seu próprio “eu” diante de uma só história; de um único modelo de existir, um único padrão de beleza, de higiene, de boa aparência. A forma de se narrar a si mesma, nesse caso, passa por uma proposta da autora de se descobrir como parte de um processo histórico e ao mesmo tempo, ao se reconhecer como participante de um certo grupo social, questionar com a escrita tanto quanto com a temática. Judith Butler comenta que quando “se fala em dar um relato de si mesmo, também se está exibindo, na própria fala, o logos pelo qual se vive” (Butler 2015, p161). Acredito mesmo que “Esse cabelo” propõe uma ação da autora para colaborar através de sua própria dicção com uma história que interessa a qualquer pessoa, sobretudo às mulheres negras. Butler diz ainda que “a questão não é apenas harmonizar a fala com a ação, embora seja essa a ênfase dada por Foucault; a questão também é reconhecer que a fala já é um tipo de fazer, uma forma de ação que já é uma prática moral e um modo de vida”. Além disso, diz Butler, ela “pressupõe uma troca social”. (BUTLER, 2015, p. 161). Apesar de concordar com a análise de Judith Butler, eu não acho que a fala de si apenas pressuponha uma troca social, eu acho que o narrar a si mesmo só é possível porque é essencialmente social, uma vez que o sujeito não pode viver apenas para si mesmo. O si mais interior que possa existir é um si mesmo em relação a um outro.

Continuando com as formas de narrar a si mesmo, trago outro exemplo. A poeta Angélica Freitas tem um livro ícone que revela outra forma de narrar a si mesmo que rasura o lugar de sujeito feminino revelado no jogo de espelhos da modernidade. *Um útero é do tamanho de um punho* é um livro feminista não apenas por trazer um discurso político sobre o lugar da mulher, mas por uma audaciosa desconstrução poética do lugar e dos modelos de mulher que a tradição masculina tem construído. No livro, as subjetividades, ao invés de serem emanadas a partir de um olhar interno, são como olhares de si projetados para o exterior, para fora do próprio si, de forma que o sujeito social esteja indissociável da subjetividade interior. É a única forma de abalar o discurso histórico misógino que continua aceitando e reproduzindo os modelos de mulher construídos pelo homem. Mais uma vez, é com uma proposta estética que essa rasura se dá, pois a poeta se vale das próprias palavras masculinas para deixar a sua ironia refinada e o humor ácido revelarem muito mais o mundo machista e os modelos de

mulher idealizados pelo olhar masculino do que o próprio mundo feminino ou os desejos de um “eu” mulher. A poeta não propõe modelos ou mesmo um sujeito feminino que esteja querendo se refazer. Ao contrário disso, ela aponta o dedo para os modelos e condições que habitam a sociedade patriarcal para assim questionar a violência sobre a existência do corpo feminino.

A mulher é uma construção

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)
você é mulher
e se de repente acorda binária e azul
e passa o dia ligando e desligando a luz?
(você gosta de ser brasileira?
de se chamar virginia woolf?)

a mulher é uma construção
maquiagem é camuflagem

toda mulher tem um amigo gay
como é bom ter amigos

todos os amigos tem um amigo gay
que tem uma mulher
que o chama de fred astaire

neste ponto, já é tarde
as psicólogas do café freud
se olham e sorriem

nada vai mudar -
nada nunca vai mudar -

a mulher é uma construção

(FREITAS, 2012, p. 21)

Com uma ironia perversa direcionada ao olhar patriarcal que constrói os modelos e os estereótipos femininos, Angélica Freitas lança sobre o mundo social um chamado de envolvimento e posicionamento político sobre o lugar do feminino.

Com linguagem diferente, mas também tendo a ironia como elemento questionador, a poeta Adelaide Ivánova também aciona o olhar coletivo sobre a mulher quando deixa o sujeito lírico tomar o espaço da mulher oprimida, como no poema o broche, que trago um trecho:

o broche

a mulher de burca
entrou no metrô atrás do marido
a mulher de burca
precisou apenas
chegar para ser
espetacular
a mulher de burca
me espanta me espanta
que se estabeleça
que uma mulher
deva burca

*

tentei decorar
um poema para
a mulher de burca
que me veio à mente
enquanto tentava
não observá-la
essa é afinal
a função da burca
e como ela deve
ser considerada
a burca tornou-se
maior que a mulher.
(...)

A poesia de Adelaide, como a de Angélica Freitas, aciona o debate sobre a situação e as condições da mulher através de estereótipos que, ao contrário de significarem representações de si, são chamadas para a dificuldade de existência autônoma e livre de opressão desse si.

A escrita de si não traduz necessariamente um lugar marcado como território ensimesmado ou existencial, como a modernidade talvez tenha acionado. Ao contrário, cada vez que o si mesmo tem sido acionado na literatura contemporânea pelo olhar das escritoras cuja trajetória tem sido construída ao lado das lutas feministas contemporâneas.

Conceição Evaristo, em seu conto “Olhos D’água”, que abre o livro de mesmo nome, recupera a memória de sua mãe para colocá-la lado-a-lado à história da escritora e da narradora que saiu em busca de melhores condições de vida, revelando uma história de várias gerações de mulheres negras pobres. A autora usa um tom memorialístico para deixar que qualquer leitor possa fazer o movimento de ir ao passado para questionar o presente:

E naquela noite a pergunta continuava me atormentando. Havia anos que eu estava fora de minha casa em busca de melhor condição de vida para mim e para minha família: ela e minhas irmãs tinham ficado para trás. Mas eu nunca esquecera a minha mãe. Reconhecia a importância dela na minha vida, não só dela, mas de minhas tias e de todas as mulheres de minha família. E também, já naquela época, eu entoava cantos de louvor a todas nossas ancestrais, que desde a África vinham arando a terra da vida com as próprias mãos, palavras e sangue. Não, eu não esqueço essas Senhoras, nossas Yabás, donas de tantas sabedorias. Mas que cor eram os olhos da minha mãe? (EVARISTO, 20104, p. 173-174)

O fato de a autora trazer uma forma narrativa que nos remete a uma tradição (oral e escrita) de contar histórias do passado, além de se referir às mulheres de sua família e às ancestrais africanas, implica num posicionamento não apenas político-identitário, mas realça as marcas da história de si que quer deixar na malha estética de seu texto. A palavra *yourubá* “yabás”, por exemplo, não é um adorno nessa escrita ou um indício de um lugar exótico de fala, mas realmente um vocábulo que tem no texto a função de ligar a narradora à sua ancestralidade africana, construindo assim, com a palavra que representa a memória das ancestrais, uma ligação de si com a escrita e desta escrita com a história oral das mulheres antecessoras. O vocábulo significa “Rainha-

mãe”, além de ser um termo usado para representar os orixás Oxum e Yemanjá no candomblé. O interessante de se observar também é a pergunta que parece trazer a mãe para uma outra memória, a qual ilude o leitor de que houve um esquecimento: “Mas que cor eram os olhos da minha mãe?”. Essa indagação é um dispositivo que leva, no conto, a narradora a experimentar o resgate de sua própria vida e ligá-la a outras, sob os olhos misteriosos de sua mãe.

Por fim, queria trazer mais um exemplo de narrativas de si que revelam a existência de uma proposta política nas escritas de muitas autoras contemporâneas. Em seu livro *Amora*, Natália Borges Polesso escreve contos que giram sobre experiências de vidas em variadas fases e vários temas que certamente atravessam a existência de qualquer sujeito: a perda da virgindade, a primeira experiência sexual e amorosa com alguém do mesmo sexo, a velhice, o medo da morte, a separação, os triângulos amorosos, as especulações de vizinhos e familiares sobre a sexualidade do sujeito; os estereótipos e modelos sexuais na sociedade heteronormativa, o medo de não agradar; os segredos de família; as doenças graves. Acontece que tudo isso é proposto a partir de narrativas centradas em personagens lésbicas. O que temos, então, é o que acontece e acontecerá sempre na vida de qualquer ser humano sendo oferecido desde o lugar de uma identidade sexual discriminada pela sociedade.

A proposta estética de Polesso é a de uma escrita em conversa. Cada narrativa é em primeira pessoa e parece contar algo importante ou conversar com alguém muito íntimo sobre algo muito especial, mas não especial para a personagem apenas. É especial sobretudo para o leitor que está ali diante das emoções de uma voz narrativa que simplesmente desloca o olhar da personagem proibida, da relação proibida, da emoção proibida para a sociedade que proíbe, para o choque entre posturas conservadoras e modos de existir que acabam sendo tão ordinários e humanos como quaisquer outros.

O leitor não pode se esquivar de ser tocado em seu íntimo pelas meninas, as velhas, as mães, as amantes, as enfermas, as solitárias. De repente, a escrita de si que é acionada pela escritora só tem sentido em relação ao outro que estaria no lugar de estabilidade, o lugar proposto por modelos que oprimem e julgam seres humanos por serem diferentes, transarem diferente, amarem sujeitos censurados moralmente. O jogo da autora é não propor identificações simples: não é uma literatura para lésbicas. É uma

literatura sobre sujeitos lésbicos que existem em uma sociedade que valoriza e protege apenas a heterossexualidade. Natalia, que se posiciona como escritora lésbica, não se propõe a pensar o seu “si mesmo” como uma reflexão existencial. Não há nada errado ou qualquer insatisfação dela com a própria sexualidade, ao contrário, ela se posiciona como sujeito a partir desse lugar. O que ela sim, faz, é narrar um si mesmo que o tempo todo está colocado pela sociedade patriarcal na posição inferior em relação a um outro. Nas palavras de Diana Klinger, “trata-se de pensar o sujeito a partir não de suas identificações, mas do seu poder de afetação. Toda noção de sujeito já é, deste ponto de vista, relacional. Não existiria um sujeito pleno, íntegro, uno. Ele é sempre um sujeito em relação. Trata-se então do corpo e suas potências” (2014, p.71).

Natalia Polesso se apropria da própria condição de um sujeito sempre visto a partir de um modelo de mundo e de uma normalidade castradora para revelar uma subjetividade de forma que o mais marcante seja a condição de ser humano em conflitos cotidianos, apenas as narrativas são marcadas por elementos dos vários modelos de vivências lésbicas, como se observa no trecho a seguir retirado do conto “Marília Acorda”:

A porta abre. Marília senta na cama sem a bandeja. Ela toca a minha perna e eu finjo despertar. As frestas da janela já iluminada recriam seus contornos. Eu pego sua mão inquieta e, antes de abrir os olhos, percebo que não vai bem. Pergunto o que ela tem. Ela me diz que está esquecida. Eu replico que estamos. Ela me olha triste e diz que fez o café sem o pó e queimou os pães na torradeira. Eu desalinho a testa em um não entendimento e ela repete que fez o café sem o pó, que deixou só a água fervendo na moca e que, ao servir apenas água nas xícaras, ficou um minuto parada sem entender, por isso, os pães queimaram na torradeira. Ela me diz que está velha e esquecida. Eu digo que somos velhas e esquecidas.

Olho para os cabelos dela, agora sobre o meu ventre. Ela deita de lado e pede para que eu lhe cubra os pés, apenas os pés. Pede também que eu abra a janela. Eu estico minhas costas e braços até a cordinha da persiana e a luz nos revela: minhas mãos manchadas sobre os cabelos brancos dela. Há quantos anos, Marília? Há quanto tempo esse ritual de manhãs de domingo? Penso, mas não digo nada. Parece que Marília chora. Se chora, não é para fora. Ela me diz que vai fazer o nosso café. (2015, p. 133)

Penso nas palavras de bel hooks em seu texto “O olhar opositivo – a espectadora negra” e trago para a literatura as reflexões que ela fez sobre a representação das mulheres negras no cinema. Ela diz:

Escrevi um curto ensaio, *Do You Remember Sapphire?*, sobre minhas lembranças do passado em relação às imagens na tela de mulheres negras, e explorei tanto a negação da representação da mulher negra no cinema e na televisão, quanto nossa rejeição dessas imagens. Ao identificar Sapphire, de *Amos 'n' Andy*, como a primeira representação da mulher negra que tive na infância, escrevi:

Mesmo então, ela era pano de fundo, coadjuvante. Uma megera – uma resmungona. Ela estava lá para suavizar a imagem dos homens negros, para os fazer parecer vulneráveis, maleáveis, engraçados, e inofensivos para um público branco. Ela estava lá como um homem travestido, uma megera castradora, como alguém que devia ser enganada, engabelada, alguém que o público branco e negro podia odiar. Um bode expiatório em todos os sentidos. Ela não era nós. Nós ríamos com os homens negros, com as pessoas brancas. Ríamos dessa mulher negra que não era nós. E nem sequer desejávamos estar lá, na tela. Como podíamos querer isso quando nossa imagem, visualmente construída, era tão feia? Não desejávamos estar ali. Não desejávamos ela. Não queríamos que nossa construção fosse a dessa odiada mulher negra – coadjuvante, pano de fundo. Sua imagem negra não era o corpo do desejo. Não havia nada para ver. Ela não era nós.

Acho que o que as mulheres fazem na literatura, ao acionarem a escrita de si a partir de um olhar para o coletivo e sobre o coletivo, quer dizer também isso: A mulher que os homens relataram até agora não éramos nós.

Referências

- ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. *Esse cabelo: a tragicomédia de um cabelo crespo que cruza fronteiras*. Rio de Janeiro: Leya, 2017. 144p
- BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Trad. Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. 200p
- EVARISTO, Conceição. *Olhos D'água*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014. 116p
- FREITAS, Angélica. *Um Útero é do Tamanho de um Punho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. 96p
- hooks, bell. *O olhar opositivo – a espectadora negra*. Tradução de Maria Carolina Morais. Disponível em <https://foraquadro.com/2017/05/26/o-olhar-opositivo-a-espectadora-negra-por-bell-hooks/>. Acesso em 01/10/2017
- IVÁNOVA, Adelaide. *O martelo*. Rio de Janeiro: Garupa, 2017. 76p
- KLINGER, Diana. *Literatura e ética: da forma para a força*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014. 224p
- POLESSO, Natalia Borges. *Amora*. Porto Alegre: Não Editora, 2015. 256p

SCHMIDT, Rita Terezinha. *Descentramentos/Convergências: Ensaio de Crítica Feminista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017. 448p

História e literatura: *Parque Industrial, gênero e revolução*

Ana Paula Palamartchuk¹

Antes uma explicação: ao ser convidada para escrever um artigo para uma coletânea do Instituto de História Universal, da Academia de Ciências da Rússia, em comemoração aos 100 anos da Revolução Russa, solicitei que tematizasse os impactos imediatos da revolução russa entre os intelectuais brasileiros, entre 1917 e meados dos anos 1930. Voltei, então, aos primeiros capítulos de minha dissertação de mestrado e de minha tese de doutorado², nos quais aponto questões sobre a formação do Partido Comunista do Brasil e sua influência entre escritores e artistas nos anos vinte. Nesse retorno aos intelectuais comunistas, voltei a me deparar com três mulheres que já haviam me chamado a atenção durante a pesquisa do mestrado e do doutorado: Nise da Silveira, Tarsila do Amaral e Patrícia Galvão. Havia encontrado durante a pesquisa de pós-graduação uma documentação incrível sobre elas que foram pouco exploradas. Cheguei inclusive a fazer um estágio de pós-doutorado junto ao Núcleo de Estudos de Gênero – PAGU/Unicamp, logo depois da defesa de doutorado, em 2003, sobre a alagoana Nise da Silveira, que resultou num artigo³.

Já Tarsila do Amaral e Patrícia Galvão, voltaram a chamar minha atenção durante a pesquisa para o artigo sobre os impactos da revolução russa entre os intelectuais brasileiros, nos anos vinte e trinta.

Exemplar e, talvez, um marco no engajamento político de intelectuais da elite brasileira em torno da Revolução Russa e da experiência soviética, foi a publicação do artigo da prestigiada artista paulista Tarsila do Amaral⁴, já considerada um ícone do

¹ Professora da Universidade Federal de Alagoas (Ufal). E-mail: paula.tchuk@gmail.com.

² Palamartchuk, Ana Paula. *Ser intelectual comunista... escritores brasileiros e comunismo. 1920-1945*. Dissertação de Mestrado, História/UNICAMP, 1997.

_____. *Novos bárbaros. Escritores e Comunismo no Brasil 1928-1948*. (Tese de Doutorado, História/Unicamp) Maceió: EDUFAL, 2014.

³ Palamartchuk. “Assimetria das transformações: Nise da Silveira (notas de pesquisa)”. In: Alexandre de Sá Avelar; Daniel Barbosa Andrade Faria; Mateus Henrique de Faria Pereira. (Org.). *Contribuições à história intelectual do Brasil republicano*. Ouro Preto: EDUFOP/PPGHIS, 2012, v. 10, p. 50-68.

⁴ Amaral, Maria Adelaide. *Tarsila*. São Paulo: Globo, 2004.

movimento modernista de 1922 e, não à toa, publicada no maior jornal diário de São Paulo, *A Gazeta*. Era dezembro de 1930, e a política nacional passava por grande instabilidade causada pelas turbulentas eleições presidenciais que ocorreram em março e a intervenção militar na sucessão presidencial que levou à Presidência da República, Getúlio Vargas. Grande instabilidade política e econômica também se agudizava no cenário internacional, em especial, nos tratados e reparações de guerra que ainda causavam constrangimentos e maiores desacordos entre as nações e a quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque.

Em “John Reed e seu livro espantoso”, Tarsila do Amaral organiza uma resenha do conteúdo aparentemente “árido” do livro de Reed, *Os dez dias que abalaram o mundo*⁵. O tom do artigo é bastante simpático à Revolução Russa e ao jornalista estadunidense que compilou as matérias que foram enviadas para agências internacionais no ano de 1917 na Rússia. Encerra a resenha afirmando que: “Ao terminar o livro, as imagens continuam se desdobrando e a gente se acostuma com aquela música nervosa que vai cantando. Enquanto isso, novos caminhos se abrem para o mundo que nasce.”⁶

Nesse mesmo ano, Patrícia Galvão, outra paulista dos círculos modernistas⁷, entrevistava ao lado do Oswald de Andrade, Luiz Carlos Prestes, o líder tenentista que se aproximava do PCB. No ano seguinte, 1931, publicou, também com Oswald de Andrade o semanário de vida efêmera *O homem do povo*, no qual Pagu escrevia a coluna “A mulher do povo”. Em 1933, publica o que ela mesma denominou de “romance proletário”. *Parque Industrial* levanta do ponto de vista estético alguns aspectos que expressa uma narrativa bastante informada pela experiência da escritora na redação do jornal, em 1931 e carregava a marca da estética experimental do modernismo da década anterior.

⁵ Entre 1920 e 1940, localizei duas traduções publicadas no Brasil de *Os dez dias que abalaram o mundo*: uma, em 1931 e outra, em 1945.

⁶ Amaral, Tarsila. “John Reed e seu livro espantoso”. *A Gazeta*. São Paulo, 26.12.1930, p. 2.

⁷ Patrícia Rehder Galvão nasceu em São João da Boa Vista, interior do Estado de São Paulo, em 9 de junho de 1910. Formou-se professora primária, tendo cursado a Escola Normal do Brás e a da praça da República, na Capital. Frequentou o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde lecionava Mário de Andrade. Conhece vários nomes importantes do movimento modernista. Faleceu em Santos, no dia 13 de dezembro de 1962. In: DLB; Augusto de Campos, *Pagu: vida-obra*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1987.

A crítica ao romance foi bastante negativa e recuperar parte dela poderá abrir caminhos para o sentido que o romance adquiriu naquele momento e no seu posterior “esquecimento”. Nesse sentido, o objetivo é buscar as questões de gênero, em especial as relacionadas à violência sexual contra a mulher trabalhadora, apontadas ao longo da narrativa. Mas também, apontar como a imprensa progressista, através das crônicas policiais, neste período, lidavam com essa violência e como, em certa medida, a escrita de Pagu se apresenta, quase como uma necessidade, sempre como uma resposta à uma ideia hegemônica de patriarcalismo.

Aqui, no entanto, apresento os momentos iniciais de uma pesquisa ainda em desenvolvimento, cujo título provisório é “Três provérbios e um vidro de acetona’. História social e literatura, gênero e crime. (Brasil – anos 1930)”, no qual busco a produção dessas três mulheres no período, o tema da violência sexual contra a mulher e as frestas da atuação pública delas.

Patrícia Galvão, a mulher do povo...

Ao mesmo tempo em que havia uma aproximação entre Pagu e Oswald com Prestes e as ideias comunistas, o PCB passava por uma espécie de “expurgo”, a chamada proletarização, que visava afastar das direções do partido setores da médios que “contaminavam” a formulação política da classe trabalhadora no interior da agremiação.

O *O Homem do Povo* foi alvo de críticas da direção do partido. Primeiro, através da colaboração de Astrojildo Pereira, antigo ativista anarquista nos anos 1910 e 1920 e um dos fundadores do PCB em 1922, que havia acabado de ser afastado da direção central do partido. Seu “crime”, segundo documentos do PCB, era o de ter publicado, no jornal de Oswald de Andrade, a coluna sobre assuntos internacionais denominada "Sumário do Mundo", na qual gozava de liberdade para escrever o que quisesse. Astrojildo Pereira, depois de receber as críticas da direção do PCB, enviou-lhes uma carta na qual assumia a responsabilidade pelo "erro político" de tais colaborações. Assim, depois de ver publicado seus artigos na coluna de sua responsabilidade, durante os oito números de existência de *O Homem do Povo*, Astrojildo acusa o jornal:

[...] que se mostrou desde o primeiro número um órgão de confusãoismo pequeno-burguês, procurando mascarar sob o disfarce do comunismo a luta que na realidade elementos da pequena-burguesia sustentam para conquistar, contra o Partido Comunista, a direção do movimento revolucionário das massas. Assim sendo, eu me desligo, desde esta data completamente da redação do aludido jornal.⁸

O editor do jornal era Álvaro Duarte e tinha como secretários de redação Patrícia Galvão (Pagu) e Queirós Lima, mas o responsável pela iniciativa da publicação e pela maioria dos artigos era Oswald de Andrade. O jornal teve vida curta, 8 números entre março e abril de 1931, mas Pagu, além de secretariar a redação, era a responsável pela coluna "A Mulher do Povo" e contribuiu com algumas ilustrações. É conhecido o caso da aversão de um grupo de estudantes da Faculdade de Direito do Largo São Francisco em relação ao jornal. Provocados pelos artigos, os estudantes invadiram a redação do jornal, que estava localizado nas proximidades da faculdade, por duas vezes; na segunda, os envolvidos, entre os quais Pagu e Oswald, foram parar na delegacia e o jornal acabou não circulando mais.⁹



Oswald de Andrade e Pagu pelo PCB. Entretanto, as cartas de Astrojildo nos fornece uma outra versão: a direção do PCB criticava veementemente o jornal e seus responsáveis e colaboradores. O tom irônico, agressivo e quase anárquico do jornal forneceram os elementos para que a direção do PCB formulasse a opinião de que era um

⁸ Relatório, São Paulo, 26 de abril de 1931. Vol. 1 - Pront. nº 2431 - PCB - DEOPS - AESP.

⁹ Maria Augusta Fonseca, *Oswald de Andrade. Biografia*, São Paulo, Secretária do Estado da Cultura, 1990, pp. 198 e 199. Maria Eugénia Boaventura, *O salão e a selva. Uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*, São Paulo, Editora da Unicamp e Editora Ex Libris, 1995, pp. 157 e 158. Augusto de Campos, *op. cit.*, pp. 91 a 100 e 325.

grupo “pequeno burguês”, por isso confuso em relação à ideologia proletária (comunista). Sob a pecha "pequena burguesa", tal qualificação acabou se estendendo para outros grupos e organizações. Essa carta, enviada a Astrojildo Pereira e assinada pelo Bureau Político do Comitê Central do PCB condenava não só o seu envolvimento com o jornal mas sim toda sua atividade em São Paulo:

E nesta política de colaboração com os fascistas declarados como Miguel Costa, João Alberto e outros estava envolvido também o camarada quando publicamente procurou transformar o S.V. [Socorro Vermelho] de São Paulo como órgão de colaboração e não de luta de classes, dentro do qual se encapotavam todos os contra-revolucionários como Pedro Motta Lima, Di Cavalcanti, etc. E como representante do P. no mesmo, o camarada chegou ao cúmulo de se deixar arrastar pelos lacaios imperialistas como Miguel Costa, dirigente da S. A. [Sociedade Amigos, na verdade, Associação dos Amigos] da Rússia, na qual se escondiam os elementos de todas as índoles, como os fascistas, os trotskistas, contra-revolucionários, etc.¹⁰

A participação de Pagu em *O Homem do Povo*, com a coluna “A mulher do povo” e os quadrinhos, expressaram a crítica social em uma cidade em plena transformação, ao mesmo tempo em que ensaia o ativismo e a militância política, através da escrita experimental e usando ao máximo o tom anticlerical, irônico e, em alguma medida, bastante debochado.

Neste quadrinho satírico, publicado no nº 2 em 28 de março de 1931, fica patente o tom anticlerical e irônica que vai dominar as páginas inscritas por Pagu, assim como na coluna abaixo, publicada no nº 5 em 4 de abril de 1931:

¹⁰ Bureau Político, Carta a Astrojildo Pereira. Rio de Janeiro, 21 de dezembro de 1931. Apud: Astrojildo Pereira, Carta ao B.P. São Paulo, 6 de janeiro de 1932, Pront. N.1 44 - AP - idem - ibidem.

improprio para menores

O Vaticano proibiu aos paes e professores a explicação de assumptos intimos que só compete ao sacerdote.



— Minha filha, o Papa disse que só o padre pode ministrar educação sexual às crianças.

MULHER DO POVO

LIGA DE TROMPAS CATHOLICAS

Tem um festival de declamação e modinhas brasileiras. Cartõesinhos foram distribuidos a troco de uns niktzinhos de contribuição mensal e as senhoras catholicas na maioria fêras desiludidas e velhas professoras — conduzem as suas filhas pintadas e querendo para a distração familiar.

Lá se vão ellas...

A Curia se enche de meia dúzia de desafinações da moda e olharinhos maliciosos quando cantam coisas de amor e filhinhos escapulidos, sob as pernas abertas de um Christo muscular.

...E são invejadissimas as actrices porque tem uma possibilidade de dizer aos moreninhos catholicos e honrados que tem gambias boas, corpinho regular, e uns selos nada ruins devido ao soettien proposital.

E as senhoras catholicas se succedem num esportar de normalistas e estudantas hipocritas, cheias de vergonha e bons modos — escolhendo companhia decente para se jogar sem nenhum controle ou conhecimento, nas garçonieres clandestinas porque não tem divulgação jornalística.

E vão vivendo a vida desmoranante e pequena. E a organização das ligas de trompas continuam escondendo, qualquer consequencia da sua falta de liberdade.

✱

Mães idiotas que querem dar a uma vida de controle a compensação de violões e cantinhos da Curia.

Uma educação errada a lá "Estado de S. Paulo" que ensinando tudo faz campanhas pr'a gente fazer o que elle prohibe.

Mães que se desgraçam porque querem catholicamente que as filhas façam do casamento um caixão do Rodovalho até que apodreça ou arre-bente

✱

Senhoras que cospem na prostituição, mas vivem soffrendo escondidas num véu de sujeira e festinhas hipocritas e massantes, onde organizam o hymno de cornetas ligadas pr'a todos os gosos, num coro esteril, mas barulhento.

p a g ú

Parque Industrial... o romance proletário

Escrito em 1932, *Parque Industrial*¹¹ é publicado no ano seguinte, sob o pseudônimo de Mara Lobo (ao que tudo indica por exigência do PCB, com o qual ainda

¹¹ Galvão, Patricia (Mara Lobo). *Parque Industrial*. São Paulo/Porto Alegre: EDUFSCar/Mercado Aberto, 1994.

mantinha algum vínculo), em pequena tiragem organizado e financiado por Oswald de Andrade.

É um romance sobre os trabalhadores paulistanos, em especial os que circulavam no bairro do Brás, na década de 1920. O enfoque é nas mulheres trabalhadoras, mas o personagem principal pode ser considerado a rápida transformação da cidade e seus impactos entre as pessoas.



O enredo segue experiências e as lutas de três mulheres operárias. Corina, negra, que é demitida quando fica grávida de um homem casado; torna-se prostituta e devido a uma doença venérea seu filho nasce sem pele e morre; é presa como homicida. Eleonora que escapa da pobreza dos trabalhadores ao se casar com Alfredo Rocha, um homem rico de tendência marxista mas que esconde sua homossexualidade. Otávia que é uma militante comunista que também se envolve com Alfredo.

A narrativa impressionista, anuncia quadros breves da vida operária e de uma São Paulo em rápida transformação. Primeiro romance proletário publicado no Brasil, tem na narrativa feminina e feminista mulheres trabalhadoras fortes e sobreviventes,

exceção de Corina, a mulher negra que enlouquece com a morte do filho e com a prisão por homicídio.

Parque industrial vai, então, juntar-se a outros dois romances publicados também naquele ano e também denominados “romances proletários”: *Cacau*, de Jorge Amado e *Os corumbas*, de Amando Fontes. É interessante notar como o crítico literário Murilo Mendes recebeu os romances. O crítico informa que foi instigado pela publicação do romance de Jorge Amado e o de Pagu, pela definição mesma de “romance proletário”.

Escreve um artigo sobre eles no importante *Boletim de Ariel*, mensário carioca especializado em letras, artes e ciências, no qual busca entender que tipo de literatura poderia ser definida como “romance proletário”, assinalando que, se um escritor tivesse realmente a pretensão de ser revolucionário, teria que se “integrar no espírito proletário”, processo que, segundo ele, seria bastante difícil já que no Brasil daquele momento, o proletariado ainda estava em formação. A partir daí compara o romance de Pagu com o de Jorge Amado:

O caso recente de Pagu é típico. ‘Romance proletário’, anuncia a autora no frontispício do *Parque industrial*. Houve engano. É uma reportagem impressionista, pequeno-burguesa, feita por uma pessoa que está com vontade de dar o salto mas não deu. Assiste-se à entrada da fábrica, à saída da fábrica, a encontros do filho do grande capitalista com a filha do operário, etc. Parece que para a autora o fim da revolução é resolver a questão sexual. [...] Já este livro *Cacau* tem outra consistência. O autor examina a vida dos trabalhadores de fazenda de cacau com uma visão ampla do problema, e não sacrifica o interesse humano do drama ao pitoresco. [...] Com este livro entra Jorge Amado para o primeiro time dos novos escritores brasileiros.¹²

Murilo Mendes já nos anos vinte escrevia em revistas modernistas como *Terra Roxa*, *Outras Terras* e *Antropofagia*. Publica seu primeiro livro de poemas em 1930, quando se aproximou cada vez mais dos escritores católicos, juntando-se a Jorge de Lima, Tristão de Ataíde, Augusto Schmidt e Octávio de Faria. Pagu era, antes de tudo, uma crítica radical dos costumes e da moralidade religiosas, como atestam seus artigos

¹² Murilo Mendes, “Cacau”. *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro, 1933. Apud: Palamartchuk, op. cit., 2014, p. 123.

para *O Homem do Povo* e o próprio *Parque Industrial*. E sim a questão sexual para Pagu era central nesse romance, tema desqualificado e deslegitimado pelo crítico católico.

Mas ao requalificar a questão sexual podemos pensar na denuncia da violência sexual contra as mulheres, assim como faz Nise da Silveira em uma de suas anotações do período:

As emoções humanas transformam-se do lar para a fábrica.
As mulheres adaptam-se ao mundo das máquinas e dos machos.
Período narcisista infantil.
O industrialismo retirou-a desta fase.
Há de certo o homem criança,
Mas a mulher criança é uma ambivalência, negativismo.
A evolução mental do homem e da mulher não correu paralelamente.
O critério teológico substituído pelo critério da época, o despertar
[sexual da mulher.¹³

Escrito por Nise em meados de 1934, o trecho sinaliza uma mudança na evolução da “mulher”. A nova mulher sexualizada a qual se refere, nasceu da revolução sexual freudiana e das lutas de classes do marxismo-comunista¹⁴. As referências a esses autores, ainda que não sistemáticas, deixam subjacente a crença em uma natureza feminina. Em meio a esses conceitos, Nise intervém no debate sobre a “condição da mulher brasileira”:

Na moldura das relações sociais do mundo capitalista a mulher está confinada na pequena economia doméstica. Por maior que seja o papel da mulher na produção social – e este papel tem sido vitoriosamente crescente – o trabalho feminino apresenta sempre o caráter de algo transitório e precário, porque a mulher é obrigada a repartir-se entre a fábrica e as obrigações domésticas, que muitas vezes a absorvem quase por completo durante longos períodos. A emancipação da mulher, emancipação verdadeira, só se pode compreender com novas formas de vida, com a transformação da pequena economia privada em grande economia socialista. Os progressos da técnica já nos mostram claramente o anacronismo dos processos do trabalho doméstico. Será muito mais lógico e eficiente dar-lhe a forma de indústria pública. Cozinhas coletivas, creches, etc. Não se trata da destruição da família, como dizem os reacionários, mas do aparecimento de uma nova forma de família, condicionada historicamente pelo desenvolvimento social. Claro que devemos pleitear, nos quadros atuais, reivindicações imediatas. Mas sem

¹³ Nise da Silveira, manuscrito. Processo Tribunal de Segurança Nacional. nº 191. Apelação 15/Dep: 509/cx. 3188, folhas .

¹⁴ Nise da Silveira, manuscrito. Processo Tribunal de Segurança Nacional. nº 191. Apelação 15/Dep: 509/cx. 3188, folhas 100 e 102.

esquecer que entre os códigos liberais e os anais atrasados há apenas pequenas diferenças. Não podemos perder de vista que o problema da mulher está integrado na grande causa proletária, sua solução efetiva só poderá ser dada em regime socialista. Em consequência de uma remota divisão do trabalho, a condição, pelo menos nominal, de senhora na ordem familiar, valeu à mulher a situação de serva na ordem social.¹⁵

Para Nise da Silveira, o ponto nevrálgico das desigualdades de gênero era a economia doméstica e não o código liberal. As lutas das mulheres contra as desigualdades teriam que se direcionar para a transformação econômica da sociedade brasileira, sendo claramente identificada como ineficiente a luta por igualdade jurídica.

Assim como em Nise, Pagu defende abertamente, através do narrador, um feminismo classista, criticando as feministas burguesas: “[Alfredo] Acorda com o alvoroço de mulheres entrando. São as emancipadas, as intelectuais e as feministas que a burguesia de São Paulo produz”¹⁶. Mais à frente, o diálogo entre essas personagens:

– Ah! Minha criada me atrasou. Com desculpas de gravidez. Tonturas. Esfriou demais meu banho. Também está na rua!
O garçom alemão, alto e magro, renova os cocktails. O guardanapo claro fustiga em querer o rosto de *mlle*. Dulcinéia. A língua afiada da virgenzinha absorve a cerveja cristal.
– O voto para as mulheres está conseguido! É um triunfo!
– E as operárias?
– Essas são analfabetas. Excluídas por natureza.¹⁷

Um relatório de polícia guarda desdobramentos desse movimento mais geral que passa pelo debate sobre a moralização da mulher e o modernismo, guardados no escrutínio da cultura, e da arte. O investigador define arte partindo do pressuposto de que sempre é social, porque é expressão da vida; portanto, portadora da missão "evangélica e purificadora"¹⁸. Foi, então, diz ele, reconhecendo este valor da arte que Hitler e Mussolini empreenderam o resgate dos valores nacionais e tradicionais; e

¹⁵ Nise da Silveira, manuscrito. Processo Tribunal de Segurança Nacional. nº 191. Apelação 15/Dep: 509/cx. 3188, folha 101.

¹⁶ Galvão, Patricia (Mara Lobo). *Parque Industrial*. São Paulo/Porto Alegre: EDUFSCar/Mercado Aberto, 1994, pp. 68 e 69.

¹⁷ Idem, *ibidem*, pp. 68 e 69.

¹⁸ S/a, “Propaganda comunista pela arte”, Relatório de Investigação na Abertura do III Salão Paulista de Belas Artes, s/l, s/d. Pront. nº 1680 - Tarsila do Amaral - DEOPS - AESP.

rechaçaram determinados movimentos vanguardistas e modernistas, porque desnacionalizavam as artes, tornando-as expressão de uma "visão de mundo" empirista e anárquica. Desculpem a extensa citação, mas ela é significativa para a elaboração dos mecanismos de repressão e censura organizados pelo governo e sofridos por homens e mulheres durante a década de 1930 e início da de 1940:

[...] temos que anotar que o grande escritor e crítico de arte Camille Mauclair (entre outros) em vários de seus artigos e livros, revela o plano oculto dos judeus-comunistas de pretenderem destruir uma das colunas mais sólidas e nobres da nossa civilização ocidental-cristã que é a arte latina. Dois são os seus principais objetivos: 1- o rebaixamento do valor dos quadros clássicos devido ao cabotino enaltecido das bombachas modernas verdadeiros bluffs, reduzindo assim ao extermínio os valores colossais das coleções ocidentais de arte clássica e sã. 2- a desorganização, o aviltamento e o embrutecimento social produzido pela arte por eles preconizado a fim de preparar o terreno para uma ação mais segura, num meio inculto, insensível e depravado. Haja vista o cunho geralmente imoral, pornográfico e depravado das manifestações artísticas, às vezes as mais insinuantes e não raro em que se revelam veladamente a tal ponto que casos há em que só um artista 'experto' poderia sentir a nuance reveladora de tais tendências e fatos como que ocultos ou latentes numa pseudo obra de arte moderna avançada. Caracterizam geralmente na crítica ou na literatura tais manifestações, o despudor, o cinismo, a ousadia e principalmente o desrespeito a tudo que manifesta tradição, ataque aos velhos, com passado de trabalho e mérito às instituições, escolas etc., que regem no princípio de disciplina, respeito, ordem e autoridade constituída.¹⁹

Incomoda o policial, o desrespeito às tradições e às autoridades constituídas. Tal como críticos católicos, o investigador tem o remédio para a moléstia, ou melhor, anomalia do comunismo que invadia o organismo social brasileiro:

Daí a necessidade dos governos manterem a vigilância no setor intelectual-artístico, auxiliando também a arte equilibrada e sã, que alimentará espiritualmente as multidões sofredoras e fáceis de serem empolgadas pelas promessas falazes dos extremistas. O cultivo do espírito, o convívio com a beleza (é óbvio afirmar) enobrecem e nutrem as multidões, ensinam a moral, propagam o civismo, elevam o nível da humanidade e confortam e amenizam a existência.²⁰

¹⁹ Idem, *ibidem*.

²⁰ Idem, *ibidem*.

Para o investigador, alguns escritores e artistas deveriam ser investigados com mais persistência, como Oswald de Andrade, Pagu, Tarsila do Amaral, Osório César, Galeão Coutinho, Eneida e Di Cavalcanti.

Do Brás ao mundo...

Patrícia Galvão depois do fechamento do jornal *O Homem do Povo* (1931) e da publicação de *Parque Industrial* (1933), escreveu alguns artigos para pequenos jornais. No final de 1933, viajou pelos Estados Unidos, seguindo para o Japão, onde visitou o poeta Raul Bopp, então chefe do consulado do Brasil, sediado em Tóquio. De lá foi para a China e para a Rússia. De Moscou foi para a França, onde permaneceu até o fim de 1935. Em Paris, conheceu poetas surrealistas, frequentou a *Universite Populaire* (universidade criada pelo PCF), onde assistiu às aulas de Politzer e Paul Nizan, trabalhou como tradutora e redatora no *L'Avant-Guarde*. Em 1935, filiou-se ao PCF e participou ativamente na “frente popular”.

Em meados de 1935, foi presa como militante estrangeira e quase foi deportada para a fronteira da Itália ou da Alemanha, escapando porquê o embaixador Souza Dantas interveio e conseguiu sua repatriação²¹. De volta ao Brasil, secretariou o jornal *A Platéia*. Foi presa novamente no final de 1936, sob a acusação de envolvimento nos levantes comunistas de novembro de 1935. Rapidamente julgada e absolvida pelo Juízo Federal de São Paulo, no entanto, imediatamente a procuradoria da República entrou com recurso no Tribunal Militar do DF, que a condenou a dois anos de prisão por propagandear o ‘credo vermelho’²². Passou pelos presídios do Paraíso e Maria Zélia, em São Paulo. Quando faltavam ainda poucos meses para o fim do cumprimento da pena, Pagu foi transferida para o Hospital Cruz Azul (São Paulo), de onde fugiu. Vai para o Rio e lá permaneceu durante o restante do ano de 1937. Com a instalação do Tribunal de Segurança Nacional, a procuradoria entrou novamente com um processo contra ela. Foi presa em seguida e condenada a mais dois anos e meio de prisão²³.

O processo de Pagu, no entanto, é truncado, não há a documentação da denúncia, nem da citação. Há a autuação feita por uma diligência da DESPS em sua

²¹ Augusto de Campos, *Pagu. Vida-obra*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1987, pp. 326-329.

²² Ficha de Qualificação, Processo de Patrícia Galvão, Apelação nº 206 - TSN - AN.

²³ Idem, *ibidem*.

residência, no dia 20 de abril de 1938, que efetuou a sua prisão e apreendeu “um revólver OH, n.1 10.40, niquelado, cabo de madreperla, calibre 32, cano longo, com 5 balas e um amarrado contendo diversos boletins manuscritos de propaganda comunista”²⁴. A arma encontrada foi o motivo da acusação e de sua condenação, já que na lei que instituiu o TSN há uma afirmação de que caso o acusado fosse encontrado com arma na mão por ocasião de insurreição armada, a acusação se presume provada²⁵.

Não foi exatamente esse o caso de Pagu, quando da diligência policial, mas foi essa a prova forjada pela acusação para lhe imputar o crime de conspiração contra a ordem política e social. Foi posta em liberdade dois meses depois de ter cumprido a pena, em julho de 1940²⁶.

Três provérbios e um vidro de acetona...

Para além das mulheres brancas de classe média, ainda que Pagu apresente uma visão “revolucionária heterodoxa”, a personagem-mulher-proletária de parque industrial é a vítima das relações sociais de gênero existente²⁷. Ainda que Pagu faça a crítica ao feminismo do voto, a imagem da mulher que constrói no romance é idealizada e pouco se diferencia das imagens da mulher que aparece nas crônicas de jornal, disseminando um ideia pré-concebida da mulher.

Um exemplo, foi a crônica publicada pelo jornal matutino *A Manhã* – órgão oficial da Aliança Nacional Libertadora (ANL) - crônica muito diferente das matérias e notícias que seus leitores estavam acostumados a ler, às vésperas da ilegalidade. Em uma das chamadas na capa: “Três provérbios e um vidro de acetona serviram a Julieta para despedir-se do amado e do mundo”. A crônica policial tratava do suicídio de Julieta Borges, a “tresloucada” que havia posto fim a sua vida bebendo um vidro de acetona. Tendo deixado um bilhete dirigido a Francisco, escreveu Julieta que não poderia “viver” sem aquele amor, sendo taxativa nas palavras finais: “Longe dos olhos, perto do

²⁴ DESPS, Autuação, 20 de abril de 1938 - Processo de Patrícia Galvão - Apelação nº 206 - TSN - AN.

²⁵ Lei nº 244, de 11 de setembro de 1936. *Institui o Tribunal de Segurança Nacional*. Apud: Reynaldo Pompeu de Campos, *Repressão judicial no Estado Novo: esquerda e direita no banco dos réus*. Rio de Janeiro, 1982. Anexo 1, pp. 131-136.

²⁶ Relatório para o Livramento Condicional, maio de 1940 - Processo de Patrícia Galvão - Apelação nº 206 - TSN - AN.

²⁷ Besse, Susan K. *Modernizando a desigualdade: Reestruturação da Ideologia de Gênero no Brasil, 1914-1940*. São Paulo: EDUSP, 1999, p. 201-203

coração. O que os olhos não vêem o coração não sente. Para bom entendedor, meia palavra basta.” Aqui são repostos todos os estereótipos de mulher que feministas, de qualquer matiz, tentavam se desvencilhar.

Assim, os diálogos que buscam entender a articulação de grupos sociais criados a partir da identidade gênero, raça, geração ou religião, “como se formam e em que medida reforçam ou transpassam os limites da classe”²⁸, ao aproximarem-se das pequenas “interações e estruturas”, das regras e normas do “poder”, têm mostrado a vida cotidiana dos sujeitos históricos nos seus aspectos instáveis, por vezes incoerentes e nem sempre evidentes.

Susan Besse recupera traços das trajetórias de algumas mulheres como Bertha Lutz, Patrícia Galvão e Maria Lacerda de Moura. Besse afirma que essas mulheres, brancas e das camadas médias e altas da população, não tiveram papel relevante na constituição de uma força capaz de romper com padrões “morais” (ou culturais?) de dominação e de relações de gênero. E, ainda que algumas dessas mulheres tenham conquistado alguns direitos, o que, numa sociedade patriarcal, capitalista e autoritária, só podiam se referir a concessões de “reivindicações formais do liberalismo burguês”, não foram usufruídos pelas camadas pobres da população²⁹.

Investigando o mesmo período da história do Brasil, Sueann Caulfield procurou entender como a honra nacional no Estado Novo foi articulada através das experiências dos trabalhadores no Rio de Janeiro. Ao trabalhar com processos de defloramento, Caulfield articulou as relações entre o “papel da honra sexual nas escolhas pessoais e nos conflitos vividos pela população e sua função nos debates públicos sobre a modernização do Brasil”³⁰. Sua conclusão, centrou-se na configuração de diversas experiências sociais nas quais para algumas mulheres as políticas sociais intervencionistas do Estado Novo reforçaram a estratificação social e a dependência em relação aos homens. No entanto, ao contrário de Besse, Caulfield demonstra que o Estado Novo não silenciou os debates em torno de questões morais e da família,

²⁸ Natalie Zemon Davis, “Las formas de la historia social”, in: *Historia Social*, nº 10, primavera-verão/1991, p. 177-182.

²⁹ Susan K. Besse, *ibidem*.

³⁰ Sueann Caulfield, *Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940)*, Campinas, Editora Unicamp/CECULT, 2000, p. 26.

continuando estes a serem aspectos relevantes de conflitos e tensões sociais, nas quais mulheres usaram de brechas a seu próprio favor.

Dona de si: *Cabra-cega*

Patrícia da Silva Cardoso¹

Para Cesira, Constância e Beatriz

Em 1914, importante momento na história das lutas pelos direitos das mulheres como foi o movimento sufragista, o escritor português Júlio Dantas publicou o volume *Figuras d'ontem e d'hoje*. Nele destaca-se um pequeno texto com ar de crônica, intitulado “A Eva moderna”, no qual sinteticamente apresenta-se a imagem contra a qual tinha que se bater quem optasse pela defesa da igualdade de direitos entre homens e mulheres naquela altura. Em atitude provocativa, o autor utilizava-se às avessas do termo “moderna”, de grande apelo para o imaginário associado a transformações de caráter progressista, já que o colocava a serviço de uma imagem de mulher bastante conservadora. A seu ver,

Na febre das reivindicações feministas, a [mulher] inglesa atirou pela janela fora a sua melhor arma na luta com o homem: o seu encanto de mulher. A francesa, pelo contrário, guarda avaramente esse encanto, cultiva-o, aumenta-o, aperfeiçoa-se cada vez mais na arte de seduzir o homem, reveste-se duma voluptuosa fraqueza, colabora com ele na mentira maravilhosa da beleza e da graça (...) e acaba por fazer dele o que quer, por arrastá-lo para onde quer, como um farrapo, como um boneco, como uma coisa.²

De acordo com os argumentos de Dantas, a modernidade não se encontrava na atitude das sufragistas – descritas por ele como “roucas, violentas, desgrenhadas, masculinas, invectivando de punhos cerrados a multidão”³ – e sim na das mulheres francesas, verdadeiras mestras em seduzir os homens através de posturas em que não apenas sua subserviência não fosse questionada, antes pelo contrário, servisse como principal arma. Ou seja, modernas eram as que pactuavam com a situação estabelecida, que em nada favorecia a mudança de estatuto do feminino. Insistindo na suficiência do exercício de um domínio sobre o homem conquistado a partir de expedientes de natureza direta ou indiretamente sexual, o autor à partida invalida o objetivo sufragista

¹ Professora da Universidade Federal do Paraná (UFPR). E-mail: pcardoso@ufpr.br.

² DANTAS, Júlio. A Eva moderna. In: *Figuras d'ontem e d'hoje*. Porto: Lello, 1914, p. 55.

³ Op. cit., p. 54.

de garantir à mulher a passagem da esfera doméstica à pública para exercer um papel social independente e legítimo, chegando mesmo a declarar que as sufragistas

hã de ser vencidas na luta com o homem, sobretudo porque a sua obra, além de contraditória com a fisiologia e com a psicologia da mulher, é uma obra destruidora de toda a harmonia, de toda a felicidade e de toda a beleza. O enigma da mulher resume-se nisto: ser bela, para ser possuída. (...) A sua prodigiosa força nasce da sua fraqueza: o seu supremo encanto provém da sua – como direi? – da sua maravilhosa subalternidade⁴.

Como sabemos, naquele contexto histórico esse tipo de argumentação encontrava respaldo. Dantas, portanto, estava longe de ser uma voz isolada em sua compreensão acerca da natureza feminina e do que se podia esperar das mulheres e permitir-lhes. Em 2017 a situação é bem diversa. A defesa de um lugar ativo para a mulher é uma campanha que ultrapassa um setor específico, atingindo a própria ONU, que criou uma instância com tal fim, a ONU Mulheres.

Ciente do papel das empresas para o crescimento das economias e para o desenvolvimento humano, a ONU Mulheres e o Pacto Global criaram os “Princípios de empoderamento das mulheres”. Os Princípios são um conjunto de considerações que ajudam a comunidade empresarial a incorporar em seus negócios valores e práticas que visem à equidade de gênero e ao empoderamento de mulheres.⁵

Pouco mais de cem anos passados, a tônica é a do empoderamento, estratégia que visa garantir à mulher sua inserção efetiva e de qualidade no mundo social e econômico. Nesse período de tempo houve de fato conquistas, entre elas a de problematizarem-se institucionalmente retóricas como a de Júlio Dantas. Hoje, um cavalheiro que se ponha a fazer afirmações como as que, “cheio de espírito”, ele fizera 1914, certamente encontrará um número expressivo de vozes dispostas a contradizê-lo veementemente, com respaldo legal, organizadas em torno de motes como “lugar de mulher é onde ela quiser”. Atentando para os termos desse mote, se não for suficiente o que a própria realidade oferece, não é difícil concluir que as conquistas alcançadas neste período ainda não nos levaram a um estado de equilíbrio nas relações – e não “luta”,

⁴ Op. cit., p. 55.

⁵ Veja-se a cartilha com o objetivo de promover a inclusão social e econômica disponível no site ONU Mulheres <http://www.onumulheres.org.br/referencias/principios-de-empoderamento-das-mulheres/> Acesso em 21/10/2017.

como entende Dantas – entre homens e mulheres. Essas palavras de ordem apontam para um percurso de libertação das mulheres que ainda não se completou, já que continua a fazer sentido reivindicar a liberdade de se viver de acordo com as próprias escolhas sem que tais escolhas impliquem em marginalização.

Ao mesmo tempo, hoje parece ser primordial garantir que tal percurso se complete, deixando-se de lado a discussão sobre o estatuto da liberdade enquanto princípio. Penso, como exemplo rápido extraído de um contexto de forte engajamento como é o blog *Lugar de mulher*, no modo como se encerra a discussão sobre o qualificativo vagabunda. No post “Tudo vagabunda” lemos o seguinte:

Nós mulheres passamos a vida inteira fugindo do título de “vagabunda” como o cunha foge da polícia. O que acontece, gatas, é que se um cara quiser dizer que você é uma vagabunda, ELE VAI DIZER. Não interessa se você é virgem. Não interessa que ande de burca.

(...)

Você será chamada de vagabunda se dispensar o cara. Você será chamada de vagabunda se trepar no primeiro encontro. Você será chamada de vagabunda se cortar o cara no trânsito. Você será chamada de vagabunda se comer o último pedaço de bolo do aniversário da firma, se perder o deadline, se não quiser dar, se ganhar a vaga de emprego que ele queria, se estacionar no local que ele gosta de estacionar, se adorar fazer sexo oral, se odiar fazer sexo oral (...)

Existem milhares de motivos para sermos chamadas de vagabundas. Se você ainda não foi, fique esperta: a qualquer momento, você será contemplada.

Então eu sugiro que você abrace o título. Que você seja uma vagabunda com muito orgulho, que você se auto proclame uma vagabunda gold edição super luxo antes que qualquer zé mané venha a fazer isso por você. Eu sugiro que, se você e sua amiga tiverem exatamente o mesmo comportamento e um cara definir que uma é uma vagabunda e a outra, não, vocês duas se abracem, apontem na cara dele gargalhando e dêem adeusinho.

Sabe o que é? Me parece que ser uma vagabunda está muito próximo de ser uma mulher livre.

Seja vagabunda. Seja livre. Seja heroína.⁶

Aqui, a garantia do exercício da liberdade, objetivo final, é o que orienta a atitude a ser adotada. Tudo é posto em termos muito simples: se ser uma vagabunda está muito próximo de ser uma mulher livre – por que *muito próximo*, apenas, não se explica no texto – então o que se deve é assumir-se como parte dessa categoria e ser heroína da

⁶ CORLEONE, Clara. Tudo vagabunda. <http://lugardemulher.com.br/tudo-vagabunda/> Acesso em 21/10/2017.

causa da liberdade. Diante disso, pergunto-me como se leem hoje romances como os de Lúcia Miguel Pereira, em que a descrição do processo de libertação feminina articula-se indissociavelmente com a atenta reflexão sobre os sentidos da própria liberdade. Sua enxuta obra de quatro romances, publicada entre as décadas de 1930 e 1950, é completamente dedicada a explorar os impasses com que se depara a mulher à medida que se ampliam suas opções profissionais e pessoais. Como compreender hoje os dramas vividos, sem qualquer traço da leveza que se desprende do *post* acima citado, por Maria Luísa, Cecília, Maria Aparecida e Ângela, cada uma à sua maneira e em seu ambiente confrontando-se com as implicações exclusivamente negativas e irreversíveis de ser identificada como vagabunda, a ponto de a liberdade não ser vista como um bem em si, que valha qualquer sacrifício?

Pensando nisso, imagino que a leitura dos romances de Lúcia Miguel adquira um significativo valor histórico para uma geração que, beneficiária das conquistas anteriores, perca de vista o peso de certas distinções, como esta, tradicionalíssima, entre sérias e vagabundas. Ao mesmo tempo, as implicações do exercício da liberdade, de seu estatuto, tal como é representado na sua obra, inscrevem a luta das mulheres num plano maior, em que os princípios morais – característicos da distinção séria/vagabunda – são substituídos pelos princípios éticos, com isso atribuindo à mulher um papel social de responsabilidade na construção de relações humanas orientadas não apenas pela ideia de igualdade, mas também pela de justiça.

Como já tive oportunidade de observar, no posfácio ao volume *Ficção reunida* de Lúcia Miguel Pereira, seus quatro romances descrevem o percurso da mulher em direção à liberdade, no que diz respeito às restrições comportamentais. Cabe a *Cabra-cega*, sua última obra, dar conta de uma experiência de desopressão muito peculiarmente representada. Situando a história no Rio de Janeiro dos anos 50 do século 20, a autora focaliza uma sociedade cujo processo de mudança encontra-se num momento agudo, com certos valores e atitudes tradicionais sendo questionados, ao mesmo tempo em que os avanços são insuficientes para uma efetiva reconfiguração social.

Através da trajetória de Ângela, a protagonista, o leitor tem a oportunidade de acompanhar a dimensão da dificuldade envolvida no embate entre os movimentos de conservação e ruptura. Prestes a completar 16 anos, Ângela vive de forma intensa a

turbulência própria das experiências de transformação, desde o nível mais íntimo, pois está saindo da infância em direção à vida adulta. Caberá a ela escolher o modo como passará à nova etapa, se levando adiante os valores do passado – aos quais se liga principalmente por intermédio de sua avó paterna, a quem devota uma admiração incondicional –, sem questioná-los, pautando-se neles em sua conduta, ou abrindo-se para explorar formas alternativas de relacionar-se com a família e no plano social. Trata-se, à partida, de vincular-se o rito de passagem que o leitor acompanhará ao problema da responsabilidade individual, pois qualquer que seja a escolha da protagonista, ela deverá assumi-la com as suas consequências. E, como se essa não fosse complicação suficiente, a evolução da trama indicará a precariedade de escolhas baseadas na simples oposição entre passado e futuro, entre conservação e ruptura.

Inconscientemente, como a querer retardar a passagem e fugir da responsabilidade própria das situações de escolha, Ângela busca abrigo na chácara que circunda a casa onde mora – é seu quinhão de natureza, espaço simbólico de um estado pré-cultura e, portanto, anterior ao estabelecimento das regras que pautam a relação indivíduo-sociedade. Na abertura do romance vêmo-la nesse espaço, a tentar prolongar a infância da qual precisará despedir-se:

Ângela olha para todos os lados: felizmente não há ninguém por perto, estão fechadas todas as janelas do oitão. Cautelosa, ainda se afasta mais, vai para trás da jaqueira grande. Então, quase incrustada numa reentrância do tronco rugoso, com as asperezas da casca a lhe arranharem as costas, tira rapidamente os sapatos e as meias. O primeiro contato não traz o prazer esperado. Torrões e pedrinhas magoam-lhe os pés. Mas logo avista, mais adiante, um trecho de lama, boa, lisa, morna, pegajosa. Uma onda de gozo a aquece quando sente, afinal, a carícia úmida. Fazendo-se pesada, consegue enterrar-se até quase os tornozelos. Não se contém que não se abaixe e não encha também as mãos de terra molhada, apertando-a para vê-la sair em tiras por entre os dedos.⁷

Quando se assegura de estar livre dos olhares zombeteiros dos familiares – afinal, ela não é mais criança para brincar na lama – a protagonista “acalma-se contemplando as janelas fechadas, sentindo-se resguardada pela solidão, dona de si.”⁸ É a primeira vez que a expressão “dona de si” aparece no texto, apontando para a

⁷ PEREIRA, Lúcia Miguel. *Cabra-cega*. In: *Ficção reunida*. Curitiba: Editora UFPR, 2006, p. 371

⁸ Idem.

liberdade almejada com grande angústia pela protagonista e conseguida aqui, na solidão da chácara. Como adiante veremos, trata-se de uma expressão importante para dar conta de sua relação com a ideia de liberdade. Neste início do texto, registre-se a fragilidade dessa liberdade porque ela é vigiada, podendo, a qualquer momento, desaparecer. Outras vezes ao longo da narrativa Ângela se dirigirá ao mesmo espaço para reviver o prazer infantil, que encena uma imersão na natureza e o conseqüente desvencilhar-se das exigências próprias do estado de cultura que afinal, sem que ela tenha consciência disso, é o seu desde sempre, pois mesmo muito jovem seu comportamento é fruto das referências familiares e sociais que a acompanharam até ali.

Nesse sentido, o traço angelical da personagem, sublinhado por seu nome, é o primeiro elemento a indicar a complexidade que a envolve. Ângela merece o nome mais por uma questão de ingenuidade do que pelo exercício da bondade que se atribui aos anjos. Sua confiança em um modelo de retidão moral, que ela julga ser seguido por todos os membros de sua família, leva-a agir de modo orgulhoso e mesquinho, já no início da narrativa. Horrorizada com a evidência de que Jorge, seu irmão, frequentava o quarto de Nazaré, a copeira, ela acusa falsamente de roubo a empregada, despedindo-a sumariamente, numa ação que terá sérias conseqüências.

Aqui começam seus problemas – e os do leitor, que deverá ficar atento aos passos da personagem para perceber onde quer chegar a autora. A protagonista, como se vê, está longe de encarnar a mártir da causa da libertação feminina – ou de quem quer que seja, aliás –, sendo ela própria uma agente da opressão, se considerarmos sua falta de solidariedade para com Nazaré. Move-a sempre o horror a tudo o que não seja sério. Portanto, a atitude do irmão em relação à copeira enoja-a a ponto de levá-la a distanciar-se dele irreversivelmente. Mas esse horror não é suficiente para fazê-la querer romper com uma lógica que não altera o princípio em que se baseia o comportamento de Jorge. Nazaré paga por um erro que, no mínimo, foi partilhado com o rapaz, se é que não coube a ele a responsabilidade total pela situação, considerando-se a assimétrica relação de força entre patrão e empregada. A fúria moralizadora de Ângela não é suficiente para que ensaie mudar o desfecho de uma história tantas vezes repetida, isso porque ela acredita que denunciar a situação é uma forma de contaminar-se com a baixeza que dela se desprende: “Sabe entretanto que não terá coragem de denunciá-los; nunca poderia contar a ninguém, nem mesmo à avó, o que viu; as palavras que teria de pronunciar lhe

sujariam a boca.”⁹ Significativamente, o expediente de acusar a empregada não entra no cômputo da sujeira que contamina.

À medida que a narrativa avança aumenta a dificuldade de Ângela manter-se fiel ao ideal de retidão e pureza e a um princípio dogmático para lidar com as situações em que se vai envolvendo pois, assim como acontece com Jorge, os demais integrantes da família revelam-se muito diversos das imagens construídas por ela. Confusa, pende entre as duas possibilidades encerradas pela expressão “dona de si” – que vimos aparecer na cena de abertura para repetir-se muitas vezes ao longo do romance –: a primeira dessas possibilidades diz respeito ao ambicionado autocontrole, essencial para garantir uma atitude séria, composta, diante da vida, característica de quem não questiona os parâmetros de conduta que aceita receber como herança. A outra corresponde à atitude inversa, de quem anseia por libertar-se desses mesmos parâmetros para criar as suas próprias regras.

Adere-se à primeira inquestionavelmente quando se está confortável com as referências que se tem e não se julga necessário alterar nada. Pacífica é tal adesão, funcionando o sujeito que a pratica como uma espécie de receptáculo vazio a ser preenchido com o conteúdo que carregará consigo e transferirá à próxima geração. No entanto, apesar da sugestiva tranquilidade, essa pode revelar-se uma escolha falaciosa quando acontecer, como acontece a Ângela, descobrir-se que há “uma distância entre intenção e gesto”, ou seja, que o mundo não segue fielmente tal ordem e, no limite, sequer há uma ordem. Aí vem a crise, que pode jogar o sujeito contra o modelo, induzindo-o a aproximar-se da outra possibilidade, ou fazê-lo adaptar-se a ele ainda mais confortavelmente, assumindo como natural a distância, esquivando-se de qualquer tentativa de reformulação do que lhe chegou como herança. Quanto à segunda possibilidade, não chega a ser menos espinhosa, porque abraçar a mudança e romper com o modelo estabelecido exige tamanho desimpedimento, uma consciência tão aguda quanto aos graus de dependência dos valores erigidos como novos em relação àqueles que se crê ter superado, que é também a falácia que se insinua por trás dos grandes gestos de ruptura. Exemplar disso é Sílvia, a irmã de Ângela. Mais velha do que esta, livre das turbulências do rito de passagem em que a caçula se debate, declara ter feito sua escolha pela segunda possibilidade, refutando os valores ultrapassados que

⁹ Op. cit., p. 377

identifica no modo de vida familiar. Vendo-se como alguém livre, age, portanto, de maneira a confrontá-los, alimentando o desejo de experimentar a liberdade completa, longe da família. Senhora de si, Sílvia faz amizade com Ernestina Pontes, misterioso objeto do opróbrio do pai e do namorado de Ângela. Índice do seu enorme afastamento das regras dominantes naquele momento é a demora na revelação desse mistério: Ernestina é homossexual e talvez Sílvia também o seja, pela furiosa reação paterna quando a surpreende falando com a amiga ao telefone de madrugada. A ousadia da jovem – que a simples amizade com Ernestina indica, já que, naquele momento, relacionar-se, mesmo superficialmente, com alguém posto à margem da boa sociedade era visto como uma ameaça de contaminação –, sua determinação em romper com o padrão que considera obsoleto parece parar por aí. Em uma rara conversa amistosa entre os três irmãos, explicitando seu saturamento com relação à família, ela dirá:

“Ah, se estivéssemos mesmo num mundo diferente, sem barreiras, sem convenções...”

“Que é que você faria?”

É Jorge quem pergunta (...)

“Não sei... tanta coisa... o que me desse na veneta. Como é que posso prever? Tenho horror a planos, tenho horror a tudo o que me prende.”

(...)

“Vocês querem que eu seja franca? Tenho horror a esta casa, horror à vida que levamos. Eu não devia ter família. Às vezes invejo quem é só no mundo, quem não precisa prestar contas a ninguém. A família me pesa.”¹⁰

O desabafo de Sílvia evidencia a grande distância que a separa de Ângela, a qual se esforça por ver na família um esteio, não um entrave. Mas se essa compreensão as coloca em posições opostas, aproxima-as o princípio do horror com que ambas trabalham, intenso mas insuficiente para mobilizá-las efetivamente na consolidação de suas aspirações libertárias – no caso de Sílvia – ou de suas convicções morais – no de Ângela. Não é difícil ver na irmã mais velha a atitude caprichosa no lugar da revolta verdadeira. Quando do conflito com o pai a propósito de Ernestina sua reação radical é sair da própria casa para exilar-se por algum tempo no desprestigiado Grajaú – de acordo com a perspectiva da sua classe –, lar das parentes pobres da mãe, que até ali ela apenas a custo suportara.

¹⁰ Op. cit., p. 410.

De resto, a libertária, sem dar-se conta disso, pelo contrário, crendo possuir a mais desimpedida das visões, partilha com a moralista o velho preconceito racial. Numa cena representativa do entrelaçamento de perspectivas, vê-se Ângela incomodada com a origem imigrante da mãe, descendente de alemães. Contraindo-se a ela, Sílvia declara:

Deixe de tolices, Ângela, que importância tem descender de brasileiros ou de estrangeiros, de ricos ou de pobres? Cá por mim, tanto se me dá. Só não gostaria de ser mulata; por isso, até acho melhor ser como mamãe, vir só de portugueses e alemães.¹¹

Terrível cena esta, em que o preconceito revela-se naturalizado. Sílvia sequer tem necessidade de justificar-se por não querer ser mulata. Ela, que se ressentida do peso da sua família conservadora, ignora o quanto desse conservadorismo a forma. Através do contraste entre o interesse homossexual da personagem – que a faz revoltar-se contra a família – e sua incapacidade de estender sua visão alternativa de afeto para outros setores, externos à sua esfera social, que muito se poderiam beneficiar com atitudes inconformistas, Lúcia Miguel Pereira indica o problema que envolve as atitudes de ruptura quando não são convictas, conscientes, quando não se assumem com a responsabilidade exigida para uma efetiva mudança.

Sílvia fez sua opção pela ruptura, mas seu nível de consciência é tão incipiente que ela é incapaz de dar-se conta do caráter superficial dessa ruptura. Abrigada por sua classe, da qual jamais abdicará, assim como não abdicará da sua família, ela eventualmente poderá dar curso a suas experiências homossexuais, e só. Nesse dia sentir-se-á plenamente livre. Seu horror não tem força para fazê-la olhar para as mulatas e vê-las como iguais, talvez nem mesmo se em comum tiverem a orientação sexual. Por este rápido exemplo nota-se como a autora não simplifica a questão, mostrando que, quando se fala em liberdade, há muitos níveis envolvidos: o embate não opõe mulheres e homens, apenas, mas mulheres de classes e cores diferentes. Se essa barreira não for ultrapassada, a liberdade, se vier, será fatalmente parcial.

Hora de voltar à protagonista. A seu favor Ângela tem a grande dificuldade que é para ela satisfazer-se pacificamente com qualquer das duas vias. A imagem da cabra-çega do título não poderia ser mais exata para dar conta da situação da protagonista,

¹¹ Op. cit., p. 426.

tateando, de olhos vendados, sem conseguir reconhecer o que é necessário reconhecer – ela sequer sabe isso – para livrar-se do papel e passá-lo a outro. São vários os episódios da narrativa em que tal dificuldade se evidencia. Por uma questão de síntese, destaco o momento em que, escondida no escuro da biblioteca de casa, aonde se esgueirara para surrupiar um dos romances que lhe haviam sido interditos, a protagonista testemunha, à sua revelia, uma sombria conversa entre os pais – cujo tema principal é a amizade entre Sílvia e Ernestina – determinante para o acirramento da sua crise em relação aos valores tradicionais.

Desejo de socorrer a mãe, e, ao mesmo tempo, revolta por sentir-se humilhada nela. Repulsa e respeito pelo pai, cruel e digno. Isso tudo confuso, de mistura com a sensação de estar cometendo uma ação vil, com o medo de ser descoberta (...).

Já não percebe mais o sentido das frases; (...) Tarde demais... leviandade... arrependimento... piedade... incompreensão... decoro... sacrifício, palavras sem nexos, que lhe chegam soltas e lhe ficam a ecoar na cabeça vazia. Não, não as quer, não as pode mais ouvir. Tenta inutilmente rezar. Lá fora, na chácara, pássaros chilreiam: a sua doce voz alegre chega até o escritório, mistura-se às tristes vozes humanas, traz reminiscências de um mundo tranquilo em que não há conflitos nem angústias. Poder fugir, fugir para bem longe, para onde não a persigam a dolente queixa da mãe, a sombria entonação do pai. (...)

O olhar que se alonga pela fresta do biombo vê os dois vultos [da mãe e do pai] passarem enlaçados.

De novo só. Salva. Salva?¹²

A cena dá conta da encruzilhada em que se encontra Ângela e da enorme, incontornável angústia em que mergulha. Diferentemente do que se passou no episódio envolvendo Jorge e Nazaré, agora ela identifica-se com ambos os lados e a ambos repele, sem conseguir ter a firmeza para optar, como fizera naquela altura. Também diferentemente da experiência na chácara, em que a solidão era uma via de acesso à tranquilidade, desta vez, mesmo fíada, a dolorosa experiência perdura na memória, mantendo-se presente e provavelmente intensificando-se devido à solidão. Completa a importância da cena a imagem de insuficiência do “mundo da natureza” – representado pela chácara – como refúgio. A crise é tamanha que não adianta fugir para lá, é preciso ir “para bem longe”. A natureza nada pode fazer neste caso, porque é portadora da

¹² Op. cit., p. 403.

memória do tempo da inconsciência absoluta – o chilreio dos pássaros “traz reminiscências de um mundo tranquilo em que não há conflitos nem angústias”.

Ainda que dramática, esta cena não corresponde ao ápice da crise; portanto, não é agora que se resolve o impasse de Ângela. Estamos no capítulo IX e o romance encerra-se no XXX. De um a outro acompanharemos esta cabra-cega a tatear entre uma e outra possibilidade, cada vez mais cega, cada vez mais desassossegada. Até que uma revelação bombástica se dá e ela decide reagir à altura, fazendo uma denúncia à polícia. Dirige-se à delegacia, a seu ver humilhando-se num ambiente inóspito. Espera por horas o delegado, mas quando ele chega não consegue levar até o fim sua determinação. Sai a esmo, faminta, com bolhas nos pés, adormece num banco da Lagoa. Quando acorda, cansada e confusa, quase é atropelada ao tentar atravessar a rua. Começa a conversar com João, o rapaz que quase a tinha atropelado, um completo desconhecido. É então que, despida de todos os seus preconceitos – ela está bem longe daquela dona de si bem composta no momento em que se dá o insólito encontro –, depois de recusar-se a fazê-lo para familiares, amigas ou religiosos, desabafa, contando a ele tudo o que lhe afligia e motivara sua decisão drástica de procurar a polícia.

João é um sujeito diferente de todos os personagens que até aquele momento haviam cruzado com Ângela – e com o leitor – na narrativa. Nada o exaspera na história que ouve, nada é objeto de sua condenação. Ele procura uma explicação para tudo, recusando-se a definir inocentes ou culpados, trabalhando com a ideia de circunstância. A protagonista reage a essa atitude dizendo: “fala como se não houvesse nem bem nem mal. Já não sei em que acreditar.”¹³ O encontro com o desconhecido e a conversa com ele abrem para Ângela uma via alternativa às duas entre as quais debatera-se até ali: abandonando seu posicionamento moralista, para o qual era determinante a manutenção da distinção bem e mal, ela rompe com os valores tradicionais, que não substitui por outros. Diverte-se com a ideia de mentir na volta a casa, depois de aceitar o convite do rapaz para um passeio que antes ela condenaria à partida.

A imagem final do livro, uma cena de natureza, contrasta vivamente com o ambiente lúgubre em que a chácara havia se transformado: “na lagoa há chispas prateadas, no céu nuvens róseas, os *flamboyants* incendeiam-se ao sol. Tudo é alegre,

¹³ Op. cit., p. 489.

festivo.”¹⁴ O que pode dizer a paisagem sinteticamente descrita no desfecho? Que Ângela libertou-se do seu modo de relacionar-se com o passado, no que ele tinha de constritor e equivocado. A partir daquele ponto, depois de sua experiência iniciática, para a qual o quase atropelamento foi fundamental, caberá a ela definir o caminho a seguir e quais serão os parâmetros que a ajudarão no percurso. A liberdade que ela conquista é essa, de poder escolher o caminho. Como ela o fará não é dado ao leitor saber. Nesse passo as trajetórias se separam e o que será a vida futura de Ângela transforma-se numa completa incógnita. Agora é a vez de o leitor desassossegar-se, pois não há como saber se ela levará adiante a ideia de mentir e vingar-se da família que a fez sofrer exatamente pela via da mentira. Se assim for, ameaça ser tão pífia quanto a de Sílvia a libertação de sua irmã caçula e ser curta a festa com que a natureza a recebe no momento de sua libertação.

Tendo estreado nos anos 30, “tempo de partido, tempo de homens partidos”, Lúcia Miguel Pereira soube cedo e como poucos que a simples declaração de ruptura com o conservadorismo é insuficiente para uma transformação que não beneficie apenas o indivíduo, homem e mulher, mas alcance toda a humanidade. A clareza com que o viu e registrou em seus romances serve-nos de farol – imagem um tanto gasta, mas sempre útil – para evitarmos cair em tentações simplificadoras.

¹⁴ Op. cit., p. 490.

“Porque a revolução é uma pátria e uma família”: Jorge Amado e o romance de 30

Edvaldo A. Bergamo¹

“A revolução de 17 buliu com todos nós.”

*“Nosso conhecimento do processo revolucionário soviético se acentua a partir da Revolução de 30.
Trinta é que é a grande data.”*

Jorge Amado

1. O romance de 30

De acordo com João Luís Lafetá (2000), grande parte da literatura produzida, na década de 1930, caracteriza-se pelo arrefecimento dos experimentalismos de vanguarda, por força da urgência histórico-social que pedia, até mesmo no plano artístico, uma ação política efetiva. Em razão da necessidade de eficácia comunicativa junto ao público, o romance, numa retomada de sua vocação mimética original, sob novas bases ideológicas, aposta majoritariamente em um conteúdo sintonizado com os impasses sociais e transfigurado em formas estéticas mais convencionais, mas não necessariamente antiquadas. Tal realismo reformulado, em atendimento ao movimento da nova era das revoluções, que combatia o modelo econômico capitalista e burguês, expandiu-se por diversas partes do Globo, encontrando ressonância, inclusive, no sistema literário brasileiro.

A efervescência política da década de 30 fornece os parâmetros basilares do projeto literário de então. Num decênio em que a marcha mundial das revoluções parecia finalmente atingir os seculares fundamentos espoliadores da sociedade brasileira, a saber, o predomínio do latifúndio, a violência de classe dos donos do poder, a monocultura exportadora, o mandonismo local, etc, o romance de 30 problematiza certos entraves nacionais oriundos do campo e da cidade. Trata-se de uma geração de escritores que examinou por intermédio da transfiguração artística os problemas da região como impasses da nação, ao articular a criação romanesca em consonância com uma perspectiva que visava a passar em revista o país, antecipando-se, pelo prisma da

¹ Professor da Universidade de Brasília (UnB). E-mail: edvaldobergamo@gmail.com.

literatura, a análise da realidade material que será realizada pelas áreas específicas do conhecimento científico em décadas posteriores.

A literatura de ênfase social da década aludida caracterizou-se pelo empenho ideológico em denunciar as hierarquias sociais e as contradições político-econômicas, registrando a marginalização e a degradação do espoliado em uma sociedade historicamente oriunda da pilhagem colonial. Tais preocupações ocuparam o primeiro plano, quando se inicia o processo de “conscientização dos efeitos desastrosos do subdesenvolvimento”, concretizado no reconhecimento dos desajustes que imperavam secularmente e na necessidade premente de removê-los. Segundo Antonio Candido,

A partir de 1930 houve uma ampliação e consolidação do romance, que apareceu pela primeira vez como bloco central de uma fase em nossa literatura, marcando uma visão diferente da sua função e natureza. A radicalização posterior à revolução daquele ano favoreceu a divulgação das conquistas da vanguarda artística e literária dos anos 20. Radicalização do gosto e também das ideias políticas; divulgação do marxismo; aparecimento do fascismo; renascimento católico. O fato mais saliente foi a voga do chamado “romance do Nordeste”, que transformou o regionalismo ao extirpar a visão paternalista e exótica, para lhe substituir uma posição crítica frequentemente agressiva, não raro assumindo o ângulo do espoliado, ao mesmo tempo que alargava o ecúmeno literário por um acentuado realismo no uso do vocabulário e na escolha das situações (CANDIDO, 1989, p. 204).

A consciência política do atraso e da debilidade cultural, provocada pela situação de subdesenvolvimento, converte-se em um fator relevante para examinar os problemas sociais e nacionais à época. Tal literatura de ênfase social está sempre associada a um espírito de combate, tendo papel destacado a representação dos empecilhos da conjuntura vigorante, cujas características principais são os desequilíbrios socioeconômicos e as polarizações ideológicas. Em decorrência desse quadro de instabilidade generalizada, acontece uma ampliação dos interesses do artista militante, uma vez que os radicalismos políticos vigentes exigiam uma atitude participante e intervencionista do escritor consciente de sua missão. “E este alargamento da inteligência em direção aos temas e problemas populares contribuiu poderosamente para criar condições de desenvolvimento das aspirações radicais, que tentariam orientar, dar forma, ou quando menos sentir a inquietação popular” (CANDIDO, 1985, p. 124).

Diante de tal atmosfera de engajamento artístico, observa-se que há uma concertada tendência em enfatizar o projeto ideológico nas obras empenhadas do período, em uma perspectiva que conciliava realização artística e ação política. O interesse pela figuração das tensões sociais em voga é a tônica da agitada década em causa, definida por intermédio de um alargamento de preocupações sem precedentes, tanto na tentativa de retratar o quadro geral de uma sociedade em mudança (decadência das oligarquias rurais), quanto no posicionamento de reivindicação de reformas de base que incluíssem as massas trabalhadoras (formação do proletariado). Coube ao escritor comprometido evidenciar tais conflitos, levando à “radicalização posterior à crise de 1929, que marcou em todo o mundo civilizado uma fase nova de inquietação social e ideológica” (CANDIDO, 1985, p. 124). Sempre de acordo com Antonio Candido:

Como decorrência do movimento revolucionário e das suas causas, mas também do que acontecia mais ou menos no mesmo sentido na Europa e nos Estados Unidos, houve nos anos de 30 uma espécie de convívio íntimo entre a literatura e as ideologias políticas e religiosas. Isto, que antes era excepcional no Brasil, se generalizou naquela altura, a ponto de haver polarização dos intelectuais nos casos mais definidos e explícitos, a saber, os que optavam pelo comunismo ou o fascismo. Mesmo quando não ocorria esta definição extrema, e mesmo quando os intelectuais não tinham consciência clara dos matizes ideológicos, houve penetração difusa das preocupações sociais e religiosas nos textos, como viria a ocorrer de novo nos nossos dias em termos diversos e maior intensidade (1989, p. 188).

O mundo das letras e das ideias é ditado, em tais circunstâncias, por uma atmosfera de profundo pessimismo quanto aos rumos degradantes da humanidade, mas também pela necessidade de maior compromisso político dos artistas e intelectuais, num otimismo revolucionário reverso. Essas urgentes demandas nortearão o projeto literário de toda uma gama de escritores brasileiros, com foco em um extorquido Brasil do campo e da cidade assinalado por disparidades antiquíssimas, de longa memória colonial e escravocrata. De acordo com Eliana Dutra:

A tentativa de construção de uma ordem totalitária nos anos 30 no Brasil, ao remeter ao desejo de identidade, se metamorfoseia, portanto, na formação de polaridades temáticas. Essas polaridades alicerçam também a constituição do imaginário anticomunista e do imaginário da revolução e, ao mesmo tempo, alicerçam o embate entre ambos e os seus respectivos projetos de construção de uma identidade para a nação (DUTRA, 1997, p. 27).

A década de 30 foi marcante porque consolida a renovação do gênero romance no Brasil, apresentando novas diretrizes à prosa nacional. Parte desta literatura é antifascista e anticapitalista, extremamente vigorosa e crítica no enfoque adotado. A adesão ao socialismo impôs aos escritores da época, às vezes de modo intransigente, fórmulas radicais de compreensão do homem em sociedade. Os romancistas, imbuídos do espírito de missão política e cultural, intentam figurar as velhas e novas tensões que conformavam a controversa vida brasileira, uma vez que as estruturas das oligarquias regionais resistem por intermédio do poder econômico e da arraigada força política, atravancando o processo histórico de modernização material e de transformação social. Segundo Antonio Albino Canelas Rubim:

A década de 30, apesar de se iniciar sob o signo de forte repressão ao PC, vai aos poucos desenvolvendo um clima cultural propício à divulgação de livros marxistas, de textos sobre a União Soviética e sobre a “realidade brasileira”, na forma de uma ensaística ou de literatura social. Contribuem para este clima: a atenção despertada sobre a “realidade brasileira” por movimentos anteriores a 1930 e pela própria “Revolução”, seu engajamento e desencanto; a repercussão (tardia) da Revolução Soviética e sua imagem de consolidação sobre Stalin/III Internacional e a ideologização da cultura e dos intelectuais, com respectiva polarização política esquerda/direita, acontecida internacionalmente também no espaço do Brasil (RUBIM, 1995, p. 40).

O lema mundial comum, oriundo da revolução russa de 1917, era “transformar o mundo em todos os níveis: economia, política, sociedade e cultura (...). Parodiando o bardo português: ‘E, se mais ambição houvera, lá chegara’” (REIS, 2017, p. 16). Pois, “a revolução socialista de outubro de 1917 confirmou a tese marxista de que a classe operária é a principal força revolucionária de nossa época” (MORAES, 2017, p. 37)

2. Jorge Amado: um romancista de 30

Jorge Amado (1912-2001) continua a ser um escritor de muito interesse na literatura brasileira, merecedor de um exame detido das questões intrincadas que sua obra suscita. Trata-se de um problema literário estimulante para o pensamento crítico ou para o estudioso que se debruçar sobre uma produção extensa e intensa que

ininterruptamente angariou uma recepção polêmica e que possibilitou ao mesmo tempo uma reflexão significativa sobre a história e a sociedade brasileiras, visto que a criação artística do ficcionista baiano apresenta uma sintonia aguçada com os principais impasses nacionais, ao longo do século XX, sem abdicar de certas características típicas do chamado romance de 30, do qual o autor é um dos principais artífices, ao perpetrar as conquistas estéticas e ideológicas de tão importante produção romanesca coletiva, por intermédio de uma trajetória absolutamente vitoriosa, no tocante ao sucesso junto ao público, e controversa, no que diz respeito a grande parte de sua fortuna crítica.

O nosso autor estreou como escritor profissional em 1931, com o romance *O país do carnaval*. A indecisão ideológica estampada no primeiro romance é ultrapassada em *Cacau* (1933), no qual aparece nitidamente, já no pórtico do livro, uma inflexão ideológica de esquerda voltada para a denúncia dos problemas sociais dos trabalhadores das terras férteis do sul da Bahia. A referida obra instaura uma vertente romanesca das mais fecundas para o nosso ficcionista: a representação da vida cacauzeira que abrange o trabalhador explorado da lavoura e o fazendeiro endinheirado.

Jorge Amado encerra os “romances de aprendiz de romancista” com a publicação de *Suor* (1934), obra com a qual são revelados os problemas do trabalhador ou do espoliado urbano, encontrados na cidade de Salvador. Com essa narrativa fragmentada, Jorge Amado inicia, igualmente, uma outra vertente romanesca das mais importantes: a representação da vida marginalizada de trabalhadores e malandros na capital da Bahia.

A maturidade do romance de Jorge Amado surge com a publicação de *Jubiabá* (1935), uma obra que narra em tom por vezes épico a trajetória do negro Balduino, de menor abandonado a líder grevista, passando por inúmeras provações até atingir uma consciência esclarecida acerca da condição do trabalhador pobre e especialmente do negro na sociedade brasileira. Estamos, na verdade, diante do nosso primeiro romance em que o negro é alçado à condição de protagonista desataviado de preconceitos típicos que o moldaram, desde os tempos coloniais, no nosso meio social, econômico e cultural.

Com *Capitães da areia* (1937), sucesso absoluto de vendagem desde a publicação, Jorge Amado fecha o chamado ciclo dos “Romances da Bahia”, em prefácio escrito à época da primeira edição do livro e retirado por volta de 1960. Menores abandonados, reunidos em um grupo caracterizado pela delinqüência e solidariedade, já

tinham aparecido em *Jubiabá*, mas ganham tratamento aprofundado no romance de 1937, no qual a marginalidade infanto-juvenil é retratada como problema social e não apenas como caso de polícia. De fato, o livro tocava numa “ferida” ainda não cicatrizada no âmbito da sociedade brasileira: os meninos de rua das grandes cidades.

Mar morto, de 1938, volta-se para a vida difícil dos trabalhadores do mar e toda a mitologia que molda a rotina de homens que retiram do oceano o sustento e a concepção de mundo que permeia o horizonte limitado daqueles que estão submetidos a condições de trabalho degradantes, tendo como única válvula de escape os lances de mitificação do ambiente marítimo como espaço de liberdade e de sonho. É de sublinhar que tal ambientação característica está plasmada numa linguagem poética ostensiva que domina a narração e aparece disseminada em menor ou maior grau por grande parte do romance amadiano de diferentes períodos, com enredos polvilhados de histórias do mar e do cais da cidade da Bahia.

Depois de produções de caráter biográfico e encomiástico como *ABC de Castro Alves* (1941) e *O cavaleiro da esperança* (1942), Jorge Amado retorna ao romance em 1943, com *Terras do sem fim*, considerado a sua obra-prima por parcela considerável da crítica literária especializada. Essa aclamada narrativa mais *São Jorge dos Ilhéus* formam um díptico para retratar a civilização do cacau do apogeu à decadência, narrada com eloquência épica no intuito de demonstrar, especialmente, a trajetória dos coronéis do ouro branco, um percurso que começa com a conquista e domínio de terras nunca desbravadas e termina com a submissão de homens valentes aos ditames do imperialismo internacional. Tais romances, juntamente com *Cacau* de 1933, dão forma a outro ciclo romanesco importante de Jorge Amado: a narração em três títulos da saga histórica do cacau.

É possível, independente de qualquer rigor cronológico, dizer que o romance de Jorge Amado, em 1944, com *São Jorge dos Ilhéus*, conclui um primeiro movimento, quando o escritor baiano dá por encerrado os dois ciclos fundadores de sua obra idealizados no decênio de 30. É o período de completo domínio da técnica narrativa com uma produção que se divide entre a narração dos lances grandiosos e mesquinhos dos homens que instituíram a civilização das terras do cacau e a narração da vida marginal num cenário citadino marcado pela miséria e opressão da capital baiana. Conforme Eduardo de Assis Duarte:

Se em *Jubiabá* e *Capitães da areia* Jorge Amado dedica-se a traçar os caminhos da formação do herói proletário no Brasil dos anos 30, em *Terras do sem fim* (1943) e *São Jorge dos Ilhéus* (1944) seu interesse é deslocado para o universo rural brasileiro, visto através do desenvolvimento da cultura cacaueteira no sul da Bahia. O escritor alarga seus horizontes e concede ao romance uma perspectiva histórica mais ampla, volta-se para um momento rico em transformações tanto econômicas quanto políticas e sociais. E objetiva representar a passagem de um mundo ainda preso aos resquícios da escravidão para a etapa da hegemonia capitalista (1996, p. 121-122).

Desde *Cacau*, Jorge Amado manifesta, na realização romanesca, uma clara orientação política de esquerda, incorporando um traço característico de parte da literatura da década de 30: o engajamento dos intelectuais envolvidos com as reivindicações das classes trabalhadoras do campo e da cidade. Tal comprometimento repercutia a vaga internacional que fez da referida década um momento singular da história nacional e mundial, uma vez que trouxe à tona as demandas das massas populares. O romance de Jorge Amado ainda não espelhava a adesão explícita ao programa do realismo socialista, que o escritor afirmava desconhecer nesse tempo, pois admitiu em entrevista a Alice Raillard (1990) que nem havia lido Marx à época.

Já o ficcionista baiano afeito às determinações do realismo socialista pode ser identificado com mais clareza na publicação seguida de *Seara vermelha* (1946) e dos volumes da trilogia *Subterrâneos da liberdade* (1954). São narrativas em que o ideário stalinista e o proselitismo político internalizam de tal maneira na forma narrativa que a composição ficcional está toda voltada para a valorização e enaltecimento, pelo exemplo sacrificial encontrado na trajetória dos militantes, da sociedade nova a ser edificada num futuro utópico. Em meados do decênio de 40, e mesmo antes se quisermos, durante os anos antecedentes à vigência do Estado Novo getulista, Jorge Amado, agora sob o impacto dos desdobramentos oriundos da Segunda Guerra Mundial, torna-se um militante disciplinado do Partido Comunista do Brasil e um escritor afinado com os preceitos do realismo socialista. A literatura de ênfase social, que vinha sendo praticada de jeito até certo ponto intuitiva na década anterior, assume uma perspectiva dogmática que prejudica o estatuto estético-ficcional da narrativa, em nome de uma necessidade de sublinhar o aspecto documental e a doutrinação ideológica ostentados na fatura da obra. De acordo com Alfredo Wagner Berno de Almeida:

Não apenas os personagens se engajam com firmeza em prol daquelas soluções políticas, como é o caso de Neném (Juvêncio) em *Seara vermelha*, como também o próprio autor. O homem de ação em Amado passa a encarnar a conduta literária na conduta política. Aparenta se dar conta de que sua produção literária, por si só, não concorre de maneira imediata para as transformações que prenuncia. Nem o autor parece se contentar em somente produzi-la. Os quase oito anos que separam *Seara vermelha* do livro que lhe sucede, *Os subterrâneos da liberdade*, permitem entrever, mais que longo interregno, um deslocamento de prioridade em sua atitude política (1979, p. 202).

Nos anos de 40 e 50, Jorge Amado torna-se um escritor conhecido dentro e fora do Brasil e sua obra é editada em outros países de orientação socialista ou não. A militância política intensifica-se com o exílio na Europa, sacrificando inclusive os dons de romancista, porém o literato triunfa no final do decênio de 50, com a reformulação de seu projeto literário, desta feita, condizente com uma visão supostamente menos ideológica e mais carnalizada dos problemas nacionais, de modo que a questão da justiça social está em estreita correlação com a demanda pela liberdade individual, numa sociedade afetada sobremaneira por mudanças sociais e comportamentais em andamento na segunda metade do século XX.

3. Jorge Amado e o legado de 30

A obra de Jorge Amado é uma das mais significativas da moderna ficção brasileira, estando voltada essencialmente à figuração e à problematização dos dilemas nacionais incontornáveis e das múltiplas raízes culturais descuradas. De acordo com o próprio romancista, em discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, em 1961:

Minha geração, esses romancistas do ano trinta, chegava para a vida e para a criação novelística com o peito oprimido sob a angústia do Brasil e do homem brasileiro, em busca do caminho para solução dos nossos problemas. Variados foram os caminhos seguidos, mas o ponto de partida era o mesmo: o amor ao Brasil e ao seu povo, a necessidade de solidarizar-se com o homem e o seu drama, fosse o drama da terra e da fábrica, fosse o drama interior de sua solidão. Quanto a mim busquei o caminho nada cômodo de compromisso com os pobres e os oprimidos, com os que nada têm e lutam por um lugar ao sol, com os que não participam dos bens do mundo, e quis ser, na medida de minhas forças, voz de suas ânsias, dores e esperanças.

Refletindo o despertar de sua consciência, desejei levar seu clamor a todos os ouvidos, amassar em seu barro o humanismo de meus livros, criar sobre eles e para eles (AMADO, 1993, p. 19).

Jorge Amado esteve a par dos avanços humanos e materiais e dos descabimentos bélicos e econômicos do intenso e breve século XX. Sua obra reflete a esperança num humanismo renovado e numa sociedade transformada, independente de se tocar na abordagem crítica tradicional das duas fases da sua obra. Até a década de 50, enfatizava-se que o trabalhador do campo e da cidade seria o protagonista/o outro de classe que estava em condições de liderar a marcha das revoluções a ser consumada. Ao privilegiar um enfoque que migra do âmbito político-partidário para o étnico-cultural, numa abordagem não de menor envergadura social, seu romance reconhece as novas figuras emblemáticas que encarnam as transformações vindouras, igualmente essenciais para os avanços de um humanismo revigorado. A mulher e o negro, subjugados secularmente pelo patriarcado, encontram a hora e a vez literárias em seu romance para ao menos expressar o prenúncio do exercício da cidadania, da sexualidade e da liberdade, antecipando-se e muitas vezes em plena sintonia com um trepidante tempo histórico caracterizado pelas agitações que colocavam em evidência as novas reivindicações, sob a insígnia da classe, do gênero e da etnia. Tudo isso já estava em maior ou menor evidência, ou em plena gestão, no romance brasileiro de 30. Jorge Amado, em sua produção ficcional, vai de fato aprofundar, ampliar e intensificar dilemas recorrentes, aspectos característicos e desafiadores da geração de 30, num arco cronológico que abrange mais de 70 anos de vida literária.

Sendo assim, a obra de Jorge Amado apresenta uma atualidade e vivacidade indiscutíveis por alguns motivos essenciais que se entrelaçam e se complementam, em face de certo ponto de vista crítico que reconhece na mencionada produção literária uma conexão entre a expressão artística e a palavra empenhada, uma vinculação constituída como um legado da década de 30.

Há uma identificação dos aspectos nefastos de nossa modernidade periférica presentes ostensivamente em todos os romances: a exploração arcaica do trabalhador do campo e da cidade, a presença implacável do latifúndio que impede a ocupação racional do solo brasileiro, as dificuldades de plena inserção de novos atores sociais no espaço público democrático, como a mulher e o negro. O comprometimento intelectual de

Jorge Amado apresenta os entraves de um projeto modernizador inconcluso no Terceiro Mundo, destacando o alto preço de uma modernização atrelada ao capitalismo internacional que aprofunda as desigualdades sociais, subalternizando importantes grupos sociais que encontram na identidade cultural e também religiosa uma das únicas formas de resistência ao processo de homogeneização dos novos modos de vida e trabalho. Estamos diante dos impasses da vida brasileira que são representados na obra de Jorge Amado desde os anos de 1930 e permanecem atualíssimos como problemas não superados e desafiadores de uma nacionalidade integradora.

A presença de uma plena consciência, desde o início da carreira, de que o Brasil é uma nação multicultural, caracterizada por uma formação histórica resultante de uma experiência colonial usurpadora, como saldo negativo, mas que, ao mesmo tempo, possibilitou a interação compulsória, agora com saldo positivo, de três grupos étnicos num mesmo território: europeus, africanos e indígenas. Trata-se de uma obra que celebra esta multiplicidade como um valor, mas não fecha os olhos para as diversas formas de preconceito, de raça e religião principalmente, responsáveis, em grande parte, pela permanência de disparidades sociais evidentes na configuração social brasileira, visto que, no Brasil, raça e classe são, em certo sentido, questões sociais equivalentes e o empenho do intelectual comprometido em denunciar e problematizar estigmas e distorções é fundamental para a transposição dos obstáculos históricos observados.

Diante de tal contribuição do romance social amadiano para a evolução da literatura brasileira e para o aperfeiçoamento da vida nacional, é inegável o valor estético e político de tal obra, vistos indissociavelmente. É de salientar, ainda, que Jorge Amado foi o principal romancista que possibilitou, no século XX, alguma internacionalização da literatura daqui, abrindo caminho para o conhecimento e o estudo de outros autores importantes do nosso sistema literário, como Alencar, Machado, Guimarães Rosa e Clarice Lispector.

A obra de Jorge Amado prima pela qualidade artística observável em diversas instâncias: na elaboração de uma linguagem literária que valoriza o registro da oralidade e as fontes da cultura popular como bens inalienáveis para a renovação do gênero romanesco; na demonstração de conhecimento das mais sofisticadas técnicas narratológicas da ficção moderna, utilizadas parcimoniosamente com vistas à formação e ampliação do público leitor num país de muitos analfabetos sem acesso à leitura

literária; na revitalização de formas narrativas herdadas do passado sempre com a intenção de garantir a comunicação com o público, a democratização da cultura letrada, sem negligenciar as outras manifestações culturais, pelo contrário, incorporando-as; e finalmente, no alento humanista que emana de uma produção, notadamente romanesca, cujo projeto literário está voltado para a dignificação de humilhados e ofendidos e para a construção de uma imagem de Brasil das mais poderosas, visto que tem por meta destacar, ressaltar, sublinhar o protagonismo do pobre para a formação de uma específica, singular e relevante identidade cultural brasileira conhecida em todo o mundo como definidora de nossa originalidade como povo e nação caracterizados pela diversidade cultural.

Nos seus romances de 30 o enfoque primordial já incorporava o problema da integração do negro na sociedade de classes do país, em sentido mais amplo, de figurar os desafios da mestiçagem cultural em sociedades periféricas como a nossa. Em Jorge Amado, as questões raciais estão cimentadas pelas questões sociais, de modo a demonstrar recorrentemente a hipótese de que, no Brasil, raça e classe são demandas históricas correlacionadas, tendo em vista a abordagem materialista e culturalista que orienta a perspectiva ideológica do narrador amadiano, desde a década de 1930, numa direção que vai do ódio racial à rivalidade de classe:

A vida do morro do Capa-Negro era difícil e dura. Aqueles homens todos trabalhavam muito, alguns no cais, carregando e descarregando navios, ou conduzindo malas de viajantes, outros em fábricas distantes e em ofícios pobres: sapateiro, alfaiate, barbeiro. Negras vendiam arroz-doce, mungunzá, sarapatel, acarajé, nas ruas tortuosas da cidade, negras lavavam roupa, negras eram cozinheiras em casas ricas dos bairros chiques. [...] Como nas casas ricas tinha a tradição do tio, pai ou avô, engenheiro célebre, discursador de sucesso, político sagaz, no morro onde morava tanto negro, tanto mulato, havia a tradição da escravidão ao senhor branco e rico. [...] Foi no morro do Capa-Negro que Antônio Balduino resolveu lutar. Tudo que fez, depois, foi devido às histórias que ouviu nas noites de lua na porta de sua tia. Aquelas histórias, aquelas cantigas tinham sido feitas para mostrar aos homens o exemplo dos que se revoltavam. Mas os homens não compreendiam ou já estavam muito escravizados. Porém alguns ouviam e entendiam. Antônio Balduino foi destes que entenderam (AMADO, 1981, p. 39-40).

Seja no Brasil, na África, na Europa, na América, ou em qualquer outra parte do mundo, a obra de Jorge Amado permanecerá proeminente como modo crítico e audaz de pensar e de figurar o Brasil e os brasileiros nos seus impasses e contradições, retirando dos entraves nacionais ao pleno exercício da cidadania, da liberdade e da sexualidade a força motriz para ser realizado como criação literária singular, sempre um autêntico “sopro de vida” votado à alegria, ao prazer e à solidariedade, sem esquecer as mazelas renitentes que afligem as camadas populares, ao projetar imagens de um novo devir para a classe trabalhadora ou para os grupos marginalizados sufocados historicamente por desmandos políticos seculares e por modos de organização econômica e social espoliadora. Uma obra com uma pujante força localista que só poderia ter sido arquitetada por um dos escritores mais cosmopolitas da história literária brasileira: o menino grapiúna, o “romancista de putas e vagabundos”, o cidadão da república mundial das letras, capitão de longo curso da nossa literatura. O romance de 30 de Jorge Amado é “a literatura na revolução”. Um patrimônio artístico-cultural que continua absolutamente pertinente no nosso tempo, haja vista o tropel de atrocidades do qual padece o país na desoladora contemporaneidade regida pelo desvario e pelo retrocesso sem par.

Referências

- AMADO, Jorge. *Discursos*. Salvador: FCJA/Casa de Palavras, 1993.
- _____. *Jubiabá*. 40. ed, Rio de Janeiro: Record, 1981.
- ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de Almeida. *Jorge Amado: política e literatura*. Rio de Janeiro: Campus, 1979.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2.ed, São Paulo: Ática, 1989.
- _____. *Literatura e sociedade*. 7.ed, São Paulo: Nacional, 1985.
- DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*. Rio de Janeiro: Record; Natal: UFRN, 1996.
- DUTRA, Eliana. *O ardil totalitário*. Imaginário Político no Brasil dos Anos 30. Rio de Janeiro: UFRJ; Belo Horizonte: UFMG, 1997.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000.

MORAES, João Quartim de. “Outubro 1917: o mais grandioso desvio” In: BERTOLINO, Osvaldo; MONTEIRO, Adalberto (orgs.). *100 anos da Revolução Russa*. Legados e lições. São Paulo: Fundação Maurício Grabois/Anita Garibaldi, 2017.

RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Trad. de Annie Dymetman. Rio de Janeiro: Record, 1990.

REIS, Daniel Arão (org. e intr.) “As revoluções que mudaram a história” In: *Manifestos vermelhos*. E outros textos históricos da Revolução Russa. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil*. Salvador: UFBA, 1995.

Invenção e saque: a poesia de Waly Salomão

Tazio Zambi de Albuquerque¹

Boa tarde a todas e a todos. Antes de dar início a essa fala, gostaria de agradecer à professora Adriana Araújo, pelo convite e a toda equipe que realiza este encontro. É sempre uma alegria poder conversar um pouco sobre a obra de Waly Salomão, ainda mais neste momento nefasto por que passa o País.

Meu intuito inicial aqui é lançar de modo sucinto, como a ocasião exige, alguma luz sobre os itinerários do poeta baiano durante a década de 1970 e pretendo, retrocedendo um pouco no tempo, retomar questões importantes que emergem do final da década de 1960, especialmente em 1967. Mais do que revisitar o conjunto heterogêneo de eventos que deu forma a esse momento disruptivo da cultura brasileira – ainda em disputa por muitas narrativas, sob a forma de muitos nomes (tropicalismo musical, tropicália, pós-tropicália, marginália, contracultura, desbunde etc.) –, devo me deter sobre um ensaio de Décio Pignatari, que ocupa uma posição relativamente marginal dentro dos estudos do período, e que me parece “profético”. Esse ensaio prognostica as condições de produção das artes dos anos 1970, período no qual se desenvolve o momento mais experimental da poética walyana. O que me guiará aqui, associadas à noção pignatariana de “guerrilha artística”, são as duas palavras que constam no título da minha fala, originadas de uma espécie de programa enunciado no livro *Me segura qu’eu vou dar um troço* (1972), de Waly Salomão: a primeira, “invenção”, que designa uma articulação de formas extemporâneas de ação, e a segunda, “saque”, ao mesmo tempo, ato de roubar (do verbo “saquear”) e, contrabandeada do falar ordinário das cidades, da gíria, um ato de percepção aguda (do verbo “sacar”).

¹ Professor do Instituto Federal de Alagoas (Ifal). E-mail: taziozambi@gmail.com.

O assalto

Em 1967, surgiu no campo cultural brasileiro um conjunto de proposições estéticas e vivenciais que punham em xeque os dispositivos convencionais que delimitam a extensão do fenômeno artístico, apartando-o das esferas cotidianas. Essas pressões, oriundas de diversos campos, culminaram numa tentativa de reordenamento estratégico de materiais e forças, e visavam a efetuação de uma resposta concreta ao ambiente repressivo que se instalava no país desde o golpe civil-militar de 64. Aliando à demanda ética que então emergia, a exploração experimental das virtualidades do corpo sob as pressões das transformações técnicas e culturais, esse momento tumultuado, pleno de vetores disruptivos, se instituiu como um marco fundamental das poéticas contemporâneas no Brasil.

Nesse contexto, as “polinizações cruzadas”², que transpunham o sistema de fronteiras entre linguagens, abalam os estatutos das artes e do texto poético. Da mostra *Nova Objetividade Brasileira*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, onde Hélio Oiticica, expôs seu ambiente *Tropicália*, considerada por Waly Salomão como uma “sintética pílula concepcional”, ao surgimento do “movimento tropicalista”, frente popular e midiática que se instala no campo cancional, passando pelo filme *Terra em transe* do baiano Glauber Rocha, pela montagem de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, pelo Teatro Oficina de José Celso Martinez Correia, e pelo romance *Panamérica*, de José Agrippino de Paula, assiste-se a uma implosão dos modelos canônicos, e a abertura de novos horizontes de ação.

Atuando como elemento amalgâmico dessa multiplicidade, o programa antropofágico do poeta paulistano Oswald de Andrade, cujo legado é posto em circulação pela atuação teórica e crítica do grupo *Noigandres*, produz um efeito de “visibilidade retrospectiva” (ROLNIK, 1998, p. 130) da cultura brasileira. Dispositivo fundamental para a investigação das condições simbólicas e materiais vigentes, essa reabilitação se encarna também na forma de um vetor “prospectivo”. A partir daí, uma nova imagem de Brasil se institui a partir do desvelamento e hipertextualização das contradições inerentes à história brasileira e de suas formulações identitárias, da

² “Polinizações entre o lido e o vivido. Entre a espontaneidade coloquial e o estranhamento pensado. Entre a confissão e o jogo. Entre o vivenciado e o inventado. Entre o propósito e o instinto. Entre a demiúrgica lábica e as camadas superpostas do refletido [...]” (SALOMÃO, 2014, 322).

superação das materialidades convencionais associadas aos processos criativos das artes e de uma convocação dos espectadores à participação e à construção,

O poeta e designer baiano Rogério Duarte afirmou: “Um dos significados maiores da revolução cultural tropicalista era essa tomada de assalto de todos os meios e descompartimentalização desses meios” (2001, p. 140). Enfatizando esse mesmo caráter beligerante das poéticas do período, Waly define de maneira lapidar o programa comum que se consolidava: “Entrar em todas as estruturas e fazê-las explodir” (2005, p. 42). Essa constelação de eventos, amplamente documentada nos meios acadêmicos e pela indústria cultural, hoje, em 2017, é alvo de uma série de comemorações que celebram seus cinquenta anos.

Metavanguarda

Na edição do *Correio da manhã*, de 4 de junho de 1967, Décio Pignatari, poeta, ensaísta e tradutor paulista, cuja participação nos debates sobre arte e poesia desde a fundação da poesia concreta em 1956 é fundamental para a compreensão das poéticas experimentais brasileiras, publica um ensaio intitulado “Teoria da guerrilha artística”. Nesse ensaio o autor delinea uma nova plataforma de invenção a partir de uma leitura do contexto tecnocultural que então emergia, divergindo em parte das formulações inaugurais do concretismo paulista. Mencionado na apresentação de Augusto de Campos à segunda edição da *Teoria da poesia concreta* (1975), como o “último programa teórico de um integrante do grupo [Noigandres]”, deixando-o de fora do livro, o texto aponta para horizontes de ação marcados pelo confronto e pela movência.

O “ensaio-manifesto” de Pignatari parece associar a sua trajetória teórica, crítica e tradutória trilhada desde os anos 1950 as perspectivas insufladas pelo imaginário revolucionário latinoamericano. Aliando as “explorações” do ensaísta canadense Marshall McLuhan, em sua defesa da arte experimental enquanto dispositivo “contrassituacional”, às pesquisas do fundador da cibernética, Norbert Wiener, e a uma leitura singular da Teoria da Informação e da Estética Informacional, Pignatari elabora sua argumentação a partir de um repertório híbrido e submete todos esses elementos à figura totêmica do “guerrilheiro da idade industrial”, Oswald de Andrade: o

“antropófago retribalizado devorando a divisão do trabalho e a especialização” (2004, p. 167).

Revisitando o *paideuma* concretista, Pignatari propõe uma nova forma de operação, em que a página mallarmaica, com sua recusa à linearidade em proveito dos “processos abertos”, ou “constelacionais”, se coaduna à experiência estética-vivencial. Propondo a via da simultaneidade das ações como condição de possibilidade da produção poética sob o signo da ditadura e da implosão informacional, os esquemas valorativos da modernidade tipográfica, que lastreiam o poema, são implodidos:

Nada mais parecido com uma constelação do que a guerrilha, que exige, por sua dinâmica, uma estrutura aberta de informação plena, onde tudo parece reger-se por coordenação (a própria consciência totalizante em ação) e nada por subordinação” (PIGNATARI, 2004, p. 168).

Informada por práticas acêntricas e improvisadas, a “guerrilha” pretende interferir nos modelos convencionais de produção e consumo, tornando-se paradigma a partir do qual se produz um “design que tem por desígnio uma nova sociedade” (2004, p. 168). Da origem política e militar do termo “vanguarda”, que encontra terreno fértil no contexto da época, é retomada e deslocada por Pignatari, que impõe à guerrilha o sentido de “metavanguarda”, isto é: “vanguarda consciente de si” e, que, portanto, se efetua como gesto de recusa do sistema da arte a fim de restaurar a liberdade experimental que, originalmente, lhe funda. Ao contrário da “guerra clássica, linear” (2004, p. 168), a guerrilha, “estrutura móvel operando dentro de uma estrutura rígida, hierarquizada” (2004, p. 168), promove a pane das “milícias do conhecimento já codificado” (2004, p. 172). Ainda para Pignatari, “nas guerrilhas, as tropas, se de tropas se pode falar, não tomam posição para o combate; elas estão sempre em posição, onde quer que estejam” (2004, p. 168), livrando-se, portanto, do encadeamento hipotático e finalístico que subjaz aos dispositivos institucionais, e conduzindo as “tropas” “[...] à antiarte e à vida” (2004, p. 170).

“Virar vários”

No mesmo ano de 1967, Waly Salomão conclui o curso de Direito na Universidade Federal da Bahia e logo, ainda sem obter seu diploma, parte para o Rio de Janeiro, onde acaba por se tornar um dos marcos referenciais das mutações estéticas e comportamentais que caracterizam os anos 1970 no Brasil. A partir desse deslocamento bio/geográfico, o poeta, que se definiu pelos neologismos “indomárabe”, mais tarde “baianárabe”, designando sua ascendência compósita, assumirá papel fundamental na articulação de novas condições de produção que emergem a contrapelo do autoritarismo da ditadura militar.

A partir dos itinerários do migrante nordestino, comuns aos demais atores do tropicalismo musical e da marginália (Torquato Neto, Caetano Veloso, Gilberto Gil, etc.), Waly Salomão faz da prática do deslocamento um programa de permanente inadequação aos meios por onde transita, como alguém que segue “virando uma pessoa que vai variando seu local de nascimento e vai virando várias” (1983, p. 141)³. A instabilidade de referências, a disposição permanente à errância e o caráter proteiforme de sua atuação, demarcam uma espécie de itinerário “guerrilheiro”, anunciado por Pignatari. São as relações que arquiteta promovidas ao longo de sua deriva que dão forma a sua presença axial no campo da poesia contemporânea.

Assumindo uma extensa variedade de papéis em meio ao conturbado cenário político e cultural brasileiro, Waly Salomão se definiu como “um free-lancer crônico. Um mascate fenício, um homem de mil e uma profissões sem nenhuma delas ao certo”. Poeta, compositor, produtor, editor, colunista, cineasta, performer: é da permutação de papéis que se vislumbra uma poética, marcada pela deambulação e pelas identificações transitórias. Mais do que as obras, germinadas a cada novo salto, me parece que são as “estruturas”, conforme Pignatari, que interessam: processos que desorganizam o sistema de coordenadas da cultura hegemônica e as fronteiras convencionais entre arte e vida. Entre Rio de Janeiro e São Paulo, Waly se torna um emblema da contracultura e das poéticas experimentais brasileiras, que se anunciam na exploração das dimensões éticas do cotidiano, na desarticulação radical dos repertórios e práticas, e na reconquista dos corpos, como escreve no capítulo “Self-portrait” de *Me*

³ Como afirma em seu poema “Na esfera de produção de si-mesmo”.

segura qu'eu vou dar um troço: “The body is the message of the artist as a young man” (1983, p. 54), parodiando a famosa fórmula mcluhaniana: “the medium is the message”.

O poeta imiscui-se nos meandros das redes de difusão da indústria cultural com a canção “Vapor barato”, musicada por Jards Macalé e gravada e lançada em 1971 num EP de Gal Costa, que fez grande sucesso. Disseminando-se pelos canais de *broadcasting* durante a ditadura, o poema parecia intensificar a disposição disruptiva da contracultura que então se formava. Ainda em novembro de 1971, Waly produz o espetáculo – *FA – TAL –: Gal a todo vapor*, no Teatro Teresa Raquel, no Rio de Janeiro, que, em 1972, vira um álbum duplo com os registros tomados ao vivo. Caetano afirma, em *Verdade tropical*, que se tratava do “dínamo das energias criativas brasileiras – e todos os artistas, cineastas, jornalistas e jovens reconheciam isso” (2017, p. 447). O espetáculo reagia violentamente, através de repertório, arranjos e cenário, à ruptura democrática do País, incorporando canções de Caetano Veloso, exilado desde 1969 em Londres, após meses de prisão domiciliar em território brasileiro. De acordo com Luciano Figueiredo, que trabalhou na produção do espetáculo, “a cenografia do espetáculo eram duas sílabas em tamanho gigante da palavra FA – TAL, assim fragmentada, e também outra palavra que ele [Waly] inventara: VIOLETO” (2004, p. 202).

Ainda em 1972 Waly Salomão, Luciano Figueiredo e Óscar Ramos produzem a performance *ALFA alfavela VILLE*, no qual as palavras saltam do espaço bidimensional da página tipográfica para o espaço-tempo marcado pela aleatoriedade da experiência vivencial, como num rito em que os corpos se oferecem ao manuseio das palavras tornando-as vivas. Nessa hiperexposição dos corpos uma poética do confronto se performa. Sobre isso, Waly escreve sob a *persona* do “guerreiro” em *Me segura qu'eu vou dar um troço*:

fico daqui de cima analisando o terreno lá embaixo. visão da queda da grande prostituta assentada sobre a besta. bom faro. on the bible Fanon fala da colocação das favelas sobre as cidades — gangrena instalada no coração — favelados nunca perdem o sonho de descer invadir dominar a cidade. / ALPHA alfavela VILLE. (1983, p. 106)

Contudo, as estratégias escriturais do poeta baiano começam a se delinear um pouco antes. Em 1970, Waly é preso por porte de maconha em São Paulo, e é

encarcerado durante 18 dias na Casa de Detenção, entre janeiro e fevereiro do mesmo ano. Lá escreve um dos textos mais importantes da literatura dos anos 1970, “Apontamentos do Pav 2”. Construído a partir de uma variedade vertiginosa de procedimentos, o relato apresenta-se como uma série de descontinuidades, marcadas pela apropriação, pela precariedade, pelo imprevisto e pela adversidade das condições de enunciação. No entanto, Waly insiste em dizer que “a casa de detenção foi o momento de libertação da capacidade de escrever”. Nessa seção, o sujeito da enunciação se questiona:

Será o eu de uma pessoa uma coisa aprisionada dentro de si mesma, rigorosamente enclausurada dentro dos limites da carne e do tempo? Acaso muitos dos elementos que o constituem não pertencem a um mundo que está na sua frente e fora dele? A ideia de que cada pessoa é ela própria e não pode ser outra não será algo mais do que uma convenção que arbitrariamente deixa de levar em conta as transições que ligam a consciência individual à geral? (1983, p. 20)

A partir daí, de acordo com seus próprios relatos, seu primeiro livro, *Me segura qu’eu vou dar um troço*, começa a se arquitetar como projeto. Implodindo qualquer vestígio de representação de uma subjetividade encerrada sobre si, eclode uma “subjetividade antropofágica”, caracterizada “[...] por jamais aderir a qualquer sistema de referência, por uma plasticidade para misturar à vontade toda espécie de repertório e por uma liberdade de improvisação de linguagem a partir de tais misturas” (ROLNIK, 1998, p. 132).

Essa escritura de trincheiras, submetida às pressões dos contextos históricos e sociais, cartografa, como um diário de combates, suas deambulações, a partir das quais vai formulando estratégias de resistência e enfrentamento. Entre os vários “quase-programas” enunciados ao longo de *Me segura...* um parece perdurar num tipo de cristalização da poética walyana do período: “Invenção e saque. Originalidade na combinação dos elementos” (1983, p. 27). Construído por meio de orações nominais, essa plataforma não-dogmática sobrepõe “invenção”, a remeter à difusão da escala de valores poundiana em voga no Brasil, e “saque”, compreendido em sua ambiguidade semântica tanto como “compreensão” quanto como “assalto” ou “furto”⁴. Para Waly, a

⁴ Em *Novo Dicionário Aurélio Eletrônico 6.0* (2009).

invenção se transfigura em deslocamento, e já não se caracteriza como emergência arrebatadora de um fato inaudito inscrito numa série linear-progressiva. Esse gesto que instaura uma ampliação do espectro de relações potenciais do presente, lança-se numa prospecção do espaço de experiências (“passado presente”) e “extraí” de seus componentes relações não-codificadas, deslocando o sistema de referências que ancora o horizonte de expectativas (“futuro presente”). A poesia de Waly se afirma na produção, de viés contextual e contingente, de suas próprias condições de produção e consumo, como se fosse uma “constelação da liberdade sempre se formando” (PIGNATARI, 2004, p. 169).

O poeta e o guerreiro

Me segura qu’eu vou dar um troço, publicado em 1972, além de um marco do experimentalismo poético brasileiro, é um testemunho do acirramento persecutório no ambiente repressivo que o terrorismo de estado consolida. No entanto, esse relato é composto de um vasto conjunto de materiais discursivos, que põe em xeque a própria noção de memória e de subjetividade individual a ela correspondente. Entremeadado de vozes alheias, citações não declaradas, paródias, incorporações de enunciados ordinários, como placas, bilhetes, manchetes, o livro se constrói a partir de estratégias de desapropriação que deslocam os objetos em contrabandos, ameaçando o ordenamento proprietário. Assinado “[...] pelo poeta-guerreiro descido em mim – SAILORMOON” (1983, p. 103), percebe-se que o recurso ao pseudônimo não constitui uma tentativa de despistar possíveis represálias, uma vez que a capa do livro traz uma fotografia de Waly, expondo seu próprio corpo, acompanhado de dois amigos, no calçadão de Copacabana, atrás de um cartaz no qual se lê: “– FA – TAL –”.

“Misto de diário, poema longo e apocalipse”, como afirmou Paulo Leminski (2014, p. 471), *Me segura...* é guiado por imagens catastróficas, remetendo às narrativas de destruição do Dilúvio, de Atlântida, de Sodoma, de Gomorra, de Lemúria, e da Babilônia. Esse conjunto serve como alegoria do Brasil do período, transfigurado em “Bodil”, terra do “brasispero”, contra o qual o poeta se movimenta numa tentativa de sobrevivência. No entanto, o apocalipse instituído não se coloca apenas como impossibilidade, mas como acontecimento propiciador da libertação do presente

imediatos, ruptura dos ordenamentos coercivos do comportamento e da invenção poética, pois o livro é “escrito como se cada frase pudesse ser a última e ao mesmo tempo possibilitasse um constante recomeçar” (ZULAR, p. 53). Esse futuro embargado, agrilhado pela violência, e que transborda no ímpeto exploratório do presente imediato, é sintetizado pela palavra-valise walyana “perenúria” (SALOMÃO, 1983, p. 125).

Na seção que leva o mesmo título do livro, “Me segura qu’eu vou dar um troço”, e que possui um desdobramento acrescido do informe irônico “Aumento para a nova edição”, Waly apresenta dois personagens que revezam suas falas num jogo de cena. O “poeta”, de um lado, e o “guerreiro”, de outro, que aparecem de modo incidental ao longo do livro, nessa seção constituem dois vetores que confluem num recitativo fragmentário e descontínuo. No texto, o revezamento enunciativo foge à estrutura do diálogo, já que não há um caráter responsivo, e cada um dos personagens trata de problemas concernentes a suas próprias representações.

Enquanto o poeta, submetido a um destino de inadequação ao mundo cotidiano, afirma: “nem dentro de casa nem na rua consigo realizar o programa equilibrado – Correr e não Tropeçar”, o guerreiro diz: “nas ruas sou o máscara de ferro. cara dura” (1983, p. 89), comparando-se aos chacais, pois, afirma “se eu não me garantir me estrompo” (1983, p. 90). O poeta, inscrito na economia simbólica numa posição privilegiada mas não-interferente no destino das sociedades, tem sua voz atravessada por um turbilhão de fantasmas, legados pela tradição. De outro lado, o guerreiro afirma:

debilidade: confiar só nos músculos no pique na raça: carência de programas/ planos/ projetos/: desarmado diante dos obstáculos: dilapidação dos recursos encontráveis: lance de todas as forças duma só vez: inexistência duma política de reserva e anti-dispersão de forças: fraqueza indolência moleza formação provinciana do espírito. (SALOMÃO, 1983, p. 90)

A inexistência de um planejamento indutor de eventos encadeados para a consecução de uma meta é o que dá forma à ação do guerreiro, figura submetida a uma fragilidade material que o aproxima da mendicância: “nasci no interior do Brasil – minha dor é minha dívida de dinheiro – toda minha ação são peças jurídicas advogando

meu direito à alimentação [...]” (1983, p. 91). Nesse cenário catastrófico, todos os percursos exigem vigilância e acuidade, pois “[...] o acaso é portador de desgraças” (1983, p. 90). A ironia do enunciado incide sobre a parcialidade com que o acaso é representado, tornando-se aqui uma força natural não-casual, dotada de intencionalidade: a “desgraça” se apresenta como uma espécie de “destino dos distraídos”. Contra isso é preciso transfigurar a precariedade material em liberdade de invenção a fim de que programa revolucionário do guerreiro seja passível de se efetuar: “Não perder os pés, não entrar pro sanatório – criar condições pra que o delírio seja medida do universo. Este é um programa radical porque descobre a pergunta título do volume ‘Que fazer?’” (1983, p. 93). Essa poética exploratória de Waly Salomão, que cartografa práticas, meio e códigos, amalgamando elementos díspares em arranjos transitórios, articula suas próprias condições de escritura e faz com que o gesto de invenção coincida com o gesto de inventar-se.

Referências

- DUARTE, Rogério. *Tropicaos*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.
- FIGUEIREDO, Luciano. Na trilha da Navilouca. In: *SIBILA*: Revista de poesia e cultura, ano 4, n. 7, Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.
- LEMINSKI, Paulo. Poesia-limite. In: SALOMÃO, Waly. *Poesia total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- PIGNATARI, Décio. Teoria da guerrilha artística. In: _____. *Contracomunicação*. 3 ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004a.
- ROLNIK, Suely. Subjetividade antropofágica. In: *XXIV BIENAL DE SÃO PAULO*: arte contemporânea brasileira: um e/entre outro/s. São Paulo: A Fundação, 1998.
- SALOMÃO, Waly. *Armarinho de miudezas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- SALOMÃO, Waly. *Gigolô de bibelôs*: ou surruprador de souvenirs ou defeito de fábrica. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SALOMÃO, Waly. *Poesia total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- ZULAR, Roberto. *O que fazer com o que fazer*: algumas reflexões sobre o *Me Segura qu'eu vou dar um troço* de Waly Salomão. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 8, 2005.

Palavras Nômades Armadas: Poética e Política no Rap

Susan de Oliveira¹

*Palavras, tendas nômades armadas
ao longo de uma vida reunidas,
acampamento de uma noite.
Imagem ao despertar, desfeita depois,
fortemente carregadas sobre a alma sombria
mais uma vez para o novo dia.*

(Paul Zumthor. Midi le juste)

A ideia da constante transumância das palavras e da poética como contingência é bela e também rigorosa na imagem da “tenda” que, no entanto, suprime o que ela não abriga. E por isso há que se pensar, por outro lado, no nomadismo radical daquelas palavras que transitam na linguagem cotidiana, na linguagem das ruas, morando nas falas das ruas, passando de boca em boca, repetidas vezes. Palavras lexicalmente marcadas que nunca foram convidadas ao abrigo provisório do fazer poético, pelo menos, até a tenda ser ocupada após intensa batalha de significantes.

O poeta Sergio Vaz conta uma pequena história. Diz ele que, certa vez, estando na Fundação Casa, ele perguntou aos meninos:

– Quem gosta de poesia?
– Ninguém senhor.
Aí recitei Negro Drama dos Racionais.
– Senhor, isso é poesia?
– É.
– Então nós gosta.
É isso. Todo mundo gosta de poesia.
Só não sabe que gosta.

Essa história nos conta sobre como o gosto poético se define pelo valor estético e sobre a importância da representação. E no interior dessa “tenda” que é a linguagem poética, a poesia “Negro Drama” nos mostra que o significante Negro do eu lírico trava uma luta cruel contra a própria “linguagem que desumaniza o Negro”, conforme apontou Frantz Fanon. Para essa luta contra os significados que lhe são atribuídos nessa

¹ Professora da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: susandeoliveira@yahoo.com.br.

linguagem, o significante Negro se transforma em arma: “eu era a carne, agora sou a própria navalha” diz o verso de “Negro Drama” percutindo na base musical o bumbo abafado dos antigos quilombos² sobre a qual a luta se revela abertamente: “Senhor de engenho, eu sei bem quem você é”³. Aponta Mano Brown o seu rival e a luta se dá sem tréguas contra a naturalização da invisibilidade negra e da violência no enunciado de Edí Rock: “me ver pobre, preso ou morto já é cultural”⁴.

Em “Vida Loka II”, também dos Racionais, a oposição “preto e dinheiro são palavras rivais”⁵, no verso de Mano Brown, mostra que o verdadeiro *slam*⁶ se dá na linguagem e contra a própria linguagem e, portanto, as palavras lutam entre si no interior daquela imagem da “tenda” poética. Ou, como diz o *rapper* Eduardo Taddeo nos “Versos Sangrentos” do grupo Facção Central: “Meu ódio é meu verso. Combinação perfeita. A revolta do meu povo é o veneno da letra”.⁷

Racionais MC's e Facção Central são os dois mais icônicos grupos de *rap* brasileiro e importa destacar que nessa batalha na e pela linguagem, a história negra aparece sempre como um elemento residual, como fragmentos das memórias e das imagens das opressões e lutas ocorridas no passado em vários lugares e tempos.

O *rap* como um modo de narrar a partir de fragmentos e resíduos diversos de textos, memórias e imagens revela não só esse sentido de justiça poética, mas fundamentalmente um caráter epistêmico desde que a própria base do conhecimento da história negra também se produz através de resíduos, fragmentos e rastros. Esse caráter epistêmico é também o que define o *rap* num sentido mais amplo, tanto na perspectiva poética quanto na musical, em que a relação entre continuidade, interrupção e repetição na constituição das bases sonoras por meio de *scratches*⁸ ou por meio da junção dos

² Os historiadores têm explicado a abolição da escravidão como um processo gradual, no qual o fim do tráfico é apenas uma etapa. Os marcos desse processo foram fixados de acordo com a legislação: 1850, Lei Eusébio de Queirós, extinguindo o tráfico; 1873, Lei Rio Branco (Lei do Ventre Livre) libertando os nascidos de escravos, a partir de então; 1885, Lei Saraiva-Cotegipe (Lei do Sexagenários), libertando os escravos idosos; 1888, Lei Áurea, abolindo a escravidão. (ROGRIGUES, J. 1997, p. 56).

³ “Negro Drama”, Racionais MC's – do álbum “Nada como um dia após o outro dia” de 2002.

⁴ “Negro Drama”, Racionais MC's – do álbum “Nada como um dia após o outro dia” de 2002.

⁵ “Vida Loka II”, Racionais MC's – do álbum “Nada como um dia após o outro dia” de 2002.

⁶ O *Slam* é uma prática que envolve batalhas de rimas e performances poéticas de declamações.

⁷ “Versos Sangrentos”, Facção Central – do álbum “Versos Sangrentos” de 1999.

⁸ O *scratching* é movimento de girar o disco ao contrário, interromper e repetir um mesmo fragmento sonoro.

fragmentos poéticos e sonoros que são *sampleados* de outros registros e mixados na nova base musical.⁹

Um arsenal de significantes nômades é, então, reunido e detonado nessa “bomba sonora”, na excelente definição de Adirley Queiróz (2015)¹⁰ livremente adaptada aqui, de palavras, imagens e sons extraídos de incontáveis arquivos que se inscrevem no novo texto poético para uma nova leitura e já não são apenas documentos e registros históricos, mas passam a fazer história porque são finalmente lidos nesse agora no qual, conforme Benjamin, carrega “no mais alto grau a marca do momento crítico perigoso, subjacente a toda leitura”. (BENJAMIN, 2006, p.505).

Nesse preciso sentido é que interpreto o videoclipe “Mil faces de um homem leal” (2012), dos Racionais MC’s, que sob o lema “Sem justiça não há paz, é escravidão”, verso dito por Mano Brown, deixou de ser apenas um videoclipe para se tornar a trilha sonora do filme “Marighella” (2012). O videoclipe de “Mil faces de um homem leal”, premiado como o melhor do ano no VMB 2012 juntamente com o *rap* que lhe dá o título e o qual também foi apontado como a melhor música daquele ano pela Revista *Rolling Stone Brasil*, começa com o anúncio da data em que se passa a ação da invasão da Rádio Nacional de São Paulo, em 1969, por Marighella e seu grupo revolucionário armado, a ALN (Ação Libertadora Nacional), os quais rendem o vigia e o locutor, anuncia: “Temos presente em nossos estúdios, Carlos Marighella”.

A partir dessa primeira encenação, onde os quatro integrantes dos Racionais MC’s e o *rapper* Dexter são os personagens que performatizam o acontecimento verídico, o áudio é aberto para o discurso do próprio Marighella, recuperado e *sampleado* como introdução e epílogo do *rap* que contará a sua história. Enquanto se ouve esse discurso, são exibidas imagens cenográficas do grupo guerrilheiro através da performance realizada pelos *rappers*, imagens de jornais da época que noticiaram o caso, além de arquivos em preto e branco de vídeos do início do período da ditadura militar (1964-1985).

Em seguida, são mostradas as imagens de Muhammad Ali, Angela Davis e Malcolm X, também em preto e branco. Ao final, vídeos originais de várias lutas

⁹ : A *sampleagem* é a técnica digital de extrair fragmentos sonoros e musicais de diversas origens para reuni-los, ou seja, mixá-los em uma nova estrutura musical.

¹⁰ A definição é emprestada de Adirley Queiroz, que assim define o seu experimento em “Branco sai, Preto fica” de 2015.

populares, greves, marchas e manifestações de trabalhadores de diversas partes do Brasil em momentos mais recentes, já em cores, compondo um panorama histórico e cronológico, mas sem demarcação por datas. Portanto, não há simplesmente um *continuum* presumível entre passado, presente e futuro, mas uma iteração (DERRIDA, 1991) das imagens em torno da mesma ideia de que a repressão e a irrupção social são latentes no Brasil tanto no momento em que Marighella atuava na guerrilha contra a ditadura militar no Brasil, quanto nas lutas e enfrentamentos posteriores travados pelos movimentos sociais, como no caso do Massacre de Eldorado dos Carajás, ocorrido em 1996, quando a polícia do estado do Pará executou 19 integrantes do Movimento Sem-Terra (MST), do qual o videoclipe também traz imagens. O videoclipe foi ainda gravado na Ocupação Mauá que, segundo Mano Brown, representa o maior problema social de sempre no Brasil: a distribuição de terra e a moradia. Por fim, a imagem de Marighella em diferentes situações de sua vida irrompe como fio condutor da narrativa entre as demais imagens citadas, enquanto se ouve o refrão: “Revolução no Brasil tem um nome”.

Assim, a performance do *rapper*, o seu corpo em cena, resulta de todo um trabalho de pesquisa e montagem de sons e imagens armazenados por meio de algumas tecnologias e recuperados por outras. O corpo e a voz não apenas condensam e suportam esse conjunto estético e tecnológico híbrido, mas também são produzidos e modificados por ele. O corpo negro na performance do *rap* é simultaneamente transformado numa síntese de tantos outros corpos e memórias que condensa a reunião de todos os significantes nômades na autocriação do negro enquanto um novo corpo (e voz) não submetido que representa a emergência de uma consciência negra com todas as suas ambiguidades e contradições.

Como diz Frantz Fanon, o Negro na condição de violência e subjugação não se constitui plenamente como um sujeito. O Negro só se reconhece e se autocria de fato como um sujeito quando passa a ter consciência da segregação que o interdita. Mas, essa consciência não lhe é dada por ninguém, a consciência negra é sempre imanente a si mesma e “a segregação nada tem de ontológico” (FANON, s.d., p. 168). E Steve Biko (2014) acrescenta que a consciência negra é sempre coletiva. Assim, a poética do *rap* é sempre política e a cena em que um homem negro em sua performance emerge da segregação para ser a voz da consciência coletiva é também o momento da sua

autodeclaração quando, conforme Achille Mbembe, “o Negro diz de si mesmo que é aquilo que não foi apreendido; aquele que não está onde se diz estar, e muito menos onde o procuramos, mas antes no lugar onde não é pensado” (MBEMBE, 2014, p. 59).

Portanto, esse momento de autodeclaração que passa pela consciência negra e pelo reconhecimento coletivo, é também o momento em que emergem os conflitos subjetivos provocados pelas pressões que esse coletivo sofre e também exerce sobre o indivíduo negro.

Mano Brown define em sua poética muitas das angústias e contradições do indivíduo Negro através de um sujeito lírico que suporta e sofre tanto pelas pressões racistas da sociedade branca quanto pelas pressões da coletividade negra em relação à sua fidelidade a ela, à mudança da sua condição social e em relação à sua masculinidade. Em vários *raps* se podem perceber os dilemas existenciais fundados numa subjetividade complexa como em “Negro Drama”, no qual ele se diz ser “aquele louco que não pode errar” e não pode errar tanto diante do julgamento da sociedade branca como da coletividade negra.

Particularmente, a performance de Mano Brown é um campo aberto para se entender as expressões da subjetividade negra a partir da abordagem do *rap* como obra poética vocal, ou seja, como poesia feita não só de palavras, mas pela voz e pelo corpo e, com e pelos significantes que se inscrevem no corpo negro.

Meu título também persegue a poética negra do *rap* como emergência de uma arma de autodefesa, desde os guetos estadunidenses (de Nova Iorque, Chicago, Miami e Los Angeles), fortalecendo-se progressivamente, entre os anos 60, 70 e 80, como uma espécie de reação ao período de intensificação das lutas antirracistas travadas nas ruas das principais periferias urbanas. Ao longo daqueles anos, perderam-se as presenças físicas dos líderes Malcolm X, Martin Luther King e dos Panteras Negras quando, então, a violência policial foi acrescida da violência das gangues entre si na disputa pelos espaços urbanos onde um sentimento latente de orfandade por todas as perdas anteriores abriu, paradoxalmente, um espaço para o surgimento de uma frátria. Aquela que Maria Rita Kehl (2008) chamou de “frátria dos manos”¹¹ e que se consolidou como

¹¹ No texto intitulado “A frátria órfã: conversas sobre a juventude”, de Maria Rita Kehl (2008), a autora analisa a comunidade do rap como uma frátria pelo caráter de irmandade entre os “manos e manas” que constituem essa comunidade. A ausência de pai, seja ele o de sangue, seja a representação do pai enquanto a assistência estatal e o descaso dos governos em relação à periferia, constitui então a comunidade do rap não como pátria, mas como uma união de fraternidade entre iguais.

a cultura *hip hop* cujas bases são um tipo de comunitarismo com regras de conduta visando aplacar as intrigas e a violência entre irmãos. Nessa frátria de muitos órfãos de pais diversos, a cultura dos *manos* procurou suprir as faltas, sanar as feridas, vencer estereótipos e restaurar a autoestima. E embora efetivamente se manifestasse como uma forma de intervenção local, a cultura *hip hop* se caracterizou por seu caráter cosmopolita aberto às experiências das diversas periferias do capitalismo contemporâneo.

A globalização dos anos 90 não distinguia o primeiro do terceiro mundo, tanto pelas intensas migrações que já vinha ocorrendo, como pelo aumento da pobreza e desemprego que tornaram cada vez mais parecidas e integradas todas as periferias do sistema capitalista, forjadas pelas políticas neoliberais do estado policial e da desindustrialização. Em todo lado, as novas zonas de exclusão também foram licenciadas pela Guerra às Drogas e reforçadas por estratégias de *apartheid* social. A percepção de que o racismo e o *apartheid* eram uma realidade tão global quanto o capitalismo e o estado policial que se somava ao conjunto das outras violências históricas em relação à população negra, produziu como contraponto uma cultura periférica cosmopolita de contestação e resistência.

No Brasil, o ambiente da cultura *hip hop* foi se manifestando entre os anos 70 e 80, inicialmente com os bailes *black*, onde reinava o *funk* e o *break dance*, como mostra muito bem o já invocado filme “Branco sai, Preto fica”, de Adirley Queirós (2015). No final dos anos 80, o *rap* se firmou como elemento da cultura *hip hop* e algo muito maior do que mais um gênero da música negra. Significou a tomada da palavra pelos jovens negros para os jovens negros nas zonas de exclusão marcadas pelas políticas neoliberais onde se mesclavam segregação espacial, violência policial e marginalização social. Dessa forma o *rap* se firmava, portanto, primeiro enquanto ato político de empunhar a palavra como arma contra a violência do Estado e como autodefesa.

Junto a esse DNA, a repressão e a criminalização do *rap* vieram confirmar que, de fato, ele não é um filho bastardo e temporão da democracia que, no caso do Brasil, foi reinaugurada em 1985, mas justamente testemunha o seu contrário. Particularmente, no Brasil o *rap* evidencia que a chamada redemocratização não promoveu mudanças que alterassem os processos históricos de exclusão os quais foram prolongados no pacto social da ditadura e pós-ditadura fortalecendo-se na esteira do neoliberalismo que significou mais privilégios à classe média branca e às elites corporativas, financistas e

privatistas. Assim, diante das condições culturais, econômicas e sociais, o *rap* surge e se insurge como uma expressão da reação dos oprimidos contra a segregação, o racismo e o extermínio.

O fim oficial da ditadura no Brasil é o ano de 1985 e, em 1988, surgiu o grupo brasileiro de rap Racionais MC's que lançou seu primeiro álbum, "Holocausto Urbano", em 1990. Nesse ínterim, no ano de 1989, se formou também o grupo Facção Central cujo impacto nacional foi causado pelo seu terceiro álbum, "Versos Sangrentos", de 1999, logo após o sucesso do icônico "Sobrevivendo no Inferno", dos Racionais, em 1997, o quinto do grupo e responsável pela sua transformação em principal referência do *rap* brasileiro. No citado álbum dos Racionais MC's, "Sobrevivendo no Inferno", de 1997, a letra do *rap* "Capítulo 4, versículo 3", tem a seguinte introdução:

60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais já sofreram violência policial. A cada 4 pessoas mortas pela polícia 3 são negras. Nas universidades brasileiras apenas 2% dos alunos são negros. A cada 4 horas um jovem negro morre violentamente em São Paulo. Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente...

Há 20 anos, portanto, esses versos retratam a mesma realidade que parece imutável para os jovens negros brutalizados pelo Estado sendo a política de segurança a única política pública efetiva nas periferias brasileiras e a qual está na origem do genocídio contemporâneo da juventude negra implementado pelas polícias militares estaduais, desde os anos 90, emblematicamente a de São Paulo, que foi responsável pelo massacre do Carandiru, em 1992, com 111 mortos e 74 policiais envolvidos, segundo dados oficiais, e a do Rio de Janeiro, que promoveu a chacina de Vigário Geral, em 1993, com 21 mortos e 50 policiais militares acusados.

O *rap* "Diário de um Detento", escrito por Mano Brown em parceria com o ex-presidiário Josemir Prado, o Jocenir, narra a partir do ponto de vista de um sobrevivente a rebelião de presos no Carandiru e o massacre que a sucedeu no dia 2 de outubro de 1992, em forma de um diário que começa no dia 1º, a véspera do massacre, e se conclui no dia 3:

Cadáveres no poço, no pátio interno.
Adolf Hitler sorri no inferno!
O Robocop do governo é frio, não sente pena.

Só ódio e ri como a hiena.
Rátátátá, Fleury e sua gangue
vão nadar numa piscina de sangue.
Mas quem vai acreditar no meu depoimento?
Dia 3 de outubro, diário de um detento.

O período brutal da história recente brasileira, inaugurado na década de 90, é chamado de “Era das Chacinas” pelo *rapper* Eduardo Taddeo (ex-líder do Facção Central) e, segundo ele, corresponde a uma guerra não declarada contra a juventude negra e favelada na qual o Estado, a pretexto da repressão ao tráfico de drogas e ao aumento da criminalidade – como se isso fosse um fato natural e aleatório – leva a cabo uma política de extermínio. No *rap* cujo título é exatamente “Era das Chacinas”, de 2014, Eduardo faz a seguinte comparação:

A Síria se assustaria com 8 carros funerários
Saindo do mesmo bairro, no mesmo horário
Em uma semana os protetores dos “Lords” brancos
Matam mais que a ditadura em 20 anos

Nos dois últimos versos, Eduardo parece se referir ao momento mais brutal da era das chacinas, que foi o massacre de maio de 2006, em São Paulo, quando, em apenas uma semana, 564 pessoas foram mortas numa retaliação da PM paulista a ataques do PCC. Desses mortos, 59 eram agentes de segurança e os demais eram na maioria homens negros de até 25 anos com marcas de execução. Portanto, mais de 500 pessoas foram chacinadas em apenas 8 dias, número maior que nos 21 anos da ditadura brasileira, quando foram mortas pelo Estado 434 pessoas. O Atlas da Violência 2017, que analisou a evolução dos homicídios no Brasil entre 2005 e 2015, a partir de dados do Sistema de Informação sobre Mortalidade (SIM) do Ministério da Saúde, mostra que a mortalidade de jovens negros cresceu em dez anos proporcionalmente ao número de homicídios, sendo que em 2007, foram 48 mil, e em 2015, cerca de 59.080 homicídios no país, ou seja, nos últimos dez anos, o número de homicídios aumentou em 20 mil, sendo que 71 % deste total são de pessoas negras, com 22% de mulheres negras.

Entretanto, não se pode pensar no aumento da violência policial e nem da criminalidade nos últimos anos, sem que se observe exatamente que ambas correspondem aos efeitos do projeto neoliberal que se consolidou sob os governos de Fernando Collor e FHC e não teve uma resposta estrutural do lulismo, apesar de

algumas importantes políticas assistenciais. Se a classe trabalhadora sindicalizada e legalizada é historicamente branca, os negros são aqueles que sustentam o mundo do trabalho, como base da relação capitalista entre patrões e empregados: de um lado como garantidores da acumulação do capital pelo trabalho escravo e, de outro, como os que fazem e sempre fizeram os serviços que os trabalhadores brancos fazem menos, a saber, os serviços sem qualificação, sem carteira assinada e os mais pesados e piores remunerados do capitalismo contemporâneo.

Estar na periferia não é estar fora do sistema, mas numa condição ambivalente: excluído, porém peça fundamental da engrenagem. A condição ambivalente dos negros é baseada, portanto, no racismo estrutural que perpetua de vários modos a herança histórica da escravidão na forma como o capitalismo pós-abolição, pós-guerra, pós-ditadura, pós-colonialismo, pós-industrialização, pós-modernidade, pós-democracia e pós-golpe se beneficia dessa exclusão.

Para finalizar, meu título também encontra eco no *rap* em língua crioula, porque muitas das ideias que apresentei até aqui se devem à minha pesquisa de pós-doutorado sobre o *rap* em língua crioula, realizada em 2014, na cidade de Lisboa, onde os *rappers* descendentes de cabo-verdianos se recusam a compor seus versos em português. Portanto, foi preciso entendê-los do ponto de vista da performance vocal e das subjetividades negras, pois inicialmente me deparei com essa opção política dos *rappers* de jamais traduzirem qualquer letra ao português, salvo uma ou outra performance em vídeo legendada em inglês. Assim, tanto pela questão política que justifica o uso da língua crioula, como pela questão epistemológica do *rap* enquanto junção de fragmentos dispersos e ainda pela questão ontológica do corpo negro como produto de uma consciência imanente me foi possível, de algum modo, perceber o *rap* como parte de uma cultura de crioulização tal como disse Édouard Glissant (2013). A crioulização conceituada por Glissant, explica que o contato entre esses africanos de diferentes origens na plantação escravista possibilita a formação de uma cultura a partir dos resíduos das memórias de outras culturas e línguas e que são colocados em relação de equivalência contra o que ele chama de “falsa universalidade do pensamento do sistema” (GLISSANT, 2013, p. 19). Para Glissant, a crioulização ainda pressupõe que essa cultura é formada a partir do que ele chama de *despossessão*, ou seja, da perda e da violência como relação originária entre os indivíduos postos em contato, todos oriundos

de uma destruição das suas origens, de suas posses incluindo o direito ao próprio corpo e à própria subjetividade, questão que se mantém e define os sujeitos excluídos das periferias.

Assim, para esse escritor caribenho, a linguagem do *rap* expressa um tipo de cultura de crioulação porque tal como a língua crioula das plantações escravistas, a linguagem do *rap* seria, como destaquei, uma expressão dos fragmentos da memória dos descendentes de africanos expatriados e impedidos de viver em sua terra e de conhecer a sua origem e história. E aqui ressalto, mais uma vez, que é na perspectiva de restaurar essas perdas que ocorre a junção dos resíduos, rastros e fragmentos *sampleados* e mixados no *rap* e, portanto, é o que nos permite entender tal procedimento como uma episteme, ou seja, como uma forma específica de produção de saberes, de reapropriação e montagem a partir dos fragmentos da própria história via tecnologia pelo sujeito negro a quem foi negada a memória, a subjetividade e a identidade.

Fundamentalmente, a presença negra introduzida na cena cultural através do *rap* – seja em que contexto for – é sempre expressão de resistência, mas no caso do *rap* em crioulo, a expressão de resistência adquire um caráter de enfrentamento. A performance no *rap* cantado em crioulo assume a condição de enfrentamento num contexto em que os negros, mesmo os nascidos em Portugal, são considerados imigrantes, seja pela lei da nacionalidade, seja pela percepção social. Nesse sentido, a presença negra e crioula na cena cultural portuguesa é também a crítica social à exclusão contemporânea e ao mesmo tempo corporifica a memória viva da escravidão, através da língua como um instrumento político.

A poética negra, em português como em crioulo, em qualquer periferia do capitalismo global é uma recusa à não pertença ou à pertença marginal, ou seja, é uma recusa política ao lugar que perpetua e atualiza a relação colonial.

Referências

BENJAMIN, W. *Passagens*. Trad. de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2006

BIKO, S. *A definição da consciência negra*. Portal Geledés, 2014. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/definicao-da-consciencia-negra/>

- DERRIDA, J. *Limited Inc.* Trad. de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1991.
- EDUARDO. *A Fantástica fábrica de Cadáver*, CD 2. São Paulo, 2014.
- FACÇÃO CENTRAL. *Versos Sangrentos*. São Paulo: Discoll Box, 1999.
- FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Porto: Tipografia Orgal, s.d.
- GLISSANT, É. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: UFJF, 2013.
- IPEA. *Atlas da Violência 2017*. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/download/2/2017>
- KEHL, Maria Rita. *A frátria órfã: conversas sobre a juventude*. São Paulo: Olho D'Água, 2008.
- MBEMBE, A. *Crítica da Razão Negra*. Lisboa: Antígona, 2014.
- QUEIRÓS, Adirley. *Branco Sai, Preto Fica*. Filme. Produção Cinco da Norte, Brasil, 2015
- RACIONAIS MC's. *Mil faces de um homem leal*. Videoclipe, 2012. Disponível em: Racionais TV <https://www.youtube.com/watch?v=5Os1zJQALz8>
- _____. *Nada como um dia após o outro dia*. CD 2. São Paulo: Cosa Nostra, 2002.
- _____. *Sobrevivendo no Inferno*. CD 1. São Paulo:Cosa Nostra, 1997
- RODRIGUES, Jaime. *O Tráfico de Escravos para o Brasil*. São Paulo: Ática, 1997.
- VAZ, Sérgio. *Flores de Alvenaria*. São Paulo: Ed. Global, 2016
- ZUMTHOR, Paul. *Midi le Juste*. Gourdon: Dominique Bedou Ed., 1986

Pontos de partida de uma pesquisa sobre a prosa de ficção de Lucia Miguel Pereira: realismo e feminismo

Adriana de Fátima Barbosa Araújo¹

Circulou em junho de 2017 a notícia de que um grupo de pesquisa sobre Marx na UFMG foi denunciado no MPF por doutrinação marxista. Embora a denúncia não tenha sido acatada pelo MPF, por aí tiramos o nível a que chegam as tentativas de silenciamento que o policiamento intelectual e a polarização política têm imposto a todos nós. A resistência a todo tipo de conservadorismo se faz ordem do dia ainda mais quando observamos a necessidade de grupos ligados aos fundamentalismos religiosos de buscar ordenamentos legais que impeçam o amplo debate sobre a diversidade humana e a inclusão social na escola e na sociedade. Estamos nos referindo aos projetos de leis tramitando nos níveis municipal, estadual e federal no tipo “Escola sem partido”, peças de defesa do obscurantismo e da repressão contra o pensamento crítico e emancipador. Acontece que, contra todas as tentativas de silenciamento, o pensamento crítico apenas cresce, cresce e se fortalece de modo cada vez mais forte e inequívoco.

Relaciono nesse texto as disputas teóricas e críticas travadas pelo pensador húngaro Gyorgy Lúkacs contra o fascismo na década de 1930 com algumas ideias críticas que nos interessam refletir sobre a prosa de ficção de Lucia Miguel Pereira, mais especificamente considerando seu romance de 1933, *Em surdina*. No texto de 1938, “Trata-se de realismo!”, o pensador húngaro Gyorgy Lúkacs, ao debater a crítica de Ernst Bloch sobre a sua visão do movimento expressionista, reflete sobre o modo como a literatura altamente sofisticada da vanguarda – a atenção voltada para a realidade da linguagem e não para a linguagem da realidade seja pelo meio do anti-realismo ou mesmo por um pseudo-realismo poderia, no limite, contribuir para naturalizar a capitulação às ações inumanas e inaceitáveis das políticas exclusivistas e odiosas do fascismo.

Preocupado com a forma como a literatura poderia participar no movimento de resistência contra a ascensão do conservadorismo e da banalização da violência e da brutalidade, Lukács argumenta, como pudemos perceber, principalmente com dois

¹ Professora da Universidade de Brasília (UnB). E-mail: adrianaaraujo@unb.br.

elementos. Um é a questão da valorização da cultura popular como um elemento de resistência, evocando a centralidade do elemento popular e humano e o outro é a defesa da literatura não como algo que paira além do bem e do mal, acima da história e da sociedade no brilho eterno de seu processo de produzir a si mesma, mas com seu poder de trazer à tona tudo o que interessa ao mundo humano em todas as suas vivências concretas evitando que uma singularidade ou unicidade imposta e única possa ser alçada a um mito de salvação. É, em uma palavra, a defesa da onilateralidade contra a unilateralidade do pensamento homogeneizante e conformista que a todo momento quer se apoderar de nós.

Muito longe disso, Lukács reforça e resgata o poder que a arte literária tem de colocar tudo o que é decisivo ao mundo humano em primeiro plano, sem mediações, diretamente. O poder da literatura. Em última análise frente aos horrores provocados pelo elitismo excludente das políticas nazistas, está em jogo o reconhecimento da diversidade humana em todas as suas direções, em suas múltiplas possibilidades, aspectos e limitações. Contra o irracionalismo de um mundo homogeneizado e extremamente excludente, a dinamicidade e diversidade de todos os aspectos da vida.

A famosa restrição de Lukács às vanguardas e sua crítica à literatura excessivamente obcecada com a montagem e a descrição mostram sua preocupação com uma literatura que, desinvestida da sua capacidade de reconfigurar o mundo a partir do caos da vida objetiva em que tudo aparece desunido e fragmentado, apenas colabora com o sistema quando torna palatável e naturalizado o mundo distópico das ruínas e do pessimismo conformista. Vemos que essa preocupação de Lukács, num debate entre escritores, tem uma perspectiva prática. O seu ponto é não deixar crescer as forças do irracionalismo e do sem sentido, vivenciadas na superfície da realidade, que desarmam e enfraquecem qualquer possibilidade de resistência.

Lukács lembra Marx quando argumenta que por mais que na imediatividade da vida tudo apareça fragmentado e autônomo, toda sociedade forma uma totalidade, todos estamos ligados por mediações que não aparecem na superficialidade da vida – em que o isolamento e o vazio do mundo das mercadorias parecem tomar o lugar dos laços que unem as pessoas umas às outras. Mas o ponto importante do argumento é que perder de vista as conexões, não significa que elas deixem de existir, sendo a realidade substituída pelo modo de perceber a realidade. A arte, e especialmente a arte literária, é uma forma

de redimensionar as conexões entre as pessoas porque traz ao sentido e à consciência a centralidade das conexões, ações e sentimentos humanos.

Lanço mão de uma citação que retiro de *Trata-se de realismo!* numa passagem da explicação de Lukács sobre a literatura de vanguarda daqueles que chama de “realistas atuais” (trago à lembrança que o texto é de 1938). Ressalto da citação a ideia de que Lukács não tem um sentimento passadista que repudia o novo e que só se interessa pelo realismo do século XIX, base do argumento de Bloch contra ele.

Um clássico esse debate cujos textos publicados na *Revista Das Wort* aparecem no livro organizado por Carlos Eduardo Jordão Machado, *Debate sobre o expressionismo*. Lukács argumenta contra Bloch que enxerga em algumas obras atuais “a grande criação realista”, daí a expressão exclamativa com que intitula seu texto, “trata-se de realismo!” e não por um capricho de gosto pessoal. Mas porque reconhece com Hegel e Marx, a arte em seu poder de investigar e descobrir as paisagens e experiências humanas em sua diversidade de vieses e contradições – na sua onilateralidade. A citação é longa porque optei por apresentar o argumento em sua inteireza, o quanto seja isso possível num recorte:

Já que só quando observamos como um todo as obras-primas do realismo passado e do presente, e delas aprendemos quando cultivamos a sua difusão e fomentamos a sua difusão correta é que o valor atual, cultural e políticos da grande criação realista se revela: a sua inesgotável *diversidade* em oposição à *unilateralidade* – na melhor das hipóteses, espirituosa – do “vanguardismo”. A Cervantes e Shakespeare, a Balzac e Tolstoi, Grimmeslshausen e a Gottfried Keller, a Gorki, a Thomas e Heinrich Mann têm acesso os leitores das amplas massas do povo, a partir das mais diversas facetas da sua própria experiência de vida. A repercussão vasta e duradoura do grande realismo reside precisamente no fato de existir um número ilimitado de portas – assim o poderíamos formular – que possibilita este acesso. A riqueza da criação artística, a apreensão profunda e correta de fenômenos duradouros e típicos da vida humana está na origem da grande repercussão progressiva destas obras-primas; no processo de apropriação os leitores dessas obras clarificam as próprias vivências e experiências, alargam o seu horizonte humano e social e, através do humanismo vivo, são preparados para assimilarem as opções políticas assumidas pela Frente Popular e apreenderem o humanismo político dessas obras; mediante a compreensão das grandes épocas progressistas e democráticas da evolução da sociedade, que a obra de arte realista nos proporciona, é preparado, no íntimo das grandes massas um solo fértil para a democracia revolucionária do novo tipo representado pela Frente Popular. Quanto

mais enraizada neste solo se encontra a literatura de combate antifascista, tanto mais profundamente enraizados serão os tipos exemplares e odiosos que ela cria- *tanto maior será a sua ressonância no povo*. A Joyce ou a outros representantes da literatura “vanguardista” conduz apenas uma passagem muito estreita: é necessário “descobrir certos truques” para se conseguir compreender o que aí se passa. E, enquanto no caso do grande realismo o acesso mais fácil propicia também uma grande riqueza de produtos humanos, com a literatura “vanguardista” as grandes massas do povo não podem apreender nada. Precisamente porque nessa literatura falta a realidade, a vida, ela impõe (para utilizar a linguagem política: sectariamente) aos seus leitores uma concepção estreita e subjetivista da vida, enquanto o realismo, pela riqueza de aspectos a que dá forma, responde às perguntas que o próprio leitor põe – respostas da vida a perguntas que a própria vida colocou!.... A relação viva com a vida do povo, o desenvolvimento progressista das próprias experiências das massas – é esta precisamente a grande mensagem social da literatura Frente Popular significa: luta por um autêntico caráter popular da arte, uma solidariedade múltipla com toda a vida do povo, tornada histórica – historicamente *peculiar*; significava encontrar diretrizes e opções que, a partir *desta* vida do povo, despertem as tendências progressistas para uma nova vida politicamente ativa. (MACHADO, 1998, p. 228-9)

Temos que lembrar que era fundamental para Lukács refletir sobre o lugar da literatura na Frente Popular, especialmente no que se refere às políticas de unificação dos partidos de esquerda presentes nas discussões no interior da Internacional Comunista nos anos de 1934 e 1935, no contexto de ascensão do fascismo e como era necessário naquele momento como agora a sensibilização e a mobilização para a luta. Não é que condenasse a literatura de um Joyce, que em outros momentos reconhece como grande autor da literatura, mas pensava estrategicamente as forças vivas que combatem a decadência do mundo humano e escolher o caminho orientado pelas forças positivas do realismo profundo e significativo conectado com a vida do povo e o realismo da personagem concreta vivendo uma situação concreta.

Ainda sobre esse texto, Lukács ao recuperar o próprio Marx, retoma a dialética da essência e do fenômeno. O crítico argumenta que a realidade como algo estático e hierárquico é uma noção muito deturpada do marxismo vulgar. Para Marx, a realidade é síntese de múltiplas determinações, constituída pela interação de complexos em seu interior e exterior, cujo o número de momentos tende ao infinito:

O concreto é concreto porque é a síntese de múltiplas determinações, portanto, unidade da diversidade. Por essa razão, o concreto aparece no pensamento como processo da síntese, como resultado, não como ponto de partida, não obstante seja o ponto de partida efetivo e, em consequência, também o ponto de partida da intuição e da representação. (MARX, 2011, p 77-78)

Nessa dinâmica, existe a relatividade da essência e da aparência, do absoluto e do relativo, já que em cada momento o que antes era relativo pode se tornar absoluto e o contrário em outro momento – em cada mínima parte da totalidade tudo é dinâmico, portanto a onilateralidade. Por isso qualquer relação dicotômica, mecânica de determinação da realidade, considerando qualquer fator ou aspecto, seja econômico ou histórico, está muito longe do pensamento marxiano sobre a possibilidade de conhecimento da realidade. Porque é difícil e custoso, porém é possível conhecer a realidade.

Na arte, a vida aparece reconfigurada com uma inteireza e objetividade a que não temos acesso no correr caótico da vida, no suceder em que se apresentam de modo irreversível e continuamente sucessivo. Na nossa vida cotidiana, vivenciamos essência e aparência, mas o caráter caótico dos acontecimentos no mais das vezes não nos permite ter clareza para distinguir o essencial do aparente. Sempre o esforço para evitar o pensamento dicotômico, assim quanto mais rica for a qualidade da captação artística, “quanto mais variada e rica, intrincada e “astuta” (Lenin) ela for, quanto mais intensamente ela abranger a contradição viva da vida, a unidade viva da contradição de riqueza e unidade das determinações sociais, tanto maior e mais profundo será seu realismo” (MACHADO, 1998, p. 208). Observar que não é determinismo da realidade, mas determinações da realidade. Determinações, não determinismo.

Passo agora a uma reflexão sobre a obra de Lucia Miguel Pereira a partir dessas sugestões marxianas e lukacsianas sobre realismo. O que motiva a investigação sobre a obra de Lucia é refletir sobre o lugar ocupado por essa obra em pleno contexto de redefinição dos rumos da literatura brasileira numa fase em que o modernismo paulista já é história e legado, e que a experimentação estética já alcançou o nível de uma consciência criadora nacional, conforme afirma Mário de Andrade na sua conferência clássica de 1942, “O movimento modernista”. Assumo aqui, com Mário e com Lukács, a ideia da arte com

uma funcionalidade imediata social, [como] é uma profissão, e uma força interessada na vida... esta que tem uma função humana, imediatista e maior que a criação hedonística da beleza. E dentro dessa funcionalidade humana da arte é que o assunto adquire um valor primordial e representa uma mensagem imprescindível. (ANDRADE, 2002, 276)

Nesse sentido, de atualização estética, a literatura brasileira da década de 1930 vai ter o protagonismo na descoberta da realidade brasileira e do ponto de vista de hoje não creio ser descabelada a possibilidade de afirmar que isso era verdade tomados os matizes que em seu momento pareciam irreconciliáveis. Estou me referindo às tendências da arte social ou intimista, inclusive materializadas nas famosas disputas entre Jorge Amado e Lucia Miguel Pereira. Penso que as ideias da arte interessada na vida – presentes em um Lukács e em um Mário de Andrade superam essas discussões e ressaltam as profundas relações de proximidade que as obras de 1930 guardam entre si quase como um espírito de época.

A prosa de ficção de Lucia Miguel Pereira está bem longe do exibicionismo técnico, antes com um certo grau de uso renovado das técnicas atualiza elementos de construção dos grandes realistas e até elementos da épica ao narrar, por exemplo, um acontecimento de mais de um ângulo. Pensando as obras de Patrícia Galvão e Lucia Miguel Pereira, pois no ano de 1933 saem as obras mais conhecidas das duas autoras, nomeadamente: *Em surdina* e *Parque industrial*, podemos afirmar que, além dos experimentos formais em torno de revolucionar as formas do dizer narrativo presentes em ambas as obras, elas também revolucionam o romance brasileiro do ponto de vista da elaboração do conteúdo, mesmo como antípodas, mas que se complementam nos modos como investigam e representam a condição e o ponto de vista de mulheres muito diferentes, assim como diferentes se mostram suas opções formais.

E a diferença principal é a da classe social e daí as opções na forma literária. Enquanto a personagem Cecília de *Em surdina* nem sabia que poderia trabalhar, na obra de Patrícia Galvão, a Pagu, temos personagens que nem sonham em não trabalhar. Cecília, ao conhecer essa possibilidade, é profundamente desencorajada pelo pai e pelo amigo, Paulo – que ambicionava tê-la como esposa, já as personagens trabalhadoras dos teares do parque industrial de São Paulo são duramente exploradas no trabalho ao qual

estão presas pela necessidade básica de sobreviver. Os dramas vividos pelas personagens são completamente diferentes, embora sejam mulheres jovens vivendo na mesma época em São Paulo e no Rio de Janeiro.

Época aliás muito dura para a mulher. O patamar em que se encontra a luta das mulheres hoje, quando em vez de diminuir aumenta a violência e os crimes contra as mulheres, tinha naquele momento um caráter realmente embrionário pelo que apreendemos dos destinos das personagens nas situações vividas por elas. Na pequena, mas decisiva, prosa de ficção de Lucia Miguel Pereira, personagens e narradoras vivem o drama da dificuldade em assumir os papéis a elas conferidos pelas convenções sociais. Nessas personagens e narradoras há algo que resiste e que elas mesmas aprendem a não negar.

A quantidade de recursos (itálico, aspas, espaçamentos) com que a narrativa de *Em Surdina* apresenta sua instância narrativa nos coloca a questão da dificuldade da narradora em assumir sua perspectiva de mulher no interior do discurso destinado ao narrador. Existe na crítica especializada da obra, divergências em relação à caracterização da instância narrativa. Edwrigens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida em sua tese, *Reinventando a realidade: estratégias de ficção na obra de Lucia Miguel Pereira*, defende que, “e com a hipocrisia imperando sobre as normas de conduta impostas pelas relações sociais, podemos notar a expressão do conservadorismo ou do receio de mudanças mediadas pelo narrador ou pelas outras personagens de famílias tradicionais” (ALMEIDA, 2010, p. 39).

Já na tese de Juliana Santos, *Ficção e crítica de Lucia Miguel Pereira: a literatura como formação*, encontramos um trecho na análise do romance *Maria Luísa* em que lemos: “O olhar que o narrador (ou narradora segundo Heloísa Pontes) lança sobre essas crianças é o de compaixão, percebendo o quanto é injusta a condição desses meninos que perderam prematuramente a pureza da infância” (SANTOS, 2012, p. 123). Nas duas teses há uma leitura da ficção completa de Pereira, mas afora o romance *Amanhecer*, no qual temos uma narração de primeira pessoa, as duas estudiosas referem-se sempre ao narrador e não a uma possível narradora. E Edwrigens, como vimos, afirma ainda um conservadorismo, desse narrador.

No texto de Heloísa Pontes (2008), *Crítica da cultura no feminino*, há a defesa da ideia de que a narradora deseja se descolar do discurso conservador da personagem

Maria Luísa. E por essas referências reafirmamos que a crítica oscila porque essa inconstância existe antes na obra. Esses avanços e recuos, inclusive em termos de sinais gráficos, na instância narrativa parecem materializar uma dificuldade que a narradora tem de ocupar plenamente seu espaço, um espaço tradicionalmente ocupado pelo homem. Ainda não tínhamos uma tradição de narradoras e é com muito pejo que Lucia investe na construção de seu lugar de narradora e daí o uso de variados recursos, itálico, aspas, para modelar essa voz narrativa que se está disputando também subjetivamente.

Em surdina nos conta a história de uma moça que tem força para, na sociedade carioca da década de 1930, negar três pedidos de casamento, com supostos bons partidos, mas que, por outro lado, ainda não consegue se imaginar vivendo por si mesma, emancipada da casa do pai. Daí temos acesso ao drama da dificuldade hercúlea de cada passo tomado na direção da desfetichização² de si mesma e de sua realidade “administrada” pela família e pela moral dos bons costumes, como podemos perceber no trecho copiado abaixo:

Espicaçada pela oposição de Dr. Vieira, a sua vontade de trabalhar cresceu, tornou-se necessidade imperiosa; era o único meio de criar a sua personalidade, independente do núcleo familiar; tinha a impressão de que começaria afinal a viver, no dia em que começasse a dedilhar na máquina ofícios e cartas comerciais. Então entraria na posse de si mesma e da existência. Escolheria seus hábitos, as suas relações, o seu modo de vida. Inconscientemente, imaginava que seria uma réplica feminina de Paulo, que teria a sua liberdade em julgar pessoas e coisas. (PEREIRA, p. 192)

Vemos aí a narradora se aprofundar até no inconsciente da personagem – narrar e descrever suas motivações mais internas. Esse recurso não capta apenas a consciência da personagem mulher – como nos grandes épicos, a cena da recusa do pedido de casamento de Paulo é narrada do ponto de vista também de Paulo – ponto de vista, claro, tão legítimo quanto o de Cecília – afinal em sua totalidade, a sociedade é que forma a consciência de ambos os personagens:

² Para o conceito de fetichismo estamos usando o *Dicionário do Pensamento Marxista* e assumimos que o fetichismo se verifica sempre que os resultados de um processo são considerados apenas em sua forma definitiva e acabada e não em seu processo real e contraditório.

Paulo ouviu-a sem interrompê-la, parecendo muito atento às suas palavras, mais interessado, em realidade, pela boca que as pronunciava, pelo prazer de escutar Cecília, de vê-la depois de mais um mês de ausência. E o que ouvia, ardentemente, era o que ele próprio tinha a lhe dizer. O minuto decisivo que ia viver, já existia dentro dele, já o transportava além do presente. Estava como um leitor que houvesse lido as últimas páginas antes das outras, e, conhecendo a conclusão da intriga, não se emocionasse com os lances do enredo. (PEREIRA, 2006, p. 192)

...

- Que significa isso? – perguntou muito baixo.

- Isso significa que o emprego que tenho para você, o melhor, o que me encheria de felicidade se você o quisesse, é o de ser minha mulher. Para que andar por aí, exposta a encontrar gente de toda sorte, num lugar subalterno, se pode ser rainha em sua casa... em nossa casa? Ser a razão e a recompensa da minha vida, não será uma ocupação melhor do que ser datilógrafa? Você é tudo para mim, Cecília. Eu não serei também alguma coisa para você? Não poderei, com muito carinho, encher esse vazio da sua existência? (PEREIRA, 2006, 193)

É bastante dramática a cena e as formas do pensar de Paulo e Cecília são reflexos das condições objetivas que eles vivem – sua condição de menina criada no seio da família endinheirada com o tráfico de escravos. Paulo também é produto da mesma sociedade, ele pensa que o melhor trabalho que ela poderia querer seria o de ser sua esposa, o de viver para ele, que ele se tornaria a plenitude da vida vazia da moça. Enquanto Cecília, por sua vez, chegara realmente a pensar que a contribuição intelectual que havia entre eles era de natureza desinteressada, ela se sentia igual a Paulo, nesse sentido ela imaginava que sua queixa da atitude do pai a Paulo seria compreendida e que ele também veria a injustiça que ela continha. E o choque provocado pela fala de Paulo lhe provoca um riso nervoso, “Mas o riso sufocava-a. Estava com pena de Paulo. E não conseguia vencer a gargalhada. Ria, ria, ria, muito alto, com gritinhos agudos, histéricos. (PEREIRA, 2006, p. 195). O seu riso expressa abertamente que ela não se engana com o discurso de Paulo, mas essa compreensão não é fácil para ela:

Também Paulo falhava: também ele queria-a para si, egoisticamente. Também ele achava que o seu lugar era dentro de casa, na servidão, na dependência. Oferecia-lhe um emprego de esposa, como o pai lhe oferecera o de filha. Foram essas as suas palavras – era um emprego que tinha a lhe dar. Um emprego. Queria uma esposa que lhe cosesse as meias e cuidasse da comida. Estava cansado, sem dúvida de morar em pensão. (PEREIRA, 2006, p. 193)

Por outro lado, em *Parque Industrial*, de Patrícia Galvão, temos uma narrativa experimental – fortemente amparada no uso do diálogo, quase eliminada a instância narrativa. Ou seja, a história avança por meio dos diálogos a partir dos quais entendemos a evolução dos acontecimentos. As falas diretas das personagens captam a oralidade, a secura e a brutalidade das situações vividas. Dessa forma a narrativa se constrói mais como mosaico de situações em que não configuramos uma personagem principal a partir da qual as ações se movimentam, mas um conjunto de mulheres em situações as mais diferentes quase sempre mostradas diretamente em interação social – daí a centralidade do diálogo. A instância narrativa atua quase como uma didascália do que propriamente como mediadora na relação leitor – personagem. Como exemplo, no capítulo intitulado “Trabalhadoras de agulha”, lemos:

Uma menina pálida atende ao chamado e custa a dizer que é impossível terminar até o dia seguinte a encomenda.

– Que é isso? – exclama a costureira empurrando-a com o corpo para o interior da oficina.

– Você pensa que vou desgostar mademoiselle por causa de umas preguiçosas! Haverá serão até uma hora.

– Eu não posso, madame, ficar de noite! Mamãe está doente. Eu preciso dar o remédio para ela!

– Você fica! Sua mãe não morre por esperar umas horas.

– Mas eu preciso!

– Absolutamente. Se você for é de uma vez.

A proletária volta para seu lugar entre as companheiras. Estremece à ideia de perder o emprego que lhe custara tanto arranjar. (GALVÃO, 2006, p. 25)

Quando pensamos as diferenças entre os dois romances, salta aos olhos a diferença entre as condições de vida e à quantidade de palavras com que as personagens podem refletir sobre seu mundo interior. No que diz respeito a não cair no discurso hipócrita da igualdade e sempre pensar as diferenças, com Audre Lorde no curto, mas decisivo, *As ferramentas do mestre nunca irão desmantelar a casa do mestre*, lemos:

A diferença não deve ser meramente tolerada, mas vista como um fundo de polaridades necessárias entre as quais nossa criatividade pode faiscar como uma dialética. Apenas então a necessidade de interdependência se torna não ameaçadora. Apenas dentro dessa interdependência de forças diferentes, reconhecidas e iguais, o poder de procurar novos meios de ser no mundo pode gerar, assim como a coragem e o sustento para agir onde não existem alvarás.

Muito bem escolhida a palavra de ordem “sem alvarás” no sentido que ela sintetiza a interseccionalidade a partir da qual a autora anuncia a capacidade de pensar várias opressões de modo conjunto, mas não unitário, de modo onilateral. Chegamos, a trancos e barrancos, à inevitável conclusão de que o lugar onde as personagens vivem e trabalham, a educação ou falta dela, os diálogos que travam e suas relações com familiares e amantes, seus sonhos, seus desejos, e a reflexão sobre si mesmas são determinações que ajudam a compreender a realidade dessas personagens assim como a materialização dessa realidade por meio da forma com que esses conteúdos são apresentados. Ou seja, as formas da consciência são consequentes com processo social, político e espiritual da vida social das personagens e ao mesmo tempo a forma literária traduz de modo particular a visão e a interpretação que as autoras trazem da sociedade e como se posicionam diante dela.

O realismo nas duas cenas citadas, pelo aprofundamento nos problemas sociais levantados a partir da condição das mulheres nas situações de trabalho (onde temos uma mulher como exploradora do trabalho da outra) e na família (com a moça anulada e confundida pelo domínio patriarcal), nos coloca diante de problemas vividos pelas personagens e que não à toa estão colocados também a partir dos recursos narrativos utilizados, portanto são materializados nos níveis, considerados como unidade indivisa, objetivo – subjetivo instituído na construção do texto.

Alexandra Kolontai em seu icônico *A nova mulher e a moral sexual* (escrito em 1918) pensa a partir do primeiro ano da Revolução Russa a existência real de uma mulher que surgiria outra pelas condições novas de sociabilidade com base especialmente nas relações humanas pautadas na liberdade e na camaradagem e não mais pelos aprisionamentos individualistas, competitivos e dominadores da vida burguesa. A nova mulher que ela percebe até na literatura que ela analisa na quarta parte de seu texto nem para nós hoje em 2017 (100 anos depois!), está plenamente presente, muito menos estava nessas personagens brasileiras da década de 1930. Em Pagu e em Lucia Miguel, suas personagens vivem uma sociabilidade marcada fortemente pelo patriarcalismo, pelo machismo e pelas abissais desigualdades brasileiras. É assustador perceber esse futuro que brilhou no passado russo, hoje palco dos piores retrocessos em

relação aos direitos da mulher³. No Brasil de *Em surdina*, a luta de Cecília é para conquistar o direito sobre si mesma. João, irmão de Cecília, quando volta da Europa aonde foi tratar a saúde, volta querendo ser escritor, mas é avesso ao trabalho, mesmo o de jornalista:

Depois que voltara da Europa vivia falando no direito à vida, à vida integral para todos, clamando contra o aburguesamento do meio. E pregava como exemplo.... nunca se resignaria a só cuidar de pontes e estradas de ferro. A menos humana, menos realista das profissões. A doença fora, nesse ponto, um bem; pusera-o no seu verdadeiro caminho. Queria ser escritor. Só as questões sociais o interessavam. (PEREIRA, 2006, p. 241)

Ao pai, que deseja que o filho trabalhe, aquela teoria sem prática do rapaz não engana e o pai ao ouvi-lo pensa “esse menino está me saindo um esnobe” (PEREIRA, 2006, p. 241). Mas para Cecília ele diz “ - Cada um precisa viver a sua vida; você deve casar – aconselhava -; no Brasil, a única saída para as mulheres é o casamento; isto é a terra das convenções. (PEREIRA, 2006, p. 240). E aqui a sagacidade da forma que nos provoca o choque entre o discurso sem prática do irmão e a prática do discurso romanesco, que vai desvelando tanto no mundo interior de Cecília quanto nas suas ações objetivas, a luta concreta por se ter direito sobre sua própria vida.

Em nossa construção de leitura crítica, o tema central do romance é a luta que a protagonista trava pela desfetichização de si mesma, mas que poderia passar pela história de uma moça filha de médico – não ricos, classe média alta com certeza – que, ao escolher demais o marido, termina ficando literalmente para titia. Acontece que esse destino contado a partir dessa convenção social – a pena que causa uma mulher sem marido – é narrado como sucessão de escolhas que vão construindo um outro destino possível – incerto e inseguro – na recusa da personagem em entregar-se ao que a família queria para ela. Mas as convenções também vivem nela – do mesmo modo como estão presentes no trágico destino de Anna Kariênina – nesse sentido elas próprias (incluindo a personagem russa) não conseguem estar plenamente satisfeitas com as escolhas que fazem para si mesmas e já num dos últimos parágrafos de *Em surdina*, lemos:

³ cf. <https://internacional.estadao.com.br/noticias/geral,russia-descriminaliza-violencia-domestica-que-nao-cause-danos-a-saude,70001643565>

Abriu a janela de par em par. A noite sem lua, porém clara, era muito profunda, muito misteriosa. Misteriosa como a vida. Que coisa complicada, a vida. Nunca chegaria a compreendê-la? Entretanto, tinha a impressão de ter vivido, nesses últimos anos, e de que iria continuar a viver. Uma vida diferente das comuns, talvez, feita de migalhas da existência dos outros. Não importava, se com essas migalhas, com essas sobras, ela conseguira construir a sua. (PEREIRA, 2006, p. 265)

A própria personagem se julga pelas convenções sociais, não sendo plenamente capaz de tirar proveito das escolhas que faz para si mesma. Ela consegue, na imediatez da ação fazer diferente, mas sofre as contradições das ousadias em repudiar o esperado pela família, ou seja, ela não consegue sustentar as consequências de suas escolhas e termina julgando-se a si mesma pelo que as convenções sociais esperam dela.

A denúncia dos discursos vazios também aparece em *Parque Industrial* no âmbito das práticas dos partidos de esquerda, especialmente a partir da personagem Otávia e a sua prisão e também na representação dos limites do feminismo das intelectuais de São Paulo. Na seção intitulada, *Paredes isolantes*, lemos o seguinte diálogo da reunião das “emancipadas”:

O *barman* cria *cocktails* ardidos. As ostras escorregam pelas gargantas bem tratadas das líderes que querem emancipar a mulher com pinga esquisita e moralidade. Uma matrona de gravata e grandes miçangas aparece espalhando papéis.

– Leiam. O recenseamento está pronto. Temos um grande número de mulheres que trabalham. Os pais já deixam as filhas serem professoras. E trabalhar nas secretarias... Oh! Mas o Brasil é detestável no calor. Ah! *Mon Palais de Glace!*

– Se a senhora tivesse vindo antes, podíamos visitar a cientista sueca...

– Ah! Minha criada me atrasou. Com desculpas de gravidez. Tonturas. Esfriou demais o meu banho. Também já está na rua! (GALVÃO, 2006, p. 77)

A diferença de classe aqui é dramática e muito comum ainda hoje nessa nossa sociabilidade de passado escravagista avessa ao trabalho manual. Mesmo as feministas na sua luta pelo voto das mulheres não conseguiam incluir suas “criadas” na prática do conceito de mulher que defendiam. E aqui também aparece enredado o tema da gravidez vista como empecilho para manter o emprego. E mais uma vez uma mulher que explora e massacra outra abusando de seus privilégios de classe.

A leitura crítica das obras ainda está em construção, portanto trago outra referência que consideramos fundamental no caminhar da pesquisa para refletir sobre o processo de aburguesamento da sociedade brasileira no momento em que se tornam fazendeiro do café e do imigrante, como bem explica Florestan Fernandes, que não articula na sua visão o papel do trabalho das mulheres, em seu *A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica*, considerando o período entre 1880-1930 a fase de desagregação da ordem senhoril e a implantação do regime republicano. Interessante lembrar de novo Mário de Andrade em seu *Amar verbo intransitivo*, como um romance cuja protagonista é uma imigrante e também um *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, em que o protagonista está em conflito com assumir o papel social que a esposa requer dele na administração de suas fazendas de café. Portanto, não é à toa que as personagens protagonistas dos icônicos romances dessa fase dialogam com a caracterização da sociedade brasileira realizada no ensaio de Florestan.

Vamos buscar entender esse processo de interface forma social – forma artística também informadas pela leitura do sensacional *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*, de Silvia Federici, que nos está ajudando a compreender como na passagem da produção para o uso para a produção para o mercado, a reprodução da força de trabalho começou a ser vista como algo sem valor, e como, nesse contexto, as mulheres sofreram um “processo excepcional de degradação social que foi fundamental para a acumulação de capital e que permaneceu assim desde então” (FEDERICI, 2017, p. 146). Federici vai marcando como o capitalismo é estruturalmente machista. Mas atenção, não vamos cair no equívoco de pensar o feudalismo no Brasil e o longo etc. Embora essa ideia fosse corrente na vida intelectual de 1930, por exemplo, no mesmo *Paredes isolantes* a narradora atentíssima às questões afetas às vidas das mulheres e politicamente localizada diz:

Automóvel *Club*. Dentro, moscas. O *club* da alta pede pinico pela pena decadente de seus criados da imprensa. Agora quer engazopar a prefeitura, vendendo-lhe o prédio que não pode terminar. É a crise. O capitalismo nascente de São Paulo estica as canelas feudais e peludas (GALVÃO, 2006, p. 73)

A nossa metodologia de análise pretende pensar as contradições presentes nas representações porque antes estão presentes na vida e estabelecer por meio da leitura das obras literárias a reconfiguração artística dos processos sociais explicados por essas referências que escolhemos, nunca esquecendo que o Brasil já nasce moderno – como colônia com produção voltada para o mercado internacional com base na grande lavoura e na mão de obra tornada escrava e com um *Macunaima*, o corpo de adulto e a cabeça de criança, é corpo de adulto formado, mas com a cabeça ainda de criança.

O que especialmente nos interessa é refletir sobre o caminho da desfetichização de si mesma que ocorre nas quatro protagonistas da prosa de ficção de Lucia Miguel. No caso de Cecília, o romance perfaz um percurso doloroso rumo à solidão, conquistada, criticada e vivida na contradição “da dor e da delícia”. O mesmo processo de desfetichização é ainda mais brutal com Maria Luísa e seu sofridíssimo cair em si mesma, no seu custoso processo de haver-se com suas próprias ações. Com Aparecida (*Amanhecer*) já no passo à frente de ir morar sozinha, mesmo que na sombra de um mentor intelectual e possível amor e com Ângela (*Cabra-Cega*) que, quando percebe sua cegueira sobre sua própria família – a personagem tem 16 anos, se perde. Os finais dos romances, afora o *Em surdina*, que termina com uma menção à presença de Deus, nos deixam as personagens em perigo e nós preocupadas com seus destinos. Concluo este texto com uma outra citação de Lukács que tem nos ajudado a pensar de modo dialético evitando cair no pensamento engessado das dicotomias. Em *Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels*, temos:

A verdadeira arte visa ao maior aprofundamento e à máxima abrangência na captação da vida em sua totalidade onidirecional. A verdadeira arte, portanto, sempre se aprofunda na busca daqueles momentos mais essenciais que se acham ocultos sob a superfície dos fenômenos, mas não representa esses momentos essenciais de maneira abstrata, ou seja, suprimindo os fenômenos ou contrapondo-os à essência; ao contrário, ela apreende exatamente aquele processo dialético vital pelo qual a essência se transforma em fenômeno, se revela no fenômeno, mas figurando ao mesmo tempo o momento no qual o fenômeno se manifesta, na sua mobilidade, a sua própria essência.” (LUKÁCS, 2009, p. 105)

O que estamos realizando na pesquisa de que esse texto é uma breve apresentação é buscar investir na leitura e releitura das obras e da fortuna crítica para

buscar um aprofundamento da relação entre realismo e feminismo e a partir daí traçar elementos de conexão entre as formas literárias e as formas sociais, sabendo que a forma é sempre forma de um conteúdo, refletindo de modo dialético os conceitos essência-aparência, objetividade-subjetividade. Também articular ainda elementos retirados da crítica feminista, especialmente a partir de textos de crítica literária feminista consultados na REF (Revista de Estudos Feministas/UFSC) e o realismo, tal como estudado por Lukács e vislumbrado rapidamente por Mário de Andrade naquela sua fala brilhante de 1942. Fica aqui essa breve apresentação um tanto desencontrada ainda dos nossos pontos de partida e chegada.

Referências

ANDRADE, Mário. O movimento modernista. In: _____. *Aspectos da Literatura Brasileira*. 6. Ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

ALMEIDA, Edwrigens Aparecida Ribeiro Lopes de. *Reinventando a realidade: estratégias de ficção na obra de Lucia Miguel Pereira*. Originalmente defendida como tese de doutoramento na UnB em 20/12/2010.

BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do pensamento marxista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: EDUSP; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000.

CARDOSO, Patrícia. *Ficção Reunida*. Curitiba: Editora da UFPR, 2006.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica*. São Paulo: Globo, 2005.

GALVÃO, Patrícia. *Parque industrial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

KOLONTAI, Alexandra. *A nova mulher e a moral sexual*. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

LORDE, Audre. Mulheres negras: As ferramentas do mestre nunca irão dismantelar a casa do mestre. Tradução Renata. Geledés, 10 set. 2013. Disponível em <<https://www.geledes.org.br/mulheres-negras-as-ferramentas-do-mestre-nunca-irao-dismantelar-a-casa-do-mestre/>>

LUKÁCS, György. *A teoria do romance*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

_____. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. In: _____. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2009.

_____. Narrar ou descrever. In: _____. *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

_____. Marx e o problema da decadência ideológica. In: _____. *Marx e Engels como historiadores da literatura*. São Paulo: Boitempo, 2016.

_____. Trata-se de realismo! In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

MARX, Karl. *Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857-1858 esboços da crítica da economia política*. São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2011 (Coleção Marx-Engels).

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Ficção Reunida*. Curitiba: Editora da UFPR, 2006.

PONTES, Heloísa. Crítica da cultura no feminino. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132008000200009> Acesso em 12/10/2017.

SANTOS, Juliana. *Ficção e crítica de Lucia Miguel Pereira: a literatura como formação*. Originalmente defendida como tese de doutoramento na UFRGS, 2012.