

Literatura, Arte e Feminismos

Adriana de Fátima A. L. Barbosa
Susana Souto Silva
(organizadoras)

EDITORA



UnB



Pesquisa,
Inovação
& Ousadia



Universidade de Brasília

Reitora : Márcia Abrahão Moura
Vice-Reitor : Enrique Huelva

EDITORA



UnB

Diretora : Germana Henriques Pereira

Conselho editorial : Germana Henriques Pereira (Presidente)
: Fernando César Lima Leite
: Beatriz Vargas Ramos Gonçalves de Rezende
: Carlos José Souza de Alvarenga
: Estevão Chaves de Rezende Martins
: Flávia Millena Biroli Tokarski
: Jorge Madeira Nogueira
: Maria Lidia Bueno Fernandes
: Rafael Sanzio Araújo dos Anjos
: Sely Maria de Souza Costa
: Verônica Moreira Amado



Literatura, Arte e Feminismos

Adriana de Fátima Alexandrino Lima Barbosa
Susana Souto Silva
(organizadoras)



Equipe editorial
: Luciana Lins Camello Galvão
: Elaine Pires
: Wladimir de Andrade Oliveira
: Haroldo Brito
: © 2019 Editora Universidade de Brasília
: Direitos exclusivos para esta edição:
: Editora Universidade de Brasília
: SCS, quadra 2, bloco C, nº 78, edifício OK,
: 2º andar, CEP 70302-907, Brasília, DF
: Telefone: (61) 3035-4200
: Site: www.editora.unb.br
: E-mail: contatoeditora@unb.br
: Todos os direitos reservados. Nenhuma parte
: desta publicação poderá ser armazenada ou
: reproduzida por qualquer meio sem a autorização
: por escrito da Editora.
: Esta obra foi publicada com recursos provenientes do
: Edital DPI/DPG nº 3/2019.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de Brasília

L766 Literatura, arte e feminismos / Adriana de Fátima Alexandrino
 Lima Barbosa, Susana Souto Silva (organizadoras). – Brasília :
 Editora Universidade de Brasília, 2021.
 202 p. ; 23 cm. – (Pesquisa, inovação & ousadia).

ISBN 978-65-5846-008-4

1. Literatura. 2. Arte. 3. Feminismo. I. Barbosa, Adriana de
Fátima Alexandrino Lima (org.). II. Silva, Susana Souto (org.).
III. Série.

CDU 82:396

Sumário

Apresentação 7

Capítulo 1

Mulheres: caminhos e atalhos na ficção de Clarice Lispector 11

Nádia Battella Gotlib

Introdução: o mito e a desmitificação 12

Um conto: Luísa. Uma situação 17

Uma crônica: Artemira. Um retrato 19

Um romance: Janair. Um processo 23

Conclusão. É a hora 25

Capítulo 2

“Mulher é gente tão infeliz... Carece de ter coragem” – Diadorim & Grande Sertão: Veredas 29

Caroline Neres de Andrade

“Tão galante moço, as feições finas caprichadas” 30

“Saudade de ideia e saudade de coração” 36

“Nas estórias, nos livros, não é desse jeito?” 39

“O real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” 45

“Mulher é gente tão infeliz... Carece de ter coragem” 52

Capítulo 3

O feminino e a insurreição pela linguagem 69

Ondina Pena Pereira

Capítulo 4

Feminismo, revolução e artes visuais 81

Raísa Curty

Capítulo 5

A paz só aparece nessas horas, em que a guerra é transferida, viu? (ou o estridente presságio de 2019 no Brasil) 89

Hilan Bensusan

Capítulo 6

O discurso da feitiçaria e o transe do neoliberalismo 97

Susan de Oliveira

Capítulo 7

“Irmãs”, de Kollontai: o debate sobre o lugar da mulher na literatura e na práxis social 113

Carla Cristina Guimarães

Thais Cristina da Silva

Alexandra Kollontai: vida e militância 115

O conto “Irmãs” à luz dos pressupostos de Kollontai 120

Capítulo 8

O consumo da arte negra: desafiando ou reproduzindo os discursos coloniais? 133

Milena Britto

O pós-colonial *versus* o colonial nas artes 133

Arte negra para quem? 139

Capítulo 9

Lygia Fagundes Telles e os percalços da autoria feminina 153

Lizandra Filgueiras Andrade

O lugar da autoria feminina 161

Escreva como uma mulher: a busca pela manifestação artística do “eu” 166

Capítulo 10

Inteligência coletiva e amizade política: por uma teoria da vanguarda feminista 177

Cecilia Palmeiro

As línguas das loucas 180

Quando a história se torna crítica, a arte se radicaliza 184

Poética e vanguarda 189



A Apresentação

*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!*

(Cecília Meireles, Romanceiro da Inconfidência)

Por que realizamos pesquisa? Para quem falamos? Como definimos os nossos percursos teóricos? Por que escolhemos este ou aquele objeto de estudo? Quais são as pedras no caminho que cansam as nossas retinas tão fatigadas? Essas e muitas outras perguntas se desenham no horizonte de todas as pessoas que escolhem a vida acadêmica, mais ainda no Brasil contemporâneo, quando ocorre uma redefinição nos processos de fomento à pesquisa e ao ensino com grandes cortes de verbas e ataques de toda ordem.

Mesmo em meio às dificuldades, muitas pesquisadoras e muitos pesquisadores seguem fazendo seu trabalho, que envolve não só a pesquisa, mas também aulas, gestão, orientação e difusão dos resultados de suas investigações por meio de participações em eventos e publicações de diversas ordens. Esta obra reúne trabalhos escritos em um contexto adverso, que aqui é enfrentado com a cuidadosa preparação

de artigos entregues ao público, que se expande para além das pessoas que participaram ou viram as mesas e colaboraram com os debates do II Encontro do Grupo de Pesquisas Literatura, Feminismos e Revolução, realizado na Universidade de Brasília, em 2018, com o tema “As caças às bruxas e a ferocidade branca”.

Parte desses debates estão aqui recolhidos e ampliados, mas esta obra reúne outras colaborações qualificadas de pesquisadoras de várias instituições do País, que integram uma ampla rede de diálogo que se debruça sobre questões relativas ao feminismo e suas múltiplas perspectivas. Multiplicidade, aliás, é uma palavra central nos textos ora entregues ao público. Múltiplas são as referências teóricas que orientam as análises; diversas são as línguas em que as obras analisadas – de literatura ou de artes plásticas – foram elaboradas; e distintas, ainda, são as experiências partilhadas, que se confundem com as pesquisas desenvolvidas.

Ao longo dos textos, temos contato com estudos que vão da literatura para as artes plásticas, passando por projetos e movimentos de mulheres que ensejam novas epistemologias, ampliando as fronteiras de textos teóricos consagrados. A obra de Clarice Lispector, uma das escritoras brasileiras mais lidas, traduzidas e estudadas, é abordada no texto inicial desta obra em uma leitura que nos reafirma a força, a amplitude e a complexidade inesgotável de seu legado literário. O sertão de Guimarães Rosa é analisado a partir da noção de romance realista, em um texto que se guia pelos estudos de Lukács, para reafirmar o “triunfo do realismo” na relação dialética entre arte e real. As memórias de Maura Lopes Cançado são tecidas em inúmeras reflexões que pensam o feminino, a loucura e a sedução como fios de uma tapeçaria em que se desenham maneiras de dizer sim ao que amplia a nossa potência de agir, criando modos de escapar de um mundo morto, no qual tudo já teria sido para sempre dito e fixado. Ao contrário desse mundo petrificado, Maura cava um espaço de significação em que loucura e poesia dançam sempre à beira de um abismo do qual riem para espantar o medo “que esteriliza os abraços”.

Feminismo, revolução e artes plásticas se entrelaçam na análise de eventos, *performances* e movimentos numa perspectiva de questionamento e recusa de uma matriz colonial “epistemicida” que busca

silenciar as formas de conhecimento traçadas por mulheres, bem como por índios e negros. Esse “epistemicídio” é também discutido em um outro texto desta coletânea que aborda as práticas de feitiçaria relacionadas às condições de sobrevivência da parcela mais pobre da população, que, muitas vezes, só dispõe delas para enfrentar seus infortúnios e construir um lugar possível neste mundo controlado por um poder que tem mil olhos e vigia incessantemente tudo que pode gerar alguma transformação libertadora e solidária.

Em outro texto, em perspectiva contemporânea da filosofia, somos chamados a pensar que, ao contrário das guerras, as pazes são sempre plurais. Em texto que recupera um momento do feminismo revolucionário russo, vemos o trágico desmantelamento das incríveis conquistas das mulheres em 1917 – como direito ao divórcio, à herança e a declarar o nome do pai em certidões de nascimento. São as primeiras conquistas a serem tiradas com a ascensão de Stalin e a volta do discurso da valorização da família, que quebrava a política das creches, lavanderias e restaurantes públicos. O movimento político social de desconstrução da moral revolucionária do companheirismo é substituído pela domesticação da volta da mulher ao lar. Esse movimento aparece magistralmente narrado no famoso conto de Alexandra Kollontai “As irmãs”, e uma sensível análise desse processo também está presente entre estes ensaios.

O consumo da arte negra é centro de uma discussão que lança a todos(as) os(as) seus(suas) apreciadores(as) inquietações acerca da arte e do mercado e, claro, das possibilidades de existência e sobrevivência da arte e dos artistas não brancos em uma tradição fortemente marcada por uma simbologia eurocêntrica, quase sempre racista, sexista e xenófoba. Vozes da literatura anglo-africana são abordadas para traçar as errâncias de espaços e linguagens de personagens e autoras que se constroem no (des)encontro de nações e temporalidades difíceis. A autoria de mulheres e o cânone brasileiro também são discutidos do ponto de vista da produção de Lygia Fagundes Telles, e, finalmente, no último ensaio, entramos em contato com a história e o desenvolvimento do instigante

movimento criado por mulheres argentinas, o grande Ni Una Menos, que muito nos inspira e impulsiona.

Com este livro, vêm a lume um pouco de nossos estudos, de nossa produção acadêmica sobre literatura, arte e feminismos, a partir da qual mobilizamos esforços em torno de uma prática docente consequente com práticas sociais transformadoras, participantes na construção de uma sociedade com mais alegria e mais bem-estar para mais gente.

Como nos lembra Cecília Meireles, na epígrafe desta breve apresentação, as palavras têm uma estranha potência. Que as palavras aqui escritas, em diálogo com muitas outras vozes que as precederam, possam impulsionar outras leituras, pesquisas e movimentos transformadores.



1

Capítulo 1

Mulheres:

caminhos e atalhos
na ficção de
Clarice Lispector

Nádia Battella Gotlib

Não é à toa que entendo os que buscam caminho. Como busquei arduamente o meu! E como hoje busco com sofreguidão e aspereza o meu melhor modo de ser, o meu atalho, já que não ousa mais falar em caminho. Eu que tinha querido o Caminho, com letra maiúscula, hoje me agarro ferozmente à procura de um modo de andar, de um passo certo. Mas o atalho com sombras refrescantes e reflexo de luz entre as árvores, o atalho onde eu seja finalmente eu, isso não encontrei. Mas sei de uma coisa: meu caminho não sou eu, é outro, é os outros. Quando eu puder

*sentir plenamente o outro estarei salva e pensarei:
eis o meu porto de chegada.*

(Clarice Lispector, “Em busca do outro”.
Jornal do Brasil, 20 de julho de 1968)¹

Introdução: o mito e a desmitificação

A “busca do outro” na literatura de Clarice Lispector passa por longo, penoso e substancial caminho, e surpreende pela excelência na escolha das opções estéticas e pelos resultados de sua repercussão.

De fato, nos 37 anos em que se dedicou à produção literária e jornalística, com publicações inauguradas no início de 1940 e que se estenderam até sua morte, em dezembro de 1977, foram publicados mais de vinte livros de gêneros diversos: contos, romances, crônicas, literatura infantil, entrevistas, páginas femininas, uma lenda, uma peça de teatro, alguns poucos artigos e reportagens, além dos que nos surgiram após sua morte: mais um livro de “pulsões”, intitulado *Um sopro de vida*, editado em 1978, e, sobretudo, cartas, muitas cartas, dirigidas às irmãs e às demais pessoas de sua convivência.

Nessa trilha de regular e persistente militância artística, Clarice, que detestava mitos, teve de enfrentar vários deles. Numa crônica escrita no *Jornal do Brasil* em 14 de novembro de 1970, intitulada “Esclarecimentos. Explicação de uma vez por todas”, afirma: “Vou esclarecer de uma vez por todas: não há simplesmente mistério que justifique mitos, lamento muito”.

A escritora lamenta. E lamenta com razão, pois efetivamente aparece cercada de mitos ao longo dos anos em que passa a ser mais conhecida por parte da crítica e dos leitores. E um desses mitos é o que nega

¹ Essa e as demais crônicas de Clarice Lispector publicadas no *Jornal do Brasil* e que são aqui mencionadas foram reunidas na obra póstuma *A descoberta do mundo*, publicada pela Editora Rocco em 1984. Não julgou-se necessária a referência das páginas em que tais textos estão no referido volume porque nele há índice organizado segundo as respectivas datas de publicação no *Jornal do Brasil*, critério de especificação de datas usado neste artigo a cada menção de crônica em análise.

justamente a proposta desse “encontro com o outro” e que permeia, aliás, quase toda a sua obra ao longo das quatro décadas de produção.

Há que se considerar que cultivadores desse mito, em especial, mostram desconhecer o que Clarice escreveu. Ou, então, desenvolveram leitura “distraída”, que não conseguiu captar o que ali aparece de forma tão constante e intensa: um processo de construção do que poderíamos chamar de humanização através da arte literária.

Se, por um lado, a crônica anteriormente transcrita – que traduz um verdadeiro *projeto* humanista de encontro com o outro – foi publicada em plena ditadura militar, em 1968, foi ainda durante a repercussão nefasta do regime totalitário e repressor que o cartunista Henfil, dono de um humor apurado e muito conhecido na época, sobretudo pela sua atuação na mídia, publicou no jornal *O Pasquim*, alguns poucos anos depois dessa crônica, charge colocando Clarice no “Cemitério dos mortos-vivos”, tal como fizera com Elis Regina e Simonal, e outros artistas que, segundo ele, eram “mortos” diante da realidade social brasileira, o que provocou reações da própria Clarice.

Nem preciso afirmar que a atitude arrogante do cartunista manifestava total desconhecimento da literatura de Clarice, alicerçada em projeto intimamente ligado a uma experiência de se dedicar à difícil e libertadora ação do “ver”, “entender”, “sentir” o outro, libertando-se das fronteiras redutoras de percepção. E naturalmente o projeto da escritora incluía, no seu vasto repertório, uma perspectiva social mais arejada e desmitificadora dos papéis e posturas da mulher.

Clarice conheceu de perto e na pele, ou na “veia no pulso” (conforme primeiro título do seu romance *A maçã no escuro*), as agruras do social, desde o seu nascimento e também por tradição da família. Não como uma simples preocupação, de fora para dentro, mas como uma condição de vida que ela experimentou enquanto filha de família de emigrantes judeus que se exilaram para conseguir sobreviver.

Clarice viajou recém-nascida. Mas deve ter ouvido as histórias da família sobre os *pogroms* – massacres que aconteceram nos agrupamentos judaicos do Leste Europeu. Segundo relatos de Elisa Lispector, irmã mais velha de Clarice, a mãe sofreu atos de violência durante um desses

ataques feitos por bolcheviques, brutalidades que lhe causaram hemiplegia – paralisia em metade do corpo – e mal de Parkinson – doença responsável por tremores pelo corpo. São esses os únicos registros documentais escritos que nos chegaram referentes à morte de sua mãe, Marieta.

Durante a viagem da Ucrânia para o Brasil, nem sempre eram recebidos nas aldeias por onde passavam. Enfrentaram fome e doenças. E paravam em uma cidade ou outra para o pai trabalhar e conseguir algum dinheiro para continuar a viagem.

Atravessaram a fronteira, chegaram à Romênia, aí conseguiram passaporte russo e devem ter atravessado o que é hoje a Hungria, República Checa, até a Alemanha, onde tomaram o navio que os levou de Hamburgo a Maceió.

Se em 1922 Clarice chegou a Maceió com um ano e três meses, sem a consciência do que viu ao longo desse difícil percurso, teve consciência, sim, do período de infância pautado pela pobreza: o pai trabalhava na fábrica de sabão do cunhado e ganhava muito pouco. Em Recife, para onde se mudaram cinco anos depois, o pai trabalhou como mascate: vendia mercadorias à prestação nos bairros mais afastados do centro.

Mas o tal do “encontro com o outro” foi sendo construído ao longo do tempo. Clarice afirma, em crônicas, que queria estudar direito para fazer justiça. E cursou Direito na então Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro, mas nunca advogou. A prática da aproximação do outro fez-se, desde sua juventude, através de um outro caminho: o da literatura.

Seu primeiro artigo, publicado em *A Época*, revista de estudantes da Faculdade de Direito, em agosto de 1941, quando tinha, pois, seus 20 anos, intitulado “Observações sobre o fundamento dos direitos de punir”,² levantava uma questão ainda atual. Como punir se há erro de

² Esses primeiros textos, tanto contos como demais textos publicados em jornais e revistas sob forma de entrevistas, traduções e reportagens, foram pela primeira vez descobertos e transcritos por Aparecida Maria Nunes em sua dissertação de mestrado *Clarice Lispector jornalista*, defendida na Universidade de São Paulo, em 1991. Posteriormente, pela editora Rocco, que detém os direitos de publicação da obra de Clarice Lispector, esses primeiros textos ganharam publicação em livros. É o caso de *Outros escritos*, organizado por Teresa Montero e Lícia Manzo, em 2005; e *Clarice na cabeceira: jornalismo*, organizado por Aparecida Maria Nunes, em 2012.

base, já que a justiça encontraria na pena um paliativo enquanto o sintoma seria abafado? A moça Clarice joga, no olho do furacão, a falência de políticas públicas brasileiras tanto no que se refere ao processo educacional, de prevenção do mal, quanto ao processo da recuperação, já que não havia reeducação positiva do criminoso.

Mas, ao longo da história dos seus escritos, o que seria um simples tema de ordem social ganha configurações profundas, distanciando-se do olhar característico de parte dos romances dos anos 1930, na medida em que pratica um exercício crítico que se detém na literatura como experiência não mais “de fora para dentro”, mas que se costura “de dentro para fora”. É o que se observa na crônica que ganhou o título de “As crianças chatas”, publicada no *Jornal do Brasil* em 19 de agosto de 1967.

Nessa crônica, o fio narrativo se tece mediante relação intensa entre mãe e filhos. A mãe tenta fazer os filhos dormirem, e eles não dormem porque estão com fome. E a mãe insiste para que durmam. Numa primeira vez, “com doçura”. Numa segunda vez, imperativamente: “durma”. Numa terceira, “ela repete exasperada”, “durma”. Numa quarta, “ela grita com dor”: “durma, seu chato!” Daí o título.

Depois dessa sequência vem a pergunta: “Será que ele está dormindo? – pensa ela toda acordada. E ele está amedrontado demais para se queixar. Na noite negra os dois estão despertos. Até que, de dor e de cansaço, ambos cochilam, no ninho da resignação”. E em seguida, o comentário final: “E eu não aguento a resignação. Ah, como devo com fome e prazer a revolta”.

Fecha-se assim um círculo que se inicia com uma proposta da cronista, que assume a função de observador do que lhe acontece ao redor: “Não posso. Não posso pensar na cena que visualizei e que é real. O filho está de noite com dor e fome e diz para a mãe: estou com fome, mamãe”.

Observou mesmo ou inventou? Assume ficcionalmente ou não? Disso nunca teremos certeza. Nem importa. Importa o que aparece aí na crônica como uma confessada observação, e que acaba se constituindo como um dos ingredientes mais marcantes desse gênero, a crônica escrita para ser publicada em periódicos.

A enumeração explícita fica por minha conta. Mas a implícita na própria sequência narrativa remete a outra crônica de cunho social,

contudente, intitulada “Mineirinho”, escrita a partir da notícia de um homem assassinado pela polícia, morto com 13 tiros, sendo que um só bastava, a ponto de no décimo terceiro o homem dizer, afirma a narradora, “me assassina – porque eu sou o outro”.

Abro parênteses. Curiosamente, “Mineirinho”, uma das melhores crônicas de Clarice, não figura na edição de *Todas as crônicas*, publicadas em 2018 pela editora Rocco. Esse texto, obra-prima no gênero, figurou como chave de ouro a encerrar a segunda parte do livro *A legião estrangeira* na sua primeira edição, de 1964, parte esta intitulada, por criativa sugestão de Otto Lara Resende, “Fundo de gaveta”. Posteriormente, quando houve separação entre contos e crônicas, “Mineirinho” e demais crônicas da segunda parte passaram a ter edição própria em volume intitulado *Para não esquecer*, pela editora Ática, em 1977, enquanto os contos continuaram a ser publicados com o título de *A legião estrangeira*. Dessa forma, uma das melhores crônicas de Clarice não figura no volume cuja proposta era a de reunir “todas as crônicas” por ela escritas.

Voltando ao eixo dessas nossas considerações – o voltar-se para o outro –, lembro que tal proposta se espalha e deixa raízes em diversos textos seus. Entre “As três experiências”, título de crônica publicada também no *Jornal do Brasil* de 11 de maio de 1968, a cronista inclui: escrever, amar os filhos, amar os outros. E quem são os outros?

Penso que estão incluídos no repertório de pessoas e personagens que habitam a sua escrita, indiferentemente se habitam crônicas, entrevistas, páginas femininas, contos, cartas ou romances.

Aí encontramos vítimas da miséria e da truculência: a mãe em desespero diante dos filhos famintos, crianças chatas pedindo comida; a mulher Clarice experimentando o assassinato, a partir do mineirinho morto barbaramente pela polícia. E tantas outras. Selecionei em meio a esse vasto repertório três personagens mulheres, construídas em narrativas de três diferentes gêneros narrativos, com diferentes situações de contexto e diferentes graus de ficcionalidade.

Um conto: Luísa. Uma situação

O seu primeiro conto, “Triunfo”, publicado na revista *Pan* de 25 de maio de 1940, registra momento inaugural nas letras em período que haverá de ser marcado também por uma atividade de jornalista a se desenvolver ao longo dos dois anos seguintes, na Agência Nacional e na redação de *A Noite*.

Algumas características patentes nesse conto creio que podem ser consideradas como paradigmáticas na história das suas histórias ficcionais e no registro de personagens mulheres implicadas em atos e cenas de violência machista e respectivos poderes de resistência da mulher.

O início da narrativa flagra a personagem mulher que foi abandonada pelo marido no dia anterior. A mulher encontra-se em estado de solidão.

Uma segunda e única personagem, a do marido, surge no relato como pessoa um tanto mesquinha, que culpa a esposa pela sua incapacidade de conseguir escrever um livro, um romance: “Você me prende, me aniquila”. “Abomino-a.” E mais: quando “uma nova ideia brotava, luminosa, em seu cérebro”, ela o interrompera (LISPECTOR, 2005, p. 12).

A partir do desenho da *situação* que se cria na relação do par conjugal – a separação após uma união, tema que será recorrente na estrutura narrativa dos textos de Clarice ao longo de sua carreira literária –, há que se considerar já aí nesse texto também certos procedimentos narrativos que serão típicos da narradora: ela se detém nos detalhes do que se passa na cabeça dessa mulher, a partir da consciência de que o marido não está mais ali.

Abre-se, então, por parte da narradora uma perspectiva de exploração da intimidade dessa personagem, Luísa, atenta aos mínimos detalhes de reações diante da tal situação: gestos, movimentos, emoções. Clarice navega nos mares de Virginia Woolf, mas com certo ar de soltura, sem o caráter dramático que Clarice adotará nas narrativas posteriores.

De fato, num primeiro momento, a personagem circula pela casa: vai até a mesa em que ele trabalhava e acha uma anotação dele, Jorge, em que ele confessa sua mediocridade, que ela, aliás, já conhecia. E ela chora. Vai então até a pia, molha o rosto, anima-se, esfrega a pele do

rosto com sabão. Abre as janelas da sala de jantar e enxerga as árvores, a estrada vermelha de barro, coisas que ainda mantinham encanto apesar de estar sem a presença do marido, e constata que “Ele era tudo”. Prepara e toma café. Pega roupas e vai lavá-las no tanque do quintal. Lembra-se do riso irônico do marido, ele citando Schopenhauer e Platão. Sente calor. Tira a roupa, abre a torneira até o fim, de modo que a água lhe escorra pelo corpo todo.

De repente, teve um sorriso, um pensamento. Ele voltaria. Ele voltaria. Olhou em torno de si a manhã perfeita, respirando profundamente e sentindo, quase com orgulho, o coração bater cadenciado e cheio de vida. Um morno raio de sol envolveu-a. Riu. Ele voltaria, porque ela era a mais forte (LISPECTOR, 2005, p. 15).

Numa última cena, surge o banho, o primeiro de uma série que ela construirá ao longo de sua produção: o banho de banheira de Joana, em *Perto do coração selvagem*; o banho de mar no conto autobiográfico “Banhos de mar”, na praia de Olinda, em Recife, que faz parte do volume *Felicidade clandestina*; e o banho de mar de Lóri, em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, episódio que ganha versões sob a forma de crônica no *Jornal do Brasil*.

Mas esse banho de água fria, no tanque do quintal da casa, serve como uma espécie de batismo da mulher, que ressurge com a firme convicção de sua força e que há de superar os obstáculos, nesse caso, as dores de uma separação.

A jovem Clarice, que escreveu esse conto por ocasião dos seus 19 anos, ou quem sabe até antes, com os seus 18, inaugura sua presença na literatura com um texto aparentemente leve e descontraído, mas fundamentado no fio de consciência da mulher diante das relações pessoais e sentimentais, e numa espécie de hino à sua força, diante da mediocridade nociva e um tanto perversa do poder machista.

Abre-se, dessa forma, o leque de uma literatura confiante nos atos de bravura e de confiança nos poderes da mulher.

Uma crônica: Artemira. Um retrato

No início dos anos 1950, para ser mais precisa, justamente no dia 3 de fevereiro de 1951, Clarice publica numa revista de grande circulação, *O Cruzeiro*, uma crônica com o título de “A moça tranquila”, que ganha alterações e novos títulos em edições subsequentes: “A criada”, em *Felicidade clandestina*; “Como uma corça”, no *Jornal do Brasil* de 27 de janeiro de 1968 e no volume *A descoberta do mundo*, de 1984.

Ao comparar tais textos, fica patente o processo de alteração desenvolvido pela escritora a cada reedição, movimento de ir e vir dos mesmos textos em diferentes publicações, mas com algumas modificações, procedimento que pode ter surgido, entre outras possíveis razões, da premência de publicar para ganhar algum dinheiro.

Na crônica em questão, lembro apenas de duas ocorrências entre as duas edições mencionadas: da primeira para a segunda, ocorre a exclusão da frase inicial “Como é que uma pessoa casa e não quer filhos?”, que é, na primeira, repetida no final, com um comentário da cronista, trecho também excluído na segunda: “Como é que uma pessoa casa e não quer filhos? Eu, hein?”. E ocorre a alteração do nome da personagem: de Artemira para Eremita.

Seja com o nome de Artemira ou com o nome de Eremita, em ambos os casos a matéria da crônica é a mesma: trata-se de uma quase personagem, uma espécie de *retrato*, ou de *perfil*, ao mesmo tempo de caráter informativo, com dados sobre a empregada doméstica que vivia pelo menos parte do seu tempo sob o mesmo teto que a patroa, e também com pontos de possível ficcionalização, construídos a partir de detalhes de caracterização e de demais procedimentos que nos chegam como se tivessem sido cuidadosamente selecionados.

O retrato dessa personagem feminina traz uma marca específica: a de existir, materialmente, fisicamente, mas ao mesmo de nos ser revelada nas ausências, nos silêncios, naquilo em que nos é inacessível: misto de ingenuidade e grandeza do ser vivo neutro e impalpável.

Nada mais clariceano do que essa concepção de humanismo em que o ser ultrapassa as dimensões sociais atingindo repercussão mais ampla, no campo do não humano, do selvagem, das origens remotas da arcaica espécie viva.

Pequenos detalhes compõem essa quase personagem, todos de fina sutileza. A fome, a tal fome, a que anteriormente nos referimos, e o medo.

“Se a fome era de pão – que ela comia depressa como se pudessem tirá-lo – o medo era de trovoadas, a vergonha era de falar.”

De outro lado, o seu outro lado, o lado do inatingível.

“Porque tinha suas ausências. O rosto se perdia numa tristeza impessoal e sem rugas. Uma tristeza mais antiga que o seu espírito. Os olhos paravam vazios: diria mesmo um pouco ásperos. A pessoa que estivesse a seu lado sofria e nada podia fazer. Só esperar.”

Nesse mundo distante, inatingível, a personagem paira, distante:

Ela estava entregue a alguma coisa, a misteriosa infante. Ninguém ousaria tocá-la nesse momento. Esperava-se um pouco grave, de coração apertado, velando-a. Nada se poderia fazer por ela senão desejar que o perigo passasse. Até que, num movimento sem pressa, quase um suspiro, ela acordava como um cabrito recém-nascido se ergue sobre as pernas. Voltara de seu repouso na tristeza.

Na volta, surpresas e mistérios.

Voltava, não se pode dizer mais rica, porém mais garantida depois de ter bebido em não se sabe que fonte. O que se sabe é que a fonte devia ser antiga e pura. Sim, havia profundidade nela. Mas ninguém encontraria nada se descesse nas suas profundezas – senão a profundidade, como na escuridão se acha a escuridão. É possível que, se alguém prosseguisse mais, encontrasse, depois de andar léguas nas trevas, um indício de caminho, guiado talvez por um bater de asas, por algum rastro de bicho. E – de repente – a floresta.

Devia ser esse o seu mistério: ela descobrira um atalho para a floresta. Decerto nas suas ausências era para lá

que ia. Regressando com os olhos cheios de brandura e ignorância, olhos completos. Ignorância tão vasta que nela caberia e se perderia toda a sabedoria do mundo. Assim era Artemira.

Mas quando volta para a realidade... Eis o percurso de tantas mulheres personagens de Clarice, tão semelhante ao mergulho de Ana, no Jardim Botânico, no conto “Amor”.

Que se subisse à tona com tudo o que encontrara na floresta seria queimada em fogueira. Mas o que vira – em que raízes mordera, com que espinhos sangrara, em que águas banhara os pés, que escuridão de ouro fora a luz que a envolvera – tudo isso ela não contava porque ignorava: fora percebido num só olhar, rápido demais para não ser senão um mistério.

Os trechos selecionados nos conduzem a esse excerto: meu ponto de chegada.

Assim, quando emergia, era uma criada. A quem chamavam constantemente da escuridão de seu atalho para funções menores, para lavar roupa, enxugar o chão, servir a uns e outros.

Mas serviria mesmo? Pois se alguém prestasse atenção veria que ela lavava roupa – ao sol; que enxugava o chão – molhado pela chuva; que estendia lençóis – ao vento. Ela se arranjava para servir muito mais remotamente, e a outros deuses. Sempre com a inteireza de espírito que trouxera da floresta. Sem um pensamento: apenas corpo se movimentando calmo, rosto pleno de uma suave esperança que ninguém dá e ninguém tira. A única marca do perigo por que passara era o modo fugitivo de comer pão. No resto era serena. Mesmo quando tirava o dinheiro que a patroa esquecera sobre a mesa, mesmo quando levava para o noivo, em embrulho discreto, alguns gêneros da despensa.

Aponto para uma frase que a cronista acrescentou na edição posterior à primeira, que figura, pois, na edição da crônica publicada no *Jornal do Brasil*, e que me soa delicadamente marota na sua talvez necessária transgressão: “A roubar de leve ela também aprendera nas suas florestas”.

Detalhes de construção dessa personagem cujos traços se desenhavam na forma breve da crônica somam-se a tantos outros, nas demais crônicas escritas por Clarice ao longo dos anos 1960.

Para nos determos apenas nas mulheres empregadas domésticas, relembro apenas mais uma dessas crônicas, em que remonta a fases arcaicas e ainda tão presentes na nossa história: a do colonialismo, na crônica “O arranjo”, publicada no *Jornal do Brasil* de 20 de julho de 1968. A menina criada na casa-grande crescia “sem sorrir: não era alegre”; era chamada de “débil mental” quando a dona da casa estava irada; era “usada por vários homens, pelos patrões, que distribuíam por várias famílias os seus filhos”, homens que “a injuriavam”.

Interessante observar que reservavam para essa criada algumas regalias. “Mas não era escrava, como a outra cria da casa. A outra cria da casa de Laranjeiras tornara-se uma mulher perfeita para cuidar das roupas e das crianças, uma verdadeira escrava. Mas ela não era escrava: vivia independentemente deles e dava à luz os seus próprios filhos, distribuídos depois como gatos, amarelados como a mãe”.

Voltando a Artemira ou Eremita: no final, acontece um encontro entre a cronista e essa não criada, a essa altura longe da casa em que crescera e já casada com um português “velho, gordo, trôpego”. Segundo afirma Eremita: “Ele é muito bom para mim”. E quando o português se aproximou e ouviu essa frase, “abaixou os olhos, escondendo nunca se saberá o quê”.

Final de relação resignada, sem amor, mas com certa candura. Grandeza da condição. Ela é gente. É “uma pessoa”.

Nesse mesmo ano de 1968, ano de fervura no caldeirão político do autoritarismo ditatorial e em que a crônica é publicada no *Jornal do Brasil*, Clarice recebe uma carta de Fernanda Montenegro, que Clarice publica, naturalmente com autorização da atriz, sob o título de “São Paulo”, em 19 de outubro de 1968:

Ando muito deprimida, o que não é comum. Atualmente em São Paulo se representa de arma no bolso. Polícia nas portas dos teatros. Telefonemas ameaçam o terror para cada um de nós em nossas casas de gente de teatro. É o nosso mundo.

E o nosso mundo, Clarice?

Continua, referindo-se a um trecho de Clarice, o de certas verdades: “Engano a quem devo enganar, e, como sei que estou enganando, digo por dentro verdades duras”. E finaliza:

Voltando às “verdades duras” de que você fala: na minha profissão o enganar é a minha verdade. É isso mesmo, Clarice, como profissão. Mas na minha intimidade toda particular, sinto, sem enganos, que nossa geração está começando a comungar com a barata. A nossa barata (Fernanda se refere a um livro meu). Nós sabemos o que significa esta comunhão, Clarice. Juro que não vou afastá-la de mim, a barata. Eu o farei. Preciso já organicamente fazê-lo. Dê-me a calma e a luz de um momento de repouso interior, só um momento. Com intensa comoção, Fernanda.

Um romance: Janair. Um processo

Se o conto “Triunfo” nos apresenta a visão da mulher a partir de uma determinada “situação” (uma cena pós abandono pelo marido), e se a crônica registra um retrato, breve, da mulher empregada doméstica na sua visibilidade superficial e, supostamente, nas suas profundezas (“Uma moça tranquila”, ou “Uma criada”, ou “Como uma corça”), o romance *A paixão segundo G.H.* intensifica essa experiência de percurso – da superficialidade às zonas mais obscuras e até então vedadas –, provocando uma verdadeira revolução no campo mais amplo das experimentações humanas e não humanas, ou seja, instintivas, selvagens, primordiais. E com uma característica nova: o encontro com o outro constrói-se como um processo, passo a passo, sequestrando o leitor nas amarras de uma corrente sem que lhe dê chances de escapar.

“Acho que faço mais bem feito o conto. Mas me interessa mais o romance. Só o romance me dá a sensação de saciedade, de esgotamento.” É o que afirma Clarice Lispector em entrevista concedida ao *Suplemento Literário Minas Gerais*, em setembro de 1968.

De fato, a tal “comunhão” com a barata, a que se refere a atriz Fernanda Montenegro, saíra apenas quatro anos antes desta sua carta. E a barata, enquanto personagem, já tivera algumas versões anteriores, justamente em jornais, sob a forma de breves crônicas, ou se quiserem, fragmentos curtos.

É o caso de “Meio cômico, mas eficaz...”, fragmento publicado com o pseudônimo de Tereza Quadros na coluna “Entre Mulheres”, do jornal *Comício*, em 8 de agosto 1952. Na página criada pela própria Clarice/Tereza, ao lado de receitas de “comer”, de “vestir”, essa, de “matar”, no caso, baratas, ganha pitadas ficcionais letais: as vítimas transformam-se em “bichinhos nojentos”, o ato de lhes dar veneno faz-se “insidiosamente”, de modo que comam “radiantes”. A cena final é trágica: “você encontrará dezenas de baratinhas duras, transformadas em estátuas”, e a moral final é ironicamente decisiva: não adianta usar terebintina, porque fugirão para outro aposento da casa...

Uma segunda versão, de 1960, que Clarice escreve como *ghost-writer* de Ilka Soares, modelo e atriz famosa na época, ganha o título de “Receita de assassinato [de baratas]” e é publicada no *Diário da Noite* de 16 de agosto de 1960.

Se a receita se repete – açúcar, farinha e gesso, misturados em partes iguais –, o imaginário perverso ganha novas configurações: a receita torna-se uma “comidinha” que é “iguaria que as atrai imediatamente...”.

Tais receitas, sob a forma de fragmentos cronísticos, funcionam como uma espécie de laboratório de experiência de aviamento de substâncias letais, de assassinatos, que são postos em prática sob a forma de conto, como em “A quinta história”, e sob a forma de romance, como em *A paixão segundo G.H.*

No meu entender, tais textos traduzem um procedimento poético, eu diria até uma “poética” da escritora Clarice: atingir o âmago do seu leitor, com textos aparentemente sugestivos, atraentes, banais (açúcar) para, a partir daí, mediante pitadas ficcionais (gesso) que nos chegam disfarçadas (misturadas com açúcar e farinha), nos atingir no nosso âmago, nos matando (ou desconstruindo preconceitos) de dentro para fora.

Conclusão. É a hora

A ficção, este veneno em nós inoculado, tem plenos poderes. E nós, pobres baratinhas sujeitas à sedução que nos atrai para o letal poder de sua ficção, recebemos essa substância que, no entanto, por um lado, destrói mitos e padrões retrógrados, morte simbólica aterrorizadora, por outro lado, nos leva a novas perspectivas de visão.

De fato, é hora de comer a barata.

De enfrentar os fantasmas.

De assumir o difícil processo de conquista de liberdade, que G.H. assume, e nós também, na sua companhia: “O horror sou eu diante das coisas”, afirma a personagem narradora que atravessa o inferno e o paraíso ao mesmo tempo, ou seja, a nossa própria condição humana.

Ao encarar a necessidade da descoberta do outro (ou de nós mesmos), constata-se a mudança, a transformação, no sentido de resgate de uma autenticidade, ou seja, da nossa mais arcaica matéria selvagem e animalesca que nos dita o que é “ser”, sem os invólucros nefastos da civilização que nos ditam preconceitos, violências e desigualdades.

Talvez esteja aí, no próprio espaço encenado do romance, a imagem do processo de criativa estruturação do sistema social viciado: a patroa que vive na cobertura e que acaba redescobrimdo o mundo no quarto de empregada.

Retomo aquele primeiro conto de Clarice, “Triunfo”: não haveria nesse romance de 1964 uma retomada de pontos ali já desenhados? A mulher sem o companheiro que se foi, em estado de solidão, disposta a retomar a vida, e que agora, se não toma mais um banho de água fria, decide arrumar a casa começando pelo quarto mais sujo, o da empregada, que se lhe revela como o mais limpo, espaço em que ocorre o enfrentamento e a construção de sua própria liberdade.

Recupera-se nesse romance a gama de traços das empregadas domésticas tantas vezes registrados nas suas crônicas, mas nos termos pautados nas que aqui visitamos e que selecionei: uma presença feita de ausências, de um “ser um outro”, numa delas; uma presença marcada pela tradição colonialista da invisibilidade, do “ser ninguém”, numa outra.

A grande diferença reside nos moldes estruturais de que se serve: a mulher enfrenta no romance o difícil, por vezes terrível e ao mesmo tempo encantador, processo da alteridade – do mergulho no desvendamento do que está do “outro lado” do espelho, caindo no vazio da sua própria imagem, e do homem, e do cão, desenhado justamente... pela empregada Janair que se fora.

Janair: a que passa pela casa e quase não é percebida pela patroa, marrom de uniforme escuro, mas que, nesse estágio do desvendamento do “outro”, ao ser rememorada, ganha feições.

Talvez essa frase seja o núcleo da ação de todo o processo de redescoberta da personagem narradora: “Janair era a primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar eu tomava consciência” (LISPECTOR, 1990, p. 44).

G.H. não só ganha visibilidade como se lhe afigura como “uma Rainha africana”, envolvida pelas joias de um tesouro do seu próprio mistério e do mistério de cada um de nós, que precisa ser revigorado enquanto projeto de socialização e de equalização social.

Janair é marrom, como a barata é marrom, como G.H. é barata, uma espécie entre espécies, a barata como figuração que nos leva para o confronto com a morte e o reencontro com o outro de dentro de nós.

Eis o ponto de chegada de Clarice, um dos seus tantos atalhos, contrariando o Caminho, um só, e com letra maiúscula, e desmentindo assim o que se considerou nos anos 1970 como alienação.

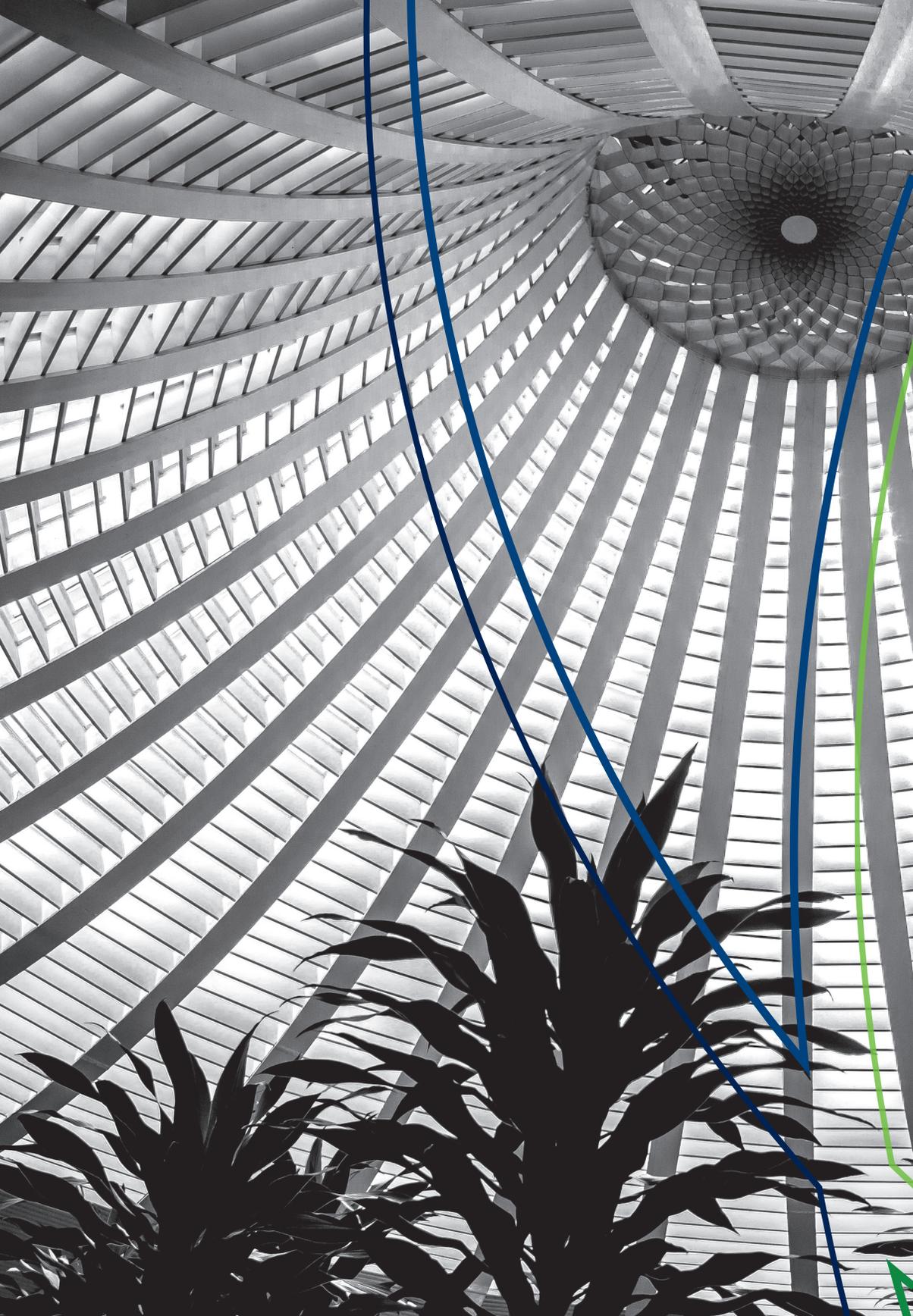
E termino com uma citação de Clarice, no meu entender, um trecho escrito tal como *A hora da estrela*, “em estado de emergência e de calamidade pública”, que figura na crônica “As três experiências”, aqui anteriormente já mencionada e, repito, publicada no ano de 1968, em 11 de maio:

Tenho que me apressar, o tempo urge. Não posso perder um minuto do tempo que faz minha vida. Amar os outros é a única salvação individual que conheço: ninguém estará perdido se der amor e às vezes receber amor em troca.

É também do que tanto precisamos nesses momentos difíceis que estamos vivendo aqui e agora no Brasil.

Referências

- LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1969.
- LISPECTOR, Clarice. *Correio feminino*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1971.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. Introdução: Affonso Romano de Sant'Anna. São Paulo: Ática, 1977.
- LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.
- LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* 14. ed. Rio de Janeiro: Liv. Francisco Alves, 1990.
- LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. São Paulo: Ática, 1978.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: A Noite, 1943.
- LISPECTOR, Clarice. *Romanceiro da inconfidência*. São Paulo: Global, 2015.
- LISPECTOR, Clarice. *Só para mulheres*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- NUNES, Aparecida Maria (org.). *Clarice na cabeceira: jornalismo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.





2

Capítulo 2

“Mulher é gente tão infeliz... Carece de ter coragem” – *Diadorim & Grande Sertão: Veredas*

Caroline Neres de Andrade

Na extraordinária obra-prima Grande Sertão: Veredas há de tudo para quem souber ler, e nela tudo é forte, belo, impecavelmente realizado. Cada um poderá abordá-la a seu gosto, conforme o seu ofício.

(Antonio Candido)



“Tão galante moço, as feições finas caprichadas”

Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins – “nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor...” (ROSA, 2001, p. 745) é a mulher com traços delicados, de “olhos aos-grandes, verdes” (ROSA, 2001, p. 143) que adentra o sertão na travessia de seu próprio destino, numa luta de sobrevivência motivada por suas vontades e promessas de vingança. Maria Deodorina é o nome dado a Diadorim apenas ao fim da estória, no momento em que Riobaldo descobre que Diadorim era mulher – “Lá registrada, assim. Em um 11 de setembro da era de 1800 e tantos... O senhor lê. De Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins” (ROSA, 2001, p. 745).

A narrativa não possui o discurso direto de Maria apresentado por ela mesma na condução do enredo. As informações pertinentes à construção da personagem no percurso da obra são trazidas e dispostas apenas pelo personagem Riobaldo. A personagem é uma construção narrativa da memória do personagem Riobaldo. Apenas por meio de Riobaldo teremos a visão (unilateral) de Diadorim/Maria. Porém, mesmo não compondo o seu próprio discurso, Diadorim transcende a história narrada. A força da personagem será centralizadora neste texto, assim como a personagem é centralidade da ação desenvolvida na obra. Para iniciarmos tal travessia, iremos descrever Maria, que, desde sua infância, descaracterizou-se em sua aparência feminina, travestindo-se na figura de um Menino, como observa Riobaldo em seu primeiro encontro com Diadorim:

[...] de repente, vi um menino, encostado numa árvore, pitando cigarro. Menino mocinho, pouco menos do que eu, ou devia de regular minha idade. Ali estava, com um chapéu de couro, de sujigola baixada, e se ria para mim. Não se mexeu. Antes fui eu que vim para perto dele. Então ele foi me dizendo, com voz muito natural, que aquele comprador era o tio dele, e que moravam num lugar chamado Os-Porcos, meio-mundo diverso, onde não tinha nascido. Aquilo ia dizendo, e era um menino bonito, claro, com a testa alta e os olhos aos-grandes, verdes (ROSA, 2001, p. 142-143).

Durante a infância da personagem, Maria, já travestida de menino, tinha a postura e as feições de um Menino-Moço. Depois desse episódio de encontro e travessia do rio São Francisco, o personagem-narrador, Riobaldo, não teve mais contato com o Menino. Apenas mais tarde, na juventude, ocorre o reencontro entre Diadorim e Riobaldo. Momento em que descobrimos que o “Menino-Moço” da travessia do rio São Francisco, até então sem nome, chamava-se Reinaldo.

Reinaldo – ele se chamava. Era o Menino do Porto, já expliquei. E desde que ele apareceu, moço e igual, no portal da porta, eu não podia mais, por meu próprio querer, ir me separar da companhia dele, por lei nenhuma; podia? O que entendi em mim: direito como se, no reencontrando àquela hora aquele Menino-Moço, eu tivesse acertado de encontrar, para o todo sempre, as regências de uma alguma a minha família (ROSA, 2001, p. 187-188).

Mais tarde, quando estavam em Lagoas do Córrego Mucambo, Reinaldo revela um segredo a Riobaldo: chama-se Diadorim:

pois então: o meu nome, verdadeiro, é Diadorim... Guarda este meu segredo. Sempre, quando sozinhos a gente estiver, é de Diadorim que você deve de me chamar, digo e peço, Riobaldo... (ROSA, 2001, p. 207).

A personagem também informa a necessidade de seu nome Reinaldo a Riobaldo:

Escuta: eu não me chamo Reinaldo, de verdade. Este é nome apelativo, inventado por necessidade minha, carece de você não me perguntar por quê. Tenho meus fados. A vida da gente faz sete voltas – se diz. A vida nem é da gente... (ROSA, 2001, p. 207).

Reinaldo/Diadorim era a figura masculina que Maria Deodorina carregava consigo no caminho que traçava pelo sertão como uma guerreira/jagunço. Diadorim é a voz, mesmo mediada pelo narrador-personagem,

da força e coragem da mulher guerreira no sertão, enfrentando todas as contradições, questionamentos e conflitos dispostos na obra. A construção da personagem Diadorim, diferentemente do que está disposto na *Poética*, de Aristóteles (1993), possuía as características viris e terríveis que eram destinadas somente aos homens em grandes narrativas, como descreve em: “segunda qualidade do caráter é a conveniência: há um caráter de virilidade, mas não convém à mulher ser viril ou terrível” (ARISTÓTELES, 1993, p. 456). Às mulheres, na *Poética*, é dada a característica da bondade, porém de uma forma “inferior”: “tal bondade é possível em toda categoria de pessoas; com efeito, há uma bondade de mulher e uma bondade de escravo, se bem que o [caráter de mulher] seja inferior, e [de escravos] genericamente insignificante” (ARISTÓTELES, 1993, p. 456). Isto é, a figura principal de força e coragem para feitos grandiosos, no enredo de uma narração épica, seria a forma definida no personagem masculino com todas as características presupostas para esse gênero.

Diadorim sobrepõe essa marcação entre as características femininas e masculinas. Diadorim, em *Grande Sertão: Veredas* (2001), supera os estereótipos de gênero na composição narrativa dos épicos em seus feitos históricos nas peripécias de uma personagem tradicionalmente forjada e categorizada pela doutrinação naturalizada do patriarcalismo. A personagem, que supera os aspectos historicamente marcados pelos estereótipos de gênero, é designada como o Menino-Moço, Reinaldo, Diadorim e Maria Deodorina. A partir desse contraste plural, é nomeada de forma múltipla, e não apenas para demonstrar a importante descaracterização e evolução da personagem, mas também para refletir a pluralidade e a mistura em sua construção narrativa. Por meio dessa pluralidade de nomes, podemos entender e conhecer a complexidade e os conflitos que essa personagem nos apresenta, em que o Menino-Moço se configura Reinaldo, posteriormente em Diadorim e, postumamente, em Maria.

Essa descaracterização e evolução da personagem ao longo da narrativa, misturada, como aponta David Arrigucci Jr. (1994), são traços que compõem e definem a personagem. Ao mesmo tempo que a forma de nomeação sofre variações, os traços que compõem as suas

características também sofrem. Os traços masculinos que compunham as características de Reinaldo/Diadorim estavam dispostos em seus trajes – “surgido sempre com o jaleco, que ele tirava nunca, e com as calças de vaqueiro, em couro de veado macho, curtido com aroeira-brava e campestre” (ROSA, 2001, p. 231); já a virilidade apontada por Aristóteles (1993) aos heróis épicos, Riobaldo nos apresenta em Diadorim em trechos como: “Diadorim, duro sério” (ROSA, 2001, p. 55); “Diadorim só falava nos extremos do assunto. Matar, matar, sangue manda sangue” (ROSA, 2001, p. 56); “Revi que era o Reinaldo, que guerreava delicado e terrível nas batalhas” (ROSA, 2001, p. 534); “O Reinaldo é valente como mais valente, sertanejo supro. E danado jagunço... Falei mais alto...” (ROSA, 2001, p. 700). Esses estereótipos de virilidade e masculinidade retratam a imagem de um sertanejo, homem das armas, de “matar à faca”, um típico personagem masculino – sério, duro, forte, valente, guerreiro, corajoso, traços esses que são marcados em Reinaldo/Diadorim.

O Reinaldo. Diadorim, digo. Eli, ele sabia ser homem terrível. Suspa! O senhor viu onça: boca de lado e lado, raivável, pelos filhos? Viu rusgo de touro no alto do campo, brabejando; cobra jararacuçu emendando sete botes estalados; bando doido de queixadas se passantes, dando febre no mato? E o senhor não viu o Reinaldo guerrear!... Essas coisas se acreditam. O demônio na rua, no meio do redemunho... Falo! Quem é que me pega de falar, quantas vezes quero?! (ROSA, 2001, p. 210).

Nesse trecho notamos as características viris e os aspectos animais que são vinculados ao ato do personagem guerrear. Além das características do gênero feminino e masculino misturadas na própria construção do trecho mencionado: “o senhor viu onça: boca de lado e lado, raivável, pelos filhos?”, simbolizando o feminino na onça, e em “viu rusgo de touro no alto do campo, brabejando”, simbolizando o masculino, e ambos comparados a Reinaldo/Diadorim, já caracterizando essa dualidade de gênero. Os traços femininos de Diadorim presentes na obra são diversos e também misturados, como se demonstra a seguir:

E, Diadorim, às vezes conheci que a *saudade dele* não me desse repouso; nem o *nele imaginar*. Porque eu, em tanto viver de tempo, tinha negado em mim aquele amor, e a amizade desde agora estava amarga falseada; e o amor, e a *pessoa dela, mesma, ela tinha me negado* (ROSA, 2001, p. 745, grifos nossos).

A mistura de gêneros e os traços que marcam a construção da personagem feminina de Diadorim em *Grande Sertão: Veredas* é bem marcante e marcada em toda a obra: o ciúme de Diadorim em relação ao relacionamento de Riobaldo e Otacília – “desde esse primeiro dia, Diadorim guardou raiva de Otacília. E mesmo eu podia ver que era açoite de ciúme” (ROSA, 2001, p. 250); pelos traços finos e delicados que ressaltam as características femininas de Diadorim – “Diadorim amarrou bem, com pano duma camisa rasgada. Apreciei a delicadeza dele” (ROSA, 2001, p. 405); “Mas Diadorim sendo tão galante moço, as feições finas caprichadas” (ROSA, 2001, p. 211); “...como ele falava meu nome com um agrado sincero; como ele segurava a rédea e o rifle, naquelas mãos tão finas, brancamente” (ROSA, 2001, p. 399); “...com chapéu xíspeto, alteado. Nele o nenhum negar: no firme do nuto, nas curvas da boca, em o rir dos olhos, na fina cintura; e em peito a torta-cruz das cartucheiras” (ROSA, 2001, p. 706-707), trechos que afloram as características misturadas do gênero de Diadorim.

Entre outros símbolos que caracterizam o gênero feminino de Diadorim, temos o ambiente e a natureza descritos em *Grande Sertão: Veredas*: “das que sobressaíam, era uma flor branca – que fosse caeté, pensei, e parecia um lírio – alteada e muito perfumosa. E essa flor é figurada, o senhor sabe?” (ROSA, 2001, p. 248); “Diadorim, Diadorim, oh, ah, meus-buritizais levados de verdes... Buriti, do ouro da flor...” (ROSA, 2001, p. 737); “namorei uma palmeira” (ROSA, 2001, p. 741). A flor, a palmeira, todos elementos femininos e dispostos na alegoria do desejo, da saudade e das lembranças que Riobaldo sente de Diadorim. Afinal, “Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza” (ROSA, 2001, p. 55), como diz o personagem-narrador Riobaldo em uma percepção delicada e cuidadosa de Diadorim/Reinaldo aos pássaros:

Mas o Reinaldo gostava: – “É formoso próprio...” – ele me ensinou. Do outro lado, tinha vargem e lagoas. P’ra e p’ra, os bandos de patos se cruzavam. – “Vigia como são esses...” Eu olhava e me sossegava mais. O sol dava dentro do rio, as ilhas estando claras. – “É aquele lá: lindo!” Era o manuelzinho-da-croa, sempre em casal, indo por cima da areia lisa, eles altas perninhas vermelhas, esteiadas muito atrás traseiras, desempinadinhos, peitudos, escrupulosos catando suas coisinhas para comer alimentação. Machozinho e fêmea – às vezes davam beijos de biquiniquim – a galinholagem deles. – “É preciso olhar para esses com um todo carinho...” – o Reinaldo disse. Era. Mas o dito, assim, botava surpresa. E a macieza da voz, o bem-querer sem propósito, o caprichado ser – e tudo num homem-d’armas, brabo bem jagunço – eu não entendia! Dum outro, que eu ouvisse, eu pensava: frouxo, está aqui um que empulha e não culha. Mas, do Reinaldo, não. O que houve, foi um contente meu maior, de escutar aquelas palavras. Achando que eu podia gostar mais dele. Sempre me lembro. De todos, o pássaro mais bonito gentil que existe é mesmo o Manuelzinho-da-croa (ROSA, 2001, p. 192).

Diadorim é ser(tão)! Que se manifesta por meio da seca que determina o sertão e que se contrapõe aos buritis, às veredas, aos rios, que simbolizam a água, o estado de alegria e esperança no sertão. Traços fortes de uma natureza feminina – em contraste – que anunciam as características em Diadorim, como disposto na própria canção do Siruiz:

Refiro que perguntei ao Garanço, por aquele rapaz Siruiz, que cantava cousas que a sombra delas em meu coração decerto já estava. O que eu queria saber não era próprio do Siruiz, mas da moça virgem, moça branca, perguntada, e dos pés-de-verso como eu nunca tive poder de formar um igual (ROSA, 2001, p. 232).

Os diversos traços femininos de Maria Deodorina são dispostos na narrativa, assim como a personificação masculinizada, já citadas anteriormente. A mistura acontece na composição do gênero da personagem,

como também na representação e formação da narrativa. Após elucidar os nomes que designam a personagem central e a dualidade de gênero que constroem a personagem, analisaremos por que o narrador-personagem Riobaldo preserva a dualidade e as características de Diadorim.

“Saudade de ideia e saudade de coração”

Riobaldo apresenta e dispõe a personagem Diadorim na narrativa de acordo com a saudade, os desejos e as lembranças. O narrador-personagem conduz a história da personagem Diadorim na perspectiva de um senhor proprietário (burguês, dono de terras), como enfatiza Arrigucci Jr. (1994, p. 16): “...e pelo aburguesamento do ex-jagunço aposentado e barranqueiro do São Francisco em que se transforma, dono, além do mais, de duas possossas fazendas herdadas do padrinho (na verdade, pai) Selorico Mendes”. Com isso, Diadorim é, além dela mesma, a idealização da saudade e do desejo de Riobaldo. Na construção poética de Diadorim, como menciona Adélia Meneses (2010, p. 63), “a poesia é o sensível da ideia”, demonstramos que a força de dar vida à personagem Diadorim está marcada pelas emoções, sentimentos e lembranças de Riobaldo.

O discurso direto do narrador-personagem condensa a forma intensa da subjetividade desenvolvida nos personagens. Com isso, João Guimarães Rosa elabora uma escrita autêntica do outro, uma riqueza vanguardista que media a aproximação e o afastamento do narrador para conduzir organicamente a estética do universo de Riobaldo em torno da construção da personagem Diadorim, como elucidada Luís Bueno (2006, p. 874):

Ninguém figuraria o outro de uma forma tão complexa no plano do pensamento e ao mesmo tempo tão orgânica no plano da arte, porque ninguém fora capaz de preservar o outro como outro, com toda sua complexidade e com suas razões, e assim, nessa inteireza, interessar-se por ele. Precisaríamos de uma visão sobre o homem pobre brasileiro construída noutra horizontal mental para que surgisse, com Guimarães Rosa, outra solução estética eficaz para a figuração do outro dentro da ficção brasileira.

Inclusive, notamos a não linearidade dos fatos narrados, o narrador-personagem manipula e media os traços das lembranças e entrega ao leitor as estratégias de criação para conduzir o enredo nessa formação da personagem e da historicidade brasileira.

Ah, e a Mulher rogava: – Que trouxessem o corpo daquele rapaz moço, vistoso, o dos olhos muito verdes... Eu desguisei. Eu deixei minhas lágrimas virem, e ordenando: – “Traz Diadorim!” – conforme era. – “Gente, vamos trazer. Esse é o Reinaldo...” – o que o Alaripe disse. E eu parava ali, permeio o menino Guirigó e o cego Borromeu. – Ai, Jesus! – foi o que eu ouvi, dessas vozes deles. [...] Aquela Mulher não era má, de todo. Pelas lágrimas fortes que esquentavam meu rosto e salgavam minha boca, mas que já frias já rolavam. Diadorim, Diadorim, oh, ah, meus-buritizais levados de verdes... Buriti, do ouro da flor... E subiram as escadas com ele, em cima de mesa foi posto. [...] Sufoquei, numa estrangulação de dó. Constante o que a Mulher disse: carecia de se lavar e vestir o corpo. Piedade, como que ela mesma, embebendo toalha, limpou as faces de Diadorim, casca de tão grosso sangue, repisado. E a beleza dele permanecia, só permanecia, mais impossivelmente. Mesmo como jazendo assim, nesse pó de palidez, feito a coisa e máscara, sem gota nenhuma. Os olhos dele ficados para a gente ver. A cara economizada, a boca secada. Os cabelos com marca de duráveis... Não escrevo, não falo! – para assim não ser: não foi, não é, não fica sendo! Diadorim... Eu dizendo que a Mulher ia lavar o corpo dele. Ela rezava rezas da Bahia. Mandou todo o mundo sair. Eu fiquei. E a Mulher abanou brandamente a cabeça, consoante deu um suspiro simples. Ela me mal-entendia. Não me mostrou de propósito o corpo. E disse... Diadorim – nu de tudo. E ela disse: – “A Deus dada. Pobrezinha...” E disse. Eu conheci! Como em todo o tempo antes eu – não contei ao senhor – e mercê peço: – mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segredo, sabendo somente no átimo em que eu também só soube... Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. A dor não pode mais do que a surpresa. A coice d’arma, de coronha... (ROSA, 2001, p. 737-738).

A obra não é narrada numa ordem linear e cronológica, detendo dessa maneira outro traço vanguardista. Desde o início da narrativa, está tudo “impregnado” de Diadorim salientando os seus infinitos traços, desde a sua descrição poética, idealizadora de mulher, como também em traços marcados numa narrativa social, histórica, filosófica, intrigante e rica em sua composição. Riobaldo, mesmo já sabendo que Diadorim é mulher, apega-se à figura masculina de Diadorim em toda a narrativa, utilizando-a como instrumento estratégico de composição que forma o enredo.

Maior prova de que o que importa é a realidade psíquica, de que ela é mais importante do que a realidade concreta, como queria Freud, é que mesmo após a revelação traumática, na morte, após a batalha do Tamanduá-tão, de que Diadorim era mulher, Riobaldo continua falando de Diadorim no masculino, na conversa com o doutor da cidade. A moça Deodorina não substituirá Diadorim no pensamento e no coração de Riobaldo (MENESES, 2010, p. 32).

De acordo com Adélia Meneses (2010), as figuras femininas no romance são marcadas em três grandes momentos. Os encontros entre Diadorim e Riobaldo demonstram a importância da mediação de mulheres, personagens femininas que compõem momentos decisivos no romance, como apresenta o trecho a seguir:

É preciso, ainda, observar que, assim como o feminino de Diadorim, na morte, é revelado cabalmente por uma mulher [...] a cada aparição fundamental de Diadorim na vida de Riobaldo, haja uma mulher nas proximidades, como que a mediação [...] Diadorim é sempre introduzido nos pontos de inflexão da vida de Riobaldo por uma figura feminina (MENESES, 2010, p. 44).

Assim, tomaremos essa relação tão expressiva e simbólica, presente na mediação dessas mulheres nos encontros de Riobaldo e Diadorim, como pistas do narrador que “nos remetem ao comentário de Freud a um *topos* de velha tradição mítica, o tema dos três cofrinhos, ou dos três escrínios, que ele lê como os três encontros do Homem com

a Mulher: a mãe, a amante e a morte” (MENESES, 2010, p. 49). Essas mulheres demonstram não só uma analogia ao sexo de Diadorim, mas também ao momento de travessia e de passagem, além da força da união de mulheres em momentos cabais que organizam e orientam o enredo na obra *Grande Sertão: Veredas*.

O primeiro encontro entre Diadorim e Riobaldo, como já mencionado, acontece ainda quando crianças na travessia do rio São Francisco – narração intermediada pela personagem “Brigi, a mãe de Riobaldo, que tinha ido pagar promessa” (MENESES, 2010, p. 44). O segundo encontro mediado por outra personagem feminina dá-se quando Riobaldo encontra com o jovem Reinaldo na barra do Rio das Velhas, na passagem em que aparece a filha de Malinácio, uma mulher casada que mantinha relações com Riobaldo. Malinácio era também do “‘pessoal brugal’ de Joca Ramiro, entre os quais Diadorim, o jagunço Reinaldo” (MENESES, 2010, p. 44-45). E o terceiro encontro, mediado por outra personagem feminina, a mulher de Hermogênes, ocorre quando Riobaldo encontra Diadorim já morta, e descobre que Diadorim é mulher.

Aferimos, então, que Diadorim, centralizada pelas memórias de Riobaldo, é personagem central na narrativa mediada por outras mulheres em momentos decisivos na obra. A união de mulheres, como sugerem os trechos, são passagens de força e transição na vida de Riobaldo; mulheres que traçam o destino de Riobaldo e que conduzem a narrativa.

Após analisarmos o mundo diverso e misturado de Diadorim, suas características, suas feições, sua importância na centralidade da ação, sua força e coragem na travessia do sertão, abordaremos a composição narrativa.

“Nas estórias, nos livros, não é desse jeito?”

Maria Deodorina, personagem complexa que tece a narrativa por meio das memórias de Riobaldo, conduz a narrativa por lembranças que são motivadas pelo sentimento, pelo desejo. Adélia Meneses (2010) aborda a motivação das memórias ao expor que, “se as coisas que são objetos da memória dependem da imaginação, e se a imaginação é movida pelo desejo, a memória pode ser construção, modelada pelo desejo” (MENESES,

2010, p. 26). E a partir dessas memórias se constrói o discurso de Riobaldo – composto por *flashbacks* –, não linear, movimentado pela saudade e pelo desejo de (re)conhecimento, pelo desejo do esclarecimento de questionamentos que marcam as contradições e os conflitos vividos.

João Guimarães Rosa, extremamente detalhista e atento à estética da obra em sua forma e conteúdo, ao passo que aborda o regionalismo em suas composições, supera-o, como elucida Antonio Candido (1999, p. 94):

[...] a escolha de Guimarães Rosa denota o profundo senso do real e é um repto perigoso, que poderia tê-lo enquadrado no pelotão dos regionalistas pitorescos, ou dos regionalistas críticos. Mas ele superou os perigos e elaborou a matéria regional com um senso transfigurador, que fez dos seus livros maduros experiências de vanguarda dentro de um temário tradicional. Como outros escritores latino-americanos, foi capaz de fundir a perspectiva local do regionalismo com os meios técnicos das vanguardas, para chegar a uma escrita original e integrada, a cujo respeito pode-se falar de super-regionalismo (por analogia com “surrealismo”).

Com isso, o sertão se torna uma força motriz da realidade viva, histórica e social, uma composição particular que se universaliza, afinal, “O sertão é do tamanho do mundo” (ROSA, 2001, p. 108). João Guimarães Rosa transfigura e valoriza a cultura sertaneja num decisivo momento histórico. O autor assimila o pitoresco para torná-lo universal, apresentando na obra (intitulada primeiramente *Vereadas mortas*) as dualidades, os conflitos, as relações entre o humano e a vida, o subjetivo e as ações concretas humanas, o místico e o cético, o singular – particular – e o universal, narrando de modo prosaico e poético as lutas, as aventuras, as perdas e as glórias de um povo brasileiro forte, castigado pelas adversidades e desigualdades sociais.

[...] a invenção revolucionária de Guimarães Rosa, que conseguiu universalizar mensagens e formas de pensar do sertanejo através de uma sondagem no âmago dos

significantes. [...] uma rigorosa poética da forma, que exige do receptor um alto nível de abstração e coincide com certas tendências experimentalistas da arte moderna (BOSI, 1993, p. 521).

Para alcançarmos o contexto histórico, literário e crítico que *Grande Sertão: Veredas* caracteriza por meio das vanguardas, traçaremos um panorama do trajeto do movimento das vanguardas brasileiras, que representaram um movimento de ruptura na composição artística no País:

[...] interessante é o caso das vanguardas do decênio de 1920, que marcaram uma libertação extraordinária dos meios expressivos e nos prepararam para alterar sensivelmente o tratamento dos temas propostos à consciência do escritor. Elas foram para nós todos fatores de autonomia e autoafirmação (CANDIDO, 1989, p. 153).

A arte de vanguarda, de certa forma, influenciada pela Europa, já vinha sendo proposta pela artista Anita Mafalhti, em 1914 e 1917, com suas exposições individuais e de relevância para a dimensão do novo movimento artístico brasileiro. Em São Paulo, além de altamente criticada por nomes como José de Freitas Valle e Monteiro Lobato, ganhou força e interesse artístico por parte dos demais intelectuais, surgindo assim a união com Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Menotti del Picchia, findando na histórica e representativa Semana de Arte Moderna.

Após o legado estético de modernização da linguagem, da crítica em torno da metalinguagem e de todos os arcaísmos deixados pelos representantes da arte vanguardista no Brasil na década de 1920, tem-se, em seguida, o aparecimento de uma “prosa que aspira à impressão imediata e forte, à velocidade; prosa que persegue o estilo telegráfico e a metáfora lancinante, e que vai selar alguns dos melhores textos produzidos entre 22 e 30” (BOSI, 1988, p. 213), tratando-se de uma arte antinaturalista que visa o seu modelo de escrita na arte cinematográfica.

Alfredo Bosi (1988, p. 217) dispõe que, “só em torno de 30, e depois, o Brasil histórico e concreto, isto é, contraditório e já não mais mítico, seria o objeto preferencial de um romance neorrealista e de uma literatura abertamente política”. Portanto, posteriormente à crise de 1930, o realismo surgido na prosa brasileira apresentava um viés entre um caráter ingênuo e crítico, e é nesse momento que temos as características da montagem e da fragmentação narrativa que já vinham sendo reportadas nas épocas anteriores, porém, nesse período, a narrativa se destaca com a força do romance neorrealista.

Destacam-se, entre outros nomes, Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Jorge Amado, e nesse momento Graciliano Ramos consegue superar traços do regionalismo pitoresco e do próprio neorrealismo brasileiro. Após e através de todas essas características vanguardistas, surgem em 1945 grandes escritores, como Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Osman Lins, que demarcam uma nova ótica de superação e rebuscamento da linguagem numa prosa que defende os anseios da subjetividade,

[...] autoanálise, da pesquisa do cotidiano (rústico, urbano, suburbano, marginal), do sarcasmo e da paródia o seu apoio para contrastar o sentido das ideologias dominantes; uma literatura que vive em tensão com os discursos da rotina e do poder; e que se faz e se refaz no nível da representação arduamente trabalhada pela linguagem (BOSI, 1988, p. 226).

Esse processo árduo que envolve a linguagem está condensado fortemente em *Grande Sertão: Veredas*, já que a obra de João Guimarães Rosa aposta na relevância da riqueza em torno da construção de uma linguagem própria, brasileira, um discurso que supera a composição de uma narrativa que difunde o tradicionalismo.

João Guimarães Rosa captura os movimentos históricos de ruptura e fixa-os em processos narrativos que marcam a literatura no País, essa fase é definida por Antonio Candido (1989) como um super-regionalismo/realismo:

Descartando o sentimentalismo e a retórica; nutrida de elementos não realistas, como o absurdo, a magia das situações; ou de técnicas antinaturalistas, como o monólogo interior, a visão simultânea, o escorço, a elipse – ela implica não obstante em aproveitamento do que antes era a própria substância do nativismo, do exotismo e do documentário social. Isto levaria a propor a distinção de uma terceira fase, que se poderia (pensando em surrealismo, ou super-realismo) chamar de super-regionalista (CANDIDO, 1989, p. 161).

Essa rebuscada representação literária, o super-regionalismo, marca a obra *Grande Sertão: Veredas* e atribui centralidade a João Guimarães Rosa na literatura brasileira – “Guimarães Rosa fizera com o regionalismo: uma explosão nuclear” (CANDIDO, 1989, p. 215). O super-regionalismo trata da superação do regionalismo, até então, colocado como pitoresco, problemático e periférico. No entanto, devemos compreender que “o regionalismo foi uma etapa necessária, que fez a literatura, sobretudo o romance e o conto, focalizar a realidade local” (CANDIDO, 1989, p. 159). A estética regionalista apresenta momentos históricos marcados pelo contexto desenvolvimentista brasileiro, num aspecto político, econômico e social, apresentando o processo de consciência de uma nação subdesenvolvida.

Por isso, na América Latina ele (regionalismo) foi e ainda é força estimulante na literatura. Na fase de consciência de país novo, correspondente à situação de atraso, dá lugar sobretudo ao pitoresco decorativo e funciona como descoberta, reconhecimento da realidade do país e sua incorporação ao temário da literatura. Na fase de consciência do subdesenvolvimento, funciona como presciência e depois consciência da crise, motivando o documentário e, com o sentimento de urgência, o empenho político (CANDIDO, 1989, p. 158).

Empenho e fôlego político assinalaram decisivos momentos sociais na história do Brasil. A Era Vargas (1930-1945) determinou um período de golpes e de fragilidade democrática, que mais tarde foi marcada pela

opressão, repressão e censura e, posteriormente, pela Ditadura (1964-1985), conforme elucidada Gleidys Maia (2005, p. 142):

[...] não é uma questão de anos, mas de temporalidade. Comprendemos e consideramos os anos de 1950 todo o período que vai desde o final da II Grande Guerra até o Golpe Militar de 1964. [...] (devemos) pensar a obra rosiana como uma das notas dissonantes da criação literária brasileira nos anos 1950 – partitura incompleta se não acrescentarmos certa obra dos poetas Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, a dramaturgia de Nelson Rodrigues e a narrativa de Murilo Rubião – cujo aproveitamento da tradição literária brasileira expõe o deslocamento cultural e existencial da experiência.

O sertão de Guimarães Rosa propõe, além do núcleo de personagens, um centro político, econômico e social contrastando a realidade pulsante da sociedade brasileira, além de apresentar a situação social de desigualdade presente no momento do discurso: o jagunço e doutor; o narrador letrado e o personagem iletrado desenhando as estruturas sociais.

[...] esse universo possui também como camada importante de sustentação uma alegoria histórica dos dilemas do trânsito do Brasil de uma vida costumeira arcaica e desordenada (Ricardão, Hermógenes, Nhorinhá, Diadorim, Jiní etc.) para uma vida institucional moderna ordenada (Joca Ramiro, Zé Bebelo, Otacília, Rosalina etc.). E é justamente isso que Guimarães parece ter querido representar no *Grande Sertão...*: o drama do Brasil, na vida pública e privada, captado num momento de grandes indefinições, quando ainda os dois ventos contrários, o da tradição dos costumes e o da civilização das instituições importadas, trombavam com a mesma força, criando a imagem do redemoinho e do diabo no meio, que podia pôr tudo a perder (RONCARI, 2007, p. 149).

Esse drama da vida pública e privada, observado por Luiz Roncari (2007) em *Grande Sertão: Veredas*, nos direciona a compreender essa

obra num âmbito universal, que traz para sua composição o reflexo da realidade humana entre as suas relações desconexas, contraditórias e conflitantes do ser social.

“O real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia”

A publicação do romance de João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*, deu-se em 1956, relevante momento político em que Juscelino Kubitschek tornava-se presidente do Brasil. A obra escrita por João Guimarães Rosa marcou o final da Geração de 45, assim como outros escritores dessa época, como Clarice Lispector, que atenuaram a força da subjetividade – a visão do sujeito em seu interior, a preocupação com a composição linguística e estéticas e temáticas voltadas para o essencialmente humano.

Essas linhagens de escritores liquidaram o velho regionalismo e retemperaram o moderno romance urbano, livrando-o da frivolidade que tinha predominado nos anos 10 e 20. Os seus sucessores, que estrearam ou amadureceram nos anos de 1950, tiveram menos vigor, mas promoveram o que se pode chamar a consolidação da média, que segundo Mário de Andrade é essencial para a literatura (CANDIDO, 1989, p. 205).

E, como ressalta Antonio Candido (1999, p. 94), a composição da forma narrativa dá força ao discurso pertencente à obra em uma busca por meio do singular ao universal:

[...] com Guimarães Rosa o processo que estamos analisando na literatura brasileira chega a um ponto culminante, porque o assunto perde a soberania e parece produto da escrita, tornando caducas as discussões sobre os critérios nacionalistas tradicionais. Com efeito, ele parece dizer que a presença mimética da terra e do homem deve ser dissolvida na autonomia relativa do discurso para chegar à categoria de universalidade.

Em *Grande Sertão: Veredas* podemos observar o trabalho de análise, pesquisa, vivências, experiências, o esforço e a dedicação de um escritor perante a sua obra. Um romance inovador em riqueza temática, linguística e estrutural que advém de todo um processo de trabalho árduo – o trabalho orgânico que humaniza o homem, que faz transfigurar a arte que media as conexões das contradições humanas, superando a imediatividade e a superficialidade presentes na mediação do humano nas práxis sociais. A essência da obra que apresenta as mediações configuradas pelo narrador-personagem já se dispõe nos primeiros trechos:

– Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. Alvejei mira em árvore, no quintal, no baixo do córrego. Por meu acerto. Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade. Daí, vieram me chamar. Causa dum bezerro: um bezerro branco, eroso, os olhos de nem ser – se viu –; e com máscara de cachorro. Me disseram; eu não quis avistar. Mesmo que, por defeito como nasceu, arbitado de beijos, esse figurava rindo feito pessoa. Cara de gente, cara de cão: determinaram – era o demo (ROSA, 2001, p. 29).

Com isso, inferimos, como elucida David Arrigucci Jr. (1994, p. 10), uma mistura da moldagem e remoldagem da linguagem, a relação orgânica entre forma e matéria, “a mescla das formas se articula com a psicologia demoníaca do herói problemático”, as dualidades e contradições entre Deus e o “Demo”, o misticismo, o início das lembranças como em “todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade”, pois trata-se da narração de fatos acabados, o narrador-personagem Riobaldo em sua narrativa sabe o desfecho de sua história, e de toda a travessia que dará início.

Por meio desse primeiro instante com a estrutura da obra, nos deparamos com a linguagem também misturada e próxima da oralidade, um discurso direto, por vezes musicalizado pela poesia transfigurada na obra, além das diversas criações e formações de palavras (neologismos). O tom lírico expressivo em sua narrativa traz uma lucidez subjetiva e moderna, como sintetiza Arrigucci Jr. (1994, p. 12) ao demonstrar que são “palavras limpas das impurezas do uso cotidiano e corriqueiro, reinvestidas da força

de criar um mundo”. Um mundo que é o sertão, que reflete o processo mais dinâmico da vida no pertencimento à realidade.

[...] o *Grande Sertão: Veredas* – surgido no mesmo ano em que apareciam as suas magistrais novelas reunidas em *Corpo de baile* realizava uma espécie de síntese das grandes vertentes, dir-se-ia veredas, de nossa tradição modernista (e mesmo anterior, se se pensa na longa permanência, por exemplo, dos regionalismos românticos, realistas e pré-modernistas). Além disso, era, simultaneamente, um desafio a diversos códigos: míticos, sociais, históricos, mas, sobretudo, linguísticos e literários. Síntese e desafio: a narrativa, fundada na exploração mítica das relações entre culturas brasileiras – a sertaneja, arcaica, e a urbana, civilizada –, encontrava o seu suporte num modo de composição em que aglutinavam as conquistas modernistas (neologismos, montagens, cortes e recortes linguísticos) e as preocupações, por assim dizer, existências que o romance dos anos 40, certamente por influência do existencialismo francês, ruminara até a exaustão (BARBOSA, 1983, p. 39).

O *Grande Sertão* de Guimarães Rosa cria raízes na história brasileira, apresenta desde a história da formação do país ao povo brasileiro por meio das conexões estabelecidas pelo processo de composição da representação narrativa. O sertão permite o aprofundamento no que dimensiona da vida à obra, em que se caracteriza o seu profundo realismo. Os triunfos da representação da realidade que transfigura os moldes narrativos, como aborda Lukács (2010, p. 76) ao compreender que “o triunfo do realismo não é um milagre, mas o resultado necessário de um processo dialético bastante complexo, de uma relação mútua e fecunda do escritor com a realidade”, contemplam a realidade como

uma representação artística da “superfície”, suscetível de ser revivida, a qual por meio da criação artística, sem qualquer comentário aduzido do exterior, mostram a relação entre a essência e a aparência na parcela de vida representada. (LUKÁCS, 1998, p. 202).

Essa relação entre essência e aparência (ou fenômeno) que dá autenticidade à produção artística é uma relação complexa, e Marx a protagoniza para entendermos o materialismo dialético das ações humanas por meio do processo histórico, pois

[...] os homens fazem a sua própria história; contudo, não a fazem de livre e espontânea vontade, pois não são eles quem escolhem as circunstâncias sob as quais ela é feita, mas estas lhes foram transmitidas assim como se encontram. (MARX, 2011, p. 25).

Assim, o autor ratifica que as relações humanas estão sempre inseridas no contexto histórico. A essência se dá pelas relações entre os humanos, uma relação que é percebida na aparência, no fenômeno da realidade imediata refletida de formas desconexas, porém a obra de arte realista apresenta as conexões dos fragmentos desconexos na realidade imediata, não de maneira dicotômica, mas dialeticamente mediada.

[...] dialética atravessa toda a realidade, de modo que, numa relação desse tipo, relativizam-se aparência e essência: aquilo que era uma essência que se contrapunha ao fenômeno aparece, quando nos aprofundamos e superamos a superfície da experiência imediata, como fenômeno ligado a uma outra e diversa essência, que só poderá ser atingida por investigações ainda mais aprofundadas (LUKÁCS, 2012, p. 26).

E, ainda, de acordo com Lukács (2012, p. 26), devemos entender que a verdadeira arte, a arte que busca as relações humanas, é uma arte que

[...] 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 manifesta, na sua mobilidade, a sua própria essência.

Uma relação dialeticamente artística se faz presente na composição da narrativa de *Grande Sertão: Veredas* (2001). O processo de organização narrativa e as relações mediadas em que se encontram os personagens configuram um mundo particular que toma proporções ampliadas numa consciência brasileira imersa num processo histórico global.

Nas estórias, nos livros, não é desse jeito? A ver, em surpresas constantes, e peripécias, para se contar, é capaz que ficasse muito e mais engraçado. Mas, qual, quando é a gente que está vivendo, no costumeiro real, esses floreados não servem: o melhor mesmo, completo, é o inimigo traiçoeiro terminar logo, bem alvejado, antes que alguma tramoia perfaça! (ROSA, 2001, p. 222).

A tendência de narrar o “costumeiro real” demonstra a importância do caráter de refletir os aspectos da realidade e os seus conflitos, e a partir do reflexo consciente da realidade numa seleção harmônica e sensível das relações entre o humano e o meio existente. Afinal, de acordo com Lukács (2012, p. 33), o realismo na arte é retratado como a

[...] realidade, tal como ela é, tal como se revelou em sua essência após pesquisas cansativas e aprofundadas, está acima de todos os seus desejos pessoais mais caros e mais íntimos. A honestidade do grande artista consiste precisamente no fato de que, quando a evolução de um personagem entra em contradição com as concepções ilusórias em função das quais ele se engendrara na fantasia do escritor, este o deixa desenvolver-se livremente até suas últimas consequências, sem se perturbar com o fato de que suas mais profundas convicções viram fumaça por estarem em contradição com a autêntica e profunda dialética da realidade.

Essa é a dialética da realidade que conduz a narrativa em *Grande Sertão: Veredas*, que traz traços de uma narração épica, que trespassa as grandes aventuras de um povo brasileiro, sertanejo, jagunço, pobre e sofrido disposto na composição do ato de narrar a realidade impulsionadora de vida como força motriz, em que a ação dotada de energia centralizadora dissipa-se em aventuras, lutas, conquistas e derrotas, reconhecimento histórico de um povo por seus grandes feitos, como em *Ilíada*, de Homero, ou mesmo no grande poder do romance histórico presente em Balzac, Tolstói e Cervantes, narrativas fortes que, além de tratar essencialmente do humano (dos conflitos humanos, sociais), demonstram ainda o percurso da história da humanidade e o quão relevantes são os fatos históricos nas relações humanas.

[...] o romance se vê obrigado a retomar o começo para tentar responder as perguntas sobre o sentido dessa travessia solitária e enigmática, que, no entanto, não podem ser respondidas. Porque esta é a história do romance: “O caminho acaba, e a viagem começa”, como bem afirmou Georg Lukács, na sua *Teoria do romance*, na década de 20. Espécie de peregrinação errante num labirinto desencantado que é o mundo moderno, o mundo sem Diadorim, o mundo sem sol do sertão que já não há, da aventura esvaziada e do encanto desfeito (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 28).

Com isso, a força do realismo apresenta a tipificação dos personagens em *Grande Sertão: Veredas* (2001), “Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia” (ROSA, 2001, p. 749). Nesse homem que perpassa os caminhos do bem e do mal, a força da narrativa e da realidade está na ação do homem humano, como diz Riobaldo, esse homem que conduz a sua travessia. Por isso, a tomada de consciência humana por meio da força artística é de grande relevância à vida do homem enquanto indivíduo no mundo que o torna ser social. Em *Grande Sertão: Veredas*, essa consciência artística se concretiza na composição e na formação da realidade.

Ao recontar a aventura, cujo significado não pode traduzir claramente em palavras para o interlocutor, na verdade Riobaldo formula a pergunta pela razão de ser do episódio que é decisivo para toda a sua existência, pelo sentido de um encontro que equivale, no mais fundo, ao sentido de toda a sua vida. E essa é a questão fundamental do romance. Não é à toa que, depois dela, a narração, abandonando as inversões da luta, tome a forma linear da biografia, típica do romance, com que passa a relatar o processo de uma aprendizagem ou formação (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 26-27).

Riobaldo buscava a compreensão de seus atos, o reconhecimento de si mesmo e o reconhecimento da sua história pelo relato feito ao ouvinte, numa experiência dialética e dialógica da compreensão do sensível, percorrendo suas memórias centralizadas na saudade de Diadorim.

O senhor é de fora, meu amigo mas meu estranho. Mas, talvez por isto mesmo. Falar com o estranho assim, que bem ouve e logo longe se vai embora, é um segundo proveito: faz do jeito que eu falasse mais mesmo comigo. Mire veja: o que e ruim, dentro da gente, a gente perverte sempre por arredar mais de si. Para isso é que o muito se fala? (ROSA, 2001, p. 48).

Com isso, os questionamentos que traz consigo transferem-se em diálogo a esse senhor, que, de certa forma, num simples relato, já se faz esclarecido, “o senhor não acha? Me declare, franco, peço. Ah, lhe agradeço. Se vê que o senhor sabe muito, em ideia firme, além de ter carta de doutor. Lhe agradeço, por tanto. Sua companhia me dá altos prazeres” (ROSA, 2001, p. 28). Riobaldo sabe que esse processo discursivo, em que o pensamento toma forma e se concretiza em força por meio da ação de viver (perigosamente), é, pois, o “sertão. Sabe o senhor: sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar. Viver é muito perigoso...” (ROSA, 2001, p. 28). Por meio da narrativa de Riobaldo, o personagem traz à tona a verdadeira

centralidade de uma grande personagem, Diadorim, que movimenta não apenas sua vida, mas o processo de construção narrativa.

A estória de Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins tinha necessidade histórica, social e ideológica de ser narrada, de se tornar viva e de representar a força humana, sobretudo, feminina. Diadorim é uma mulher forte, de grande coragem e destreza que se iguala aos seus companheiros jagunços para também lutar pelo seu destino, fazê-lo por si própria. Diadorim é força narrativa no direcionamento do percurso da vida de Riobaldo. Riobaldo é necessário para o narrador, necessário também ao escritor Guimarães Rosa, narrando o sertão e, então, centralizando a movimentação em Diadorim.

“Mulher é gente tão infeliz... Carece de ter coragem”

Por meio do realismo presente em *Grande Sertão: Veredas*, que tem como objetivo o reconhecimento consciente das conexões entre as relações humanas na vida concreta imediata, identifica-se Diadorim como uma grande protagonista feminista, pois, na centralidade da ação que se faz pela movimentação dinâmica da personagem, podemos enxergar as conexões que estão dispostas em torno da realidade representada na obra. Para compreendermos o feminismo brasileiro, e como o feminismo está presente na personagem Diadorim, apresentaremos o estudo sobre a história do feminismo brasileiro de acordo com Constância Lima Duarte (2003, p. 152):

[...] como todo gesto ou ação que resulte em protesto contra a opressão e a discriminação da mulher, ou que exija a ampliação de seus direitos civis e políticos, seja por iniciativa individual, seja de grupo. Somente então será possível valorizar os momentos iniciais desta luta – contra os preconceitos mais primários e arraigados – e considerar aquelas mulheres, que se expuseram à incompreensão e à crítica, nossas primeiras e legítimas feministas.

O movimento feminista no Brasil possui, de acordo com Duarte (2003), momentos de maior relevância e visibilidade na história brasileira, momentos como em 1830, período em que se levantava a primeira bandeira da luta feminista, caracterizada pelo direito básico da mulher poder aprender a ler e a escrever. E nesse período destacaremos o nome de Nísia Floresta Brasileira Augusta, que foi

[...] uma das primeiras mulheres no Brasil a romper os limites do espaço privado e a publicar textos em jornais da chamada “grande” imprensa. Seu primeiro livro, intitulado *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*, de 1832, é também o primeiro no Brasil a tratar do direito das mulheres à instrução e ao trabalho, e a exigir que elas fossem consideradas inteligentes e merecedoras de respeito. Este livro, inspirado principalmente em Mary Wollstonecraft (Nísia declarou ter feito uma “tradução livre” de *Vindications of the Rights of Woman*), mas também nos escritos de Poulain de la Barre, de Sophie, e nos famosos artigos da “Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã”, de Olympe de Gouges, deve, ainda assim, ser considerado o texto fundante do feminismo brasileiro, pois se trata de uma nova escritura, ainda que inspirado na leitura de outros (DUARTE, 2003, p. 152).

Nísia Floresta foi uma grande voz revolucionária e antecipadora de causas que viriam a ser a base dos estudos feministas. A autora já trazia a questão importantíssima de gênero como uma construção socio-cultural e enfatizava a importância da educação como instrumento de emancipação e conscientização da condição da mulher, afinal, “nossas mulheres precisavam, primeiro, ser consideradas seres pensantes, para então, depois, pleitear a emancipação política” (DUARTE, 2003, p. 154). Nísia Floresta apresentava com maestria importantes questões no que diz respeito à condição de inferioridade e opressão da mulher latina no sistema capitalista cisheteropatriarcal.

Já num próximo momento, teremos um novo levante da causa feminina, em 1870, uma época de exposição da luta feminista na imprensa

de forma mais jornalística, em que destacaremos Josefina Álvares de Azevedo, que leva mais a fundo o questionamento da construção ideológica do gênero feminino brasileiro.

À frente do jornal, Josefina realizou um intenso trabalho de militância feminista, sendo incansável na denúncia da opressão, nos protestos pela insensibilidade masculina por não reconhecer o direito da mulher ao ensino superior, ao divórcio, ao trabalho remunerado e ao voto, e em incentivar as compatriotas à ação (DUARTE, 2003, p. 157).

Josefina Álvares, além de grande mulher no contexto histórico do feminismo no Brasil, também foi “uma das primeiras mulheres a defender o direito ao voto e à cidadania no país” (DUARTE, 2003, p. 157). Após esse período jornalístico de grande força feminina, temos, no início século XX,

[...] uma movimentação inédita de mulheres mais ou menos organizadas, que clamam alto pelo direito ao voto, ao curso superior e à ampliação do campo de trabalho, pois queriam não apenas ser professoras, mas também trabalhar no comércio, nas repartições, nos hospitais e indústrias (DUARTE, 2003, p. 160).

Por conta do movimento desenvolvimentista industrial, temos na década de 1920 o “feminismo burguês”, em que destacaremos os nomes de Bertha Lutz e Maria Lacerda de Moura, que fundaram a Liga pela Emancipação Intelectual da Mulher e que, posteriormente, voltariam a sua visão para a causa operária, já que em 1932:

Getúlio Vargas cede aos apelos e incorpora ao novo Código Eleitoral o direito de voto à mulher, nas mesmas condições que aos homens, excluindo os analfabetos; e o Brasil passava a ser o quarto país nas Américas, ao lado do Canadá, Estados Unidos e Equador, a conceder o voto às mulheres. Mas a alegria durou pouco:

Vargas decide suspender as eleições e as mulheres só vão exercer o direito conquistado na disputa eleitoral de 1945 (DUARTE, 2003, p. 162).

Por volta de 1945, temos grandes nomes de mulheres que se destacaram, como Raquel de Queiroz com sua literatura empenhada, e Adalzira Bittencourt, que foi “uma incansável divulgadora da causa da mulher, sempre preocupada com a construção da memória feminina brasileira” (DUARTE, 2003, p. 165). Mas foi por volta de 1970 que a luta das mulheres pelos seus direitos conquistou grande visibilidade dentro do panorama político, social, ideológico, cultural e histórico no Brasil. Essa luta feminista culminava historicamente com a luta contra a Ditadura e o Autoritarismo predominantes no País após o Golpe de 64.

Argumenta-se que, embora influenciado pelas experiências europeias e norte-americana, o início do feminismo brasileiro dos anos 1970 foi significativamente marcado pela contestação à ordem política instituída no país, desde o golpe militar de 1964. Uma parte expressiva dos grupos feministas estava articulada a organizações de influência marxista, clandestinas à época, e fortemente comprometida com a oposição à ditadura militar, o que imprimiu ao movimento características próprias (SARTI, 2004, p. 36).

Porém, no início do movimento feminista brasileiro, as questões de gênero e de igualdade entre homens e mulheres direcionavam para os debates e a militância feminista, como aponta Cynthia Andersen Sarti (2004, p. 37):

[...] sem uma proposta feminista deliberada, as militantes negavam o lugar tradicionalmente atribuído à mulher ao assumirem um comportamento sexual que punha em questão a virgindade e a instituição do casamento, “comportando-se como homens”, pegando em armas e

tendo êxito nesse comportamento, o que, como apontou Garcia, “transformou-se em um instrumento *sui generis* de emancipação, na medida em que a igualdade com os homens é reconhecida, pelo menos retoricamente”.

A questão de gênero era importante para debater e alcançar êxito nas demais reivindicações, pois, a partir dela, pôde-se dar relevância à questão da tortura que era sofrida pelas mulheres durante a Ditadura. Por conta dessas formas de opressão ao gênero feminino, o movimento feminista no Brasil ganhou maior visibilidade durante o embate e a resistência contra a Ditadura. Com o reconhecimento da luta feminista brasileira pela Organização das Nações Unidas (ONU), pautas como “o aborto, a sexualidade, o planejamento familiar e outras questões permaneceram no âmbito das discussões privadas, feitas em pequenos ‘grupos de reflexão’, sem ressonância pública” (SARTI, 2004, p. 39). Essas pautas foram, com o tempo, associadas a muitas outras. Muito foi conquistado em termos de leis e direitos, porém a luta feminina, não apenas no Brasil, mas no mundo, ainda é incessante e necessária para que se possa almejar e manter assegurados e garantidos os direitos até então conquistados.

A partir desse panorama sobre o feminismo brasileiro, abordaremos o tema em *Grande Sertão: Veredas*, pois o feminismo e o sexismo estão presentes na obra. A presença dessa abordagem está diluída na narrativa de forma sutil, porém, ao analisarmos a obra, notamos que o tema está adequadamente representado pelo grande protagonismo de Diadorim, personagem revolucionária no romance.

Diadorim, muito à frente de seu tempo, traz a ideia de questões sociais e de gênero de forma extremamente revolucionária. Teresa de Lauretis (1987, p. 212) elucida que “as representações de gênero são posições sociais que trazem consigo significados diferenciais, então o fato de alguém ser representado ou se representar como masculino e feminino subentende a totalidade daqueles atributos sociais”, em que “a construção do gênero é tanto o produto quanto o processo de sua representação”. Afinal, as questões de gênero e do feminismo sempre confluíram historicamente juntas, pois:

Quando Simone de Beauvoir, em 1949, em *O segundo sexo*, disse que “não se nasce mulher, torna-se mulher”, expressou a ideia básica do feminismo: a desnaturalização do ser mulher. O feminismo fundou-se na tensão de uma identidade sexual compartilhada (nós mulheres), evidenciada na anatomia, mas recortada pela diversidade de mundos sociais e culturais nos quais a mulher se torna mulher, diversidade essa que, depois, se formulou como identidade de gênero, inscrita na cultura (SARTI, 2004, p. 35).

Diadorim, ao representar o gênero masculino, consegue traçar o seu próprio destino, não se permitindo entrelaçar nas correntes do determinismo e do fatalismo impostos ao gênero feminino no sistema patriarcal opressor brasileiro. Essa representação de uma mulher travestida de jagunço em *Grande Sertão: Veredas* demonstra tanto a questão da opressão em torno da anulação do gênero feminino, como também configura, simultaneamente, a crítica que essa busca feminina pela igualdade de direitos só seria possível se uma mulher agisse, representasse e se travestisse como um homem.

Também podemos notar durante a narrativa a importância de Diadorim ser mulher, pois, no percurso da história, Riobaldo encontra a liberdade em tratar de um suposto amor homoafetivo. Suspeitamos que esse tema só foi possível de ser representado na obra, de maneira revolucionária, porque Riobaldo tem a completa noção de que, na verdade, se trata de uma mulher. Devemos agregar valor à percepção do narrador em expor grandes tabus, como a questão da homossexualidade, mesmo com o narrador-personagem tendo a intencionalidade por trás das reais percepções que se tornam possíveis por conta da personagem feminina representada na obra.

Diadorim não é uma personagem objetificada, ela é força motriz em *Grande Sertão: Veredas*, tornando-se possuidora de seu destino, mesmo que para obter esse êxito tenha se travestido de acordo com as características do gênero masculino. Reinaldo/Diadorim/Maria ergue questões femininas, como o posicionamento de uma mulher poder ser

o que quiser, vestir-se como quiser, agir como quiser. Diadorim é dona de si, e ela faz as suas próprias escolhas, dignificando e, ao mesmo tempo, expondo de forma sutil esse caráter da luta feminista, em que por mais opressora que seja a vida de uma mulher no sertão, Diadorim, sem temer, e com muita coragem, supera todas as nuances que poderiam impedi-la de agir de acordo com os seus desejos.

Porém, de acordo com a ótica sexista de Riobaldo, Diadorim apenas seguiu esse caminho travestida de jagunço por “ser cega desde nascença”, ou seja, por não conhecer a própria mãe, por não ter em sua vida uma representatividade do gênero feminino que, de certa forma, “auxiliaria” Diadorim. Esse momento está marcado na passagem em que Diadorim diz: “... Pois a minha eu não conheci...” – Diadorim prosseguiu no dizer. E disse com curteza simples, igual quisesse falar: barra – beiras – cabeceiras... Fosse cego, de nascença” (ROSA, 2001, p. 70). Sendo então Diadorim cega desde que nascera, determina-se através de uma visão sexista que, por Diadorim não ter conhecido a sua mãe, não saberia agir como uma mulher.

Diadorim, ao contrário da visão fatalista de Riobaldo, é inteira, mesmo agindo em sua luta cotidiana travestida de homem. E como já foi dito, essa representação travestida de Diadorim enquanto personagem da obra é uma poderosa crítica ao machismo opressor disposto no discurso de Riobaldo e na sociedade patriarcalista quanto ao gênero feminino. Porém, mesmo sendo uma personagem transgressora, Diadorim também sofria com as atitudes machistas e naturalizadas pela sociedade patriarcal, como podemos analisar na questão colocada sutilmente em torno dos afazeres domésticos:

Diadorim estava me esperando. Ele tinha lavado minha roupa: duas camisas e um paletó e uma calça, e outra camisa, nova, de bulgariana. Às vezes eu lavava a roupa, nossa; mas quase mais quem fazia isso era Diadorim. Porque eu achava tal serviço o pior de todos, e também Diadorim praticava com mais jeito, mão melhor (ROSA, 2001, p. 62).

Nesse trecho podemos identificar o machismo sutil e naturalizado em dispor afazeres domésticos ao gênero feminino, pois, como já mencionado, ao narrar a história Riobaldo já tem total noção de que Diadorim é mulher, e por conta de uma falsa apreciação em torno do discurso sexista: “mais jeito”, “mão melhor”, relacionando esses traços ao gênero feminino, limitando e agregando a mulher aos cuidados domésticos.

Simone de Beauvoir (1970, p. 112) dispõe que, dentro da nossa sociedade capitalista, “tudo o que se exige da mulher em Economia é que seja uma dona de casa atenta, prudente, econômica, trabalhadeira como a abelha, uma intendente modelar”. Essas características impostas pela construção social patriarcal às mulheres são de cunho opressor, já que “o trabalho doméstico da mulher desaparecia, então, ao lado do trabalho produtivo do homem; o segundo era tudo, o primeiro, um anexo insignificante” (BEAUVOIR, 1970, p. 73-74). Uma mulher não pode ser fatalmente delimitada ao lar e às atividades impostas pela construção histórica e social do sistema patriarcalista.

Vamos analisar outro trecho em *Grande Sertão: Veredas* (2001), em que Diadorim toma à frente do grupo de jagunços após a morte de Medeiro Vaz, desejando fazer-se chefe do bando de jagunços:

A pois, então, eu tomo a chefia. O melhor não sou, oxente, mas porfio no que quero e prezo, conforme vocês todos também. A regra de Medeiro Vaz tem de prosseguir, com tenção! Mas, se algum achar que não acha, o justo, a gente isto decide a ponta d’armas... (ROSA, 2001, p. 117-118).

Todos os jagunços aprovam a decisão de Diadorim, porém, Riobaldo foi contra:

Num nu, nisto, nesse repente, desinterno de mim um nego forte se saltou! Não, Diadorim, não. Nunca que eu podia consentir. Nanje pelo tanto que eu dele era louco amigo, e concebia por ele a vexável afeição que me estragava, feito um mau amor oculto – por mesmo isso, nimpes nada, era que eu não podia aceitar aquela

transformação: negócio de para sempre receber mando dele, doendo de Diadorim ser meu chefe, nhem, hem? Nulo que eu ia estuchar. Não, hem, clamei – que como um sino desbadala: – “Discordo.” (ROSA, 2001, p. 118).

Por meio do discurso de Riobaldo, notamos o teor de desqualificação em torno da posição de líder/chefe que Diadorim apresentava aos seus companheiros jagunços, “nunca que eu podia consentir”, “era que eu não podia aceitar aquela transformação: negócio de para sempre receber mando dele, doendo de Diadorim ser meu chefe...”, e, por fim, após Riobaldo ir contra Diadorim em sua autoconvocação de líder do bando de jagunços, Riobaldo conduziu uma nova liderança, designando que Marcelino Pampa deveria se tornar líder do bando de jagunços, afinal – “Marcelino Pampa é quem tem de comandar. Mediante que é o mais velho, e, demais de mais velho, valente, e consabido de ajuizado!” (ROSA, 2001, p. 119). Essa representação hierárquica se dá pela opressão do sistema social, ideológico, classista, histórico e capitalista que personifica o gênero feminino em cargos inferiores.

Esse momento é representado ao observamos a forma cruel com que se ocorrem as opressões não apenas sofridas por Diadorim diante da narrativa de Riobaldo, mas na realidade brasileira diante das mulheres que, historicamente, não ocupam/ocupavam cargos de chefia, e ratificada na cena: “afinal, aí, Diadorim abaixou as vistas. Pude mais do que ele!” (ROSA, 2001, p. 119). No contexto “pude mais do que ele”, demonstrando uma relação de poder hierarquizada estabelecida socialmente por homens. E como já mencionado, não podemos ter um olhar ingênuo, pois, como leitores, durante esse período, ainda não descobrimos a verdadeira origem do gênero de Diadorim, porém, ao término da obra, podemos interpretar que essa construção de hierarquia se constrói pela comprovação de que Diadorim é uma mulher. Diadorim, mesmo travestida de homem, sofre, porque Diadorim é o reflexo histórico mediado pelo discurso sexista de Riobaldo, transfigurando em sua particularidade e de modo singular típico todas as mulheres que,

mesmo não vestidas com trajes masculinos, são oprimidas e desrespeitadas a todo momento na sociedade.

Num outro momento em *Grande Sertão: Veredas* temos a oportunidade de presenciar na narrativa a questão que se refere ao desrespeito ao gênero feminino e à discriminação homofóbica, como disposto no trecho em que Diadorim sofre por apenas apresentar características efeminadas:

Diadorim sendo tão galante moço, as feições finas caprichadas. Um ou dois, dos homens, não achavam nele jeito de macheza, ainda mais que pensavam que ele era novato. Assim loguinho, começaram, aí, gandaiados. Desses dois, um se chamava de alcunha o Fancho-Bode, tratantaz. O outro, um tribufu, se dizia Fulorêncio, veja o senhor. Mau par. A fumaça dos tições deu para a cara de Diadorim – “Fumacinha é do lado – do delicado...” – o Fancho-Bode teatrou. Consoante falou soez, com soltura, com propósito na voz. A gente, quietos. Se vai lá aceitar rixa assim de graça? Mas o sujeito não queria pazear. Se levantou, e se mexeu de modo, fazendo xetas, mengando e castanhetando, numa dança de furta-passo. Diadorim se esteve em pé, se arredou de perto da fogueira; vi e mais vi: ele apropriar espaços. Mas esse Fancho-Bode era abusado, vinha querer dar umbigada. E o outro, muito comparsa, lambuzante preto, estumou, assim como fingiu falsete, cantarolando pelo nariz: [...] Aquilo lufou! De rempe, tudo foi um ão e um cão, mas, o que havia de haver, eu já sabia... Oap!: o assoprado de um refugão, e Diadorim entrava de encontro no Fancho-Bode, arrumou mão nele, meteu um sopapo: – um safado nas queixadas e uma sobarbada – e calçou com o pé, se fez em fúria. Deu com o Fancho-Bode todo no chão, e já se curvou em cima: e o punhal parou ponta diantinho da goela do dito, bem encostado no gogó, da parte de riba, para se cravar deslizado com bom apoio, e o pico em pele, de belisco, para avisar do gosto de uma boa-morte; era só se soltar, que, pelo peso, um fato se dava. O fechabrir de olhos, e eu também tinha agarrado meu revólver. Arre, eu não queria presumir de prevenir ninguém, mais queria mesmo era matar, se carecesse (ROSA, 2001, p. 211-212).

Essa cena retrata que Diadorim, por não possuir os traços de “macheza”, desejados por outros homens, foi disposto a uma situação de desrespeito e discriminação, e isso ocorre apenas pelo fato de Diadorim ter traços que se assemelham a características femininas. Podem ser retratadas nessa cena duas questões da luta das minorias, pois tanto podemos nos referir a tal discriminação pelo fato de a personagem Diadorim ser mulher, como também pelo fato de Diadorim ser uma personagem homossexualizada, ambas as definições geram a combativa luta contra o machismo direcionado ao gênero feminino. Porém voltamos para a reação de Diadorim, que se impõe diante da cena de abuso reagindo bruscamente: “Diadorim entrava de encontro no Fancho-Bode, arrumou mão nele, meteu um sapapo...”. A imagem da objetificação da mulher como propriedade naturalizada pela cultura machista também se faz presente em outros episódios em *Grande Sertão: Veredas*:

Mas Diadorim dava como exemplo a regra de ferro de Joãozinho Bem-Bem – o sempre sem mulher, mas valente em qualquer praça. Prometi. Por um prazo, jejuei de nem não ver mulher nenhuma. Mesmo. Tive penitência. O senhor sabe o que isso é? Desdeixei duma roxa, a que me suplicou os carinhos vantajosos. E outra, e tantas. E uma rapariga, das de luxo, que passou de viagem, e serviu aos companheiros quase todos, e era perfumada, proseava gentil sobre as sérias imoralidades, tinha beleza. Não acreditei em juramento, nem naquilo de seo Joãozinho Bem-Bem; mas Diadorim me vigiava. De meus sacrifícios, ele me pagava com seu respeito, e com mais amizade. Um dia, no não poder, ele soube, ele quase viu: eu tinha gozado hora de amores, com uma mocinha formosa e dianteira, morena cor de doce-de-buriti. Diadorim soube o que soube, me disse nada menos nada. Um modo, eu mesmo foi que uns dias calado passei, na asperidão sem tristeza. De déu em demos, falseando; sempre tive fogo bandoleiro. Diadorim não me acusava, mas padecia. Ao que me acostumei, não me importava. Que direito um amigo tinha, de querer de mim um resguardo de tamanha qualidade? Às vezes, Diadorim me olhasse com um desdém, fosse eu caso perdido de lei,

descorrigido em bandalho. Me dava raiva. Desabafei, disse a ele coisas pesadas. – “Não sou o nenhum, não sou frio, não... Tenho minha força de homem!” Gritei, disse, mesmo ofendendo. Ele saiu para longe de mim; desconfio que, com mais, até ele chorasse. E era para eu ter pena? Homem não chora! – eu pensei, para formas (ROSA, 2001, p. 250-251).

Visto outro trecho bastante lúcido quanto à situação da mulher e à questão não apenas dos abusos sofridos, mas em torno da questão da prostituição. A prostituição é um intensificador na projeção da objetificação da mulher na sociedade capitalista. E, como disposto no discurso de Riobaldo, “eu tinha gozado hora de amores, com uma mocinha formosa e dianteira, morena cor de doce-de-buriti”, fica clara a reificação da mulher como objeto, já que ela é comparada a um doce; e ainda no discurso de Riobaldo: “renego não, o que me é de doces usos: graças a Deus toda a vida tive estima a toda meretriz, mulheres que são as mais nossas irmãs, a gente precisa melhor delas, dessas belas bondades” (ROSA, 2001, p. 303). Nesses traços, é dada a grande característica da romantização perante os abusos sofridos pelo gênero feminino.

O homem na cultura machista está naturalizado a tratar o gênero feminino como um “doce”, ao qual cabe a ele degustar, usar, e, no caso do personagem Riobaldo, para as suas ações são dispostas até explicações: “não sou o nenhum, não sou frio, não... Tenho minha força de homem!”, e essa “força de homem” reflete a cultura machista estrutural na sociedade. Segundo Lúcia Zolin e Thomas Bonnici (2003, p. 213):

[...] na história do Brasil, a mulher sempre foi relegada ao serviço do homem, ao silêncio, à dupla escravidão, à prostituição ou a objeto sexual. Na literatura, muitos são os romances que representam, através de suas personagens femininas, essa situação.

Diadorim em sua representação transgressora e heroica demonstra nessas atitudes de Riobaldo e dos demais jagunços rejeição e lucidez: “às vezes, Diadorim me olhasse com um desdém, fosse eu caso

perdido de lei, descorrigido em bandalho”. A indignação de Diadorim perante a situação de inferioridade e objetificação da mulher também é narrada em outros momentos:

Dai, persistentemente, essa história me remoía, esse nome de um Leopoldo; Tomava por ofensa a mim, que Diadorim tivesse tido, mesmo tão antes, um amigo companheiro. Até que, vai, cresci naquela ideia: que o que estava fazendo falta era uma mulher. E eu era igual àqueles homens? Era. Com não terem mulher nenhuma lá, eles sacolejavam bestidades. – “Saindo por aí”, – dizia um – “qualquer uma que seja, não me escapo-le!” Ao que contavam casos de mocinhas ensinadas por eles, aproveitavelmente, de seguida, em horas safadas. – “*Mulher é gente tão infeliz...*” – me disse Diadorim, uma vez, depois que tinha ouvido as estórias (ROSA, 2001, p. 227, grifo nosso).

De acordo com esse trecho, podemos analisar criticamente tanto as manifestações sexistas, quanto as ações presentes no discurso da personagem de Diadorim. Maria Deodorina em um único trecho afirma que “Mulher é gente tão infeliz”, tratando e traduzindo a situação narrada com grande pesar, pois Diadorim entende de forma lúcida e consciente a realidade do que significa ser mulher na sociedade patriarcalista, que insiste em dominar o gênero feminino, que oprime, objetifica e explora a mulher, que retira os seus valores e direitos de serem sujeitas sociais.

Ainda nesse trecho: “até que, vai, cresci naquela ideia: que o que estava fazendo falta era uma mulher. E eu era igual àqueles homens? Era. Com não terem mulher nenhuma lá, eles sacolejavam bestidades” (ROSA, 2001, p. 227), notamos a presença da “cura” para os “pensamentos bestiais” do gênero masculino, em que basta “obter” uma mulher, ou “torná-la” mulher, como disposto em outro trecho: “Ei, que quando vier o tempo, que de guerra se tiver licença, ah, e se esse vendeiro for contra nós, ah, eu vou lá, pego uma das duas, de mocinha faço ela virar mulher...” (ROSA, 2001, p. 373). Essa forma de reduzir a mulher a um objeto de prazer masculino demonstra as relações de poder do gênero

masculino em torno do gênero feminino no que diz respeito às questões da sexualidade.

A personagem Maria Deodorina/Diadorim nos direciona a uma outra questão – a rivalidade entre mulheres. Porém devemos observar que apenas detemos o discurso manipulado e não confiável sexista do narrador-personagem Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas*. O personagem-narrador elucida em seu discurso uma certa rivalidade entre Diadorim e Otacília. No entanto, devemos explicar que Diadorim é uma personagem extremamente lúcida e transgressora, por isso, é necessário notarmos as estratégias no discurso de Riobaldo. Pois ele era o centro desse suposto triângulo amoroso, ele se via disputado entre duas mulheres, e, por essa razão, é importante desconfiar de seu discurso. Ao ilustrar esse ciúme de Diadorim em relação a Otacília e Riobaldo, ele o faz da seguinte forma:

Ela não gostava de Diadorim – e ele tão bonito moço, tão esmerado e prezável. Aquilo, para mim, semelhava um milagre. Não gostava? Nos olhos dela o que vi foi asco, antipatias, quando em olhar eles dois não se encontraram. E Diadorim? Me fez medo. Ele estava com meia raiva. O que é dose de ódio – que vai buscar outros ódios. Diadorim era mais do ódio do que do amor? [...] desde esse primeiro dia, Diadorim guardou raiva de Otacília. E mesmo eu podia ver que era açoite de ciúme. O senhor espere o meu contado. Não convém a gente levantar escândalo de começo, só aos poucos é que o escuro é claro. Que Diadorim tinha ciúme de mim com qualquer mulher, eu já sabia, fazia tempo, até. Quase desde o princípio (ROSA, 2001, p. 249-250).

O ciúme e a disputa que nos apresenta Riobaldo entre Diadorim e Otacília não se faz tão concreto em atitudes, já que Diadorim diz a Riobaldo para entregar a pedra de topázio à Otacília, pedra essa que Riobaldo havia tentado entregar a Diadorim em outra situação. Além disso, Diadorim demonstra concordância em Riobaldo casar-se com Otacília, que, de acordo com Diadorim, era “o mais certo” que Riobaldo deveria fazer. Afinal, Diadorim é a personagem que almeja luta por meio da sua coragem, com bastante lucidez em *Grande Sertão: Veredas*.

Esse importante sentimento de solidariedade entre as mulheres está presente em Diadorim e demonstra ser uma forte arma contra a misoginia, já que o patriarcado, para manter o *status quo*, impulsiona e incentiva a rivalidade entre as mulheres. A questão da solidariedade tem como base a empatia entre as mulheres, caracterizada pelo companheirismo e irmandade, que devem ser apontados fortemente na luta feminista, unindo as mulheres por meio desse sentimento em suas lutas diárias, empoderando-as. Diadorim, que é Reinaldo, que é Maria, representa em *Grande Sertão: Veredas* grandes e sutis episódios da luta feminina.

E por mais que, ao fim da história, Diadorim tenha um fim trágico, a morte da personagem marcada pela luta contra um homem, que era o próprio demônio, Hermogênes, também proporciona elementos de luta e resistência. A narrativa de *Grande Sertão: Veredas* e a construção da personagem de Diadorim se fazem presentes na luta ostensiva e articulada da realidade histórica, das percepções e conexões que estão presentes na obra para que ela sirva ao humano como fonte de reconhecimento de si mesmo. *Grande Sertão: Veredas* é arte autêntica, apresenta os movimentos das conexões da vida humana.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. 3. ed. São Paulo: Ars Poética, 1993.

ARRIGUCCI JR., David. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos Estudos*, Cebrap, São Paulo, n. 40, p. 7-29, nov. 1994.

BARBOSA, João Alexandre. A modernidade do romance. In: PROENÇA FILHO, Domício. *O livro do seminário: ensaios*. São Paulo: L. R. Editores Ltda., 1983.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução de Sérgio Milliet. 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970. v. 1.

BOSI, Alfredo. *Literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1993.

BOSI, Alfredo. “Moderno e modernista na literatura brasileira”. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.

BUENO, Luís. *Uma história do romance brasileiro de 30*. São Paulo: Edusp/Editora da Unicamp, 2006.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes*. 3. ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. *Estudos Avançados*, v. 17, n. 49, p. 151-172, set./dez. 2003.

LAURETIS, Teresa. *A tecnologia dos gêneros*. Indiana University Press, 1987. Disponível em: <http://marcoareliosc.com.br/cineantropo/lauretis.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2020.

LUKÁCS, György. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

LUKÁCS, György. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. In: MARX, Karl.; ENGELS, Friedrich. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

LUKÁCS, György. *Marxismo e a teoria da literatura*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

LUKÁCS, György. Trata-se de realismo! In: MACHADO, Carlos Eduardo. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Unesp, 1998.

MAIA, Gleidys. Tradição literária: o viés estrambótico da década de 1950. *Scripta*, v. 9, n. 17, p. 140-149, 2005.

MARX, Karl. *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*. Tradução e notas de Nélio Schneider. Prólogo de Herbert Marcuse. São Paulo: Boitempo, 2011.

MENESES, Adélia. *Cores de Rosa: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

RONCARI, Luiz. *O cão do sertão: literatura e engajamento: ensaios sobre Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Unesp, 2007.

ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SARTI, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 12, n. 2, p. 35-50, 2004.

ZOLIN, Lúcia.; BONNICI, Thomas (org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2003.



3

Capítulo 3

O feminino e a insurreição pela linguagem

Ondina Pena Pereira

Estar aqui ao lado de Alice Gabriel me enche de alegria e de segurança. A autora de *A casa da diferença* (2009) tem longa experiência na pesquisa que problematiza essa relação do feminino com a linguagem, uma questão que Luce Irigaray (1975) levantou, referindo-se à especificidade do feminino e a sua impossibilidade de tomar a palavra sem se deixar destruir pela linguagem androcêntrica, ao perder sua singularidade. Em suma, o que a autora nos traz e que Alice Gabriel repercute é a pergunta de como é possível inscrever o feminino e tudo que se relaciona com essa ideia do feminino, no pensamento.

Quando pensamos nessa questão levantada por Luce Irigaray (1975), da impossibilidade de dizer no feminino, a primeira ideia que nos ocorre é a afirmação de Roland Barthes (1975) de que a linguagem é fascista, não por nos impedir de dizer, mas por nos obrigar a dizer, ou

seja, a dizer a partir de lugares determinados: lugar de homem, lugar de mulher, lugar de branco, lugar de negro, lugar de professor, lugar de aluno e quantas mais oposições distintivas nomearmos.

Se a linguagem é fascista e se o feminino não pode nela se inscrever, poderíamos aqui articular o sentido da insurgência na linguagem pelo feminino, que consistiria na sua potência em driblar os sentidos impostos, os lugares previamente delimitados. O feminino estaria do lado da incerteza, da indeterminação, da indecisão, por ser insolúvel à linguagem do poder (do fascismo) (BAUDRILLARD, 1976). Por isso mesmo, o feminino só pode dizer se for criador, ainda que seja por meio do “menor gesto” buscado pelos documentários de Deligny sobre os seus dissidentes do simbólico, certo grupo de autistas durante a Segunda Guerra, na França.

Godard, em seu filme *Le Vent d'Est* [O vento do leste] (1970), expõe em uma cartela a frase: “não uma imagem justa, mas justo uma imagem”, num contexto crítico à ideologia das composições no cinema, tidas antecipadamente como naturais. No caso, em vez de imagens, diríamos palavras. Palavras justas seriam as palavras conforme as significações antecipadas, as palavras de ordens estabelecidas, dominantes. São sempre palavras que correspondem a algo, mesmo no futuro. Ao passo que “justo uma palavra” é um balbucio, uma busca, a ideia em estado de “gagueira”, como Gilles Deleuze gosta de dizer (DELEUZE; PARNET, 1998), mas presente, atual. Eu vi essas questões aparecerem muitas vezes depois da catástrofe das eleições de 2018. Nós vamos narrar com a mesma linguagem de sempre? Com que palavras nós vamos narrar a resistência? Como essa palavra ecoa agora?

Da mesma forma, podemos perguntar: com que forma vamos narrar o embate do feminino com a linguagem? Jean Baudrillard (1976; 1979) estabelece uma associação entre o feminino e a poesia. O resgate dessa associação talvez deixe mais à mostra o que poderia ser o *parler femme* de Luce Irigaray (1975). Para Baudrillard (1976), a poesia é uma espécie de anti-linguagem, ou de contra-hermenêutica, o que ele recupera nos anagramas de Saussure, cujos fragmentos foram organizados por Jean Starobinski (1978).

A teoria dos anagramas de Saussure é anterior a sua linguística e foi por ele abandonada quando da edificação desse conhecimento como ciência. A importância dela para a posição teórica de Baudrillard é mostrar a forma antagonista de uma linguagem sem expressão, para além das leis e das finalidades que a linguística lhe destina. Não se trata de uma operação de representação pelos signos, mas da desconstrução do signo e da significação. É por essa condição de antidiscursividade que apostei em uma aproximação dessa concepção de poética como algo que, por ser anterior à linguística, se situaria na origem da língua e nos daria condição de pensar no feminino como criador. Uma passagem de Jean Cocteau (1945) interessa como ilustração dessa experiência fugaz da origem, da inauguração:

No instante de um relâmpago *vemos* um cachorro, uma carruagem, uma casa, *pela primeira vez*. Tudo que oferecem de especial, de louco, de ridículo, de belo nos abate. Imediatamente após, o hábito apaga essa poderosa imagem com sua borracha. Fazemos festa ao cachorro, paramos a carruagem, habitamos a casa. Não os vemos mais. Eis o papel da poesia. Ela desvela, com toda a força do termo. Ela mostra nuas, sob uma luz que sacode o torpor, as coisas surpreendentes que nos circundam e que nossos sentidos registram mecanicamente (COCTEAU, 1945, p. 61, grifos nossos).

A poesia, nesse sentido, teria a potência da desconstrução, de nos colocar diante do grau zero da significação, da coisa como se tivesse acabado de nascer. Se nós pensarmos que a linguagem androcêntrica é produção acelerada de sentidos, em que tudo se torna cifra, evidência, podemos imaginar que a anulação desses sentidos fortes se apresentaria como um gesto de sedução, inimiga interna da produção. E a sedução é feminina por excelência, afirma Jean Baudrillard (1979), embora não tenha problemas em apresentar como argumento o livro de Kierkegaard, *Diário de um sedutor* (1843), que narra a sedução de Cordélia por Johannes. Johannes é o sedutor, porque se coloca na posição de espelho de Cordélia, lugar em que recebe os signos de sedução enviados por

Cordélia, devolvendo-os a ela, de forma refletida e trabalhada. Nessa perspectiva, a sedução é um processo cuja forma é feminina, mas pode ser realizada por homens ou mulheres.

Talvez seja isso que Baudrillard queira apresentar, interrogando os anagramas de Saussure, porque mostram uma função da linguagem totalmente diferente da função de produção de significações. Existem duas regras para a poesia antiga, apresentadas por Saussure nos anagramas: a primeira delas, que interessa aqui, é aquela que diz que um fonema que aparece em um verso deve necessariamente se repetir em outro, de forma que eles se anulem entre si. Acontecendo isso a todos os fonemas, ao final do poema, todos os fonemas têm que ter sido anulados por seu duplo, e o resultado é o zero, o nada de significação. A segunda regra é a respeito do nome do herói, que deve ser também repetido no poema, mas de forma dispersa na totalidade dos versos.

A fruição do poema vem dessa anulação do sentido: a resolução anagramática do texto poético é exterminação do valor, porque não deixa resto. Ou seja, o resto seria o fundamento da instância do valor, e isso se aplica primeiro às trocas econômicas. Não há valor econômico quando as trocas se fazem sem equivalente geral, as coisas não se equivalem, não é necessário se referir a um valor exterior a elas, elas são simplesmente trocadas, e, da mesma forma, não há resto, não há troco. Eu troco uma colheita inteira de inhame por uma jangada. De quebra, te dou uma pulseira de pérola, e você me dá um colarzinho. E ficamos amigos, criamos um laço social. Sem resto, sem sobras. Trata-se de um modelo avesso à economia. Jean Baudrillard (1976), com base em Marcel Mauss (1988), chama-o simbólico. Trocas simbólicas investem contra a economia, assim como a fruição poética investe contra a economia da língua e seu projeto de significação. E esse seria o modelo de toda insurreição.

Agora teríamos que dar conta da seguinte questão: por que, com base nessas teorias já mencionadas, seria feminina a troca simbólica, a anulação do valor, enfim, a insurreição? Vivemos em um sistema capitalista, e o capitalismo é produção. A produção, seja teórica, seja de coisas, é marcada pelo sistema androcêntrico, todo voltado para uma

determinada finalidade, para um determinado sentido prévio. O reverso disso, para Jean Baudrillard (1979), seria a sedução. Esse termo – sedução – soa estranho ao universo feminista, principalmente se dissermos que a sedução é feminina. Mas o feminino enquanto sedução seria aqui definido da seguinte forma: é aquilo que, na sociedade da transparência – em que tudo é evidente –, tem a potência de se manter em segredo. E sua potência está justamente na preservação do que é secreto, enfim, do que é vivo, porque o que está exposto está morto. Se, por um lado, o masculino, que é produção, é superexposto, sem nenhum segredo, é a própria demonstração cabal de si mesmo, o feminino, enquanto sedução, seria o lugar do segredo. Por isso, Freud (1976) desistiu de entender o feminino e o chamou de continente negro. E Lacan (1985), com a ideia de que o feminino é o mais gozar, o gozo além, acabou fazendo a decodificação do feminino pelo gozo. Nesse caso, o feminino é absorvido no plano de produção, é traduzido em cifras.

Contudo, associado à sedução, como seu contraponto, o feminino não teria mais nada a ver com sexo. Seria, de fato, o reverso do sexo, do sentido e do poder, instâncias nas quais não há segredo. Então, o feminino, por ser secreto nesse jogo de exposições e visibilidades, é potência de dissolução dos sentidos, como indagaria Virginia Woolf, em *Orlando* (2014). Até agora apontamos possibilidades teóricas para perseguir o feminino na linguagem e a trama da insurreição. Seria importante, a partir daqui, pensar tudo isso em um nível mais concreto da escrita de uma mulher e acrescentar aos termos feminino, sedução e troca simbólica a ideia de loucura, que é outro modo de vida banido do sistema de produção, de sentidos e de cifras.

A loucura, na perspectiva de Foucault, em *Les mots et les choses* [As palavras e as coisas] (1966), não é outra coisa que a apresentação em relevo daquilo que nós somos e mantemos em segredo. Nós escapamos dela não pelo que ela é, pela potência de criação que ela nos abre, mas para não cair nos enquadramentos, nos códigos médicos, na produção ou na hospitalização.

Maura Cançado foi jornalista. Interna em um hospício, escreveu entre o final de 1959 e início de 1960 o livro *Hospício é Deus* (1965/1979).

Silvia Roncador Borges debruçou-se sobre essa obra quando fez sua dissertação de mestrado. Nesse trabalho de Silvia Borges (2006), Maura é apresentada como uma espécie de linha de fuga à razão dominante, tal como se concretiza nos discursos médicos, detentores do saber sobre a loucura e, portanto, construtores do juízo sobre o limiar entre loucura e sanidade. Maura está constantemente transitando entre a sua acomodação aos códigos disponíveis – à linguagem da produção médica – e a busca de outras narrativas, estas justamente destruidoras dos sentidos, dos códigos médicos. Portanto, ela experimenta dispor as palavras de forma a desnortear o que está posto: hospício é Deus.

Entendo que, ao desestabilizar os sentidos, encontramos os limites da nossa razão representativa, que está aqui sendo considerada masculina. Nesse sistema de representação, que tem a pretensão de positividade total, os elementos considerados negativos perdem seu lugar, são banidos. Que elementos seriam esses? Todo o tipo de coisas e pessoas insubmissas. E nesse texto estamos tratando apenas de uma dessas insubmissas, que está hospitalizada na condição de esquizofrênica, mas que não foi transformada ainda em esquizofrênica de hospital. Há muita potência nessa condição, principalmente porque ela dá a Maura uma escuta especial, como se ela estivesse com um pé fora do nosso sistema de representação. Por isso, ela seduz, saindo da condição de abjeto e tornando-se objeto.

Como seria essa escuta desde fora do paradigma da representação, na perspectiva da esquizoanálise? Como retirar o foco da repetição da norma e colocá-lo sobre a diferença? Como seria escutar fora desses códigos normativos? Deleuze e Parnet têm uma fórmula, não a forma da sedução, mas a forma da diferença. Entre as duas fórmulas é possível ver semelhanças. Os autores dizem:

[...] em nossas repetições mecânicas, estereotipadas, podemos extrair pequenas modificações e é nessas que é possível perceber o perpétuo deslocamento de uma diferença. Produzem-se aí desvios e mobilizam-se possibilidades que excedem e expandem os limites dos nossos estreitos códigos culturais. Estaria aqui

o cerne da ideia de esquizoanálise (DELEUZE; PAR-
NET, 1998, p. 46-47).

Em uma entrevista concedida pelo psiquiatra Guy Baillon, gravada em 3 de junho de 2006 e apresentada no documentário realizado por Paule Muxel e Bertrand de Solliers, *Histoires autour de La Folie*, o psiquiatra critica fortemente as clínicas atuais, denunciando nessa proposta de tratamento uma espécie de perda de memória da dimensão humana como ponto de apoio essencial, antes de toda descoberta técnica. Quando se recupera a memória dessa dimensão, percebe-se que não há o louco, mas há em todos nós uma parte “perturbada”, da qual nos separamos. O que estou tentando dizer aqui, com a ideia de sedução de Jean Baudrillard (1979), é que essa dimensão humana esquecida é o feminino.

Maura Cançado (1979, p. 44), de dentro do hospício, ironiza:

Terminarei pela vida como essas malas, cujos viajantes visitam vários países e em cada hotel por onde passam lhes pregam uma etiqueta: Paris, Roma, Berlim, Oklahoma. E eu: PP, Paranoia, Esquizofrenia, Epilepsia, Psicose Maníaco-Depressiva etc. Minha personalidade mesma será sufocada pelas etiquetas científicas.

Não se pode saber bem o que ela quer dizer com “personalidade mesma”, mas “sufocada pelas etiquetas científicas” é uma expressão muito familiar a nós. Nessa passagem, ao ironizar o “rótulo científico” e, portanto, o código, ela se preserva de um enquadramento por inteiro. Sente o risco da redução de sua humanidade. Sente o peso da produção. Alcança a fissura na qual se vê como objeto, como outro. Então, do lugar da alteridade, brinca com nomes de cidades distantes e nomes de doenças. Ela não só vê por meio da fissura, mas vê a fissura mesma, que lhe permite trazer instabilidade para a classificação psiquiátrica.

Maura reivindica a dimensão humana que é massacrada pelas classificações. Ela quer ver a loucura não como um problema de alguns humanos doentes, mas como uma dimensão da existência, uma forma

de vida. Essa outra forma a esquizoanálise chama de realteridade. Uma realidade que foi banida pelos nossos códigos, pelo estreitamento da nossa representação, pela redução das formas de vida.

Foucault (1966) já havia dado à loucura um lugar semelhante; esta seria uma forma de mostrar, em relevo, o próprio fundo da nossa existência. É justamente essa região que ele diz ser a do inconsciente, na qual a representação fica em suspenso, e em que se desenvolvem as três figuras da finitude do pensamento moderno: a Morte; o Desejo; e a Lei. Nós reconhecemos a loucura quando essas três figuras (Morte, Desejo e Lei) se revelam à consciência: a Lei mostra-se no seu estado puro; o Desejo reina no estado selvagem; e a Morte domina toda a função psicológica. Na loucura, essas três formas da finitude estão manifestas (FOUCAULT, 1966). Por isso, torna-se nosso tormento.

Quando essas figuras não mais se escondem, estamos diante de dissidentes. A Maura é dissidente porque o lugar que apontam para ela agora é o da abjeção, que ela recusa e devolve, não de forma reativa. Se ela permanece fiel à produção, à transparência, ela está capturada. Mas como ela se desloca, se fissa, cria outra narrativa na qual ela não é mais objeto do saber médico, mas parceira de um jogo do qual ela conhece fundamentalmente as regras.

É impossível ignorar que essa e outras dissidências sejam os(as) protagonistas geniais de um projeto de sociedade/racionalidade não excludente. Para isso, temos que aprender a escutar nas teorias construídas pelas pessoas em sofrimento alguma coisa além da representação desse sofrimento. Pensamos com Deleuze e Guattari (1976) que, na repetição dessas representações, podem-se extrair pequenas diferenças que potencializam e fazem ver linhas de fuga. Com Jean Baudrillard (1979), ver além da representação implica em restituir o jogo com máscaras, ilusões e aparência, traçar caminhos com encruzilhadas, mistérios e enigmas, eliminando a transparência. Maura Cançado (1979, p. 78) nos conduz a essa escuta. Sua fala encerra um sentido não aprisionável:

Nós, mulheres despojadas, sem ontem nem amanhã, tão livres que nos despimos quando queremos. Ou rasgamos

os vestidos (o que dá ainda um certo prazer). Ou mordemos. Ou cantamos, alto e reto, quando tudo parece tragado, perdido. Ou não choramos, como suprema força – quando o coração se apequena a uma lembrança no mais guardado do ser. Nós, mulheres soltas, que rimos doidas por trás das grades – em excesso de liberdade.

O relato de uma sessão clínica com uma médica, interrompida por outro médico, também nos revela a sua forma irônica e sedutora de insubmissão aos códigos da medicina psiquiátrica:

Eu estava conversando com dra. Sara [...]. Um médico entrou, se pôs a ouvir interessado. Depois deu uma risada e exclamou: “– Esta é PP. Não há dúvida”. PP quer dizer Personalidade Psicopática. Não entendi a sigla, mas senti naquele médico, no seu ar irreverente, mesmo deboche, profunda falta de respeito à minha pessoa. Encarei-o e não disse mais nada. [...] Agora possuo um rótulo, até mesmo bonito: Personalidade Psicopática. Isso levou aquele médico bonito a rir e se afirmar “como o que sabe”. Isso me fez tolerar impotente sua risada (CANÇADO, 1979, p. 43).

Os rótulos psiquiátricos, os códigos, são tão autoritariamente enquadreadores que qualquer reação contra eles tende a reforçá-los ainda mais. Maura não reage, mas a potência da sua ironia vai aparecer no desdobramento da história. Pergunta-se: “e o médico que riu, não terá sua psicosezinha? Diriam se me lessem: – o pobrezinho do médico bonito não riu. Ela tem mania de perseguição. E me acrescentariam mais o rótulo de paranoica” (CANÇADO, 1979, p. 44). Ironicamente, Maura se adianta aos acontecimentos e os captura antes que eles a rotulem. Mas sua “personalidade”, como disse antes, segue sufocada pela produção de códigos. Sente o peso, sem sucumbir. O fato de ter sido considerada PP pelos médicos não lhe tirou a possibilidade de resposta: “Ela mesma tirou-me o direito de provar alguma coisa ao considerar-me PP. Sou apenas um número a mais na estatística. Médicos feios e bonitos ríem, nada posso fazer” (CANÇADO, 1979, p. 44). Descrevendo-se

assim, Maura mantém a sua capacidade de acrescentar aos códigos médicos suas próprias frases demolidoras de sentidos.

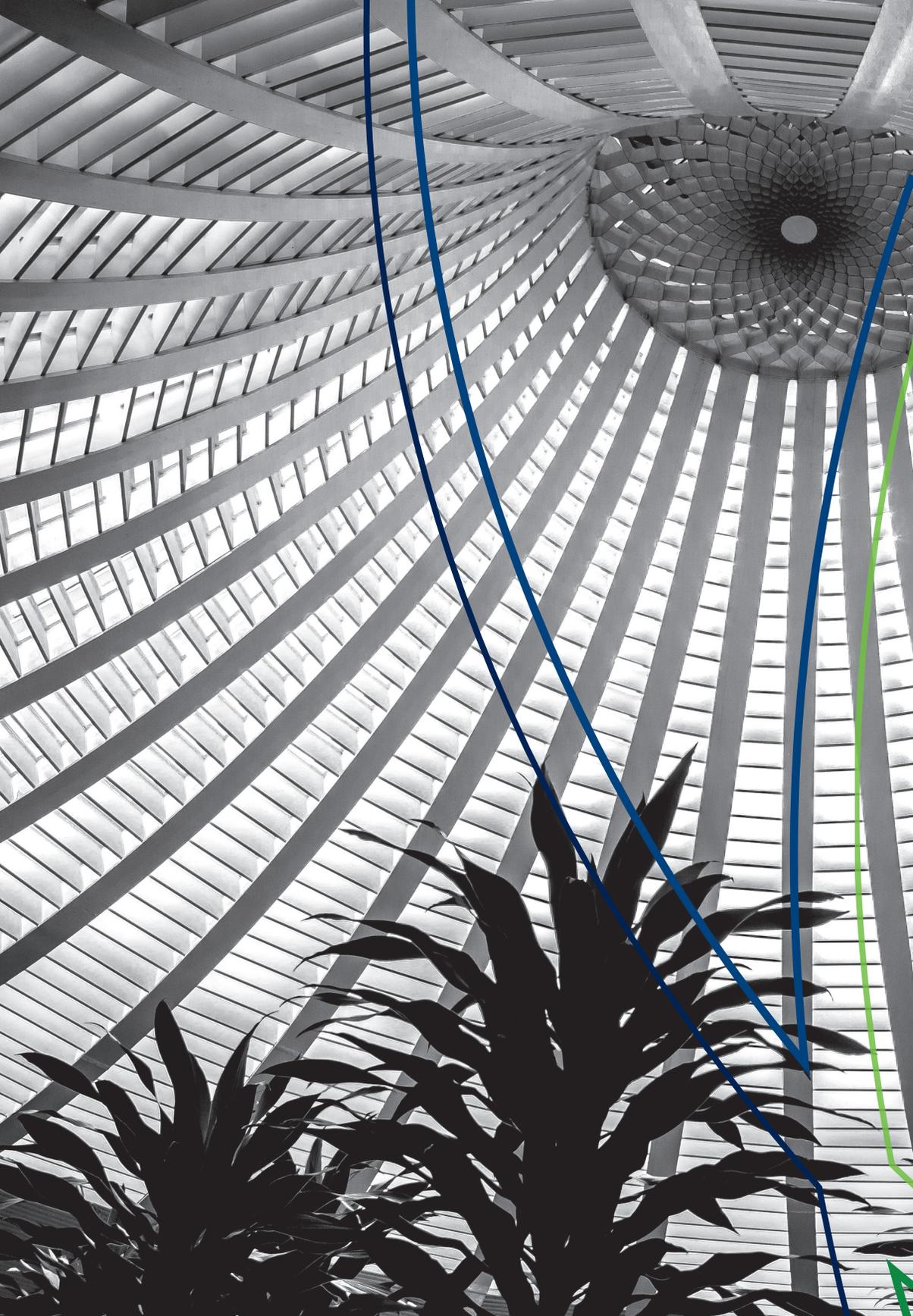
Assim que chega ao hospício, por exemplo, Maura escuta do diretor: “– suba à seção Tillemont Fontes [...]: ninguém vai fazer-lhe mal, por que tem tanto medo? Ninguém te quer mal” (CANÇADO, 1979, p. 32). Com essas palavras ecoando na cabeça, encaminha-se ao terceiro andar, à seção Tillemont Fontes, quieta, com a sensação de estar começando tudo, toda a sua vida, no “instante em que” veste seu “uniforme amorfo”. Essa cena, que aparentemente é uma rendição, tem sequência divergente:

Agiu [o diretor] como se tudo soubesse, ou como se fosse desnecessário ouvir-me. Julga que sou oligofrênica? E ainda teve coragem de perguntar por que tenho medo daqui. Como finge ignorar a realidade! Então, por que se tem medo de um hospício? (CANÇADO, 1979, p. 32).

Do fundo do riso dos médicos, da produção de códigos e rótulos, Maura faz aparecer sua própria forma de existência. Como ela diz: “viver esquizofrenicamente, me parece viver também; apenas esquizofrenicamente. A cada um seu papel” (CANÇADO, 1979, p. 163).

Referências

- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 1975.
- BAUDRILLARD, Jean. *De la seduction: l'horizon sacré des apparences*. Paris: Galilée, 1979.
- BAUDRILLARD, Jean. *L'Échange symbolique et la mort*. Paris: Gallimard, 1976.
- BORGES, Silvia. *A lição de Maura*. 2006. 98 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Católica de Brasília, Brasília, 2006.
- CANÇADO, Maura. *Hospício é Deus: diário I*. Rio de Janeiro: Record, 1979.
- COCTEAU, Jean. *Poésie critique*. Paris: Editions Aux Quatre Vents, 1945.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O antiÉdipo*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos: Gilles Deleuze, Claire Parnet*. São Paulo: Escuta, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.
- FREUD, Sigmund. *Feminidade. ESB*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. XXII.
- GABRIEL, Alice de Barros. *A casa da diferença: feminismo e diferença sexual na filosofia de Luce Irigaray*. 2009. 112 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade de Brasília, Brasília, 2009.
- IRIGARAY, Luce. *Speculum: de l'autre femme*. Paris: Minuit, 1975.
- KIERKEGAARD, Soren. *Diário de um sedutor*. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- LACAN, Jacques. *Mais, ainda*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a dádiva*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- STAROBINSKI, Jean. *As palavras sob as palavras*. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os Pensadores).
- WOOLF, V. *Orlando*. São Paulo: Penguin Books, 2014.





4

Capítulo 4

Feminismo, revolução e artes visuais

Raísa Curty

Falar sobre o feminismo nas artes visuais seja talvez tão difícil quanto falar sobre ele na política ou na ciência, pois se trata de entrada em territórios de prerrogativa masculina. A inclusão de mulheres pode parecer o objetivo, a princípio. Acontece que a inclusão não deve ser mansa nem dócil em relação ao cânone, pois não se trata de compactuar com o conjunto de regras, a entrada de *outras* há de ser em prol de uma revolução na arte. Então, quando falo sobre o movimento feminista nas artes visuais, me preocupo não apenas em aumentar o número de artistas mulheres, mas de pensar em espécies de arte compromissadas com a destruição da homogeneidade do pensamento, compromissadas com o dismantelamento de políticas sexistas e engajadas em uma concepção intrinsecamente feminista do ofício e do poder.



Antes de chegar a esse ponto, gostaria de apresentar a vocês o defasado cenário institucional nas artes visuais: “Do women have to be naked to get into the Met. Museum? Less than 5% of the artists in the Modern Art section are women, but 85% of the nudes are female” [As mulheres precisam ficar nuas para entrar no MET. Museu? Menos de 5% dos artistas da seção de Arte Moderna são mulheres, mas 85% dos nus são femininos], diz o cartaz exibido em Nova Iorque no ano de 1989 por meio de *culture jamming*, de autoria do grupo Guerrilla Girls. O trabalho aponta a disparidade injustificável entre as mulheres que atuam como sujeitos e as mulheres apresentadas como objeto dentro de um dos mais considerados museus de arte de Nova Iorque.

Acontece que os museus insistem em adquirir e exibir obras majoritariamente de autoria masculina, em contratar uma quantidade sempre superior de curadores e diretores homens e em rejeitar a participação de artistas negras e indígenas. Dessa forma, colaboram para uma narrativa hegemônica na qual a história da arte assume uma aliança com a história do poder do capital. Apesar desse cenário, em 2017 o Museu de Arte de São Paulo (Masp) recebeu uma retrospectiva do grupo Guerrilla Girls, que contou com 116 trabalhos, incluindo dois novos cartazes. Um deles aponta: “As vantagens de ser uma mulher artista é ver as suas ideias tomarem vida no trabalho dos outros e ter a oportunidade de escolher entre sua carreira ou a maternidade”. O cartaz – por meio de um humor sarcástico, típico do grupo – descreve situações que evidenciam a violência machista na cena artística. Rimos para não chorar. O segundo novo cartaz é a releitura do trabalho de trinta anos atrás, mencionado no início do texto, dessa vez com estatísticas que delatam o sexismo arraigado nas escolhas do próprio Masp: “As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo? Apenas 6% dos artistas em exposição são mulheres, mas 60% dos nus são femininos”. Os dados que emergem dos cartazes elaborados pelo grupo durante as últimas décadas não cansam de denunciar o machismo das instituições que legitimam a história da arte.

Em 1971, Linda Nochlin trouxe à tona um texto de título provocador: *Por que não houve grandes mulheres artistas?* A suposição por trás

dessa pergunta nos traz uma série de inquietações que pode nos anunciar caminhos e elucidar exigências. Talvez, a primeira ideia que nos venha a cabeça seja a de uma revisão histórica que busca por artistas mulheres que não foram tão reconhecidas quanto seus pares masculinos, como, por exemplo, Camille em relação a Rodin, ou Beth Morisot em relação a Monet. Essa estratégia ajudaria sim a certificar conquistas femininas na arte, mas, segundo Linda (2016), seria também uma evasiva ao problema posto.

Há menos mulheres artistas. Por mais que se faça esse resgate histórico, continuará havendo menos mulheres artistas, menos negros artistas e menos não europeus artistas. Não devemos colocar isso na conta da falta de genialidade dessas pessoas, aliás, antes de mais nada, é importante que caia por terra o mito do artista gênio, que, bicado por um beija-flor ao nascer, recebe divinamente o dom da arte. Não são beija-flores que traçam esses destinos. Ser artista não é uma questão de dom individual, mas de um conjunto de condições sociais. A falta de acesso aos estudos – lembrando que, por anos, as mulheres foram proibidas de frequentar classes de modelo vivo –, bem como a falta de tempo – este dedicado exclusivamente aos cuidados da casa e da família –, são fatores que começam a nos fazer entender a histórica discrepância de gênero e raça nas artes.

Acontece que, além disso, a espécie de arte surgida no renascimento, linhagem da qual a arte contemporânea é descendente, a custo contempla as formas de conhecimento traçadas por mulheres, bem como por índios e negros, já que tem uma matriz colonial e epistemicida. A matriz dessa arte caminhou junto ao avanço do pensamento moderno, racionalista, que teve sua origem justamente no processo de apagamento desses outros saberes.

Gostaria de falar neste texto sobre o conhecimento e os direitos relacionados ao corpo da mulher em suas aparições na arte contemporânea. Por isso, antes de mais nada, lembro do que nos conta Silvia Federici em seu livro *Calibã e a bruxa* (2017), sobre o advento do capitalismo estar estritamente ligado a uma guerra contra as mulheres, contra as capacidades do corpo e contra a integração dos corpos humanos em

comunidades que envolviam paisagens, plantas e animais, integração que era promovida em grande parte pelo conhecimento das mulheres que foram caçadas como bruxas: parteiras, curandeiras, feiticeiras, mulheres que praticam livremente sua sexualidade, que decidiam se gestariam ou não seus filhos, conheciam o poder das ervas, o poder da natureza e não eram escravas da família nuclear.

Trago o trabalho de três artistas para que possamos pensar sobre a entrada feminista nas artes visuais e entender melhor como as mulheres estão negociando esse espaço. Apesar de terem nascido em lugares diferentes, Ana Mendieta, Anna Maria Maiolino e Valie Export nasceram na mesma época e têm seus primeiros trabalhos datados no final da década de 1960. A noção de *performance* está presente em todos eles, e me chama a atenção a forma como as artistas entendem o corpo como espaço de conhecimento.

Ana Mendieta, artista cubana, viveu a maior parte de sua vida exilada nos Estados Unidos. Em 1973, após um episódio de estupro na Universidade de Iowa, Mendieta, ainda aluna, prepara um encontro em seu apartamento em que ela convida toda a cena artística, inclusive críticos e curadores, para apresentar o trabalho *Rape Scene*. A artista forja uma cena de estupro na qual ela é a vítima. Entre objetos revirados e louças quebradas no chão, o público chega ao seu apartamento e encontra Ana pelada e ensanguentada, encostada sobre a mesa. A artista permanece na mesma posição por mais de uma hora, enquanto o público se senta no sofá e comenta a ação. O trabalho de Ana Mendieta trata de sensibilizar o outro a respeito da violação do corpo feminino, medo com o qual as mulheres convivem. Violentar e dominar é uma ferida histórica que Ana Mendieta traz ao jogo.

No mesmo ano, inicia uma série chamada *Siluetas*, em que imprime a forma de seu corpo em diversos elementos da natureza. Em fotograma realizado em 1976, no México, a artista apresenta sua silhueta cavada na areia da praia, preenchida com pigmento vermelho. À medida que as ondas avançam e invadem, o pigmento se dissolve, dando cor de sangue à água do mar. Ana integra seu corpo à natureza em uma arte denominada por ela como *earth-body*. Em *Alma silueta en fuego*,

trabalho de 1975, sua silhueta é cavada no chão de terra e preenchida com um tecido branco, que, em seguida, é incendiado. A sequência de ações com uma forte carga simbólica nos remete a rituais de santeria, bem como de religiões pré-colombianas. A artista, que afirmou a influência dessas culturas em seu trabalho, evoca em seu processo saberes marginalizados e imprime na arte traços de uma revolução feminista.

Não falo dos trabalhos atuais de Ana Mendieta, pois a artista morreu precocemente, em 1985, com apenas 36 anos, de uma queda da janela do apartamento onde vivia com seu marido, o ícone do minimalismo Carl André. Os dois haviam acabado de ter uma briga. Anos depois, ele foi absolvido da suspeita de ter empurrado Ana pela janela, porém, o movimento feminista afirma que os argumentos usados pelo seu advogado foram misóginos. Em 1992, na inauguração da galeria no SoHo do museu de arte de Nova York, que apresentava obras de Carl André, mulheres se manifestaram para perguntar “Where is Ana Mendieta?”, movimento que, ainda hoje, organiza ações contra a glorificação de homens violentos.

Já no Brasil, Anna Maria Maiolino fala do corpo e da terra por meio de uma relação sensível com a argila. O processo escultórico da artista tem sido marcado pela repetição do gesto e seu registro na matéria. Desde os anos 1990, desenvolve instalações com peças de argila que não são levadas ao forno. A artista se interessa pelos ciclos de vida e morte, talvez por isso escolha deixar seu trabalho voltar ao pó, à origem. Em 2012, na Documenta de Kassel, Anna ocupou o andar inteiro de uma casa com tripinhas de argila, esculturas feitas a partir de um gesto iniciante, quase infantil, de fazer rolinhos com a massa. As formas cilíndricas em cima da mesa parecem salsichas, salames, ou se lembrarmos da origem italiana da artista, macarrões descansando. Já no chão, as mesmas formas se parecem com material fecal.

A proximidade entre o alimento e o excremento, entre a boca e o ânus, são constantes no trabalho de Anna. *Glu, Glu, Glu*, objeto de 1966, e *Glu... glu... glu*, gravura de 1967, são dois trabalhos que pensam essa ligação a partir da imagem do aparelho digestivo. No primeiro, em sua parte superior, uma cabeça azul, sem olhos nem nariz, apenas uma

boca aberta cheia de dentes, escancarada, faminta. Na altura da garganta está escrita a onomatopeia que dá nome ao trabalho, “glu, glu, glu”. Mais abaixo, fígado, estômago, pâncreas, intestinos grosso e delgado, o reto e o ânus são feitos com tecidos coloridos estofados. O objeto mede 110 cm x 59 cm e se encontra atualmente na coleção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio).

Já na gravura, a personagem está atrás de uma mesa em que encontramos com a mesma boca aberta. Os alimentos em cima da mesa se encontram na altura do estômago. Já na parte inferior do desenho, em vez do reto e do ânus, há um cano e uma latrina. Esses dois trabalhos possuem uma estrutura muito parecida, porém, no objeto *Glu, Glu, Glu*, ela apresenta o corpo escancarado, e os órgãos ficam à mostra; já na gravura *Glu... glu... glu...*, trabalha com elementos externos ao corpo, mas que têm uma ligação direta, pois a comida se encontra no lugar do estômago, e a latrina no lugar no ânus.

A relação entre o chão e a mesa está também presente em um dos mais conhecidos trabalhos da artista, a *performance Entrevistas*, realizada em 1981, durante o período da ditadura no Brasil. A artista espalha na rua várias dúzias de ovos e depois caminha por entre eles com os olhos vendados, num ato de iminente perigo. O ovo, que é símbolo de nascimento, criação, renovação e mistério da vida, é usado por Anna para construir uma situação que denuncia a ameaça sofrida durante o período.

Valie Export é uma artista vienense que, aos 27 anos, depois de casar e ser mãe, se divorcia e abdica não só do nome do ex-marido, mas também do nome de seu pai. Escolhe então seu próprio sobrenome: Export, que além de nos remeter a algo que foi enviado de onde estava para outro lugar, era o nome de uma marca de cigarros na época; brincadeira que precede o trabalho, por muitas vezes sarcástico, de Valie Export. Logo em seguida, no emblemático ano de 1968, faz sua primeira *performance*, *Touch and tap cinema*, na qual acopla a seu busto nu uma cabine, para que o espectador insira suas mãos. Valie classifica esse trabalho como *expanded cinema*. A mídia que a artista inventa, composta pelos seus seios e a cabine, só pode ser acessada por meio do tato e subverte a relação entre o espectador e o corpo feminino exibido

nas telas. Valie questiona as relações de poder contidas nas representações midiáticas do corpo e da consciência da mulher.

Em 1971, realiza a *performance* cinematográfica *Remote... Remote*, na qual é filmada cavoucando suas cutículas com uma faca enquanto coloca seus dedos de molho em uma tigela com leite que está em seu colo. Na televisão, as mãos mutiladas têm suas feridas apaziguadas no leite. O processo de mutilação exibido na televisão se contrapõe às mãos esmaltadas exibidas na mídia. Um dos meus trabalhos favoritos da artista é *From The Portfolio of Doggess*, em que Valie anda pelas ruas de Viena com seu namorado na coleira, como um cachorro. A alegoria que essa ação representa sacode a normalidade que existe nas relações de poder entre gênero.

Silvia Rivera Cusicanqui, em seu livro *Sociología de la imagen* [Sociologia da imagem] (2015), analisa imagens de dois artistas bolivianos de diferentes épocas que, entre retratos do cotidiano, fizeram uma série de pinturas nas quais os papéis sociais se invertiam: colocaram os bois manipulando o arado, e o governo da república nas mãos de bestas. É a noção de *mundo al revés*, que, segundo a autora, é derivada do processo da catástrofe da conquista e da colonização. Silvia levanta a possibilidade de essa noção estar associada à palavra em quíchua *pachakuti*, algo em torno das transformações espaço-temporais que iniciam grandes ciclos no cosmos. Talvez por isso eu goste tanto desse trabalho. O homem sendo carregado na coleira por uma mulher é a inversão do sistema de controle vigente nas dinâmicas do gênero, e, além disso, a substituição do cachorro por um humano acaba escancarando um rasgo especista a que a luta feminista combate. Também dá vontade de ver o cachorro puxando a coleira.

O feminismo no território das artes visuais me parece ser uma batalha que caminha na ambiguidade, pois se, por um lado, agregar os ideais feministas às áreas de conhecimento é bom para todos nós, por outro, se faz presente a ameaça da mercantilização das subjetividades, da qual tememos que a arte institucional seja cúmplice, e estou certa de que é, e de que nossa tentativa como hóspedes desse sistema é dinamitá-lo até que ele se dissolva.

Referências

ANNA Maria Maiolino. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9539/anna-maria-maiolino>. Acesso em: 27 jun. 2020.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Lemón, 2015.

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

GLU, Glu, Glu. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra16178/glu-glu-glu>. Acesso em: 27 jun. 2020.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* São Paulo: Edições Aurora, 2016.

PEQUENO, Fernanda. Ovos e excrementos: Anna Maria Maiolino. In: ENCONTRO DA ANPAP, 24., 2015, Santa Maria. *Anais...* Santa Maria: ANPAP; UFSM; PPGART; UFRGS; PPGAV, 2016. p. 207-222.

SILVA, Isabella Rechecham da; BONILHA, Caroline Leal. Provocações de Ana Mendieta: o corpo e a natureza como objetos de arte. *Revista Seminário de História da Arte*, v. 1, n. 7, 2018.

VALIE Export. *MoMA*. Disponível em: <https://www.moma.org/artists/7816>. Acesso em: 27 jun. 2020.

5

Capítulo 5

A paz só aparece nessas horas, em que a guerra é transferida, viu? (ou o estridente presságio de 2019 no Brasil)

Hilan Bensusan

*Paz é coisa de rico. Não visto camiseta nenhuma,
não, senhor. Não solto pomba nenhuma, não, senhor.
Não venha me pedir para eu chorar mais. Secou.
A paz é uma desgraça.
Uma desgraça.
Carregar essa rosa. Boba na mão. Nada a ver. Vou não.
Não vou fazer essa cara. Chapada. Não vou rezar.*

*Eu é que não vou tomar a praça. Nessa multidão.
A paz não resolve nada. A paz marcha. Para onde marcha?
A paz fica bonita na televisão.*

(Marcelino Freire)

Gostaria de falar da arte do cata-vento (*spinning*). Uma arte das bruxas, de *gantowisas*, das tagarelas, das Estamiras, das Carolinas, das empregadas domésticas de Lispector, das hereges, das devotas, das malditas. Cata-ventar, diz Mary Daly (1978), é um artesanato perigoso. E ela diz, citando Mircea Eliade, que silencia sobre a mutilação genital feminina e que descreve o rito de cata-ventar como iniciação feminina, que tornar-se mulher significa girar, transversalizar, sair da perspectiva sem sair do lugar, enxergar com outros olhos, desatar, sacudir o empecilho, fazer ressuscitar; é para Daly (1978) soprar a poeira da necrofilia, equivocar, desconstruir, entrar em uma jornada contra as paredes sem portas, encontrar uma claridade fora da linguagem geopolítica, transferir-se, deferir-se, referir-se, inferir-se, aferir-se sem ferir-se, fazer com os olhos o golpe de vista: “– Estes nativos da terra patriarcal que dizem que propriedade é (extensão do) corpo e que então a paz é paz e que não é guerra estão tentando nos despistar”.

No meio das instituições golpeadas e, ainda assim, obedientes, Naruna aparece narrando “Da paz”, de Marcelino Freire, dizendo que a paz é branca, pálida, que só a química faz a barata fugir – como a guerra transferida para outra parte. A paz é uma arma da guerra. A paz se confunde com a lei e a ordem. Há talvez as pazes que se fazem, já que fazemos guerra, porém fazemos as pazes. Fazer as pazes é fazer mais do que uma paz.

Mary Daly (1978), segundo Berit Ås e segundo Robin Morgan (1989), em um exercício de citação cata-vento, de ex-citação interminada, diz também que o patriarcado é o estado de coisas em que ou nos preparamos para iniciar, vivenciar ou nos recuperar de uma guerra. Como um ciclo, uma roda, uma trajetória circular: aquilo que não é mais guerra já é luto pela guerra, o apaziguamento que, como a roda gira, se torna de alguma maneira preparação para a guerra.

Daly (1978) não diz que se recuperar da guerra é já preparar-se para a guerra – note que as guerras são muitas, ainda que o

acontecimento patriarcal da guerra seja um só. Ela nem sequer diz se as três eras patriarcais podem ser simultâneas, e, de fato, elas coincidem, já que a recuperação da guerra de um lado é a preparação da guerra de outro. Mas consideremos que se trata de um ciclo que se repete indefinidamente patriarcado afora – e que se repete indefinidamente em várias velocidades, vários contextos, várias situações. Como uma manivela automática que substitui o vento, como um redemoinho criado por uma máquina que coloca a água a girar em uma represa mesmo contra a corrente, contra a correnteza, contra a correria, contra a corredeira. A manivela automática da história patriarcal – das mesmas histórias que se repetem sempre e com personagens que se imitam uns aos outros como tragédia ou como farsa – tem uma força arrebatada.

Porque a guerra é situada, a paz aqui é a guerra lá; a paz em casa é a guerra na rua, a paz no centro é a guerra na periferia, a paz de quem compra é a guerra de quem produz. Mais do que isso, a paz é o chega para lá da guerra: se recuperar da guerra aqui é se preparar para a guerra lá, se recuperar da guerra em casa é preparar a guerra na rua, se recuperar da guerra no centro é preparar a guerra na periferia, se recuperar da guerra para quem compra é se preparar para a guerra para quem produz. Se recuperar da guerra para os brancos é se preparar para a guerra para as negras. A concepção do mundo dos patriarcas é a decepção do mundo das pornoterroristas. Os mastros em que os poderes penduram bandeiras as traças devoram desde o dia da inauguração. Se recuperar da guerra nos círculos empresariais que venceram a batalha da reconquista colonial da América Latina é, para os becos do continente, *ficar traçando muitos planos para poder contra-atacar*.

Ainda assim, há a passagem do momento da recuperação da guerra para preparação para a guerra. É esse momento que o patriarcado suspende, abrevia, faz evanescer, corrói de ansiedade. Esse momento de transição gera a perplexidade: quando foi que deixamos o luto, que deixamos de recuperar as feridas passadas, que deixamos de tentar curar e passamos a nos preparar para o conflito que vem? Quando em nossas vidas deixamos o luto e preparamos para a luta?

Não tenho dúvidas de que, no regime do patriarcado, o melhor período é o luto, é a recuperação da guerra. Assim descreve Emmanuel Levinas (1976) o pós-guerra: “quando as vítimas sabem ao menos para onde olhar, seus espaços desolados pertencem a um mundo e de novo existe uma opinião não discutida, instituições indiscutíveis e uma Justiça [...] a violência não ousa dizer seu nome”. Fica parecendo o tempo da hospitalidade, da abertura, da lambida nas feridas, é o momento em que a máquina necrófila parece parar; o luto é a interrupção. É o luto, a *dexistência*, o momento em que há um espaço de convívio, o momento da ferida, a ferida que não pode ser outra senão a de quem já sangrou por si mesmo, a ferida de quem sobreviveu, de quem viveu além de seu esforço por si mesmo, de quem sobreviveu à guerra pelo controle do mundo. A convalescença. A desistência de si que abre o espaço para os outros, o si ferido.

O si ferido talvez seja a experiência patriarcal mais próxima da invenção, do espírito de escuta, da generosidade, da *simpoiesis*, da colaboração que surge da dor comum, do repouso de quem deixou de lado o ímpeto da luta, de quem responde a um terror que ficou para trás com paciência. A paz assim parece paciência. Uma ciência. A interrupção de quem se feriu, de quem viu a mortandade e sobreviveu à necrofilia e que gostaria de não mais voltar ao campo da morte. Uma espécie de maturidade de quem entende que ainda há espaço para a biofilia.

Daly (1978) entende que o patriarcado suprime a biofilia feminina. Mesmo que faça assim para recolher e abrir caminho para a vida ferida, mesmo no campo de morte; aquela biofilia de Anjun, no romance de Arundhati Roy, *The ministry of utmost happiness* (2017), faz com que ela promova um povo dos sem cabimento, dos refugiados da necropolítica que vão viver no cemitério, o povo dos cimiteriais. Os cimiteriais são os que lambem a ferida, os que convivem nos interstícios das disputas, nas fronteiras abandonadas entre os conflitos, os que aprendem a *staying with the trouble*, como Donna Haraway (2016) entende que nós temos que fazer em uma Terra danificada.

Anna Tsing (2015) invoca o trabalho biofílico do cogumelo nas ruínas, o cogumelo que mostra como nas encostas das ruínas do capitalismo há a possibilidade de alguma invenção. O luto é a recomposição,

é uma recompostagem – é o momento de *spinning*, o momento de uma hélice que busca em direção a uma outra integridade; o luto que o patriarcado distribui é o momento em que ele roda como um cata-vento, que ele dispara em uma direção de criação, que ele aponta a hélice em direção a si mesmo, revira como o cata-vento de um liquidificador que procura uma outra conformação da matéria. O luto assim parece com a paz. Levinas (1976) olha para o luto, para a Europa em luto, no meio do racismo dela, do imperialismo dela, da exploração impiedosa que ela promove, da modernidade de Atlântico Norte que ela generaliza, e enxerga miséria e destruição, e enxerga uma paz e uma justiça no luto. *As vítimas sabem ao menos para onde olhar*. Mas a paz é branca, e o lugar para onde olhar é igualmente branco. Pálido.

Peter Handke (1994), no seu ensaio sobre o cansaço, fala de como o cansaço coletivo aproxima as pessoas. Há uma espécie de falta de forças para a disputa que é compartilhada. A falta de forças congrega, cada um carrega um peso, uma *dexistência*. Trata-se da mesma coisa, o cansaço do conflito – a fase em que nos recuperamos da guerra. O diagnóstico caolho de que não estamos mais em guerra, que ela se esvaneceu, se transportou, partiu para outro sítio – caolho do caolho europeu. E, no entanto, também esta era patriarcal do luto chega ao fim, e é substituída eventualmente por uma integridade. A integridade que se segue ao descanso já não traz mais a ferida, já não traz mais a interrupção.

Em um texto publicado nas eleições de 2017, na França, Bruno Latour (2017) defende a ideia de que a calamidade ecológica tem sido a protagonista da macropolítica mundial nos últimos trinta anos, pelo menos. As políticas de integração e da distribuição de riqueza foram abandonadas em favor da convicção de que os recursos são escassos demais para serem acessíveis a todos. A preparação para a guerra é já a alocação da guerra, a produção dos campos de morte – a necropolítica do Terceiro Mundo, a degradação dos recursos em favor de quem se prepara para se salvar, a preparação para a descartabilidade da Terra. Aqueles globais, humanos, que se salvam da catástrofe, são os que se preparam para a guerra; aqueles que se recuperam da guerra são os que ficam com o problema.

De algum modo, passamos da recuperação da guerra para a preparação para a catástrofe. Ainda que caolha, a recuperação da guerra, que foi o grande luto dos anos que se seguiram, acabou. O luto chegou ao fim. Ele não era paz. Entre se recuperar da guerra e se preparar para a guerra não há paz, não há tempo para a paz – o patriarcado se acelera. O luto parecia um pouco a paz. Mas acabou. Não há tempo mais para o luto. Seu tempo acabou. Não há mais tempo para ele. Tudo já está mais rápido, rápido como o tempo que se prepara, que se precipita, que se prescreve a si mesmo.

Em algum momento espalhado por esses anos acelerados, o luto deu lugar aos preparativos. É preciso se fortalecer, se abastecer, guardar as forças que sobram, porque a catástrofe ainda vem. E a catástrofe atual, feita da anástrofe da catástrofe que vem, é ainda pouca catástrofe. Vocês não viram nada ainda. Qual é a forma da catástrofe? Adrienne Rich (1973) diz mais ou menos que este aqui é um mundo do homem, mas ele acabou. Eles o venderam para as máquinas. Nada vai salvá-lo, e estamos sozinhos chutando os últimos gravetos com um estranho cheiro de vida, não de morte; pergunta-se no que tudo se tornou. Rich está ciente do *dramatis personae* que compõe as eras patriarcais em intensidades de aceleração: os homens, as máquinas – que são novos homens –, o dinheiro – que compra e vende a guerra como paz –, o luto – como um tranquilo *shopping al* –, a preparação para a catástrofe – como um salve-se quem puder (comprar).

Um cogumelo e tudo se torna o que já foi. Depois do cogumelo, sua ressaca, feita de enterrar os mortos, lambe as feridas, ter a generosidade dos sobreviventes... Mas os sobreviventes não dão o tom do mundo. Nem são os patriarcas feridos que acumulam os poderes. Ou eles se recobrem das feridas em nome dos herdeiros, que serão patriarcas renovados, ou eles se aposentam e deixam aos demais o comando da manivela, que dispara mais rápido que a correnteza.

Passaram as gerações do luto, surgiu o comando da preparação. Gonca Bahar, que conviveu com Heráclito em seus últimos tempos de vida, já em Deir Al Balah, onde ele desapareceu depois dos bombardeios de janeiro de 2009, conta que ele desconfiava da busca da quietude.

Heráclito acreditava, ela dizia, nos desequilibrados (ver seu fragmento recente 160). E não é que ele não gostasse de quietude; passava dias deitado olhando o mar ou as montanhas ao longe. Gostava de dormir e de estar em silêncio. Mas não procurava a quietude. Ela conta que aprendeu com ele que dos vícios o pior é o da tranquilidade – e como o ópio, a tranquilidade satisfaz bastante. Sobre a paz, ele falava sempre no plural (*silam*). Heráclito preferia aprender sobre a vida fora dos jardins zoológicos. Talvez ele quisesse dizer que estava vendo surgir um *polemos* artificial, uma história controlada – como a manivela que corre mais rápido que a correnteza. O próprio surgimento do que acontece – das eras patriarcais que se sucedem em torno da guerra – parece não mais ser digno de crédito. Se mataram Deus, simularam a história.

E agora, isto: a indistinção entre o simulacro e o desmascaramento. Cada vez menos a confiança precisa ser preservada. E quem pode acreditar quando não há instituições indiscutíveis? Não porque a dúvida ela mesma pode elevar o estatuto da questão a uma glória própria, mas porque também ela nem é digna de nota. Se querem paz, preparem-se para a guerra, para a catástrofe, para encontrar os inimigos em qualquer parte. A paz da preparação para a guerra nunca chega. Nem sequer sabemos reconhecer seus indícios. A catástrofe para a qual nos preparamos, nós a preparamos.

Referências

BENSUSAN, Hilan; ANTUNES, Leonel; FERREIRA, Luciana. *Heráclito: exercícios de anarqueologia*. São Paulo: Ideias e Letras, 2012.

BENSUSAN, Hilan; LABARRÈRE, Teresa. *Dexistência: pulsão de pausa*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5bcee_0N6r4&t=19s. Acesso em: 30 jun. 2020.

DALY, Mary. *Gyn/Ecology: the metaethics of radical feminism*. Boston: Beacon Press, 1978.

DA PAZ de Marcelino Freire por Naruna Costa. *Portal Geledés*. 2013. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/da-paz-de-marcelino-freire-por-naruna-costa/>. Acesso em: 30 jun. 2020.

HANDKE, Peter. *The jukebox and other essays on storytelling*. Nova York: Farrar Straus & Giroux, 1994.

HARAWAY, Donna. *Staying with the trouble: making kin in the chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.

LATOURE, Bruno. *Où atterrir: comments' orienter en politique*. Paris: La Découverte, 2017.

LEVINAS, Emmanuel. Sans Nom. *In: Noms propres*. Paris: Fata Morgana, 1976.

MORGAN, Robim. *Demon lover: on the sexuality of terrorism*. New York: Washington Square Press, 1989.

PASSAPUSSO, Russo; BARRETO, Roberto; BASS, Seko; CHAO, Manu. Sulamericano. Intérprete: Baiana System (feat. Manu Chao). *In: O futuro não demora*. Bahia: Selo Máquina de Louco, 2019. Disco. Faixa 4 (4min6s).

RICH, Adrienne. *Diving into the wreck: poems 1971-1972*. New York: Twayne, 1973.

ROY, Arundhati. *The ministry of utmost happiness*. Londres: Penguin, 2017.

TSING, Anna. *The mushroom at the end of the world: on the possibility of life in capitalist ruins*. New Jersey: Princeton University Press, 2015.



6

Capítulo 6

O discurso da feitiçaria e o transe do neoliberalismo

Susan de Oliveira

A bruxaria, essa noção terrivelmente difusa tão altamente atual na África, continua sendo um elemento-chave nos discursos sobre o poder, apesar dos modernos processos de mudança (ou talvez por causa deles)¹

(Peter Geschiere)

Há pelo menos três décadas, observa-se um interesse renovado da pesquisa antropológica sobre os discursos e as práticas da feitiçaria. As ocorrências e os relatos que motivam esse interesse de pesquisa se situam, hoje em dia, fora dos contextos rurais e autóctones africanos,

¹ Tradução nossa.

nos quais surgiram as teses clássicas sobre feitiçaria – que dominaram a primeira metade do século XX – e nos quais estão também presentes algumas das dicotomias estruturantes da modernidade: magia e ciência, indivíduo e sociedade, seita e religião.² De alguma forma, essas dicotomias entraram em rota de colisão na ressurgência do tema na contemporaneidade. No entanto, retomam-se dessa mesma tradição os fundamentos que inspiram essas novas abordagens, como os estudos de Evans-Pritchard (2005) sobre os Azande,³ nos quais ele apresenta o discurso da feitiçaria menos estruturado pela dicotomia epistemológica e mais como linguagem, inclusive fazendo distinções minuciosas entre a linguagem do oráculo, da magia e da bruxaria e de seus usos, de modo a abranger os diferentes significados das forças ocultas em suas conexões com todas as dimensões da vida social dos Azande, que, segundo Evans-Pritchard, configuram todo “um sistema de valores que regula a conduta humana”. E conclui: “A bruxaria é onipresente” (EVANS-PRITCHARD, 2005, p. 49).

Esse sistema de valores que regula a conduta humana, portanto, regula as próprias condições de sobrevivência nas chamadas economias comunitárias tradicionais, que, conforme o argumento original de Karl Polanyi (2000), se caracterizam por estarem incrustadas (*embedded*) nos valores sociais e morais representados por instituições não econômicas que as regulam. É nessa dimensão amplamente regulatória da economia política comunitária, da qual depende a sobrevivência, que o discurso da feitiçaria atua para não só explicar os infortúnios e os golpes de sorte, mas regular, ou seja, restituir o equilíbrio, quando necessário, e criar comportamentos coletivamente necessários.

² As principais teses clássicas sobre o tema e suas dicotomias formam uma tradição etnográfica que conta com estudos como o de Frazer, Tylor, Mauss e Hubert, Malinowski, Radcliffe-Brown, Evans-Pritchard, entre outros.

³ Os Azande são povos pertencentes a um grupo étnico que habita a África Central (República Democrática do Congo, Sudão do Sul e República Centro-Africana). O antropólogo Edward E. Evans-Pritchard fez seus estudos sobre os Azande no Sudão do Sul, onde esteve por vinte meses entre 1926 e 1929 e que teve como resultado a obra *Witchcraft, oracles and magic among the Azande* (1937).

Assim, a dimensão discursiva da feitiçaria não trata apenas do poder de manipular e invocar as forças ocultas, mas de um poder regulatório que abrange tudo e tem sido usado como dispositivo repressor. Portanto, se, por um lado, “estudar as ‘práticas discursivas’ pode se tornar um tanto fútil quando o poder dessas palavras têm efeitos muito violentos” (GESCHIERE, 2006, p. 32), por outro, trata-se aqui exatamente de enfatizar o poder do discurso na origem das violências diversas, incluindo as punições contra acusados de praticar feitiçarias e contra as próprias vítimas de feitiço.

Desse ponto de vista discursivo é que se faz necessário observar a popularização do discurso da feitiçaria pelo neoliberalismo, considerando tanto as demandas regulatórias quanto as violências depurativas da economia de mercado, que, de certa forma, retomam e redefinem as diretivas estruturais da transição do feudalismo ao capitalismo, quando o discurso da feitiçaria surgiu e foi usado pela primeira vez fora do território africano.⁴ Enquanto naquele momento ocorria uma precarização brutal dos pobres em geral, o que veio a ser chamado genericamente de feitiçaria era parte do sistema de valores comunitários e dos saberes populares em sentido amplo. O discurso da feitiçaria, por outro lado, como dispositivo de poder, foi moldado à medida dos interesses das

⁴ No discurso da feitiçaria, existe o que está dentro ou fora da comunidade (GESCHIERE, 2012), conotado por enunciados que dizem respeito aos valores conhecidos e compartilhados muitas vezes em língua nativa africana. Assim, existem enunciados que permanecem sob nomes específicos e usados na linguagem cotidiana, como, por exemplo, dizer mandinga em vez de feitiço. O termo feitiçaria, por sua vez, é apenas uma designação genérica dada pelos colonizadores portugueses e espanhóis a uma série de práticas culturais e etnicamente referenciadas de indígenas, africanos e ameríndios, mas consideradas hereges e anticristãs: “Os termos feitiço e feitiçaria aparecem no português medieval num contexto legal: o rei João I promulgou éditos contra a feitiçaria em 1385 e 1403, proibindo seus súditos de ‘obrar feitiços ou ligamentos, ou chamar diabos’ (PIETZ, 1987, p. 31). A feitiçaria nasce, portanto, como um discurso de acusação. Pietz analisou a etimologia de ‘feitiço’ em conexão ao latim *actitius*, fictício, também na origem dos termos artifício e artificial; o feitiço é uma coisa feita (o oposto de uma coisa natural), uma coisa falsa, um engano; como sabemos, feitiço também tem o significado de enfeite, artifício de sedução (objeto que pode ‘obter a graça’ dos outros)” (SANZI, 2008, p. 128).

classes dominantes contra as classes populares europeias, como forma de reprimir e criminalizar seus saberes e tentativas de autorregulação coletiva a partir de sua crescente autonomia cultural e moral diante do domínio feudal (THOMPSON, 1998). Ou seja, o discurso da feitiçaria foi usado não para reconhecer um saber, mas para frear a possibilidade de autorregulação não econômica da economia de subsistência, marcando-a com a insígnia da heresia.

Se mantivermos a ideia de que a feitiçaria em qualquer lugar serve, de alguma forma, para interferir nas condições de subsistência dos mais humildes e também como explicação causal para os seus infortúnios, entenderemos por que ela se faz necessária como visão de mundo e por que causa medo aos poderosos, despertando a sua reação. Note-se a esse respeito que as tentativas de autorregulação antifeudal surgiram no cerne de movimentos de revolta contra um sistema em declínio e como forma de resistência ao capitalismo no período conhecido como acumulação primitiva do capital, no qual as forças econômicas e políticas combinaram a colonização e a escravidão na América e África e a reorganização social e religiosa das classes sociais europeias. Conforme Federici (2017), muitos desses movimentos defendiam a sexualidade não reprodutiva e as práticas contraceptivas, além da participação das mulheres em atividades religiosas e laborais. Assim, movimentos de cariz ideológico libertário e comunal, religioso, mas anticlerical, comunitaristas e coletivistas, alternativos e de profundo caráter de resistência econômica dos pobres eram organizados não a partir da classe, mas de princípios como a solidariedade diante da precariedade em comum, do *ethos*, da moralidade, da liberdade e da religiosidade,⁵ características pelas quais posteriormente esses movimentos foram considerados seitas heréticas:

A heresia denunciou as hierarquias sociais, propriedade privada e acumulação de riquezas e difundiu entre o povo uma concepção nova e revolucionária da sociedade que, pela primeira vez na Idade Média, redefinia

⁵ Muitos desses movimentos sociais e religiosos anticlericais fundiram-se politicamente com os reformistas, resultando no anabatismo no início do século XVI (FEDERICI, 2017).

todos os aspectos da vida cotidiana (o trabalho, a propriedade, a reprodução sexual e a situação das mulheres), colocando a questão da emancipação em termos verdadeiramente universais.

O movimento herético proporcionou também uma estrutura comunitária alternativa de dimensão internacional, permitindo aos membros das seitas que vivessem suas vidas com maior autonomia, ao mesmo tempo em que se beneficiavam da rede de apoio constituída por contatos, escolas e refúgios com os quais podiam contar como ajuda e inspiração nos momentos de necessidade (FEDERICI, 2017, p. 70).

Na esteira da Reforma Protestante e da Contrarreforma Católica, tais movimentos heréticos cresceram e foram perseguidos implacavelmente pelos poderes constituídos, aproveitando-se de políticas que visavam normalizar condutas predadoras reforçando principalmente a violência contra as mulheres. Medidas tais como a permissão do estupro e a legalização da prostituição de mulheres pobres⁶ debilitaram muito as poucas conquistas anteriores dos movimentos antifeudais em termos de valores coletivos e solidariedade de classe e gênero, disseminado a misoginia e a naturalização da violência contra as mulheres, que foram os pilares da Inquisição.

A legalização do estupro criou um clima intensamente misógino que degradou todas as mulheres, qualquer que fosse sua classe. Também insensibilizou a população diante da violência contra as mulheres, preparando terreno para a caça às bruxas que começaria nesse mesmo período. Os primeiros julgamentos por bruxaria ocorreram no final do século XIV; pela primeira vez a Inquisição registrou a existência de uma heresia e de uma seita de adoradores do demônio completamente feminina (FEDERICI, 2017, p. 104).

⁶ Mulheres estupradas eram consideradas desonradas e, se não fossem sumariamente expulsas da família e comunidade, deveriam se esconder ou fugir. A prostituição tornava-se para elas uma alternativa de sobrevivência (FEDERICI, 2017).

Há todo um conjunto de violências que foram se acumulando e dissolvendo as formações coletivas e comunais pré-modernas, e, portanto, aquela noção de economia comunitária tradicional a que fiz referência anteriormente, muito ligada à realidade africana pré-colonial, não deve ser confundida com a da comunidade servil do feudalismo e nem com as tentativas de formação de economias coletivas alternativas ligadas aos movimentos hereges, pois as relações sociais, produtivas e reprodutivas em causa nesses contextos, eram bastante diferentes e foram pouco duradouras. O contato e a dependência entre essas realidades econômicas e culturais tão diversas foram forjados no nascedouro do capitalismo, e o próprio discurso da feitiçaria migrou diretamente da velha Europa para o Novo Mundo. O mesmo pode ser dito sobre as relações políticas europeias internas, uma vez que o discurso da feitiçaria – como discurso do poder – conseguiu aglutinar forças para a produção necropolítica dos Estados-nação e para a disseminação da sua linguagem de terror, tratando de reunir os restos de uma economia em ruínas na mesma ordem discursiva religiosa da caça às bruxas, resultando na unificação de quase toda a Europa, apesar das diferenças internas.

A natureza política da caça às bruxas também fica demonstrada pelo fato de que tanto as nações católicas quanto as protestantes, em guerra entre si quanto a todas as outras temáticas, se uniram e compartilharam argumentos para perseguir as bruxas. Não é um exagero dizer assim que a caça às bruxas foi o primeiro exemplo de unidade política dos novos Estados-nação europeus, o primeiro exemplo de unificação europeia depois do cisma provocado pela Reforma. Isto porque, atravessando todas as fronteiras, a caça às bruxas se disseminou da França e Itália para a Alemanha, Suíça, Inglaterra, Escócia e Suécia (FEDERICI, 2017, p. 303).

A caça às bruxas no contexto europeu foi um programa que não apenas reuniu as classes dominantes, mas também as classes populares, as quais assumiram em alguma medida o discurso da feitiçaria, mobilizando os enunciados de heresia e castigo e da linguagem do terror

contra si próprias. Ao rejeitarem o seu próprio saber e cultura, acusando e delatando pessoas ao processo inquisitorial sob a guarda de quem detinha o poder econômico, religioso e político de fato, deram condição para que instituições políticas e religiosas autorizassem a violência contra os pobres e marginalizados na Europa; violência que está, portanto, na origem do Estado-nação, ou seja, do Estado moderno.

A violência do discurso da feitiçaria era uma violência de classe, e não se trata de atacar a convivência das classes pobres para a sua própria derrota, mas de destacar que um discurso que autorizava a violência substancialmente patriarcal, misógina e racista ganhou terreno a partir da intensidade e da proporção que tomou a linguagem do terror para que fossem criadas as condições, não só do Estado-nação, mas do controle econômico da produção capitalista e da reprodução do proletariado.

O que é mais importante, a separação entre produção e reprodução criou uma classe de mulheres proletárias que estavam despossuídas como os homens, mas, diferentemente de seus análogos masculinos, quase não tinham acesso a salários, numa sociedade que estava cada vez mais monetizada, sendo forçadas à condição de pobreza crônica, à dependência econômica e à invisibilidade como trabalhadoras (FEDERICI, 2004, p. 146).

É inequívoca a constatação de que as pressões morais e religiosas tornaram-se uma política de sujeição completa, sentença de morte violenta e cruel para as mulheres na Idade Média. Entretanto, a caça às bruxas atingiu durante a Inquisição também os grupos que chamamos hoje de minorias – indígenas, africanos e americanos, homossexuais, deficientes, os não cristãos, os ateus e os estrangeiros –, para assujeitar, explorar e converter a uma ordem global (capitalista e colonial) e punir exemplarmente os indesejáveis, como também os rebeldes, para que a dominação e a conversão fossem tão terríveis quanto efetivas.

A disseminação do discurso da feitiçaria tem a ver com os poderes que foram constituídos naquele período e com a globalização do terror. A partir do encontro colonial, o discurso da feitiçaria dá origem

não só a uma nova ordem econômica ocidental sob o domínio cristão, mas a uma poderosa ficção de alteridade como terror ao outro, mas na qual o medo e o desejo de ser temido é recíproco (TAUSSIG, 1993). A linguagem do terror é estruturante do colonialismo-capitalismo e foi mobilizada como fundamento moral pelo discurso da feitiçaria na origem do sistema, mas, de acordo com Federici (2017), repete-se nos momentos de crise e transição do capitalismo em que a pressão social aumenta e os desejos de mudança revolucionária aparecem em movimentos sociais, muitos deles trazendo a perspectiva de gênero e raça a partir das bordas mais esmagadas historicamente.⁷

Cada fase da globalização capitalista, incluindo a atual, vem acompanhada de um retorno aos aspectos mais violentos da acumulação primitiva, o que mostra que a contínua expulsão dos camponeses das terras, a guerra e o saque em escala global e a degradação das mulheres são condições necessárias para a existência do capitalismo em qualquer época (FEDERICI, 2004, p. 27).

Da mesma forma, para Peter Geschiere (1997), as mudanças econômicas, culturais e comportamentais observadas nas últimas décadas em relação ao tema da feitiçaria não significam o retorno de uma tradição, mas mostram a conexão profunda do capitalismo e da modernidade com as práticas estudadas pelas escolas antropológicas em comunidades rurais africanas e suas conexões com as práticas que persistem em várias comunidades europeias. Trata-se, para ele, de enfatizar que no mundo pós-colonial as “ambiguidades e deslizamentos” discursivos da feitiçaria aparecem com mais desenvoltura que nas caracterizações anteriores (GESCHIERE, 2006, p. 33). Assim, para o autor, o discurso da feitiçaria na atualidade “não constitui o oposto da lógica capitalista

⁷ Nas últimas décadas, vimos surgirem e se fortalecerem movimentos e organizações feministas com características de autogestão econômica e representação política transversal, discutindo novas bases para o comunitarismo e para a democracia, como o movimento das mulheres kurdas, mapuches, zapatistas, coletivos de mulheres negras, indígenas, movimentos de mães de desaparecidos políticos etc.

– ao contrário, esta pode ser enxertada naquele de formas inesperadas” (GESCHIERE, 2006, p. 26).

As novas situações da feitiçaria são também aquelas em que esta se reafirma como uma nova linguagem, com formas mais acessíveis, como naquela conhecida como “economia oculta” (COMAROFF; COMAROFF, 1999), utilizada, sobretudo, pelos mais pobres (mas não só), a fim de minimizar os infortúnios causados pela sociedade de mercado, como a perda de emprego ou diminuição do salário, por exemplo, ou ainda para atrair a boa sorte e a fortuna, como encontrar um emprego interessante, bom salário ou ganhar na loteria. No discurso da feitiçaria, que tem sustentação na economia oculta, as forças mágicas passam a responder por uma série muito ampla de acontecimentos ligados às promessas de consumo do capitalismo desde as últimas décadas do século XX (COMAROFF; COMAROFF, 1999). Portanto, a economia oculta pode significar a tentativa de novamente imbuir de algum sentido as relações econômicas precárias e violentas comandadas pelas mãos invisíveis do mercado. E se há os que buscam se reconectarem às forças ocultas e ancestrais, há os novos feiticeiros, que se oferecem para fazê-lo por meio de propagandas ostensivas e formas acessíveis de comunicação. Assim,

[...] o discurso da feitiçaria parece oferecer uma linguagem óbvia, tanto para o rico quanto para o pobre, para tentar conferir um significado às mudanças modernas – e notavelmente às novas e chocantes formas de riqueza e desigualdade. (GESCHIERE, 2006, p. 13).

Ocorre que o discurso da feitiçaria tem operado cada vez mais deslocamentos de seus enunciados clássicos e por uma linguagem cada vez menos refratária também a setores urbanos e escolarizados, de classes sociais médias e de diferentes religiões. Destaca-se que a revitalização do discurso da feitiçaria, que tem sido vista em África, relaciona de forma profundamente reacionária os valores neoliberais com os do patriarcado – centrados na família e não na comunidade –, na retomada de enunciados de heresia e conversão. Nesse movimento ocorre

menos o alegado resgate e mais a degradação moral e a criminalização das novas gerações, que sempre são aquelas depositárias das expectativas de mudança social.

Em Angola e na República Democrática do Congo, as igrejas neopentecostais (PEREIRA, 2008) têm utilizado sistematicamente o discurso da feitiçaria nas suas ações de conversão diante da acusação de crianças e jovens de serem feiticeiros.⁸ As acusações feitas pelas famílias, segundo os relatos, correspondem a uma série de situações, que vão desde supostos envolvimento em crimes até situações como a de comerem às escondidas durante a noite alguma sobra de comida. O problema da fome entre as crianças e jovens angolanos e congolezes, entretanto, é mais uma entre as tantas consequências das guerras, como é também o problema da orfandade. Os filhos de soldados e vítimas das guerras formam um enorme contingente de crianças que passam a viver nas ruas, sujeitas à prostituição, às diversas formas de tráfico e ao trabalho infantil em condições análogas à escravidão, quando não são diretamente levadas pelas guerrilhas; mas a maioria das crianças e dos jovens acusados de feitiçaria são adotados por parentes, e, portanto, os relatos sobre as “crianças feiticeiras” ocorrem geralmente no contexto familiar.

De acordo com estes relatos, as crianças têm sido acusadas, por seus próprios parentes ou vizinhos, de manipularem forças advindas do mundo noturno, ocasionando infortúnios como doenças, mortes, abortos e fracasso econômico dos membros da família. As crianças situam-se, na maior parte das vezes, na faixa etária entre 8 e 13 anos, não sendo incomum a acusação a crianças muito pequenas, inclusive bebês. Comportamentos considerados desviantes de crianças e adolescentes, como agressividade, indolência, inquietude e dispersão podem

⁸ A Igreja Católica, assim como várias ONGs de defesa de direitos humanos, tem tido um papel de contraponto à criminalização na reconfiguração do discurso de feitiçaria quando retiram das ruas e acolhem em seus abrigos crianças e jovens que estão sujeitos a essas situações, e mesmo os que fogem de casa em razão das acusações de feitiçaria e medo das consequências.

justificar a acusação. Sintomas como fome excessiva, enurese noturna, sono agitado ou excessivo e doenças como epilepsia e sonambulismo também são associados a “crianças feiticeiras” (PEREIRA, 2008, p. 32).

Em todas essas situações citadas, percebe-se que o discurso da feitiçaria se transfere da excepcionalidade e passa a identificar toda uma vida familiar sentida como desafortunada pela dinâmica social e econômica do capitalismo. Para além da ideia de uma economia oculta, em que essa correspondência ocorre mediante o acesso a uma pertença ou a uma linguagem de acolhimento que visa evocar proteção, sorte e resistência em um contexto adverso, em vários países africanos a feitiçaria tem sido também muito relacionada a uma renovada e cristianizada linguagem de terror, que não é parte do encontro com o desconhecido, mas decorre das relações íntimas no próprio contexto familiar, em que a ideia de intimidade como relação de confiança deve ser substituída. Geschiere (2012) faz um alerta, lembrando a advertência de Freud:

Ele nos adverte que a intimidade não pode simplesmente ser equiparada à confiança – como muitos antropólogos (e outros cientistas sociais) parecem ter dado como certo – mas, pelo contrário, é precisamente a agressão entre íntimos que é experimentada como extraordinariamente perigosa⁹ (GESCHIERE, 2012, p. 95-96, tradução nossa).

A demonização dos comportamentos pela família ocorre por meio da criminalização da própria pobreza como condição prévia tanto da violência como da conversão religiosa, que é desde sempre um empreendimento inconcluso. Vale destacar que no projeto de evangelização da África, as sociedades sempre trabalharam com as teologias cristãs

⁹ “Nos advierte así que la intimidad no puede equipararse simplemente con la confianza – como tantos antropólogos (y otros científicos sociales) después parecen haber dado por sentado – sino que por lo contrario, es precisamente la agresión desde el interior que se experimenta como extraordinariamente peligrosa.” (GESCHIERE, 2012, p. 95-96).

“de acordo com sua própria compreensão da sua história e das suas tradições, calculando sempre as suas possibilidades no contexto das emergências diárias e das necessidades imediatas com que se deparavam” (MBEMBE, 2013, p. 26).

O que se pode chamar expansão do cristianismo ou do neoliberalismo não é uma hegemonia completa, mas corresponde à expansão contraditória e desigual da própria modernidade, enquanto a revitalização da feitiçaria e do seu discurso se deve aos modos como seu impacto é sentido em diferentes lugares, se constituindo como parte das transformações das ideologias no atual momento da globalização capitalista. Conforme Comaroff e Comaroff (1999, p. 286, tradução nossa), “quaisquer que sejam seus supostos poderes, as bruxas não podem escapar da história.”¹⁰

Os estudos pioneiros de Peter Geschiere (2012), nos Camarões, identificaram uma prática que o surpreendeu e o levou a chamar a atenção para os novos desdobramentos discursivos da feitiçaria, nos quais não os pobres, mas os novos ricos é que são acusados de feitiços de enriquecimento. Conhecido como *ekong*, o feitiço começa com uma operação de compra da morte de alguém que será transformado em uma espécie de zumbi e levado a trabalhar sem descanso para o seu comprador, que, em geral, é um parente ou conhecido, e que eventualmente tenha migrado para o meio urbano. A feitiçaria *ekong* que se pratica nos Camarões também está presente em outras denominações em regiões da África Ocidental e Central, como Guiné Equatorial, São Tomé e Angola, e cuja presença não é nova, tendo sido registrada pela primeira vez no século XVII.¹¹ Efetivamente, essas regiões correspondem aos locais que historicamente formaram as principais rotas e portos destinados ao tráfico ibérico de africanos para a escravidão e nas quais, nessa mesma época, se passou a usar a palavra portuguesa “fetisso”, que era, conforme já foi comentado, utilizada para designar práticas das seitas hereges

¹⁰ “whatever their putative powers, witches cannot escape history.” (COMAROFF; COMAROFF, 1999, p. 286).

¹¹ *Mayombola*, *mikuku*, *ekom* e *famla-njangi* são algumas designações encontradas para práticas de feitiçaria similares ao *ekong*.

como eventos demoníacos e anticatólicos (SANZI, 2008). Reconhece-se no surgimento inquisitorial do discurso da feitiçaria um indício de que o que se designa a partir de então como “feitiçaria africana” não pode ser descomprometido de uma referência implícita ou explícita não só ao fundamentalismo religioso, como também ao colonialismo e ao tráfico de africanos para a escravidão, cujo objetivo era criar a desumanização e, por extensão, a coisificação das pessoas, que justamente é o que predomina no *ekong*.

Assim, o *ekong* atual lança luz ao discurso da feitiçaria que migra do contexto feudal para o colonial e se aproxima das relações da escravidão, mas também se aparenta com os fundamentos atuais do mundo do trabalho no neoliberalismo, sendo a zumbificação um paralelo da extrema alienação e dessubjetivação dentro de uma lógica de produção ininterrupta que expressa o total desgarramento afetivo e mental que determina a máxima exploração do trabalho, sem qualquer resistência.

O discurso da feitiçaria na atualidade reverbera a sua ambivalência, sobretudo, em contextos de pobreza, com o objetivo de explicar as raízes econômicas do infortúnio e da riqueza: “Além da falta de trabalho para partes importantes da população, a riqueza nem sempre aparece claramente ligada ao esforço pessoal e, portanto, requer outras explicações”¹² (MARTÍ, 2008, p. 175, tradução nossa), de tal sorte que a crença *ekong* “integrou” em si mesma os mistérios do mercado: “Ela continua sendo tão genericamente aceita porque pode oferecer uma explicação para as crescentes desigualdades entre a riqueza e a miséria” (GESCHIERE, 2006, p. 18).

Nessa constatação de que a feitiçaria *ekong* se apresenta como exemplo daquilo que se diz sobre o que a feitiçaria é, a saber, a explicação da natureza oculta dos infortúnios, se revela também a dimensão da ocultação como essência do neoliberalismo: há uma violência real e cada vez mais ilimitada, institucionalizada e reguladora da exploração dos

¹² “Además de la falta de trabajo para partes importantes de la población, la riqueza no siempre aparece claramente ligada al esfuerzo personal y por tanto requiere de otro tipo de explicaciones.” (MARTÍ, 2008, p. 175).

trabalhadores, embora pareça o contrário. A riqueza, por sua vez, assume no neoliberalismo a forma fantasmática do dinheiro e se desgarra da posse de bens e meios de produção por meio do trabalho, ocultando a natureza perversa da exploração. Assim, a origem cada vez mais ocultada do dinheiro, aliada à sua máxima exposição, como se fosse uma divindade a ser cultuada, está no cerne da relação contemporânea entre feitiço e fetiche, ou seja, está na origem da transformação da atitude de resistência dos sujeitos aos infortúnios para a passividade religiosa aos pés das imagens de riqueza, as quais aparecem desvinculadas da exploração e da zumbificação de homens e mulheres que, por sua vez, são cada vez mais invisíveis, sem identidade, sem subjetividade, sem apegos, sem afetos, sem desejos e sem produzir suas próprias necessidades.

Referências

COMAROFF, Jean; COMAROFF, John. Occult economies and the violence of abstraction: notes from the South African postcolony. *American Ethnologist*, v. 26, n. 3, p. 279-301, 1999. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/227664340_Occult_Economies_and_the_Violence_of_Abstraction_Notes_from_the_South_African_Postcolony. Acesso em: 3 jul. 2020.

EVANS-PRITCHARD, Edward E. *Bruxaria, oráculos e magia entre os Azande*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

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

GESCHIERE, Peter. Feitiçaria e modernidade nos Camarões: alguns pensamentos sobre uma estranha cumplicidade. *Revista Afro-Ásia*, Salvador, n. 34, p. 9-38, 2006. Disponível em: <http://www.redalyc.org/pdf/770/77003401.pdf>. Acesso em: 3 jul. 2020.

GESCHIERE, Peter. *The modernity of witchcraft: politics and the occult in postcolonial Africa*. Charlottesville: University of Virginia Press, 1997.

GESCHIERE, Peter. Política de la pertenencia: brujería, autoctonía e intimidad. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.

MARTÍ, Josep. Algunas notas sobre el ekong en la Guinea Ecuatorial. In: MARTÍ, Josep; Aixelà, Y (ed.). *Estudios Africanos*, Barcelona, p. 171-191, 2008. Disponível em: <https://digital.csic.es/handle/10261/8225>. Acesso em: 3 jul. 2020.

MBEMBE, Achille. *África insubmissa: cristianismo, poder e Estado na sociedade pós-colonial*. Luanda: Pedagogo, 2013.

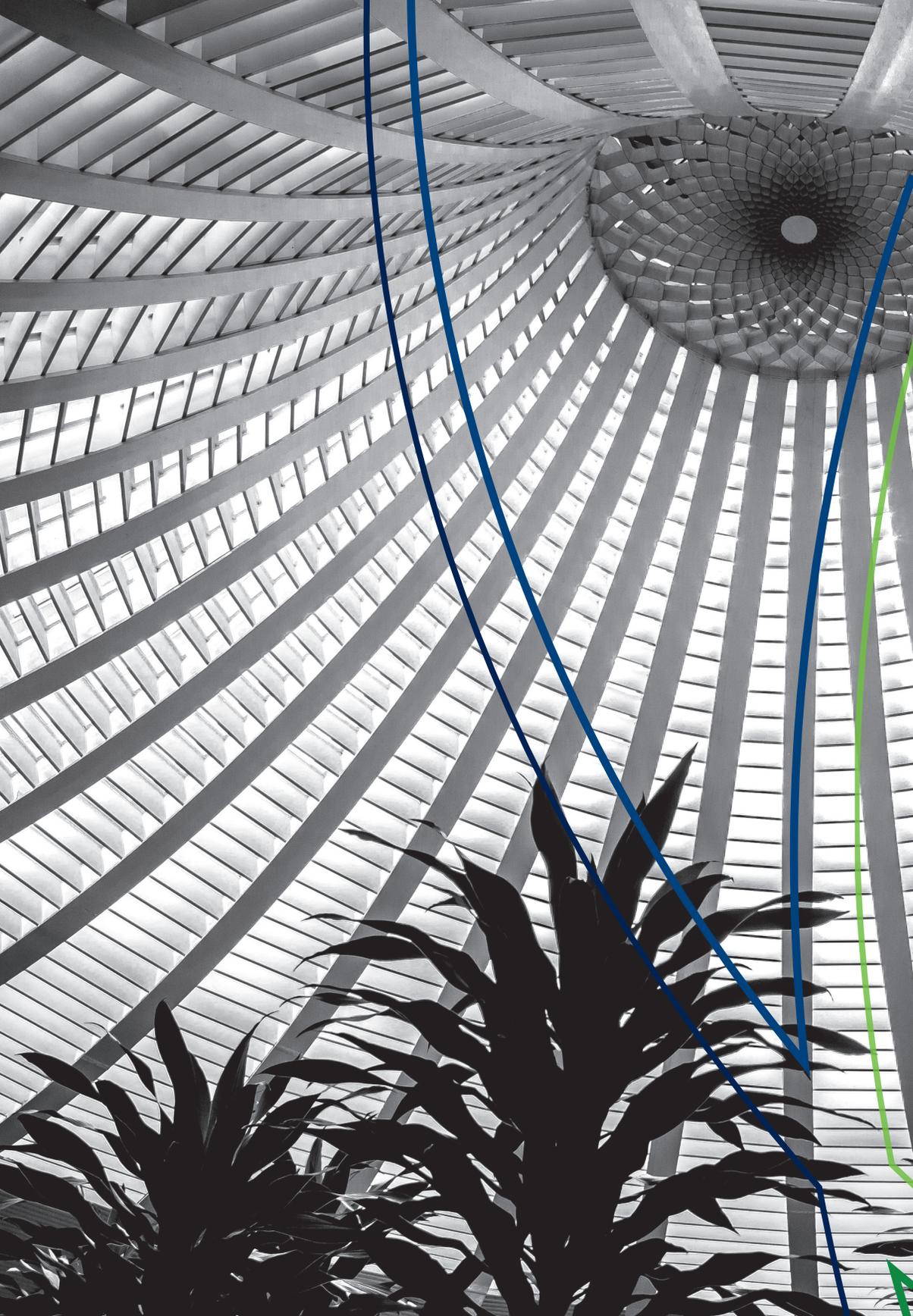
PEREIRA, Luena Nunes. Crianças feitiçeras: reconfigurando família, igrejas e estado no pós-guerra angolano. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 28, n. 2, p. 30-55, 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-85872008000200003. Acesso em: 3 jul. 2020.

POLANYI, Karl. *A grande transformação: as origens de nossa época*. 2. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2000.

SANSI, Roger. Feitiço e fetiche no Atlântico Moderno. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, v. 51, n. 1, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27303/29075>. Acesso em: 3 jul. 2020.

TAUSSIG, Michel. *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem: um estudo sobre o terror e a cura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

THOMPSON, Edward P. *Costumes em comum*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.





7

Capítulo 7

“Irmãs”, de Kollontai: o debate sobre o lugar da mulher na literatura e na práxis social

Carla Cristina Guimarães
Thais Cristina da Silva

A proposta deste capítulo é expor de que maneira o papel transformador da literatura, já evidenciado por Candido no seu célebre ensaio “O direito à literatura” (2011), pode nos apresentar novas reflexões acerca do lugar da mulher na nossa sociedade. Para tanto, proporemos uma análise do conto “Irmãs”, de Kollontai (2011), e uma breve apresentação de sua vida e de sua construção estética. Todos esses elementos são importantes, pois, à medida que Kollontai nos apresenta suas reflexões, ela também nos exhibe um universo de possibilidades no encontro com o feminino na atualidade.

Cabe salientar que esse encontro vai muito além do simples deslocamento, muitas vezes entendido como a colisão com algo. O que apresentaremos aqui é uma percussão de ideias, de pensamentos e de vidas. Nesse sentido, o recuo necessário que a mulher precisa fazer para lidar com seu feminino é compreender seu lugar social e, a partir dessa percepção de si, reconhecer aquelas que a cercam, outras mulheres, como partícipes de um jogo imposto pelo patriarcado, que é o de soma zero, em que para alguém “ganhar” alguém necessariamente irá “perder”.

A ideia do jogo de soma zero parte de uma base dialética da compreensão de que dizer que alguma mulher se encontra em desigualdade é dizer, necessariamente, que algum homem está se beneficiando desse sistema. Sendo assim, ganhar ou perder para o feminino é apresentar quais são as contradições colocadas no mundo que fomentam o ciclo desse sistema. O resultado dessa percepção é o que vemos na história da tentativa de emancipação feminina, ou seja, mesmo aquelas mulheres que se julgam privilegiadas, seja por sua classe ou sua cor, elas ainda estão sendo colocadas na sociedade capitalista como apêndices de um sistema que, na realidade, precisa delas para sobreviver.

Apesar de não ser o objetivo deste capítulo, é importante introduzir o pensamento de Federici (2017), que vai nos apresentar um avanço na perspectiva marxiana no que se refere à compreensão do corpo da mulher como parte fundamental do sistema de acumulação primitiva. O que o capitalismo trouxe às mulheres após a derrota da resistência dos camponeses é a demonstração de que elas estavam no centro dessa disputa. Dessa maneira, acabar com as mulheres, diminuir sua força na comunidade e submetê-las aos interesses do novo modelo econômico era, portanto, o objetivo do capitalismo.

Nesse imperativo, a caça às bruxas apresentada por Federici (2017) cumpriu seu objetivo. É importante lembrar que esse período coincidiu com revoltas urbanas e rurais, com as guerras camponesas contra o cercamento dos campos e a privatização da terra, especialmente na Inglaterra entre os anos de 1549 e 1631, mas também com força na França e Alemanha, sendo que muitas delas foram iniciadas e dirigidas por mulheres. Enquanto isso, na América, a ideia da bruxaria era utilizada

para quebrar a resistência dos povos originários. Em 1871, durante a Comuna de Paris, a burguesia parisiense retomou o mito da bruxaria para demonizar as mulheres *communards*, acusando-as de quererem incendiar Paris. Nesse sentido, para Federici (2017, p. 319), a caça às bruxas foi “uma guerra de classes levada a cabo por outros meios”.

Dessa forma, demonizar e reprimir as mulheres significava intimidar e reprimir todos os insatisfeitos e os que ousavam se revoltar. Os homens que haviam sido expropriados, empobrecidos e criminalizados culpavam as bruxas pela sua desgraça e viam no poder que as mulheres tinham ganhado contra as autoridades uma ameaça que poderia se voltar contra eles. Além disso, estava em jogo a tarefa da reprodução da força de trabalho. O corpo das mulheres não podia mais ser controlado por elas mesmas. Era preciso torná-lo território sob o domínio do Estado. A caça às bruxas cumpriu essas tarefas à custa da vida e da dignidade de centenas de milhares de mulheres. Toda essa contextualização apresentada por Federici (2017) é a perspectiva necessária para que compreendamos a necessidade de um recuo até os escritos de Kollontai, que vai nos apresentar uma importante reflexão sobre o lugar da mulher no sistema capitalista no século XIX.

Alexandra Kollontai: vida e militância

Mas quem foi Alexandra Kollontai? Nascida no ano de 1872, em São Petersburgo, na Rússia, veio de uma família da nobreza latifundiária, em que seu pai era um general de origem ucraniana e a sua mãe uma camponesa de origem finlandesa. Aos 20 anos, casou-se com Vladimir Mikhaylovich Kollontai, de quem se apropriou do sobrenome, um jovem oficial do exército com quem teve um filho, Misha.

Em 1898, ela deixa ambos e junta-se ao Partido Social-democrata dos Trabalhadores Russos, atuando principalmente com as mulheres trabalhadoras. Por isso, ficou conhecida como uma das maiores líderes revolucionárias russas, teórica do marxismo, membro do partido bolchevique e militante ativa durante a Revolução Russa. Sua importância para a compreensão do papel da sociedade é fundamental para

os dias atuais. Dessa forma, este é um dos momentos mais importante para este capítulo, pois nos introduz Kollontai no centro das discussões sobre a necessidade de compreender o papel da mulher na sociedade, que culminaram na sua atuação durante o período da Revolução Russa.

A partir de 1840, a agricultura sobrevivia de recursos e técnicas rudimentares e, conseqüentemente, tinha uma produtividade muito pequena, por isso era preciso rever o sistema. Assim, em 1861, aboliu-se a servidão campesina, gerando a migração dessa população para as indústrias. Sobre esse momento histórico, Kollontai (1978, p. 15) analisa que:

Desde 1848, a influência do movimento operário europeu é sentida na Rússia, não no proletariado (quase inexistente), mas entre os intelectuais, jovens da burguesia e nobreza, que, profundamente idealistas, acreditam ver na comuna russa rural [...] a possível base estrutural para um socialismo russo campesino. [...] Com a abolição da servidão começa uma grande mudança na economia russa: aumenta imediatamente a produção agrícola, em consequência o mesmo acontece com a exportação de cereais [...]. Este desenvolvimento não implica, no entanto, nenhuma melhoria para o agricultor: as terras desde 1861 foram colocadas à sua disposição, seja por compra ou por arrendamento, foram avaliadas duas vezes o seu valor real [...].

O que Kollontai vai nos mostrar é que as mudanças não ofereceram nenhum desenvolvimento para os agricultores, ou seja, o aumento da produção agrícola não gerou a libertação deles, pelo contrário, a maioria das terras ainda estava sobre o controle dos aristocratas, enquanto os camponeses continuaram na miséria. E é nesses moldes que se configura a situação da mulher no âmbito das bases familiares, que será o nosso interesse neste trabalho, gestadas nesse período. Federici (2017) vai formular uma nova forma de narrar ao apresentar uma análise marxista e anticapitalista por meio da articulação de fontes históricas que demonstram o papel da mulher no desenvolvimento da sociedade.

Dessa forma, para este momento, é preciso que compreendamos que é por trás dessa organização que o sistema familiar foi se estabelecendo e que, a partir dele, encontramos a formação de muitos dos valores que ajudaram a construir os fundamentos da opressão feminina, uma vez que, por trás da formação da família, se desenrola um intenso sistema de valores e ideologias que estabelecem aos indivíduos quais lugares eles devem ocupar no mundo:

O aspecto mais importante da família na manutenção do domínio no capital sobre a sociedade é a perpetuação – e a internalização – do sistema de valores profundamente iníquo, que não permite contestar a autoridade do capital, que determina ser aceitos como normais, em vez de desqualificados “comportamento não conformista” (MÉSZÁROS, 2002, p. 271).

O espírito estava em manter a ideologia do capital enquanto único e poderoso modo de vida. Portanto, naqueles que internalizavam a regra do capital de tal modo que em momento algum se perguntavam as razões de viver sob tais condições sociais e não outras. A família baseada no capital se estabelecia, sobretudo, no princípio de que a máquina social não se sustentaria sem que existissem hierarquias, elas compunham o processo produtivo e reprodutivo:

[...] dadas as condições estabelecidas de hierarquias e dominação, a causa histórica da emancipação das mulheres não pode ser atingida sem se afirmar a demanda pela *igualdade verdadeira* que desafia diretamente a autoridade do capital, prevalecente no “macrocosmo” abrangente da sociedade e igualmente no “microcosmo” da família nuclear. No fundo, esta não deixa de ser profundamente autoritária devido às funções que lhe são atribuídas num sistema de controle metabólico dominado pelo capital, que determina a orientação de indivíduos particulares por meio de seu sistema incontestável de valores (MÉSZÁROS, 2002, p. 271, grifo do autor).

As evidentes condições de dominação e hierarquia sob as quais as famílias se estabeleciam são, portanto, os primeiros fundamentos da opressão feminina. A família, enquanto unidade que compõe o capital – macrocosmo, reproduz em seu interior um sistema de dominação e controle com o mesmo autoritarismo que, por sua vez, demonstrou-se muito mais cruel para as mulheres. Em acordo com ela, o capital desenvolve outras instituições para reproduzir esse mesmo sistema de valores, como as igrejas e as escolas.

Dentro desse contexto, Kollontai emerge como uma força que irá motivar e se voltar para a representatividade da mulher. Como exemplos de sua atuação temos, em 1918, a organização do Primeiro Congresso de Mulheres Trabalhadoras de toda a Rússia, do qual nasce o *Genotdel*, organismo dedicado a promover a participação das mulheres na vida pública e nos projetos sociais, nomeadamente à luta contra o analfabetismo.

Em 1920, Kollontai fica responsabilizada pela organização de mulheres do partido. Ocupa, ainda, o posto de comissária do povo para a Segurança Social, promulgando decretos para a proteção e a segurança da maternidade e da infância. Desde o ano anterior, Kollontai tinha aderido à chamada Oposição Operária, com Shlyapnikov, Kiselev e Medvedev. E em 1921, coincidindo com o X Congresso do Partido, Kollontai escreve um opúsculo com esse mesmo título, em que expõe as posições dessa tendência no interior do Partido Bolchevique, alertando contra os “perigos de degeneração burocrática que ameaçam” e propondo o controle operário das instituições.

No mesmo período, ela escreve *A nova mulher e a moral sexual* (1918), em que chama atenção para a importância da reestruturação das bases econômicas e para a transformação da nova mulher. Mas, quem seria essa nova mulher? Segundo Kollontai (2011, p. 21):

Mesmo, porém, que na nova mulher pertencente à classe operária a luta pela afirmação de seu direito e de sua personalidade coincida com os interesses de sua classe, as mulheres do novo tipo pertencentes a outras classes sociais têm necessariamente que se defrontar com um obstáculo: a ideologia de sua classe, que é hostil

à reeducação do tipo de mulher. No meio burguês, a insurreição da mulher adquire um caráter muito mais agudo e os dramas morais da mulher do novo tipo são muito mais vivos, têm mais colorido, oferecem maiores complicações.

Essa nova mulher é apresentada em seu conto “Irmãs”, que iremos analisar no próximo momento. Alguns pontos são interessantes de adiantar, como é o caso da narrativa. No conto, temos em sua narração evidências de como todos os processos econômicos culminaram na modificação dos personagens que formam um casal que havia se conhecido em 1917 e, ao fim de um ano, já com um filho, resolveram oficializar a relação, até então baseada em muita cumplicidade e companheirismo: “parecia que nada seria capaz de perturbar seu amor. Eram, não só marido e mulher, mas camaradas. Andavam pela vida de mãos dadas” (KOLLONTAI, 2011, p. 137).

Enfim, no momento histórico vivenciado por Marx e Engels, bem como por Kollontai, à época da Revolução Russa, o casamento constitui, no contexto burguês, um instrumento de reprodução e permanência dos modos de produção capitalista. Em outras palavras, a família burguesa é uma unidade do capital, pois em seu interior se reproduzem princípios que, por sua vez, estão intimamente ligados ao modo de produção capitalista: o patriarcalismo, a propriedade privada, a supressão da liberdade dos sujeitos e a posse.

A mulher, portanto, não passava de instrumento de reprodução biológica, em que seu papel natural era o de gerar os filhos, a maternidade; e instrumento de reprodução social, no sentido de que, ao ser responsável pela educação e pelo cuidado dos filhos, transmitia essa imposição social, especialmente na formação das filhas. As mulheres herdavam esses papéis de suas mães e avós, e os transmitem à medida que se casam. No entanto, o combate a esse tipo de padrão de família e de submissão das mulheres era um dos objetivos das lutas de Alexandra Kollontai.

O conto “Irmãs” à luz dos pressupostos de Kollontai

Os conflitos dessa nova mulher e a necessidade de voltar às discussões para a questão feminina decorrem do resultado da opressão que o sistema acabou por condenar as mulheres, como já apresentado anteriormente. E são as dificuldades e descaracterização das relações que as personagens encontram no conto “Irmãs”, a qual Alexandra Kollontai concentra seu pensamento revolucionário em uma realização estética e temática bem delineada.

No conto, observamos que os pressupostos da autora, presentes no seu estudo *A nova mulher e a moral sexual* (2011), estão concretamente inseridos, de maneira orgânica, na prática social literária de Kollontai, ou seja, a arte, por meio do conto, será capaz de nos apresentar um mundo próprio com personagens e uma trama autêntica e não alienada, em que, como nos coloca Cotrim (2016, p. 113), “a arte e a literatura podem questionar uma ordem social injusta sem violentar sua especificidade estética por meio da inclusão de argumentos teóricos ou máximas tendenciosas”.

Para isso, adentramos a três de seus princípios que entram em consonância com a construção do conto e que nos ajudarão a compreender a estética de Kollontai. O primeiro princípio refere-se à noção do *amor-camaradagem*. Em “Irmãs”, o enredo gira no surgimento e, posterior, queda de um relacionamento que, a princípio, não se mostra apenas com a alcunha amorosa-sexual, mas é de extrema cumplicidade, sentimento que Kollontai relaciona ao princípio da camaradagem. Sobre este, afirma:

O ideal do amor-camaradagem, forjado pela ideologia proletária para substituir o absorvente e exclusivo amor conjugal da moral burguesa, está fundado no reconhecimento dos direitos recíprocos, na arte de saber respeitar, inclusive no amor, a personalidade do outro, num firme apoio mútuo e na comunidade de aspirações coletivas (KOLLONTAI, 1978, p. 127).

A relação afetiva narrada nasce, justamente, na efervescência da Revolução de 1917, que agitava o país, onde o desejo de luta e justiça

agarrava-se no espírito desses jovens: “ambos haviam estado em seus postos durante as jornadas de outubro... No fogo da luta, entre o ranger das metralhadoras, seus corações se encontraram” (1978, p. 136). É em prol de um sentimento maior de coletividade que floresce o sentimento desse casal, e será, justamente, pela perda da empatia no coletivo que tal relação irá se autodestruir.

No conto, o romper desse amor-camaradagem se dá à medida que o casamento, declarada instituição burguesa, se assenta no cotidiano desse jovem casal. O trabalho feminino fora do lar passa a ser depreciado pela parte masculina, que ao ser promovido no trabalho, se autoproclama o provedor mor da família: “o marido se sentia orgulhoso de poder atender agora sua família com o necessário. Propôs que ela deixasse o trabalho. Mas ela não queria. Estava acostumada com o trato dos camaradas e familiarizada com o seu trabalho” (2017, p. 137). Como Kollontai esclarece, a moral proletária estabelece que tudo se dê para a edificação do sentido de coletividade, mas vemos, no conto, que tal ideal se desestabiliza em benefício para a moral burguesa, tudo para o homem amado.

No decorrer do conto, a vida conjugal, que antes era de extrema parceria, se desfalece ainda mais. A união legalizada que, em tese, deveria reforçar os laços de afetividade, rompe-os gradativamente. Sobre o matrimônio, Kollontai enfatiza que ao “proletariado é indiferente que o amor tome a forma de uma união estável ou que não tenha mais importância que uma união passageira. A ideologia da classe operária não pode fixar limites formais do amor” (KOLLONTAI, 1978, p. 125). Dentro dessa união estável, vemos o adentro progressivo dos ideais da classe burguesa, em destaque o desprezar da solidariedade de espírito do homem para com a mulher:

Uma vez falei com ele: aborreceu-se e disse que eu o atormentava com bobagens femininas, sabendo que estava enrascado até as orelhas nos negócios, de tal modo que não lhe importavam todas as mulheres, inclusive eu [...]. Apesar de me beijar, não perguntava o que se passava comigo... Assim vivíamos cada qual para si. Calando. Ele tinha suas preocupações, seus aborrecimentos...

E eu os meus... Até que sofri uma grande dor com a perda de minha filha. E pouco antes havia sido despedida (KOLLONTAI, 2011, p. 141-142).

A situação se agrava definitivamente quando os vícios adentram essa relação. O álcool torna-se elemento recorrente na vida do homem junto à presença de outras mulheres. Entra na equação matrimonial outro elemento que perfaz a moral burguesa: a luxúria. Perde-se, no decorrer do relato, a atração sadia, natural e sem perversões dos sexos na lógica proletária, as múltiplas sensações do amor-camaradagem em troca do prazer fácil, do ato sexual num fim em si mesmo.

Acerca da luxúria, Alexandra Kollontai (1978, p. 126) é enfática na urgência em combatê-la mais do que fazia a moral burguesa, uma vez que, dentre muitos motivos:

A luxúria está em contradição com os interesses da classe operária [...] este amor tem por base a desigualdade de direitos entre os sexos nas relações sexuais; ou seja, está baseado na dependência da mulher em relação ao homem, na vaidade ou insensibilidade do homem; o que afoga necessariamente toda a possibilidade de experimentar um sentimento de camaradagem.

É essa mesma urgência que faz a protagonista do conto sair do seu espaço de resignação, que há muito mantinha a favor de reascender o sentimento de camaradagem, agora não mais com o seu marido, mas com sua semelhante em gênero e condição na sociedade. Uma das partes mais belas da narrativa e clímax da história é o encontro entre a protagonista e a mulher que dormiu com seu marido, em sua casa. O momento que era para ser um típico embate entre mulheres subverte-se num aceno de mútua compreensão e empatia de ambas as partes. À protagonista não cabe apenas a raiva pela humilhante situação, pelo contrário, o trecho é permeado por uma extrema sensibilidade e um sentimento de solidariedade que une essas duas mulheres em situação de subordinação.

Quando estava na cama atormentada por meus pensamentos, havia sentido raiva dela, mas essa cólera mudava agora e se voltava contra meu marido. Como se atrevia a explorar assim a desoladora situação de uma mulher? Ele, um operário consciencioso, com senso de responsabilidade e ocupando um cargo de confiança!... Em vez de ajudar uma camarada sem trabalho, compra-a! Compra seu corpo para obter prazer!... Isto me era tão repugnante que imediatamente pensei: “Com um homem como esse não posso continuar por mais tempo!” (KOLLONTAI, 2011, p. 145).

Ao contrário do senso comum, a traição não se torna o motivo principal da dissolução do casal: “Não me molesta que tenha trazido uma prostituta para casa, o que me incomoda é que venha num estado tão bestial” (2017, p. 141), brada a personagem em certo momento. A ruptura da relação não se assenta no ultraje à moral individual da protagonista, mas na perda de algo simbólico maior, na incapacidade de manter os laços fraternos que unem o ideal dessa sociedade, no não reconhecimento dos valores do proletariado que uma vez vira nesse homem e que se perdeu no seu regresso à solidão moral do regime burguês.

Outro momento no conto que exemplifica como as transformações da sociedade influenciam a relação, é quando o marido entra para o combinado,¹ o dinheiro iria lhes prover mais benefícios, e ele chegou a propor que ela saísse do trabalho. No primeiro momento, ela recusou, gostava da sensação de independência, mas as sequências que nos são apresentadas culminam na ruptura total da compreensão que tínhamos desse casal, como podemos ver no trecho a seguir:

Antes só bebia de vez em quando, em dias de festa. Durante a revolução, o trabalho era intenso não deixava tempo para pensar em álcool..., mas, agora, começou a beber realmente. A primeira vez que voltou para casa embriagado, ela assustou-se, mas não se afligiu;

¹ *Kombinat*: empresa que pertence em parte ao Estado e em parte a proletários particulares.

pensou: contanto que não lhe faça mal, contanto que seu prestígio não sofra por causa disto. Na manhã seguinte lhe fez recomendações, mas ele permaneceu inalterável, tomou de pé seu chá – estava com pressa – e não disse uma palavra; foi-se sem responder. Pensou, porém, que sem dúvida, como a coisa o aborrecera, ficara calado. Apenas haviam se passado três dias quando voltou de novo embriagado para casa. Isto lhe causou grande tristeza e inquietude... De noite teve problemas com ele... Era desagradável. Mesmo quando se trata do homem amado não deixa de ser repugnante... No dia seguinte, quis falar com ele, mas mal havia começado, ele a olhou de uma maneira tão irritada e hostil que não se atreveu a pronunciar uma palavra (KOLLONTAI, 2011, p. 138).

Deparamo-nos com os excessos de seu marido e com a inércia da parte dela de pensar em pedir para que ele mudasse de emprego, já que o dinheiro faria falta. Assim, a relação conjugal deles era basicamente determinada pela necessidade e influência que o capital tinha em suas vidas. O casal apaixonado e camarada dava lugar a dois completos estranhos. Até que os cortes orçamentários afetam a mulher e ela acaba na iminência do desemprego, mas, segundo seu marido: “assim era melhor, ela poderia ficar em casa com mais frequência e melhorar os serviços domésticos” (p. 139).

No Manifesto do Partido Comunista, Marx e Engels (1998, p. 29) explicam:

Para o burguês, sua mulher nada mais é que um instrumento de produção. Ao nos ouvir proclamar a necessidade de os instrumentos de produção serem explorados coletivamente, só podem concluir que o processo coletivo será extensivo às mulheres. Não se dão conta de que se trata exatamente de acabar com a situação da mulher como mero instrumento de produção. [...] O casamento burguês é, na realidade, a comunidade das mulheres casadas. No máximo, poderiam acusar os comunistas de querer substituir uma comunidade de mulheres, hipócrita e dissimulada, por outra que seria franca e

oficial. De resto, é evidente que, com a abolição das relações de produção atuais, a comunidade de mulheres que deriva dessas relações, isto é, a prostituição oficial e não oficial, desaparecerá.

Dessa forma, se no progresso do conto vemos a ruína de um amor que se pautou aparentemente na ideia de camaradagem, Kollontai ainda abre espaço para uma partilha maior, a luta feminina e o não esmorecer da tomada de consciência da mulher, assim, quem sabe, haja um renovar do amor-camaradagem, agora mais resistente perante as intempéries sociais circundantes. Por sua vez, nada disso seria possível sem a exímia construção da personagem protagonista, a qual se liga a outro princípio exposto por Kollontai, a *mulher celibatária*. Sobre esse conceito, a autora disserta:

A mulher moderna, a mulher que denominamos celibatária, é filha do sistema econômico do grande capitalismo. A mulher celibatária. Não como tipo acidental, mas uma realidade quotidiana, uma realidade da massa, um fato que se repete de forma determinada, nasceu com o ruído infernal das máquinas da oficina e da sirene das fábricas [...]. O tipo fundamental da mulher está em relação direta com o grau histórico do desenvolvimento econômico por que atravessa a humanidade. Ao mesmo tempo em que se experimenta uma transformação das condições econômicas, simultaneamente com a evolução das relações de produção, experimenta-se a mudança no aspecto psicológico da mulher (KOLLONTAI, 1978, p. 13).

A autora defende que a mulher celibatária tem a consciência de sua própria personalidade. A mentalidade desse novo tipo de mulher é necessariamente forjada nas camadas profundas da sociedade, à luz das mudanças e adaptações provenientes do modo de vida capitalista. Logo, pertence à mulher celibatária o espírito do protesto e a consciência dos seus direitos, o que destrói velhos princípios, nos quais seu sexo se assentava em prol de novos valores morais e sexuais.

De olhos vivos e tristes, quando adentramos o conto, encontramos a protagonista já fora do amparo do lar, fortificando-se perante a dor da perda da filha e do abandono do marido, readaptando-se à inevitável participação da mulher na vida econômica e social em busca de emprego: “Venho vê-la porque não sei onde refugiar-me... Há três semanas que estou sem moradia... Não disponho de dinheiro para viver... Dê-me trabalho! Pois, do contrário, não me resta mais que um recurso: a prostituição” (KOLLONTAI, 2017, p. 135). Contudo, essa ligação da protagonista com os traços característicos da mulher celibatária, analisada por Kollontai, não seriam suficientes se não viessem embasados numa realização literária pujante.

O conto é construído de maneira que há sempre alusão ao ideal de sororidade. Como destaca Marcia Tiburi, no prefácio do livro *Vamos juntas? O guia da sororidade para todas* (2016), a rivalidade feminina é um mito criado e que é próprio da ideologia da dominação masculina, que coloca essa rivalidade como algo naturalizado e tradicional para manutenção do poder patriarcal. Ou seja, a união feminina é um mal que se precisa evitar para que a ordem continue estabelecida e não seja questionada. Sendo assim, as mulheres naturalmente não podem estabelecer laços de irmandade e ajuda mútua por serem eternas rivais (TIBURI, 2016, p. 7).

Nesse sentido, a narrativa concentra-se na perspectiva feminina, marcando o encontro da protagonista com a mulher a quem recorre à procura de ajuda depois da sucessão dos acontecimentos: “Veio ver-me, como tantas outras, para pedir-me conselho e apoio espiritual” (KOLLONTAI, 2017, p. 135). Desse encontro surgirá o relato da personagem, contada ora pela perspectiva da mentora, ora pela protagonista, o que confere o reforço no tom de confiança, seja para a espécie de mentora ou para nós leitores: “Temia mais do que nunca a dependência de meu marido. Nossa vida em comum se tornou mais e mais difícil; tornamo-nos mutuamente estranhos. Vivíamos em uma mesma casa sem saber nada um do outro” (KOLLONTAI, 2017, p. 141).

Sobressai-se, ainda, o fato de os personagens não serem identificados por nomes ou características físicas específicas, em especial,

a protagonista do conto. Projeta-se um esforço evidente de coletivo defendido por Kollontai. Não há um espaço de singularidade da personagem, o seu martírio é o reflexo das mesmas dores de milhões de mulheres que se encontram na condição de opressão do sistema. Não à toa, a imagem que se forma perante o fatídico encontro no conto é a da dor refletida em ambos os olhares: “Levanta os olhos e neles há tanto sofrimento que eu mesma sinto a dor” (KOLLONTAI, 2017, p. 144), que se resvala, no fim, nos laços de irmandade:

Como se a ela me unisse algo indissolúvel... É que era tão desgraçada, tão jovem e se achava tão só. Vesti-me e a acompanhei. Andamos longo tempo, sentamo-nos no parque e conversamos. Contei-lhe minhas penas... Tinha ainda na bolsa o dinheiro do pagamento recebido quando fui despedida... Persuadi-a de que devia aceitá-lo. A princípio, negou-se, mas, afinal recebeu-o sob a condição de que eu me dirigiria a ela em caso de necessidade... Separamo-nos, assim, como irmãs... (KOLLONTAI, 2011, p. 145).

A visão de Kollontai acerca de sua protagonista vincula-se ao seu próprio princípio sobre a *nova mulher na literatura*, ligado, inevitavelmente, à ideia da mulher celibatária. Longe de ser um simples reflexo do homem, dotada de um mundo interior próprio, essa nova mulher se afirma perante o sistema que aprisiona o seu sexo, uma vez que, na literatura, reflete não mais o predomínio do sentimento.

A realidade contemporânea, que arrastou a mulher à ativa luta pela exigência, exige, antes de tudo, a ciência do saber vencer os seus sentimentos e os numerosos obstáculos de ordem social que se interpõem no seu caminho, assim como a capacidade de fortalecer o seu espírito pouco resistente, o seu espírito que cede com demasiada facilidade por meio da vontade. Para conservar os seus novos direitos conquistados, a mulher tem que realizar um trabalho de autoeducação, muito mais profundo que o do homem (KOLLONTAI, 1978, p. 82).

Tal realidade assenta-se à vida da protagonista, que reflete a de inúmeras mulheres. Há a consciência da dignidade do trabalho, do sentimento de camaradagem ao proletariado, da necessidade de continuar mesmo em situações tão adversas, como a perda da filha. Principalmente, não cabem mais as sensações de ciúmes, vingança e rivalidade feminina. Dissolve-se esse quadro na defesa da demonstração de “delicadeza e compreensão para com a outra mulher, para com a rival” (KOLLONTAI, 1978, p. 84), e fortalece-se o sentimento de empatia na alma feminina.

Assim, criam-se, dentro da literatura, novas figuras heroicas, que longe de reivindicarem a propriedade do seu amor, estabelecem formas de composição de personagens femininas com valores próprios, não fugindo à luta à luz da práxis social: “Foi-se, mas seu olhar me perseguia. Este olhar exige uma resposta, estimula à ação, ao trabalho construtivo, mas também à luta” (KOLLONTAI, 2011, p. 146).

Podemos dizer que Kollontai foi um guia para si e para outras mulheres. Esse processo de libertação estava para além de atravessar as portas do lar e conquistar seu próprio sustento, mas de provar que sua existência possui um significado muito maior. Superar as tentações e prisões que o amor lhe submetia, não consistia em nada menos que lhe impor prioridades. Não se tratava de lhe reprimir sentimentos ou desejos. A autora foi livre para estar com quem estava. Mas, seu ímpeto de realizar-se nos movimentos de luta era muito maior. Seu desejo de dissolver – na medida de suas forças – as desigualdades sociais que assistia desde pequena lhe promovia um sentimento de protesto devastador.

Os conflitos dessa nova mulher e a necessidade de voltar as discussões para a questão feminina decorrem da opressão que o sistema acabou por condenar às mulheres. E são essas as dificuldades e a descaracterização das relações que as personagens encontram no conto: a esposa que renunciou ao amor para aceitar o marido levar mulheres em sua casa e dizer: “Pode ir buscar um homem como eu! Dou-lhe de comer, visto-a, atendo a todos os seus desejos... Você não tem o direito de condenar-me!... Para fazer negócios terá que viver assim” (KOLLONTAI, 2011, p. 140-141).

Ao pensarmos no jogo que sustenta o modo de vida burguês, nos deparamos com a fonte de suas próprias contradições. O desejo de manter a honra das mulheres aprisionando-as ao casamento vincula-se especialmente ao objetivo de garantir e prover filhos legítimos. Para isso, era muito mais necessário garantir a fidelidade feminina recolhendo as mulheres no ambiente familiar, como pudemos ver no trecho citado anteriormente.

Desse modo, os laços das famílias burguesas não eram construídos e nutridos pelo amor, mas por interesses que dizem respeito à sua classe: manter a família como microrganismo do capital. Enquanto isso, a prostituição existia silenciosamente e longe da família, constituindo-se também como instrumento de manutenção do modo de produção capitalista. Ademais, a prostituição coloca as mulheres em posição de oposição, ao mesmo tempo que ambas coexistem nesse universo patriarcal que escraviza a mulher, seja pelo casamento, seja pela mercantilização dos corpos femininos.

É, senão, mais uma forma de exploração das mulheres. Mulheres estas que se rendem a tal condição pelo medo de uma vida miserável, pela segurança e proteção que o Estado não lhes garante. Portanto, as raízes do imperialismo são muito mais profundas. Não há como debruçar-se e dedicar-se a um projeto feminista sem articulá-lo com um projeto marxista, que é, por sua vez, a proposta de Kollontai.

Voltemos os olhares para essas mulheres. Quando elas se encontram, o distanciamento e a partilha compõem esse cenário:

Ouço-os cochichar... não dormem... A voz da mulher soa mais alto, como se o reprovasse. Será talvez sua amiga, e a enganou dizendo-lhe que não era casado? Está, talvez, negando agora? Imaginei tudo, remoendo e sofrendo... Quando na vez anterior, em sua embriaguez, trouxe consigo uma prostituta, não me atormentei tanto, embora confesse que também foi amargo... agora tinha a certeza de que já não me amava! Nem sequer como companheira, como irmã... A uma irmã teria respeitado, não teria traduzido mulheres para casa... E que mulheres... apanhadas na rua! Certamente esta é

também do mesmo caráter! E logo senti uma raiva tão grande que teria sido capaz de correr para o quarto e expulsá-la de casa empurrando-a com minhas próprias mãos (KOLLONTAI, 2011, p. 143-144).

O que observamos é o olhar de raiva e de completa repulsa de uma mulher para outra mulher. O momento da partilha é antecedido pelo estranhamento e pela crítica, quando, na verdade, as duas personagens encontram-se sob a mesma égide do sistema que as aprisiona. E, aqui, verificamos o processo de enclausuramento das mulheres da classe proletária, que, enquanto trabalhadoras, são exploradas triplamente: nas fábricas, na prostituição e em seu próprio lar.

Quando essas duas mulheres partilham e se tocam, é o ápice do conto. É possível compreender que a busca pela liberdade passa pelo olhar de ternura das outras mulheres, do entendimento de que ambas se encontram submersas nesse sistema. Para finalizar, apresento o momento em que, após a cumplicidade, com a troca de experiências, ambas desatam os nós:

No dia seguinte, mudei-me para a casa de uma amiga. Em seguida, comecei a procurar trabalho. Estou procurando há três semanas, mas não vejo nenhuma possibilidade de achá-lo. Quando, há alguns dias, me dei conta de que não podia permanecer por mais tempo na casa de minha amiga, procurei a moça que meu marido havia trazido pra casa da última vez [...]. Foi-se, mas seu olhar me perseguia. Este olhar exige uma resposta, estimula à ação, ao trabalho construtivo, mas também à luta (KOLLONTAI, 2011, p. 146).

Com isso, seria necessária uma transformação no modo de conceber o amor entre homens e, principalmente, mulheres. A transição para uma sociedade socialista seria nada menos que a passagem para a vivência de uma nova forma de amor e de sua inteira expressão em comunidade. Ao longo dos séculos, o amor assumiu inúmeras versões no desenvolvimento da humanidade. Na proposta de Kollontai – com

uma nova sociedade socialista –, teríamos, portanto, formas novas de vivenciar o amor até então nunca vividas pelos homens.

Referências

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *Vários escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

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

KOLLONTAI, Alexandra. Autobiografia de una mujer emancipada. Tradução de Elena Herrero e Juan del Solar. 3. ed. Barcelona: Fontamara, 1978.

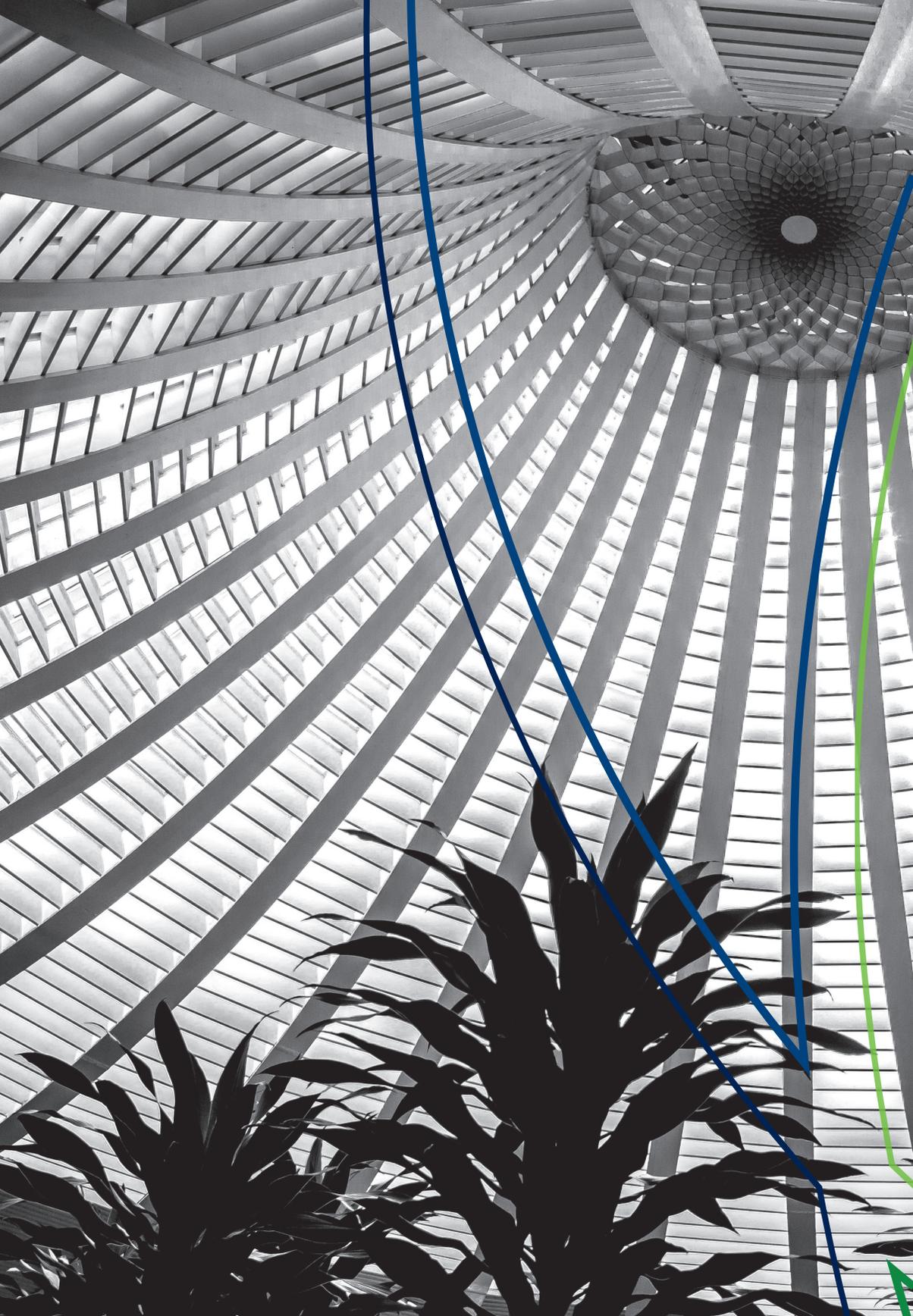
KOLLONTAI, Alexandra. Irmãs. *A nova mulher e a moral sexual*. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

KOLLONTAI, Alexandra. *A nova mulher e a moral sexual*. São Paulo: Global, 1978.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. São Paulo: Cortez, 1998.

MÉSZÁROS, István. *Para além do capital: rumo a uma teoria da transição*. São Paulo: Boitempo, 2002.

TIBURI, Marcia. Prefácio. *Vamos juntas? O guia da sororidade para todas*. Rio de Janeiro: Galeria Record, 2016.





Capítulo 8

8

O consumo da arte negra: desafiando ou reproduzindo os discursos coloniais?

Milena Britto

O pós-colonial *versus* o colonial nas artes

Na maioria das vezes, vamos aos museus, às bienais e a galerias de arte com foco no objeto artístico e no artista, quase nunca pensamos em *quem* escolheu o que vemos e *por quais razões*, *indiferentemente* de que arte estejamos falando. Mesmo que o espectador mais politizado consiga questionar os sistemas de escolha, localizar as curadorias – majoritariamente feitas por homens brancos – e reivindicar por mais diversidade, dificilmente pensará em como a audiência pode propagar, a partir do que consome culturalmente, ideias perigosas ou reforçar os lugares de violência sobre sujeitos historicamente marginalizados.



Indo um pouco mais longe, raramente paramos para refletir sobre as implicações no consumo de objetos artísticos oriundos de sujeitos e grupos violentados por processos históricos que perpetuam a sua invisibilidade e tentam aniquilar sua subjetividade.

Existem estudos que abordam o fetichismo observado no consumo artístico do corpo negro em estado de violência estetizada, ou erotizado, visto como objeto de um desejo alimentado por uma atração pelo exótico. Não se trata apenas de reclamar pela inclusão de artistas negras(os) em exposições e bienais, mas de revelar como os sistemas de consumo da arte ainda se sustentam numa lógica supremacista branca. Para romper com essa lógica, é preciso entender os efeitos coloniais que perpassam as dinâmicas ligadas ao consumo da arte, nesse caso, em particular, da arte negra. Para irmos ao cerne da questão, basta fazermos algumas perguntas, imaginando-nos diante de uma exposição de arte produzida por artistas negras(os): a exposição, em um determinado local, seria direcionada para uma audiência majoritariamente negra? Essa suposta audiência negra teria como acessá-la? Poderia ser destinada a uma audiência branca com o objetivo de politizá-la? A/o artista dialoga com as subjetividades negras e brancas ou apenas uma ou outra? É uma arte que reforça o consumo do negro como o “Outro” exótico? É uma arte que reproduz as imagens de violência e situações em que o sujeito negro está sendo subjugado por brancos? Essas indagações nos provocam e, inevitavelmente, nos obrigam a ir profundamente em busca do que significa o trânsito da arte negra.

Por meio do cruzamento entre o pensamento teórico e as obras artísticas de duas/dois artistas negrxs contemporânx, ¹ Grada Kilomba e Yetunde Olagbaju, procuro observar os pontos em comum entre ambx que sejam relacionados a uma proposta em torno de uma linguagem descolonizada e um questionamento do lugar da arte negra no contexto pós-colonial, no que tange à sua proposta estética e ao público para o qual é

¹ Em respeito ao gênero de Yetunde Olagbaju, que se identifica como não binário, optei por usar o x em todas as construções que me levem ao feminino ou ao masculino quando me refiro a elx, já que não temos o equivalente ao gênero neutro, que no inglês é representado por “they/them”.

destinada. Os trabalhos desses artistas negrxs nos levam a pensar em formas de contestação e novas abordagens pós-coloniais que visam enfrentar a manutenção do apagamento da negritude em suas variadas dimensões.

A arte ocidental vem enfrentando uma tensão produtiva no âmbito pós-colonial. Não é apenas a forma de produção (coletiva ou individual), os temas, a autoria, a diversidade de olhares e as técnicas que geram debates, mas, também, os discursos produzidos por meio de produtos artísticos que circulam em meio a ondas políticas de tendências conservadoras e neofascistas. A abordagem crítica sobre a espacialidade e a temporalidade coloniais acabam vinculando as razões para o subjugamento das populações subalternizadas e exploradas a uma expansão “produtiva” e “evolutiva” do mundo ocidental capitalista, mesmo quando localizam a crueldade da exploração, por brancos europeus, dos sujeitos implicados contra a própria vontade nesse processo.

O fato é que o sistema colonial continua sendo lido a partir de uma lógica própria, e, muitas vezes, as desconstruções pós-coloniais não conseguem quebrar essa lógica e oferecer uma completa rasura das práticas imbricadas nesse sistema. Para isso, seria necessário não só localizar as violentas imposições aos povos colonizados, escravizados, subjugados pelos modelos do mundo branco ocidental – o que costuma ser feito sob a crítica pós-colonialista –, mas também deslegitimar o seu legado simbólico resguardado no cânone, colocando-o em diálogo com as simbologias presentes nas expressões artístico-culturais invisibilizadas e desprezadas.

A relação pós-colonial *versus* colonial nas artes contemporâneas não é algo resolvido, portanto. A crítica não foi ainda capaz de lidar com o conjunto canônico que representa as estruturas culturais vistas como legado do passado ou como o próprio passado, constituindo-se em *memória coletiva* universal. O cânone artístico de países que foram colonizados é erguido sob modelos europeus elitizados e segregadores em todos os seus aspectos desde a origem. Na maioria dos casos, as obras produzidas não passam de cópias daquilo que era definido na Europa como válido, belo; portanto, qualquer relação com a nossa memória por meio das artes invoca não apenas a dicotomia do maniqueísmo

constituente do cânone, como a sua própria lógica hierarquizante, organizadora, sexista, linear e ascendente.

Para refletirmos sobre o maniqueísmo presente nos sistemas de arte europeia, podemos voltar a Frantz Fanon (1968, p. 28), que chama a atenção para a organização espacial da colônia para entender a violência de seus mecanismos ao observar que “o mundo colonizado é um mundo cindido em dois” e “este mundo cindido em dois é habitado por espécies diferentes”. Essa marca divisória sobre a qual fala Fanon não serve apenas para nos lembrarmos de que uma “enorme diferença nos meios de vida” que “gerava desigualdades” estava naturalizada, mas, principalmente, serve para sabermos que, por meio dessa divisão no mundo colonial, “verifica-se que o que retalha o mundo é antes de mais nada o fato de pertencer ou não a tal espécie, a tal raça” (FANON, 1968, p. 28). A partir da cisão, o colonizador elabora todo o seu projeto de controle, contra o qual o colonizado passa a se colocar numa tensão perpétua, pois foi transformado pela lógica colonial na representação absoluta do mal, como nos mostra ainda Frantz Fanon (1968, p. 30):

A discussão do mundo colonial pelo colonizado não é um confronto racional de pontos de vista. Não é um discurso sobre o universal, mas a afirmação desenfreada de uma singularidade admitida como absoluta. O mundo colonial é um mundo maniqueísta. Não basta ao colono limitar fisicamente, com o auxílio de sua polícia e de sua gendarmaria, o espaço do colonizado. Como que para ilustrar o caráter totalitário da exploração colonial, o colono faz do colonizado uma espécie de quintessência do mal. A sociedade colonizada não é apenas descrita como uma sociedade sem valores. Não basta ao colono afirmar que os valores desertaram, ou melhor, jamais habitaram o mundo colonizado. O indígena é declarado impermeável à ética, ausência de valores, como também negação dos valores. É, ousemos confessá-lo, o inimigo dos valores. Neste sentido, é o mal absoluto.

Ora, se o mundo era bipartido entre raças (de um lado o sujeito branco e do outro lado o “Outro”, negros e indígenas, representantes do

mal), as relações violentas de poder foram retratadas ou representadas simbolicamente em absolutamente todas as produções artísticas e culturais, as quais, sistematizadas e propagadas por instituições e processos de educação, continuam engendradas nas dinâmicas sociais e raciais atuais.

Ser artista e ser negra(o) no ocidente é em si uma profunda indagação sobre o mundo erguido a partir de uma simbologia eurocêntrica, pois todas as formas de reinterpretação da vida institucionalizada partem de uma tradição construída como branca a partir do mundo greco-romano. Racismo, sexismo e xenofobia estão enraizados na cultura ocidental, e são artistas não brancas(os) quem mais agudamente tratam de desconstruir esse fato, propondo não apenas novas leituras, como novas linguagens que possam abarcar as complexas relações e (des)encontros entre culturas opostas.

A arte negra tem produzido questionamentos importantes sobre o lugar da arte e da(o) artista negra no contexto de produção e de consumo. As obras de Yetunde Olagbaju e de Grada Kilomba dialogam em seus temas, mas se manifestam de maneiras completamente diferentes, sendo que ambas discutem seus pensamentos e teorias em relação ao lugar do racismo na vida de sujeitxs negrxs.

A obra de Grada Kilomba aborda de forma teórica as contradições discursivas no mundo pós-colonial. Kilomba também é acadêmica e parte do feminismo para propor uma teoria que une a sua experiência de mulher negra com a sua prática intelectual, levando ao seu trabalho como artista interdisciplinar as diversas manifestações do racismo no mundo pós-colonial. De raízes africanas, a artista nasceu em Lisboa em 1968 e atualmente vive e trabalha em Berlim, lugar a partir do qual elabora as suas reflexões teóricas devido aos embates e experiências racistas sofridos na trajetória acadêmica. Sua obra tem sido apresentada nas principais exposições e instituições de arte pelo mundo. Em seu livro *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano* (2019), Grada Kilomba analisa os efeitos do mundo colonial no racismo contemporâneo, unindo memória, experiência e teoria feminista decolonial.

Yetunde Olagbaju é alguém que trata de elaborar seu pensamento artístico a partir de uma visão crítica pós-colonial e também feminista,

sempre atentx aos processos que envolvem o fazer e o circular artístico. É umx artista afroamericanx multidisciplinar e curadorx não binárix. Nasceu em 1993, foi criadx em Minnesota e atualmente reside em Oakland, cidade da Califórnia. Yetunde preocupa-se com o bem-estar do sujeito num mundo rodeado de violências e trata de reelaborar o trauma do racismo, cujos efeitos conseguem aniquilar a vida de pessoas negras. O seu trabalho artístico aborda ancestralidade, viagens no tempo, espaço, escavação emocional, arquivos de memórias e relacionamento do humano com a negritude do universo. Suas obras já foram exibidas no Museu de Arte Moderna de São Francisco (MoMA), Facebook HQ, Museu da Diáspora Africana, Yerba Buena Center for the Arts, Oakland Museum e outros. Atualmente é curadorx residente no Centro Cultural SOMArts-SF. O fato de ser também curadorx faz com que o lugar que ocupa a arte negra e seus “efeitos”, tanto subjetivos quanto coletivos, na audiência sejam uma questão de interesse e elaboração dx artista.

Trazer essxs artistas para um diálogo neste texto alimenta a nossa percepção de que há um profundo interesse nas formas de elaborar e reelaborar a história de sofrimento do povo negro nas artes e na transmissão/recepção dessas propostas por determinadas formas de seu consumo. A interação de artistas negros, a exemplo dxs que aqui abordo, com o mundo institucional dos museus e galerias acaba provocando profundamente o espectador, geralmente branco, desacostumado a sentir e ver interpretações e proposições de subjetividades que não encontram ecos no repertório artístico da cultura da branquitude.

Os modelos subjetivos de pertencimento, identificação e reconhecimento que foram preservados retratam e representam uma supremacia branca na encarnação do que é positivo, que possui o poder de escolha, a encarnação de desejos e subjetividades, sendo todo o resto o “Outro”, aquilo que Grada Kilomba subverte ao reclamar para si o direito de escrever a sua própria história em ruptura com a história escrita sobre os sujeitos negros pela mão do sujeito branco: “Enquanto escrevo eu me torno a narradora e a escritora da minha própria realidade. A autora e a autoridade na minha própria história. Nesse sentido, eu me torno a oposição absoluta do que o projeto colonial predeterminou” (KILOMBA, 2019a, p. 28).

Kilomba está em diálogo com a discussão proposta por bell hooks (2019) sobre os lugares de sujeito e de objeto que as relações coloniais estabeleceram, sendo ao negro destinado o lugar de objeto. Essa é a reflexão que desejo atrair para este trabalho: o que artistas negrxs estão propondo para rasurar o seu lugar forjado pela supremacia branca? Como resolver na arte as ambíguas relações implicadas no resgate da memória e suas projeções no presente e no futuro, desejados como realidades libertas da lógica colonialista? Para que audiência é destinada a arte negra: audiência branca ou audiência negra? Não há respostas definitivas, pelo menos eu não as tenho, mas há bons caminhos de reflexão no próprio trabalho dessxs artistas negrxs que trazem para suas obras elementos estéticos postos em relação àquilo que o mundo supremacista branco elaborou para rasurá-lo em seus próprios esquemas.

Arte negra para quem?

A arte, seja a proporcionada pelos mecenatos da realeza no âmbito da Modernidade, a subsidiada pelo Estado ou a patrocinada por empresários do mercado de arte, sempre esteve vinculada às elites. A sua produção e consumo estabeleceram desde sempre os parâmetros de classe a despeito de todo o caráter contestatário que tenha adquirido em alguns momentos-chave da história ocidental. Em sua forma legitimada, a arte corresponde às expectativas burguesas de prazer e conhecimento aliadas ao desejo de consumo de objetos de valor, não à toa, é “curada” em museus e galerias com o cuidadoso respaldo das estéticas vigentes em diálogo com as tendências financeiras do mercado.

A questão, portanto, do consumo da arte é uma questão que extrapola a necessidade humana de fruição. Se aliarmos a isso o controle político sobre as massas e a noção comunitária de pertencimento, o direito a “consumir” arte vai estar vinculado ao projeto ideológico do Estado. Arte, portanto, passa a ser *um lugar* político e uma forma política de atuação, algumas vezes vinculadas a ações de contestação, outras à manutenção dos ideais ligados ao poder, tanto do ponto de vista de sua produção quanto de sua recepção. Em diversos contextos

históricos, artistas usaram a arte como uma ferramenta de mudanças sociais e políticas, seja dentro de um recorte temporal concomitante com sua produção seja no seu resgate e releitura:

A vontade de repolitizar a arte manifesta-se assim em estratégias e práticas muito diversas. Essa diversidade não traduz apenas a variedade dos meios escolhidos para atingir o mesmo fim. Reflete uma incerteza mais fundamental sobre o fim em vista e sobre a própria configuração do terreno, sobre o que é a política e sobre o que a arte faz. Contudo, essas práticas divergentes têm um ponto em comum: geralmente consideram ponto pacífico certo modelo de eficácia: a arte é considerada política porque mostra os estigmas da dominação, porque ridiculariza os ícones reinantes ou porque sai de seus lugares próprios para transformar-se em prática social etc. Ao cabo de um bom século de suposta crítica da tradição mimética, é forçoso constatar que essa tradição continua dominante até nas formas que se querem artística e politicamente subversivas. Supõe-se que a arte nos torna revoltados quando nos mostra coisas revoltantes, que nos mobiliza pelo fato de mover-se para fora do ateliê ou do museu, e que nos transforma em oponentes do sistema dominante ao se negar como elemento desse sistema. Apresenta-se sempre como evidente a passagem da causa ao efeito, da intenção ao resultado, a não ser que se suponha o artista inábil ou o destinatário incorrigível (RANCIÈRE, 2017, p. 52).

Ao tomarmos o sistema de arte do ponto de vista pós-colonial, pensamos nos lugares raciais ali contidos, tanto daqueles sujeitos que representam, quanto dos que são representados, e ainda dos que consomem determinadas obras de arte. Nos deparamos com o fato de que a arte produzida por sujeitos brancos costuma representar a universalidade da existência humana, é a que dita não apenas as tendências estéticas, mas a que define o que o espectador que visita museus e galerias deve esperar e acessar, uma vez que as populações não brancas não são o alvo das negociações culturais dominantes. O consumo de arte produzida por artistas negros tem seu lugar predeterminado nesse jogo, com o

olhar branco masculino tentando agenciar o que é visto e como é visto, pois a maioria dos curadores brancos coloca a arte negra a partir de um lugar de exceção, inclusive, muitas vezes, com um fascínio exagerado pelo “Outro”, numa tentativa de aplacar a culpa que lhes paira e de mitigar a sua crise de identidade ou existencial (KILOMBA, 2019a).

bell hooks (2019, p. 18) observa que:

[...] do ponto de vista do patriarcado branco capitalista, a esperança é que o desejo pelo “primitivo” ou fantasias sobre o “Outro” possa ser explorada de modo contínuo, e que tal exploração ocorra de uma maneira que reforce e mantenha o *status quo*.

Em diálogo com bell hooks, a jornalista Rosane Borges, no prefácio do livro daquela, chama a atenção:

A voracidade do olhar racista e sexista é exercida devorando corpos e culturas sem que haja uma redistribuição imaginária e real dos lugares dos sujeitos que têm o poder (os que olham e consomem) e dos que não têm (os que são vistos e são mercadorias de olhares). (HOOKS, 2019, p. 18).

Quando artistas negros surgem no campo artístico, se veem com um duplo desafio: contestar a universalidade da supremacia branca e oferecer sistemas simbólicos de representação da subjetividade negra ao mesmo tempo similares, no alcance simbólico, e opostas aos modelos brancos impostos. hooks (2019) observa que o desafio de repensar modelos de branquitude provoca artistas e intelectuais negros a reinventarem um dizer transformador sobre raça e representação. Grada Kilomba e Yetunde Olagbaju tratam em suas obras de questões subjetivas compartilhadas por sujeitos em contextos afrodiaspóricos: o trauma gerado pelo racismo e a busca por uma ancestralidade negada aos escravizados arrancados de suas nações pelos senhores brancos durante o período colonial.

Grada Kilomba aborda a atemporalidade do “racismo cotidiano”, definido por ela como “a reencenação de um passado colonial, mas

também como uma realidade traumática, que tem sido negligenciada” (KILOMBA, 2019a, p. 29). Numa prática artística que subverte as linguagens, ela propõe revisitar os traumas recontando mitos da cultura branca que elaboram as relações de violência na sociedade ocidental, utilizando esses mitos como metáfora do racismo. Ao fazer isso, a artista mostra-se consciente de que os espaços de exibição de sua obra são frequentados, majoritariamente, pela audiência branca e utiliza-se dos mitos fundacionais mais conhecidos da tradição ocidental para levar o conteúdo sobre racismo. Ao mesmo tempo, ao trazer um símbolo ligado ao aspecto fundacional da cultura africana – o *griot* – e a oralidade como organizadora das subjetividades negras, a autora aproxima a sua obra também do público negro, que, certamente, não lerá o conteúdo da mesma forma que o público branco, mas estará também vendo uma desconstrução do racismo.

Nas obras intituladas *Illusions Vol. I, Narcissus and Echo* (2017) e *Illusions Vol. II, Oedipus* (2018), Grada Kilomba reconta os mitos greco-romanos encenando as práticas *griots* numa mistura de técnicas narrativas. A artista une tanto na linguagem quanto no conteúdo e na técnica os mundos africano e europeu. As obras guardam um minimalismo provocador, pois, ao mesmo tempo que deixam livre e em foco a narrativa, o contar e recontar, elas também retiram a arte negra do lugar do exótico.

A própria Grada Kilomba encena a contadora de história, uma espécie de *griot* futurista, e narra os mitos de Narciso e Eco (*Illusions I*) e de Édipo (*Illusions II*) numa videoinstalação na qual aparece sentada, em bancos de madeira clara ou em uma escada (o vídeo é exibido em uma tela menor separada do resto, localizado na lateral da grande tela em que as narrativas são encenadas por atores negros) com uma voz neutra, límpida e quase desprovida de emoção.

Ao utilizar como metáfora do racismo violento os mitos que organizam a psiquê ocidental, a artista convoca a plateia para dois exercícios intensos: um mergulho na violência do racismo e uma ressignificação cultural da herança europeia, o que só pode ser feito em contato com outros sistemas simbólicos que têm sido apagados com a supremacia branca.

Grada Kilomba utiliza-se do jogo maniqueísta branco para novas interpretações, já que trazer o narcisismo e o símbolo do eco para abordar o domínio da “branquitude” sobre todos os imaginários que dominam as realidades e memórias pós-colonialistas é falar da invisibilidade de outras culturas, com o amor narcísico pela própria imagem (branca) e o silêncio de Eco que apenas repete as palavras de Narciso (racismo) sendo uma metáfora, segundo a artista, da sociedade “que não resolveu o seu passado”. Na instalação em que aborda o complexo de Édipo, Grada Kilomba suspende o fatalismo do destino, no caso, “metáfora para o encontro cultural violento escondido por falsas bondades”, e explora “o genocídio contra corpos negros marginalizados”, com toda a interpretação da Esfinge sendo uma “metáfora para o conhecimento”, como a própria artista define, o conhecimento que reelabora o lugar do “Outro” no mundo pós-colonial.

Já Yetunde observa o racismo a partir da resistência, vendo a sobrevivência dos sujeitos negros como uma resistência sobrenatural: “Sobrevivência para o povo negro é geralmente uma forma de magia. É magia legítima”.² (OLAGBAJU, 2017, tradução nossa). Yetunde trabalha esse aspecto traumático em sua obra a partir de viagens atemporais, sobrepondo passado, presente e futuro. Numa dimensão também futurista e totalmente deshierarquizada, pretende se desvincular das histórias de violência por meio da busca pelo legado positivo da cultura dos antepassados, podendo assim transformar o futuro (OLAGBAJU, 2017, tradução nossa).³

² “*Survival for Black people in general is a way of magic. That is legit magic.*” (OLAGBAJU, 2017).

³ “*For me having the opportunity to access the past – as a living, breathing, changing, archive – is in itself radically healing. Being able to access your past, the past of your ancestors, and to understand that this level of complexity exists within all of us, allows you to orient yourself within your own humanity. In my experience, that leads to feeling deep appreciation and gratitude of the legacies that have gone into making us who we are and who we will become. I like to think that visiting these lives and moments of the past – through ritual, art making, narrative building – can help us heal the nethermost parts of ourselves.*” (OLAGBAJU, 2017).

Para mim, ter a oportunidade de acessar o passado – como um arquivo de vida em respiração, uma mudança – é em si mesmo radicalmente curativo. Ser capaz de acessar seu passado, o passado de seus ancestrais e entender que esse nível de complexidade existe dentro de todos nós permite que você se oriente dentro de sua própria humanidade. Na minha experiência, isso leva a sentir profunda gratidão e gratidão pelos legados que nos fizeram ser quem somos e quem nos tornaremos. Eu gosto de pensar que visitar essas vidas e momentos do passado – por meio de rituais, criação de arte, construção de narrativa – pode nos ajudar a curar as partes mais fundas de nós mesmos.

Em sua obra *I Gave Myself Space to Go Back...Pt 2*, uma video-performance, Olagbaju faz um estudo íntimo e ritualístico de seus processos de autoconhecimento e de encontros com suas origens. O vídeo abre com imagens de Olagbaju usando um vestido amarelo e segurando um espelho. Há duas imagens de Yetunde e, ao mesmo tempo que elas são de muita presença, são etéreas e se fundem e se separam o tempo todo. Dentro de uma paisagem sonora e espacial misteriosa, Yetunde vai recitando passagens de um livro de ciências dos anos 1970, mas vai retrabalhando o texto original para se encaixar às personagens de si mesma e às paisagens. Vamos acompanhando xs “várixs” Yetundes pelo tempo indefinido e pelas geografias desérticas e belas, vestidx com cores diferentes quando muda o cenário. O espectador entra em um estado de encantamento e vai percorrer três belas paisagens habitadas por seres etéreos interpretados por Olagbaju, que estão mirando espelhos, que funcionam menos para refletir a imagem que vemos e mais como uma espécie de antena que capta o inominável, o imperceptível e se comunica com a luz. Cada cena tem duas imagens sobrepostas variando qual fica sobre a outra, permitindo que Olagbaju se torne várias figuras de uma só vez. “Eu queria que parecesse que o espectador está presenciando um ritual que está acontecendo, em um momento, entre três entidades diferentes, de diferentes momentos do tempo”, revela x artista.

Em seu trabalho, Yetunde também propõe um jogo com as linguagens, trazendo as marcas da ancestralidade não ligadas ao exótico geralmente associado às culturas africanas, mas por meio da *performance* e de cores que estão carregadas de signos da cultura africana, deslocados de seu lugar-comum. A artista claramente faz um trabalho voltado para a audiência negra, embora seja acessível a qualquer audiência pela associação com o tempo, portais e ambientes místicos não totalmente decifrados. Apesar de não acionar uma ação discursiva do racismo, reelabora o trauma do apagamento e invisibilidade por meio do simbólico. A multiplicidade dos corpos, a paisagem, a transparência, a música e os movimentos são chamados para o autoconhecimento, a descoberta de um passado leve e livre que traz um conhecimento fundamental: o da ancestralidade, que implica na sobrevivência e na comunhão com a natureza.

As duas artistas pensam as suas obras em relação aos seus lugares coletivos, colocando a subjetividade negra como algo que ultrapassa a experiência individual, embora esta sempre esteja ali. Entretanto, evitam em seus trabalhos imagens e reminiscências à violência e opressão contra o corpo negro. A história consagrou o lugar do negro como um lugar de silêncio que é lembrado por muitas pesquisadoras negras, por exemplo, com o exemplo da imagem da máscara de Anastácia, mas é imperativo que as narrativas pós-coloniais rejeitem esses lugares e proponham novas significações para as memórias coletivas dos povos da diáspora, afinal, “somos especialistas em branquitude crítica e em pós-colonialismo. Nesse sentido, a margem não deve ser vista apenas como um espaço periférico, um espaço de perda e privação, mas sim como um espaço de resistência e possibilidade” (KILOMBA, 2019a, p. 68). A chamada de Kilomba é para entendermos as relações perigosas que herdamos do mundo colonial, pois a supremacia branca continua a se beneficiar da localização do corpo negro como periférico, marginal. É preciso reelaborar com cuidado o lugar da margem.

Em uma palestra na Universidade da Califórnia, em Berkeley, Yetunde discutiu o perigo que a própria arte negra pode gerar quando

levada a ser consumida por audiências brancas sem que mediações tenham sido feitas (OLAGBAJU, 2019, tradução nossa):

Também expandindo, não devemos permitir que instituições brancas como galerias e museus controlem como nos vemos e arquivamos nossas experiências como negros. Estou falando de um projeto sobre “Meditações negativas para sempre no tempo e no espaço” [curadoria de Yetunde Olagbaju e Kevin Bernard Moultrie Daye]. “Há muitos artistas diferentes que realmente pegam o corpo negro, como Patricia Renee’ Thomas, que pega o corpo negro e usa o corpo negro como forma de entender a memória negra e o pensamento coletivo negro, e que usa isso como uma maneira de classificar, de segurar um espelho, de como experimentamos a cor da nossa pele e como a experimentamos em relação à supremacia branca. Muzae Sesay, Tosha Stimage, Lukaza Branfman-Verissimo [...] Lukaza, que veio como uma curandeira negra do futuro e trouxe essas iconografias e máscaras específicas e nos acolheu nesse ritual de dizer que não nos permitiremos nos comprometer com um entendimento de experiência e cura negras.”⁴

A necessidade de resgatar a história, muitas vezes carregada de violências, ou as marcas culturais autóctones para remeter-se às memórias e antepassados, pode estar presente na arte produzida por sujeitos negros, afinal, envolve a experiência negra no mundo, mas não deve definir seus

⁴ “Also expanding on not allowing white institutions like galleries and museums control how we see ourselves and archive our experiences as Black people. I’m talking about a project on “Forever, A Moment: Black Meditations on Time and Space” [curated by Yetunde Olagbaju and Kevin Bernard Moultrie Daye]. There are a lot of different artists who really take the Black body, such as Patricia Renee’ Thomas, who takes the Black body and uses the Black body as ways of understanding Black memory and Black collective thought, and who uses it as way to sort of hold a mirror to how we experience our skin color, and how we experience it in relation to white supremacy. Muzae Sesay, Tosha Stimage, Lukaza Branfman-Verissimo [...] Lukaza, who came in as a Black healer from the future and brought these specific iconographies and masks and welcomed us into this ritual of saying we’re not going to allow ourselves to commit to one understanding of Black experience and healing.” (OLAGBAJU, 2019).

lugares e espaços. A geografia de simbologias ancestrais das culturas da diáspora está ainda escamoteada pela violência e o racismo de herança colonial; é preciso recuperar e redimensionar a contribuição imagética da arte negra, rearticulando seus sentidos e conteúdos em diálogo com o pensamento pós-colonial. Nesse sentido, vale a pena recuperar o que diz a filósofa Djamilia Ribeiro sobre as vozes das mulheres negras que ficaram invisibilizadas e fazermos o exercício de trazer isso pensando a arte negra (RIBEIRO, 2017, p. 22):

Nesse diálogo, que também se refere a protagonismo, capacidade de escuta e lugar de fala, façamo-nos as perguntas: Que histórias não são contadas? Quem, no Brasil e no mundo, são as pioneiras na autoria de projetos e na condução de experiências em nome da igualdade e da liberdade? De quem é a voz que foi reprimida para que a história única do feminismo virasse verdade? Na partilha desigual do nome e do como, os direitos autorais ficam com as Mulheres Negras, as grandes pioneiras na autoria de práticas feministas, desde antes da travessia do Atlântico. Como herdeiras desse patrimônio ancestral, temos em mãos o compromisso de conferir visibilidade às histórias de glória e criatividade que carregamos. Esse *turning point* nas nossas narrativas relaciona-se com a principal pauta do feminismo negro: o ato de restituir humanidades negadas.

Quando falamos do consumo de arte negra, é importante frisar que há uma diferença extrema entre as experiências de negritude e a definição do que é ou como deve ser a arte exibida em galerias, o que é assunto de grande cuidado e de ajustes todo o tempo, como vemos no pensamento de Olagbaju (2019, tradução nossa):

Eu também quero falar sobre a supremacia branca como o centro da expressão negra.
O que estou vendo é que os afrofuturismos estão realmente crescendo aqui, mas também me pergunto e sou cauteloso em relação, especificamente, a instituições

de galeria que têm sido historicamente brancas, serem atraídas e o que estamos permitindo que elas estabeleçam como o cânone negro deste tempo. Como curadores negros e artistas precisamos desafiar instituições historicamente brancas a não representar a negritude como um monolito. É uma experiência expansiva, temos tantas pessoas diferentes de todas as esferas da vida aqui, cujo fator de conexão é a nossa cor de pele e também a nossa experiência negra no mundo.⁵

Vendo a arte negra a partir de desxs artistas, observamos que tanto o pensamento de Yetunde Olagbaju quanto o de Grada Kilomba, além de ilustrar novas possibilidades de linguagens, levam-nos a enfrentar a arte negra em relação ao seu consumo, tanto o consumo no sentido político quanto no sentido subjetivo, lúdico e simbólico. O propósito de uma certa representação em torno do corpo negro pode significar algo para uma plateia negra e outra coisa completamente diferente para determinadas audiências brancas, como no exemplo abordado por Yetunde Olagbaju (2019, tradução nossa):

Nós também temos Chris Martin [na mesma exposição de *Forever, A Moment: Black Meditations on Time and Space*], que é uma daquelas pessoas que eu sinto que está potencialmente em perigo de ter seu trabalho consumido pelo público branco e ser a única coisa que o público branco decide que é o auge do que a arte negra deveria ou não deveria ser, ou deveria estar... certo, essa iconografia tem muitas cordas e laços, presos em

⁵ “I also want to talk about white supremacy as the center of Black expression. What I’m seeing is that afro-futurisms is really booming here, but I also wonder and am wary of specifically gallery institutions that have been historically white, what they’re attracted to and what we’re allowing them to establish as the Black canon of this time. As Black curators and artists we need to challenge historically white institutions and not curate Blackness as a monolith. It’s an expansive experience, we have so many different people from all walks of life here, whose connecting factor is our skin color and also our Black experience in the world.” (OLAGBAJU, 2019).

correntes, e essa carta que diz: “querido KKK, o leste do Mississippi é seu, sinceramente negros livres.”⁶

Apesar de toda a discussão de que a arte não tem obrigação moral alguma, é preciso entender que isso se refere à moral castradora, didática e dogmática. A arte tem sua obrigação ética como todas as esferas que circulam em torno do ser humano. Mais do que a arte em si, é a sua audiência que deve ser pensada, assim como as curadorias “de certas instituições de supremacia branca” e de discursos ainda alinhados com o olhar colonial. É preciso termos em mente essa distinção, consumo de arte negra por audiência branca e o consumo de arte negra por audiência negra, se quisermos nos comprometer com uma atitude política de não reforçar ou reproduzir os estereótipos coloniais que pairam sobre o mundo contemporâneo. Não porque se deva estabelecer limites ou restrições de quem pode ou não pode consumir arte, mas *certas* produções artísticas, já que, no caso dos corpos que foram escravizados ou violentados no sistema colonial, a permanência da marginalidade é uma força contraditória e perigosa: pode ser negativo reacender o lugar marginalizado e pode também ser positivo, pois “falar sobre margem como um lugar de criatividade pode, sem dúvida, dar vazão ao perigo de romantizar a opressão. Em que medida estamos idealizando posições periféricas e ao fazê-lo minando a violência do centro”? (KILOMBA, 2019a, p. 68).

Ponho a própria Yetunde Olagbaju em diálogo com essa questão levantada por Kilomba. Como artista, curadora e pesquisadora, Yetunde vivencia o permanente conflito de pensar a arte de forma coletiva, pois reconhece a necessidade, neste momento – no qual ainda é incipiente do ponto de vista institucional a representação das subjetividades, dos processos históricos

⁶ “We also have Chris Martin [in the *Forever, A Moment: Black Meditations on Time and Space exposition*], who is one of those people who I feel like is potentially in danger of having their work consumed by white audiences and having it be the only thing, that has white audiences decide is the pinnacle of what Black art should or should not be, or [in this case what it] should be... right, this iconography has a lot of nooses, caught in chains, and this actual letter says ‘dear KKK, east of the Mississippi is yours, sincerely free negros.’” (OLAGBAJU, 2019).

e das experiências negras pelos próprios negros –, da construção de imaginário da negritude como parte de uma sociedade sob outros valores e da formação de capital simbólico diante do mundo supremacista branco.

A outra coisa com que quero que todos saiam daqui é: como curadores, artistas e galeristas, lembrem a todos que temos o poder de determinar prioridades dentro do campo. Nós não temos que aderir a uma espécie de versão monolítica da negritude e eu acho que é nosso dever e obrigação mudar isso e fazê-lo de maneiras realmente inteligentes e que também demonstrem cuidado por todos os envolvidos. Então, as perguntas que eu continuamente me faço na minha prática como artista e como um curadorx são: “como podemos ser co-conspiradores na libertação artística negra? Para aqueles que decidem fazer um trabalho que peneire traumas negros e que se relacionam com a supremacia branca, como podemos garantir que eles não sejam usados e como podemos, como produtores culturais, efetivamente e de forma duradoura, mudar as prioridades dentro das artes?” (OLAGBAJU, 2019, tradução nossa).

Grada Kilomba, citando bell hooks, diz que “a margem é tanto um local de repressão quanto um local de resistência. Ambos os locais estão sempre presentes porque onde há opressão, há resistência. Em outras palavras, a opressão forma as condições de resistência” (HOOKS *apud* KILOMBA, 2019a, p. 69).

Deixamos as indagações de Yetunde Olagbaju e as palavras de Grada Kilomba ecoando aqui a título de conclusão deste capítulo para

⁷ “The other thing I want everyone to leave with is as curators, artist and gallerists, remind everyone we have the power to determine priorities within the field. We do not have to adhere to a kind of monolithic version of Blackness and I think that it is our duty and obligation to change that and do it in ways that are really intelligent and are also healing for everyone who is going to be involved. So, these are the questions that I continually ask myself in my practice as an artist as well as a curator is ‘how can we be co-conspirators in Black artistic liberation? For those who decide to do work that sifts through Black trauma, and relationship to white supremacy, how can we ensure that they are not taken advantage of and how can we as cultural producers effectively and in long lasting ways shift the priorities within the arts?’” (OLAGBAJU, 2019).

sermos constantemente levados a refletir sobre a ação não inocente de estarmos consumindo arte desde as margens, em que podemos desafiar ou reproduzir os sistemas opressores e violentos que herdamos do nosso passado colonial.

Referências

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Tradução de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. (Coleção Perspectivas do Homem).

HOOKS, bell. *Olhares negros*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

KILOMBA, Grada. *Desobediências poéticas*. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2019b. Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/programacao/6652/>. Acesso em: 7 jul. 2020.

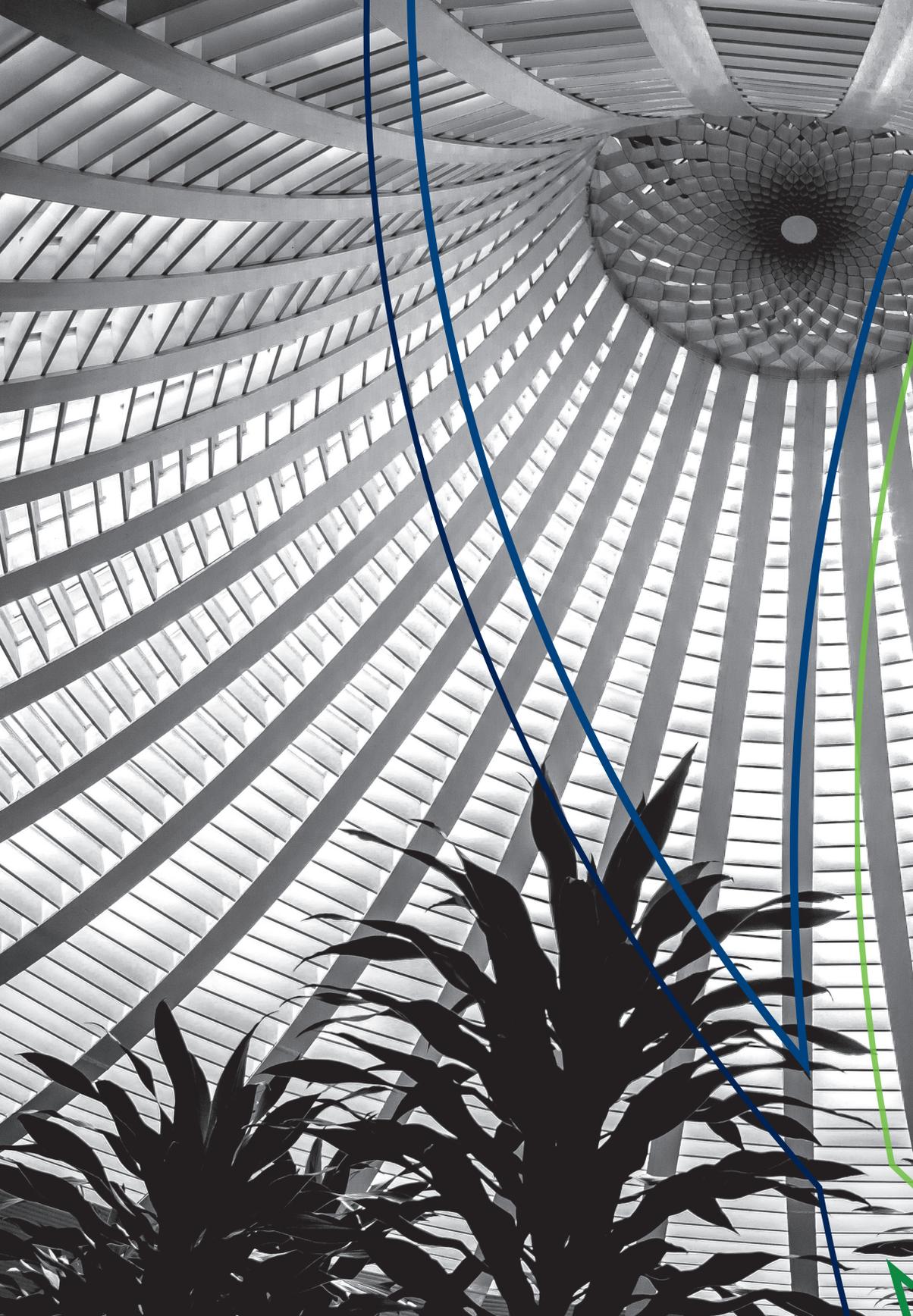
KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019a.

OLAGBAJU, Yetunde. Cultural Production & Story-Telling: Black Aesthetic & Political Power/Palestra Produção Cultural e Narração: Estética Negra & Poder Político. In: ANTI-BLACK STATE VIOLENCE ACROSS THE AMERICAS: POWER AND STRUGGLE IN BRAZIL AND THE U.S./SIMPÓSIO VIOLÊNCIA ESTATAL ANTIVIOLÊNCIA NEGRA PELAS AMÉRICAS: FORÇA E LUTA NO BRASIL E NOS EUA. Universidade de California, Berkeley, fev. 2019.

OLAGBAJU, Yetunde. *I Gave Myself Space to Go Back...Pt 2*. 2017. Disponível em: <https://yetundeolagbaju.com>. Acesso em: 7 jul. 2020.

RANCIÈRE, Jaques. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017. (Coleção Feminismos Plurais).





9

Capítulo 9

Lygia Fagundes Telles e os percalços da autoria feminina

Lizandra Filgueiras Andrade

A partir do entendimento de que a literatura não existe isolada da realidade social, e que a história da arte e da literatura e também a história das mulheres na literatura, com seus percalços e angústias, não são desconectadas da história da humanidade, é que esse capítulo tem o objetivo de levantar questões sobre o apagamento das autoras na historiografia do estudo literário, especialmente Lygia Fagundes Telles, uma das principais escritoras do Brasil. Consideramos que o trabalho da crítica literária feminista de recuperar autoras, rever sua participação na história da literatura e questionar o cânone é essencial para o enriquecimento do estudo da literatura e para redimensionar os parâmetros de inclusão no cânone literário. Essa pesquisa intenciona colaborar com esse trabalho, na busca de um novo cânone que integre as

autoras do passado e do presente com critérios estéticos equânimes aos que avalia as produções masculinas.

Lygia Fagundes Telles é uma escritora brasileira que ocupa a cadeira número 16 da Academia Brasileira de Letras (ABL) desde 1985. Filha de Maria do Rosário Silva Jardim de Moura, uma pianista, e de Durval de Azevedo Fagundes, procurador e promotor público, Lygia é uma mulher branca que teve acesso à educação formal de qualidade e a uma vida confortável. Crescendo em meio a histórias fantásticas de assombrações, mulas-sem-cabeça e lobisomens contadas por outras crianças, pela mãe ou pelas pajens,¹ Lygia descobriu cedo o mundo das palavras e a possibilidade de criar as próprias histórias. Em 1938, com 15 anos, publicou seu primeiro livro de contos, *Porões e sobrados*, financiado pelo pai. Ao todo, sua obra constitui-se de quatro romances e vinte livros de contos.

Eu sempre digo que comecei a escrever antes de saber escrever. Não é charminho de escritor, não. Falo assim porque antes de ser alfabetizada eu já contava histórias. Eram histórias que eu ouvia das minhas pajens. Essas pajens eram moças desgarradas que minha mãe arrebatava. Eu gostava disso, uma coisa meio medieval, de princesa, ter pajem. Pois bem: eu comecei contando para as outras crianças as histórias que ouvia das pajens. Mas sempre mudava um pouco o que tinha escutado e, quando repetia, mudava de novo. A garotada protestava: “Não era assim! A caveira tinha outro nome!” (caveira porque eu contava sempre histórias de terror). Quando eu formalmente aprendi a escrever, achei que era importante “guardar” as histórias e aí passei a anotar tudo num caderno (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1988, p. 34).

¹ Pajens é a forma como Lygia se refere em entrevistas às jovens meninas que cuidavam dela em uma função como a de babá, porém, não remuneradas, por estarem sendo “criadas” pela sua mãe. O termo pajens desde a idade média se refere normalmente a meninos jovens serviçais. Essa particularidade evidencia o lugar social de privilégios ocupado pela escritora.

Lygia cursou a Escola Superior de Educação Física da Universidade de São Paulo (USP) em 1939 e em 1941 matriculou-se na faculdade de Direito do Largo de São Francisco. Na universidade, Lygia participou ativamente dos debates literários, em que conheceu Mário e Oswald de Andrade, Paulo Emílio Sales Gomes, seu futuro marido e Hilda Hilst, que se tornaria sua melhor amiga. Apesar de seus privilégios sociais, Lygia viveu a juventude em uma sociedade na qual as mulheres ainda sofriam diversas formas de afastamento da vida social, cultural e do mercado de trabalho. Sua mãe, por exemplo, mesmo sendo uma ótima pianista, não seguiu a carreira e se manteve executando atividades tipicamente femininas:

Eu me lembro, era menina quando ia com a cesta para colher goiabas no quintal da nossa casa lá em Sertãozinho, onde meu pai era promotor. Minha mãe seria mais feliz se fosse pianista? E se ela continuasse estudando e compondo naquele antigo piano preto com os quatro castiçais, hein? Mas esta seria uma extravagância, uma ousadia e em vez de abrir o álbum de Chopin ela abria o caderno de receitas (TELLES, 2008, p. 38).

Dessa forma, se matricular em Direito foi uma pequena atitude revolucionária de contestação: além da pouca presença feminina no ensino superior de modo geral, o curso de Direito especificamente possuía uma forte tradição masculina. Lygia afirma que enfrentou dificuldades por ser mulher não só na universidade, mas também pelo interesse em escrever um livro:

Pois a minha geração foi pioneira desse avanço, entrei para a Faculdade de Direito do Largo de São Francisco no ano de 1941, sim, Segunda Guerra Mundial. Éramos cinco ou seis mocinhas na turma de quase duzentos rapazes e que nos perguntavam com irônico espanto, “Mas o que vocês vieram fazer aqui? Casar?” No mesmo tom bem-humorado eu respondi: “Casar também, por que não?” Nessa época eu já escrevia os meus contos, outro ofício considerado masculino. Confesso que esse

começo foi difícil, era um desafio. Estavam na moda as poetisas, aquelas declamadoras que brilhavam nos salões, mas escrever um livro com a liberdade de abordar todos os temas, ah! isso era outra coisa. Sim, foi um duro desafio porque o preconceito era antigo e profundo. Enfim, eu sabia que na opinião de Trotsky os que vão logo na primeira fila são os que levam no peito as primeiras rajadas. A solução era assumir a luta, sair da condição de mulher-goiabada (TELLES, 2008, p. 39).

Lygia garantiu *um teto todo seu*² e a possibilidade de continuar investindo na carreira literária atuando em paralelo como Procuradora do Instituto de Previdência do Estado de São Paulo, até a aposentadoria, em 1991. Como escritora, Lygia Fagundes Telles acumulou diversos prêmios e honrarias, tendo recebido, entre diversos outros, o prêmio Jabuti três vezes na categoria Contos e Crônicas, e também na categoria Romance, com *As meninas*, em 1974. Foi também vencedora do Prêmio Coelho Neto, da Academia Brasileira de Letras, e, em 2005, pelo conjunto de sua obra, recebeu o prêmio Camões, o mais importante da Literatura em português. Lygia foi também a primeira mulher brasileira indicada ao prêmio Nobel de Literatura, em 2016. Sua obra sempre foi bem recebida pela crítica. Para Antonio Candido (1999, p. 206):

² Virginia Woolf, em *Um teto todo seu*, publicado em 1929, afirma que para fazer ficção ou poesia e sair da submissão doméstica e das consequências advindas dela é necessário para a mulher conquistar o direito à propriedade e à educação formal. Para a autora, é impossível liberar a criatividade sem as condições materiais para isso. Ter “um teto todo seu” e “quinhentas libras por ano e um quarto com fechadura na porta” influenciaria totalmente a produção artística das mulheres. “Qualquer mulher nascida com um grande talento no século XVI teria certamente enlouquecido, se matado com um tiro, ou terminado os seus dias em algum chalé isolado, fora da cidade, meio bruxa, meio feiticeira, temida e ridicularizada. Pois não é preciso muito conhecimento de psicologia para se ter certeza de que uma jovem altamente dotada que tentasse usar sua veia poética teria sido tão contrariada e impedida pelas outras pessoas, tão torturada e dilacerada pelos próprios instintos conflitantes, que teria decerto perdido a saúde física e mental” (WOOLF, 1985, p. 62).

A obra de Lígia Fagundes Telles realiza a excelência dentro das maneiras estabelecidas de narrar. Mas ela sabe fecundá-las graças ao encanto com que compõe, à capacidade de apreender a realidade pelos aspectos mais inesperados, traduzindo-a de modo harmonioso. Tanto no conto quanto no romance, ela tem realizado um trabalho ainda em pleno desenvolvimento, sempre válido e caracterizado pela serena maestria.

José J. Veiga (*apud* GOUVEIA, 2016) também expôs sua opinião acerca da produção de Telles:

De que tratam os contos de Lygia Fagundes Telles? Ora, do que acontece ao redor dela e ao redor de nós e também do nosso interior, claro. Em suma, tratam dos “naturais tormentos dos quais a condição humana é herdeira”, como já descobrira ou suspeitara o príncipe da Dinamarca. E o que foi que viu ao seu redor, ou ao redor de sua mente ou dentro dela e que disparou o mecanismo lygiano da criação? Obviamente o que a sua inteligência e a sua sensibilidade focalizaram em dado momento – instantes, lampejos, sementes, pensamentos, lembranças.

Em carta escrita à Lygia, Carlos Drummond de Andrade diz que:

Unir as duas faces, superpostas, é arte da melhor. Você consegue isso. Tão diferente da patacoada desses contistas que se celebram a si mesmo nos jornais e revistas e a gente lê e esquece o que eles escreveram! Conto de você fica ressoando na memória, imperativo (TELLES, 2009, p. 197).

Elencamos todas essas confirmações da capacidade técnica, estética e criativa de Lygia Fagundes Telles e da sua imensa importância para a Literatura Brasileira para contrastar com a problemática da escassez da presença das obras Lygia no estudo do cânone literário. Ainda que sua fortuna crítica seja bastante diversa e significativa quanto a artigos,

ensaios, dissertações e teses, pouco figura na bibliografia básica dos principais críticos literários brasileiros.

Buscando compreender o lugar de Telles no Cânone Nacional, Silva (2008) analisa as obras que costumam figurar a bibliografia básica do curso de Letras: *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi; a coleção *História da Literatura Brasileira*, de Massaud Moisés; e a coleção *A literatura no Brasil*, organizada pelo professor Afrânio Coutinho. A partir delas, verifica que a autora não possui o espaço equivalente a outros autores que lhe são contemporâneos. Bosi (1984 *apud* SILVA, 2008) ressalta que continua viva a “ficção intimista” e inclui Lygia entre outros 11 autores, entre eles Aníbal Machado, Dalton Trevisan, Otto Lara Resende, Fernando Sabino, Autran Dourado, Dionélio Machado, situando-os como “escritores de invulgar penetração psicológica”, os quais “têm escavado os conflitos do homem em sociedade, cobrindo com seus contos e romances-de-personagem a gama de sentimentos que a vida moderna suscita no âmago da pessoa” (BOSI, 1984, p. 388 *apud* SILVA, 2008, p. 111).

Bosi também propõe quatro tendências do romance brasileiro moderno, “segundo o grau crescente de tensão entre o ‘herói’ e o mundo: romances de tensão mínima; romances de tensão crítica; romances de tensão interiorizada; romances de tensão transfigurada” (p. 392) e menciona Lygia Fagundes Telles entre os autores de romances de tensão interiorizada, em que “o herói não se dispõe a enfrentar a antinomia eu/mundo pela ação: evade-se, subjetivando o conflito”. Bosi (1984, p. 392 *apud* SILVA, 2008, p. 112) acrescenta ainda que se enquadram nessa tendência “romances psicológicos em suas várias modalidades (memorialismo, intimismo, autoanálise)”.

No subcapítulo “Outros narradores intimistas”, entre outros escritores que o autor define como “romancistas e contistas que atestam, em conjunto a maturidade literária a que chegou nossa prosa de tendência introspectiva” (BOSI, 1984 *apud* SILVA, 2008, p. 113), Bosi dedica um parágrafo a Lygia Fagundes Telles, em que lista as obras da autora e afirma que ela:

Fixa, em uma linguagem límpida e nervosa, o clima saturado de certas famílias paulistas cujos descendentes já não têm norte; mas é na evocação de cenas e estados de alma da infância e da adolescência que tem alcançado os seus mais belos efeitos (BOSI, 1984, p. 420 *apud* SILVA, 2008, p. 113).

Sobre *As meninas*, Bosi destaca que a obra “desenhou o perfil de um momento da vida brasileira, em que o fantasma das guerrilhas é apreendido no cotidiano de estudantes burguesas” (BOSI, 1984, p. 420 *apud* SILVA, 2008, p. 114). Silva (2008) continua com a análise de *História da literatura brasileira*, de Massaud Moisés, em que Lygia Fagundes Telles possui um pouco mais de espaço, mas, ainda assim, não possui lugar de destaque entre os romancistas do período de 1945; Telles aparece em um subtítulo reservado a contistas, segundo o autor, essa classificação se dá pela importância dos contos da escritora em detrimento aos romances. Moisés apresenta o detalhe como o “forte” da escritora: “entre realista e literário; entre o documentário e o imaginário”, limites que possibilitam o toque intimista e o destaque para o uso de símbolos, e do fantástico nas narrativas dela:

Por outras palavras, o autor expõe traços peculiares, construtores da prosa da contista e romancista Lygia Fagundes Telles, em que ela exhibe um realismo capaz de capturar a realidade através de *flashes* ou de imagens fotográficas, adicionando o fantástico, a sensibilidade e a magia, elementos que detectam os rastros da contemporaneidade (MOISÉS *apud* SILVA, 2008, p. 115).

Em *A literatura no Brasil*, obra dirigida por Afrânio Coutinho e escrita por vários autores diferentes, Silva (2008) destaca algumas incidências no nome da autora; no texto “A evolução do conto”, escrito por Herman Lima, Telles é citada entre outros autores, como Clarice Lispector, Otto Lara Resende, Dalton Trevisan e Moreira Campos. A respeito deles, Lima (2004, p. 63 *apud* SILVA, 2008, p. 117) afirma:

São verdadeiros mestres do conto moderno, manejando um vocabulário terrivelmente nítido, donos de um mundo de perdição e desengano, de personagens duma vida irreversível, duma força intrínseca, muitas vezes de chocante brutalidade, quando não de contagiante frustração, mas todos compondo uma humanidade que ficará marcada sem nenhuma dúvida nas letras contemporâneas do Brasil.

No texto “O pós-modernismo no Brasil”, Eduardo de Faria Coutinho, ao comentar sobre a ficção brasileira dos anos 1970 e 1980 e destacar a “pluralidade de tendências”, cita Lygia Fagundes Telles, também listada entre outros autores. Mais uma vez, é ressaltado o caráter intimista de sua obra:

[...] por obras como as de José J. Veiga e Murilo Rubião, e a linha intimista da narrativa, sobretudo feminina, de Lygia Fagundes Telles, Nélia Piñon, Edla van Steen e Maria Alice Barroso; e, nos anos 1980, a narrativa fragmentada, de incorporação da mídia e caráter predominantemente especular e autoindagador (COUTINHO, 2004, p. 239 *apud* SILVA, 2008, p. 119).

Em *A literatura brasileira*, Lygia Fagundes Telles não possui destaque, nem no capítulo “O modernismo na ficção”, no qual são analisados autores como Clarice Lispector, Lúcio Cardoso, Nélida Piñon e Samuel Rawet, e nem no capítulo “A nova literatura brasileira (o romance, a poesia, o conto)”, em que são analisados autores como Clarice Lispector, Adonias Filho e Autran Dourado (romance) e Dalton Trevisan, Luís Vilela e José Edson Gomes (conto).

Silva (2008) conclui sua análise questionando o porquê da ausência de Lygia Fagundes Telles entre os principais nomes analisados e o porquê da ausência de uma análise igualmente extensa e profunda, como a que foi dedicada às obras de seus autores contemporâneos.

Leal (1999) aponta em sua dissertação a notável ausência de *As meninas* entre as principais obras que se dedicam a analisar a literatura

produzida durante o período da ditadura militar. A autora relaciona o fato de Lygia Fagundes Telles ser muitas vezes apontada como uma das expoentes dos romances de autoria feminina no Brasil como um dos motivos de sua obra ser pouco referenciada como uma das mais importantes narrativas do período ditatorial. A ausência é notável principalmente tendo o livro marcado o engajamento explícito de uma autora que já era consagrada à época, que, por ter muitos leitores, multiplicou os efeitos das denúncias e dos eventos narrados.

A obra *As meninas* demonstra uma aparente docilidade: o título, a capa pueril de várias edições, com três jovens de camisola penteando os cabelos, a suavidade das palavras que rodeiam as denúncias sobre os horrores de seu tempo e as sequências de longas descrições de efemeridades e preocupações românticas e juvenis. Todos esses aspectos são estratégias estéticas que possibilitaram a publicação dessa obra em pleno período ditatorial, porém, aliados à técnica intimista e à autoria feminina, fez com que a crítica precipitada e os próprios censores da ditadura o classificassem como um inofensivo e secundário “livro de mulher”.

Em uma análise generalizada do cânone literário, compreendemos que não é apenas Lygia Fagundes Telles que pouco aparece, mas sim que o lugar reservado para as mulheres na literatura quase sempre é de esquecimento. Entre as principais escritoras brasileiras de que temos conhecimento, apenas as do século XX tendem a receber algum reconhecimento, e mesmo entre as grandes escritoras desse século, a abordagem de suas obras costumeiramente é feita de forma superficial, como no caso de Telles.

O lugar da autoria feminina

É fato que a quantidade de escritoras é significativamente menor do que a de escritores homens. Até o século XVIII, as mulheres, mesmo as brancas e nobres, mantidas apenas a serviço da manutenção dos interesses do patriarcado, foram impostas a uma forte alienação política, cultural, filosófica e literária, poucas mulheres sabiam ler e escrever e, as que sabiam, deveriam se ater a livros de rezas e anotações domésticas:

A ideia de manter as meninas no berço da ignorância foi a mesma que embalou o total desinteresse da alfabetização da população escrava. Ainda no período colonial, surgiram conhecidos ditos populares que revelavam essa cruel e preconceituosa visão “Mulher que sabe latim não tem marido nem bom fim” e “Escravos que sabem ler acabam querendo mais do que comer” (SCHUMACHER, 2003, p. 61).

Só a partir do século XIX passaram a se difundir escolas femininas, especialmente após a Constituição de 1824, a primeira do Brasil, institucionalizar o ensino primário gratuito extensivo a “todos” os cidadãos, não considerando negros e indígenas. Gradualmente passaram a surgir algumas escolas particulares para mulheres (brancas) responsáveis por desenvolver o repertório cultural apropriado para o melhor exercício das funções femininas de mãe e esposa. Esse processo também abriu o espaço na carreira do magistério para as mulheres, já que, a princípio, as meninas estudavam em classes separadas dos meninos e só podiam ter mulheres como professoras.

Além de moldar a mulher para os costumes tradicionais e para o papel de mãe educadora, a educação feminina era também um adorno. Nas camadas mais altas da sociedade passou a ser esperado que as mulheres apresentassem uma boa etiqueta social e um comportamento refinado e elegante, demonstrando conhecimento de pintura, bordado, francês e piano. A escrita como exercício intelectual não fazia parte dos saberes domésticos, logo, não era considerada apropriada para uma mulher.

Mesmo quando foi permitido que as mulheres tivessem acesso às letras e às artes, seu papel era apreciar e, no máximo, reproduzir, jamais criar. O papel de criador é um papel de autoridade, logo, essencialmente masculino.

Com o advento do patriarcado, o macho reivindica acremamente sua posteridade; ainda se é forçado a concordar em atribuir um papel à mulher na procriação, mas admite-se

que ela não faz senão carregar e alimentar a semente viva: o pai é o único criador (BEAUVOIR, 1970, p. 29).

A produção literária e, logo, a autoria, estão diretamente relacionadas a essa lógica. Reforçou-se a narrativa da inferioridade intelectual feminina e do seu desinteresse pelo exercício da intelectualidade para justificar o silenciamento das mulheres.

Da forma como essas e outras mulheres foram tratadas, acentua-se a crença de um desinteresse por parte delas pelo exercício intelectual e se cria uma falsa tradição de miséria intelectual feminina, à qual as mulheres foram confinadas. Por muito tempo, essa ignorância forçada manteve-se sob o singelo nome de inocência, podendo ser sistematicamente utilizada como desculpa para desvalorizar, com certa censura jocosa, tanto o pensamento feminino, quanto as produções artísticas femininas, ou mesmo qualquer outra produção marginal (POLESSO; ZINANI, 2012).

Virginia Woolf (1985) aponta que, durante todos esses séculos, as mulheres têm servido de espelhos dotados do poder de refletir homens com o dobro de seu tamanho. Segundo a escritora, isso explica em partes a indispensável necessidade que as mulheres representam para os homens: se não fossem elas inferiores, não poderiam eles engrandecer-se. Por isso, sustentou-se por tanto tempo como intolerável a produção intelectual das mulheres, para que o reflexo não diminuísse, e os homens não precisassem olhar seu verdadeiro tamanho no espelho.

Sentindo que temos alguma superioridade inata – pode ser riqueza ou posição social, um nariz afilado ou o retrato de um avô pintado por Rommey –, pois não há limite para os patéticos recursos da imaginação humana – sobre as outras pessoas. Daí a enorme importância para um patriarca que tem de conquistar, que tem de dominar, de sentir que um grande número de pessoas, a rigor, metade da raça humana, lhe é por natureza inferior. De fato, essa deve ser uma das principais fontes de seu poder (WOOLF, 1985, p. 41-42).

Mesmo diante de todo esse processo de silenciamento e marginalização da esfera cultural, artística e intelectual, as mulheres produzem literatura no Brasil desde a colonização. Ao exercer a escrita como atividade produtiva e intelectual até o início do século XX, as mulheres estavam ultrapassando os limites sociais definidos e exercendo uma atividade essencialmente masculina. O interesse por uma atividade fora do papel de gênero estabelecido poderia facilmente ser encarado como uma transgressão inaceitável, trazendo diversos prejuízos para a vida social dessa mulher, que seria vista como inadequada para o casamento e para a maternidade, colocando-a ainda mais à margem da sociedade.

Dessa forma, a atividade literária se apresentava como uma fonte de angústia para as escritoras, que precisavam sozinhas compreender e ao mesmo tempo superar os padrões de comportamento e estereótipos definidos, em um momento em que as discussões sobre opressão e o lugar social das mulheres ainda eram tão inacessíveis. As escritoras muitas vezes precisavam também se resignar ao fato de que a recepção de uma obra escrita por uma mulher seria imediatamente negativa e renunciar a qualquer possibilidade de reconhecimento e prestígio ao publicar suas produções de maneira anônima ou sob pseudônimos neutros ou masculinos, para que tivessem chance de circular. Assim, ainda há muitos textos perdidos ou desconhecidos de autoras que talvez em nenhum tempo venham a ser resgatadas.

As mulheres tiveram que se valer de máscaras para expressar suas ideias e criatividade. Existem estudos que comprovam que alguns poemas de T. S. Eliot não seriam de sua autoria, mas de sua esposa, Vivien Haigh Eliot. A irmã de Balzac, Laure Surville, dava ideias de temas para o famoso irmão. Laure publicou sob pseudônimo masculino alguns contos; entre eles, *Le Voyage em Coucou*, que mais tarde foi reescrito por Balzac sob o título *Début dans la Vie*. Públia Hortência de Castro (1548-1595) se travestiu de homem para frequentar a Universidade de Lisboa ao invés de refugiar-se num convento. As irmãs Brontë eram inicialmente conhecidas como os irmãos Bell. A artista plástica Camille Claudel acusou seu mestre Rodin de expor seus trabalhos como

se fossem dele, e acabou internada como louca. Virginia Woolf sugere que muitos anônimos que escreveram poemas, romances e novelas para jornais e revistas literárias devem ter sido mulheres. Alguns escritores, inclusive, mantinham oficinas e ateliês para que as pessoas escrevessem por eles. Não é por acaso que a única modalidade crítica de texto não praticada pelas mulheres até meados do século XX era justamente a crítica literária (DUARTE, 1997, p. 53-60).

As dificuldades de produção e circulação das obras de autoria feminina, no entanto, não justificam a ausência dos livros conhecidamente escritos por mulheres na crítica literária e na classificação do cânone de hoje. Rita Terezinha Schmidt (2006) cita *Úrsula* (1859), de Maria Firminados Reis, *D. Narcisa de Villar* (1859), de Ana Luiza Azevedo Castro, *Celeste* (1893), de Maria Benedita Borman, ou *A falência* (1901), de Júlia Lopes de Almeida como obras do mesmo período do consagrado *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis. Schmidt (2006) reitera que essas obras escritas por mulheres no mesmo período “denunciam a farsa dos valores tradicionais da família patriarcal e a violência das relações de gênero, raça e classe no contexto de uma sociedade escravocrata e autoritária”. E que o motivo desses romances terem sido esquecidos pelas histórias literárias é porque são considerados como “literatura menor”, sob a afirmação de que são textos que não produziram impacto no sistema. Para Schmidt (2006) esse comportamento revela a cumplicidade da cultura letrada com o pensamento da classe dominante, uma vez que esses textos jamais poderiam ter tido qualquer poder de intervenção no sistema de sua época, já que, por serem de autoria feminina, não eram reconhecidos e logo deixavam de circular. Excluir as obras de autoria feminina desse período do estudo e classificação da literatura canônica sob essa justificativa é colaborar com a manutenção do silenciamento das vozes femininas. Schmidt (2006, p. 777) aponta que o estudo dessas obras é considerado “como objeto de interesse apenas para uma minoria de feministas comprometidas com a recuperação das vozes das mulheres no campo da produção literária do passado” e, de fato, em contrapartida à crítica

tradicional, a crítica literária feminista trabalha significativamente no resgate e na reavaliação das obras escritas por mulheres, para que se aumente o número de autoras estudadas e analisadas academicamente.

Escreva como uma mulher: a busca pela manifestação artística do “eu”

Como vimos, a trajetória das mulheres na produção literária é bastante específica e característica da condição de opressão patriarcal em que viviam. Essas mulheres precisaram se confrontar também com uma tradição literária e toda uma visão de mundo, realidade e sociedade, desenhada por homens, para homens. Todas as referências literárias, inclusive de representações femininas a que tinham acesso, seriam necessariamente escritas por homens. A partir de cada mulher que forçou seu espaço na escrita, essa visão do mundo no panorama geral da literatura tenderia a se expandir e a revelar novas nuances. Entretanto, essas vozes foram e são sistematicamente suprimidas por uma crítica literária que trabalha pela continuidade do pensamento dominante.

No anseio por uma tradição literária que represente as mulheres, até mesmo a crítica literária feminista muitas vezes cai no que Schmidt (2006) chama de “feminismo cultural” e estuda textos de autoria feminina em busca de definir uma “essência feminina” ou uma “linguagem feminina”, como destacado a seguir:

A modalidade predominante da crítica feminista entre nós insere-se no que se pode denominar de feminismo cultural, com sua ideologia voltada à supervalorização de características femininas através de temas como memória feminina, corpo feminino, poética feminina, escrita feminina, história literária de mulheres, tradição feminina. Os riscos dessa modalidade crítica é que ela pode agregar uma política romanticizada e essencializada da diferença que acaba por reforçar e reinscrever os binarismos e seus guetos, justamente o que o feminismo busca desarticular (SCHMIDT, 2006, p. 779).

Nesta pesquisa, partimos do materialismo histórico dialético e do entendimento da necessidade da arte de refletir a realidade humana, não apenas repetindo, mas superando a imediatez da vida cotidiana, religando o homem com a totalidade da vida e a compreensão exata e profunda da realidade. Inere-se então que o fazer artístico deve ser submetido apenas ao movimento da realidade.

Para o homem mergulhado na imediatez da cotidianidade (chamado por Lukács de homem inteiro), apegado à aparência fenomênica, o mundo se apresenta de forma fragmentada, descontínua e heterogênea, o que o impossibilita de perceber os nexos que ligam os fenômenos entre si. Para encontrar o sentido desses fenômenos, para relacioná-los à sua verdadeira essência, o homem precisa da arte, pela qual ele cria um outro mundo, uma segunda imediatez. Esse mundo criado pela arte (em um romance, um poema, um quadro ou uma música) é um particular que reúne o que está disperso no cotidiano: a singularidade (aparência da vida cotidiana) e o universal (essência da vida cotidiana). Esse mundo particular da arte difere da vida cotidiana porque é uma totalidade intensiva e homogênea, livre das descontinuidades do cotidiano; assim, o homem pode ampliar e aprofundar o seu conhecimento sobre si mesmo, sobre a humanidade e sobre a verdadeira natureza dos fenômenos que vive em seu dia a dia, pode perceber os nexos e sentidos que não estão visíveis ou disponíveis na vida cotidiana. Por essa razão, a criação desse mundo próprio da arte não é uma fuga da realidade, mas, ao contrário, vai ao encontro da realidade mais profunda da vida dos homens (CORRÊA; HESS, 2015, p. 176).

A partir do ponto de vista de uma estética marxista, compreende-se também que toda arte expressa uma tendência, que não deve ser excluída ou desconsiderada, mas integrada à própria essência e substancialidade da obra como reflexo artístico de uma tendência da própria vida objetiva. Desse modo, o autor não deve submeter os elementos artísticos a meras ferramentas para defender uma tendência (nesse caso a da condição de

opressão das mulheres), ainda que essa seja uma tendência concreta da realidade material, sob o risco de reduzir seus personagens a fantoches sem vida. “A tendência deve derivar da própria situação e ação, sem ser explicitamente formulada. O poeta não tem que já dar pronta ao leitor a solução histórica futura dos conflitos sociais que descreve” (MARX; ENGELS, 2010, p. 3 *apud* CORRÊA; HESS, 2015, p. 178).

Nesse sentido, do princípio de que parte essa pesquisa, não se considera adequado que uma crítica literária perceba a autoria feminina e a tendência que muitas vezes está presente em suas obras (de forma orgânica e substancial ou não) como um aspecto essencialista e determinante da estética de uma produção literária. É necessário considerar o aspecto estético e formal para avaliar como a realidade apreendida foi refletida no objeto artístico, assim como em qualquer obra produzida ou não por mulheres.

Dentre as possibilidades de análise, o que se pode apreender é que a escrita “íntima” – tão comum entre as mulheres e, talvez por esse motivo, muitas vezes considerada inferior pelo cânone – tem origem na ausência de uma tradição literária que contemplasse a realidade percebida pelas escritoras, e no caráter privado e pessoal que muitas vezes caracterizou as condições da produção artística das mulheres. Se o fazer artístico nasce da percepção de si mesmo, do mundo, do outro e da necessidade de compreender e superar a imediatez da vida cotidiana, é compreensível que essa apreensão da realidade parta de lugares diferentes para homens e mulheres.

A mulher descobrindo-se: que mundo ela vai querer revelar senão o próprio mundo? Antigamente, eram os homens que diziam como éramos nós, as mulheres. Mas agora somos nós mesmas. Há um personagem que diz exatamente isso, em *As meninas* (TELLES, 1997, p. 159).

Essa observação de Lygia Fagundes Telles tem origem em um pensamento que propícia diversos impasses no estudo da autoria feminina. A escrita privada foi a primeira forma de desenvolvimento da escrita

feminina considerada apropriada pela sociedade. As mulheres podiam escrever diários, que inicialmente era uma prática masculina, popular entre homens da corte, que narravam viagens, guerras, fatos históricos e cotidianos. Esses diários eram muitas vezes divulgados e considerados como registro histórico. Quando outro gênero, o romance, passou a se popularizar e desenvolver entre os homens nos séculos XVIII e XIX, a prática dos diários pessoais se difundia entre as mulheres (NASCIMENTO, 2015), se tornando uma ferramenta de evasão e de comunicação dessas mulheres com a sua própria intimidade, inicialmente retratando assuntos cotidianos e a vida doméstica. “A escrita do diário era um exercício recomendado, principalmente pela Igreja, que o considerava um instrumento de direção de consciência e de controle pessoal” (PERROT, 2008, p. 42). Segundo Perrot (2008), o diário ocupava um espaço intenso e limitado na vida das mulheres, sendo interrompido pelo casamento e a conseqüente perda do espaço íntimo. Para a autora, esses escritos são infinitamente preciosos, pois autorizam a afirmação de um “eu” pela voz feminina.

Outra forma ainda mais antiga e também autorizada da expressão feminina eram as correspondências, Perrot (2008) afirma que essas eram uma licença, um prazer e até mesmo um dever para as mulheres, especialmente as mães, que a autora define como “epistológrafas do lar”, assumindo a responsabilidade de escrever para os parentes mais velhos, o marido ausente e os filhos que já estão distantes. A correspondência constituiu uma forma autorizada e até mesmo recomendada de expressão social da afirmação do “eu” para as mulheres. Por meio delas, vieram também as expressões de sentimentos, “mais conveniente e menos perigosa do que o encontro, a carta de amor toma o lugar do próprio amor, a ponto de representar o essencial” (PERROT, 2008, p. 44).

As mulheres encontraram voz e possibilidade de expressão por meio da escrita íntima, privada e a princípio sem caráter literário, na qual podiam exprimir sentimentos e construir reflexões acerca da própria identidade, confrontando seus conflitos e questionamentos internos de maneira desprendida e sem apego a formas e técnicas, afinal, essas

mulheres estavam normalmente isoladas da vida intelectual, cultural e dos debates literários.

Pois as mulheres permaneceram dentro de casa por milhões de anos, então a essa altura até as palavras estão impregnadas com sua força criativa, que de fato deve ter sobrecarregado tanto a capacidade dos tijolos e da argamassa que precisa se atrelar a penas, pincéis, negócios e política. Mas esse poder criativo difere muito do poder criativo do homem. E qualquer um concluiria que seria mil vezes uma pena se isso fosse retardado ou desperdiçado, pois foi conquistado em séculos da mais dramática disciplina, e não há nada que possa tomar o seu lugar. Seria mil vezes uma pena se as mulheres escrevessem como os homens, ou vivessem como eles, ou se parecessem com eles, pois se dois sexos é bastante inadequado, considerando a vastidão e a variedade do mundo, como faríamos com apenas um? (WOOLF, 1985, p. 44).

É necessário reforçar que às mulheres foi relegada a escrita privada, essa era a única possibilidade de se expressarem sem prejuízo social, e que por meio do domínio dessa escrita, muitas encontraram um caminho para romper o silêncio a que foram submetidas. A literatura íntima e sentimental se consolidou como escrita feminina e logo passou a ser considerada inferior e vulgar, os homens, conseqüentemente, se afastaram desse tipo de produção, que era entendida como definidora da estética feminina. Quando se tornou admitido que escrevessem poesias e romance, coube às mulheres o eterno papel de provar que poderiam escrever mais que apenas sobre amor e subjetividades, ou de ter sua produção considerada inferior e sem méritos literários.

A história literária, da maneira como vem sendo escrita e ensinada até hoje na sociedade ocidental moderna, constitui um fenômeno estranho e anacrônico. Um fenômeno que pode ser comparado com aquele da genealogia nas sociedades patriarcais do passado: primeiro, a sucessão cronológica de guerreiros heroicos; o outro, a sucessão de escritores brilhantes. Em ambos

os casos, as mulheres, mesmo que tenham lutado com heroísmo ou escrito brilhantemente, foram eliminadas ou apresentadas como casos excepcionais, mostrando que, em assuntos de homem, não há espaço para mulheres “normais” (LEMAIRE, 1994, p. 58).

Essa polarização continuou posteriormente, já no século XX, quando algumas classificações definem “literatura intimista” ou psicológica e “literatura engajada” ou social como duas vias desconectadas ao analisar a literatura de 30, 45 e pós-45. Ainda que muitos homens tenham produzido a chamada literatura intimista, essa ainda foi considerada nesse período muitas vezes como inferior e como desconexa das necessidades políticas e sociais do País.

Em abril, Graciliano publica, em *O Jornal*, um artigo chamado “Norte e Sul”. Nele, retoma a discussão sobre a polarização e, ao mesmo tempo que recusa a divisão dos escritores brasileiros em dois grupos, os do norte e os do sul, dá severa paulada na literatura dita intimista, taxando-a de “espiritismo literário excelente como tapeação”. A novidade aqui é que o ataque parte da esquerda, que no período de domínio do romance social sempre era atacada. Octávio de Faria responderá ao artigo, mas num tom muito diferente daquele que aparecia em seus fortes ataques ao romance social apenas dois anos antes. Desde o título do artigo, que dá a discussão como coisa superada e surpreendentemente reposta, ele parece muito mais confortável agora, um sintoma de que a literatura que ele defendia tinha posição mais proeminente a essa altura. Alguns meses depois, em setembro, Jorge Amado repetiria o gesto de Graciliano no prefácio a *Capitães de areia*, que chega ao ataque à conduta pessoal – já que a literatura intimista aparece como “masturbação intelectual, espécie de continuação da masturbação física que praticam diariamente os seus autores” (CAMARGO, 2001, p. 231).

O intimismo, evidentemente, não é a única maneira que as mulheres encontraram para escrever literatura em qualquer época, apenas a mais comum e socialmente aceitável. Quando não o fazem, frequentemente sua produção é entendida como “masculina”, como no famoso comentário de Graciliano Ramos sobre a obra de Rachel de Queiroz, transcrito a seguir:

O quinze caiu de repente ali por meados de 1930 e fez nos espíritos estragos maiores que o romance de José Américo, por ser livro de mulher e, o que na verdade causava assombro, de mulher nova. Seria realmente de mulher? Não acreditei. Lido o volume e visto o retrato no jornal, balancei a cabeça: Não há ninguém com esse nome. É pilhéria. Uma garota assim fazer romance! Deve ser pseudônimo de sujeito barbado. Depois, conheci João Miguel e conheci Rachel de Queiroz, mas ficou-me durante muito tempo a ideia idiota de que ela era homem, tão forte estava em mim o preconceito que excluía as mulheres da literatura. Se a moça fizesse discursos e sonetos, muito bem. Mas escrever *João Miguel* e *O quinze* não me parecia natural (RAMOS, 1980, p. 321).

Quando a crítica literária, especialmente se for feminista, adota esse tipo de classificação, caímos novamente no essencialíssimo de que existe uma literatura de mulher, uma “literatura feminina”, e reforça-se o *status* da literatura produzida por homens como a universal, enquanto a produzida por mulheres é colocada como um gênero à parte. Dizer que mulheres não escrevem como homens não significa dizer que os homens escrevem todos da mesma forma, o que já é sabido há centenas de anos, com o estudo da literatura produzida por homens. Também não é dizer que as mulheres escrevem todas de maneira igual, seguindo os mesmos critérios ideológicos e estéticos, e que possam caber todas dentro de uma classificação generalizada chamada “literatura feminina”. Esse é um dos papéis da crítica literária feminista ao resgatar a literatura escrita por mulheres: estudá-la e classificá-la também de acordo com seus critérios formais, para que ela possa ser integrada mais precisamente no panorama geral da literatura universal, da maneira que sempre deveria ter sido.

A literatura é política. É doloroso ter de insistir nesse fato, mas a necessidade de tal insistência indica a dimensão do problema [...]. Os maiores trabalhos da ficção americana constituem uma série de propósitos sobre a mulher leitora, ainda mais potentes em seus efeitos por serem “impalpáveis”. Uma das coisas mais importantes que mantêm o projeto de nossa literatura indisponível para a consciência da mulher leitora e, portanto, impalpável é a própria postura apolítica, a mentira dissimulada de que a literatura fala as verdades universais através de formas a partir das quais tudo aquilo que é meramente pessoal, o puramente subjetivo foi destruído pelo fogo, ou ao menos transformado, por meio da arte, em representante (FETTERLY, 1978 *apud* SCHMIDT, 2006, p. 50).

Como explicitado no trecho, a literatura é política e também é política sua recepção e classificação. Isso se mostra inclusive na resistência que as pesquisadoras da crítica feminista encontram no meio acadêmico, cuja aceitação nunca se deu sem embates e tentativas de inferiorização, que definem suas análises como de importância apenas sociológica, embora isso mostre efetivamente o vínculo da tradição literária com o elitismo patriarcal, Schmidt (2006, p. 481) reforça a importância de caminhar para além das leituras sociológicas e de caráter descritivo e “construir um ato crítico de enfrentamento literário/ideológico/político sobre a natureza da experiência social brasileira e de questionamento da alta cultura literária”. Para a pesquisadora, a crítica feminista não pode causar impacto nos estudos literários sem investir em um trabalho consistente de crítica textual/histórica/antropológica/cultural e entender o cultural não como uma instância isolada, mas como o lugar no qual as práticas simbólicas propiciam o desenvolvimento dos mecanismos sociais que produzem sujeitos e subjetividades. Schmidt (2006) ainda evidencia que, para a crítica feminista buscar uma verdadeira transformação social e cultural no contexto brasileiro, com suas especificidades de contradições, apenas a análise de gênero não é suficiente.

Ressaltamos então a importância da crítica literária feminista e a importância de reavaliar a tradição literária e o lugar das mulheres na literatura, mas também de uma análise crítica à estrutura social e

econômica desumanizadora e a busca pela compreensão da realidade dos processos sociais, sem colocar o estudo de gênero como categoria separada e isolada de outras determinações de pertencimento na sociedade.

Referências

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: fatos e mitos*. 4. ed. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970. v. 1.

CADERNOS de Literatura Brasileira: Lygia Fagundes Telles, n. 5. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, 1998.

CAMARGO, Luis Gonçalves Bueno de. Uma história do romance brasileiro de 30. 2001. 4v. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/269842>. Acesso em: 7 jul. 2020.

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes*. 3. ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.

DUARTE, Constância Lima. O cânone e a autoria feminina. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (org.). *Mulher e literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Paliti, 1997.

GOUVEIA, Marcelo. Lygia Fagundes Telles, a mulher que pode tornar visível a ignorada literatura brasileira. *Jornal Opção*, 25 mar. 2016. Disponível em: <https://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/lygia-fagundes-telles-mulher-que-pode-tornar-visivel-ignorada-literatura-brasileira-62117/>. Acesso em: 7 jul. 2020.

HESS, Bernard Herman; CORRÊA, Ana Laura dos Reis. Termos-chave para a crítica estética marxista. In: BÔAS, Rafael Litvin Villas; PEREIRA, Paola Masiero (org.). *Cultura, arte e comunicação*. São Paulo: Outras Expressões, 2015. v. 1.

LEAL, Virgínia Maria Vaconcelos. *Encontros e desencontros discursivos em As meninas de Lygia Fagundes Telles*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. *In*: HOLANDA, H. B. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

NASCIMENTO, Michelle. Escrever como homem ou escrever como mulher? Relações entre a autoria feminina e o cânone literário. *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, Florianópolis, 2015.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Tradução de Ângela Corrêa. São Paulo: Contexto, 2008.

POLESSO, Natalia Borges; ZINANI, Cecil Jeanine Albert. Da margem: a mulher escritora e a história da literatura. *Revista Eletrônica Méfis. História e Cultura*, v. 9, p. 99-112, 2012.

RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. 8. ed. São Paulo: Record, 1980.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Refutações ao feminismo: (des)compassos da cultura letrada brasileira. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 14, n. 3, set. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2006000300011>. Acesso em: 8 jul. 2020.

SCHUMAHER, Schuma. *Um Rio de mulheres: a participação das fluminenses na história do Estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Redeh, 2003.

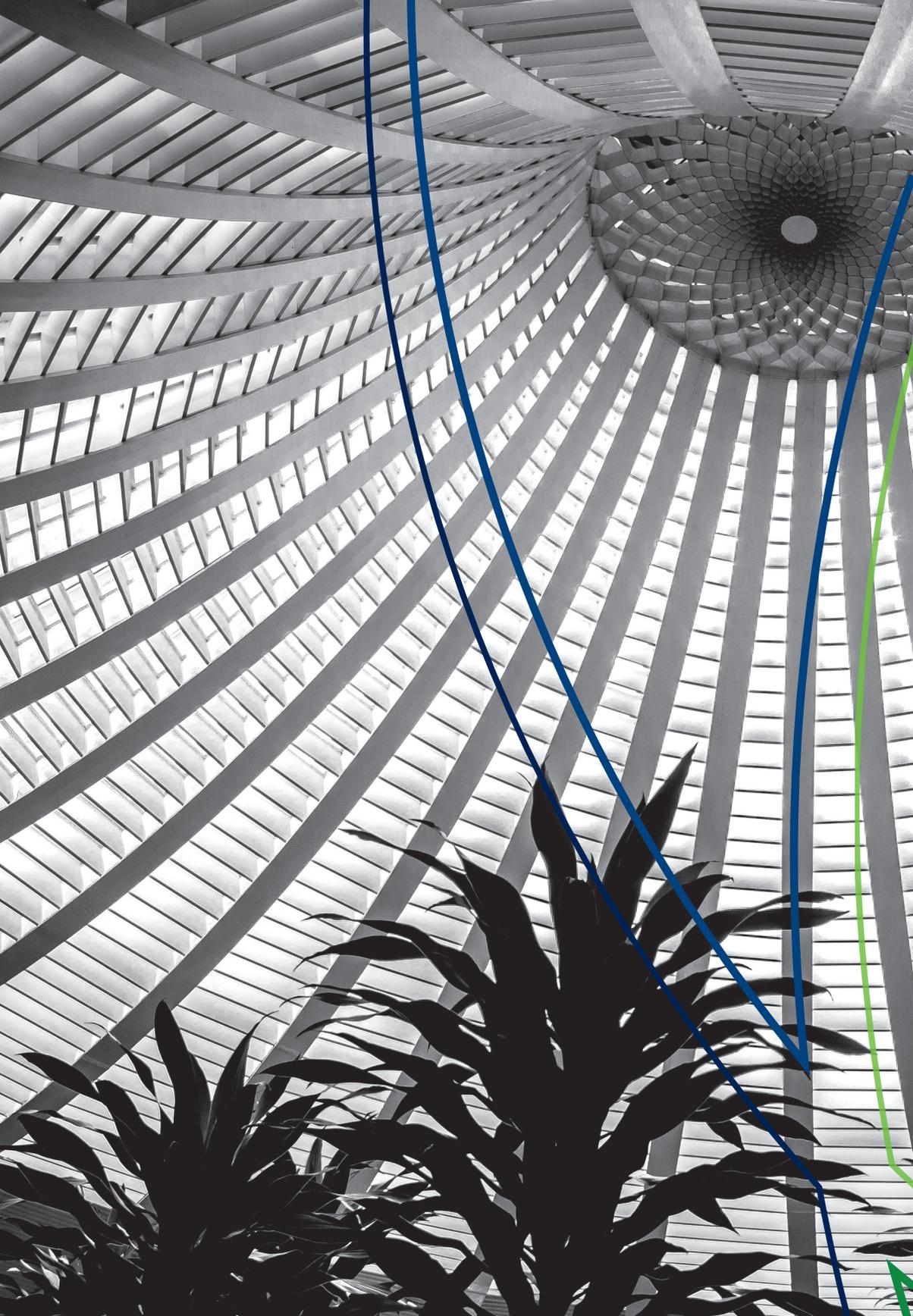
SILVA, Deurilene Sousa. *O indivíduo e as convenções coletivas em As meninas*. 2008. 102 f. Dissertação – Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Belém, 2008.

TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do baile verde*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TELLES, Lygia Fagundes. *Entrevista concedida a O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 1997.

TELLES, Lygia Fagundes. *Entrevista concedida à Revista Brasileira de Psicanálise*. São Paulo, v. 42, n. 4, 2008.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.





10

Capítulo 10

Inteligência coletiva e amizade política: por uma teoria da vanguarda feminista

Cecilia Palmeiro

O ano de 2015 marca uma data-chave no calendário revolucionário: é o nascimento de um enorme movimento feminista transnacional que se nomeia *maré feminista*. Sua primeira aparição foi em 3 de junho desse ano, na primeira marcha Ni Una Menos, na Argentina, com a presença de aproximadamente quinhentas mil pessoas em todo o país (trezentas mil só em Buenos Aires). Desde então, o mundo se viu sacudido por uma série de manifestações oceânicas, as mais massivas da história do feminismo, constituindo um movimento múltiplo, expansivo e capilarizado com enorme capacidade de conectividade entre lutas



e um sujeito histórico-político mobilizado pelo desejo e pela urgência de mudar o mundo.

Este capítulo tenta analisar uma das características que faz a força desta revolução micropolítica e que chamarei momentaneamente de vanguarda feminista, em função das forças criativas que se formam como parte da vida do novo para criar uma nova vida, emancipando-se da esfera puramente estética (e seu confinamento em museus, galerias e até mesmo na noção de obra de arte).

Para sair às ruas e organizar-se, a maré feminista põe em funcionamento uma máquina de transformação subjetiva e de expressão que, ao criar linguagens, imagens e conceitos, elabora utopias e opera uma transformação sensível do mundo. O feminismo funciona então como o motor que abre aquilo que Suely Rolnik, em seu livro *Esferas de la insurrección*,¹ denomina “vias de acesso para a potência da criação em nós mesmxs: a nascente do movimento pulsional que move as ações do desejo em seus distintos destinos.”² (ROLNIK, 2019, p. 45, tradução nossa). O que se libera então nesse tipo particular de organização é uma “potência coletiva de criação e cooperação, que constitui a condição para a construção do comum, que emana do poder de insurgência e, ao mesmo tempo, o fortalece.”³ (ROLNIK, 2019, p. 46, tradução nossa).

Este movimento, que faz explodir a esfera estética para dar forma a uma nova política, pode ser chamado de vanguarda feminista em sentido estético e político. A seguir, analisarei características específicas dessa vanguarda à luz dos experimentos da literatura latino-americana, em particular, de uma tradição minoritária que chamo de *As línguas das*

¹ Enquanto escrevia este ensaio participei de um processo de tradução coletiva para o livro apontado, lançado em espanhol pela editora Tinta Limón, em 2019. Essa experiência foi fundamental para muitas das conceituações aqui presentes.

² “*vías de acceso a la potencia de la creación en nosotrxs mismos: la naciente del movimiento pulsional que mueve las acciones del deseo en sus distintos destinos.*” (ROLNIK, 2019, p. 45).

³ “*potencia colectiva de creación y cooperación, que constituye la condición para la construcción de lo común, que emana del poder de insurgencia y, al mismo tiempo, lo fortalece.*” (ROLNIK, 2019, p. 46).

loucas, uma discursividade pós-autônoma que vincula a experimentação poética à ação política como *acuerpamiento*,⁴ em uma genealogia na qual é possível inscrever o movimento Ni Una Menos.

A presente análise baseia-se na experiência concreta de minha participação no coletivo Ni Una Menos e na elaboração de um arquivo vivo dessa experiência, chamado *Mareadas en la marea: diario íntimo de una revolución feminista*, em que fiz a curadoria junto à artista e ativista Fernanda Laguna.⁵ O lema “Ni Una Menos”, que é um *slogan* e uma *hashtag*, é também o nome do coletivo que o lançou e, de um enorme e rizomático movimento social internacional, nasceu como contração de uma linguagem poética que expressava uma reivindicação social.

A poeta mexicana Susana Chávez (1974-2011), uma das primeiras vozes a denunciar os feminicídios da *Ciudad Juárez*, cunhou em 1995 a frase “Ni una muerta más, ni una mujer menos”, que inspirou no México o movimento Ni Una Más. Chávez foi brutalmente assassinada em 2011 na cidade do México pelo fato de ser mulher, convertendo-se em um dos símbolos mais representativos da luta contra o feminicídio. Por isso, nas primeiras conversas que deram origem às reivindicações na Argentina, se produziu a contração do verso em espanhol e se criou a fórmula que, por sua densidade política e expressividade poética, percorreu e se instalou no mundo como grito coletivo e um *acuerpamiento* mundial.

⁴ Nota das tradutoras: preferimos manter o original, pois trata-se de um conceito já estabelecido a partir da reflexão de Lorena Cabnal, feminista guatemalteca que diz: “*Acuerpar es la acción personal y colectiva de nuestros cuerpos indignados ante las injusticias que viven otros cuerpos. Que se auto convocan para proveerse de energía política para resistir y actuar contra las múltiples opresiones patriarcales, colonialistas, racistas y capitalistas. El acuerpamiento genera energías afectivas y espirituales y rompe las fronteras y el tiempo impuesto. Nos provee cercanía, indignación colectiva pero también revitalización y nuevas fuerzas, para recuperar la alegría sin perder la indignación*”. (Lorena Cabnal, Red de Sanadoras Ancestrales del Feminismo Comunitario en Guatemala).

⁵ O projeto teve início em 2017 e já realizou três exposições na cidade de Buenos Aires: na Galería Nora Fisch, nos subúrbios de Buenos Aires e na Universidad Nacional de General Sarmiento. Em Londres, esteve na galeria Campoli Presti e faz parte da exposição coletiva Still I Rise: Feminismos, Género, Resistência, em exposição no Nottingham Contemporary e depois no De La Warr Pavillion (Reino Unido).

De fato, esse *slogan* lançou uma proposta poética: uma maratona de leitura da tradição poética argentina a partir da perspectiva do feminicídio como uma tentativa de encontrar formulações poéticas para os lemas feministas.⁶ Nessa maratona, realizada em março de 2015 no Museu da Língua da Biblioteca Nacional da República Argentina, María Moreno, louca ilustre, e uma das tecelãs do conceito que desenvolverei a seguir, leu o célebre poema de Néstor Perlongher “Cadáveres” (1982), que aludia aos corpos dxs desaparecidxs da última ditadura militar, no sentido de outro genocídio, o de mulheres, vinculando machismo e fascismo do mesmo modo que Perlongher havia feito como ativista da Frente de Liberação Homossexual (1971-1976).

Um de seus documentos, “Sexo y revolución”, sustentava que “el machismo es el fascismo de entrecasa”. Essa conexão com a literatura argentina e mexicana, essa ponte entre poesia e ação política atravessada pela figura de Perlongher, fundador do movimento LGBTQ na América Latina e feminista da primeira hora, constitui um detalhe importante.

As línguas das loucas

Foi Perlongher que, como poeta neobarroco e ativista do desejo, levantou uma relação íntima entre poética e política. Se como ativista se orientou para a política das loucas (a defesa dos corpos feminizados e desejosos), como poeta desenvolveu uma poética de culto e “*de puto de barrio*”, uma língua enlouquecida.⁷ Para ele, a poesia tinha uma função altamente política: a de conectar o plano dos corpos e do desejo com o plano do discurso. Ou seja, a poesia seria a zona de experimentação estética e de elaboração de uma língua corporalizada capaz de desburocratizar as linguagens políticas de maneira a fazê-los capazes de expressar e comover os corpos.

⁶ Disponível em: <https://www.bn.gov.ar/micrositios/multimedia/dialogos/ni-una-menos>. Acesso em: 9 jul. 2020.

⁷ O texto de Jorge Panesi “Cosa de locas: as línguas de Néstor Perlongher” é muito importante para essa conceituação. Disponível em: <https://journals.openedition.org/lirico/1139>. Acesso em: 9 jul. 2020.

Perlogher foi uma das fadas madrinhas de uma tradição que, hoje, junto a Mariano López Seoane, chamamos de *as línguas das loucas* (PALMEIRO; LÓPEZ, 2015), conceito por meio do qual conectamos as poéticas das loucas dentro e fora do literário e do político, como certo modo de ser da literatura fora da literatura e da política por fora do macropolítico. As línguas das loucas são agentes de polinização em cujo contato se anunciam modos de vida em potencial.

As línguas das loucas tecem uma discursividade louca que atravessa as distintas esferas, fazendo-as rebentar e ativando potências, transmitindo afetos, polinizando e afetando os corpos de maneira transfiguradora. A genealogia das loucas permite ademais pensar uma relação entre poética minoritária e políticas da diferença, e entre ativismos *queer* e feminismos.

Na cultura argentina, a figura da louca remonta à primeira metade do século XX, no mundo do tango. Louca é a mulher liberal, a puta, a que tem relações fora do casamento. No texto coletivo que começa esta investigação, dizemos junto a Javier Arroyuelo: louca é em sua origem uma categoria moral, um princípio de disciplinamento do corpo das mulheres. Mas a injúria não tarda em estender-se. Em questão de décadas aparece, na aliança aberrante com a puta, a figura pública do putto, tal como a de Néstor Perlongher e seus compaheirxs. Em sua versão cômica, ou trágica, o extremo, o radical, os putos se tornam loucas. A injúria capta agora um processo do vir a ser mulher molecular: não nomeia um fazer-se mulher, mas o que pode uma mulher no sentido da transgressão.

Com os anos a louca se situa na vanguarda das primeiras tentativas de politizar o prazer. Já a Frente de Liberação Homossexual teoriza sobre a política da louca enquanto bicha não assimilada, que fracassa na *performance* de gênero que lhe foi marcada desde pequena, confrontadora, mas ávida pelos machos da família e do Estado. A memória das loucas faz a crônica: arrastado para a delegacia, a louca de Perlongher aproveitava para virar-se aos policiais. No princípio, e em princípio, louca é um insulto. [...] este insulto é o fim de todo argumento, de toda discussão, imposto com todo o peso da razão

falocêntrica. Se em sua brilhante aparição quer funcionar como engessamento e como cárcere, esse cárcere não tarda em transformar-se em farsa, e desde aí, desde esse espaço reapropriado criticamente para o prazer e a festa, a louca goza, questiona e acusa. Definido por um dispositivo em que convergem a psiquiatrização e a criminalização da dissidência sexual e de gênero, o reino da louca se transforma assim em uma plataforma das buscas mais radicais de liberdade e das reivindicações mais estridentes pela igualdade⁸ (PALMEIRO; LÓPEZ, 2015, p. 1, tradução nossa).

Em nossa genealogia, as mulheres loucas do FLH seguiram as loucas da Praça: as Mães da Praça de Maio. Mulheres loucas com suas fraldas na cabeça, que gritavam com policiais e milicianos oficiais do governo. Sua insistência transbordante, colocando o corpo à tona por mais de quarenta anos as fez loucas veneráveis, as loucas que contaram a verdade e foram ouvidas por outra louca: a ex-presidente Cristina Fernández de Kirchner (CFK). O peronismo produz sua própria série de loucas: de Evita a Cristina, passando pela obscuríssima Isabelita, as políticas peronistas são umas mais loucas que as outras.

Do encontro da louca CFK com as loucas da praça e as loucas circulando nas praças, surge a possibilidade de um uso oficializado do feminino

⁸ “*Con los años la loca se sitúa a la vanguardia de los primeros intentos de politizar el placer. Ya el Frente de Liberación Homosexual teoriza sobre la política de la loca en tanto marica no asimilada, que fracasa en la performance de género que le han marcado desde chiquita, desafiante pero deseosa de los machos de la familia y el Estado. La memoria de las locas hace la crónica: arrastrado a la comisaría, la loca de Perlongher aprovechaba para yirarse a las canas. En el principio, y en principio, loca es un insulto. [...] este insulto es el fin de todo argumento, de toda discusión, impuesto con todo el peso de la razón falocéntrica. Si en su rutilante aparición quiere funcionar como encasillamiento y como cárcel, esa cárcel no tarda en mudar en bulo, y desde allí, desde ese espacio reapropriado críticamente para el placer y la fiesta, la loca goza, cuestiona e increpa. Definido por un dispositivo en el que convergen la psiquiatrización y la criminalización de la disidencia sexual y de género, el reino de la loca se transforma así en plataforma de las búsquedas más radicales de libertad y los reclamos más estridentes por la igualdad.*” (PALMEIRO; LÓPEZ, 2015, p. 1).

de trincheira: a lei de identidade de gênero. E é a possibilidade de uso do feminino travesti na língua formal, identitária, que gera outro recrudescimento anti-identitário: o neutro “E” ou “X”, a linguagem inclusiva, com a qual os corpos feminizados fazem uma ocupação do castelhano desbaratando sua divisão hierárquica de gênero. Porém, ao lado da inclusiva E, o feminino segue sendo minoritário, desestabilizador por sua ancoragem na raiva do menor, definindo um horizonte político que também é denominado no #NiUnaMenos. É justamente a insistência no “A” o que o diferencia gramaticalmente do NadieMenos ou NiUnxMenos, com o que setores conservadores (até a marcha machista Ni Uno Menos, no Peru) tentam questionar a especificidade da reivindicação de corpos feminizados que insistem na microfeminidade minoritária, como o grito coletivo que conecta línguas insurgentes e corpos castigados em rebeldia.

Essa protuberância que é a louca, com sua língua, com seu reino, fixa um horizonte para feministas e bichas. Somente como loucas podem gays, mulheres e trans subscrever seu pacto de sangue, celebrar as núpcias que darão nascimento a essa célula revolucionária em combate louco contra o machismo. Nossa cultura nos deu uma lição fundamental: a louca não tem gênero, embora sugira aquilo que de mulher molecular há em todos. Por isso a louca se nomeia em feminino. E por isso a língua das loucas abusa do feminino. [...] Isso não é mero recurso de estilo. O melhor: o estilo não é nunca algo menor, anedótico. Em nossa cultura ocupar uma língua sexista enquanto minoria tem tido consequências legais em termos de extensão da cidadania. Temos um exemplo dourado na Lei de Identidade de Gênero⁹ (PALMEIRO; LÓPEZ, 2015, p. 3, tradução nossa).

⁹ “*Esa protuberancia que es la loca, con su lengua, con su reino, fija un horizonte para feministas y trolos. Sólo como locas pueden maricones, mujeres y trans suscribir su pacto de sangre, celebrar las nupcias que darán nacimiento a esta célula revolucionaria en combate alocado contra el machismo. Nuestra cultura nos ha dado una lección fundamental: la loca no tiene género, aunque sugiere aquello que de mujer molecular hay en todos. Por eso la loca se nombra en femenino. Y por eso la lengua de las locas abusa de lo femenino. [...] Esto no es mero rasgo de estilo. O mejor: el estilo no es nunca algo menor, anecdótico. En nuestra cultura ocupar una lengua sexista en*

Dessa lei se deduz que o gênero é algo optativo, e na revolução feminista que atinge não só as mulheres moleculares (biológicas ou performativas), todos os corpos feminizados podem identificar-se sem ser nomeados, embora o sejam momentaneamente, com o feminino Ni uma Menos, mas também seus pronomes em *hashtags*: #NosotrasParamos; #NosotrasNosOrganizamos.

Se o “E” da linguagem inclusiva tenta desconstruir o binarismo da divisão em gêneros e aponta a construir outras subjetividades sem gênero no futuro (e por isso é tão popular entre crianças e jovens), é inegável que a violência se exerce sobre os corpos feminizados: que nos matam por sermos mulheres, lésbicas, travestis, trans e gays. Creio que uma língua de guerra não pode eximir-se do conflito, e que vale insistir no feminino plural: o feminino disruptivo das línguas das loucas.

Quando a história se torna crítica, a arte se radicaliza

Em um contexto de grave crise mundial da própria vida, produzido por um neoliberalismo extrativista de máxima intensidade, as práticas artísticas enfrentam uma crise de sua função. A arte se converte em objeto do *cafisheo* (para usar o termo de Rolnik) da criatividade em um mercado que alimenta a especulação financeira e permite prestigiar membros das elites financeiras globais, facilitando seus negócios que resultam no despojo total dos territórios e no proxenetismo de toda força vital (humana, vegetal e animal).

Em seu livro *Esferas de la insurrección* [Esferas da insurreição], Suely Rolnik fala sobre o mundo da arte e seus efeitos reativos:

[...] na nova versão do regime colonial-cafetão, a arte tornou-se um campo especialmente cobiçado pelo capitalismo como fonte privilegiada de apropriação da força criadora, a fim de instrumentalizá-la. Isso abre uma nova

cuanto minoría ha tenido consecuencias legales en términos de extensión de la ciudadanía. Tenemos un ejemplo dorado en la Ley de Identidad de Género.” (PALMEIRO; LÓPEZ, 2015, p. 3).

fronteira para o acúmulo de capital por meio do uso de arte para lavagem de dinheiro, uma vez que permite uma das mais rápidas e extraordinárias multiplicações do capital investido, baseadas em pura especulação. Mas a coisa não para por aí: essa instrumentalização também tem objetivos micropolíticos. A primeira delas consiste em neutralizar a força transfigurativa das práticas artísticas, reduzindo-as ao mero exercício da criatividade dissociada de sua função ética de dar corpo ao que a vida anuncia. O segundo objetivo micropolítico é usar a arte como passaporte de admissão nos salões internacionais das elites do capitalismo financeiro. [...] Como essas novas elites internacionais dominam o mercado de arte devido ao seu poder de compra de obras e, o que é mais grave, eles têm em suas mãos o poder da maioria dos grandes museus por meio da participação em seus conselhos, os artistas tendem a se adaptar às suas demandas para garantir seus locais. É assim que, também nesse campo, o poder da criação ainda é como é¹⁰ (ROLNIK, 2019, p. 80, tradução nossa).

Diante deste contexto, no qual a arte se vê *cafisheada* por meio de mecanismos antiartísticos que a convertem em um despojo de guerra em vez da mercadoria mais sofisticada e valiosa, a pergunta que emerge é:

¹⁰ “[...] en la nueva versión del régimen colonial-proxenético, el arte se ha convertido en un campo especialmente codiciado por el capitalismo como fuente privilegiada de apropiación de la fuerza creadora, con el fin instrumentalizarla. Se abre así una nueva frontera para la acumulación de capital mediante el uso que se hace del arte para lavar dinero, ya que permite una de las más rápidas y extraordinarias multiplicaciones del capital invertido con base en la pura especulación. Pero la cosa no se detiene por allí: esa instrumentalización también tiene objetivos micropolíticos. El primero de ellos consiste en neutralizar la fuerza transfiguradora de las prácticas artísticas, reduciéndolas al mero ejercicio de la creatividad disociada de su función ética de dar cuerpo a lo que la vida anuncia. El segundo objetivo micropolítico consiste en valerse del arte como pasaporte de admisión en los salones internacionales de las élites del capitalismo financierizado. [...] Como esas nuevas élites internacionales dominan el mercado del arte debido a su poder de comprar obras y, lo que es más grave, tienen en sus manos el poder de la mayoría de los principales museos a través de la participación en sus consejos, los artistas tienden a adecuarse a sus demandas para asegurarse los lugares sus salones. Es así como, también en este campo, la potencia de creación va siendo.” (ROLNIK, 2019, p. 80).

[...] como resistir ao espólio da potência de criação na arte, sua potência micropolítica? E, mais além do âmbito institucional da arte, como estratégias artísticas podem intervir na vida social, instaurando espaços para processos de experimentação, sua proliferação, seus devires? E, mais radicalmente, como ajudar a liberar a potência de criação de seu confinamento na arte?¹¹ (ROLNIK, 2019, p. 80, tradução nossa).

Só a reapropriação coletiva da força vital em sua potência criadora é capaz de semelhante tarefa. E a maré feminista oferece o processo de polinização e ativação desses processos do desejo nos corpos que compõem a maré, que desde 2015 até agora não para de crescer pelo mundo. Tal reapropriação coletiva da criatividade opera na construção do comum.

A intenção de insurgir-se micropoliticamente é a “potencialização” da vida: reapropriarse da força vital em sua potência criadora. Nos humanos, a reapropriação da pulsão depende de expropriar-se igualmente da linguagem (verbal, visual, gestual, existencial etc.) [...]. Isto depende de lançar-se em um processo de experimentação [...] – em que se criam palavras, imagens, gestos, modos de existência, de sexualidade etc. –, os mundos ainda em estado larval que se anunciam ao saber-do-vivo se tornam sensíveis¹² (ROLNIK, 2019, p. 90, tradução nossa).

¹¹ “[...]¿cómo resistir al expolio de la potencia de creación en el arte, su potencia micropolítica? Y, más allá del ámbito institucional del arte, ¿cómo estrategias artísticas pueden intervenir en la vida social, instaurando espacios para procesos de experimentación, su proliferación, sus devenires? Y, más radicalmente, ¿cómo ayudar a liberar la potencia de creación de su confinamiento en el arte?” (ROLNIK, 2019, p. 80).

¹² “La intención de insurreccionarse micropolíticamente es la ‘potenciación’ de la vida: reapropriarse de la fuerza vital en su potencia creadora. En los humanos, la reapropiación de la pulsión depende de reapropriarse igualmente del lenguaje (verbal, visual, gestual, existencial, etc.) [...]. Esto depende de lanzarse en un proceso de experimentación [...] —en que se crean palabras, imágenes, gestos, modos de existencia, de sexualidad, etc.— los mundos aún en estado larval que se anuncian al saber-de-lo-vivo se vuelven sensibles.” (ROLNIK, 2019, p. 90).

Seguindo (e tergiversando) a Rolnik, podemos chamar de vanguarda a certas experimentações da potência criadora, e sua saída do âmbito estético pode ser entendida como uma insurreição micropolítica que leva às subjetividades, por meio do pensamento e da ação-criação coletiva, experimentando mundos possíveis em estado larvário e mobilizando outros inconscientes para que se somem à insurreição por meio das ressonâncias que se podem despertar neles. Nas palavras de Rolnik:

É através da construção do comum que se coopera na insurgência micropolítica, cujos agentes se aproximam pela “via da ressonância”¹³ que se dá entre frequências de afetos (emoções vitais). Se trata de tecer múltiplas redes de conexões entre subjetividades e grupos [...], e cujo elemento de união são os embriões de mundo que habitam os corpos que participam dessas redes; impondo a urgência de que sejam criadas formas nas quais tais mundos possam materializar-se, completando assim seu processo de germinação. De tais reapropriações coletivas da pulsão depende a possibilidade de constituição de campos favorecedores da emergência de um “acontecimento” – ou seja, a emergência de uma transfiguração efetiva no tecido social. Esta resulta da germinação dos embriões de mundos que ressoaram entre os corpos e os levaram a unir-se, produzindo um ninho para o nascimento de outros modos de existência e de suas respectivas cartografias¹⁴ (ROLNIK, 2019, p. 11, tradução nossa).

¹³ Deve-se notar que a noção de “ressonância” é diferente daquela de “empatia”, outra palavra gasta em nossa cultura que reduziu seu uso ao compartilhamento de opiniões, ideologias, sistemas e sentimentos de valor (emoções psicológicas) ou, mais precisamente, “Sentimentos bons” – isto é, um compartilhamento restrito à esfera do sujeito. Ainda no âmbito da redução do uso do termo empatia à esfera macropolítica e aos bons sentimentos, é sua inserção atual no léxico de atitudes politicamente corretas que nega as tensões inerentes à relação com a alteridade e, conseqüentemente, não implica uma demanda por ação efetiva e nem pela transformação de si a partir dos efeitos reais do outro (emoções vitais). Em suma, o termo “empatia” tem sido usado em atitudes que negam a esfera micropolítica, daí a sua inadequação para designar o que possibilita a cooperação nessa área.

¹⁴ “*Es a través de la construcción de lo común que se coopera en la insurgencia micropolítica, cuyos agentes se aproximan por la “vía de la resonancia intensiva” que se da entre frecuencias de afectos (emociones vitales). Se trata de tejer múltiples redes*

Esse acontecimento pode ser pensado como um *acuerpamiento*, seguindo as companheiras da Guatemala que cunharam o conceito. Tal *acuerpamiento* mundial Ni Una Menos apresenta uma dupla leitura como uma vanguarda: uma afinidade com os procedimentos das vanguardas políticas prévias, com as experimentações das línguas como questão política e com a revolução criativa na qual produz suas formas, suas experimentações subjetivas e organizacionais, suas imagens e suas utopias.

Vanguarda, como metáfora militar, é também a primeira linha de um exército. Como vanguarda política, significa transformar o conceito herdado de vanguardismo leninista. Enquanto o leninismo fez do vanguardismo uma espécie de elitismo revolucionário, a vanguarda feminista é horizontal e transversal, e se encontra nas bases: é a força da maré desatada nas meninas, o que gera conceitos, imagens, utopias radicalmente novas.¹⁵

de conexiones entre subjetividades y grupos [...], y cuyo elemento de unión son los embriones de mundo que habitan los cuerpos que participan de dichas redes; imponiéndoles la urgencia de que sean creadas formas en las que tales mundos puedan materializarse, completando así su proceso de germinación. De tales reapropiaciones colectivas de la pulsión depende la posibilidad de constitución de campos favorecedores de la emergencia de un “acontecimiento”—es decir, la emergencia de una transfiguración efectiva en el tejido social. Ésta resulta de la germinación de los embriones de mundos que resonaron entre los cuerpos y los llevaron a unirse, produciendo un nido para el nacimiento de otros modos de existencia y de sus respectivas cartografías.” (ROLNIK, 2019, p. 11).

¹⁵ Eu digo vanguarda como uma prática criativa ativa de mundos, e não vanguardismo como identificação política, que constitui um dos vícios dos movimentos revolucionários. Há correntes em tensão dentro do movimento, falsas vanguardas iluminadas e elitistas que se autodenominam herdeiras do feminismo radical e, em particular, as trans-excludentes (TERFs). São elementos orientados por políticas de desejo reativos que visam sujeitar e estabilizar ainda mais a identidade biológica da “mulher” como sujeito de direito (macropolítico) sem transformar a cartografia binacional e patriarcal proxenetista que produz essa subjetividade. Essas declarações essencialistas e biologicistas, finalmente retrógradas, muitas vezes se afixam na figura da mulher como vítimas, um caráter social muito paralisante e do qual é muito difícil sair. Como na Argentina o feminismo mais visível é tecido em aliança com travestis e trans e até mesmo com o ativismo gay (a política das loucas), algumas jovens tendem a se agarrar a posições mais reativas para fazer a diferença com o *mainstream* da maré: estar nas margens radicais, e na suposta primeira fila da luta. As posições radicais irreflexivas são um atalho para afirmar-se acriticamente rompendo alianças, enquanto se reproduz a violência e a exclusão de trans e de não binários, tanto da maré

Poética e vanguarda

Do ponto de vista da liberação de potências criativas do âmbito estético, e tendo em conta a tradição das línguas das loucas em que a maré atinge sua poética, importa pensar a relação com as experimentações linguísticas da literatura argentina. Em seu livro *Tres vanguardas* (2016), Ricardo Piglia observa três tendências fundamentais nas vanguardas da literatura argentina, três estratégias de transgressão do literário, três atitudes diante do mercado e da instituição que importam na hora de pensar experiências de politização da língua.

A primeira é a vanguarda estética de trincheira, ou a vanguarda à maneira de Baudelaire, Rimbaud ou Saer, mas também à maneira de Pizarnik: pensar a literatura como um espaço para se atrincheirar e negar as regras da sociedade atual, bombardeando-a. A vanguarda aparece aqui como contrassociedade, negação da arte que veio antes e do que existe.

O segundo tipo é o que se orienta para a transformação funcional dos meios de produção em um sentido socialista, uma vanguarda técnica, como propõe Benjamin, seguindo Brecht, no clássico “O autor como produtor” (1994): transformação funcional do aparato produtivo, ou a socialização dos modos de produção artísticos, como realizou Walsh em seus experimentos com a imprensa de trabalho, por exemplo, mas também como fez o projeto Eloísa Cartonera e toda a rede de editoras cartoneras do mundo.

Um terceiro movimento é o da utopia de massificação da vanguarda: aquela que leva os procedimentos artísticos de vanguarda à cultura de massas e que toma da cultura de massas seus materiais, tal como o fez Manuel Puig na fusão da alta literatura e do folhetim ou das

feminista quanto do mundo em geral. Essas vanguardas supostamente esclarecidas, mas teoricamente inconsistentes e politicamente contraproducentes, são uma reação conservadora dentro do movimento: uma de suas captações neoliberais. Inclusive, foi possível ver nas assembleias de 8M (greve feminista internacional) em fevereiro de 2019, em Buenos Aires, uma operação política para boicotar o movimento, produzida desde cima, e sustentada tanto pela velha lógica partidária macropolítica (que micropoliticamente significa: seletividade necrozada) e por supostas vanguardas que reforçam as micropolíticas reativas. LUDMER, Josefina. *Literaturas pós-autônomas*. [s.d.]. Disponível em: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>. Acesso em: 9 jul. 2020.

radionovelas, levando as línguas de loucas para a alta literatura, mas também aos grandes mercados.

Outro conceito da crítica literária que interessa (ou o que resta dela, já que o próprio campo é posto em questão aqui) é o de pós-autonomia, formulado por Josefina Ludmer.¹⁶ Se a vanguarda é pensada como um gesto, como manifesto e como programa de ação, a pós-autonomia é uma saída do âmbito literário dada pelas condições de produção na era da internet, e não como gesto dxs artistas, justamente porque as novas linguagens digitais levam os procedimentos artísticos fora do mundo livresco e trazem para o presente o estilo de que Ludmer chama realidade-ficção.

A origem do movimento Ni Una Menos, e, portanto, da maré global feminista, pode ser pensada como a massificação do procedimento de vanguarda poética perlongheriana (a articulação do plano dos corpos com o do discurso na explosão de uma linguagem política radicalmente nova) e sua multiplicação em redes a partir do uso crítico e coletivo das linguagens digitais e seus potenciais de comunicação. Foi o encontro entre a poesia, a força de um *slogan* e a capacidade das redes no contexto desse novo procedimento do presente que ativou o corpo coletivo da maré desde a primeira formulação do grito coletivo Ni Una Menos, chegando até a terceira edição da Greve Internacional Feminista, enquanto escrevo estas páginas.

Desde então a maré tem produzido infinitas manifestações e expressões, artefatos estético-políticos (que já não cabe chamar de “obras”). Traduzindo e expandindo esse movimento da língua para outras linguagens criativas, o projeto *Mareadas en la marea: diario íntimo de una revolución feminista*,¹⁷ que estou fazendo a curadoria com Fernanda

¹⁶ LUDMER, Josefina. *Literaturas pós-autônomas*. [s.d.]. Disponível em: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>. Acesso em: 9 jul. 2020.

¹⁷ O texto completo da amostra é o seguinte: “Uma maré é um fenômeno de deslocamento de fluxos por movimentos de forças horizontais de atração e gravitação entre corpos celestes. As marés afetam a vida dos organismos e transformam os ecossistemas: elas modificam os modos de vida e as relações entre eles, os modos de viver e de estar juntos. Desde 2015, uma maré feminista percorreu o planeta Terra. É o sujeito coletivo que as mulheres do mundo estão tecendo em um processo revolucionário em que os corpos sexuados estão misturados, confusos e conectados. Uma

Laguna, é um arquivo vivo que reúne materiais que questionam a divisão tradicional entre arte autônoma e ação política, e os expõe de um modo que desafia as convenções do mundo da arte, mas também da militância política.

Não se trata de “obras comprometidas”. Se trata de artefatos (fotos, pinturas, imagens, bandeiras, músicas, vídeos, *flyers*, *performances*, *make-up art*, experimentos comunitários e objetos de poder) que atravessam o limite da autonomia da arte para liberar as forças criativas do âmbito estético (que se vê permeado, por sua vez, pela lógica da mercadoria) e aplicá-las à construção de novos mundos possíveis. São os

multidão diferenciada e articulada sem donos, chefes ou líderes, mas que avança e carrega consigo as estruturas, instituições e modos de vida patriarcais. A maré cruza fronteiras, idiomas, classes e gêneros, cresce como uma onda de choque de desejo. Seu método é inteligência coletiva, amizade política, cuidado mútuo e imaginação de novas formas de comunidade. Nós nos reunimos politicamente e espiritualmente para criar o mundo em que queremos viver. *Mareadas en la marea* é ao mesmo tempo um arquivo vivo dessa experiência e um espaço para reflexão sobre como um processo revolucionário é vivido, baseado na exploração dos materiais de uma revolução sensível encontrada nos arquivos pessoais. Objetos de poder, lembranças que falam, diário íntimo coletivo, alianças incomuns, sororidades, escritos e leituras insubmissas constroem algo absolutamente novo: uma vanguarda feminista na qual arte e política, histórias e utopias são misturadas. A história aparece desde o campo pessoal ao radicalmente político em um mapa de amizade como um elo revolucionário. Em 2015, começamos a sonhar com uma medida de força original e poderosa: uma greve das mulheres. Um ano e meio depois, em 19 de outubro de 2016, graças a um enorme esforço coletivo, essa ideia que estava no ar foi concretizada como a primeira greve das mulheres na América Latina. Tal evento histórico, como uma resposta urgente a atos intoleráveis de violência e repressão, foi organizado de forma selvagem e apaixonada por uma coalizão de grupos e mulheres autoconvocadas em uma semana. Estávamos improvisando algo totalmente novo, e isso nos transformaria para sempre. A greve tornou-se uma necessidade histórica objetiva e embarcamos na aventura da primeira greve internacional das mulheres em 8 de março de 2017. Essa experiência nos deixou uma vasta organização em rede, profunda e radicalizada, que transborda nossas vidas no nível micro e macropolítico. Neste ano, a segunda Greve Internacional da Mulher foi imposta com a força do imposterável, do urgente. É organizado entre todas e desde baixo, horizontal e transversalmente. O que aconteceu entre essas datas importantes é fascinante e impressionante. Desde então vivemos a toda a velocidade com a certeza de que somos por nós mesmas e que nos organizamos para mudar tudo. Embora às vezes doa, a revolução é uma festa”.

artefatos que nos levaram a imaginar medidas de força, expressar lemas, imaginar mundos possíveis e formas de organizações novas. É justamente seu estar por fora do mundo da mercadoria e da autoria individual (os artefatos são de manufatura coletiva e muitas vezes anônima) o que permite a essas práticas romper as ataduras da instituição e seu cânone, sua servidão à lógica do mercado ou do existente para apontar as utopias, mas também colocá-las em prática.

Minha hipótese principal é que são as práticas criativas pós-autônomas e de vanguarda em sua tríplice dimensão (trincheira de resistência e abrigo coletivo, refuncionalização do modo de produção, massificação da vanguarda) que constituem o motor da maré feminista e que têm logrado massificar suas reivindicações históricas (dimensão macropolítica), assim como pôr em prática, aqui e agora, uma micropolítica emancipadora, o ensaio geral do mundo por vir.

A combinação de uma linguagem poética politizada em sentido corporal libidinal (o verso de Chávez que dá origem ao nome do movimento) com o alcance global das redes (#NiUnaMenos como *slogan* tornado em *hashtag* e *trending topic*) logrou que o impulso revolucionário saísse do ciberespaço para comover o corpo coletivo nas ruas, nas praças e nas camas. A internet tem permitido por sua vez estabelecer um canal de conexão global que chega ao internacionalismo desse movimento e sua traduzibilidade em tempo real, enchendo o tempo de uma intensidade histórica experimentada somente em momentos revolucionários.

É o tempo revolucionário que conecta os sonhos truncados do passado, a verdadeira história em sentido benjaminiano, a tradição *dxs* oprimidxs, com as chances revolucionárias de cada presente, a oportunidade de atualizar os sonhos do passado fazendo do presente um encontro com o passado e o futuro (penso em um verso de uma canção de arenga que diz: “Vamos lutar porque o devemos às meninas que nunca voltaram”).¹⁸ Nesse sentido, podemos pensar o compromisso da

¹⁸ Um exemplo que combina a percepção do aqui e agora carregado de historicidade com o procedimento feminista de vanguarda, que podemos definir como uma ocupação crítica dos tesouros culturais e sua coletivização por meio da elaboração horizontal, é a inversão feminista do sucesso “Despacito”, composta e

juventude e da infância com a revolução existencial, que já não tem como voltar atrás.

A lógica da *hashtag*, da repetição, do encontro e da apropriação talvez ofereça uma das chaves interpretativas dessa vanguarda: se trata de um encontro sem centro, sem lugar certo, sem autoria nem autoridade, cuja força provém da coletivização (o qual se relaciona também com o componente horizontal da força da maré, e a impossibilidade de privatização e capitalização desse contrapoder na liderança individual). À lógica proliferante da *hashtag* #NiUnaMenos se somam múltiplos temas: #VivasNosQueremos, #DesendeudadasNosQueremos, #LibresYDeseantesNosQueremos, e a campanha #Orgasmatón. Esses temas-*hashtags* traduzem por sua vez movimentos reais (analógicos e das ruas) para a linguagem das redes e vice-versa.

#VivasNosQueremos é uma reapropriação do *slogan* do movimento de mulheres mexicanas contra o feminicídio (assim se chamou uma megamarcha de 2016 na Cidade do México CDMX), que, por sua vez, traduz o *slogan* *Vivos los queremos* (derivado de “vivos os levaram, vivos os queremos” sobre os estudantes desaparecidos de Ayotzina-pa), que, por sua parte, vem do emblema formulado pelos organismos de direitos humanos (uma vez mais, as loucas da praça) para o aparecimento com vida dxs desaparecidxs da última ditadura civil-militar-eclésiástica argentina. *Vivas Nos Queremos* é um lema que atravessa múltiplos movimentos feministas hoje, além de ser o nome de uma gráfica coletiva.

#DesendeudadasNosQueremos é um derivado do anterior, gerado a partir de uma reflexão sobre a trama das violências contra as mulheres, conectando o feminicídio com suas condições econômicas específicas nesta era de neoliberalismo de alto impacto e sua lógica de acumulação e despojo: a violência que implica a financeirização da vida. Para pensar, dar forma e expressar essa análise, o coletivo Ni Una Menos

executada por mulheres trabalhadoras da Associação de Trabalhadores do Estado (“Las pibas de ATE”) que se tornou um hino de rua de Ni Una Menos: <https://www.youtube.com/watch?v=pG5MYc8l9z4>. Acesso em: 9 jul. 2020.

e aliadxs realizamos, em 2 de junho de 2017, um dia antes da terceira marcha Ni Una Menos, uma ação performática: *Las insumisas de las finanzas*. A ação ocorreu na porta do Banco Central da Argentina denunciando o modo com que o neoextrativismo financeiro explora e precariza as vidas das mulheres e os corpos feminizados em particular.¹⁹

A ação consistiu em um desfile de corpos feminizados disfarçadxs de *yuppies* com cartazes e bandeiras com os *slogans* elaborados coletivamente ao redor do conceito de que, para estarmos vivas, necessitamos estar desendividadas e que o endividamento estatal e privado significa menos vida para nós. Dirigida por Silvio Lang, xs participantes desfilavam cantando “Vivas e desendividadas nos queremos” e cantos alusivos à dívida. Essa ação por sua vez dá visibilidade e inteligibilidade popular à relação entre dívida, disciplinamento e violência machista, e o *slogan* foi massivamente apropriado para tornar-se *vox populi* desde então, e ser incluído em bandeiras, cantos e lemas populares.

É justamente a expressividade dos lemas e das imagens o que permite massificar e popularizar questões de alta complexidade teórica em uma tradução das linguagens burocráticas da economia política para linguagens criativas que logrem comover e mobilizar as massas. Fórmulas como “Faço contas todos os dias” ou “A dívida é uma bomba-relógio” conectam a análise da situação com a experiência da vida cotidiana ao nível dos corpos e dos afetos.

Dado o êxito do *slogan* em seu empoderamento conceitual e multiplicação como reivindicação, quase um ano depois, em maio de 2018, o coletivo Ni Una Menos organizou outra ação ao estilo *escracho*, denunciando a cumplicidade do mercado oficial de arte na especulação financeira e na construção de uma falsa fachada de imagem positiva do governo de Macri, que justamente nesse dia reprimiu com muita violência os protestos de trabalhadorxs em luta por direitos iguais; #ElEstadoEsResponsable é outro de nossos lemas.

¹⁹ O manifesto “Desendeudadas Nos Queremos” foi publicado no dia da ação no jornal *Page 12*. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/41550-desendeudadas-nos-queremos>. Acesso em: 9 jul. 2020.

Para conceitualizar e visibilizar a relação entre violência financeira, repressão e mercado artístico, o coletivo publicou um manifesto (*Las insumisas del arte*), que foi lido coletivamente em uma interrupção surpresa na festa de inauguração de ArteBA, em maio de 2018.²⁰ Ali escancarávamos a relação entre os mecanismos antiartísticos do negócio da arte que fazem dela cúmplice dos interesses das elites financeiras, e sua intenção de capturar o feminismo de cujos *slogans* a feira pretendia apropriar-se como exibição e *marketing* de uma mercadoria hipersofisticada, *cutting edge*.

#LibresYDeseantesNosQueremos é outro exemplo de proliferação criativa dos *slogans-hashtags* que foi uma ferramenta fundamental na massificação por radicalização da luta pelo aborto legal, seguro e gratuito que se intensificou na Argentina em 2018 para estender-se ao continente como ponta de lança de um movimento cada vez maior e mais profundo.²¹ Pensar o aborto a partir de uma ética da vida que caracteriza nosso movimento (a diferença da luta armada dos anos 1970, baseada na ideia de sacrifício e postergação) se relaciona também com um *slogan* popularizado pelo coletivo Serigrafistas Queer, transformado em *hashtag*: #AbortoLegalEsVida, a partir do qual disputamos o sentido da vida com os movimentos que propriamente devem ser chamados de pró-morte ou antidireitos. Para nós, se trata de pensar a vida a partir da criatividade, da autonomia e do desejo, e não da reprodução passiva do existente, não partir da vitimização, mas a partir da ação.

A luta pelo aborto é, por sua vez, a luta pela socialização do trabalho reprodutivo em sentido amplo, incluindo todas as formas de reprodução da vida, começando pela da Mãe Terra e pela defesa dos nossos corpos-territórios.

²⁰ Manifesto e vídeo da ação “Las insumisas del arte” disponível em: <https://www.facebook.com/NUMArgentina/videos/las-insumisas-de-las-finanzas-en-arteba/826574844200366/>. Acesso em: 9 jul. 2020.

²¹ Sobre o movimento pela legalização do aborto em 2018, veja: https://medium.com/@j_lacs/la-marea-verde-latinoamericana-deseo-y-transversalidad-feminista-c21ec6dce4b5. Acesso em: 9 jul. 2020. E sobre a marcha *NiUnaMenos* de 2018, na luta pelo aborto legal e contra a violência financeira, veja: <http://catarinas.info/onda-massiva-pelo-aborto-legal-na-argentina/>. Acesso em: 9 jul. 2020.

A campanha #Orgasmatón²² é outro exemplo do uso das linguagens poéticas digitais para a agitação dos corpos fora das redes. A chamada foi para uma ação íntima pública: à 0 hora de 8 de março de 2018, dia da Segunda Greve Internacional Feminista. Ni una Menos convocou desde suas redes às mulheres moleculares do mundo para administrar (ou ao menos tentar) um orgasmo de maneira criativa, e a postar #Orgasmatón. Buscava-se com essa campanha uma intervenção energética que preparasse uma jornada de luta na qual o prazer e a revolução sexual tiveram um lugar importante, como condição de uma ética feminista da vida e do desejo como força revolucionária (#NosMueveElDeseo é talvez nossa *hashtag* mais popularizada).

A Apostasia Feminista para Decidir, #ApostasiaFeministaParaDecidir #VivasLibresYDesendeudadasNosQueremos #NiUnaMenosPorAbortoClandestino #IglesiaYEstadoAsuntoSeparado, foi organizada em sintonia com o movimento energético íntimo público de #Orgasmatón no contexto de um ano de luta que focalizou o caráter revolucionário do desejo coletivo (em que articulamos a retórica dos direitos com a dos prazeres), no qual os fundamentalismos religiosos mostraram a sua verdadeira face feminicida. Após a rejeição da lei do aborto legal, seguro e gratuito no Senado, em agosto de 2018, por pressão das igrejas (apesar de uma impressionante mobilização de duas milhões de pessoas fora do Congresso Nacional no centro de Buenos Aires, mobilização que chamamos 8 de Aborto), realizou-se uma convocação espiritual, íntima coletiva: Apostasia Feminista para Decidir.

A ação foi convocada por uma articulação de diferentes agrupamentos sob o nome de Rejunte Laico, que consistiu na instalação de vários postos em que fariam o trâmite de apostasia e uma microfesta (*rave* herética, erótica, errática) no marco da marcha de 29 de setembro, dia internacional da luta pelo aborto legal, data em que voltamos às ruas depois da derrota legislativa.

²² A campanha consiste em três vídeos para divulgar nas redes, combina poesia, imagem, música e magia: Disponíveis em: <https://www.facebook.com/NUMArgentina/videos/780472202143964/>; <https://www.youtube.com/watch?v=NXSF2XXBrZ4&sns=fb>; https://www.youtube.com/watch?v=YBtXaM67h_g. Acessos em: 9 jul. 2020.

A ideia da revolução como festa está ligada ao feminismo em sua versão mais arcaica, às experiências matriarcais das culturas pré-cristãs. As tradições rituais populares incluem celebrações com música e dança como forma de dar coesão a uma comunidade ao colocar todos os corpos em um ritmo comum. Essa ideia, secularizada, volta a aparecer no feminismo contemporâneo como modo de construir comunidade, de entrar em empatia alegre, de despertar ressonâncias e correspondências não só com o sofrimento das outras, mas também com seus prazeres. Dançar, cantar, juntas a centenas de milhares ou de milhões, resulta sem dúvida em uma experiência de desobjetivação, de ativação por conectividade de um corpo coletivo como subjetividade política.

Na Primeira Greve Internacional de Mulheres, Lésbicas, Travestis e Trans (8 de março de 2017), o coletivo artístico *Kidz* organizou uma *rave* 8M, na mesma Praça de Maio onde terminava a marcha desde o Congresso. A *rave*, em que tocaram muitas *DJs* jovens e em que o protesto se fundou com a celebração de nossas rebeldias, foi um sucesso no sentido da afirmação popular de nosso direito ao prazer e à felicidade. Mas justamente por seu caráter transgressor do lugar de “boa vítima” (a que sem a agência política, só sofre, a que não goza, a que não se empodera), foi brutalmente reprimida pela polícia, com um saldo de 25 companheirxs detidxs, com apreensões ilegais e falsas causas criminais armadas (e depois retiradas) contra elxs.

Contra o disciplinamento da boa vítima, o efeito da *rave* foi multiplicador, e cada ação foi potencializada por novas convocatórias festivas. Poucos meses depois da repressão, e com a ideia de ampliar a experiência de criação de poéticas de luta em dança coletiva, junto com o coletivo *Kidz* organizamos a Rave da Maré, no marco do Festival de Literatura de Buenos Aires (Filba). A Rave da Maré voltou, ainda que com outro formato, só de *DJs*, a levantar-nos o ânimo na Vigília do 8 de Aborto (dia da rejeição no Senado à lei de aborto). A pequena festa teve seu auge no momento em que, já perdida a votação na Câmara de Senadores, afirmávamos nossa vitória nas ruas: dançava-se ao grito de “Ganhamos Todes”. Nesse mesmo espírito, uma vez terminada a votação

dentro do recinto, as mulheres se retiravam em colunas da praça cantando, orgulhosas de nosso movimento.

Em sintonia com a ideia de revolução sensível a experimentar-se no presente, como transformação urgente que sentimos no corpo, como convocação a um aqui e agora do tempo revolucionário, o coletivo Ni Una Menos produziu dois assuntos musicais para reunir as paradas internacionais. O primeiro foi chamado *Reagge Vogue*, composto coletivamente por várias *DJs* profissionais (Carolina Stegmayer, Ani Castoldi, Ana Helder e Ich D'Amore, e cantado por vozes de amigas, não profissionais) a partir do clássico “Vogue”, de Madonna, com uma base de *reaggeton*, a letra é um *rap* que fala sobre as sujeitas da greve e dos trabalhos que nós deixaremos de fazer por um dia.

O coro, a ser usado nos grupos de mulheres, dançado e cantado por multidões (Carolina Stegmayer passava a música do palco, insistindo uma e outra vez em nosso hino) em arenga, traduziu conceitos dos manifestos e apelos de Ni Una Menos: “Nós paramos, nos organizamos, gritamos nem uma a menos, vivas nos queremos/Nós paramos, nos organizamos, nós movemos o desejo, livres nos queremos”.

No ano seguinte, junto com Fernanda Laguna e Carolina Stegmayer, revertemos outro clássico popular da *cumbia* em um hino feminista: “Marea feminista”, interpretado e produzido pela Natalia Oreiro.²³ O *hit* da greve captou a atenção da mídia e imprimiu um caráter sensual e festivo para a manifestação, que reuniu só em Buenos Aires mais de oitocentas mil pessoas. Na Espanha, a greve mobilizou cinco milhões. Em Istambul, um milhão saíram às ruas em plena ditadura e guerra.

Talvez a maior ação artístico-política realizada até agora (escrevo em fevereiro de 2019) seja a chamada #OperaciónAraña #LaTieraTiembla #DesdeAbajo. Convocada pelo coletivo Ni Una Menos, pela Campanha Nacional por Aborto Legal, Seguro e Gratuito e pelas *Metrodelegadas* (delegadas sindicais dxs trabalhadorxs de metrô de

²³ Sobre o proceso de composição, veja: <https://www.pagina12.com.ar/97315-sube-subela-marea>. Acesso em: 9 jul. 2020. E nosso vídeo promocional para a canção “Marea feminista”, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8WKCgnTjD64>. Acesso em: 9 jul. 2020.

Buenos Aires), organizadas em um processo na assembleia durante um mês, a ação foi realizada em 31 de julho de 2018, a uma semana do tratamento do projeto de lei de aborto no Senado. A #OperaciónAraña recolheu a experiência de três anos de vanguarda feminista junto com a construção coletiva, horizontal e de assembleia do movimento feminista e de mulheres atual.

Araña, chamada assim pelo tecido em rede de uma intervenção artística simultânea de todas as linhas dos trens subterrâneos de Buenos Aires, foi um exemplo do trabalho criativo cooperativo. Reuniu mais de setenta grupos, vários dos quais nasciam e eram nomeados a partir do desejo de participar dessa ação artística e festiva. Reunidas no local do Sindicato de Trabalhadores de Metrô, com quem previamente o coletivo e a assembleia Ni Una Menos vinham articulando sob o slogan “Ni Una Trabajadora Menos”, “Desendeudadas Nos Queremos”, as coletivas elaboraram um plano. A ação foi pensada em função dos percursos das linhas de metrô, cada uma das quais expressava uma dimensão das reivindicações por aborto legal em função dos percursos e das características de cada uma delas (A. direitos humanos, B. desejo, C. autonomia, D. educação sexual integral, E. direito à informação, H. direito à saúde).

Araña combinou a análise de conjuntura e a ação política e estética em uma articulação única que colocava em relação os múltiplos planos das lutas feministas: o direito ao aborto não como um reclamação liberal individualista, mas em relação a conflitos laborais, do ponto de vista do trabalho, associando trabalho reprodutivo e trabalho produtivo, remunerado e não remunerado, questões de saúde pública, o tecido das lutas pelos direitos humanos e as expressões do desejo coletivo como potência revolucionária.

Para dar visibilidade a tal operação, secreta até o momento de sua realização surpresa, a assembleia *araña* organizou uma cobertura colaborativa entre meios alternativos. A ideia era também tomar controle, em redes e horizontalmente, sobre as imagens e a informação que os meios hegemônicos decidem compartilhar ou silenciar e suas interpretações maliciosas e tergiversações. Este documento conclui o seguinte:

Tomamos a cidade em rede e em movimento, misturamos tudo porque as tramas das violências afetam nossas vidas de maneira complexa e simultânea. O aborto clandestino não pode ser pensado por fora dessas violências. A cidade feminista é um corpo coletivo que ativamos entre todas e que nos permite reapropriar de nossos corpos que são nossos territórios. Aborto legal é vida, é desejo, é saúde e é autonomia (Tradução nossa).

A lógica de proliferação, interação, coletivização e tradução livre é contrária à privatização capitalista; de fato, é uma forma da construção do comum. A deriva conceitual das *hashtags*, que se transformam e crescem em outros contextos, é só um exemplo do procedimento fundante do que chamamos de internacional feminista: a socialização dos meios criativos de produção, a tradução política e a coletivização da propriedade intelectual em rede de sororidade global. É nesse sentido de seus procedimentos construtivos e criativos que essa vanguarda é um ensaio geral do mundo por vir, do que desejamos, porque pratica como seria produzir, pensar e organizar-se de um modo não patriarcal, não capitalista e não extrativista.

A libertação das ataduras do individual privatizado é, talvez, a maior força dessa revolução na qual sentimos que desestabilizamos a ideologia patriarcal e as subjetividades patriarcais e suas identidades fixas no processo de desnaturação dos atos de violência. Desautomatizando nossa percepção e tentando escapar do domínio colonial capitalista patriarcal. Isso implica também sair do jogo de papéis que a cena patriarcal impõe de vítimas e agressores (este último nem sempre ocorre, gerando momentos de reação dentro do movimento como o punitivismo e o puritanismo). E nesse sentido é que o feminismo popular da maré é uma vanguarda política e estética: antecipa e treina no plano da criação coletiva do comum, ou seja, micropoliticamente, a utopia de socialização da terra, liberação dos corpos e dos meios de produção por meio dos quais é possível construir uma sociedade sem classes nem hierarquias de gênero.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. 1.

COLECTIVO NI UNA MENOS. *Amistad política + inteligencia colectiva: documentos y manifiestos 2015-2018*. Buenos Aires: Edición autogestiva con la Gráfica del Pueblo, 2018. Disponível em: <http://niunamenos.org.ar/herramientas/biblioteca/amistad-politica-inteligencia-colectiva/>. Acesso em: 9 jul. 2020.

COLECTIVO NI UNA MENOS. *La marea verde latinoamericana: deseo y transversalidad feminista*. 2018. Disponível em: https://medium.com/@j_lacs/la-marea-verde-latinoamericana-deseo-y-transversalidad-feminista-c21ec6dce4b5. Acesso em: 9 jul. 2020.

COLECTIVO NI UNA MENOS. *A onda massiva pelo aborto legal na Argentina*. 2018. Disponível em: <http://catarinas.info/a-onda-massiva-pelo-aborto-legal-na-argentina/>. Acesso em: 9 jul. 2020.

LUDMER, Josefina. *Literaturas pós-autônomas*. [s.d.]. Disponível em: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>. Acesso em: 9 jul. 2020.

MORENO, María. *Panfleto*. Buenos Aires: Random House, 2018.

PALMEIRO, Cecilia. *Correspondencia de Néstor Perlongher*. Buenos Aires: Mansalva, 2016.

PALMEIRO, Cecilia. *Desbunde y felicidad: de la cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Blatt & Ríos, 2011.

PALMEIRO, Cecilia; LÓPEZ, Mariano. Las lenguas de las locas. *Revista Mansilla*, n. 7, 2015. Fanzine Pensando a la One: ensayos sobre Moria Casán, Santiago de Chile, Editorial Amistad, 2018.

PIGLIA, Ricardo. *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.

ROLNIK, Suely. *Esfemas de la insurrección*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2019 (em prensa).

XINCA, Ximena. La marea llega en forma de rave. *Periódico Vas*. Disponível em: <https://www.periodicovas.com/la-marea-feminista-llega-en-forma-de-rave/>. Acesso em: 9 jul. 2020.

Este livro foi composto em UnB Pro e Liberation Serif.

Literatura, Arte e Feminismos

Este volume reúne trabalhos escritos em um contexto adverso, que enfrentamos com a cuidadosa escrita e preparação de artigos que, agora entregues ao público, expandem os debates que aconteceram no II Encontro Literatura, Feminismos e Revolução, realizado em 2018 na Universidade de Brasília. Organizado por nosso Grupo de Pesquisa Literatura e Corpo, do Programa de Pós-Graduação em Literatura, o tema do encontro de 2018 foi “As caças às bruxas e a ferocidade branca”. Esta obra reúne ainda outras colaborações qualificadas de pesquisadoras de várias instituições do país, as quais integramos numa ampla rede de diálogo que desejamos alargar para pensar questões relativas aos feminismos e aos estudos literários em perspectivas plurais.

Foto ao fundo:

Arquitetura
do Memorial
Darcy Ribeiro
(Beijódromo)/UnB.
Por Júlio Minasi.



EDITORA



UnB