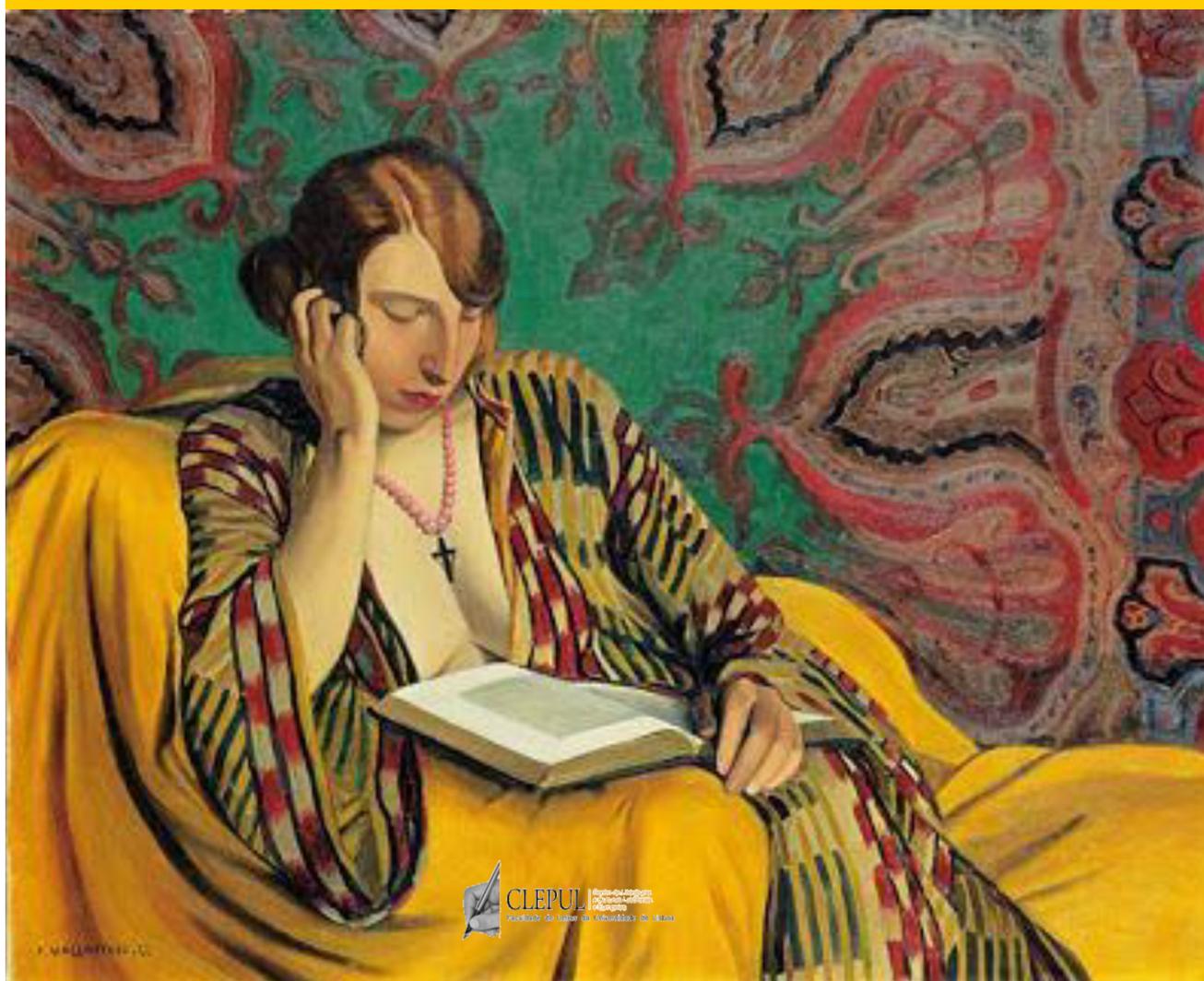


# REPENSAR O FEMININO EM CONTEXTO LUSÓFONO E ITALIANO

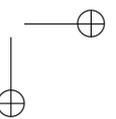
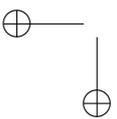
## RIPENSARE AL FEMMINILE IN AMBITO LUSÓFONO E ITALIANO

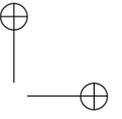
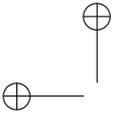
Debora Ricci, Fabio Mario da Silva, Livia Apa,  
Ana Luísa Vilela, Annabela Rita  
(organização / curatori editoriali)





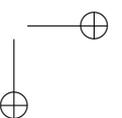
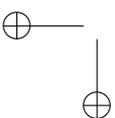
2





**Repensar o feminino em  
contexto lusófono e italiano**

**Ripensare il femminile in  
ambito lusofono e italiano**





#### FICHA TÉCNICA

Título: *Repensar o feminino em contexto lusófono e italiano / Ripensare il femminile in ambito lusofono e italiano*

Organizadores/Curatori: Debora Ricci, Fabio Mario da Silva, Livia Apa, Ana Luísa Vilela, Annabela Rita

Composição & Paginação: Luís da Cunha Pinheiro

Capa: Quadro de Felix Edouard Vallotton (1865-1925)

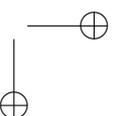
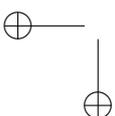
Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

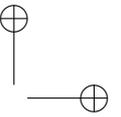
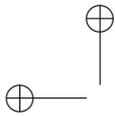
Lisboa, setembro de 2017

ISBN – 978-989-8814-69-2

Publicação com *blind peer review*

Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. no âmbito do Projecto «UID-ELT/0077/2013»





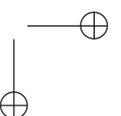
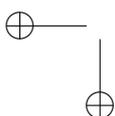
Debora Ricci, Fabio Mario da Silva, Livia Apa,  
Ana Luísa Vilela, Annabela Rita  
(organização / curatori editoriali)

**Repensar o feminino em  
contexto lusófono e italiano /  
Ripensare il femminile in  
ambito lusofono e italiano**

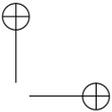
CLEPUL

Lisboa

2017







## CONSELHO EDITORIAL / COMITATO EDITORIALE

Antonella Cagnolati  
(Università degli Studi di Foggia / Universidade de Sevilla)

Cristina Rosa  
(Università della Tuscia — Viterbo)

Gaspare Trapani  
(Universidade de Lisboa / Universidade Católica Portuguesa)

Henrique Marques Samyn  
(Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

Isabel Lousada  
(Universidade Nova de Lisboa – CICS.NOVA / CLEPUL)

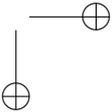
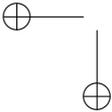
Lina Arao  
(Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

Marcelo Lachat  
(Universidade Federal do Amapá)

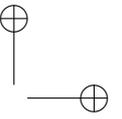
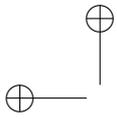
Mercedes Arriaga  
(Universidad de Sevilla)

Patrícia Alexandra Gonçalves  
(Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

Vanessa Castagna  
(Università di Ca' Foscari Venezia)

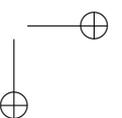
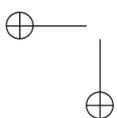


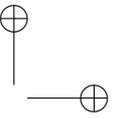
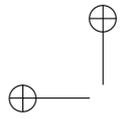




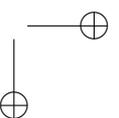
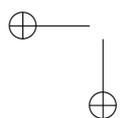
## Índice

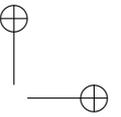
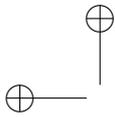
Fabio Mario da Silva, Debora Ricci	
<b>Apresentação</b> . . . . .	13
Fabio Mario da Silva, Debora Ricci	
<b>Introduzione</b> . . . . .	15
<b>I Contribuição Especial / Contributo Speciale</b>	<b>17</b>
Maria Lúcia Dal Farra	
<b>Florabela Espanca e Ada Saffo Sapere: Alentejo e Reggio</b>	
<b>Calábria no Feminino</b> . . . . .	19
<b>II Luso-Italiano no Feminino / Il Femminile Lusofono e Italiano</b>	<b>47</b>
Adriana Sacramento de Oliveira	
<b>Cora Coralina e Adélia Prado, dois corpos sobre um feminino</b>	49
Aldinida Medeiros	
<b>Júlia Nery e a transgressão do modelo tradicional feminino</b>	
<b>para Brites de Almeida</b> . . . . .	69
Ana Maria Machado	
<b>O Memorial da Infanta Santa Joana (1452-90) e a escrita da</b>	
<b>espiritualidade feminina medieval</b> . . . . .	87
Annabela Rita	
<b>Flobela ao Espelho</b> . . . . .	105
Betina Ruiz	
<b>Exatidão: reconhecimento de si e busca em Clarice Lispector</b> .	115





Daniele Cerrato	
<b>Temí feminili/femministi nelle poetesse italiane del Duecento e Trecento</b> . . . . .	127
Dominika Michalak	
<b>Cristina Guimarães – una ragazza brasiliana che convince suo marito a diventare il primo pentito italiano. Le donne e la collaborazione</b> . . . . .	137
Eliana Luiza dos Santos Barros	
<b>O enigma do feminino: Florbela Espanca</b> . . . . .	151
Elisa Moraes Garcia	
<b>Feiticeiras: convergências entre Maria Teresa Horta e Jules Michelet</b> . . . . .	161
Elisabetta Maino	
<b>Che genere di sguardo? La pittura al femminile lungo i secoli</b>	173
Elisangela da Rocha Steinmetz	
<b>Que mulheres são essas? A construção das personagens de ficção: Joana, de Clarice Lispector; D. Glória, de Dulce Maria Cardoso; e uma inominada protagonista de Lídia Jorge</b> . . . . .	181
Ezilda Silva e Amilton Queiroz	
<b>Movimento da letra, tessitura do olhar – zonas de deslocamento da mulher em Terra Sonâmbula</b> . . . . .	195
Giuseppe Balirano	
<b>TransAzioni linguistiche: le lingue e il genere negato</b> . . . . .	213
Guacira Marcondes Machado e Silvana Vieira da Silva	
<b>A herança decadentista/simbolista de Florbela Espanca</b> . . . . .	227
Guia M. Boni	
<b>Donne specchio d'Italia: Ada Negri ed Elena Bono nella traduzione di Jorge de Sena</b> . . . . .	237
Juliana Garcia Rodrigues	
<b>A inserção das mulheres na obra do barroco ao modernismo de Péricles Eugênio de Ramos</b> . . . . .	249
Lina Appiano	
<b>L'uso della grammatica al femminile</b> . . . . .	259
Lisiane Ferreira de Lima	
<b>A produção literária feminina dentro da obra <i>Uma História da Poesia Brasileira</i>, de Alexei Bueno</b> . . . . .	273





Lorena Grigoletto

*Gepatra lingvo (Lingua madre): il problema di una glossopoi-  
esi al femminile in Italia* . . . . . 283

Luísa Marinho Antunes

*Em Defesa da Excelência Feminina: Quando as Mulheres  
Citam Mulheres – O Caso de Lucrezia Marinella e de Dona Ger-  
tudes Margarida de Jesus* . . . . . 293

Maria da Graça Gomes de Pina

*“Senhores... sou um poeta”: a autodefesa de Natália Correia* 305

Maria Helena Santana

*Educando burguesas : os manuais de boas práticas de Maria  
Amália Vaz de Carvalho* . . . . . 313

Marisa Mourinha

*Prisão em si – retratos de mulheres em ambientes coloniais,  
a partir de Teolinda Gersão e Dulce Maria Cardoso* . . . . . 325

Michelle Vasconcelos Oliveira do Nascimento

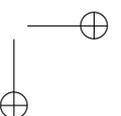
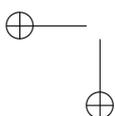
*As Cartas Portuguesas e a escrita de si: por uma possível  
genealogia da literatura feminina na História da Literatura* . . . . . 337

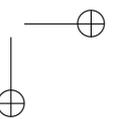
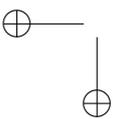
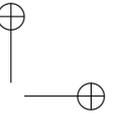
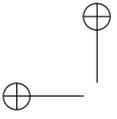
Milagro Martín Clavijo

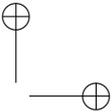
*“Il mito me lo porto dentro”: La Medea di Maricla Boggio* . . . 349

Sara Lorenzetti

*Genere e Migrazione: postille sul romanzo Oltre Babilonia di  
Igiaba Scego* . . . . . 365







## APRESENTAÇÃO

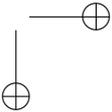
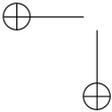
Esta obra se propõe conhecer e discutir os diferentes liames entre a cultura lusófona e a italiana, tendo como foco esse feixe de acontecimentos que emana das relações culturais, linguísticas e literárias, subsidiadas, majoritariamente, pelos estudos de género. Em relação aos estudos literários, lembremo-nos de que os exemplos representativos de obras-primas impuseram, mesmo que inconscientemente, alguns modelos arquetípicos de obras de arte. Estes modelos ou *conjuntos de imagens* apresentam, nos estudos literários, desde a literatura greco-romana até ao século XX, e mesmo nos tempos atuais, um padrão *eurocêntrico*, composto, fundamentalmente, por autores homens – modelo combatido tardiamente pelos estudos culturais.<sup>1</sup> Por isso, estudar a produção literária das mulheres é, ainda hoje em dia, pelo menos no contexto lusófono e italiano, questionar o cânone, a opressão sobre as mulheres e sobre a sua produção escrita e até as próprias imposições de uma linguagem misógina.

Por isso, neste vasto manancial de leituras, esse livro aborda essa problemática tão sensível na cultura dos países falantes do português e a da Itália: o reconhecimento da mulher artista, a violação dos direitos de igualdade, o combate às injustiças e violências de género. Pretendemos que os debates travados nessa obra possam servir de ponte de diálogo para novos livros que apontem o quão precário e destoante é, ainda hoje, nesses países, o respeito pela dignidade em torno dos estudos sobre as mulheres.

Lembre-mo-nos também de que, aquando do surgimento desse projeto que agora se concretiza, com cerca de 28 artigos, procuramos promover

---

<sup>1</sup> Cf. Fabio Mario da Silva. *A autoria feminina na literatura portuguesa. Reflexões sobre as teorias do cânone*. Lisboa: Colibri, 2014.





uma reflexão sobre a autoria feminina, a partir da produção escrita dos países de língua portuguesa e da Itália, tendo como modelos as figuras e obras de Florbela Espanca e Ada Negri, que Florbela por acaso confessa considerar “a maior poetisa do mundo. Tão longe de mim, meu Deus, tão longe!”.<sup>2</sup> Florbela assim identifica-se com Ada, quando revela, numa carta a Guido Battelli, quando acabara de ler os versos de Negri enviados por este, que os considera “soberbos”, acrescentando: “Como nós sabemos sofrer de diferente maneira! A dor de Ada Negri usa um manto de púrpura sobre os ombros, a minha veste de burel e anda descalça.”<sup>3</sup>

Gostaríamos de registrar um agradecimento a todos os pesquisadores(as) que nos enviaram os ensaios que compõem essa obra, em especial à Professora Doutora Maria Lúcia Dal Farra, cuja contribuição notável se concretiza no texto de abertura deste volume, intitulado “Florbela Espanca e Ada Saffo Sapere: Alentejo e Reggio Calábria no Feminino”. Trata-se de uma aproximação poético-espacial, na qual aponta-se, de maneira sensível e rigorosa, a atmosfera de afazeres místicos e sensuais destas duas regiões, portuguesa e italiana, e da importância simbólica dessas duas mulheres escritoras que, cada uma à sua maneira, tentaram inscrever-se como autoras num século e em países onde as vozes femininas ou eram silenciadas ou eram invisíveis.

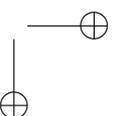
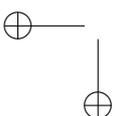
Por fim, agradecemos a uma série de investigadores de diversos países que contribuíram, cada um a seu modo muito particular, para a concretização desse projeto que, com a ajuda inestimável do CLEPUL (Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa) vem agora a lume.

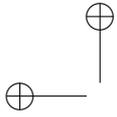
Fabio Mario da Silva  
(Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará  
CLEPUL – Universidade de Lisboa)

Debora Ricci  
(Universidade de Lisboa / CIEG – Centro Interdisciplinar Estudos de Género)

<sup>2</sup> Cf. *Florbela Espanca. Afinado Desconcerto. Contos, cartas, diário* (est. introdutório, apresentações. org. e notas de Maria Lúcia Dal Farra). São Paulo: Iluminuras, 2012, ed. atualizada, p. 345.

<sup>3</sup> *Opus Cit.* p. 351.





## INTRODUZIONE

Questo volume dedicato agli Studi di Genere in ambito lusofono e italiano, esce con il proposito di approfondire e discutere i differenti legami che esistono tra la cultura lusofona e italiana focalizzandosi in special modo sulle relazioni culturali, linguistiche e letterarie analizzate in un'ottica di genere.

Quando parliamo di Letteratura sappiamo bene che gli esempi rappresentativi hanno imposto, anche se inconsciamente, dei modelli archetipi per le opere d'arte. Questi modelli o *insieme di immagini* presentano, nell'ambito degli studi letterari -dalla letteratura greco-romana a quella del XX secolo fino all'epoca contemporanea -un modello eurocentrico, contro il quale si sono schierati più avanti gli studi di cultura<sup>1</sup>, composto fondamentalmente da autori di genere maschile.

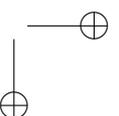
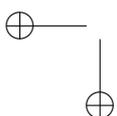
Per queste ragioni studiare la produzione letteraria di donne significa, ancora oggi, per lo meno in ambito italiano e di lingua portoghese, mettere in discussione il canone, considerare l'oppressione femminile e la sua influenza sulla sua produzione scritta così come l'uso di un linguaggio misogino.

Attraverso una vasta gamma di letture, il libro affronta la problematica, particolarmente sensibile nei paesi di lingua portoghese e in Italia, del riconoscimento della donna come artista, della violazione dei diritti di uguaglianza, della lotta contro le ingiustizie e le violenze di genere.

Ci auguriamo che i dibattiti che possono scaturire da questa opera servano da ponte di dialogo per nuovi testi che mostrino quanto sia ancora enormemente precario il rispetto per la dignità degli studi sulle donne.

---

<sup>1</sup> Cf. Fabio Mario da Silva. *A autoria feminina na literatura portuguesa. Reflexões sobre as teorias do cânone*. Lisboa: Colibri, 2014.





Ricordiamo che fin dalla nascita di questo progetto che ora si concretizza con la pubblicazione di questo volume composto da 28 articoli, abbiamo cercato di promuovere una riflessione sulla produzione femminile in Italia e nei Paesi di lingua portoghese partendo dalle figure e dalle opere delle poetesse Florbela Espanca e Ada Negri, quest'ultima definita da Florbela come "a maior poetisa do mundo. Tão longe de mim, meu Deus, tão longe!".<sup>2</sup>

Ringraziamo tutti i ricercatori e le ricercatrici di diverse nazionalità i cui saggi compongono questa opera che ora viene alla luce anche grazie all'inesestimabile sostegno del Centro di ricerca CLEPUL (Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).

Un ringraziamento speciale va poi alla Professoressa Maria Lúcia Dal Farra, il cui contributo dal titolo "Florbela Espanca e Ada Saffo Sapere: Alentejo e Reggio Calabria no Feminino" apre il volume.

Attraverso un avvicinamento poetico-spaziale nel quale si rivivono le atmosfere sensuali e mistiche dei due Paesi, si mette in evidenza l'importanza simbolica di queste due scrittrici le quali, ognuna alla sua maniera, hanno tentato di inserirsi come autrici in un secolo e in due luoghi in cui le voci femminili erano messe a tacere o rimanevano invisibili.

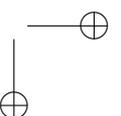
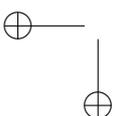
Fabio Mario da Silva  
(Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará  
CLEPUL – Universidade de Lisboa)

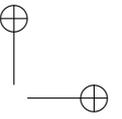
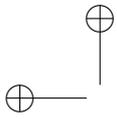
Debora Ricci  
(Universidade de Lisboa / CIEG – Centro Interdisciplinar Estudos de Género)

---

<sup>2</sup> Cf. *Florbela Espanca. Afinado Desconcerto. Contos, cartas, diário* (a cura di Maria Lúcia Dal Farra). São Paulo: Iluminuras, 2012, ed. atualizada, p. 345.

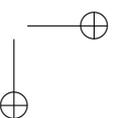
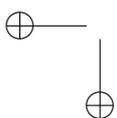
" (...) la più grande poetessa del mondo. Così distante da me, mio Dio, così distante!" (trad. mia),

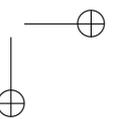
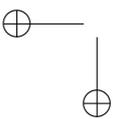
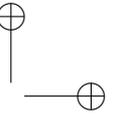
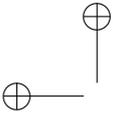


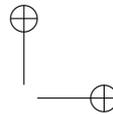


## Parte I

# Contribuição Especial / Contributo Speciale







## Florbela Espanca e Ada Saffo Sapere: Alentejo e Reggio Calábria no Feminino

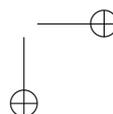
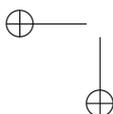
MARIA LÚCIA DAL FARRA

Para Cleiducha, que me deu a Florbela e a Ada.  
E para Livia Apa, que honra Florbela e Ada, pelo convite que  
me fez de participação neste congresso.

*Deu agora meio-dia; o sol é quente  
Beijando a urze triste dos outeiros.  
Nas ravinas do monte andam ceifeiros  
Na faina, alegres, desde o sol nascente.  
Cantam as raparigas brandamente,  
Brilham os olhos negros, feiticeiros;  
E há perfis delicados e trigueiros  
Entre as altas espigas d'ouro ardente.  
Florbela Espanca, "Alentejano" (p. 172)*

\*

*E revejo sentadas no patamar  
as velhas a soltar dos laços  
os cabelos de estopa amarela,  
castanhos e perfumados nos dias longínquos  
de feno e de trevos  
e as mulheres tagarelas na dobadoura;  
oh vós, pálidas oníromantes,  
a interpretar os sonhos da noite*



*cardando a giesta;  
e com imponência de Vestal,  
a feiticeira, celebrar o ritual  
murmurante contra a desgraça, o sal cuspiendo nos umbrais.*

**Ada Saffo Sapere, "Calábria" (pp. 12-13)<sup>1</sup>**

Creio que apenas ao apresentar para vocês estes dois excertos, um de Florbela Espanca, do poema "Alentejano", e outro de Ada Saffo Sapere, do poema intitulado "Calábria", torna-se possível esboçar as respectivas ambiências regionais e psicológicas em que se movimentam tais poéticas que, aqui, num esforço comparativo, vou me aplicar em aproximar.

No soneto de Florbela, o sol forte e afetuoso da sua terra alentejana contracena com a tristeza das urzes que, por sua vez, entra em dissonância com a alegria delicada mas transbordante das raparigas que ceifam o trigo, e cujos perfis morenos concorrem em beleza (e em contraste) com o esplendor das altas espigas loiras. Temos, então, um cromo lírico, uma paisagem campestre que encontra ressonâncias mútuas de familiaridade entre forças humanas e inanimadas, animizando a natureza, em ambas insuflando uma existência compartilhável e comunitária.

No extenso poema de Ada não são as jovens o alvo do seu olhar e da sua receptiva memória, mas as velhas que, apesar da idade, ainda se acham na labuta diária – tanto quanto as raparigas de Florbela. Vê-se logo que os anos que separam umas e outras não poupam as idosas das atividades de sobrevivência: o trabalho é uma função que iguala mulheres alentejanas e calabresas, sem distinção de idade. As anciãs de Ada se debruçam sobre a dobadoura ou desembaraçam as giestas, penteando nos cabelos (que, pela cor e tessitura, exalam parentesco com a seda que fiam) a lembrança do tempo bom do trabalho campestre, pois que despertam neles o perfume dos fenos e dos trevos. Enquanto as moças

<sup>1</sup> Sempre que indicar as páginas entre parênteses de ambas as obras, refiro-me, de um lado, à edição de *Poemas Florbela Espanca* (ed. prep. por Maria Lúcia Dal Farra), 1ª. ed., São Paulo, Martins Fontes, 1994; e, de outro, à edição italiana *Poesia* de Ada Saffo Sapere, Polistena, Edizioni Marafioti, 1979; sendo que utilizo em português as versões inéditas de Cleide Stieljes Yasoshima, assim como poemas também inéditos da poetisa calabresa, conservados e traduzidos pela citada tradutora. Quando se tratar de peças inéditas, indico entre parênteses, em seguida à citação, "IN."



*Florbela Espanca e Ada Saffo Sapere: Alentejo e Reggio Calábria no Feminino*

de Florbela cantam, as velhas de Ada, no entanto, tagarelam – talvez rebaixadas a uma função oral um tanto depreciativa, que o desgaste do tempo parece lhes ter reservado, mas que, no transcurso do poema, exhibirá outro e surpreendente matiz.

Os grupos femininos estão situados em ambientes diversos que o contexto dos poemas vai esclarecendo, e que se mostram, ao mesmo tempo, profanos e sagrados. Em Florbela, todos recebem as “bênçãos dulcíssimas dos céus”; em Ada, as velhas estão ocupadas num “ritual”. As moças de Florbela se encontram na planície, as de Ada numa geografia rochosa e inóspita, próxima ao mar.

Por outro lado, as alentejanas se desempenham, juntamente com os rapazes, numa atmosfera de afazeres mistos, sensual e protegida pelos céus, que permite insinuar gritos arrastados ou desgarrados no meio da cantoria (em que a própria poetisa se inclui), num diapasão de azáfama comum:

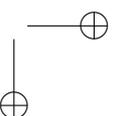
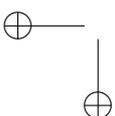
A terra prende aos dedos sensuais  
A cabeleira loira dos trigais  
Sob a bênção dulcíssima dos céus.

Há gritos arrastados de cantigas...  
E eu sou uma daquelas raparigas...  
E tu passas e dizes: “Salve-os Deus!” (p. 172)

As velhas de Ada são solitárias, não têm companhia – estão sós no extenso patamar onde se ajuntam. Talvez a menção (nos versos complementares) do “Stromboli que finge dormir”<sup>2</sup>, dos terremotos, dos furacões e das enchentes a derrubar casas e a arrastar os homens para depois abandoná-los em praias medonhas “entre troncos sobrepostos como cruzeiros” – possa preencher essa lacuna ao lado de cada mulher.

Ricordo i terremoti  
e le lingue di fuoco dei bivacchi  
pennellare le tende,  
lo Stromboli che finge di dormire,

<sup>2</sup> O dito vulcão, um dos três em atividade na Itália, se situa numa pequena ilha ao norte da costa da Sicília, a 90 quilômetros da Calábria. Trata-se de uma das oito ilhas do arquipélago das Ilhas Eólias, no mar Tirreno.





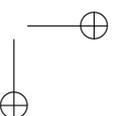
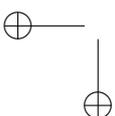
gli uragani improvvisi, le derive  
che svellono le case  
che travolgono gli uomini  
e li abbandonano  
sulle spiagge paurose,  
sul limo dei torrenti cancellati,  
fra tronchi sovrapposti come croci. (p. 12)

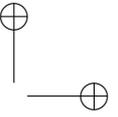
Aparentemente viúvas, elas contrastam diametralmente com as prometidas e casadoiras donzelas ceifeiras alentejanas, muito embora ambas (tanto as jovens portuguesas quanto as velhas italianas) estejam investidas de igual poder: são todas, a seu modo, feiticeiras! O que me permite reconhecer nesse atributo um dado culturalmente feminino, seja tanto para um, quanto para outro universo poético.

Em Florbela, esse “feitiço” é qualidade dos brilhantes “olhos negros” das raparigas – “Brilham os olhos negros, feiticeiros”, diz o soneto – referindo diretamente a sedução que emana do mito feminino ancestral e paradisíaco de Eva ou de Lilith que, na atmosfera de Ada, toma contornos complementares diversos e locais. Nesta, as anciãs são ditas “pálidas oniromantes”, mulheres intérpretes de sonhos, que, tal como a sibila, futuram sobre a vida, assegurando um dom que ultrapassa aquele dos comuns mortais, pois que penetra nos segredos e mistérios mais recônditos da existência humana. As velhas de Ada vaticinam.

Dentre as idosas, Ada elege uma: a imponente “Vestal” que, segundo a tradição, deve ser virgem e casta, pois que responsável pela permanência do fogo sagrado que, na acepção de Robin Wildfang, sintetiza o fundamento da existência da Cidade. A Vestal é, na cultura romana, a guardiã do Império, capaz de exorcizar com o sal as ameaças de desgraça que porventura parem sobre a sua terra. As prerrogativas da Vestal, reconhecida claramente no poema de Ada como sendo “a feiticeira”, excedem os conceitos restritos do feminino, pois que lhe conferem um poder mais alto. A Vestal é livre da vigilância patriarcal, da autoridade familiar e paterna; é respeitada pelos magistrados (nos processos, tem ela até o privilégio de depor como testemunha, o que é vedado às mulheres) e, ao mesmo tempo, emancipada para decidir sobre os seus próprios bens e testamento<sup>3</sup>. Ou

<sup>3</sup> Cf. R. Wildfang *Rome's Vestal Virgins: A study of Rome's Vestal priestesses in the*





Florbela Espanca e Ada Saffo Sapere: Alentejo e Reggio Calábria no Feminin<sup>o</sup>

seja: no mundo arcaico, a Vestal é uma mulher dona do seu nariz – desde que mantenha o voto que a marginaliza da vida sexual, pelo menos por 30 anos.

Portanto, já agora enfocando simultaneamente as duas poetisas, posso cogitar que na poética de Florbela é a promessa da juventude, do cio e da fertilidade que podemos ler nos versos sobre o seu Alentejo, por meio da insinuação dos valores da sensualidade e do deleite das sensações, na faina da safra que também é protegida pelos céus. Por outro lado, na Calábria de Ada é a permanência da lembrança da colheita (o que se fia é fruto da safra, do dia; e o que se interpreta é fruto da noite, o sonho) que transforma a aridez da idade em experiência e saber na figura das dobadouras e das oniromantes. Do grupo de mulheres idosas se extrai, no entanto, essa imagem de suprema autoridade, a Vestal, que, para exercer sua função, tem, no entanto, de abdicar de suas prerrogativas femininas e sexuais.

Assim, se, a partir do trabalho, é a volúpia o valor mais alto do feminino em Florbela, em Ada é a ausência da sensualidade ativa que todavia se desloca para o conhecimento, para a memória e para a segurança e proteção do seu povo, que erige a força da mulher. Por isso mesmo, a sociedade que submerge à poética de Florbela desenha aqui um patriarcalismo, enquanto em Ada é do matriarcalismo que se trata.

E já agora, graças a tais alicerces internos fornecidos pelos poemas, posso apresentar a vocês estas duas mulheres-poetas – Florbela Espanca, a portuguesa alentejana, e Ada Saffo Sapere, a italiana calabresa.

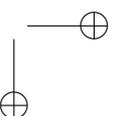
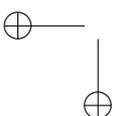
A diferença de idade entre uma e outra é de apenas um ano, sendo Ada a mais velha. Florbela, nascida em 8 de dezembro de 1894, dia de Nossa Senhora da Conceição (de quem também herda o nome Florbela D'Alma da Conceição Espanca) suicida-se no próprio dia em que completaria 36 anos, portanto, em 8 de dezembro de 1930. E é nesse ano que ela passa a ser divulgada na Itália, através das traduções e dos artigos de Guido Battelli, professor genovês formado em direito pela Universidade de Parma e em filosofia pela Universidade de Florença.

---

*late Republic and early Empire*, Routledge, 2006.

Cf. também Cláudia Beltrão Rosa, "A Religião na Urbs", in Norma Musco Mendes; Gilvan Ventura da Silva, *Repensando o Império Romano: perspectiva socioeconômica, política e cultural*, Rio de Janeiro/Vitória, Mauad/EDUFES, 2006, pp. 137-159.

[www.lusosofia.net](http://www.lusosofia.net)



Battelli fora introduzido à obra de Florbela em Portugal, onde estivera a partir de 1930 como professor convidado para a regência de História da Literatura Italiana na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Desse seu súbito e intenso arrebatamento pelos poemas da escritora alentejana nasce uma correspondência entre ambos, encetada em 14 de junho, que se prolonga até 5 de dezembro do mesmo ano – véspera da morte da poetisa. São vinte e quatro as peças da lavra de Florbela, pertencidas dessa epistolografia, que passam a ser integralmente lidas apenas depois de 1941, quando liberadas da cláusula imposta por Battelli ao depositá-las na Biblioteca Pública de Évora, em 1931, quando retorna à Itália. Livia Apa, a maior conhecedora de Florbela Espanca na Itália, entrevistou a sobrinha de Battelli, Anna Vitaletti, e tem rico material a respeito desse professor que ficara responsável pela publicação de *Charneca em Flor*, o que de fato ocorre um mês após a morte da poetisa<sup>4</sup>.

No entanto, Battelli não só traduz poemas de Florbela buscando apresentá-la ao público italiano, como também conduz a obra da alentejana a escritoras italianas – dentre as quais Ada Negri, a Condessa di Fiumi e Sibilla Aleramo – levando da mesma forma a Florbela as obras destas escritoras italianas. Battelli faz, desse modo, a ponte intelectual internacional entre a portuguesa e as italianas, pondo-as em contacto direto por carta.

Assim, de Lisboa (em 18 de junho), comentando a “língua dulcíssima da grande e genial Ada Negri”, Florbela confessa a Battelli que a considera “a maior poetisa do mundo. Tão longe de mim, meu Deus, tão longe!”<sup>5</sup>. Já de Évora, a 27 de junho, ela narra ao professor italiano que havia entrado em contato com (cito) “os versos de Ada Negri através de traduções francesas e um estudo de Shuré. (...)”<sup>6</sup>. De Itália, além dos

<sup>4</sup> Trata-se do artigo “Guido Battelli e La cultura portoghese”, publicada no *Centro Virtual Cervantes* no endereço eletrônico <[http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/05/05\\_169.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/05/05_169.pdf)>.

<sup>5</sup> Cf. Florbela Espanca, *Afinado Desconcerto. Contos, cartas, diário* (est. introdutório, apresentações, org. e notas de Maria Lúcia Dal Farra), ed. atualizada, São Paulo, Iluminuras, 2012, p. 345.

<sup>6</sup> Aqui, Florbela cita uma uruguaia e duas outras italianas que não nomeia. Todavia, nos próximos passos da correspondência, é possível identificar a poetisa uruguaia como sendo Juana de Ibarbourou. (Carta de Florbela a Battelli em 5 de julho de 1930, escrita em Évora.); *Afinado Desconcerto, op. cit.*, p. 348. Sempre que citar as cartas relativas a



Florbela Espanca e Ada Saffo Sapere: Alentejo e Reggio Calábria no Feminismo

grandes de outrora, é claro, conheço apenas, e sempre através de traduções, Leopardi, Guido de Verona e d’Annunzio. Nada mais. É sempre difícil conhecer-se a literatura dum país de que se não sabe a língua”<sup>7</sup>. Já em 10 de julho, depois de ler outros versos de Ada Negri enviados por Battelli, Florbela há de referi-los ao amigo italiano como “soberbos”, acrescentando: “Como nós sabemos sofrer de diferente maneira! A dor de Ada Negri usa um manto de púrpura sobre os ombros, a minha veste de burel e anda descalça.”<sup>8</sup>

De Juana de Ibarbourou, a uruguaia também enviada por Battelli para que Florbela a leia, a poetisa portuguesa dirá ter apreciado muito os poemas: “É uma panteísta, vibrante e sincera. Tem versos soberbos de audácia, coloridos como certas paisagens ásperas e ardentes da minha terra.” Outras duas italianas referidas, Sibilla Aleramo e Maria Luisa Fiumi-Petrangeli, serão objeto de nova carta a Battelli<sup>9</sup>. De Sibilla Aleramo<sup>10</sup>, Florbela comenta o “talento” e a “beleza”, considerando que as “fadas não foram avaras junto do seu pequenino berço”, embora mais tarde mostre-se um tanto desencantada com sua poesia, confidenciando que seus versos “francamente, não me entusiasmaram!”<sup>11</sup>.

Da Condessa di Fiumi comenta um tanto comicamente com Battelli (em 6 de outubro) a desinformação e a confusão em que a escritora italiana anda metida. É que a Condessa italiana atribuíra em carta a Florbela um texto que a alentejana não escrevera. De maneira que a alentejana assegura muito lhe custar “a impossibilidade de lhe ser agradável, dizendo em público as coisas agradáveis que *A Encantadora* me sugere, pois não tenho nenhum jornal à minha disposição para o fazer”. Em compensação, na missiva de 14 de outubro, Florbela combina com Battelli a recensão sobre um livro da Condessa di Fiumi, que deverá ser publicada pela revista

tal correspondência valho-me da citada obra.

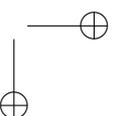
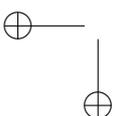
<sup>7</sup> *Op. cit.*, carta de 27-6-1930, de Évora, a Battelli, p. 346.

<sup>8</sup> *Op. cit.*, p. 351.

<sup>9</sup> Sibilla é referida em 27 de julho e a Condessa di Fiumi na carta de 6 de outubro; *op. cit.*, respectivamente, às pp. 352 e 372.

<sup>10</sup> Sobre esta poetisa e Florbela, leia-se, de Patrícia Alexandra Gonçalves, a tese de doutorado intitulada *Da narrativa da vida à vida da narrativa: questões de escrita e autoria em Florbela Espanca e Sibilla Aleramo*, Niterói, Universidade Federal Fluminense, defendida em 7/2/2014, sob orientação de Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira.

<sup>11</sup> Carta de 28 de outubro, *op. cit.*, p. 378.



*Portugal Feminino*, escrita por uma sua amiga, mas não por ela<sup>12</sup>.

Todavia, não é só nesses papéis de agente cultural para o universo italiano que Guido Battelli tem desempenho proeminente, mas muito mais sobre a maneira como a própria obra de Florbela chegará aos leitores portugueses. Os textos imediatos de Battelli sobre Florbela aparecem logo em seguida à morte da poetisa (ainda em dezembro de 1930), em Coimbra e no Porto (no *Correio de Coimbra* e no *Jornal de Notícias*), e em Lisboa, no *Portugal Feminino*, em janeiro de 1931. São também enfatizados e citados por Celestino David no *Diário de Notícias de Lisboa*, tanto no mês de dezembro de 1930 quanto em janeiro de 1931.

É através das suas apresentações, comentários, testemunhos e informações que aquela longínqua poetisa alentejana (que vivia na altura em Matosinhos, no Porto, onde morreria), quase invisível à crítica portuguesa (não fosse pelo destrato de um jornal católico ao seu último livro editado em vida) – será conhecida pela posteridade<sup>13</sup>.

Battelli ficara responsável pela edição póstuma de *Charneca em Flor*, expectativa que permanece em pauta ao longo da epistolografia entre ambos. Florbela, no entanto, falece quando começa a rever as primeiras provas do livro, de maneira que Battelli, sem poder contar com a presença dela, fará de tudo para que a amiga seja divulgada e apreciada. Com esse intento, as versões que o professor oferecerá, implícita ou diretamente, acerca da morte tão precoce da escritora, terão forte impacto sobre a leitura que o futuro perfará não só da biografia dela, mas também de seus poemas e de sua prosa. Numa palavra: Guido Battelli influenciará sobremaneira a fortuna crítica de Florbela Espanca, imprimindo a esta um olhar peculiar onde perpetua a sua digital.

Nota-se a sua ascendência sobre tal obra já em janeiro de 1931 aquando da primeira edição de *Charneca em Flor* que, naquela altura, constava de 56 sonetos. Este montante será, aliás, acrescido por ele de mais 28 outros inéditos, a que o professor intitula “Reliquiae”, aos quais,

<sup>12</sup> *Op. cit.*, respectivamente, p. 372 e pp. 374-375.

<sup>13</sup> Trata-se de um artigo muito depreciativo e acusativo acerca do *Livro de Sórora Saudade* (publicado em 1923), escrito por seu diretor J. Fernando de Sousa, vulgo “Nemo”, que Florbela manteve nos seus guardados (deixados em casa de António Guimarães, seu segundo marido) e que se encontra no seu Espólio conservado hoje na Biblioteca Pública de Évora.



Florbela Espanca e Ada Saffo Sapere: Alentejo e Reggio Calábria no Feminismo

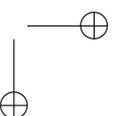
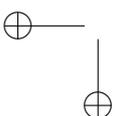
na edição seguinte, ele ajunta mais 5 outros também inéditos – alguns deles trazendo, inclusive, alteração de títulos. Se seguirmos, durante a correspondência entre ambos, as indicações de Florbela sobre tais poemas, veremos que a poetisa alentejana os havia suprimido da edição.

Nos exemplares de *Charneca em Flor*, Battelli apresentava também três trabalhos da sua lavra: um “In Memoriam” a Florbela, as suas “Tradições” de 11 peças da alentejana (alterando o título de duas delas, aliás), além de um texto intitulado “Irmã de Ariel”, espécie de estudo sobre a poetisa.

As duas primeiras publicações do livro póstumo ocorrem em 1931 e atingem um expressivo *boom* editorial. Para tal convergem ainda outros eventos editoriais cunhados sob a mesma égide de Battelli. É o caso do volume que ele publica, intitulado *Juvenilía: versos inéditos de Florbela Espanca*, no qual reúne poemas dispersos da jovem poetisa, colhidos em colaborações a jornais ou revistas de província ou através da correspondência de Florbela com Júlia Alves (em 1916), com quem o professor entra em contacto na altura. É ainda o caso das ditas *Cartas de Florbela Espanca à Dona Júlia Alves e a Guido Battelli* (cartas que ele, aliás, publica incorretamente cortando trechos e interpolando outros), mas que consistem nas primeiras peças epistolares de Florbela conhecidas em volume<sup>14</sup>. E, ainda, dado curioso, é o caso da presença de Battelli também na primeira edição de um volume de prosa de Florbela. Trata-se de *As Máscaras do Destino*, provavelmente o último dos dois volumes em prosa a ter sido composto pela escritora, posto que dedicado à memória de Apelles, seu único irmão, falecido em 1927 – e que vem à luz ainda no mesmo ano de 1931, em dezembro e, precisamente, pelas mãos de Battelli<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Refiro-me às edições de *Charneca em Flor*, Coimbra, Livraria Gonçalves, janeiro de 1931; *Charneca em Flor* (com 28 sonetos inéditos), Coimbra, Livraria Gonçalves, abril de 1931; *Juvenilía: Versos Inéditos de Florbela Espanca*, Coimbra, Livraria Gonçalves, outubro de 1931; *Cartas de Florbela Espanca (a Dona Júlia Alves e a Guido Battelli)*, Coimbra, Livraria Gonçalves, agosto de 1931.

<sup>15</sup> O volume contava com a revisão do Dr. Cláudio Bastos e com a rubrica da Editora Marânus do Porto. Todavia, no seu comentário a essa primeira edição, Celestino David, estudioso de Florbela e sempre tão atento quanto bem informado da participação de Battelli, afirma no *Diário de Notícias* de Lisboa (em 11 fevereiro de 1932 e referindo-se diretamente ao professor italiano) que “este ilustre senhor acaba de nos dar a conhecer, com o livro *As Máscaras do Destino*, o que Florbela foi como artista da prosa” (p. 11).



De fato, Battelli torna-se o responsável (desde a segunda metade de dezembro de 1930 e durante o extenso ano de 1931) pelas duas edições de *Charneca em Flor*; pela edição das referidas *Cartas*; pela edição de *Juvenília*; pela de *As Máscaras do Destino* e também pelas segundas edições (dos já então há muito esgotados) *Livro de Mágoas* (1919) e *Livro de Sórora Saudade* (1923), enfim, de quase toda a obra existente de Florbela Espanca. Faltou-lhe publicar apenas o montante dos originais que seriam conhecidos só cinquenta anos depois: o do *Diário do Último Ano* (editado em 1981) e do outro livro de contos, *O Dominó Preto* (editado tão-somente em 1982).

Se Florbela foi, portanto, apresentada aos italianos e traduzida para esse universo cultural, Ada Saffo Sapere não gozou do mesmo privilégio em relação à língua portuguesa, tendo sido só recentemente vertida para o português por Cleide Stieljes Yasoshima, para uma publicação brasileira que ainda se conserva inédita.

Nascida a 17 de março de 1893, um ano antes que Florbela, em Reggio Calábria, em Catanzaro (capital da província), Ada é já, aos 16 anos, professora primária em Pazzano (onde permanecerá até o início dos anos trinta) e (simultaneamente por um período) professora de francês em Polistena. Durante essas décadas, ela foi presidente da UDI, da União das Mulheres Italianas da Calábria, e colaborou em diversos jornais e revistas, tais como *La Roma Letteraria*, *La Vita Letteraria*, *La Rivista Adriatica*, *La Vita Nazionale*, *La Rassegna Letteraria*, *Quaderni di Poesia*. Mario Gastaldi, diretor dessa revista derradeira (*Quaderni di Poesia*) e autor de *Donne luce d'Italia (Panorama della letteratura femminile contemporanea)*, publicada em Milão em 1936, dirá de Ada que se trata de “apreciada colaboradora da minha revista, com uma produção verdadeiramente digna de ultrapassar as fronteiras dos periódicos nos quais habitualmente colabora”<sup>16</sup>.

Erudita e intelectual, de uma “nobre e alta poesia”, cujos versos, se-  
Cláudio Bastos foi, com Augusto Martins e Pedro Vitorino, diretor da revista bimestral *Portvcale*. Também é autor de *Foi Eça de Queirós um plagiador?*, de *A Linguagem de Camilo* e *O Doutor Diabo*. Era, na ocasião, diretor da coleção “Biblioteca Clássica” da mesma editora.

<sup>16</sup> Na citada obra poética de Ada Saffo Sapere se lê tal afirmação nas pp. 5-6, assim como as próximas que citarei, intituladas “Giudizi sulla poesia di Ada Saffo Sapere”.



*Florbela Espanca e Ada Saffo Sapere: Alentejo e Reggio Calábria no Feminino*

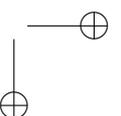
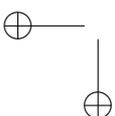
gundo Idílio Dell’Era, por serem “impecáveis e harmoniosos”, possuem uma (sic) “digital masculina”<sup>17</sup>, Ada é, por outro lado, coincidentemente reconhecida por uma leveza de ave, tanto por Oreste Dito, que a considera “uma águia da nossa melhor literatura”, quanto por August Bertsch, que a concebe como “a cotovia calabresa”. Com este último, Ada traduz do alemão, em 1933, o romance de Anette Von Droste-Hülshoff, *Die Judenbuche*, que ganha o título italiano de *Il faggio dei Giudei* e que vem apresentado com um prefácio da lavra dela<sup>18</sup>.

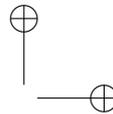
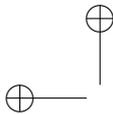
Creio que é em 1926, quando o poeta Salvatore Quasimodo se estabelece em Reggio Calabria, que ambos passam a conviver numa profunda amizade, cuja estima perdurará, embora permeada pela distância, até à morte dele em 1968. Em meados da década de trinta, Ada se transfere para a Bélgica, onde se casa com Henri Stieltjes, migrando posteriormente com a família, nos anos sessenta, para o Brasil, e estabelecendo-se na cidade de Botucatu, minha terra natal, onde eu a conheceria. Ada recebe, em 28 de junho de 1980, do Ministro da Cultura Italiana, o prêmio de “Melhor Poeta de 1979”, pela publicação de sua antologia intitulada *Poesia*, editada em Polistena, cidade calabresa que a honra, desde então, ostentando na Biblioteca Comunitária o seu nome.

Se algum suposto indício pode ligar, ainda que longinquamente, Ada e Florbela, tudo leva a crer que tal vínculo possa ter sido estabelecido justamente por Salvatore Quasimodo que, em 1935, manteve um relacionamento tempestuoso com Sibilla Aleramo (1876-1960). Esta poetisa italiana carteava, como sabemos, com Battelli e, por intermédio deste,

<sup>17</sup> É curioso anotar que os críticos, de uma maneira geral, sempre que querem exaltar os dotes poéticos de uma mulher, utilizam para ela qualificações ditas “masculinas”, preconceito que ocorre em qualquer cultura, aliás... No caso de Florbela, o editorial do *Diário de Notícias de Lisboa*, assinado por António Ferro em 24 de fevereiro de 1931, logo após a morte dela, assegura, para enaltecê-la, que Florbela é “uma grande poetisa, uma poetisa-poeta”. Por isso mesmo, faço sempre questão de invocar para as mulheres o feminino de “poeta”, chamando-as de “poetisas”, tal como para isso chamou a atenção, numa verdadeira campanha, a poetisa Natália Correia, que faz o prefácio do *Diário do Último Ano* de Florbela.

<sup>18</sup> Publicado em Bologna, L. Capelli, 1933. Essa tradução é objeto do estudo de Magdalena Nowinska, que tem por título *Tradução e Sensibilidade*, doutoramento defendido em 2012 na Universidade de São Paulo (Brasil).





lera Florbela<sup>19</sup>. Aliás, no *Arquivo* de Sibilla, sob a responsabilidade de Marina Zancan e Cristiana Pipitone, encontra-se não só uma edição dos *Sonetos Completos* de Florbela, pela Livraria Gonçalves, datando de 1936, como também o volume de *Versi di Florbella Espanca*, tradotti dal portoghese da Guido Battelli, editado no Porto, pela Imprensa Moderna, em 1934<sup>20</sup>.

Se Salvatore Quasimodo, o Prêmio Nobel de Poesia de 1959, declara já em 1930, em sua obra *Acqua e Terra*<sup>21</sup>, que “Ada Saffo Sapere é aquela que mais se avizinha do trabalho do meu espírito”<sup>22</sup> – é de se supor que Sibilla teria tido, por intermédio dele, notícias de Ada, tanto quanto esta dela. O que também não torna impossível que Ada tivesse tomado contato com a poesia de Florbela em italiano, uma vez que Battelli havia transformado o suicídio de Florbela numa espécie de *fait divers* poético a que não faltava sequer um certo suspense que apenas a leitura da sua obra poderia solucionar. Por outro lado, é difícil saber se, por intermédio de Battelli, Florbela também teria tido notícias de Ada Saffo Sapere que, afinal, era sua contemporânea, tanto quanto Ada Negri, Sibilla Aleramo e a Condessa de Fiumi, as poetisas italianas mencionadas nas cartas de Florbela a Battelli.

Ada falece no Brasil, na cidade de São Paulo, em 28 de setembro de 1983, com 90 anos de idade.

E, agora que já tracei o contexto histórico onde as poetisas atuam, retomo a aproximação entre Florbela e Ada, sublinhando que as referências à terra natal, o Alentejo de um lado e a Calábria de outro, são muito curiosas e, por vezes, desencontradas na intenção poética.

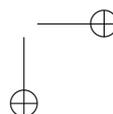
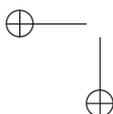
Florbela descreve a sua charneca rude, de quem se diz “filha”, e que se estende por outeiros, ravinas, combros, cheia de atalhos na planície onde medram as flores do campo, os giestais, os rosmaninhos, os nardos, as

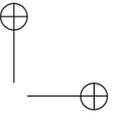
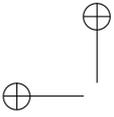
<sup>19</sup> Sobre a relação entre Quasimodo e Sibilla, cf. *Lettere d'amore: Sibilla Aleramo, Salvatore Quasimodo*, de Paola Manfredi, prefácio de Bruna Conti, da Nicolodi Editora, setembro de 2001.

<sup>20</sup> L'archivio Sibilla Aleramo, *Guida alla consultazione a cura di Marina Zancan e Cristiana Pipitone*, Roma, Fondazioni Istituto Gramsci onlus, 2006.

<sup>21</sup> Essa é a primeira recolha poética de Quasimodo, publicada em 1930, pela Solaria.

<sup>22</sup> Na referida obra poética de Ada Saffo Sapere se lê tal afirmação de Quasimodo na p. 5.





Florbela Espanca e Ada Saffo Sapere: Alentejo e Reggio Calabria no Feminismo

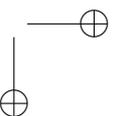
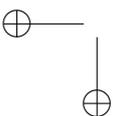
verbenas, as urzes, as alfazemas, os tomilhos. Nela, cantam a toutinegra e o rouxinol, e bandos de andorinhas polvilham de passagem os céus. Nesse ambiente de sonho e de perfumes, há fontes, há bezerritos que “bebem lentamente/ Na tranqüila levada do moinho”, como delicadamente registra o seu soneto juvenil “Paisagem” (p. 66). Também há cigarras, há lavouras de trigo colhidas pelos ceifeiros, e montes, lugarejos que se estendem, povoados onde o fumo aconchegante se evola, ao entardecer, do colmo dos casais. Por vezes, no entanto, a planície é um brasido e as “árvores sangrentas” têm perfis enigmáticos, e a própria Florbela se devaneia uma “Esfinge olhando, na planície enorme...”

Sou filha da charneca erma e selvagem:  
Os giestais, por entre os rosmaninhos,  
Abrindo os olhos d’ouro, p’los caminhos,  
Desta minh’alma ardente são a imagem. (p. 185)

A charneca é deveras a sua imagem e, em “Árvores do Alentejo”, soneto dedicado a Battelli, Florbela se irmana às árvores da sua terra e, como essa vegetação sedenta, também pede a sua gota d’água (p. 246). Como se constata, o Alentejo é, assim, o espaço onde Florbela se mira, se espelha e se reconhece.

Num segundo poema a Battelli, intitulado “Évora”, a portuguesa estabelece, já na *dedicace*, a igualdade entre si e a estimada cidade alentejana onde viveu e estudou, que é, segundo assegura, “como eu soturna e triste...”. De maneira que os versos sublinham a sua alma fantasma que, por cada viela, continua a passar “menina-e-moça” (p. 269). Aliás, num soneto ainda de 1916 dedicado à amiga Beatriz Carvalho e nomeado “Escuta...”, Florbela reconhece a si mesma como a alma penada presa na “humilde casa” da rua em que morou, assegurando que lá ainda permanece “a arrastar grillhões como um fantasma triste”, murmurando uma canção de amor (p. 105).

Persistindo nessa identificação espelhante com a sua terra, em “Charneca em Flor”, soneto que faz a abertura do livro homônimo, Florbela confia que já não é mais, nessa pujante estação de renascimento, aquela dolorosa Sórora Saudade que fôra, pois, como a charneca, despiu a sua mortalha, o seu burel: “Olhos a arder em êxtases de amor,/ Boca a saber a sol, a fruto, a mel:/ Sou a charneca rude a abrir em flor!” (p.



209). Em “Primavera”, quando, junto com o campo, Florbela despe a sua veste de estamena e recende, como este, a “rosmaninho e a nardo”, ela avisa que anda “agora tonta” à espera do amado: “Pus rosas cor-de-rosa em meus cabelos.../ Parecem um rosal! Vem desprendê-los!/ Meu Amor, meu Amor, é Primavera!...” (p. 276).

Também referências à história portuguesa se sobressaem nos seus poemas, tais como as grandes navegações, as caravelas, os expressivos episódios nacionais, as lutas medievais, Nun’Álvares, a Primeira Grande Guerra, e favoritos escritores como Garcia de Resende, Bernardim Ribeiro (e nestes a relação com o Alentejo é evidente), Antonio Nobre e Camões, de quem, aliás, ela se vale de um verso para compor um grupo de 10 sonetos presentes no livro derradeiro e que são uma verdadeira jóia.

Os indicativos emblemáticos e culturais de Portugal também surgem nos poemas por meio dos cavaleiros andantes medievais, dos castelos, dos mistérios e das vozes do mar, das epopeias, dos Descobrimentos, do Fado, da Saudade. A sua terra de origem é, pois, o lugar para onde pretende regressar. E, de fato, obedecendo à sua vontade, seus amigos hão de lutar por trazê-la de Matosinhos (no Porto, onde faleceu), para Vila Viçosa (onde nasceu), mas só o conseguirão 34 anos após o seu desaparecimento, devido às enviesadas repercussões da versão de Florbela disseminada por Battelli, que vai favorecer uma alongada polêmica em torno da alentejana<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> Lembro que Battelli entra em contacto com toda a imprensa portuguesa depois do suicídio de Florbela, e que esta, convencida da “intimidade” do seu relacionamento com a poetisa, lhe dará fé, divulgando, por todo o país, a versão que ele lhe passa, e que enfim pode ser sintetizada na imagem de uma “Pobre de Cristo” injustiçada e incompreendida, título que ele também saca, na sua edição de *Charneca em Flor*, para substituir o título original de um poema inédito de Florbela - “A minha Terra” (p. 251, que cito em seguida no corpo do texto). Mais tarde, em 1937, Battelli terá de responder por isso, quando as sementes do que plantou lhe redundarem adversas. Sobre essa polêmica que ele manterá da Itália, leiam-se “Através da obra de Florbela Espanca I e II”, de Silva Júnior (*Gil Vicente*, vol. 3/4, n.º 13-março-abril, Guimarães, 1937, pp. 33-40, e vol. 5/6, n.º 14-maio-junho, 1937, pp. 68-77); “À propos du narcissisme de Florbela Espanca (lettre ouverte à M. Silva Júnior)”, de Guido Battelli (*Gil Vicente*, vol 9/10, n.º 15-setembro-outubro, 1937, pp. 135-136) e “Florbela Espanca e a crítica: carta aberta do ilustre Prof. Dr. Guido Battelli”, de J. Silva Júnior (*Gil Vicente*, vol. 7/8, n.º 14- julho-agosto, 1938, pp. 113-116). Mas não me refiro apenas a este *affaire* entre Battelli e Silva Júnior. Faço menção a um mais amplo e alongado litígio na imprensa que tem início logo após a morte da poetisa



Florbela Espanca e Ada Saffo Sapere: Alentejo e Reggio Calábria no Femininã

E faz muita impressão o poema que ela dedica a Vila Viçosa, sua terra de origem, e que se encontra em *Charneca em Flor*, justamente porque Florbela reconhece no seu rincão todas as suas pertencas: o seu “pão”, a sua “casa”, a sua “planície” que nunca viu “o mar”, o seu “anel de rubis”, o lugar onde nasceu-lhe o “irmão”, onde a sua “mãe” amou e foi amada. E, por fim, como se batesse na porta dessa sua eterna e receptiva morada, ela lhe suplica: “Truz... truz... truz... – Eu não tenho onde me acoite,/ Sou um pobre de longe, é quase noite,/ Terra, quero dormir, dá-me pousada!...” (p. 251).

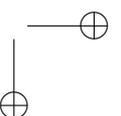
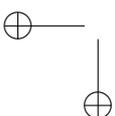
Também Ada se diz “filha” da Calábria e, no poema “Il mio Paese”, dialogando com Goethe, há de enaltecer a sua terra como sonho e aspiração de outros Alpes, “perfumada de flor de laranjeira” e “de cedro”. Cito o texto original:

Questo è il paese mio, Wolgango Goethe,  
di quei d'oltre Alpi sogno, aspirazione,  
profumato di zagare, di cedro,  
di quel che amavi tu, sommo Poeta. (IN.)

Todavia, sobre a sua pátria, Ada tem um pressentimento amargo: sabe que a ela nunca mais voltará, e por isso mesmo se reconhece como a “filha pródiga”, a que “permanecerá sem retorno” (p. 6). Essa “terra de antros e de refúgios”, de “olhos vigilantes/ dos corações que batem até romper” (p. 11), parece inóspita diante da planície ardente (também por vezes rude) de Florbela. No entanto, é essa mesma aridez que, no contexto do poema “Calábria”, se revela uma nativa, inigualável e extraordinária qualidade! Porque foi essa “terra escavada”, “repartida pelas cunas dos penhascos”, com sua “charneca íngreme”, desenhada por mosaicos de “pedregulhos soantes como castanholas/ ao toque de aço dos coturnos/ das unhas dos rebanhos” – que impediu Alarico, o visigodo rei invasor, de tomar para si, no século V, a Reggio Calábria (p. 5):

e vai envolver intelectuais simpatizantes salazaristas contra José Régio, Jorge de Sena e Vitorino Nemésio, por exemplo, que tomam a defesa de Florbela, e que se conserva pelo menos ativo até 1964, data em que os restos mortais de Florbela obterão licença da Igreja para serem trasladados a Vila Viçosa. Sobre tal assunto, leiam-se minhas inúmeras publicações sobre Florbela, notadamente *Florbela Espanca* (Rio de Janeiro, Agir, 1995).

[www.lusosofia.net](http://www.lusosofia.net)





Ben Alarico spingere volle  
contro i tuoi faggi l'ispida chioma  
e l'infemale cavallo  
e conficcar l'alabarda  
nel suolo del Crati ove forse riposa (p. 11)

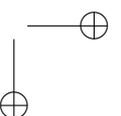
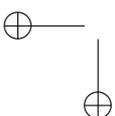
Por todas essas razões, Ada concebe a sua terra como a “magna Cila” – a figura mitológica associada a Caríbdis, ambas mulheres-monstros-marinhos que habitam os lados opostos do estreito de Messina e que guardam emboscadas memoráveis aos navegantes das epopeias desde Homero, desde o poema de Ovídio<sup>24</sup>. Vale a pena tocar aqui na emblemática feminina embutida nesse mito ancestral trazido à cena por Ada como representativo da sua terra.

Lembro que a parte sensível do corpo que torna Cila uma mulher fica ocupada por serpentes e por cabeças de ferozes cães que não lhe permitem quaisquer aproximações e que a assaltam e habitam o seu corpo da cintura para baixo. É como se o lado penumbrento do feminino, aquele culturalizado como assombroso e inopinado, o seu valor obscuro, enfim, isso que diz respeito, no feminino, a seu “continente negro”, a tivessem tomado como refém, convertendo-a em dúbia, dupla, contrastante, ambivalente e, por isso mesmo (como Eva ou Lilith), objeto de desconfiança do mundo masculino. Segundo explica o mito, parte de Cila foi possuída por uma entidade que a torna ostensivamente perigosa, e, nesse sentido, essa mulher se aproxima do conceito expresso por Monique Schneider em *De l'exorcisme à La psychanalyse. Le féminin expurgé*<sup>25</sup>. De fato, nesta obra, compreende-se que a figura da “possessa” é a que melhor expressa culturalmente o feminino.

Porque a possuída está a meio caminho entre a feiticeira e a histérica, e o que a sociedade pretende expulsar nela, enquanto padrão social

<sup>24</sup> O poema reúne Glauco, Cila e Circe, e conta a maldição de Cila que, fugindo de Glauco, é atingida pelo ciúme de Circe que a converte num monstro: da parte de cima dos quadris à cabeça mostra uma belíssima e encantadora mulher; todavia, da cintura para baixo ostenta seis cabeças de serpentes cada uma com uma fileira tripla de dentes, mais um círculo de doze cães ladradores, tendo também ela doze pés. Cf. Junito Brandão, *Dicionário Mítico-Etimológico*, vol. 1, Petrópolis, Vozes, 1991, pp. 211-213.

<sup>25</sup> Cf. Monique Schneider, *De l'exorcisme à La psychanalyse. Le féminin expurgé*, Paris, Retz, 1979.





*Florabela Espanca e Ada Saffo Sapere: Alentejo e Reggio Calábria no Feminin<sup>25</sup>*

relativo tanto ao homem quanto à mulher, é aquilo que é dito pertencer à esfera do “feminino”: o imaginário, o noturno, o desconhecido, o desenfreado, enfim, a desordem. De maneira que a figura da possessa não passa de uma refém entre duas potências antagonistas que a disputam (o bem e o mal, Deus e o Diabo, a beleza e a feiura, o normal e o monstruoso, e daí por diante). A possessa é, afinal, uma seqüestrada, um lugar, um puro receptáculo. Ao contrário da feiticeira, e apenas porque não é, como esta, um princípio ativo, a possessa é salva permanecendo à margem da fogueira. No entanto, ela simboliza um assédio que é, no mínimo, espiritual. No caso de Cila, trata-se de uma violação propriamente física, pois que consiste na acolhida, contra a sua vontade, de seres palpáveis e estrangeiros que a acometem, que a tomam de assalto, fazendo com que se afaste da sua vocação primeira de mulher-amante.

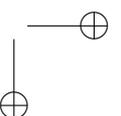
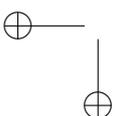
Fiz este ligeiro excursão para buscar esclarecer a marginalidade mítica em que se encontram as mulheres de Ada: Cila, a possessa, se junta, agora, às já enfocadas feiticeiras, oniromantes e à Vestal. Certamente há aí, neste forte matriarcado, um poder inusitado conferido ao sexo feminino, que excede, em muito, os limites do puro gênero.

Mas, retornando ao Estreito de Messina, lembro que ele separa, como sabem, a Calábria da Sicília, ligando o mar Jônico ao Tirreno. E é ali que ocorre, na sua maior dimensão, a ilusão ótica conhecida como “Fata Morgana” (também não por acaso um nome feminino), miragem que se deve a uma inversão térmica e que confere aos objetos avistados no horizonte uma aparência outra<sup>26</sup>.

Talvez sob o sortilégio da Fata Morgana e mercê da lonjura de onde rememora a sua terra, Ada transfigure os arriscados e ameaçadores percalços da sua terra (o dissimulado Stromboli, os terremotos e tantas adversidades decorrentes do perigo dos altos penedos e rochedos expostos à fúria do mar) em paz de murmúrio de água.

A água descrita por Ada irrompe das fontes e verdeja as avencas, as samambaias, os brotos das plantas, as conchas de Roccella, e se iguala, portanto, às primícias, à “paz/ dos primitivos arados e das bicas” (p. 12).

<sup>26</sup> Com efeito, sob este título, Werner Herzog produz, em 1970 (Alemanha), um documentário muito poético, filmado no Deserto do Sahara. Sublinho que também esse nome feminino diz respeito a uma transfiguração semelhante àquela flagrada em Cila, visto que impõe a quem olha uma metamorfose da categoria da “desordem”.



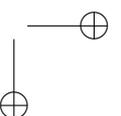
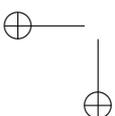


No entanto, muito embora milhares de “cantores alados” se ofereçam para o concerto, malgrado a “prata” ou “a escura turquesa” dos seus lagos, malgrado os “pares de figos perfumados como incensos” oferecidos por sua terra ao forasteiro<sup>27</sup>, malgrado as idosas que se reúnem para o artesanato e para o vaticínio – a Calábria não mais terá de volta a sua poetisa... Ela só pode tudo rever, “com boas palavras”, através da memória, e desejar “com um gesto de mão [...] alisar as rugas de tantas fronte”, tão envelhecidas quantos os sulcos dessa geografia difícil, sobre os quais penetram as lágrimas que ela verte, de longe, sagrando, assim, o “suor humano” – o trabalho interminável dos seus:

Tutto rivedo; e con parole buone,  
con un gesto di mano  
vorrei spianar le rughe  
di tante fronti – al Capricorno – prone  
sui solchi, entro cui goccia come lacrime  
cadenti ad una ad una  
sacro il sudor umano. (p. 13)

Das aldeias da sua terra natal, Ada nomeia, com muita alegria, as casas apinhadas, o vilarejo empoleirado sobre a rocha, os “moinhos mortos/entre o odor áspero das flores de pistache”, a vegetação de ambrósias, pervincas, orobancáceas, sabugais, urzedo, murtas, manjericões, girassóis, amoreiras, amendoeiras, assim como as “humildes rosas” (p. 28). E a poetisa, nostálgica, lembra os ventos, a tramontana, as constelações, o firmamento, o Capricórnio, o Héspero, a Lua “parada” sobre o povoado (p. 29). Escuta as vozes das crianças, das mães, dos violões ao luar, das “flautas pastoris, consolo das alturas” (p. 22); sente os “arranhões da galinha choca”, deplora as “corolas mortas”, assiste ao movimento das rocas, das “mechas cortadas”, dos “anciãos ao sol, o girar dos fusos, as bolas em agitação” (p. 28). Canta as fontes, os riachos, as pequenas hortas, as eiras; revê o campanário e os lampiões da aldeia sem eletricidade, os mortos “sob duas camadas loiras de rochas” (p. 28); recorda as personagens típicas como o pároco, as velhas, as crianças, o carreteiro, os pastores, os ceifeiros, os pescadores e suas redes, os homens armados

<sup>27</sup> Na epopeia de Homero fala-se também de uma “figueira negra” que se erguia ao alto do penedo de Cila e que foi a salvação de Odisseu.





Floribela Espanca e Ada Saffo Sapere: Alentejo e Reggio Calábria no Feminismo

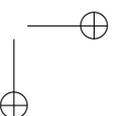
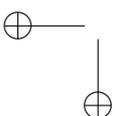
com pás e tridentes. Convoca os animais e os rebanhos, as galinhas, as ovelhas, os bois, os sapos; os insetos como o besouro, a joaninha; as aves como o papa-figo, o cuco, a rolinha, o rouxinol; as conchas de Roccella, os corais, “feitos de sangue,/ de cochinchas feitos e de cinabre” (p. 20).

Por entre tal profusão de natureza, de tipos, de indícios da sua vida, transcorrem o folclore calabrês, as lendas cheias de panteísmo, os ditados, as histórias populares relativas ao ciclo natural do tempo, as superstições, as adivinhas populares, o diálogo da menina com o cuco (sobre a existência, sobre o casamento, sobre a morte, pp. 16-18), a história do “casaco e do charco” (pp. 14-15), da flor, da árvore, do “ninho sobre a sebe” (pp. 22-23), narrativas que perscrutam o mistério das coisas e testemunham o maravilhoso, como por exemplo, a história do “galo camponês” (pp. 30-31) que, mesmo degolado, se despede da alvorada. E Ada segue, no crepúsculo, os trabalhadores que retornam dos campos. Assim,

como alabardas  
fora da parada  
pás e tridentes,  
o cortejo mudo [que] surge dos campos,  
mirando adiante  
e olhos tem somente para um brilho longínquo –  
o tênue lume da sua cabana  
que fala ao coração dentre todas as luzes! (p. 23)

Em Ada, sempre o privilegiado é o povo, os carentes, o trabalhador, o migrante, aquele que retorna solitário e mendigo depois de ter saído da sua terra apenas pobre. A ênfase da sua poesia sobre o trabalho e a falta de perspectivas oferecida pelos meios sociais da sua terra demonstra a índole política de Ada que foi, aliás, uma das primeiras mulheres socialistas da Reggio Calabria. Ela conviveu com Don Martino Siena Ceccuzzi (mais conhecido pelo seu pseudônimo de Idílio dell’Ere, através do qual ele dá testemunho sobre a sua poesia), intelectual muito próximo de Paul Claudel. Ceccuzzi foi acusado, já ao final da guerra, de ter ajudado os guerrilheiros, tendo sido salvo da sanha dos fascistas apenas graças a seus paroquianos.

Ada também freqüentou o grupo de Giovanni Patari, em Catanzaro, fundador do jornal *U monacheddu*, em 1902, que fora amigo de Edmondo



de Amicis. Patari também verá nela (sob o pseudônimo de Alfio Bruzio) “uma poetisa e escritora de valor não comum, alma de artista nobilíssima”. Ela também conviveu com Roberto Taverniti, morto prematuramente durante a Primeira Guerra, fundador do jornal *Terra Nostra* e chefe de redação de *Il Divenire Sociale*. De maneira que não é excessivo sugerir que a poesia de Ada traga em si, impressa, essa digital dessa cultura local e a antecipação do neo-realismo italiano, de que também se revestem filmes inaugurais desse movimento, o *Stromboli*, *Terra di Dio*, de Roberto Rossellini (realizado em 1950) e *La Terra Trema*, de Luchino Visconti (1948), este baseado no romance do siciliano Giovanni Verga (1840-1922) intitulado *I Malavoglia* (1881).

A temática das almas simples, do imigrante e dos desvalidos também comparece em Florbela, mas toma de fato assento nos seus contos, tal como no “Regresso do Filho” de *O Dominó Preto*. Neste, as terras para onde se abalaram, e que lhes causam febres, roubos, doenças, faltas de recursos e de assistência, muito embora sejam férteis e generosas nos seus frutos, levam os emigrantes a lamentarem, como diz Florbela, “do mais fundo da sua cismática e austera alma alentejana, os seus campos incultos, as suas charnecas bravias, o cheiro a feno, a ervas amargas, a tostado, os seus pequeninos prados” (p. 187).

Uma grande parte dos contos de Florbela se dedica ao campesinato e às classes mais humildes, numa preocupação de registrar situações relativas ao estrato regional de origem alentejana. As narrativas são atravessadas por algumas inquietações de ordem social, recobertas por um falar típico dessa província, num apego às raízes locais, à cultura, à paisagem dessa terra que insufla sempre, com raras exceções, a cor local e a ambiência dos seus restantes contos. Leia-se, a esse propósito, o lírico “Carta da Herdade”, que data de junho de 1930, e que foi publicado ainda no último ano de vida da poetisa, pela revista *Portugal Feminino*.

Diante de Florbela, Vitorino Nemésio constata que “estamos em presença – creio que pela primeira vez na literatura portuguesa – de uma poetisa musa. Mais do que isso: de uma divindade ou de um duende, um ser mitológico de que já alguns poetas (Manuel da Fonseca, por exemplo) se apoderaram para dele fazerem a alma da planície alentejana, *genius*



*Florabela Espanca e Ada Saffo Sapere: Alentejo e Reggio Calábria no Feminino*

*loci* errante entre o piorno e as estevas”<sup>28</sup>.

Em Ada, esse expressivo traço também é sublinhado pelo escritor Paulo Apostoliti que repara como ela “sabe bem exprimir o trabalho do emigrante”, e por Alfredo Pedullà Audino que se declara “profundamente tocado pela maneira de pensar e de dizer” de Ada. A “sua poesia é fresca e sincera, tem toda a variedade de tinta do nosso céu, a cor do nosso mar, a nostalgia da nossa terra”. Exemplifico tais pareceres citando um trecho do poema “Piccolo Borgo”, no qual Ada faz um lírico instantâneo do seu povoado:

Ó arbustos cerrados em fila  
debaixo de um grande arco de céu sarraceno,  
abrigados sob um guarda-chuva  
feito de estrelas,  
quem vos plantou? Talvez uma criança  
que desejava fazer sua pequena horta? (p. 28)

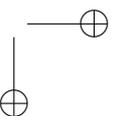
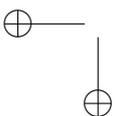
Na fotografia de uma outra aldeia, que Ada surpreende iluminada apenas uma vez por mês, e sempre pelo pontual luar, considera que os de Titi (é este o nome do lugarejo) são mesmo obstinados, visto que

permanecem pacientes  
a ouvir as rãs e o papa-figo;  
que um sobre a colma  
e o outro nos pântanos  
sem instrumentos  
cantam as ninas e fazem as serenatas. (p. 29)

Em Ada, é mais o sentimento doído de uma irremediável diáspora pessoal que marca tanto a proximidade quanto a distância da sua terra, enquanto em Florbela é o movimento de uma remissão permanente ao Alentejo, uma certeza fiel de retorno real às origens, que faz finca-pé nas suas lembranças provincianas.

Apaixonada por estas duas poetisas, eu poderia continuar a abordá-las para sempre – mas não exatamente aqui, pois que não há mais tempo.

<sup>28</sup> Vitorino Nemésio, “Florbela”, in *Diário Popular*, Lisboa, 29 de junho de 1949. O poema referido por ele é o “Para um poema a Florbela”, de Manuel da Fonseca, que figura em *Poemas Completos*, Lisboa, Portugal, 1969, pp. 121-135.





No entanto, queria ainda me valer de, pelo menos, um poema de cada uma para buscar arrematar as minhas cogitações sobre esse feminino, tão facetado por ambas. E trago justamente um soneto que Ada intitula “Solidão” (p. 73) e um de Florbela que tem por título “Renúncia” (p. 194).

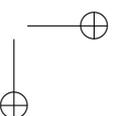
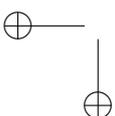
Em Ada, a sensação de aprisionada (que abre o poema) se explica pela “misanthropia” que a assalta e que a põe à margem de todos, e longe da mesa da família, isolando-a no quarto. Mas fechada entre essas quatro paredes, a sua fantasia responsabiliza tal prisão ora como produto de uma “emboscada”, ora como plano de um ser “maldoso”. Leio os dois quartetos de “Solitudine”:

Ne l’ora cupa di misantropia  
La mensa familiar fuggo ed i lieti;  
in camera la cena mi s’invia;  
dolce m’è rimaner coi miei segreti.

E se vivo talor di fantasia,  
soletta, chiusa fra le mie pareti,  
or d’un tristo mi sento in prigionia,  
or d’un tranello presa ne le reti. (p. 73)

Em Florbela, o encerramento que, para o caso, é identificado como sendo figurativamente o da sua “mocidade”, se dá por vontade própria, isolando-a num convento, que é o da “Tristeza”. Mas essa renúncia ao mundo à volta tem de ser muito acautelada, visto que tanto a Lua quanto a Natureza representam perigo iminente quanto a essa decisão de retiro, de maneira que, da tranqüilidade do interior da cela, passa-se à inquietude da tentação que a espreita fora dela. Como entidades femininas, a Lua e a Natureza são diabólicas e sedutoras – são “Satanás!”, de modo que exibem, pela beleza e por esse viés, os seus dons provocadores. A Lua se desdobra, assim, “em requintes de Beleza”; e a Natureza é “como um beijo ardente” que transforma a cela de Florbela num “rio de luz”. Leio os dois quartetos de “Renúncia”:

A minha mocidade outrora eu pus  
No tranqüilo convento da Tristeza;  
Lá passa os dias, noites, sempre presa,  
Olhos fechados, magras mãos em cruz...





Florbela Espanca e Ada Saffo Sapere: Alentejo e Reggio Calábria no Feminino

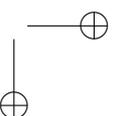
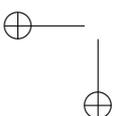
Lá fora, a Lua, Satanás, seduz!  
Desdobra-se em requintes de Beleza:  
É como um beijo ardente a Natureza...  
A minha cela é como um rio de luz... (p. 194)

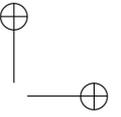
Também em outros poemas seus, Florbela faz menção a tal clausura, e lembro que o seu último livro publicado em vida traz justamente como título tal imagem, *Livro de Sóror Saudade*, muito embora a esse arquétipo tenha se dedicado desde o seu livro de estréia, o *Livro de Mágoas*, em 1919. Neste, no soneto chamado “Castelã da Tristeza”, é a Dor quem ergue para si um castelo ou uma cela em que Florbela chora, lendo, “toda de branco, um livro de horas/ à sombra rendilhada dos vitrais” (p. 134). Em outro poema do mesmo volume, a sua Dor é dita “um convento ideal”

Cheio de claustros, sombras, arcarias,  
Aonde a pedra em convulsões sombrias  
Tem linhas dum requinte escultural. (p. 138)

Na tradição literária portuguesa, Florbela incorpora, como sóror, a vestição de Mariana Alcoforado (séculos XVII e XVIII) que, aliás, usa o claustro para se insurgir contra a mudez a que foi relegada como freira, de modo a exercer a sua voz na manifestação do interdito, para expor as suas prerrogativas de mulher contra a ordem estabelecida. E sua ousadia é ainda mais significativa, visto que ela se assenhora de um instrumento considerado culturalmente masculino: a escrita. Em Mariana, assistimos, pois, à rebelião, irreverente, audaciosa, desafiante, da mulher que se debate contra o que lhe foi imposto, fugindo do cativeiro em que se encontra, relutando contra seus grilhões e produzindo, por meio das suas cartas, o engendramento literário do seu amor e dos seus sentimentos adversos. Assim, a passividade própria da condição de freira, de Sóror, se metamorfoseia, em Mariana, em ação vital – maneira de exorcizar a inércia e a resignação atribuídas à histórica condição feminina. A escrita torna-se, para ela, o parto que a faz nascer de si mesma para uma outra vida, para uma existência efetiva, muito embora o que as cartas revelem seja de fato esse debater-se, esse dilaceramento dentro do próprio ato de escritura.

É curioso como esta mesma cela de freira faz história na obra de Florbela que, no *Livro de Sóror Saudade*, a havia concebido, antes, como um





“claustro das quimeras”, o que nos leva a suspeitar da atração hipnótica que esse espaço místico exerce sobre a literatura feminina em língua portuguesa como uma espécie de ante-sala da explosão erótica<sup>29</sup>. E Florbela se apropria desse modelo de Alcoforado, utilizando-o justo para tal fim que é, portanto, o da desvestição, com todos os seus corolários de alforria, de libertação do protótipo cultural oferecido à mulher. O desembaraçar-se da estamena e do burel que, afinal, se revelaram “mortalha”, leva ao enfrentamento do próprio corpo e dos seus desejos, ao conhecimento dele, à sua apalpação, ao descerramento da sensualidade e da erótica feminina – componente muito expressivo que, todavia, não possui, em Ada, o relevo que adquire em Florbela. Daí a última incorporação espelhante da alentejana como a charneca em flor,

Olhos a arder em êxtases de amor,  
Boca a saber a sol, a fruto, a mel:  
Sou a charneca rude a abrir em flor! (p. 209)

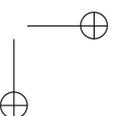
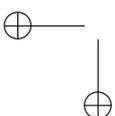
E é assim que Florbela oferecerá ao amado o seu corpo “prometido à morte” (p. 238). E é assim que a “cela” da alentejana será substituída pela “nossa casa”, pela casa interior do erotismo, pelo corpo enquanto casa, corpo em que Florbela mora

– tão bom! – dentro de ti  
E tu, ó meu Amor, dentro de mim... (p. 224)

É através do erotismo que Florbela descerra plenamente a sua condição de mulher, pedindo ao amante que lhe mostre “a estrada dos teus Novos Mundos!” (p. 327). A alentejana descobre, assim, que é preciso “amar, amar perdidamente!/ Amar só por amar”, pois que o tempo foge e sujeita os sentimentos à sua transitoriedade, levando-a à conclusão desta pequena verdade: “Quem disser que se pode amar alguém/ Durante a vida inteira é porque mente!” (p. 232).

Como se constata, Florbela se faz sempre acompanhar, para bem ou para mal, do amado; Ada quase nunca refere o seu par, substituído, de ma-

<sup>29</sup> Em outro estudo me detenho mais pormenorizadamente nestas questões: cf. Maria Lúcia Dal Farra, *A Dama, a Dona e Uma Outra Sóror*, Santa Maria, UFSM, PPGL-Editores, 2007.





*Florbela Espanca e Ada Saffo Sapere: Alentejo e Reggio Calabria no Feminino*

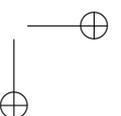
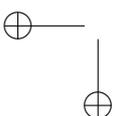
neira geral, pela sua aspiração de fraternidade, de desvelo pelos humildes e carentes.

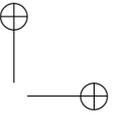
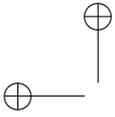
Essa imagem de aprisionamento, da casa de onde não se pode evadir, fica, portanto, colocada de outro modo na obra de Ada. Chama-se “A última Casa” o devaneio poético em que ela se vê morta. E, nessa peça, ela quer para si uma “pequena casa como aquela/ construída pelo feitor perto do terreiro como o pombal,/ para dar asilo aos pombos e aos pássaros”. E ela pede, pois, que para o seu túmulo tragam água aos gerânios e grãos ao canário, para que eles possam exprimir, por ela, o naufrágio das esperanças com que sonhou para os seus e também o seu “pranto extinto”. Leio a estrofe final de “L’Ultima Casa” que entra em interlocução com Musset, cujos versos em questão surgem logo como epígrafe do poema:

Canterán en le notti stellate  
E nell’albe d’argento  
le fraterne speranze naufragate  
ed il mio canto spento. (IN.)

Em parelha com aquela casa que Florbela habitou na infância (e em que ainda vive como alma penada), a “Vecchia Casa” de Ada, revelada agora à distância do tempo e do espaço em que a poetisa calabresa a rememora, é reconhecida como a morada deserta e devastada – encarnação de si própria. O velho lar não pôde, no entanto, resistir às picaretas: um novo prédio foi construído nessa habitação de memórias. Mas isso não impede Ada de recuperar, em cada fissura do solar destruído, a lembrança que se esconde em cada uma das rugas da sua face. Malgrado o desgaste do tempo, a casa guarda, como ela, esse “murmúrio que sobe das tumbas abandonadas”. E Ada conclui que, mesmo assim, as andorinhas e os passarinhos virão sempre até ela, buscando seus lugares secretos, suas calhas, seus esconderijos – muito embora, de balde, em vão. Mesmo esses habitantes rotineiros não terão outro recurso senão fugir desesperados da sua “Vecchia Casa”:

Ora dove tu stavi è sorto già  
un edificio fatto sol di boria,  
con i battenti chiusi alla bontà.  
Le rondini ed i passerì verranno





alle grondaie note, ai buchi oscuri,  
e disperati se ne torneranno. (IN.)

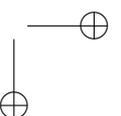
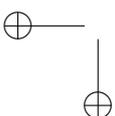
Num poema em que se descreve a si própria, denominado “Auto-retrato”, todo em decassílabos e rimado em intercaladas e em alternadas, Ada fornece sinais físicos do seu semblante e do seu espírito que, segundo ela, são contraditórios. Por exemplo: há no seu queixo uma covinha maliciosa que contrasta muito com o seu rosto que tarda a sorrir. Ela é ora silenciosa e ora loquaz, mas muito audaciosa, sempre fustigando os covardes e preferindo sempre os poucos. Por isso mesmo, ela se conserva jovem, renascendo das cinzas, tal como a flor do cardo imolada a São João (p. 8). Para Ada são tais valores de justiça social que importam, e a sua identidade feminina integra tais idéias como qualidades intrínsecas. Veja-se, então, como num poema dedicado à flor de São Jorge é possível ler a versão que ela fornece da condição feminina.

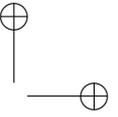
A flor a que ela se refere dá cobertura aos cemitérios, aos sombrios muros dos “mortos pobretões”, às ruínas, às “orlas abandonadas”, às “árvores truncadas”, enfim, a tudo o que precisa de agasalho. Essa trepadeira é a “piedosa carícia”, espécie de “verdes meia-luas” que recobrem até os “flancos dos barrancos”, até as “terríveis escarpas”. E o seu ofício, o de oferecer permanentemente a sua “carnuda frescura”, o que traz imortalidade a essa flor, visto que, mesmo apartada de si, ela continua a viver. Cito as duas estrofes finais do poema:

E se una mano vandala recide  
le tue corolle che paiono spere,  
così ricche di polline e d’antere,  
e poi ti butta e di fango t’intride,

come uom che alla sua schiva anima beve  
tu, divelto da te, tu vivi ancora,  
come al ricordo d’una estiva aurora  
scioglie il fringuello un canto sulla neve (p. 19)

Mas que o leitor não se fie nesse angelical feminino que, neste poema de Ada, aparece em forma de uma altruísta, dadivosa e esplendorosa flor-fênix que, prodigiosamente, ainda que separada de si, prossegue a vida.





*Florabela Espanca e Ada Saffo Sapere: Alentejo e Reggio Calábria no Feminino* 15

E, para tanto, devo retornar ao soneto “Solitudine” que, no sentido de finalizar estas cogitações, comecei a ler com vocês.

Como se percebe por meio das suas duas estrofes iniciais citadas, essa mulher ali descrita sobrevive graças a seus segredos e fantasias, pois que se sente apartada, na sua solidão, como uma prisioneira capturada pelas redes de um ser maldoso que a teria emboscado. No entanto, a sua alforria se dá, ao menos, graças à sua fantasia – e quem diz fantasia diz poesia... Esta lhe possibilita ser possuída por dois arquétipos femininos, aliás, muito diferenciados entre si: Corday e Lucia.

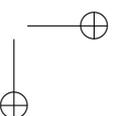
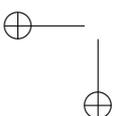
Marie-Anne Charlotte Corday d’Armont (1768-1793) assassinou, de forma deliberada e meticulosa, Jean-Paul Marat, um dos mais exacerbados defensores do Reino do Terror na França, como o comprova o manifesto escrito por ela, “Adresse aux Français amis des lois et de la paix”, que trazia consigo. No processo movido contra ela, Corday afirma que matou um homem para salvar 100 mil. Quatro dias após o assassinato, Corday é guilhotinada.

Tudo leva a crer que a Lucia referida por Ada possa ser identificada à célebre protagonista do romance *I Promessi Sposi*, de Alessandro Manzoni (1785-1873), Lucia Mondella<sup>30</sup>. Diversamente de Corday, Lucia, que ama Renzo, não pode com ele se casar por determinação de Don Rodrigo, e é feita prisioneira no Castelo de Innominato, assassino cruel que se converte depois que a conhece.

Não há dúvida que Ada focaliza, através de tais modelos de paixão, as duas faces do feminino: a da mulher ousada capaz de se defender e a da cativa da força masculina e da sociedade. Corday atenta contra a vida de um homem e sequer se esconde ou se furta à responsabilidade do seu crime: ela, aliás, o anuncia – ela é a própria agente da sua ação. Lucia nada pode contra a arbitrariedade que a sufoca, mas é sua mansidão que transforma o seu algoz e que o rende.

Ora. Tanto um modelo feminino quanto outro aparece no soneto de

<sup>30</sup> Devo esta referência à perspicácia de Guia M. Boni, da Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”, que me advertiu a respeito aquando da minha apresentação no “Il Convegno di Studi di Genere La donna in ambito italiano e nei paesi di lingua portoghese”, em 4 de novembro de 2015. Eu supusera, erroneamente, que esta Lucia fosse a de Lammermoor, de *The Bride of Lammermoor*, de Walter Scott, adaptada por Gaetano Donizetti para a ópera *Lucia di Lammermoor*.





Ada como possessões que, na fantasia, a acometem na solidão. No entanto, diferentemente daquele “continente negro” que é dito a mulher carregar em si (e do qual ela precisa se livrar para evitar as restrições sociais), esses seres que a possuem (Corday e Lucia) são exemplos da força feminina: da que se exerce pela violência e da que se exerce pela candura. Fazem parte, por assim dizer, da utopia feminina, do dilema, da verdadeira aporia em que se encontra a mulher.

De fato,

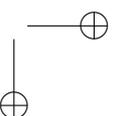
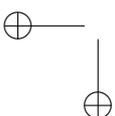
Se mi possiede un demon battagliero,  
penso: “Corday son’io, daí portamento  
vindice: ó spento il più temuto e fiero!”

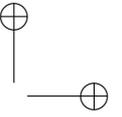
E quando invoco il bello inobliato  
amor lontano e soffro, ecco, mi sento  
Lucia prigioniera de l’Innominato. (p. 73)

E, para encerrar, creio que já agora podemos compreender, com maior amplitude, por que razão Ada teria acrescentado a seu nome, como uma incisão feminina facilmente identificável (e no centro dele), a marca da “primeira mulher-escritora lembrada pela literatura ocidental”, daquela que é, no dizer de Jeanne-Marie Gagnebin, ao mesmo tempo, “enigma e maravilha”<sup>31</sup>. O da sua excelsa irmã Saffo. Muito obrigada.

Lajes Velha, 10 de janeiro de 2016.

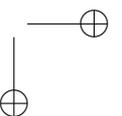
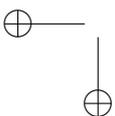
<sup>31</sup> Cf. Jeanne-Marie Gagnebin, “Um rosto iluminado”, in Fontes, Joaquim Brasil, *Eros, tecelão de mitos*, São Paulo, Iluminuras, 2003 (apresentação).

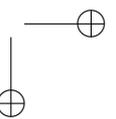
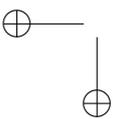
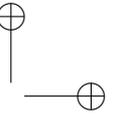
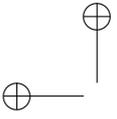


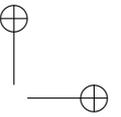
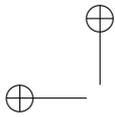


## Parte II

# LUSO-ITALIANO NO FEMMININO / IL FEMMINILE LUSOFONO E ITALIANO







## Cora Coralina e Adélia Prado, dois corpos sobre um feminino

ADRIANA SACRAMENTO DE OLIVEIRA

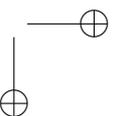
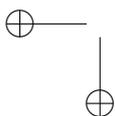
Departamento de Letras/UFS

Quando nasci um anjo esbelto,  
desses que tocam trombeta, anunciou:  
vai carregar bandeira.  
Cargo muito pesado pra mulher,  
esta espécie ainda envergonhada.  
Aceito os subterfúgios que me cabem,  
sem precisar mentir.  
Não sou tão feia que não possa casar,  
acho o Rio de Janeiro uma beleza e  
ora sim, ora não, creio em parto sem dor.  
Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.  
Inauguro linhagens, fundo reinos  
-dor não é amargura.  
Minha tristeza não tem pedigree,  
já a minha vontade de alegria,  
sua raiz vai ao meu mil, avô,  
Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.  
**Mulher é desdobrável.** Eu sou<sup>1</sup>.

Em se tratando de feminino gostaria de provocar uma perspectiva sobre o corpo feminino na medida de um espaço que se desdobra. Será,

---

<sup>1</sup> Prado, Adélia. *Bagagem*, 1999, p. 11. Sublinhado meu.

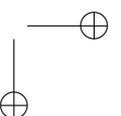
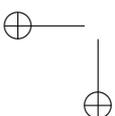




portanto, a partir desse *status* que irei delinear a construção de uma corporeidade. A categoria do desdobramento, a partir de um corpo que se expande, está presente no texto das autoras com as quais irei aqui trabalhar, são elas: Adélia Prado e Cora Coralina. Cada uma mostrará um lance diferente desse *desdobrar-se*. Os momentos culinários presentes enquanto temáticas recorrentes intensificam a identificação com o feminino e será a partir desse contexto específico que as diferentes camadas em torno da mulher irão se apresentar. Em Adélia Prado, cuja voz poética se desdobra em meio às experiências sensoriais várias, desde o êxtase místico ao estado erótico e profano, o feminino multiplica-se em mil texturas presentes na epiderme ou nas entranhas dos frutos; em Cora Coralina esse fluir – ou a multiplicação de si mesma, muito próprio na escrita da autora – acontece pelas lembranças inscritas no corpo de mulher.

Desde muito outrora, na história do ocidente, o feminino caracteriza-se por um estado de invisibilidade ou, de outro modo, pela ausência marcada em seu corpo. Quando possuídas de alguma realidade, essa presença se converteu em raiz do mal, como vimos, tanto na Idade Média quanto na Idade Moderna. Portanto, seu corpo esteve sempre margeando as relações sociais. Porém, é no revés dessa concepção que as autoras relacionadas transcendem o estatuto aqui demarcado, uma vez que fazem da ausência um estado de potência criadora, e constroem uma verdade, a do feminino, no espaço da Literatura Contemporânea. A iminência do discurso feminino faz presente uma voz que outrora esteve mascarada por falsas representações de Eros e cuja representação esteve asfixiada pelo discurso masculino que, além desse *status*, ponderava o sotaque autoral. Neste caso, o falar sobre a mulher significava uma dicção cuja expressão verdadeira não era autorizada à condição feminina. A referência desta voz denunciava qualquer outra existência, menos a feminina. Não estou querendo afirmar que outras mulheres não tenham desbravado e, desse modo, desmascarado os falsetes impetrados à sua voz. O que pretendo é que, através dessas mulheres-escritoras, venha à tona certa tópica sobre o feminino que descortine e revele a presença da mulher em espaços vários, mas na medida de seus corpos falantes.

Não posso deixar de elencar que a descoberta dessa ponte que anúncio, de um corpo desdobrável, veio pela leitura indispensável do artigo “Os frutos tropicais do feminino: Adélia Prado e Paula Tavares”, de Maria





Lúcia Dal Farra (2008)<sup>2</sup>. Nesse estudo é possível ver a presença de uma corporeidade, que se desdobra em vários ambientes e objetos, por meio de variadas nuances. Os frutos, porém, são as principais formas que marcam essa presença feminina em alguns dos poemas da escritora Adélia Prado que estão reunidos em sua obra completa<sup>3</sup>. Vamos a eles, para efeito de contextualização da poética de Adélia, nos termos aqui anunciados.

Há na poética de Adélia Prado uma presença fundamental dos frutos os quais estão sempre relacionados com um estatuto próprio do feminino. É importante que se diga que o ato de comer, para Adélia, tem uma função atávica, um sentido impulsional que conduz a existência de modo a provocar sempre uma vontade de identificação a qual se faz em meio à lembrança da casa *entre bananeiras, pés de manjeriço e cravo-santo*. E os que moram lá dentro comem *feijão com arroz, taioba, ora-pro-nobis, muitas vezes abóbora*<sup>4</sup>. A sua memória vagueia pelos sentidos, mas no aspecto mais cotidiano e simples o qual se expressa aqui pelo modo de comer. Há no cardápio diário duas importantes presenças: o feijão com arroz e a oração que referenciam, quanto ao ato de comer, modalidades distintas, porém marcantes e fluentes na obra da escritora mineira. Então, podemos dizer que uma realidade está impregnada da outra e não há como dissociá-las, pois essas instâncias modelam o seu dia a dia. Segundo Bataille<sup>5</sup> (1988), as sensações vivenciadas no espaço de dentro do sujeito saltam para fora no momento em que ele passa a experimentar o desejo. A expressão deste sentimento, para o autor, faz desvendar o erotismo que nada mais é que uma prática ou uma atividade diária que se propõe a mostrar o avesso (...) *duma fachada, cuja correcta aparência nunca é desmentida: nesse avesso se revelam sentimentos, partes do corpo e modos de ser que vulgarmente temos vergonha*.<sup>6</sup> Falo tudo isso porque é no âmago desse avesso que a poética de Adélia revela importantes tópicos acerca da feminilidade e os frutos possuem tal representatividade dentro de sua obra.

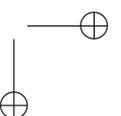
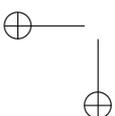
<sup>2</sup> Dal Farra, Maria Lúcia. *Os frutos tropicais do feminino: Adélia Prado e Paula Tavares*, UEFS (*Labirintos* – revista Eletrônica do Núcleo de Estudos Portugueses), 2008.

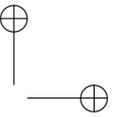
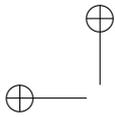
<sup>3</sup> Prado, Adélia. *Poesia Reunida*, 9.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Editora Siciliano, 1999.

<sup>4</sup> Prado, Adélia. *Bagagem*, 1999, p. 43

<sup>5</sup> Bataille, Georges. *O Erotismo*, 3.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Edições Antígona, 1988.

<sup>6</sup> Cf. Bataille, Georges. Op., Cit., p. 95.





Porém, assim como Cora Coralina, sua principal vinculação é logo dita expressamente: é *mulher do povo, mãe de filhos, Adélia*. No poema intitulado “Grande desejo”, vemos a escritora constatando que a sua comida revela-se para alimentar, por isso, ela mesma diz: “Faço comida e como”<sup>7</sup>. Há na construção de sua corporeidade toda uma necessidade sensorial e é por aí que se engendra sua epiderme: sentindo o gosto forte e apimentado, trazendo a realidade nua das sensações, sem transbordamentos, porque sua realidade se extravasa ali, na mastigação dos sabores com a qual encontra as nuances tão ímpares do cravo e da pimenta. É nesse permeio que diz procurar o sol porque é “bicho de corpo”. No poema “Sensorial” (BAG) a pimenta dá o acento pulsante ao corpo, como um compasso marcado em torno da sexualidade, a qual está circunscrita pela aderência deste fruto em torno de toda a extensão da língua, assim como em outras partes do corpo, por analogia. O outro condimento citado no poema de Adélia é o cravo que por sua robustez e presença potencializa a qualidade das sensações corporais. É neste íterim de sensações que o Amor se revela, para Deus, para os homens, em meios aos 6 sentidos que constituem a epiderme feminina – “Seis instrumentos”:

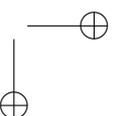
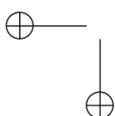
[...] Pimenta e cravo,/ mastigo à boca nua e me regalo./ Amor tem que falar meu bem, [...] Espírito, se for de Deus, eu adoro,/ se for de homem, eu testo/ com meus seis instrumentos [...] Procuo sol, porque sou bicho de corpo.<sup>8</sup>

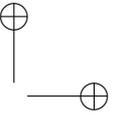
Da experiência mística ao êxtase corporal, os frutos vão revelando as maneiras deste ente feminino estar no mundo a ocupar os espaços da casa cujos compartimentos relacionam o lado de dentro com o de fora. Dentro da perspectiva de espaço colocada por Gaston Bachelard (1993), os frutos estão designados na poética de Adélia Prado como um lugar para a intimidade e abrigam diversas imagens que intensificam variações da experiência corporal. Passemos ao poema “Louvação para uma cor” (BAG) que traz o fruto cuja analogia com a fertilização feminina nos convida a olhar para dentro de seu corpo onde repousam as sementes.

A filiação do fruto com a memória aparece no poema “Para comer depois” (BAG), no qual Adélia relaciona a lembrança ao cheiro que emana

<sup>7</sup> Prado, Adelia. *Bagagem*, 1999, p. 12

<sup>8</sup> Prado, Adélia. *Bagagem*, 1999, p. 13.





do sumo da laranja. Nesse poema, há uma espécie de crítica ao *progresso tecno-ilógico*, a poetisa compara a simplicidade do ato de chupar laranja com o *status* de escrutinar o tempo. Há nesses termos algo a salientar, a memória está aí associada ao sentimento, àquilo que faz detectar e recuperar o domingo como um dia memorável, pela singeleza do aroma desse fruto:

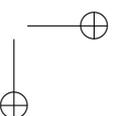
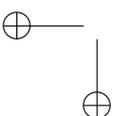
Na minha cidade, nos domingos de tarde,/ as pessoas se põem na  
sombra com faca e laranjas [...] quando for impossível detectar o  
domingo/ pelo sumo das laranjas no ar e bicicletas,/ em meu país  
de memória e sentimento,/ basta fechar os olhos:/ é domingo, é  
domingo, é domingo.<sup>9</sup>

A laranja similar ao mamão traz como significação simbólica a revelação da fertilidade figurada pelas sementes que reproduzem facilmente o fruto. Aqui, neste poema, Adélia Prado constrói um lugar de memória todo ele ladeado pela inscrição do cheiro peculiar da fruta. Assim como a flor do milho – no “Poema do Milho”, de Cora Coralina<sup>10</sup>, o qual irei analisar mais à frente –, que representa a feminilidade, a laranja resgata o tempo da fertilização do sentimento e do instante em que podemos nos congregiar em torno do aroma que sugere este fruto: a simplicidade de sentar-se à frente de casa, descascar uma laranja com a faca e com a mão, ver uma bicicleta passar tendo o aro das rodas enfeitado com as suas cascas, em pleno domingo. E afinal, poder sentir que é domingo e deixar o tempo correr livremente, porém sob o auspício da memória. Pois é certo que o sumo da laranja persiste nas narinas, adentra de maneira decisiva para lá permanecer, de maneira hipertônica, como aroma ao mesmo instante suave e decisivo. E como vimos até agora, a cor alaranjada dos frutos, que na simbologia é quente, transmite o sentido da feminilidade por associação aos órgãos sexuais e reprodutores que intermediam essa relação. A memória dos bons tempos, similar ao que acontece na poética de Adélia, possui essa mesma qualidade e fica eternizada no corpo por meio das sensações.

A poética que se mostra em torno da escrita de Adélia Prado tem a qualidade do gesto presente em atos simples, porém emoldurados pela

<sup>9</sup> Cf. Prado, Adélia. Op., cit., p. 43.

<sup>10</sup> Cora Coralina. *Poema do Milho*, São Paulo, Global Editora, 2006.



linguagem da paixão, a qual, segundo Roland Barthes<sup>11</sup>, se constitui como um discurso afetivo. Nesse momento, quero enfatizar algo que veio à tona por intermédio da leitura do livro *A Invenção do Cotidiano*, organizado por Michel de Certeau<sup>12</sup>. Nesse livro é possível ampliar a dimensão sobre o ato de cozinhar como também a relação que se tem entre esta atividade com o estatuto do feminino. Fundamentado claramente na concepção de Lévi-Strauss<sup>13</sup> de que a atividade culinária exercida basicamente pelo feminino tem como função primordial nutrir o corpo, o livro – organizado sobre as práticas cotidianas executadas em torno da função de *morar e nutrir* – expõe todo um gestual, como também uma gama de sentimentos que transitam ao redor desta atividade.

O espaço privado, especificamente o doméstico, é o território que agrega o corpo na memória e na vida. A cozinha é dentre todos os espaços um lugar que reúne dois modos centrais de estar no mundo: ela agrega o fazer ao nutrir. Esse resgate da arte culinária põe acento no feminino, não porque ele seja um lugar naturalizado à mulher, mas porque cabem às mulheres diferentes lugares, inclusive por via do discurso literário. A restituição dos sabores, por meio da escrita, põe em relevo a própria voz do feminino e não apenas sua reinterpretação. O espaço da cozinha se estende pelos objetos e comunica uma forma de prazer e é por isso que “a arte de nutrir tem a ver com a arte de amor, portanto também com a arte de morrer”<sup>14</sup>.

Quero dizer com isso que os frutos de Adélia Prado sinalizam a arte de nutrir ainda em seu estado mais natural, por meio da presença crua do alimento. Desse modo, ela faz referência a um instante mais primordial dos sentimentos, porém, mesmo em estado cru, o fruto é colhido e levado para nutrir o corpo que dele se apossa. Essa constatação equivale a dizer que ele já é “um alimento culturalizado”<sup>15</sup>, porém, em analogia ao

<sup>11</sup> Barthes, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*, São Paulo, Martins Fontes, 2007.

<sup>12</sup> Certeau, Michel de, et al. *A Invenção do Cotidiano: 2. Morar, Cozinhar*, Rio de Janeiro, Vozes, 2003.

<sup>13</sup> Lévi-Strauss, Claude. *A origem dos modos à mesa*, São Paulo, Cosac & Naify (Col. Mitológicas 3), 2006.

<sup>14</sup> GIARD, Luce. Cozinhar. In: CERTEAU, M.; GIARD, L.; MAYOL, P. *A Invenção do Cotidiano*. 5ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003, p. 232.

<sup>15</sup> Cf., GIARD, Luce. Op., Cit., p. 232.

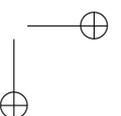
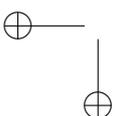


estado cru, ainda está modelado pelos instintos. A corporeidade ganha, desse modo, uma dimensão fenomenal porque assume um envolvimento, por meio das significações que o fruto dá, e promove um deslocamento em direção ao corpo que procura alimentar. É possível ver na poética de Adélia Prado esse desdobramento através de sua linguagem poética que por esse caminho, e com a forma de mulher, alimenta o outro e aquele que porventura também se apossa dessa palavra, ou dela se aproxima, porque “amar o outro, desejá-lo, é alimentar-se dele e ao mesmo tempo saciar sua fome, uma fome simbólica à qual a fome real ou biológica dá passagem”<sup>16</sup>. Dessa forma, a arte de alimentar na poética de Adélia (1999) pode ser considerada uma via de mão dupla para se pensar, também, a função da Arte nos termos de um saber que agrega valores como criatividade, memória e experiência, seja esta sensorial ou reflexiva. E a Literatura reflete do mesmo modo essa tripla função.

A arte de nutrir tem como principal vinculação a arte de amar, porque é antes de tudo um ato de doação. Vimos até agora que pretendo revelar, pela poética da escritora mineira, que o estatuto do feminino é desdobrável, uma categoria que alcança uma dinâmica na medida em que ele se multiplica em outras faces. É nesse ponto que está a inserção dos frutos de Adélia porque é com eles que o seu feminino se desdobra e com eles é que alimenta. Porém, é importante ainda expressar que a poética de Adélia é centrada em dois tipos de expressões: sobre os sentimentos e os sentidos.

Cora Coralina é poetisa, contista, cronista e doceira de mão cheia. Foi habitante de alguns séculos, nasceu em 1889 e faleceu em 1985. Fez uma passagem singular pela Literatura Brasileira, pois aliou sua condição de mulher à escrita literária. O cotidiano, do mais simples gesto ao comprometimento político, fez de Cora Coralina uma escritora no liame de várias fronteiras discursivas; sua linguagem é múltipla, como plural é sua epiderme feminina. Desse modo, é possível nos aproximarmos dela sob várias maneiras. O meu olhar será pelo âmbito do feminino, por intermédio da relação que guarda com a memória dos sabores. Será por esse prisma que procuro entender os desdobramentos em torno de sua identidade como mulher e escritora. Deixo com Coralina sua própria autodefinição,

<sup>16</sup> Cf., GIARD, Luce. Op., Cit., p. 265.





através de poema publicado no livro *Meu livro de cordel*: “Venho do século passado/ e trago comigo todas as idades [...] Nasci para escrever [...] / Sou mais doceira e cozinheira [...] / Sobrevivi me recompondo [...]”<sup>17</sup>. Como a própria escritora anuncia, ela se recompõe a partir de uma tríade que acentua a identidade feminina, a qual é também desdobrável.

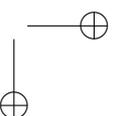
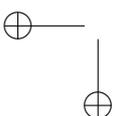
Foi, então, a partir do trinômio que se estrutura entre a habilidade de ser mulher com a de escrever e cozinhar – todas as três instâncias compondo uma forma de estar no mundo – que procurei ver como está elaborada a condição da mulher na poética de Cora Coralina e quais as suas maneiras de desdobramentos. Nesta escritora, o corpo é um lugar pelo qual se identifica com o mundo ao seu redor, é com ele que se constitui como pessoa que habita e atua no tempo e no espaço. Segundo Bachelard, esta seria a vinculação mais subjetiva que poderíamos conferir à noção de espacialidade, pois

Uma casa tão dinâmica permite ao poeta habitar o universo. Ou, noutras palavras, o universo vem habitar sua casa [...] que vai além de sua topografia [...] os espaços amados nem sempre querem ficar fechados! Eles se desdobram. Parece que se transportam facilmente para outros lugares, para outros tempos, para planos diferentes de sonhos e lembranças.<sup>18</sup>

Por meio da experiência vivida, sua corporeidade, como se fosse a epiderme de sua identidade literária, acumulou toda uma gestualidade em torno da qual a escritora traduziu a sua linguagem. E então, toda sua expressão constitui um capital simbólico exemplar porque guarda lembranças e conhecimentos do passado para o presente, e em cada instante do discurso que elabora. Desse modo, a sua voz literária é expressão dos sentimentos que vivenciou com o corpo, na vida cotidiana. Por isso, é possível entender que a sua materialidade corporal se presentifica e se desloca pelos objetos e atividades que compõem a sua lembrança. A prerrogativa de sua feminilidade transparece em diálogo com o espaço-tempo, seja ele presente ou pretérito. Vejamos: “Venho do século passado./ Pertença a

<sup>17</sup> Cora Coralina. *Meu livro de Cordel: Poemas e Crônicas*, Goiânia, Editora Cultura Goiana, 1976, pp. 11-12

<sup>18</sup> Bachelard, Gaston. *A Poética do Espaço*, São Paulo, Martins Fontes, 1993, pp. 67-68.





uma geração/ Ponte, entre a libertação/ Dos escravos e o trabalhador livre [...]”<sup>19</sup>.

A forma como o seu corpo representa os sentimentos repercute significados não apenas sobre a sua individualidade, mas comunica as formas de expressão elaboradas pelo espaço coletivo. Desse modo, seu eu produz um auto-espelhamento social que no caso de Cora Coralina quer refletir as nuances do feminino. Por essa via é que o seu corpo se desloca e se fragmenta em outras mulheres, como no poema “Todas as vidas” (1980), mas que se recompõe de novas texturas. Nesse aparente desmembramento procura, entretanto, dar conta de si mesma e de sua atuação no mundo. Ainda no poema que trata de sua própria biografia (1976) é possível entender que o seu ofício é mais plural que singular, como veremos, e que parece gerar a ação necessária para criar uma certa unidade estrutural, a qual faz um percurso para então se reconstituir:

Sobrevivi, me recompondo aos/ bocados, à dura compreensão dos/  
rígidos preconceitos do passado. [...] procuro superar todos os  
dias/ Minha própria personalidade/ renovada,/ despedaçando den-  
tro de mim/ Tudo que é velho e morto.<sup>20</sup>

É aí, nesse interstício, que sua atividade como escritora e cozinheira encarna o feminino. É através dessas principais atividades que vai se permeando uma identidade, dentro de si, encarnada de várias camadas:

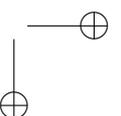
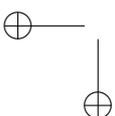
Sendo eu mais doméstica do/ que intelectual,/ Não escrevo jamais  
de forma consciente e raciocinada, e sim/ impelida por um impulso  
incontrolável.[...] Sou mais doceira e cozinheira/ do que escritora,  
sendo a Arte culinária/ a mais nobre de todas as Artes:/ objetiva,  
concreta, jamais abstrata/ a que está ligada à vida e/ à saúde hu-  
mana.<sup>21</sup>

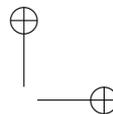
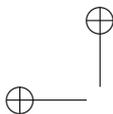
É como mulher e doceira que procuro entender, em Cora Coralina, os vieses do corpo feminino que traduz uma pluralidade de outros corpos. Desse modo, é possível já sinalizar que, assim como Adélia Prado, escritora que desestrutura antigas interdições concernentes à tópica feminina,

<sup>19</sup> Cf. Cora Coralina. Op., Cit., p., 11.

<sup>20</sup> Cf. Cora Coralina. Op., Cit., pp., 12-13.

<sup>21</sup> Cf. Cora Coralina. Op., Cit., pp., 12.



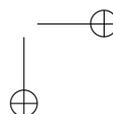
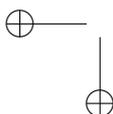


Cora Coralina atua em torno do espaço privado, da casa, ou ao seu redor. Assim, é possível perceber sua estrutura de mulher se decompondo em meio às lembranças que traz a partir de suas variadas idades e formas de experimentar o mundo. Dentro da casa, será por meio dos objetos que o eu se recompõe em completa simbiose com tudo que a cerca. O seu corpo movimenta-se através da lida com seus principais ofícios. Dessa forma, conforme revela Michel de Certeau<sup>22</sup>, a *arte da cozinheira* determina uma habilidade comunicacional, a qual traduz uma forma variada de operações que identificam as principais maneiras de relacionamentos sociais. Em última análise, essa linguagem comunica um sentido de habitar e uma capacidade de atuação. Então, se me propus olhar o íntimo da linguagem que Cora Coralina performatiza – por meio dos conhecimentos culinários que possui, os quais são intermediados pela memória das sensações e aliados à sua atividade como escritora –, vamos delinear alguns desses momentos, a partir de agora, e apontar os possíveis desdobramentos que leva o seu corpo feminino ao estatuto de corpo emancipado.

No poema “Todas as vidas”, presente no livro *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais* (1980), a poetisa inicia seu canto relatando que de dentro saltam vários *eus* que performatizam instâncias diferentes de si. Exemplifico o que nela reside: a) *a cabocla velha*; b) *a lavadeira do Rio Vermelho*; c) *a mulher cozinheira*; d) *a mulher do povo*; e) *a mulher roceira*; e) *a mulher da vida*. Como vemos, habitam dentro de um eu várias maneiras da mulher estar e atuar no mundo. Para cada uma dessas representações uma estrofe é composta para formar o poema. Visto deste ângulo, o ser não é uno, ou unidade, ele se anuncia em tantas quantas epidermes forem necessárias para indicar o seu estatuto comunicacional. Aqui já salta uma instância diferente da forma de desdobramento que é executada por Adélia Prado.

Em Cora Coralina, os desmembramentos corporais existem na medida de uma ação empreendedora. Todas as formas de ser no cotidiano estão vinculadas a uma manifestação: a cabocla velha benze o quebranto e *bota feitiço*; a lavadeira refresca a memória com o cheiro gostoso *d’água e sabão*; da mulher cozinheira salta a primeira referência ao feminino cuja

<sup>22</sup> CERTEAU, M.; GIARD, L.; MAYOL, P. *A Invenção do Cotidiano*. 5ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.





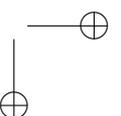
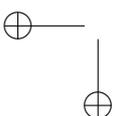
designação reflete o quitute bem feito e em volta dessa atuação repousam os sentidos; *a mulher do povo* é seu qualitativo – *desabusada, sem preconceitos*; para a mulher roceira vemos a noção do trabalho, daquela que cria doze filhos; com a mulher da vida está solidária e denuncia a máscara imposta sobre o rosto de mulher. Dessa forma, há tantos modos do feminino quantas são as maneiras de atuação de sua escritura, a qual encontramos em sua poética. Para efeito deste breve estudo, fico com aquela sobre a qual recaem as habilidades de cozinheira, segundo Cora Coralina, arte maior. Da mesma forma foi esse o recorte que privilegiei, de uma habilidade experiencial que se constrói a partir do contato com a linguagem culinária.

Segundo Jacques-Alain Miller, a escritura, desde a sua forma significativa, “se reduce en su verdad a su ser de semblante”<sup>23</sup>, isso porque, segundo Lacan, pesquisador sobre o qual Miller se fundamenta, a natureza dessa estrutura vela artifícios e significados. Desse modo, a escritura – assim como a verdade que designa o nascimento de toda forma de manifestação da arte – representa um palco de encenação e, portanto, ela é uma forma de atuar diante da reflexão sobre a verdade e a natureza de todas as coisas. Aqui repousa uma categorização acerca da performatividade que dialoga de maneira bem próxima com as considerações empreendidas por Judith Butler<sup>24</sup>. Explico: para Butler toda forma de ser, baseada na dualidade entre o feminino e o masculino, é construída pelas instâncias sociais, pois são elas que refletem os papéis a serem interpretados em sociedade. De forma análoga, a escritura é um palco de construção que reflete as experimentações vividas pelo corpo individual em coletividade. A performatividade reflete as invariáveis atuações assimiladas pela incidência das estruturas sociais, as quais são reinterpretadas ininterruptamente. Por meio deste cruzamento entre escritura e corporeidade, que é conduzido pelas diferentes manifestações do corpo, avalio que é possível observar a atuação e a presença do feminino em atividade específica, através da arte culinária.

Vejo emergir, portanto, no momento culinário, as principais prerrogativas em torno da mulher, como também é possível observar as principais

<sup>23</sup> Miller, Jacques-Alain. *De la naturaleza de los semblantes*, Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 23.

<sup>24</sup> Butler, Judith. *Problemas de gênero*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.





contradições exercidas sobre o corpo feminino. A relação com a casa enquanto dimensão extensiva – como lugar de acolhimento e recolhimento – e com a comida – enquanto forma de nutrir e suprir o corpo social – expressa as variantes em torno da presença da mulher em sociedade. A predileção pelo ambiente culinário é um recorte que faço em relação aos diversos ambientes pelos quais atua a pessoa do feminino. Segundo Bachelard<sup>25</sup>, a ambiência em torno de uma atividade traz à tona o sentido de fenomenologia como estatuto da experiência. Desse modo, ele introduz a feminilidade como um fenômeno, ou como forma de atuar no mundo, algo relativo ao sujeito. É no espaço interno desta relação, vivencial por essência, que procuro observar como se constrói, e por onde se desdobra, a pessoa de Cora Coralina. Passo aos lugares por onde esse corpo transita.

No poema “Nunca estive cansada”, do livro *Vintém de Cobre: meias confissões de Aninha* (1985), a autora faz um relato sobre a vida de doceira com a qual se identifica. Os lugares habitados pela memória da escritora refletem um ambiente agrário e, por esse modo, apresentam um enraizamento com a terra cujo primeiro significado reflete uma ambiência feminina:

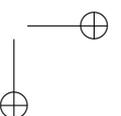
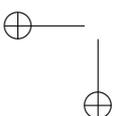
Fiz doces durante quatorze anos seguidos./ Ganhei dinheiro necessário. [...] / Fiz um nome bonito de doceira, minha glória maior. [...] / Escrevi livros e contei estórias./ Verdades e mentiras. Foi o melhor tempo de minha vida. [...] Tive trabalhadores e roçado. [...] / Estas coisas lá longe,/ nos reinos da cidade de Andradina.<sup>26</sup>

Como veremos mais adiante, os espaços constituídos pela memória da autora traduzem essas prerrogativas: o trabalho, os cheiros adocicados, o olhar abrangente da vida. Neste sentido, a linguagem em Cora reproduz duas instâncias significativas: o vínculo afetivo e o desdobramento com o passado, uma espécie de releitura que faz em detrimento do distanciamento espaço-temporal. É clara essa postura quando diz ser o tempo, como revela no poema “Moinho do tempo”<sup>27</sup>, que reestrutura e negocia as formas de atuação que perfaz o corpo no tempo presente. É importante

<sup>25</sup> Bachelard, Gaston. *A Poética do Espaço*, São Paulo, Martins Fontes, 1993.

<sup>26</sup> Cora Coralina. *Vintém de cobre: meias confissões de Aninha*, 3.<sup>a</sup> ed., Goiânia, UFG, 1985, pp. 59-60.

<sup>27</sup> Cf. Cora Coralina. Op., Cit., p. 42.





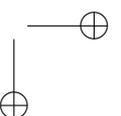
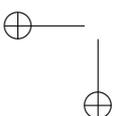
relembrar que o uso que Coralina faz da memória carrega duas habilidades marcadas pelo discurso da poetisa: ela é referente às sensações – de cheiros e lembranças vividas pelo corpo –, como também ao processo de acúmulo dessas vivências, o qual denominamos de experiência; podemos dizer que a expressão poética de Cora Coralina expõe as vivências e memórias da mulher que a encarna.

As emanações em torno da preparação dos alimentos têm a dupla função: nutrir e suprir o corpo. Na poética de Cora Coralina ela está associada à dimensão do amor universal, daquele que se doa em nome da humanidade. É, portanto, um alimentar que dialoga com o amor divino que se coloca em favor do outro. Este é um semblante de seu desdobrável. Vejamos o que diz Cora, a esse respeito, no poema “A Gleba me transfigura”. Todo o poema multiplica as possibilidades do “ser” no qual o eu ali se anuncia. É um poema que, desse modo, apresenta poeticamente a pessoa de Cora Coralina. Há tantos “eu sou” quantas forem possíveis as diversas formas de manifestação do sujeito. Neste poema, ele está em toda parte e da mesma maneira que se manifesta o grande EU SOU na exegese bíblica, o qual designa o verbo divino em constante transmigração. Assim, toda epiderme dessa voz, que emana a transmigração corporal, se multiplica. Ela diz:

Sinto que sou abelha [...] Meus versos têm cheiro de mato [...] Amo a terra de um místico amor consagrado, num esponsal sublimado, procriador e fecundo [...] Minha identificação profunda e amorosa com a terra [...] Sou árvore, sou tronco, sou raiz, sou folha [...] Minha pena (esferográfica) é a enxada que vai cavando [...] Meus versos têm relances de enxada, gume de foice e peso de machado. Cheiro de currais e gosto de terra [...] Mulher da roça eu o sou. Mulher operária, doceira, abelha no seu artesanato, boa cozinheira, boa lavadeira [...] Eu sou a mulher mais antiga do mundo, plantada e fecundada no ventre escuro da terra. <sup>28</sup> (Sublinhados meus)

Como podemos claramente perceber, a emanação do amor está sobre os vários desmembramentos do ser que entra em simbiose com as transfigurações da terra e de tudo que nela habita. A terra está aí representada

<sup>28</sup> Cf. Cora Coralina. Op., Cit., pp. 107-109.



como grande ventre gerador, multiplicador, que nutre e alimenta a humanidade. Desse corpo que alimenta, da mesma forma que sua escrita, podemos encarar algumas possibilidades do feminino: o corpo-mãe gerador, o corpo-alimento que nutre e o corpo-poesia que registra o humano. Feita esta passagem, vamos mesmo aos desdobramentos performatizados pela escrita de Cora Coralina. Vamos primeiro aos frutos.

Existe uma edição do “Poema do Milho” em versão ilustrada e publicada pela editora Global<sup>29</sup>, que utilizo. Neste poema, Cora Coralina narra a saga do milho. Há nesta edição uma forma de apresentação do poema que esclarece, e muito, a composição narrativa em torno das proezas e habilidades do milho. Em primeiro momento, o poema é introduzido por uma auto-representação do vegetal que ali, no corpo do poema, se apresenta. Imbuído de voz universal, a planta dirige-se ao criador em louvação. A partir desse instante primeiro, a planta continua sua identificação: “Sou a planta humilde dos quintais pequenos e das lavouras pobres [...] Sou a planta primária da lavoura”<sup>30</sup>. Esse trecho está inserido naquilo que representaria a “Introdução ao Poema do Milho” e, por isso, intitula-se “Oração do milho”. Como vemos nessa parte do poema, o fruto tem apresentação sagrada, mesmo que elencado no rol dos humildes frutos. É sagrada porque se comunica diretamente com o Senhor: “Sou a pobreza vegetal agradecida a Vós, Senhor,/ que me fizestes necessário e humilde./ Sou o milho”.<sup>31</sup>

Um outro elemento que traz a sagração do fruto está por conta daquilo que o grão alimenta e produz. A autora faz analogia ao trigo que indica o pão como alimento sagrado porque serve como representação do corpo de Cristo. Longe desta *hierarquia tradicional*, o milho supre as necessidades mais coletivas daqueles que “trabalham a terra, onde não se vinga o trigo nobre”<sup>32</sup>. Quanto à sua genealogia, há no poema um obscurantismo que não define muito bem a sua origem. A própria história do milho, narrada em primeira pessoa, revela a saga pela qual se difundiu: da Grécia ao Egito, o milho realiza uma odisséia até chegar às *tabas ameríndias*.

<sup>29</sup> Cora Coralina. *Poema do Milho*, São Paulo, Global Editora, 2006.

<sup>30</sup> Cf. Cora Coralina. Op., Cit., p. 4.

<sup>31</sup> Cf. Cora Coralina. Op., Cit., p. 7.

<sup>32</sup> Cf. Cora Coralina. Op., Cit., p. 6.



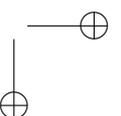
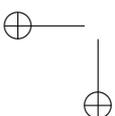
Quando os deuses da Hélade corriam pelos bosques,/ coroados de rosas e de espigas,/ quando os hebreus iam em longas caravanas/ buscar na terra do Egito o trigo dos faraós,/ quando Rute respigava cantando nas searas de Booz/ e Jesus abençoava os trigais maduros, eu era apenas o bró nativo das tabas ameríndias.<sup>33</sup>

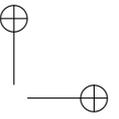
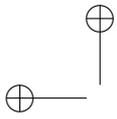
É importante dizer ainda que ao conferir voz ao fruto, Cora Coralina dá-lhe autonomia sobre os demais de tal forma que garante sua distinção na escrita do poema. Portanto, é uma voz que fala com a devida autoridade, a saber pela longa jornada experiencial pela qual passou até se firmar como alimento representativo nas culinárias regionais: de norte ao sul do Brasil, assim como a mandioca – outro pão consagrado –, o milho é referência como ícone da culinária local. Como veremos no texto da autora Laura Esquivel, logo mais adiante, em que este fruto também se faz presente.

Esse traçado que faço, adiante, representa uma analogia ao que o fruto significa: sua ascendência ao feminino. Portanto, os qualitativos da planta – ela nutre e dá sustento, fertiliza a Terra, é profana porque está relacionada ao espaço terreno e sagrada porque se comunica com Deus – indicam uma maneira de aproximação cujas prerrogativas trazem indicações sobre a mulher que lhe encarna. Desse modo, a introdução ao poema caracteriza uma espécie de louvação ao milho que para mais adiante, veremos, canaliza uma forma de associação do eu emissor com o fruto. É importante que se perceba, para efeito de entendimento desta associação, que se no poema introdução o fruto toma voz como primeira pessoa do discurso, no “Poema do Milho” uma outra voz faz sua apresentação. Esse vai e vem do discurso flexiona um certo grau de auto-espelhamento que reflete o sujeito no objeto e vice-versa. Antes, porém, de dar passagem ao poema, vejamos quais seriam as diferentes manifestações que dos grãos derivam as mais diversas formas de alimentação. O poema “Oração do Milho” revela:

Fui o ango pesado e constante do escravo na exaustão do eito./  
Sou a broa grosseira e modesta do pequeno sitiante./ Sou a farinha  
econômica do proletário./ Sou a polenta do imigrante e a miga dos

<sup>33</sup> Cf. Cora Coralina. *Op., Cit.*, p. 6.





que começam a vida/ em terra estranha [...] Sou o milho.<sup>34</sup>

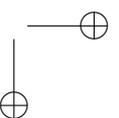
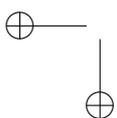
Do milho sai uma variedade de receitas, das mais simples às mais sofisticadas. A própria escritora revela, em outro poema, as maravilhas das quitandas fabricadas somente com o milho: bolos, biscoitos e pães, são apenas algumas dessas variedades.

No poema “As maravilhas da Fazenda Paraíso”, por meio da memória construída em torno das reminiscências sensoriais, a autora revela toda uma gama de tradições culinárias. Dentre elas está o milho com que o avô faz a farinha de fubá e que é a base de diversos pratos. É possível encontrar muitos outros poemas que façam referência ao milho. A predileção por esse “Poema do milho”, a título de exemplo, se faz pela forte identificação memorialista que emerge da escritura da poetisa. As marcas daquilo que foi vivido ficaram impregnadas na memória da escritora a ponto de serem eles, os sentidos, que desencadeiam uma série de imagens culinárias experienciadas na infância, adolescência e adultez da escritora.

O livro *Vintém de Cobre: meias confissões de Aninha* (1985) traz uma série de revelações acerca dos hábitos alimentares, mas principalmente, das diversas imagens gustativas vividas por Aninha, uma referência ao momento da infância de Cora Coralina. É importante dizer ainda que esta edição, sobre as *meias confissões de Aninha*, representa uma parte da memória sobre a infância da escritora vivenciada na *Fazenda Paraíso*. E no poema “As maravilhas da Fazenda Paraíso” a escritora confere sua identificação com o feminino, na medida em que elenca as mãos que efetuam o alimento de cada dia: “bisavó Antônia Mãyáyá, Nhá-Bá, Siá Nicota, Siá Balbina, Ricarda, e a Mãe-Preta”—assim mesmo identificada, sem nome, apenas com um qualificativo—são as mulheres responsáveis por toda a ordem da casa e da cozinha. Todo o livro é, na verdade, uma prova dessa identidade. Porém, desde o livro *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*<sup>35</sup> as vinculações em torno da prerrogativa feminina já são delineadas. É nele que aparecem os dois poemas narrativos “Oração do milho” (1980, p. 141) e “Poema do milho” (1980), mencionados antes, como também é na abertura desse livro que se tem a presença do poema

<sup>34</sup> Cf. Cora Coralina. Op., Cit., p. 7.

<sup>35</sup> Cora Coralina. *Poemas dos becos de Goiás e Estórias mais*, 3.<sup>a</sup> ed., Goiânia, UFG, 1980.





“Todas as vidas” (1980), sobre o qual já falamos no início para relacionar sua epiderme múltipla. Essa trajetória poética, que permeia os objetos, quer mostrar o longo traçado que Cora Coralina faz em volta dessa pele de mulher com a qual procura se identificar. E os dois poemas sobre o milho refletem o desdobramento do corpo feminino como forma de alimento: o grão que alimenta tem o cheiro da Terra, da Flor do Milho, que fertiliza o chão. Vamos a essa parte do poema, na edição única de 2006.

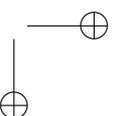
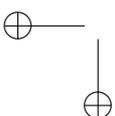
Após todo o processo de peregrinação do milho, ele é plantado no chão. Nesse instante acontece sua expiação: vira comida de bicho, de formiga, passo-preto e cupim. Porém, logo depois segue o milagre, assim designado pela autora, da fecundação: “E o milho realiza o milagre genético de nascer./ Germina. Vence os inimigos./ Aponta aos milhares”<sup>36</sup>. Depois da germinação vem a benção daquilo que Cora chama de *a infância do milho*: novo momento de expiação por conta das pragas. Mesmo aí, enfrenta as intempéries da vida e cresce até o momento da gestação, quando Jesus e São João andam pela lavoura abençoando o milharal. Não é à toa que nas festas juninas o milho é presença marcante. A partir deste ponto, a autora anuncia a gestação por meio do que ela mesma designa de *analogias e coerências*: “Milho embandeirado/ bonecando em gestação”. Os sentidos ativam no corpo os cheiros que a roça produz. Pronto, está feita a anunciação e o feminino é relevado com uma diversidade de qualitativos em analogia à *Flor de milho* que faz germinar a *Boneca de Milho*. São incidências a ela: “Flor de milho, travessa e festiva/ Flor feminina, esvoaçante, faceira”<sup>37</sup>. Mas, por comparação, o corpo desse vegetal produz associação com a diversidade da beleza feminina, apresentando sua variedade por intermédio de vasta vestimenta e da tonalidade dos cabelos da *Boneca de Milho*:

Cabeleiras vermelhas, bastas, onduladas. / Cabelos prateados, verde-gaio. / Cabelos roxos, lisos, encrespados./ Destrançados./ Cabelos compridos, curtos,/ queimados, despenteados.../ Xampu de chuvas.../ Fragrâncias novas no milharal./ - Senhor, como a roça cheira bem!<sup>38</sup>

<sup>36</sup> Cf. Cora Coralina. Op., Cit., 2006, p. 16.

<sup>37</sup> Op. Cit., p. 26.

<sup>38</sup> Op., Cit., p. 26.





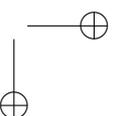
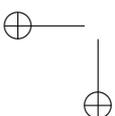
A presença do feminino vai se formando à medida que a boneca de milho adquire qualidades próprias e dela emanam transfigurações. É possível enxergar-lhe um rosto, um corpo e um manejo. É por intermédio dessa representação que salta a relevância de uma sexualidade, a qual se articula por meio do gestual que expressa. É quando faz referência à turgidez da boneca que ela ganha uma sexualidade e desde então uma forma diferente de atuar em meio ao milharal se faz presente. A mulher subjaz, mais uma vez, por meio de qualificativos: são bonecas gordas, delgadas, alongadas, excitantes, afrodisíacas, nupciais, virgens loucas, fanadas, macheadas. Há uma referência clara à condição feminina em toda sua trajetória de vida. E essa designação representa uma maneira de com elas identificar-se: com as mulheres loucas, delgadas, fanadas e tantas quantas forem suas epidermes. Ao enumerar as qualidades da boneca que germina em meio ao milharal, de hastes fálicas e eretas, é possível observar uma superação, daquela que se ergue e se distingue pela força da persistência.

A cena da erupção carnal – que acontece através da relação entre o milharal, de condição fálica, e a boneca de milho – revela a espiga cheia e carnuda após o ato de *grande exaltação* e volúpia. Esse processo é denominado no poema como *sagrado rito da fecundação*:

[...] Uma fragrância quente, sexual/ invade num espasmo o milharal./ A boneca fecundada vira espiga./ Amortece a grande exaltação./ Já não importam as verdes cabeleiras/ rebeladas./ A espiga cheia salta da haste./ O pendão fálico vira ressecado, esmorecido,/ no sagrado rito da fecundação. <sup>39</sup>

A importância que tem o fruto estende-se à presença feminina enquanto revelação e fonte sagrada que se dá como alimento aos homens, à Terra e aos animais. Essa afinidade entre a representação do feminino, a partir da relação com o milho, está presente, também, em outras culturas. Na mítica mexicana, *Chicomecóatl* era associada ao milho, já que foi a primeira mulher a fazer tortilhas, cuja base é o grão de milho. Ela é também considerada como a deusa dos mantimentos. Assim, para cada fase do grão há uma representação mítica feminina. Essa analogia

<sup>39</sup> Op., Cit., p. 29.





com a mitologia mexicana produz uma identificação muito próxima com a tradução do universo literário deste poema de Cora, na proporção de um corpo cuja feminilidade se revela por meio do fruto e de suas gradações. Outrossim, como dissemos acima, o corpo que se desloca pela escrita de Cora faz atuação tanto no espaço sagrado quanto no profano que se permeiam no corpo que os congrega. Desse modo, é que a autora anula a dualidade na mulher, que cinde a permanência dessas duas formas de ser e atuar em um mesmo espaço corporal. Ela descaracteriza o protótipo feminino tradicional apenas como símbolo de virtude e/ou relacionado ao mundo inferior – como mediadora entre a terra e o inferno. Essa mulher encarnada, neste poema sob a forma do vegetal, se dirige ao criador e com ele fala, como também se fertiliza em disposição com a terra.

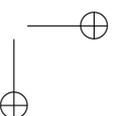
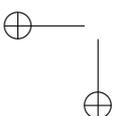
Espigas falhadas. Fanadas. Macheadas./ Cabelos verdes. Cabelos brancos./ Vermelho-amarelo-roxo, requeimado.../ E o pólen dos pendões fertilizando.../ Uma fragrância quente, sexual/ invade num espasmo o milharal./ [...] Tons maduros de amarelo./ Tudo se volta para a terra-mãe./ O tronco seco é um suporte, agora, onde o feijão verde trança, enrama, enflora.<sup>40</sup>

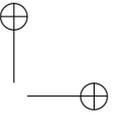
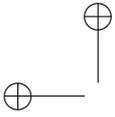
O Eu reveste-se de grão para revelar matizes importantes do feminino, aquilo que definiu Lévi-Strauss<sup>41</sup> como sendo a sua função primordial. Ele diz no livro *A origem dos modos à mesa* que a nutrição acontece na seguinte direção, do feminino ao masculino. Essa medida transcende uma naturalização e revela um estatuto importante que está além das tarefas designadas pela divisão do trabalho, a qual de certa maneira imputa uma cisão entre os gêneros. Nutrir é muito mais que cozinhar, revela muito mais uma condição da existência e uma habilidade imprescindível.

Se aplicarmos aqui o conceito de performatividade vamos então transcender à condição de que o lugar da mulher sempre foi restrito ao espaço interno da casa, isso porque as construções em torno da noção de gênero acontecem dentro do corpo e não fora dele. Como também é possível identificar que a arte de nutrir transcende a relação entre o espaço interno ou externo, ela acontece no espaço em que está sendo executada. Sendo

<sup>40</sup> Op., Cit., pp. 28-29.

<sup>41</sup> Lévi-Strauss, Claude. *A origem dos modos à mesa*, São Paulo, Cosac & Naify (Col. Mitológicas 3), 2006.

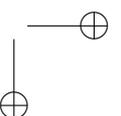
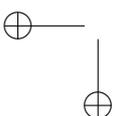


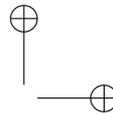
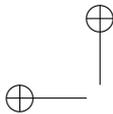


assim, podemos percebê-la de maneira enfática na escrita que representa esta ação. Desse modo, fica próxima a relação que Bakhtin<sup>42</sup> estabelece entre corpo, alimentação e literatura. Para ele o homem introduz o mundo em seu corpo quando o degusta. Dessa mesma maneira atua a Literatura quando introduz, no seu espaço, as formas representativas inerentes à realidade. Essa inter-relação traz para a ambiência da Literatura uma capacidade nutricional, entendendo que a Culinária possui, então, uma função mediadora. Portanto, quando essas autoras performatizam a arte de transformação do alimento em comida – a culinária traz essa habilidade como instância primeira – por meio da escrita literária, elas realizam uma capacidade inerente ao feminino. Assim, o corpo – seja ele composicional ou físico – é uma via de passagem para a relação que se anuncia entre Culinária e Literatura, um desdobramento que se expande no outro.

---

<sup>42</sup> Bakhtin, Mikhail. *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1993.





# Júlia Nery e a transgressão do modelo tradicional feminino para Brites de Almeida

ALDINIDA MEDEIROS<sup>1</sup>

Universidade Estadual da Paraíba/CAPES

Dedico à Cristina da Costa Vieira

*Na literatura de hoje reflectem-se os temas pro'rios dos nossos tempos – as custas da emancipac,ã~o, a solida~o, o envelhecimento, a luta desigual pela biologia desigual, a sua inquietac,ã~o social em face das desigualdades, dos efeitos da guerra, dos efeitos nefastos da religia~o quando castradora, a sua compaixã~o pelos deserdados, a sua consciencia em face da rapina sobre os bens da Terra, o desejo de conhecimento, de amor, desejo de criar uma outra gramá'tica de entendimento entre os homens, e destes com a Natureza, e assim por diante. Finalmente, as mulheres aprenderam a ler e a escrever as suas vidas por inteiro. E ao falarem de si mesmas, falam do mundo que as cerca.*

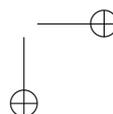
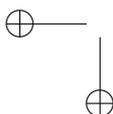
Lídia Jorge<sup>2</sup>

## Introdução

---

<sup>1</sup> Integrante do GIELLus – Grupo Interdisciplinar de Estudos Literários Lusófonos (UEPB/CNPq): <<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/3424875769961001>>.

<sup>2</sup> Lídia Jorge, Entrevista à Revista Navegações, v. 5, n. 2, jul./dez, 2012 p. 234-237.



Brites de Almeida é uma lenda. Para nosso estudo sobre protagonistas no romance contemporâneo, mais especificamente no romance histórico, Brites, a Padeira de Aljubarrota é mais que uma lenda, pois aceitamo-la como uma representação de tantas mulheres anônimas sobre as quais a História pouco ou nada registrou. Mulheres guerreiras ou mulheres que lutaram apenas para se defenderem das cruéis condições impostas ao mundo feminino, na Idade Média e em tempos subsequentes.

A investigação da qual resulta este artigo aconteceu como Pós-doutoramento na Universidade de Coimbra<sup>3</sup>, com o intento de buscar elementos que subsidiassem uma cartografia da personagem feminina no romance histórico contemporâneo português, por compreendermos ser este um subgênero do romance que possibilita uma nova forma de ler a História, pois dentre outros aspectos, põe em cena novos personagens que ficaram à margem da versão oficial deixada pela historiografia, ou ainda, redimensiona personagens antes tratados como secundários ou meros figurantes das cenas históricas, apresentando, assim, grande importância para a literatura atual. Neste sentido, tomamos como objeto de leitura crítica o romance *Crónica de Brites*<sup>4</sup> de Júlia Nery, a fim de observarmos uma transgressão desta autora para o modelo tradicional feminino em relação à Padeira de Aljubarrota.

Ao tentarmos conjugar os estudos narratológicos aos estudos de gênero, encontramos, sobre os principais enfoques da crítica feminina, que estes podem ser apresentados de modo resumido na seguinte divisão: biológico, linguístico ou textual, psicanalítico e, por fim, político-social. A percepção do texto literário em que se analisam as representações da mulher, ou as análises sobre autoria feminina são, deste modo, importantes formas dos estudos de gênero para os avanços relacionados às identidades de gênero, pois ao mesmo tempo que questionam certas tradições e desconstróem certos dogmas do patriarcado, vão proporcionando à literatura inovações no campo estético. Neste sentido, afirma Carlos Magno Gomes:

<sup>3</sup> Pós-doutoramento desenvolvido de maio/2014 a outubro/2016 sob a supervisão do Doutor Carlos Reis e da Doutora Cristina da Costa Vieira, no Centro de Literatura Portuguesa (CLP) da Faculdade de Letras (FLUC), com apoio da Universidade Estadual da Paraíba e bolsa parcial (seis meses) da CAPES.

<sup>4</sup> Júlia Nery, *Crónica de Brites*, Lisboa, Sextante Editora, 2008.

Uma leitura que valorize os estudos de gênero deve explorar a interculturalidade do texto literário como uma produção cultural contemporânea. O propósito é mostrar o quanto a leitura literária pode traduzir preocupações sociais quando produzida a partir dos conflitos de gênero [...]<sup>5</sup>

Ao acompanharmos tais preocupações, compreendemos que é possível analisar as personagens protagonistas no romance histórico contemporâneo pelo viés narratológico, somando a este as perspectivas que nos propiciam os estudos de gênero, justamente porque observamos que as protagonistas agora trazem uma outra representatividade diferente da que lhes era comum no romance histórico tradicional.

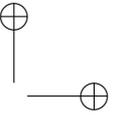
Trata-se de neste momento, não priorizarmos nosso enfoque sobre questões exclusivamente relacionadas à autoria feminina, mas de compreender que um romance de autoria feminina apresenta, muitas vezes, aspectos diferenciadores, no plano estético da elaboração da personagem, os quais acreditamos relacionados ao espaço conquistado ao longo de muitas lutas, principalmente as lutas iniciadas pelas sufragistas. Todo o percurso destas lutas, sobremaneira a partir das ondas feministas possibilitou redimensionar o lugar e a imagem da mulher, com novos valores permitidos para o feminino que vem adquirindo outro *status quo* na sociedade. Isto porque, na atualidade a mulher tem um papel e um lugar que nem era pensado nos séculos em que viveram Isabel de Aragão, Inês de Castro<sup>6</sup>, Leonor Teles<sup>7</sup> ou a Padeira de Aljubarrota, seja esta última factual ou lendária

Neste sentido, lembramos que se foram as lutas das feministas para que todo este cenário mudasse, não se pode esquecer mulheres precursoras a estas lutas que trouxeram contribuições desde tempos remotos, não

<sup>5</sup> Carlos Magno Gomes, "Leitura cultural e estudos de gênero", in Antônio de Pádua e Maria Goretti Ribeiro (orgs.), *Rumos dos estudos de gênero e sexualidades na agenda contemporânea*, Campina Grande, EDUEPB, 2013, p. 9.

<sup>6</sup> Cf. Aldinida Medeiros, *Inês de Castro no romance contemporâneo português*, Natal, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2002 (versão eletrônica consultada a 10 de dezembro de 2015, em <[http://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/16366/1/AldinidaMS\\_TESE.pdf](http://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/16366/1/AldinidaMS_TESE.pdf)>).

<sup>7</sup> Cf. Aldinida Medeiros, "Leonor Teles: da História para o romance", in revista *Graphos*, João Pessoa, 2015 (versão eletrônica, consultada a 8 de janeiro de 2016 em <<http://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/viewFile/27286/14640>>).



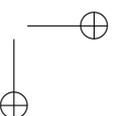
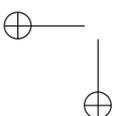
se intimidando com o poder masculino, a exemplo das já bastante conhecidas Hipátia de Alexandria, Christine de Pizan, Hildegard Von Bigen, Mary Wollstonecraft, Nísia Floresta, Simone de Beauvoir, dentre tantas outras. Portanto, se é conhecido o quanto estas lutas ao longo de séculos, incidiram sobre questões sociais, econômicas, políticas e culturais, não se pode ignorar que também a questão autoral e a representação da mulher na literatura, sobretudo no romance, adquiriram novos espaços e novas configurações.

### Uma personagem feminina sob uma autoria feminina

Diante do exposto e ao considerar que a autoria de Júlia Nery, intencionalmente ou não, redimensiona a representação da Padeira de Aljubarrota, nosso enfoque volta-se, em um primeiro momento para esta figura e, por isso, interessa-nos lembrar que, definida pelo *Dicionário de narratologia* de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes como “categoria fundamental da narrativa”<sup>8</sup>, a personagem é, neste caso, o *leitmotiv* do romance e, por conseguinte, perceber a configuração que a autora traz em termos de diferenciação para Brites constitui o que este ensaio pode apresentar de contribuição. Estudada desde os postulados de Aristóteles, que definiu teoricamente o herói das epopeias, esta categoria da narrativa vem sendo observada por diversos teóricos em variados aspectos: por Hamon, pelo viés semiológico, por Vladimir Propp pelo seu caráter funcional, por Greimas pelo seu caráter semântico-estrutural, conforme aponta Carlos Reis em paráfrase à obra já mencionada. Além desses, há outros teóricos não mencionados aqui por não ser este o espaço para uma revisão sobre as teorias da personagem de ficção.

É, entretanto, através da tipologia estabelecida por E. M. Foster que a personagem recebe uma classificação que baliza suas funções, performance e relações numa narrativa. Mas, evidentemente, com o passar do tempo, os estatutos e conceitos anteriormente definidos na Literatura vão-se modificando e, conforme mudam-se os olhares, acrescentam-se novas afirmações teóricas. Assim, com mudanças significativas na forma do romance, o *nouveau roman* em muito atenuou a importância da persona-

<sup>8</sup> Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de narratologia* 7.<sup>a</sup> ed., Coimbra, Almedina, 2007, p. 314.





gem, chegando mesmo a decretar-se uma crise daquele, o que também alterava o estatuto desta linha de pensamento defendida por Sarraute e Robbe-Grillet, segundo afirmativa de Carlos Reis<sup>9</sup>

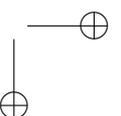
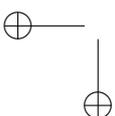
Visto que trataremos especificamente da personagem romanesca, o que buscamos neste item é apenas tecer algumas considerações, a título de introdução, sobre o que afirmam alguns estudiosos do tema, pois, obviamente, o estudo da personagem a ser tratado teoricamente seria pauta de todo um ensaio. É certo que variadas, e em grande quantidade, são as diversas visões acerca dessa categoria da narrativa. As narrativas históricas, por exemplo, trazem como personagem figuras históricas ou lendárias, surgidas a partir de um fato histórico, como a Padeira de Aljubarrota, enquanto as narrativas de ficção apresentam personagens criadas pelos autores, dentro do conhecido contrato mimético postulado por Aristóteles. Outrossim, convém-nos lembrar que cada corrente literária vai vincular o objeto de estudo à teoria que defende de modo a configurá-lo para que se ajuste a tal corrente teórico-crítica, o que significa que a semiologia, a psicanálise, a sociologia, dentre outras mais áreas de estudos serão norteadoras da visão de cada teórico-crítico em seus respectivos estudos sobre a personagem:

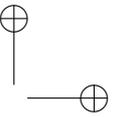
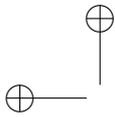
Na obra de síntese *A personagem* (1998), Pierre Claudes e Yves Reuter apresentam a panóplia de estudos semióticos-narratológicos, psicológicos e sociológicos existentes sobre a personagem romanesca: os primeiros albergam a narratologia, a axiologia e a tipologia; os segundos, a psicologia analítica, a antropologia do imaginário, a patografia freudiana, a psicobiografia, a psicocrítica, o texto-análise, a psicanálise dos quase-objectos e a psicocognição (que se divide em diferentes modelos cognitivos de leitura e de escrita); e finalmente, os estudos sociológicos da literatura, sócio-crítica, estética da recepção, sociologia do campo literário e pesquisa empírica<sup>10</sup>

Portanto, nosso estudo está pautado tanto nos autores já citados (Reis e Lopes), como também no ensaio que retoma alguns dos principais pro-

<sup>9</sup> Cf. *op. cit.*

<sup>10</sup> Cristina da Costa Vieira, *A construção da Personagem Romanesca: processos definidores*, Lisboa, Colibri, 2008, p. 21



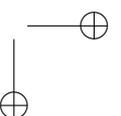
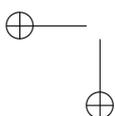


cessos de elaboração desta categoria da narrativa, da autoria de Cristina da Costa Vieira: *A construção da personagem romanesca*<sup>11</sup>.

Para além disso, e visto buscarmos aliar os estudos narratológicos às questões de gênero, lembramos que é de grande importância observar que a Padeira de Aljubarrota, como protagonista de lendas e romances está representada de uma forma na qual **masculino e feminino se conjugam**, levando-nos a perceber a necessidade de sobrevivência em um ambiente onde a fragilidade não tinha sequer direito à voz, lembrando o quão opressora foi a Idade Média para o universo feminino, permitiram a Brites de Almeida entrar para o imaginário sobre os mitos portugueses, se não como figura histórica, pelo menos como figura lendária. Neste sentido, dar voz à própria Brites, que não assume o rosto no momento da narrativa como sendo a padeira, mas que conta a um estranho numa noite escura em uma floresta a sua própria história, é um artifício narrativo que uma autoria feminina não faz despropositadamente, assim acreditamos. Ao observarmos o contexto contemporâneo – a situação vivenciada por tantas mulheres no mundo atual, países em que o feminicídio acontece em altos índices e a violência contra a mulher ainda predomina, muitas vezes em sociedades ditas evoluídas ou países chamados de emergentes – constatamos que o recurso utilizado é convergente ao que se passa no mundo real. Muitas vezes a mulher, para falar sobre si, ainda necessita estar escondida nas sombras, ou seja, a Brites do romance de Nery está em uma situação ficcional que, não obstante, reflete uma situação do mundo real, é uma metáfora da condição feminina, a de não poder gritar e reivindicar livremente seus direitos e fazer ecoar bem alto sua voz e suas reivindicações.

Outrossim, retomando a importância do romance histórico na literatura portuguesa, constatamos que Alexandre Herculano, romancista que desempenhou importante papel em relação ao romance histórico tradicional, não deixou passar incólume a figura da Padeira, quando da compilação das *Lendas e narrativas*: “não seremos nós que desterraremos para o mundo dos phantasmas [sic] a famosa Brites d’Almeida, forneira d’Aljubarrota. Deixaremos os leitores ajuizarem da realidade, ou não re-

<sup>11</sup> Cristina Vieira, *op. cit.*





alidade da sua existência [...]”<sup>12</sup> Tal atitude é validada pela inserção da Padeira como personagem de *A abóbada*<sup>13</sup>, integrando o volume acima mencionado.

É interessante observar que não apenas no conto de Alexandre Herculano, a figura de Brites de Almeida é evocada para fins de confirmação do sentimento português nacionalista. Um estudo de Maria Cristina Gomes Pimenta<sup>14</sup> dá-nos conta que, em diversos momentos da História de Portugal nos quais se fez necessário evocar com vigor o sentimento nacionalista, a imagem desta valente mulher foi trazida à tona como se de uma figura histórica realmente se tratasse.

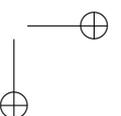
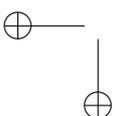
Ao levarmos em consideração que a Padeira está tanto no imaginário da cultura quanto na literatura, não podemos deixar de considerar fulcral o modo como ela é retomada por Júlia Nery, pois consideramos que esta autora não se limitou apenas a uma releitura, mas que a faz de modo crítico e trazendo para sua obra aspectos que são abordados pela crítica feminista e, por conseguinte, seu texto ganha dimensões que vão além de um romance histórico como os de muitos autores do gênero masculino que não incorporaram ainda a necessidade de redimensionar o espaço dado à figura feminina e o que se tem propagado em torno de lutas para espaços, voz e igualdade de condição da mulher, aqui representada tanto pela autora quanto pela personagem por ela elaborada.

## Da lenda para o romance: a protagonista Brites de Almeida

<sup>12</sup> Alexandre Herculano, “A Velhice”, in *Panorama*, nº 170, 1/8/1840, e *Scenas de Um ano da Minha Vida e Apontamentos de Viagens*, coordenação e prefácio de Vitorino Nemésio, Lisboa, Bertrand, 1934.

<sup>13</sup> Apesar de o conto estar centrado na figura do arquiteto Afonso Domingues e a querela em torno da abóbada do Mosteiro de Santa Maria da Vitória, registra-se um diálogo entre Brites e o rei, D. João I, no qual ela faz referência ao acontecido na batalha e à tão famosa pá, ainda disponível para matar mais castelhanos que aparecessem. O texto consagra o nacionalismo de Herculano em relação à finalização da construção do referido Mosteiro, porém, não nos passa despercebida a menção à figura da Padeira de Aljubarrota. Se bem que, a nosso ver, merecia ela própria ser protagonista de um romance de Alexandre Herculano, pela simbologia que representa para a nacionalidade portuguesa.

<sup>14</sup> Maria Cristina Gomes Pimenta, *A Padeira de Aljubarrota: entre ontem e hoje*, Calvaria de Cima, Fundação Batalha de Aljubarrota, 2008.



Em *Poética da pós-modernidade*<sup>15</sup>, Linda Hutcheon aborda a narrativa histórica como metaficção historiográfica, que corresponde à problematização e à ampliação que temos de Histórias passadas. Nesse sentido, busca-se reescrever o passado dentro de um novo contexto, e inserir no mesmo campo discursivo a história e a ficção, a fim de desviar a ficção da categoria de marginalização. Este novo modo de perceber a História nos permite estar em contato com diferentes versões da historiografia e não mais diante uma verdade absoluta e inquestionável, como eram tratados os textos históricos antes da Nova História. Assim, as narrativas metaficcionais se utilizam de abordagens críticas em relação à História – antes tida como verdadeira e agora como escopo de reflexões – e oferecem-nos o desenvolvimento de múltiplos olhares acerca de um discurso questionável. Podemos perceber essa característica na narrativa de Júlia Nery, visto que há uma transgressão por parte da protagonista que, apesar de ter nascido mulher, aspira por uma identidade de gênero masculina.

O enredo do romance desenvolve-se na seguinte sequência: “À maneira de prólogo” (pp. 9 a 26)<sup>16</sup> é, como o próprio título indica, um prólogo à *Crônica* (romance), no qual o narrador traz para o leitor o presente da vida de Brites, velha, vivendo em Aljubarrota e receosa por saber que um tal copista a mando de um tal escrivão virá à aldeia em busca de informações sobre ela, sem saber se sua existência é real ou fictícia. Isto porque, ao ter conhecimento da existência de uma mulher que matara, com a pá de assar pão sete castelhanos encontrados no forno de sua casa, durante a batalha de Aljubarrota o cronista Fernão Lopes, também personagem neste romance, envia o seu copista para investigar o caso e registrar depoimentos. Ironia ou não, nesta diegese interessa ao cronista descobrir se a tal padeira realmente existiu ou se é apenas invenção popular. No caminho, o copista é assaltado e roubado. A seguir é ajudado por uma mulher já de idade, muito misteriosa; esta adverte-o sobre a necessidade de passarem a noite protegidos de novos assaltos, na escuridão de uma floresta e promete ajudá-lo a conhecer a história da aventureira vida da padeira de Aljubarrota enquanto aguardam o alvorecer.

A personagem, que ao leitor é dado saber tratar-se da Padeira, mas

<sup>15</sup> Linda Hutcheon, *Poética da pós-modernidade: história, teoria e ficção*, Rio de Janeiro, 1991.

<sup>16</sup> Júlia Nery, *op. cit.*, pp. 9-26.



ao copista não, já no início de seu relato conta seu desagrado sobre as limitações impostas ao gênero feminino: “Parecia-me assim bem complicado e de pouco proveito ser mulher [...]”<sup>17</sup> por isso, desde cedo almeja possuir a independência destinada aos homens. Após a morte dos pais, Brites segue um destino errante e passa por uma transformação biológica (à base de chás e uma magia que envolve também o seu desejo inconsciente), que a fará conjugar em si o masculino e o feminino. Para os momentos em que assume sua identidade masculina ela passa a adotar o nome de Almeida, corta os cabelos, veste-se com calças e aperta os seios com faixas. Algum tempo após ser levada como escrava de um turco regressa a Portugal, torna-se padeira em Aljubarrota e vivencia a guerra entre Portugal e Castela, ocasião em que, para se defender, mata com a sua pá do forno sete castelhanos.

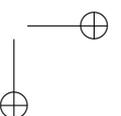
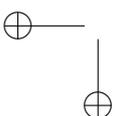
O romance de Júlia Nery não busca fidedignidade à figura da Padeira de Aljubarrota, por isso, não se alonga em fazer valer verdades de estudos historiográficos. É uma releitura do passado que advém da visão que a autora tem acerca do mito da padeira. Nesse sentido, a metaficção historiográfica não se promulga nem mais, nem menos verdadeira que a historiografia. Ambas estão, para teóricos como Paul Hamilton, Doctorow e Hyden White, citadas por Cristina Vieira<sup>18</sup> no campo das narrativas.

Dentre outros aspectos, como a crítica à forma como se busca uma verdade histórica, o romance histórico em estudo pode ser caracterizado como contemporâneo, pois remete um discurso transformador que possibilita ao leitor uma reflexão acerca da real história da personagem e de suas possibilidades. Mediante a representação física e psicológica da protagonista do romance, chegamos a perceber em Brites de Almeida uma maior familiaridade com a identidade masculina. Talvez pela necessidade de se defender em um tempo de barbárie, notadamente contra a mulher. Conforme Cristina da Costa Vieira:

A importância da caracterização enquanto macro processo construtivo da personagem romanesca pode ser sopesada pelo relevo que a mesma tem na diferenciação, aquando do processo de leitura, de

<sup>17</sup> Júlia Nery, *op. cit.*, p. 32.

<sup>18</sup> Cristina da Costa Vieira, *O Universo feminino n'A esmeralda partida de Fernando Campos*, Lisboa, Difel, 2002



personagens aproximadas pelo convívio, seja ele familiar ou de camaradagem, ou pela semelhança de atitudes ou da situação em que estão envolvidas.<sup>19</sup>

É bastante visível que as personagens protagonistas dos romances históricos contemporâneos são, cada vez mais figuras que a História deixou à margem. Neste sentido, são tratados como protagonistas indivíduos que apresentam identidades históricas e sociais advindas das grandes massas. Este aspecto é o de maior interesse para nossos estudos, pois no romance contemporâneo a personagem feminina passou a ter voz e vez como protagonista e lhe é dada a oportunidade de falar ao leitor sobre diversos pontos relacionados a gênero e identidade feminina, antes tão subjugadas à opressão masculina, e que agora recebem tratamento diferente, tanto como o que nos apresenta Júlia Nery, como várias outras autoras: Lúcia Jorge (*A Maçon*<sup>20</sup>, teatro sobre Adelaide Cabete); Maria Teresa Horta (*As luzes de Leonor*<sup>21</sup> sobre a Marquesa de Alorna). Mas não apenas estas, pois na atualidade os romances apresentam como protagonistas também mulheres comuns, tais como as que se encontram no *Romance de Cordélia*<sup>22</sup> e *A noite das mulheres cantoras*<sup>23</sup>

Voltando à *Crónica de Brites*<sup>24</sup>, interpretamos também como de propósito – mas ressaltamos que esta é nossa interpretação permitida pelas leituras que fazemos a partir dos estudos de gênero – por Júlia Nery o termo medieval *crónica*. Ora, em se tratando de um romance, o uso do termo *crónica* não seria apenas para melhor destacar o período em que a história se passa, mas acreditamos que seja uma forma de ressaltar que não houve crónicas sobre as mulheres, o que já sabemos é óbvio, por se tratar de um mundo onde o masculino era sinônimo de todo o poder social, econômico e cultural. Outrossim, o romance nos remete a uma literatura envolvida com as lutas sociais da mulher, visto que Brites se “agarra” ao que lhe permite o destino para sobreviver em meio ao poder dominante masculino, ainda que, para isto, abra mão de sua feminilidade. A autora

<sup>19</sup> Cristina Vieira, *op. cit.*, 2008, p. 326

<sup>20</sup> Lúcia Jorge, *A maçon*, Lisboa, Editora Dom Quixote, 1997.

<sup>21</sup> Maria Teresa Horta, *As luzes de Leonor*, Lisboa, Dom Quixote, 2011.

<sup>22</sup> Rosa Lobato de Faria, *Romance de Cordélia*, Alfragide, Edições Asa (Leya), 1998.

<sup>23</sup> Lúcia Jorge, *A noite das mulheres cantoras*, Lisboa, Dom Quixote, 2011.

<sup>24</sup> Júlia Nery, *op. cit.*



apresenta-nos uma personagem que foge aos predicados comuns à imagem feminina: uma mulher corpulenta e feia, cabelos crespos, seis dedos em cada mão, o que para muitos seria uma aberração. Para a sociedade da época, ela não se enquadrava nos típicos padrões da mulher bela. Assim, a protagonista encontra seu caminho desfazendo-se de sua identidade feminina como defesa (sobrevivência), mas também como independência do jugo masculino, adotando, sempre que precisava se expor em ambientes públicos uma identidade masculina.

Brites quando criança, sempre apreciara ouvir histórias, principalmente as de donzelas guerreiras, as quais eram contadas pelos hóspedes da estalagem de seu pai “Outros contadores passavam pela estalagem e sempre lhes pedia para contarem histórias de donzelas guerreiras”<sup>25</sup> Desde o início do romance, fica evidente que as histórias de donzelas guerreiras narradas pelos hóspedes marcaram sua vida e despertaram sua imaginação para experimentar grandes aventuras que naquela época, baixa Idade Média, eram reservadas apenas aos homens:

Olhando agora para trás com o entendimento que a largueza dos anos fez mais profundo, não poderei explicar, nem a mim própria, se apaguei e reescrevi parte do destino para o qual nasci, por influência de uma ou duas conversas e três ou quatro histórias.<sup>26</sup>

Desde a infância, sua mãe lhe ensinara que a mulher não possui vez nem voz socialmente, querendo condicioná-la já para o lugar social da inferioridade feminina: “a mulher foi posta no mundo para sofrer”<sup>27</sup>, mas aos homens foi dado todo o domínio social, principalmente sobre a mulher. Diante disso percebemos que Brites logo entendeu qual o paradigma da mulher e seu lugar social, no contexto da Idade Média, época em que a mulher era desprestigiada socialmente e em que o poder patriarcal dominava as relações de gênero, limitando e coibindo os direitos da mulher.

No capítulo seis “Como fui empurrada para fora da minha meninice”<sup>28</sup> Brites relata que, após ter o primeiro ciclo menstrual, perdeu o direito de

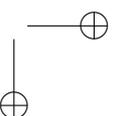
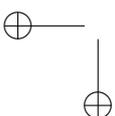
---

<sup>25</sup> *Id., ib., p. 34.*

<sup>26</sup> *Id., ib., p. 35.*

<sup>27</sup> *Id., ib., p. 30.*

<sup>28</sup> *Id., ib., p. 41.*





continuar a viver como criança e foi proibida pelo pai de brincar com seus companheiros de infância, geralmente meninos: “Meu pai proibiu-me os jogos de pau, os banhos de rio e todas as outras brincadeiras”<sup>29</sup> Para além disso e ainda uma maior demonstração das limitações sofridas pela mulher, ela foi considerada um ser impuro, pois ao feminino era associada a imagem de Eva e as mulheres passavam a ser consideradas, após a menarca, uma tentação e um veículo de luxúria para os homens, por causa do sexo. Brites começou a sentir na pele a exclusão social e a falta de direitos como ser social:

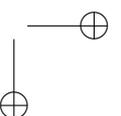
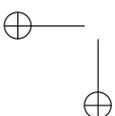
[...] minha mãe deu-me uma roca para fiar e expulsou-me da quentura do forno com gritos trocistas, acusando-me de que o meu olhar estragaria o pão. Muito eu chorei, assustada por esse desconhecido e novo poder de maldição com que me dotavam os meus primeiros sangues.<sup>30</sup>

Um aspecto que consideramos fulcral nas transformações pelas quais Brites passa é a relação com seu corpo, visto que ela tem necessidade de mudar o gênero, não o sexo. Isto remete a uma consciência do corpo, pois sua necessidade era mudar apenas de gênero. A questão do corpo feminino, que na Idade Média era totalmente obscurantada pelas proibições religiosas, passa a ter um espaço de ampla discussão a partir da crítica feminista que “[...] tem vindo a demonstrar que o corpo enquanto signo, constructo, representação e foco potencial de resistência, constitui uma questão central no pensamento e no discurso feminista de hoje”<sup>31</sup> A leitura de autores da crítica feminista, citados por Ana Luísa Amaral e Gabriela Macedo, nos apontam para uma leitura da prosa romanesca de Júlia Nery como uma escritora consciente das questões do feminino. Neste caso, em diversos momentos da narrativa o discurso da protagonista se insurge contra as práticas sociais vigentes e limitadoras que reforçavam o aprisionamento e a submissão da condição feminina. Por isso ressaltamos que adotar a identidade masculina foi a tábua de salvação encontrada por Brites:

<sup>29</sup> *Id., ib., p. 41.*

<sup>30</sup> *Id., ib., p. 41.*

<sup>31</sup> Ana Gabriela Macedo, Ana Luísa Amara *Dicionário da crítica feminista*, Porto, Edições Afrontamento, 2005, p. 25.





A pressuposição de identidades fluidas apoia-se nas atuais discussões sócio-antropológicas que entendem o gênero como construção, ao contrário de considerá-lo uma realidade fixa decorrente do sexo biológico. Esses estudos defendem a lógica que o sexo não define o gênero e muito menos a sexualidade. Indo um pouco mais além, observamos que ao construir-se como homem ou mulher, Brites produz gênero, o que não garante a ela, por isso mesmo, uma identidade estável [...].<sup>32</sup>

Outro aspecto que retoma a condição da mulher no romance é o grande interesse da protagonista pelas histórias de donzelas guerreiras, especialmente pela história de uma donzela que faz voto de regressar virgem da guerra. Brites, influenciada por sua postura, faz também a sua promessa: “Como ela fiz votos de manter a minha virgindade”<sup>33</sup> Esta conduta confirma sua firme decisão de assimilar apenas os valores de sua época que lhe eram interessantes e lhe privilegiavam a liberdade. Eram raras as histórias de donzelas guerreiras, pois o destino comum das mulheres era o casamento e a procriação. Não lhes eram dados direitos sobre o próprio corpo. Entretanto, no plano da metadiegeese, a donzela na qual Brites se inspirou, ao regressar da guerra cede à insistência do namorado para manter relações sexuais, o que, na visão da personagem de Júlia Nery, gerou alguns danos. Ao leitor fica implícito que ela provavelmente tenha engravidado e por isso tenha sido submetida ao casamento:

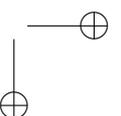
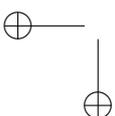
Sete anos andou na guerra. Resistindo às artimanhas do companheiro de armas para se mostrar como mulher, cumpriu seu voto de voltar virgem. Má sorte foi ter depois cedido à constância do enamorado, causa da sua desgraça.<sup>34</sup>

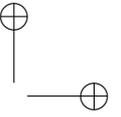
Tomada de precaução e conhecedora do fim que teve a donzela guerreira que tanto admirava, Brites cumpre sua promessa, fato relatado no capítulo oito, intitulado “Como matei o soldado enamorado por não suportar seus ardores”. Brites aprecia as carícias e por um instante, cede ao desejo, mas como não suportava as concupiscências masculinas que à

<sup>32</sup> Rejane de Almeida Ribeiro, “Aspectos dos romances históricos tradicional e pós-moderno”, in revista *Scientia FAER*, v. 1, 2.º semestre, 2009, p. 134.

<sup>33</sup> Júlia Nery, *op. cit.*, p. 34.

<sup>34</sup> *Id.*, *ib.*, p. 34.





mulher exigiam sujeição, ela desperta do prazer e golpeia o soldado com sua adaga diversas vezes, até matá-lo.

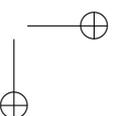
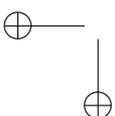
Após este incidente de graves proporções, Brites percebe que aquele seria um dos primeiros obstáculos para a sua liberdade, pois como o crime fora público passava a ser uma foragida da justiça. Este episódio leva-nos a discutir duas situações: a primeira é que, não obstante à identidade masculina que utiliza, o corpo de Brites, feminino, cede inicialmente ao desejo e isto nos mostra que ela tem consciência de sua sexualidade. Em outra passagem ela demonstra claramente esta vontade pelo sexo oposto e conta sobre o calor dos corpos dos companheiros próximos ao seu a lhe despertar desejos, os quais ela luta consigo mesma para refrear.

Note-se que, ao repelir o soldado e suas carícias, age como defesa, por não querer se sujeitar, visto que não houve enamoramento nem consentimento de sua parte para que ele a tocasse. Mas em relação ao excerto em que menciona o calor dos corpos dos companheiros, a personagem narra o próprio desejo em relação ao corpo do outro. Isto nos leva ao segundo aspecto, o de que a mulher era muitas vezes tomada à força para a relação sexual. Seu corpo era aprisionado pela força e dominação masculina para satisfazer tão somente aos desejos masculinos. Mas o pensamento e a ideologia patriarcais sempre culpavam a mulher, mesmo quando esta se torna vítima do desejo irracional do homem e por ele é violentada.

Elódia Xavier, em um ensaio intitulado *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*<sup>35</sup>, no qual retoma algumas perspectivas que o corpo adquire – nos estudos de Filosofia, Antropologia, Sociologia e Literatura – faz uma síntese destes estudos e aplica-os a personagens femininas da literatura, classificando dez categorias de corpo nos textos literários: *invisível, subalterno, disciplinado, envelhecido, imobilizado, refletido, violento, degradado, erotizado* e, por fim, *liberado*. Retomando uma das teóricas apontadas por Xavier, Elizabeth Grosz, encontramos a seguinte passagem:

O pensamento misógino frequentemente encontrou uma autojustificativa conveniente para a posição social secundária das mulheres, ao contê-las no interior dos corpos que são representados, até

<sup>35</sup> Elódia Xavier, *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*, Santa Catarina, Editora Mulheres, 2007.





construídos, como frágeis, imperfeitos, desregrados, não confiáveis, sujeitos a várias intrusões que estão fora do controle consciente. A sexualidade feminina e os poderes de reprodução das mulheres são as características (culturais) definidoras das mulheres e, ao mesmo tempo, essas mesmas funções tornam a mulher vulnerável, necessitando de proteção ou tratamento especial, conforme foi variadamente prescrito pelo patriarcado.<sup>36</sup>

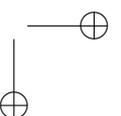
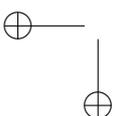
Refletindo sobre esta assertiva no que se refere a Brites de Almeida, é interessante constatar como o desejo de se sentir livre encontra na transfiguração do seu corpo a chave para a liberdade. Ao andar por vários lugares vestida e caracterizada como homem e até lutar como se fosse um, ela sai da condição do corpo feminino aprisionado para assumir um corpo masculino liberto, que não vai receber limites por estar justamente na situação de poder transitar da condição masculina para a feminina. Caberia aqui uma observação: então, se houve troca de gênero feminino por gênero masculino, não foi a mulher, Brites, que sobreviveu ao poder patriarcal, foi o Almeida, o lado masculino, e, portanto, uma representação deste poder. Visto por este ângulo, sim. Mas o que queremos destacar da personagem de Júlia Nery é a sua argúcia em perceber a sujeição da mulher ao mundo masculino e encontrar *per se* uma forma de escapar a todas as formas desta sujeição.

Na infância, Brites recebera na estalagem de seus pais a presença de um cônego, o qual causava-lhe medo, por dar-lhe conselhos acerca de aderir e preservar a vergonha feminina, mas Brites, de fato, nunca compreendeu o que era exigido a si, pois não aceitava que às mulheres fossem impostas regras e limitações sociais

O frio, a memória das palavras dele, de quem sempre tive medo, cuja presença imaginada continua a falar-me com um semblante irado, afastam de mim o sono. Dizia-me o cônego para eu cultivar o pudor como as virtudes mais próprias do gênero feminino. [...] Então como podia compreender o que se esperava de mim? Se eram coisas que o meu engenho não alcançava, muito menos seria eu capaz de as cumprir.<sup>37</sup>

<sup>36</sup> Elizabeth Grosz, "Corpos reconfigurados", in cadernos *Pagu*, v. 14, Campinas, Editora UNICAMP, 2000, p. 65.

<sup>37</sup> Júlia Nery, *op. cit.*, p. 32.



Brites nos remete à representação da mulher da classe popular na Idade Média, e nos faz deparar com sua condição de ser passivo social, seus anseios em busca da liberdade, suas limitações, mas também nos apresenta sua coragem e sua inteligência como armas para não se deixar subjugar. Mediante a representação e caracterização desta personagem, logo pode ser inferido pelo leitor que Brites é, no aspecto psicológico, uma guerreira, uma mulher que abdicou de seu lado feminino porque à mulher só era permitida a subserviência, dados os padrões e limites da sua época. Essa percepção é possível, segundo Cristina Vieira, pelo processo de caracterização indireta, por vários elementos: “a acção da personagem, pelo que revela do seu dinamismo ou apatia, dos seus valores, desejos e intentos; o **discurso da personagem**, nomeadamente a **dialogação** e a **monologação (interior)**, pelo que revela da sua sociabilidade ou, pelo contrário, da sua misantropia [...]”<sup>38</sup>

A assertiva de Vieira nos leva a compreender que uma leitura acerca do masculino e feminino no romance em estudo mostra-nos que há, ainda que se queira sutilmente, uma opção por parte da autora ao mostrar que a opção da Padeira em transmutar-se no Almeida é insubordinação e sobrevivência ao mesmo tempo, características estas típicas das minorias que estão todo o tempo sujeitas a diversas formas de subjugo e opressão. Confirma-se esta nossa leitura da protagonista o que rege o processo axiológico da elaboração da personagem, no qual “(a inevitabilidade da marca ideológica nos discursos reflectores de universos sociais e humanos e a personagem como veículo privilegiado da axiologização do texto romanesco)”<sup>39</sup> contam com o leitor como produtor de sentidos, mas com a ressalva deste sentido ser conseguinte ao fato de “Encarmos a personagem romanesca como o resultado de um processo, e não como meio a serviço da axiologização da narrativa”<sup>40</sup>. O que nos leva a afirmar a condição de liberdade que qualquer personagem adquire a partir do estatuto do leitor, e neste caso levamos a nossa leitura pelo viés dos estudos de gênero, mas equivale dizer que esta leitura não sai, a priori, apenas pelo olhar do leitor, pois as marcas axiológicas estarão sempre presentes no

<sup>38</sup> Cristina da Costa Vieira, *A construção da Personagem Romanesca: processos definidores*, Lisboa, Edições Colibri, p. 328. Grifos em negrito da autora.

<sup>39</sup> Op. cit. p. 439

<sup>40</sup> Op. cit. p. 439.



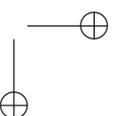
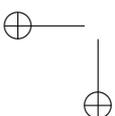
texto.

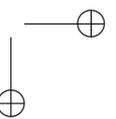
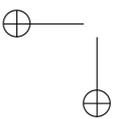
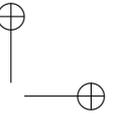
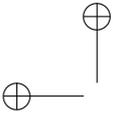
## Considerações finais

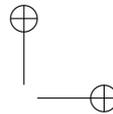
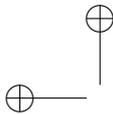
*Crónica de Brites* possibilita-nos, portanto, uma discussão, acerca do perfil feminino em uma época em que a mulher era vista apenas como um ser submisso que tinha a função de procriar. Brites caracteriza-se como uma mulher insubmissa, numa sociedade onde as relações de gênero engendravam a mesma como passiva em relação ao homem, tanto na vida social quanto privada. Assim, mesmo o romance se passando em uma época tão distante da nossa, percebemos que aborda características acerca da mulher presente em nosso século, pois muitos grupos ainda acreditam na submissão da mesma. A mulher vem conquistando gradativamente seu espaço na sociedade e na vida familiar, contudo em algumas culturas isso ainda não é possível, ela ainda é vista como na Idade Média.

Assim, lembramos a importância do romance histórico contemporâneo, pois este subgênero literário a partir de uma base histórica, permite-nos reconstruir ficticiamente costumes, personagens e acontecimentos históricos, com diversas finalidades. *Crónica de Brites* oferece-nos descrições acerca da sociedade portuguesa no século XIII, marcado pela morte do rei D. Fernando e a batalha entre Portugal e Castela pela sucessão do trono. Destarte, através deste romance em estudo, podemos ter um “outro olhar” em relação à História, percebendo que nem sempre ela pode ser tida como a verdade absoluta, mas que existem outros pontos de vista com relação à mesma, e que se não fosse a literatura para (re)aproveitar os fatos históricos, estes já poderiam ter caído no esquecimento popular.

Graças à literatura, temos a possibilidade de uma revisitação ao passado para, através da ficção refletirmos sobre um fato quantas vezes forem necessárias e, mais ainda, aprender com ela de forma objetiva e veemente, como prática vivenciada de leitura através dos textos de ficção. É indiscutível o fato de que uma boa literatura coloca em questão o mundo em que vivemos, levando-nos a indagar e procurar respostas acerca das questões sociais, políticas e culturais.







# ***O Memorial da Infanta Santa Joana* (1452-90) e a escrita da espiritualidade feminina medieval**

ANA MARIA MACHADO

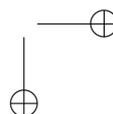
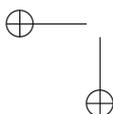
Centro de Literatura Portuguesa  
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

1. Escrito por uma monja do Mosteiro de Jesus de Aveiro, o Memorial da Infanta Santa Joana<sup>1</sup> (1452-1490), filha de D. Afonso V (1432-1481), é o único caso identificado de escrita hagiográfica feminina no espaço medieval português, pois, em relação às demais vidas de santos, a assinatura é, ou desconhecida, ou masculina. Na presente obra, a autoria feminina não é uma mera suposição<sup>2</sup>, uma vez que, apesar de não haver unanimidade sobre a pessoa da autora, a sua identidade feminina está gramaticalmente marcada no *Memorial*, como bem mostrou Rocha Madahil, o editor da obra (1939: xxv-xxvi) e foi lembrado nos estudos que se seguiram (Machado, 1991, Verdelho, 1991), Silva, 1993, Sobral 2006, 2015)<sup>3</sup>. Se o nome da autora ainda não se afigura consensual – Margarida Pinheiro (Bolandistas e Madahil, 1939), Catarina Pinheiro (Verdelho, 1991) e Isabel Luís (Sobral, 2005 e 2015), Maria de Ataíde, Priora, Margarida Pinheiro,

<sup>1</sup> Epígrafe *Memorial da muito excellente Princesa e muito virtuosa Senhora ha Senhora Iffante dona Johanna nossa Senhora ffilha do muy Catholyco e cristianissimo Rey dom affonso quinto e da Senhora Rainha dona Isabell sua molher.*

<sup>2</sup> Ao contrário do que por vezes acontece em relação à *Vida de Santa Isabel*, apesar de haver um maior consenso em relação à autoria de seu confessor, Fr. Salvado Martins.

<sup>3</sup> V. “/84a/ (...) Isto vynos e ouuymostodas as presentes stauamos”. Este é o único passo do *Memorial*, mas outros existem na *Crónica*. Cito o *Memorial* a partir da versão digital do Memorial, disponibilizada no *Corpus Hagiográfico em Português até 1525* (<https://sites.google.com/site/hlpufrij/corpora>).



? (*Philobiblon*<sup>4</sup>) –, pode afirmar-se com alguma segurança que a monja dominicana, testemunha de grande parte dos eventos, os terá passado a escrito, entre 1513<sup>5</sup> e 1525 (Verdelho, 1991 e Sobral, 2006).

Esta ficção sagrada (Coon, 1997)<sup>6</sup> conserva-se num códice manuscrito do Mosteiro de Aveiro, do primeiro quartel do século XVI (fls.48-110v) e é precedida pela *Crónica da fundação do Mosteiro de Jesus* (fols.1-44)<sup>7</sup>. As remissões recíprocas entre as duas primeiras partes, *Crónica* e *Memorial*, apontam para a existência de um plano comum de que o destaque da virtuosa Infanta fazia parte. E, no final do *Memorial*, a autora ultrapassa as designações de “vida” e “lenda”, antes usadas (Sobral, 2006, 2015), e refere-se ao “livro” (110b), como um todo<sup>8</sup>, uma designação também comum na época, *v.g.*, o *incipit* da Vida de Santa Isabel: “Livro que fala da boa vida que fez a Rainha de Portugal, D. Isabel” (posterior a 1336).

Em contexto medieval, as santas hagiografadas, fortemente determi-

<sup>4</sup> Uma base de dados biobibliográficos escritos nos vários vernáculos da Península Ibérica durante a Idade Média e início do Renascimento (<http://vm136.lib.berkeley.edu/BANC/philobiblon/>).

<sup>5</sup> Cf. Verdelho, 1991b, 245: “A “composição”, isto é, a redacção não poderia ter sido anterior a 1513. Com efeito, na p. 49 da *Crónica* introduz-se uma prolepse narrativa que remete para acontecimentos passados em 1513”.

<sup>6</sup> Num estudo de 1991, referi-me ao *Memorial da Infanta Santa Joana* como um texto genologicamente híbrido, resultante da confluência entre os componentes da crónica e os da hagiografia. Este é de resto um traço bem comum à Idade Média. Ainda assim, opto por ultrapassar a discussão que C. Sobral (2005) trava entre a designação “hagiografia”, dos bolandistas, e a de “biografia sagrada”, proposta por Thomas Heffernan, concluindo pelo conceito de “discurso hagiográfico”, devido à sua maior abrangência. A dimensão literária da Crónica e sobretudo do Memorial inclina-me a aceitar a proposta de “ficção sagrada”, justamente pela assunção da heterogeneidade das tradições textuais que informam o género. Do ponto de vista do português medieval, como também já referiu Sobral (2006, 2015), os termos “vida” e “lenda” eram ambos usados em contexto hagiográfico. Já no meio académico, o termo hagiografia continua a ser o mais consensual.

<sup>7</sup> Os dois escritos autónomos são seguidos do que Cristina Sobral (2006) designou “Memorial das Profissões” e “Memorial dos Óbitos”, respetivamente, o “Memoryal de todas as Religiosas que ffezerõ proffissom Neste Moesteyro de Jhesu Nosso Senhor. E em que anno. E mes” (fls. 115r-140r) e o “Memoryal das Madres E Irmãs. que nesta Casa de Nosso Senhor Jhesu ffaecerõ” (fls. 142v-149r3). Citados a partir de Madahil, 1939.

<sup>8</sup> V. “a qu? leer e ouuir ho que ? este lyuro he scrypto . nõ Julgue nem pense seer dito . ou crecentado falssam?te . n? cõposto cõ affeycõ e lisoniarya”, fl. 110b. Referir-se-á provavelmente ao volume constituído pela Crónica e pelo Memorial.



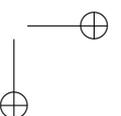
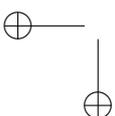
nadas pela religião, refletem o olhar masculino de quem as escreveu, naturalmente informado por visões sobre a mulher sociologicamente condicionadas e em muito tributárias do modo como, na sequência do texto bíblico, a apologética e a patrística discutiram o seu estatuto, naturalmente refletido também em obras magnas como a *Suma teológica* de S. Tomás de Aquino ou, em âmbito peninsular, nas *Sete Partidas*, de Afonso X<sup>9</sup>.

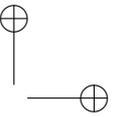
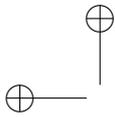
Registe-se que é deliberadamente que, neste ponto, uso “mulher” e não “género/gender”, pois, conforme nota Dyan Elliott, no *The Oxford Handbook of Women and Gender in Medieval Europe*, de 2013, o conceito de género como construção cultural é alheio à Idade Média, um tempo em que esta noção era indissociável do corpo sexuado. Pelo contrário, a época medieval tinha imenso a dizer sobre tópicos de género, ou seja, sobre o que era próprio de cada um dos sexos, nos vários domínios. Ainda assim, a esta bipartição, os estudos da virgindade (Bernau *et al.*, 2003) admitem acrescentar a condição de virgem como um construto de género, sintetizado no paradoxo ou no oximoro das santas que, como Joana, se apresentam como noivas ou esposas de Cristo.

O *Memorial* demonstra bem as ideias-feitas sobre as mulheres nobres. Com efeito, há um abismo profundo entre as pretensões da Infanta e o mundo secular a que pertence, pois, de uma mulher eventualmente herdeira do trono, esperar-se-ia, primeiro, que casasse com um membro da casa real, e, em vez disso, D. Joana entrega-se a Deus como “esposa de rei divino”, assumindo implicitamente o que pode ser considerado um terceiro género. Em segundo lugar, deveria assegurar a descendência, o que é incompatível com o voto de virgindade a que está disposta. Por consequência, também a maternidade lhe é tacitamente interdita, embora, de alguma forma, venha a ser sublimada pela educação/tutoria do sobrinho bastardo, D. Jorge (1481-1550), que desde os três anos é entregue ao cuidado da tia pelo pai, o seu irmão D. João II (1477-1495), sendo educado pela Infanta nas imediações do convento (fl. 81b).

O abandono do século que a Infanta vai progressivamente alimentando não constitui novidade para quem lê a crónica e aí observa essa tendência na corte de Afonso V e na casa do D. Pedro, duque de Coimbra. Aliás,

<sup>9</sup> Respetivamente I, q. 22 e IV Partida.





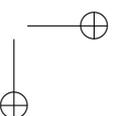
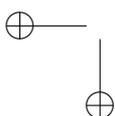
do ponto de vista narrativo, a opção mística da Infanta, não obstante o maior peso das suas consequências sociais e políticas e a dimensão transcendente que atinge, funciona como uma amplificação dos percursos das fundadoras traçados na Crónica, os quais estão em perfeita sintonia com as práticas espirituais do século XV.

Num artigo dedicado às “Sociabilidades e espiritualidades na Idade Média e ao comportamento religioso dos leigos”, Maria de Lurdes Rosa (2009: 98), nota que, à época, se assistia a uma solução de compromisso entre os perigos da corte e a sua imprescindibilidade social, o que gerava, não só um modelo de cortesão que, em privado, cultivava a austeridade, mas também fomentava medidas mais radicais de *fuga mundi*, frequentes nas cortes de D. Duarte (reinado:1433-1438) e de D. Pedro (regência: 1439-1448). O radicalismo desta opção era favorecido por inúmeros eremitérios, posteriormente associados a ordens religiosas antigas e recentes, como o dos Lóios, com relações de proximidade com o beatério feminino. Reformistas leigos à parte, este movimento, pejorativamente designado beguinagem, inspirava na sociedade fortes reservas, como também se lê na *Crónica* (fl. 15 v a, p. 25).

Assim, do ponto de vista histórico, a opção da Infanta Joana é enquadrável num crescendo de espiritualidade feminina (nomeadamente de rejeição secular)<sup>10</sup>, que, pela sua condição, pode comprometer seriamente a sucessão dinástica, uma vez que o príncipe João não tinha ainda descendência. Como se disse, estas vocações não eram novidade, mas no contexto régio em que surgiam podiam ser bastante comprometedoras. Veja-se o caso da rainha santa, Isabel de Aragão (1271-1336), mulher de D. Dinis (1261-1325), que, no século anterior, só entrara em clausura, no convento das clarisas de Coimbra, após a morte do marido; por conseguinte, depois de cumpridas as suas funções sociais de esposa, mãe e rainha. Até essa data sempre conciliara a corte com as obras de misericórdia e uma piedade interior, de matriz franciscana(Rosa, 2000).

Distintamente de D. Isabel, no percurso da infanta, a filiação numa ordem particular não foi inicialmente pregnante, no que respeita à decisão de entrar num determinado convento, pois, até à sua chegada ao Mos-

<sup>10</sup> Um maior desenvolvimento da espiritualidade feminina enquanto tal pode ser lido em Moiteiro, 2009 e 2016.

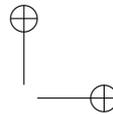
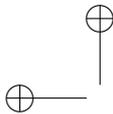


teiro dominicano de Jesus, a infanta passa pela Ordem de S. Bernardo, no mosteiro de Odivelas, e pelas Clarissas de Coimbra. Há, sim, uma prática devocional marcadamente mística e afetiva, relevante nos planos histórico e literário: no primeiro, porque envolve uma potencial rainha, cuja atitude colide com os interesses do reino, e, no segundo, pela singularidade e extensão do registo de uma vivência mística feminina (Telmo 1991 e Moiteiro, 2016).

Traçado este contexto, importa agora saber que outros dados poderão sustentar uma escrita ou uma sensibilidade feminina. Sem descurar a repercussão da perspetiva masculina, dominante na mundividência que informa a escrita feminina e que se reflete nas tradições hagiográfica e historiográfica que lhe servem de modelo, ver-se-á se é possível identificar nas imagens da mulher, da santa e da virgem, opções atribuíveis à autora e ao papel que desempenha tanto no universo diegético que apresenta como no discurso com que o diz. Assim, continuando a pensar em termos hagiográficos, agora na senda de autores como J. Bennett, D. Elliot, C. Bynum, cruzarei a história da protagonista com a ideia de mulher que lhe está subjacente, por forma a verificar o diálogo que se estabelece entre os poderes sobredeterminadores do género literário e do género mulher *per se*. Dito de outro modo, busco saber em que medida o contexto da produção, o género hagiográfico e a tipologia do herói santo têm capacidade para multiplicar, ou subverter, (um)a ideia de género (*gender*), nos limites da sua aceção medieval.

Na introdução ao número monográfico *La construcción de la santidad femenina en los siglos XV al XVII*, Maria Morrás (2015:16) avança a hipótese de que “La ambigüedad y la ambivalencia son características que parecen formar parte inherente al comportamiento de las mujeres que aspiraban a la santidad, sempre al filo de la sospecha por parte de las autoridades eclesiásticas y seculares”. Gostaria de acrescentar que, no *Memorial de Santa Joana*, a ambigüidade exterior da protagonista dissimula uma determinação interior crescente e a ocultação das suas intenções surge como resposta necessária no diálogo com o século hostil que a olha com suspeição, devido à sua condição de potencial herdeira do trono.

Por este motivo, na apresentação dos aspetos mais relevantes desta mulher, santa e virgem, começarei justamente pela tensão entre a dissi-



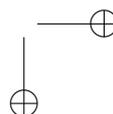
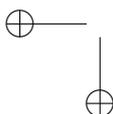
mulação feminina e a vontade secular, para concluir com algumas opções discursivas da autora no momento da morte, num breve confronto com hagiografias e tratados didático-religiosos de assinatura masculina. Ao longo deste percurso, observar-se-ão os traços da mulher que o texto revela e verificar-se-á se existem marcas de género como construção cultural. Perceber-se-á, deste modo, em que medida a concretização do modelo hagiográfico, num Memorial escrito por uma mulher, se distancia das Vidas de Santos que o precederam e de que modo a textualização da vivência devota da infanta oferece diferenças significativas em relação à expressão da devoção masculina, sendo (im)possível imputá-las à autoria feminina do *Memorial*.

A propensão espiritual da Infanta revela-se desde cedo<sup>11</sup> e tanto a sua sabedoria devota, como as vigílias, jejuns e demais mortificações (Moiteiro, 2016), que os reais atavios ocultavam, estimulam na escritora analogias com o martírio em geral e com as mártires mulheres, respetivamente, Santa Catarina de Alexandria e Santa Cecília. De facto, apesar de os brocados, e de ter sido “posta em logo de Rainha” logo após a morte de sua mãe, a infanta alimenta uma rigorosa devoção privada e secreta, longe dos olhares do século. Além deste combate encoberto, a Infanta teve de enfrentar as usuais tentações, aqui corporizadas em pressões da corte, sobretudo na imposição de um casamento condigno. E, se nos primeiros casos, foi possível alegar diplomaticamente a tenra idade, com o passar do tempo, foi crescendo na infanta a intenção secreta de desposar o rei celestial e de entrar num convento. Consequentemente, depois da vitória de Arzila (1471), a infanta decide divulgar ao rei a sua intenção.

A encenação montada ao nível da indumentária e do discurso revelam bem o primado de uma “boa dissimulação” feminina, ou, pelo menos, os limites de ambiguidade que a devoção permite. Neste quadro, é particularmente sintomático o veludo deliberadamente verde que enverga, na esperança de convencer o rei regressado vitorioso da praça do norte de África:

Mandou logo a dita Senhora mu? aa pressa per todo lyxboa buscar  
borcado E panos de seeda . por que cõ prazer e aReyo de fora possa

<sup>11</sup> “Na hydade de noue e dez ãnos . Comecou a sse demostrar ? ella huu marauilhozo Resplandor de amor de deus”, fl. 49c.



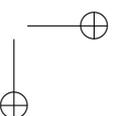
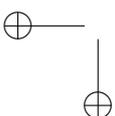


aprazer E ?petrar d'el Rey o que pidir . ¶Todos seus vestidos tijnha Repartidos e dados dias avia Ja (...). ¶Mandou fazer huu avito de Ryco veludo verde . porque cuberta de speranca mu? fyrme ? soo deus . /59c/ Confiaua de aquela vez seerem acabados seus desejos . ¶Cubrio sse toda cabeça . guargãta de Ricos Colares . firmaaes . e Reaes vestidos . E de d?tro a Caram da delicada carne . ho aspero cilicio . e Camisa de lãa . ¶E mui guarneçada e aposta . cuberta de muita graca e fremosura que soo deus ? sua serua mu? largam?te tijnha ?fundida e assy loucãa e fremosa acõpanhada de todas suas donzelas. (fls. 59b-59c)

Perseguindo o mesmo escopo, a arenga que se segue surpreende a ousadia analógica com que a infanta tenta persuadir o rei a imitar o costume dos imperadores gentios que, após um triunfo bélico, ofereciam as filhas ao serviço dos templos de seus deuses e ídolos. Muito ortodoxamente, a eloquência da santa e prudente Senhora não abdica de demarcar o “louuado Costume dos antijgos” do seu desconhecimento “do verdadeyro (...) deus”, mas, apesar desta reserva, não é possível escamotear o sincretismo religioso de uma aliança que insinua o estatuto das vestais e a devoção prestada pelos inimigos da fé cristã. Já do ponto de vista retórico, o argumento da imitação da Antiguidade parece refletir a deriva humanista, de origem italiana, que o Prof. José Mattoso (1986) identificou como umas das tendências que os escritos espirituais de finais do século XIV e da centúria seguinte conciliavam com mística afetiva de S. Bernardo.

Este momento de revelação das intenções da infanta desoculta uma vivência espiritual iniciada precocemente e que favoreceu a vontade de professar que gradual e muito “astuciosamente”, descobre à família real, gerando fortes conflitos entre os defensores da razão de Estado e a afirmação da vontade feminina. Esta dicotomia, prolongada até ao momento em que a infanta se instala no Mosteiro de Jesus de Aveiro, foi precedida de uma plêiade de segredos piedosos, calculismos, astúcias, estratégias concertadas, visíveis nas razões que a Infanta travava com os poderosos do mundo, ou seja, com a sua corte, nomeadamente com seu irmão e seu pai que, insistente e, por vezes, iradamente, lhe propunham novos casamentos.

O paço, hostil à sua decisão, tinha a pretensão de, “cõ suas mu? fracas astucjas E armas[,] storuar ho forte e nõ vencido spiritu . das [astucjas E armas] que deus, per outras nouas artes e modos, Cada vez mais esforcaua



pera toda adversidade e batalha de que [a infanta] nuca foy v?cida” (fl. 61<sup>a</sup>). Desta curiosa formulação se infere que é por mediação da tácita “astúcia” divina que a vontade individual da Infanta acabar por triunfar. Pense-se, por exemplo, na coincidência entre as mortes de dois dos seus pretendentes e as intermediações frustradas das suas propostas de casamento, sempre repudiadas pela Infanta e, por fim, interpretadas pelos leigos como consequências da vontade divina. Num dos casos, é a própria Infanta que ameaça seu irmão, D. João II, afirmando que “cô quãtos Reys e *Senhores* a quisesse *per* tal forca como lhe tinha feyta casar . *que deus ? breue os avija de tirar desta vyda*” (fl. 80b) – um comportamento divino que não deixa de imitar o do típico marido ciumento e vingativo que aparece, por exemplo, na *Vida de Santa Cecília*, uma das referências da autora. Antes, porém, numa versão mais ortodoxa, a freira explicara que o “piedoso Senhor” não queria que a sua “verdadeyra sposa e serva fosse mais aflyta e atormetada” (fl. 79c). Desta forma, o estatuto de virgem fica quase inteiramente preservado de futuras ameaças que sua morte precoce acabará por evitar. Recorde-se que a infanta não chegou a professar, ficando apenas com o estatuto de “familiar” do mosteiro, de forma a poder assegurar a sucessão em caso de alguma fatalidade.

Entrando, agora, no domínio do discurso, observa-se como o pormenor, a redundância, o excesso amplificatório e o visualismo e realismo descritivos concorrem para a peculiaridade deste Memorial e para a distância a que se coloca no contexto hagiográfico do Portugal medieval. É possível supor que a diferença de ênfase e de foco se devam a uma sensibilidade autoral feminina, pois é no género da autora que reside alguma diversidade que se encontra em aspetos identitários do *Memorial*, como sejam o modo como reporta as indumentárias, as práticas devocionais interiores e exteriorizadas e os costumes conventuais assumidos pela Infanta. Em todos estes itens, é pelo excesso que a hagiografia se distingue das Vidas masculinas, parecendo acusar uma outra sensibilidade, aproximável de um feminino mais minucioso e insistente.

Sobre a opção estética da autora, é de sublinhar o que Marques da Silva designou “colorido do texto” (1993) e que não se reduz ao verde esperança do veludo que a infanta enverga para persuadir seu pai, mas que deslumbra na cor dos olhos, tanto no vigor da juventude como na agonia

final<sup>12</sup> (Machado, 1991 Verdelho, 1991, Moiteiro, 2007), demonstrando como a autora domina os preceitos retóricos da *descriptio puellae*, ao mesmo tempo que consegue uma imagem de singular realismo, sobretudo se a confrontarmos com outras belas da historiografia portuguesa, como Leonor ou Maria Teles, cujos retratos físicos se resumem a qualificativos tão enaltecedores quanto abstratos<sup>13</sup>.

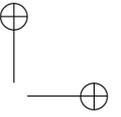
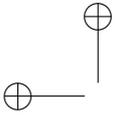
A particular atenção à indumentária exterior e interior é uma constante do relato da vida da infanta, tanto no paço como no convento. Em ambos os casos se prolonga o visualismo descritivo e minucioso do que se oculta<sup>14</sup>, a saber, os cilícios e açoites instrumentos com que fere seu alvo corpo em extremos de mortificação que, também pela matéria-prima usada, supera as práticas de tortura da época:

.¶Aprêdeo outrossy a torcer sedas de Rabos de bestas e tecer e fazer sylycios mu? fortes pera ssy meesma e pera as Jrmãas .¶Inv?tou aazou e mādou fazer deciprinas de sangue de pontas e navalhy-nhas de aazo e de prata muy agudas . as quaaes eram mu? fortes ? door e tyrar sangue . as quaaes a dita *Senhora* muito custumaua. E per seu ex?plo excitaua muitas Religiosas a a seguir? ¶E ? tal stremo ho fazijã. que alguuas Curou per suas mãos a devota *Senhora* as costas . (fl. 70d)

<sup>12</sup> V. a descrição relativa à juventude: “E aynda que de tã noua Idade fosse . quãtos a vijã e ouuiã . Julgauã seer de vinte cynco . ou xxx . ãnos . per sua grãde prud?cia e saber .¶Era no Rosto e corpo . mu? aposta . a frôte muito graciosa . os olhos verdes mui fremosos . ho naryz meaão e de boa ffeycã . a boca grossa e Revolta . Rosto Redondo . ho Caram /56b/ alvo cõ algua canta quer coor b? posta . muito fremosa gargãta e mãos maes do que se podesse achar e veer a ninhua outra molher . alta e grãde de Corpo dereyto . mu? aposto e ayroso . aa vista e Repre?sentacã de grãde *Senhora* e estado” e o mesmo deslumbramento à hora da morte: “Alleuãtou os olhos a Cruz e crucifixo que ante ella tijnhã . E porque de seu natural eram verdes muito fremosos ? aquele pôto stauam tã Claros . E ho verde assy em tal maneyra era Claro e Resplãdecete . que verdadeiram?te parecijã smeraldas muito fynas . postas ante ho olho do ssoll”.

<sup>13</sup> Outros casos há em que a monja autora dá conta da roupa preta que a Infanta vestiu quando seu pai e irmão se lançaram na conquista de Arzila (1471), ou das andas azuis escuras com que se cobriu quando se deslocou com suas donzelas a Alcobça: “andes todas Carradas e cubertas de pano azul scuro . E assy as duas madres Religiosas ? outras andes. Cada hua per ssy ? sua besta e andes todas carradas e cubertas outrossy de pão azul ... nã erã vistas de pessoa algua” (fl.78b-78c).

<sup>14</sup> As concordâncias que Telmo Verdelho preparou para o Memorial, e que generosamente cedeu, ostentam claramente o domínio lexical do campo sémico da ocultação.



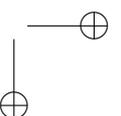
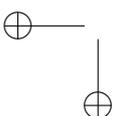
O mesmo excesso e pormenor se encontra na descrição da doença, sobretudo se pensarmos na brevidade com que, genericamente, este estado físico é referido nos textos medievais. A delonga que acompanha os seis meses de enfermidade atesta a resiliência dos seus dons corporais na relação com a dor, a sua firme devoção nas práticas sacramentais, ao mesmo tempo que permite que a autora vá pontuando a longa duração com a descrição do sofrimento físico. Assim, a primeira manifestação de suas “graues e ffortes doencas e perlongadas” (fl. 75a), justamente consequência da violência que se auto-infligia, é apresentada com surpreendente realismo de pormenor:

Determinarõ todos os fisycos que a vijam e curauã . E aos que sua ?formacã ouuijã. tijna ho figado e Rijns muito danados quasy podres . E sobretudo ho sangue tã danado e Corruuto . que se mays aturasse lãa acarã . e a cama . E assy ho jeiuu . e comer pescado que fosse Certa de todo per forca se danaria e seria gaffa . ¶O que parecija seer verdade por ho grãde descõcerto do seu sangue . e muitos e maaos Inchacos postemas e accjidentes que tinha (fl. 75b)

*Pera que he dizer mais de taes falecimentos* é a pergunta retórica que aqui ocorre – replicando de Fernão Lopes, o famoso cronista Quatrocentista –, tal é a multiplicação de notas deste jaez ao longo das páginas que ocupam o relato da doença, agonia e morte da Infanta, e onde se conjugam momentos de êxtase místico e de sofrimento extremo cujos sintomas a autora se não furta a indicar: febre, vômitos, “desenterya de vmores e sangue”, “boca ? chagas. cõ que Recebia tanta door que o pouco Comer que tomaua era Regado cõ lagrimas”, fortes inchaços, “vmores mu? peconh?tos”, “hua grãde chaga ? cyma de huu osso do quadryl”... (fl. 91b).

No mesmo registo de sofrimento, a devoção com lágrimas, perpetuada pelas Bem-aventuranças e sintoma da compaixão pela morte de Cristo, acrescenta, no passamento de um santo, a expressão da dor de um jeito que, sendo o escritor testemunha, pode sobrepor o toque pessoal à retórica, como acontece na *Vita de Theotonii*<sup>15</sup>, onde o clérigo anónimo,

<sup>15</sup> “(...) quantas vezes me esforço pera delle falar, tantas se encvhem meus olhos de lagrimas, e apega se me a vox, e os saluços me impedem as palavras que delle componho. Que farei? Chorarei? Mas a divina escriptura mo defende. Não chorarei çertamente o que morre, porque com Christo o receberei ressuscitado”.



eloquente e singularmente, separa a dor da ausência, pessoal e assumida, da felicidade do encontro em Cristo. No mais, a expressão da espiritualidade mística afetiva da Infanta ostenta pontos de contacto com o comportamento masculino, em textos medievais marcados pela afetividade religiosa. Refiro-me, no âmbito da hagiografia histórica, à vida citada, da biblioteca do Mosteiro dos cónegos regantes de Santa Cruz de Coimbra, e, no contexto da prosa doutrinal, à *Morte de São Jerónimo* e à *Contemplação de S. Bernardo*, da biblioteca no Mosteiro cisterciense de Santa Maria de Alcobaça. Estas obras impressionam pela atenção dada à exteriorização da espiritualidade, pelo que, num breve cotejo, procurarei aferir eventuais diferenças de género ao nível da expressão e da devoção.

Nos textos citados, a hora da morte, mais ou menos prolongada, é amplificada narrativamente por uma pausa descritiva focada na disposição do santo e na catarse dos que o acompanham. Neste domínio, o fim da vida é também o momento público de confirmação de santidade perante a comunidade a que o santo pertence e que agora o assiste. Neste aspeto, o relato da morte de S. Teotónio (século XII), prior do mosteiro, oferece uma particular singularidade no prólogo, onde ostenta, na primeira pessoa e sem qualquer tipo de pudor, a saudade que o santo provoca no seu biógrafo (Nascimento, 1998, 138-139). Tanto no início, como na delonga final da narração do passamento do santo (Nascimento, 1998, 198-199), a emoção do clérigo contrasta com a proibição de mais lágrimas, por parte da Escritura divina, e, no final, com a alegria do moribundo.

Na *Contemplação de S. Bernardo* e na *Morte de S. Jerónimo*, dois textos doutrinários do século XII, traduzidos pelos cistercienses de Alcobaça, no século XIV, é a voz enunciativa que estimula a emoção dos recetores, descrevendo a via sacra e apelando à participação dramática, para o que acrescenta alguns passos criativos à representação tradicional.

No *Memorial de Santa Joana*, dada a sua extensão e a duração da doença – de dezembro a maio –, é natural que tanto a expressão da devoção da Infanta, como as lágrimas das religiosas se repartam ao longo da descrição pormenorizada da enfermidade. Do ponto de vista do afeto, e apesar da intervenção final dos padres no sentido de que todas as

---

Cito pela tradução de meados do século XV, e incluída no *Flos Sanctorum*, de Diogo do Rosário, em 1567 (Nascimento, 1998:287). Para o original latino, v., p. 138.

religiosas “t?perassem sua dor e lagrimas” (p. 169), o destempero e excesso em relação a outras narrativas é bem visível quando as lágrimas se multiplicam e as religiosas desejam as suas próprias mortes:

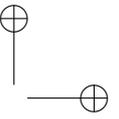
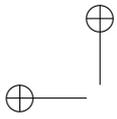
E sab?do e v?edo e conhec?do esto . e v?do a assy Jazer s? speranza de a poder tornar a cobrar . cõ fontes de lagrimas e cruel door de seus corações . desejauã ho ff? de suas vidas . por que a podess? veer na gloria eternal . pois ja se partira . d’ãtre ellas per morte coporal . ¶E esto era o que assy lãcadas per terra ãte ella lhe Rogauã e pidiã . ¶E fforcadas da mu? crua door de sua suidade . al ja nõ podiã fazer . E mais lygeyro lhes parecera e desejauã acabar aly ? sua presenza que a veer assy jazer morta. (fl. 102b)

A confirmação da santidade fica garantida pelo pranto da comunidade, mas o gênero literário carece ainda de milagres probatórios, aqui substituídos pela multiplicação de visões e de sonhos anunciadores da morte, com que é beneficiada a *entourage* da santa, mais ou menos próxima e maioritariamente feminina – apenas um frade é objeto de revelação, porventura a mais aparatosa: uma coroa de espinhos em ascensão para o céu, em jeito de metonímia da devoção da Infanta à paixão de Cristo. Esta série de sequências narrativas, não sendo original, excede a moderação numérica comum, tais eram os riscos da interpretação dos sonhos<sup>16</sup>.

Num deles, a *imitatio Christi*, desliza para o que, ortodoxamente, seria uma audácia quase herética, uma vez que, na sequência de um dos sonhos referidos, as irmãs estabelecem uma analogia entre a visão beatífica da Infanta e o encontro dos apóstolos com Cristo ressuscitado, dizendo, tal como eles no Evangelho, “vimos ho Senhor”:

AOs treze ou quatorze dias . foy cousa muy marauilhosa e dyna de memorya . que vijdo as Irmãas das Matinas ? Rop?do Ja alua . e hijndo aos leytos pera huu pouco Repousar . ? aquelle breue spaco a mayor parte de todo ho Conv?to das mais velhas e antiguas cada hua per sy segudo ? suas cõciencias afirmarã . virã a dita Senhora Jffante nossa Senhora naquelle breue e leue ssõno . de que todas naquella meesma ora spertãdo cõssoladas e allegres huas aas outras cõ alegria dizijã . como hos apostolos . vimos ho Senhor

<sup>16</sup> V. Cristina Sobral em “O Lugar de onde se fala na hagiografia aveirense” (2006).



. Assy as deuotas madres se cõssollauã e allegrauã nos spiritus .  
cõtando ho grãde Resplãdor e gloria cõ quevirã a dita Senhora . (fl.  
109<sup>a</sup>)

Perante o crédito concedido à violação de um exclusivo divino, também aqui se sente a falta de um “como quem jogueta”, de inspiração fernaolopina, a prevenir reações mais fundamentalistas; mas, neste ponto, e distintamente do que ocorrera na primeira parte do Memorial, a autora deixa-se embalar pela atmosfera visionária que ela própria reporta, quebrantando um término que não era dado ao cristão trespassar.

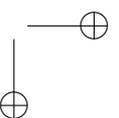
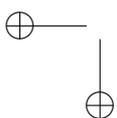
A *imitatio Christi* que anima o itinerário da santa e que se manifesta sobretudo na sua devoção à Paixão do Senhor, é, no *Memorial*, sujeita a um recuo temporal inusitado, uma vez que a preferência da Infanta pelo mosteiro de Jesus, “Em aquelle t?po [situado numa] vylla muy proue e desapoboada[61] de gente e moradas”, é comparada à escolha de Cristo que, “pera sua nac?ca da virg? humilde e pobre, [elegu] a mu? vyl strebaria e presepio . entre as animalias e bestas” (fl. 66<sup>a</sup>).

Menos evidente, mas também sintomático desta aproximação constitutiva da hagiografia, é a “grãde Cometa aa maneyra de mu? grande strella” que surge no céu de Aveiro parecendo “star no lugar honde stam edificadas as Casas da Senhora lfante” e ali se mantendo até à entrada da Infanta no mosteiro. A sinalização sacra, na senda na estrela que guiou reis e pastores até Belém, anuncia a viagem e o trânsito da Infanta da devoção privada na corte para a comunhão com o coletivo monacal.

E porque o texto se constrói com simetrias várias, a esta manifestação sobrenatural contrapõe-se a que acompanha as exéquias da Infanta, secando árvores e folhas do pomar à medida que o ataúde por ali passava (fls. 103c-103d; Machado, 1991).

Esta seleção de milagres ou de visões não pode ser imputável à escrita feminina, tal como também não o são as simetrias e equilíbrios que o texto ostenta. Não obstante, além do protagonismo feminino, surpreendem a intensidade subjetiva que a repetição reflete e os objetos e cenas que a monja foca, amplifica e detalha, por razões de ordem espiritual e por fruição rememorativa, por um lado, e para edificação prazerosa do auditório feminino, por outro.

Mesmo considerando os processos retóricos em que assenta o Memo-

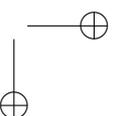
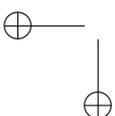




rial como um credo persuasor da santidade da Infanta, intuímos que, à devoção afetiva que a obra testemunha, se soma o afeto espiritual que a monja escritora nutre pela sua hagiografada. Deste modo, e tal como acontece na *Vita Theotonii*, ainda que agora de um jeito mais comedido, a relação testemunhal do narrador potencia as emoções e diminui a distância narrativa entre as duas entidades.

Em simultâneo, a representação do feminino pelo feminino que aqui se desenha atesta a variação das vidas das mulheres em função dos espaços, épocas, lugares que ocupam e do género literário que as reconfigura. Embora as usuais tentações da carne se transmudem em conversações diplomáticas, a virgem não deixa de asseverar terminantemente a sua opção, abrindo lugar à hipótese de um terceiro género, o de virgem, como construto cultural de longa data e de diferentes culturas, como se pôde ver na arenga referida.

Já no plano do discurso hagiográfico quinhentista, narradora e protagonista, entidades de distinto modo dominadoras, fazem coro na defesa e na afirmação de uma vontade individual de entrega a Deus, à revelia de todas as possíveis razões de Estado e não obstante toda a sorte de segredos e dissimulações femininos de que a Infanta se socorreu, apenas legitimados pelo transcendente objetivo que perseguiram, comum, de resto, ao da escrita hagiográfica que sacraliza a mulher, a infanta e a virgem.





## BIBLIOGRAFIA

BENNETT, Judith M. and Ruth Mazo Karras (eds.) (2013). *The Oxford Handbook of Women and Gender in Medieval Europe*. Oxford: Oxford University Press.

BYNUM, C. W. (1988). *Holy feast and holy fast: the religious significance of food to medieval women*. Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press.

COON, Lynda L. (1997). *Sacred Fictions: Holy Women and Hagiography in Late Antiquity*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

*CORPUS Hagiográfico em Português até 1525*. Disponível em <<https://sites.google.com/site/hlpufjr/corpora>>; *acedido em setembro de 2015*.

ELLIOTT, Dyan (2013). "Gender and the Christian Traditions" *The Oxford Handbook of Women and Gender in Medieval Europe*. Oxford: Oxford University Press. 21-35.

FEIO, José Manuel (ed.) (1982-1983). "Morte de S. Jerónimo", in I. Castro *et al.* (eds.). "Vidas de santos de um manuscrito alcobacense (I)", in *Revista Lusitana*. Nova Série, 4: 30-37.

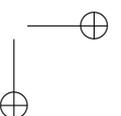
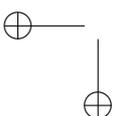
HEFFERNAN, Thomas J. (1988). *Sacred Biography. Saints and Their Biographers in the Middle Ages*. New York – Oxford: Oxford University Press.

MACHADO, Ana Maria e Silva (1991). "O Memorial da Infanta Santa Joana. Entre a crónica e a hagiografia", in *Revista Universidade de Aveiro/ Letras*, 6-7-8 (1989-90-91): 299-309.

MACHADO, José Pedro (ed.) (1939). "Contemplação de São Bernardo segundo as seis horas canónicas do dia", in *Boletim de Filologia*. VI: 102-157.

MADAHIL, António Gomes da Rocha (1939) (ed.). *Crónica da fundação do Mosteiro de Jesus de Aveiro e Memorial da infanta Santa Joana*. Aveiro, Oficinas Gráficas de Coimbra

Mattoso. José (1986). "De l'évangélisation au 15<sup>e</sup> siècle". PORTUGAL et BRÉSIL" In *Dictionnaire de Spiritualité, ascétique et mystique*.



2ª ed. Vol. 12, deuxième partie. Paris: Beauchesne. Cols. 1952-1957.

MOITEIRO, G. C. (2009). "As lágrimas na hagiografia do Mosteiro de Jesus de Aveiro: expressão de uma comunidade emocional". In *Olhares sobre a História. Estudos oferecidos a Iria Gonçalves Maria do Rosário Themudo Barata e Luís Krus* (dir.), Lisboa: Caleidoscópio. 391-411.

(2016). "Concepções e técnicas corporais na edificação do discurso hagiográfico: o caso das santas de Aveiro". *Cadernos de Literatura Medieval*. 3. *Hagiografia Medieval Portuguesa*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa (no prelo)

NASCIMENTO, Aires Augusto (ed.) (1998). *Hagiografia de Santa Cruz de Coimbra. Vida de D. Telo, Vida de D. Teotónio, Vida de Marinho de Soure*. Edição crítica de textos latinos, tradução, estudo introdutório e notas de comentário. Lisboa: Edições Colibri.

MORRÁS, Maria (2015). "Ser mujer y santa (Península Ibérica, siglos XV-XVII)". *Medievalia*. Instituto de Estudios Medievales. 18/2: 9-24 (Introducción) .

PHILOBIBLON. base de dados biobibliográficos escritos nos vários vernáculos da Península Ibérica durante a Idade Média e início do Renascimento Disponível em <<http://vm136.lib.berkeley.edu/BANC/philobiblon/>>, acedido em setembro de 2015.

ROSA, Maria de Lurdes Rosa (2000). "A religião no século: vivências e devoções dos leigos", *História Religiosa de Portugal*, dir. Carlos Moreira Azevedo, vol. 1, *Formação e Limites da Cristandade*, coord. de Ana Maria C. M. Jorge e Ana Maria S. A. Rodrigues, Círculo de Leitores, Lisboa. 423-510.

(2009). "Sociabilidades e espiritualidades na Idade Média: a historiografia portuguesa sobre os comportamentos religiosos dos leigos medievais". *Lusitania Sacra*. Lisboa. 2ª S. 21: 75-124.

SOBRAL, Cristina (2005). "O Modelo discursivo hagiográfico". *Modelo, Actas do V Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, org. Ana Sofia Laranjinha e José Carlos Miranda, Porto, Faculdade de Letras da Universidade.

(2006). "O Lugar de onde se fala na hagiografia aveirense", in *Lugar* (Actas do VI Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Coimbra, Arquivo da Universidade de Coimbra/Quinta das Lágrimas, 19-21 de Outubro de 2006). Coordenação de



Albano Figueiredo, Ana Maria Machado e Maria do Rosário Ferreira. Coimbra: Instituto de Língua e Literatura Portuguesas/Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra/Centro de Literatura Portuguesa (no prelo).

et al. (2012-). *Memorial da Infanta Santa Joana*. In *Corpus Hagiográfico em Português até 1525 | Corpus de Textos Antigos* Margarida Pinheiro... , escrito/a 1490 - 1525. Aveiro: Museu de Aveiro - Convento de Jesus, PT/MA/COD 9 (1490 - 1525).

(2015). "A Vida da Princesa Santa Joana de Portugal: hipóteses de autoria", *Revista de Literatura Medieval* 27: 213-224.

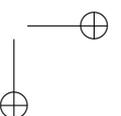
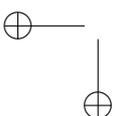
SANTOS, D. M. Gomes dos (1963). *O Mosteiro de Jesus de Aveiro*. vol. I/1, Lisboa, Companhia de Diamantes de Angola.

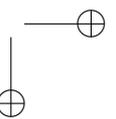
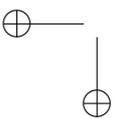
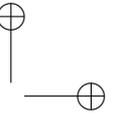
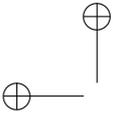
SILVA, Maria João V.B. Marques da (1993). "Crónica da Fundação do Mosteiro de Jesus de Aveiro", in *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho.

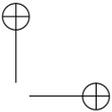
(1993<sup>a</sup>). "Vida da Infanta Santa Joana", in *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho.

VERDELHO, Telmo (1991a). "A memória das palavras e dos gestos no *Memorial* da Infanta Santa Joana e na Crónica da fundação do mosteiro de Jesus", in *Revista Universidade de Aveiro/ Letras*. 6-7-8 (1989-90-91): 221-240.

(1991b). "Breve nota sobre a autoria do *Memorial* da Infanta Santa Joana e da Crónica da Fundação do Mosteiro de Jesus", in *Revista Universidade de Aveiro/ Letras*, 6-7-8 (1989-90-91): pp.241-264.







## Flobela ao Espelho

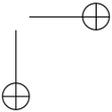
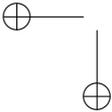
ANNABELA RITA  
CLEPUL – FLUL

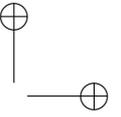
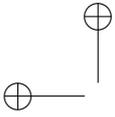
No nome próprio da poeta; consagra-se a figura e o seu reconhecimento comunitário: *Florbela* é identificação suficiente.

Na poesia que a constitui, confluem linhagens diversas que lhe adensam a identidade nacional estética. Nascida em 1894 e falecida em 1930, vive numa época conturbada da história nacional e europeia e começa a publicar na segunda década do século.

Observemos a moldura geral: as guerras mundiais (1914-18 e 1939-45) e a (re)fundação nacional (1ª República, 1910-33), já sem mencionar outros factos, arrastando consigo a dor, a carência, a indecisão de horizontes, o medo do imediato, a agonia existencial, a lamentação da perda, em suma, toda uma vivência desorientada da crise humana, existencial, política, social, económica, ética e moral.

Na Europa, o século vive uma profunda transformação. Alguns sinais: a *Interpretação dos Sonhos* (1900), de Freud, o Parque Güell (Gaudi), em Barcelona, o “Die Brücke” (1905), em Dresden, a Teoria da Relatividade (1905), de Einstein, *As Meninas de Avignon* (1907), de Picasso, *Ornamento e delito* (1908), de Adolf Loos, *Do espiritual na Arte* (1912), de Kandinsky, o *Quadrado negro sobre fundo branco* (1913), de Malevich, a revista *De Stijl* e os Poemas sonoros dadá (1917)...entretanto, os Manifestos do Futurismo (1909), de Marinetti, do Dadaísmo, de Hugo Ball (1916) e de Aragon (1920), do Surrealismo (1924), de Breton, a Exposição Surrealista (1936)...as duas Guerras Mundiais (1914-18 e 1939-45) e a bomba atómica, a Revolução Russa (1917) e a criação das Nações Unidas (1948), a Grande Depressão (1929 e ss.)...o questionamento, a





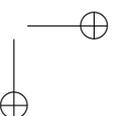
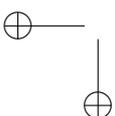
veemência, a irreverência, a inovação, a revolução e a tragédia eram os ingredientes dessa profunda mudança de mentalidades de uma humanidade que começa a viver ao ritmo e em função da televisão, do rádio, do telefone, dos aviões, dos aparelhos portáteis, do computador...

Em Portugal, o regicídio e a primeira (1910) e segunda (1926) Repúblicas, e tudo o que envolveram, implicaram e arrastaram, como a subida ao poder de Salazar (1936), a Concordata (1940)... as vanguardas artísticas... a travessia do Atlântico (1922)... a ritmo incerto, entre pausas e convulsões, a paisagem também é de transformação, deixando para trás, já semi-fantasmizado, outro século que também fora tempo de mudança e de profundo questionamento identitário.

No plano estético, desde o final do séc. XIX, duas tendências se vão desenhando em contraponto: a de vocação estética e psicologista que inscrevia o individual e o nacional, *humanizados*, no universal e a de atenção e comprometimento sociais na *res pública*. Um olhar que perscruta a sua própria humanidade e a arte em que deseja configurá-la e um outro que observa e denuncia o visível evidenciado, chocante. A mítica e crística *Pátria* (1896) crucificada de Junqueiro envolta na névoa da manhã cuja ressurreição um ancião e uma criança vêm insinuar através da simbólica espada reerguida do campo de batalha, perdida a sua imagem convulsionada pela paixão e lamento bíblicos, vivida a estetização *orphica*, humaniza-se e banaliza-se no quotidiano de um tempo de (des)razões que uns querem organizar e que outros desejam sondar. Nas (de)cadências desses olhares cruzados, emergirá um outro, em fuga para um *além* e *aquém* do real e da arte, surrealista.

Enfim, molduras...

Contrastando com poéticas que reclamam a clivagem entre o homem e a escrita, a racionalidade de uma construção intelectualizada, um verbo gerado na matriz do  *fingimento*, Florbela Espanca (1894-1930) singulariza-se, recuperando a vocalização romântica do poeta anelante de inspiração psicoifânica e de genialidade com laivos de reflexão psicanalista e combinando-a com as figurações mais pregnantes da cultura nacional: as de linhagem trovadoresca (meninas, donzelas, castelãs, castelos, natureza e cavaleiros andantes) e as de linhagem popular (romanceiro, contoário: princesas e toda a sua corte), evocando, por vezes, elementos da tradição mística (êxtase, dor, tortura íntima, visões, etc.).





Que voz vem no som das ondas  
Que não é a voz do mar?  
Fernando Pessoa

Recordarei algumas configurações desse feminino cuja voz ecoa desde o ponto de fuga do tempo, deixando que a memória se exprima sem a disciplina da citação rigorosa, em jeito fragmentário e ao ritmo das suas ondas.

Ao fundo, a *menina* que na poesia trovadoresca vocaliza o seu canto magoado, dolente, saudoso de quem partiu, na agonia do vazio semi-esperançoso que apenas a natureza preenche e a que os elementos respondem ou não:

*Ai flores, ai flores do verde pino,  
se sabedes novas do meu amigo?      Ai Deus, e u é?*

*Ai flores, ai flores do verde ramo,  
se sabedes novas do meu amado?  
Ai Deus, e u é?<sup>1</sup>*

Ou *menina e moça* que vive a dor e a perplexidade da perda pelo seu afastamento à beira-mágoa do espelho líquido de manso ribeiro, na companhia de um rouxinol cujo canto declina com ele e com as lágrimas juvenis:

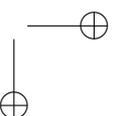
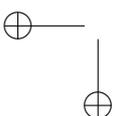
*Menina e moça me levaram de casa de minha mãe para muito longe.  
Que causa fosse então a daquela minha levada, era ainda pequena,  
não a soube. [...] Grande desventura foi a que me fez ser triste  
ou, per aventura, a que me fez ser leda.<sup>2</sup>*

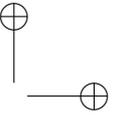
Ficando ou partindo, ela tem os olhos com a tristeza descrita por Roiz de Castel-Branco, em *Cantiga sua partindo-se* (séc. XV-XVI):

[...] *tão tristes*  
[...]

<sup>1</sup> D. Dinis. *Cancioneiro*, Lisboa, Editorial Teorema, 1997.

<sup>2</sup> Bernardim Ribeiro. *Menina e Moça* (1554), Edição de Teresa Amado, Lisboa, Edições Duarte Reis, 2002, p. 53.





*que nunca tão tristes vistes  
outros nenhuns por ninguém.*

*Tão tristes, tão saudosos,  
tão doentes da partida,  
tão cansados, tão chorosos,  
da morte mais desejosos  
cem mil vezes que da vida.  
Partem tão tristes os tristes,  
tão fora d' esperar bem,  
que nunca tão tristes vistes  
outros nenhuns por ninguém.*

Olhos que Camilo Pessanha (*Clepsidra*) confessou “cansados” e “ardidos” e Fernando Pessoa (*Mensagem*) e Eugénio de Andrade (“Os olhos rasos de água”, de *As Palavras Interditas*) continuam, como Camilo, António Nobre, António Patrício, Guerra Junqueiro, etc., a sentir “quentes” ou “rasos” de “ânsia” ou “água”...lágrimas movendo a *clepsidra*...

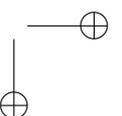
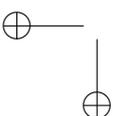
Em Florbela, os olhos são “fontes”, “cisternas”, “catedrais”, “campas”...mas também “endoidados”, “assombrados”...espelhando da luz que os incendeia às sombras que os anoitecem...olhos que a lírica tematiza, universalizando (“espalham luz divina”, como diz Tomás António Gonzaga), e que a ficção tende a nacionalizar (os da garrettiana Joaninha, os da camoniana Leonor, etc.)...

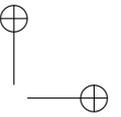
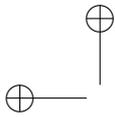
Os seus olhos são, também, flores. “Violetas”, flores imperiais, celebratórias, mas também anúncio dessa morte inesperada por uma paixão que arrastou Perséfone para o mundo subterrâneo, duplicidade abrangente, totalizadora, universalizante, “exaltante” (“Exaltação”):

Da vida tenho o mel e tenho os travos  
No lago dos meus olhos de violetas,  
Nos meus beijos estáticos, pagãos!...  
Trago na boca o coração dos cravos!<sup>3</sup>

Violetas, assim, evocam as que Botticelli pinta aos pés das Graças d’*A Primavera* (1477–1482). E recordam a personagem a que dão o nome

<sup>3</sup> *Obras Completas de Florbela Espanca* (recolha, leitura e notas de Rui Guedes), vol. II, Poesia (1918-1930), Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1985, p. 157.



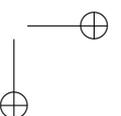
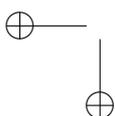


em *La traviata* (1852), insinuando-lhe a queda "*A mulher caída*", ópera de Giuseppe Verdi com libreto de Francesco Maria Piave baseada n' *A Dama das Camélias* (1848), de Alexandre Dumas Filho<sup>4</sup>. Se Garrett as evoca em *Camões* e em *D. Branca*, Camilo já a observa no rosto dolorido da mulher ou enfeitando-lhe o chapéu; Gomes Leal vê-a "mística" ou "esfolhada" a chorar o amor (*Claridades do Sul*); Guerra Junqueiro admira-as ou lamenta-as "esmagadas"; António Nobre vê-as cair atiradas aos molhos à Bem Amada; António Patrício observa-a, "num vazio de hipnose", em vitral ensanguentado ("vitral que fulgura, intumescido de sol, **violeta** e sangue", em *Pedro, o Cru*, 1913); Camilo Pessanha evoca-a em matinal "eflúvio de violetas" (*Clepsidra*), Augusto Gil considera-a "a flor da gente portuguesa", um "modo de dizer saudade" (*Sombra de Fumo*, 1915); Júlio Dinis considerará que "só o cheiro da **violeta** me faz cismar, deste cismar que os Franceses chamam *rêverie* e que nós não sei bem que nome lhe damos" (*Inéditos e Esparsos*) e Mário de Sá Carneiro tingirá com ela ficcionais "episódio" e "lembrança" (*Céu em Fogo*). Poderíamos continuar em vertigem de evocação...

E as violetas são anunciadas pelos crisântemos, nimbados de oriental solaridade e perfeição na sua origem, marcados pela dramaticidade (*Madame Chrysanthème*, 1887, de Pierre Loti), ritmados pela música operática (*Madame Chrysanthème*, 1893, de André Messager, *Madame Butterfly*, 1904, de Puccini)<sup>5</sup>, assinalando em si a passagem do tempo ("crisântemos roxos que descoram...", do poema "Fumo") e da dor da Poeta ("A sombra dos meus olhos, a escurecer.../ Veste de roxo e negro os crisântemos",

<sup>4</sup> Obra que teve a adaptação teatral feita pelo seu autor e encenada em 1852, com vasta filmografia: em 1907, por Vigo Larsen, em 1909, por Ugo Faleria, em 1912, por Henri Pouctal, com Sarah Bernhardt, em 1915, por Baladassarre Negrone e Gustavo Serena, em 1921, por Ray C. Samllwood, com Alla Nazimova e Rodolfo Valentino, em 1934, por Abel Gance e Fernand Rivers, com Yvonne Printemps e Pierre Fresnay, em 1936, por George Cukor, com Greta Garbo e Robert Taylor, em 1953, por Raymon Bernard, com Micheline Presle e Gino Cervi, em 1980, por Mauro Bolognini, com Isabelle Huppert e Gian Maria Volontè, etc..

<sup>5</sup> *Madame Butterfly*, de Giacomo Puccini, tem *libretto* de Luigi Illica e Giuseppe Giacosa com base no conto "Madame Butterfly"(1898), de John Luther Long, dramatizado por David Belasco (*Madame Butterfly: A tragédia do Japão*, 1900), ambos inspirados, por sua vez, em *Madame Chrysanthème* (1887), de Pierre Loti. O tema foi largamente glosado na arte finissecular.





no poema “Esquecimento”) perdida no jogo de espelhos onde realidade e sonho se confundem:

Esse de quem eu era e que era meu,  
Que foi um sonho e foi realidade  
Que me vestiu a alma de saudade,  
Para sempre de mim desapar’ceu.

Tudo em redor então escureceu,  
E foi longínqua toda a claridade!  
Ceguei... tacteio sombras... Que ansiedade!  
Apalpo cinzas porque tudo ardeu!<sup>6</sup>

Violetas que se oferecem em *requiem* no “caixão dolente” do “Sonho Morto” (poema):

Nosso sonho morreu. Devagarinho,  
Rezemos uma prece doce e triste  
Por alma desse sonho! Vá... baixinho...  
Por esse sonho, amor, que não existe!

Vamos encher-lhe o seu caixão dolente  
De roxas violetas; triste cor!  
Triste como ele, nascido ao sol poente,  
O nosso sonho... ai!... reza baixo... amor...  
Violetas em cuja prece se inscreve a esperança:  
Nosso sonho morreu... Reza mansinho...  
Ai, talvez que rezando, docemente,  
O nosso sonho acorde... mais baixinho...<sup>7</sup>

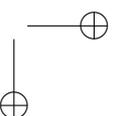
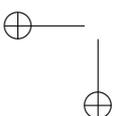
Violetas que são a alma dos poetas, inscritas na terra e no infinito celeste, telúricas e aéreas, às vezes, cadentes como a estrela que é “Flor fugida/ Ao ramalhete atado no infinito”<sup>8</sup>:

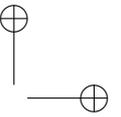
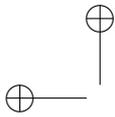
Ai as almas dos poetas  
Não as entende ninguém;

<sup>6</sup> Florbela Espanca. *op. cit.*, p. 257

<sup>7</sup> Florbela Espanca. *op. cit.*, v. I (1903-1917), p. 229.

<sup>8</sup> Florbela Espanca. *op. cit.*, v. I (1903-1917), p. 248.





São almas de violetas  
Que são poetas também.

Andam perdidas na vida,  
Como as estrelas no ar;  
Sentem o vento gemer  
Ouvem as rosas chorar!<sup>9</sup>

Violetas que as pálpebras velam com a “Languidez” sentida em “Tardes da minha terra, doce encanto,/ Tardes duma pureza de açucenas, /Tardes de sonho, as tardes de novenas,/ Tardes de Portugal, as tardes de Anto”, “Languidez” que intitula um poema:

Fecho as pálpebras roxas, quase pretas,  
Que poisam sobre duas violetas,  
Asas leves cansadas de voar...<sup>10</sup>

Violetas que também são a “sombra” (poema), debruçando-se e refletindo-se nos olhos líquidos, lagos de alma e memória convocando os “Nocturnos” de Chopin:

De olheiras roxas, roxas, quase pretas,  
De olhos límpidos, doces, languescentes,  
Lagos em calma, pálidos, dormentes  
Onde se debruçassem violetas...<sup>11</sup>

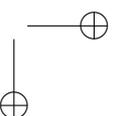
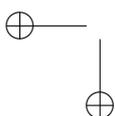
Enfim, nesses olhos nascidos com “vastos céus”, seus e das que a precedem e lhe sucedem, centra-se o retrato de uma “Princesa” da poesia e do contoário. “Era uma vez...”. Sob o signo da perda: perda dos seus “fantásticos castelos” e das suas insígnias heráldicas (“Perdi a minha taça, o meu anel,/ A minha cota de aço, o meu corcel, / Perdi meu elmo de ouro e pedrarias...”), perda de amor e ilusões. Sob o signo do “assombro” e da “assombração”:

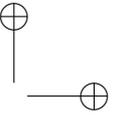
Sobem-me aos lábios súplicas estranhas...  
Sobre o meu coração pesam montanhas...  
Olho assombrada as minhas mãos vazias...

<sup>9</sup> Florbela Espanca. *op. cit.*, v. II, p. 88.

<sup>10</sup> Florbela Espanca. *op. cit.*, v. II, p. 86.

<sup>11</sup> Florbela Espanca. *op. cit.*, v. II, p. 153.





E é esse signo, destino ou fado, que transformam a “Princesa” encantada, de “Conto de Fadas”, em “Princesa Desalento” e “Soror” desencantada e saudosa cujo olhar exprime a ânsia de passado-que-desejaria-futuro num *livro* especial, seu e de amante e amado ausente, *livro* exigindo um protocolo de leitura especial e intimista:

Livro do meu amor, do teu amor,  
Livro do nosso amor, do nosso peito...  
Abre-lhe as folhas devagar, com jeito,  
Como se fossem pétalas de flor.

Nesse protocolo, ecoa o ritual nobreano do “missal dum torturado” dirigido ao grupo:

Abri-o! Orai com devoção sincera!  
E, à leitura final duma oração,  
vereis cair no solo uma quimera:

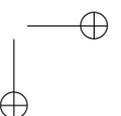
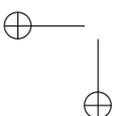
moços do país! Vereis então  
o que é esta vida, o que é que vos espera...  
Toda uma Sexta-feira de Paixão!

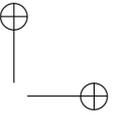
Afinal, na configuração do Poeta, não há lugar para a diferenciação de género nem outra, apenas para a sua singularização pelo excesso que o eleva da turba:

Ser poeta é ser mais alto, é ser maior  
Do que os homens! Morder como quem beija!  
É ser mendigo e dar como quem seja  
Rei do Reino de Aquém e de Além Dor!

É ter de mil desejos o esplendor  
E não saber sequer que se deseja!  
É ter cá dentro um astro que flameja,  
É ter garras e asas de condor!

É ter fome, é ter sede de infinito!  
Por elmo, as manhãs de ouro e de cetim...  
É condensar o mundo num só grito!





E é amar-te, assim, perdidamente...  
É seres alma e sangue e vida em mim  
E dizê-lo cantando a toda a gente!<sup>12</sup>

Os olhos de um tal Poeta exprimem-se numa voz onde a anterioridade ecoa, devolvida, também pelo espelho das ondas, refractada, ritmada de pranto colectivo:

Quando o sol vai caindo sob as águas  
Num nervoso delíquio d'ouro intenso,  
Donde vem essa voz cheia de mágoas  
Com que falas à terra, ó mar imenso?

Tu falas de festins, e cavalgadas  
De cavaleiros errantes ao luar?  
Falas de caravelas encantadas  
Que dormem em teu seio a soluçar?

Tens cantos d'epopéias? Tens anseios  
D'amarguras? Tu tens também receios,  
Ó mar cheio de esperança e majestade?!

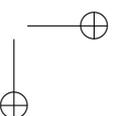
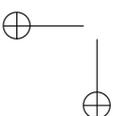
Donde vem essa voz, ó mar amigo?...  
... Talvez a voz do Portugal antigo,  
Chamando por Camões numa saudade!<sup>13</sup>

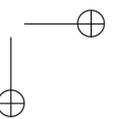
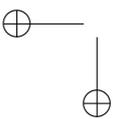
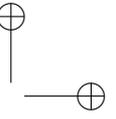
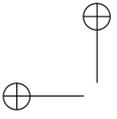
Suspendo o curso da memória que deixarei prosseguir noutra lugar.

Nos olhos de Florbela, ouvimos a desventura da *mágoa* que atravessa a cultura nacional e a que lhe timbra o(s) livro(s), mesclando a tragédia lírica de tragédia crística, fundindo retratos e modelos, adensando de volumetria e polifonia o traço e a voz, reconfigurando-se entre a violeta e o crisântemo, o verbo e a vida, o amor e a morte... **Florbela**. *Flor* onde o seu feminino e o arquétipo masculino do *outro* confluem.

<sup>12</sup> Florbela Espanca. *op. cit.*, v. II, p. 186.

<sup>13</sup> Florbela Espanca. *A mensageira das violetas*: antologia. Seleção e edição de Sergio Faraco. Porto Alegre, L&PM, 1999, pp. 2-3.







## Exatidão: reconhecimento de si e busca em Clarice Lispector

BETINA RUIZ

Escola Superior Artística de Guimarães – ESAG e CEI – ISCAP

O primeiro romance de Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem*, parece não ter passado por revisão, uma vez que exigiu da escritora apenas alguns meses de trabalho, muito embora as declarações da própria Clarice a respeito da duração dessa escrita tenham variado, conforme o interlocutor que a questionava acerca disso.

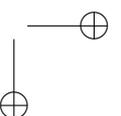
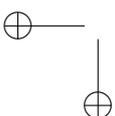
É que Clarice às vezes forjava um despreendimento da crítica; às vezes dava conta ao observador externo da sua atenção ao que era dito e publicado sobre seus livros.

Feito a partir de folhas soltas, provavelmente redigidas ao longo do ano de 1942, *Perto do coração selvagem* chegou ao público no ano seguinte, em 1943, pelo jornal *A Noite*, do Rio de Janeiro, numa tiragem de mil exemplares, que rapidamente se esgotaram.

A repercussão, muito para além das vendas, fez-se sentir melhor no decorrer de 1944, quando a escritora já estava em trânsito, de Belém do Pará para fora do Brasil, prolongando-se até a chegada de Clarice e do marido Maury Gurgel Valente ao destino final, a cidade de Nápoles.

Era o mês de agosto do ano de 1944. À distância de setenta e um anos parece relevante que essa recepção, de certa forma tensa e instável para a escritora que tanto se entregava à literatura, se tenha dado com Clarice já deslocada do seu ambiente – o Rio de Janeiro.

Estrangeira na origem, hábil numa linguagem que também tem sido chamada de estrangeira, pois que não apontava para o Brasil e não se prendia a uma missão fundacional. Fora do território brasileiro e do



prolongamento do projeto literário romântico nacional é que Clarice se ergueria e seria notada. Alguns anos antes disso, a autora tinha falado da sua qualidade, equiparando-a a um manancial de água fresca, uma “vontade enorme”<sup>1</sup>, uma novidade para ela mesma, fadada a profundas e tristonhas observações do mundo, contrariadas em alguma medida pela possibilidade de escrever. Clarice sabia que o caminho era solitário, mas também apaixonante.

Em 1943 começava no percurso da escritora a fase lida como “das entranhas”, expressão usada em primeira mão pela própria Clarice e que, segundo a investigadora Vilma Arêas, é aplicável ao que ela faria ao longo dos vinte anos seguintes, isto é, até 1964, ano da publicação do romance *A paixão segundo G.H.* e dos contos e crônicas reunidos em *A legião estrangeira*. Os breves comentários desta comunicação pretendem aludir principalmente a essa fase.

No limiar do seu período de ganho de visibilidade e de adaptação à vida nova, distante dos colegas de jornalismo, dos amigos e da família, Clarice temperava a própria solidão com leituras: lia muita literatura de ficção e dava notícia dessa leitura na sua correspondência. Mantinha, assim, um hábito que marcara as suas amizades e que projetar-se-ia nas suas personagens<sup>2</sup>. Hás as que leem, as que andam entretidas com jogos de palavras.

Para ela, em 1944, momento da chegada ao exterior, ler talvez tenha significado ocupar o tempo livre e também apurar ou compreender um pouco mais a própria escrita – que ela chegou a chamar de “bagaço”, para depois afirmar pontualmente que surgia com uma “facilidade que me desespera”<sup>3</sup>.

A reação dos críticos a essa estreia de Clarice no género romance foi positiva, mesmo com o surgimento da dúvida sobre como ler o que ela escrevia, mesmo com as reservas, já reconhecidas na crítica, por exemplo,

<sup>1</sup> Apud Carlos Mendes de Sousa, *Figuras da escrita*, p.26, in *Arquivo de Lúcio Cardoso*, Casa Fundação de Rui Barbosa.

<sup>2</sup> Com o colega de redação Francisco de Assis Barbosa, comentava a poesia de vários autores (Cecília Meireles, Carlos Drummond de Andrade, Fernando Pessoa); em diversos contos, criou personagens que liam ou faziam outro uso do jornal, já enumerado por Ricardo Iannace (*A leitora Clarice Lispector*, pp.20-21).

<sup>3</sup> *Clarice, uma vida que se conta*, respetivamente p.204 e p.206.



pelo Prof. Carlos Mendes de Sousa:

“Sobre a autora e sua obra perdurará por longo tempo a visão em que o espanto se misturava à reticência”<sup>4</sup>.

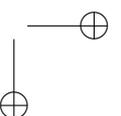
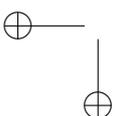
Entre os jornalistas que se pronunciaram naquele panorama crítico de 1944 estão Sérgio Milliet e Álvaro Lins, mais Lúcio Cardoso, amigo de Clarice, Antonio Candido, Mário de Andrade (cujo texto, no entanto, não é conhecido e não chegou sequer a Clarice), Lauro Escorel, Valdemar Cavalcanti, Otávio de Freitas Júnior, Paulo Mendes Campos, Francisco Assis Barbosa e outros. O conjunto dos textos desses críticos dava a impressão de uma acolhida bastante razoável, confirmada no final de 1944 pela atribuição do Prémio da Fundação Graça Aranha à sua escritora.

No entanto, sem autoconfiança consolidada, a vice-consulesa ia prestando serviços a doentes brasileiros internados num hospital. Por duas vezes essa prestação foi louvada e Clarice teve uma tarefa terminada com gratidão. A escritora, por seu turno, frequentava bibliotecas públicas e lia os livros que lhe chegavam do Brasil. Também escrevia contos, conhecia artistas plásticos e dialogava sobre tradução e poesia. Sua pesquisa acerca da linguagem e de uma identidade tinha apenas começado ou, melhor dizendo, ganhava outro fôlego, se lembrarmos que o trabalho dela como tradutora em revistas, até então, tinha abarcado tão somente textos científicos, evoluindo ainda naquela década para o domínio da tradução no jornalismo político<sup>5</sup>.

Na preparação de *O lustre*, seu segundo romance, Clarice teria de dispor de quase dois anos. De 1945, o ano da publicação, estaria até pelo menos a metade de 1946 sem receber grande atenção da crítica brasileira. Manuel Bandeira, um mês antes da publicação, diria a Clarice por carta:

<sup>4</sup> SOUSA, Carlos Mendes de. *Figuras da escrita*. p. 22.

<sup>5</sup> Vale a pena salientar que Clarice já tinha publicado contos na imprensa brasileira, como por exemplo “O triunfo”, de 1940, e “Cartas a Hermengardo”, de 1941, e que contos ainda mais antigos tiveram uma apreciação de Affonso Romano de Sant’Anna, a pedido da escritora, depois de um episódio em que ela tentou entrar num concurso com eles. Os contos nem sequer foram conhecidos pelo júri do tal concurso, que por algum motivo não os recebeu.



Estou esperando com grande curiosidade o seu segundo romance. Primeiro, porque tudo que vem de você me interessa. Segundo, porque ouvi dizer que o Alceu Amoroso Lima anda falando que o novo romance ainda é melhor do que o primeiro<sup>6</sup>

Mais uma vez a publicação se dava no Brasil, mais concretamente pela editora carioca Agir. Uma das irmãs de Clarice, Tânia, havia criticado o livro, segundo disse a própria Clarice em carta a Lúcio Cardoso que, por sua vez, criticara o título; ela parecia sentir muito receio de um objeto como aquele, em que era difícil mexer, assim deu-o finalmente ao público depois de sondar seu círculo mais íntimo e de cogitar se uma ou outra editora teria nele interesse.

A própria Clarice esteve envolvida na divulgação do livro, que só aconteceria efetivamente com a ida dela ao país, em fevereiro de 1946.

É conhecida na fortuna crítica da escritora uma menção ao lançamento de *O lustre* num jornal brasileiro, afora isso poucos críticos se ocupariam dele na época, como os mesmos jornalistas – Sérgio Milliet e Álvaro Lins –, que o fariam com reservas, para em seguida aparecer publicamente a apreciação feita por Gilda de Mello e Souza, mais generosa nos comentários. Em carta, Fernando Sabino perguntaria de Nova York a Clarice:

“Alguém mais escreveu sobre o seu livro?”<sup>7</sup>

Eles eram amigos recém apresentados e Clarice, entre outros assuntos, responderia à pergunta em mais ou menos dez linhas, mencionando alguns nomes de jornalistas, como Reinaldo Moura.

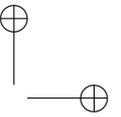
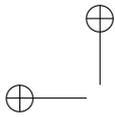
Cumprir lembrar que Clarice e o marido tinham mudado de Nápoles para Berna em abril de 1946. A mudança fez com que ela se sentisse ainda mais isolada, ainda mais ensimesmada. Com uma angústia confessa, vivia numa Europa recém-saída da Segunda Guerra e, conjugando a esse drama coletivo esforço e talento pessoais e naturais, punha-se a ruminar acerca do poder da linguagem, amadurecendo:

“Mas está tudo bem. Estou trabalhando, mal ou bem; falta ainda o sentido do livro, uma razão mais forte para ele existir – aos poucos é que esta irá subindo à tona, à medida que eu for trabalhando”<sup>8</sup>

<sup>6</sup> GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice, uma vida que se conta*. p. 239.

<sup>7</sup> LISPECTOR, Clarice. *Correspondências*. p.84.

<sup>8</sup> LISPECTOR, Clarice. *Minhas queridas*. p.114.



A época exatamente posterior à publicação do seu segundo livro marca o início de uma luta para expressar a sua originalidade. Esta preocupação está bem evidente numa carta que Clarice escreve, em 22 de outubro de 1947, à irmã Tânia, na qual refere:

“Estou com o livro [*A cidade sitiada*], por assim dizer, terminado. Deus sabe que ele não vale nada, querida (...) não evolui nada, não atingi nada”<sup>9</sup>

Como resultado de três anos de dedicação, Clarice lança o terceiro romance, *A cidade sitiada*, no ano de 1949. A editora era novamente A Noite, responsável pelo lançamento de *Perto do coração selvagem*. Convém salientar que nos três anos de trabalho que ele consumiu, houve mais de vinte cópias. A inquietação comunicada no fragmento aqui referido tinha produzido esse efeito, o da sucessão de tentativas.

Sérgio Milliet e Sérgio Buarque de Holanda apontaram o que lhes pareceu equívocos de composição. Augusto Frederico Schmidt mudou de opinião acerca do livro. No caso de Milliet, a crítica negativa se prendia ao facto de o livro, por ele considerado um romance psicológico, não funcionar bem com o experimentalismo ao nível da linguagem. Regina Lúcia Pontieri examinou alguns desses vícios e motivos na “avaliação de modo geral negativa da obra”<sup>10</sup>, mostrando que também o segundo romance, *O lustre*, recebera essa acolhida fraca, sendo ambos taxados de “livros de ligação”, isto é, livros menores entre os principais livros da autora.

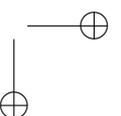
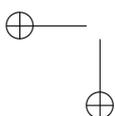
*A cidade sitiada*, o livro de 1949, tendo sido escrito em Berna, vinha de uma fase em que Clarice se via a atravessar o processo de elaboração de alguns contos, como o conhecido e elogiado “Laços de família”, uma gravidez e preocupações acerca do Brasil, que ainda vivia uma ditadura militar. A amiga Bluma Wainer, na troca de correspondência com Clarice, ora falava em comunistas que o então presidente Eurico Gaspar Dutra mandara soltar<sup>11</sup>, ora aludia a uma política que “influi de maneira a mais funesta, em nosso pobre país”<sup>12</sup>, Fernando Sabino perguntava se Clarice

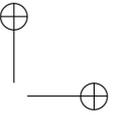
<sup>9</sup> LISPECTOR, Clarice. *Minhas queridas*. Rio de Janeiro, Rocco, 2007. pp. 174-175.

<sup>10</sup> PONTIERI, Regina Lúcia. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. p.38.

<sup>11</sup> LISPECTOR, Clarice. *Correspondências*. Rio de Janeiro, Rocco, 2007, p.99

<sup>12</sup> *Idem*, p.127.





“soube das desordens por lá”<sup>13</sup>.

Em 1950 a família de Clarice ia de mudança para Torquay, Inglaterra. Lá Clarice escreveu contos e manteve diálogo com o poeta João Cabral de Melo Neto. Começou a trabalhar em *A veia no pulso*, que viria a ser *A maçã no escuro*. Já no Rio de Janeiro, assumiu o pseudônimo de Tereza Quadros, para escrever textos no enquadramento de “Entre Mulheres”:

Deus me livre não gostar da Inglaterra, tenho que adorá-la, mesmo que para isso precise separá-la em duas: a Inglaterra de minhas dificuldades e a Inglaterra dos escritores que mais amo (...). O pior, no estrangeiro, é que não posso adivinhar o que as pessoas são ou sentem ou pensam ou fazem.<sup>14</sup>

A família, no entanto, saiu de Torquay para uma cidade próxima de Washington, Chevy Chase, na qual Clarice continuou a fazer contos (como “O búfalo”, “Preciosidade” e “A menor mulher do mundo”). O comentário sobre essa atividade, surgiu significativamente no final do texto de uma carta à cunhada Eliane Gurgel Valente e é lacônico, quem sabe pela dificuldade em comunicar as aflições, as incompreensões:

“Tem um conto meu a sair no *Diário Carioca*.”<sup>15</sup>

O período entre *A cidade sitiada* e *A maçã no escuro*, segundo Carlos Mendes de Sousa, pode ser assim entendido:

Os grandes saltos na cronologia, podendo não ser representativos de nenhum trânsito assinalável, são-no com toda a certeza em alguns casos, como acontece sobretudo em fases de grande produtividade e nos incios da afirmação do nome. Com efeito, assim deverá ser interpretada a pausa (espaço de reflexão e amadurecimento) que medeia entre a saída do livro de 1948, e a do seguinte romance, *A maçã no escuro*<sup>16</sup>

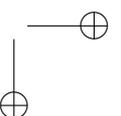
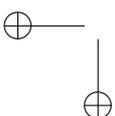
A redação dos contos prosseguia. *Laços de família*, de 1960, chegou ao público ao mesmo tempo em que Clarice escreveria como *ghost writer* de

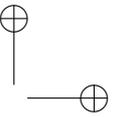
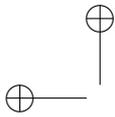
<sup>13</sup> *Ibidem*, p.105.

<sup>14</sup> LISPECTOR, Clarice. *Minhas queridas*. Rio de Janeiro, Rocco, 2007. pp. 227-228.

<sup>15</sup> LISPECTOR, Clarice. *Correspondências*. p. 195.

<sup>16</sup> SOUSA, Carlos Mendes de. *Figuras da escrita*. p. 39.





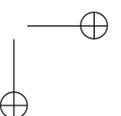
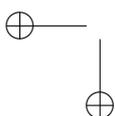
Ilka Soares, na coluna “Só para mulheres”, existente durante cerca de um ano no *Diário da noite*. Clarice estava definitivamente de volta ao Brasil, divorciada, e precisava ganhar dinheiro com textos menos densos, com outra saída. Alfredo Dines, o editor, muito mais tarde falaria nela como uma colunista com cuidados de editora, que “Querida opiniões, cobrava sugestões, levava tudo a sério”<sup>17</sup>. Em 2006, passados anos do *boom* da literatura de Clarice Lispector, a editora Rocco perceberia que dar a conhecer essa faceta da escritora a um público mais alargado era aliciante.

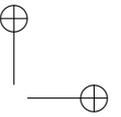
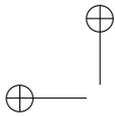
Retrocedendo ao ano de 1961, falta dizer que pelo livro *Laços de família* Clarice recebeu o Prémio Jabuti. Carlos Mendes de Sousa não menciona o livro em seu comentário aqui lido, talvez pelo facto de ser uma reunião de textos produzidos ao longo de anos ou quem sabe por se tratar de outro género, o conto, que exige menos fôlego do que a escrita do género romance. Nesse sentido é que vale pontuar que os contos de *Laços de família* foram até por ela considerados meros exercícios e que eles, justamente, dariam a Clarice mais notoriedade do que os romances publicados anteriormente. Neles é possível observar a elaboração da figura da mulher como esposa e mãe. Com efeito, a mulher clariciana desses contos não cabia na família, não sobrevivia à rigidez familiar e seguia trabalhando, experimentando outros papéis ou outros olhares para os papéis tradicionais. A aposta na família rendia pensamentos, sensações e sentimentos dolorosos, desfigurantes, capazes de produzir novidades numa rotina feminina previsível e perversa. A mulher também descobria a unidade que perpassava todas as coisas do seu cotidiano e entra em estado de graça.

Essa presença de um pensamento *sobre* e de uma forma *para* o universo feminino na literatura de Clarice Lispector seria responsável, não por acaso, por uma linha de divulgação forte. Os estudos feministas entraram na fortuna crítica de Clarice recentemente, não obstante a “indiscutível e humana originalidade”<sup>18</sup> da escritora. Entre a escritora atenta às meninas, às mulheres flagradas em momentos de epifania, às idosas que querem sexo e a cronista de páginas femininas – quer ela atendesse pelo

<sup>17</sup> Texto de apresentação de *Correio feminino*, Esta edição tem também texto de Aparecida Maria Nunes, mais longo.

<sup>18</sup> ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. p.13.





nome de Tereza Quadros<sup>19</sup>, Helen Palmer<sup>20</sup> ou Ilka Soares - estava uma problematizadora, pois que dissidente, pois que antiescritora, artista capaz de lembrar numa entrevista, citando Gauguin, que "Quando tua mão direita estiver hábil, pinta com a esquerda, quando a esquerda ficar hábil, pinta com os pés"<sup>21</sup>.

Voltando à cronologia, lembremos que *A maçã no escuro*, de 1961, esteve cerca de cinco anos à espera de uma editora. Com a ajuda de Fernando Sabino, que dera sugestões à amiga Clarice e procurara meios de concretizar a edição da obra, o livro foi publicado. Com este livro, *A maçã no escuro*, Clarice recebeu, em 1962, o Prémio Carmen Dolores e voltou a ter crítica muito positiva da parte de Gilda de Mello e Souza, inclusive retomada anos mais tarde por Lígia Chiappini em "Pelas ruas da cidade uma mulher precisa andar"<sup>22</sup>.

O livro *A legião estrangeira* ficaria diminuído diante do sucesso de *A paixão segundo G.H.* Em entrevista concedida no ano de 1976, Clarice diria isso. E *A paixão segundo G.H.*, de 1964, gerou mesmo artigos apaixonados, como o de José Américo Mota Pessanha. Nele foram retomados temas claricianos e seria lançada uma sugestão de leitura da profundidade da poética da autora:

É bom que se diga de uma vez: a originalidade exterior da obra de Clarice Lispector é apenas alusão sibilina a seu subsolo 'terciário', a seu 'mal secreto'. É o disfarce desta obra sonsa. É o modo de defender com as penas da linguagem - da linguagem que padece - o ovo que escondido, é vida, e caminha e cresce<sup>23</sup>

Passado um ano do lançamento de *A paixão segundo G.H.*, a própria Clarice teve uma conferência sua, que tecia considerações sobre a natureza da literatura, publicada pelo Instituto Internacional de Literatura

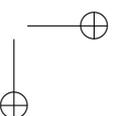
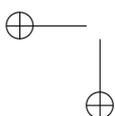
<sup>19</sup> O periódico era o *Comício*, de 1952, para o qual Clarice entrou a convite de Rubem Braga.

<sup>20</sup> O periódico era o *Correio da manhã*, no qual a coluna esteve presente de 1959 a 1961.

<sup>21</sup> ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. p.45.

<sup>22</sup> "Pelas ruas da cidade uma mulher precisa andar - Leitura de Clarice Lispector", Lígia Chiappini, *Literatura e Sociedade*

<sup>23</sup> *Remate de males*, Unicamp, 1989, p. 185.





Iberoamericana. Era o texto apresentado na Universidade de Austin, Texas, que Nádía Battella Gotlib atribui igualmente a outras participações de Clarice em contexto académico (em Belo Horizonte, em Brasília, em Vitória, em Campos etc). Ao mesmo tempo em que se declarava menos articulada do que os críticos literários, fazia uma série de perguntas sobre a vanguarda da literatura brasileira e com elas ia construindo uma noção particular, não acabada. Não estaria habituada a criticar, mas à maneira da sua escrita ficcional ia nomeando pela dúvida, pela pergunta. Esse artifício, esse recurso à sondagem, está exposto igualmente em crónica presente no conjunto de 1964, intitulado *Fundo de gaveta*, segunda parte do volume *A legião estrangeira*<sup>24</sup>:

Outro sinal de se estar em caminho certo é o de não ficar aflita por não entender; a atitude deve ser: não se perde por esperar, não se perde por não entender.

Então comecei uma listinha de sentimentos dos quais não sei o nome. Se recebo um presente dado com carinho por pessoa de quem não gosto - como se chama o que sinto? A saudade que se tem de pessoa de quem a gente não gosta mais, essa mágoa e esse rancor - como se chama? Estar ocupada - e de repente parar por ter sido tomada por uma súbita desocupação desanuviadora e beata, como se uma luz de milagre tivesse entrado na sala: como se chama o que se sentiu?

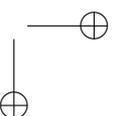
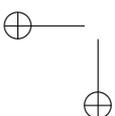
A respeito dessa sondagem, José Miguel Wisnic é da opinião de que essa Clarice desarmada, ou bem munida de dúvidas, espera um leitor também desarmado, no sentido de que ela “se prepara intensivamente para produzir esse desarmamento e esse efeito de nudez”<sup>25</sup>.

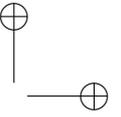
Para abreviarmos esta recapitulação, enfim, recordemos que quando foi lançado o livro de contos *A via crucis do corpo*, em 1974, a crítica falou em “lixo”, ao passo que a academia não se manifestou. Clarice tinha aceitado o desafio de escrever sobre sexo, tentou usar pseudónimo - pedido negado pelo editor - foi direta e, conforme Nádía Battella Gotlib, veio a lembrar-se dessa publicação como de um furúnculo extirpado<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> *Apud A descoberta do mundo*, p. 211.

<sup>25</sup> [http://claricelispectorims.com.br/Media/view\\_video/55](http://claricelispectorims.com.br/Media/view_video/55), min 10.

<sup>26</sup> GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. p.526





Vale a pena lembrar que à altura já havia surgido na fortuna crítica de Clarice Lispector o olhar de Benedito Nunes, responsável não só por comentar alguns equívocos das críticas aos romances da década de 40, mas também por oferecer novas chaves para a leitura, sobretudo a da expressão, da retórica da paixão na escritora. Cumpre recordar, também, a dispensa do *Jornal do Brasil*, no início de 1974, e o facto de fazer então traduções para ganhar mais dinheiro. Clarice assumia riscos, marcava o espaço, parte da crítica dava-lhe, no entanto, um espelho com uma imagem distorcida, ora de mercenária, ora de alienada, ora informe.

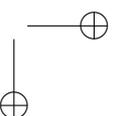
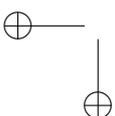
A exatidão, escolhida para o título desta comunicação (“Exatidão: reconhecimento de si e busca em Clarice Lispector”), traz-nos a imagem com que preparo o encerramento desta comunicação que pretendeu trazer à lembrança passagens de e sobre os momentos de Clarice Lispector; resgato então palavras de Vilma Arêas pois, no conjunto da obra clariciana, há

um movimento coerente e circular, embora intermitente (...) apesar das dificuldades do que a escritora chama de ‘inspiração’ e de seus tempos mortos (...) É como se Clarice tivesse escrito apenas um livro durante toda a vida, obedecendo a modulações que às vezes quase o desfiguram, ao sabor das dificuldades pessoais e profissionais<sup>27</sup>.

Acrescento, finalmente, que muito recentemente o crítico Luiz Costa Lima, que já publicara sobre a literatura de Clarice Lispector em 1970, com base em estudos feitos entre 1962 e 1964, num questionamento sobre o facto de brasileiros ainda reagirem com ar deslumbrado ao que é publicado fora das suas fronteiras, deu como exemplo o rumo que a divulgação da obra de Clarice Lispector tem tomado, seja pela imprensa, por aficionados ou pela academia, no Brasil e não só. Passo, com essa citação mais longa, que não se quer abusiva, ao final desta comunicação:

(...) ao ligar a TV, deparei-me com um programa – não uma notícia – sobre uma recém-publicada biografia de Clarice Lispector. Dela já havia tomado conhecimento. Tanto o *The New York Times* como a *The New York Review of Books* publicaram longos e elogiosos

<sup>27</sup> AREAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. pp.15-16.

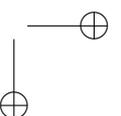
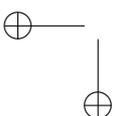


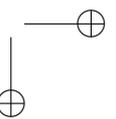
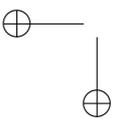
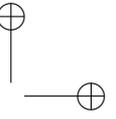
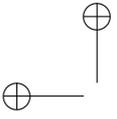


artigos sobre a biografia. O artigo da segunda a chama de “esplendidamente pesquisada” e assinala que seu autor refizera o percurso de vida de Clarice, viajando pelos lugares onde ela havia estado. Ante tal cobertura, detalhada e capaz de satisfazer às questões dos mais diversos leitores, a matéria televisiva era uma obra-prima de chavões. Repetiam-se histórias duvidosas e anedotas conhecidas; que Clarice escrevia um português que nunca alguém escrevera, que ironizava ou se enfurecia contra os que falavam de sua obra de uma maneira tão “teórica” que ela própria não entendia. Pouco importava aos responsáveis pela matéria que um pouco antes tanto se reiterasse que ela dizia não entender a si mesma. Ora, se assim sucedia – por certo, compreenda-se, please, tal era sua complexidade íntima –, como haveria de entender o que estranhos dissessem sobre ela? Muito bem. Mas, afinal, onde nisso tudo está o complexo de vira-lata? Por certo, ele não está em que nossos jornalistas se rejubilem com o êxito da biografia de um escritor brasileiro. É tão raro que sejamos nomeados mais do que pela trinca “café – Carnaval – Pelé” que a notícia deverá ter vida longa. Nosso “vira-latismo” está no tratamento diferenciado dado a uma obra publicada no estrangeiro e escrita em inglês quanto à outra semelhante, que antes tinha saído em português. É bem o caso. Em 2008, a Edusp publicava, em edição graficamente preciosa, a *Clarice fotobiografia* de Nádia Gotlib. Seria injusto alegar que a obra não teve resenhas ou não tenha circulado ou não tenha sido reconhecida. Em suma, que não se tenha sabido dela. Mas nada semelhante ao que agora sucede com o jovem autor norte-americano – por certo, em vésperas de ser traduzido.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> “Clarice e o complexo de vira-lata”, Luis Costa Lima, 23 de outubro de 2009, *Sibila* (<http://sibila.com.br/critica/clarice-lispector-e-o-complexo-de-vira-lata/3178>)







## Temi femminili/femministi nelle poetesse italiane del Duecento e Trecento

DANIELE CERRATO

Università di Siviglia

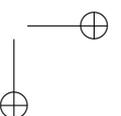
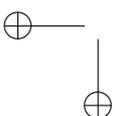
Nel Duecento e Trecento in Italia, la rappresentazione del femminile che emerge dalle opere della maggior parte degli autori è quella di una figura fortemente estremizzata nelle sue caratteristiche, ora donna angelicata e simbolica, ora maligna e lussuriosa. La produzione letteraria di questi secoli riflette l'esclusione delle donne dai luoghi politici e decisionali, e testimonia come il dominio maschile interessi e comprenda anche i vari codici e le strutture del linguaggio poetico. I testi delle poetesse italiane di questi secoli sono ovviamente legati all'ambito socio-culturale in cui le scrittrici vivono e scrivono, e risentono dell'influenza della tradizione maschile.

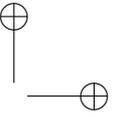
Nonostante questo, l'analisi della produzione letteraria di alcune di queste autrici permette di rintracciare una continuità tematica che può essere interpretata come una reazione al sistema che le opprime e le limita nella quotidianità e nelle possibilità di espressione e scrittura. Le richieste e rivendicazioni presenti nei loro testi sembrano poter trovare affinità e punti di contatto con le voci di protesta che emergono dai testi delle mistiche italiane o da quelli di altre letterature europee, come quelli delle poetesse dell'al-Andalus e delle *trobairitz*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Per quanto riguarda una raccolta della produzione delle poetesse dell'al-Andalus si rimanda ad esempio

a Teresa Garulo Muñoz (Dir.), *Diwan de las poetisas de al-Andalus*, Madrid, Hiperión, 1986. Sulle *trobairitz* cfr. Mariri Martinengo, *Le trovatore: poetesse dell'amor cortese* (testi provenzali con traduzione a fronte), Milano, Libreria delle donne di Milano, 1996.





Il tema della libertà femminile, ad esempio, nel caso delle mistiche, coincideva con essere padrone delle proprie scelte e poter conquistare un certo grado di autonomia, mentre per le poetesse dell'al-Andalus e le trobairitz significava condividere spazi di creazione poetica e scrittura con i colleghi uomini.

Molti dei componimenti delle poetesse dell'al-Andalus e delle trobairitz rientrano, infatti, nel genere della tenzone e testimoniano come il dibattito e il confronto costante si trasferiscano su carta. Lo stesso sembra potersi dire di molti dei testi di autrici come Monna Nina, Compiuta Donzella, il gruppo di petrarchiste marchigiane, Bartolomea Mattugliani. La scrittura femminile si presenta all'interno di una tradizione che si muove in senso diacronico e le poetesse intervengono su generi letterari che sono già presenti nella cultura e nella tradizione, interagendo con gli autori maschili su problematiche che sono strettamente collegate alla quotidianità sociale del tempo.

Le poetesse italiane del Duecento e del Trecento partecipano al dibattito sul ruolo delle donne in tutti gli ambiti civili, dalla relazione di coppia, alla famiglia, fino all'ambito culturale, introducendo una serie di temi femminili/femministi che, come osserva Mercedes Arriaga<sup>2</sup>, anticipano cronologicamente la nascita della dibattito della *Querelle des femmes* in Europa, rispetto alla data tradizionale che la fa coincidere con la pubblicazione da parte di Christine de Pizan di testi come *L'epistre au dieu d'amours* e della sua opera più nota, *La cité des dames*, del 1404<sup>3</sup>.

All'interno della nostra analisi, abbiamo scelto di occuparci, in particolare, di tre tematiche femminili/femministe che le poetesse italiane del Duecento e del Trecento sviluppano all'interno della loro produzione:

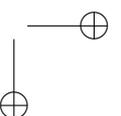
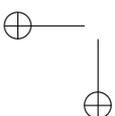
1. Consapevolezza femminile:

- a) Intraprendenza amorosa e sessuale.

---

<sup>2</sup> Mercedes Arriaga Flórez, "Le scrittrici marchigiane: un giallo letterario", in *Studi Umanistici Piceni*, Sassoferato, Istituto Internazionale di Studi Piceni, N° XXVIII, 2008, pp. 161-168.

<sup>3</sup> Cf. Patrizia Caraffi (Dir.), Christine De Pizán, *La Città delle Dame*, Milano, Luni editrice, 1997.





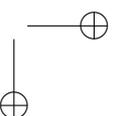
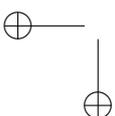
- b) Denuncia dell'oppressione nella famiglia.
- 2. La difesa del ruolo della donna nella cultura e nella società.
- 3. La genealogia femminile come auctoritas.

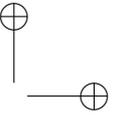
## **1. Consapevolezza femminile: a) Intraprendenza amorosa e sessuale.**

Si tratta di una tematica che trova degli archetipi importanti nei testi di Maria di Francia, nelle poetesse dell'al-Andalus e nei testi delle trobairitz francesi e si sviluppa attraverso differenti linee. L'elemento comune è il cambio di prospettiva al momento di rivolgersi all'amato, che diventa l'oggetto che la poetessa descrive e determina attraverso i suoi versi. Rispetto ai testi maschili dell'epoca, quelli delle poetesse non appaiono retorici e artefatti ma evidenziano un linguaggio spontaneo e una tecnica più realistica, mentre nella scelta dei vocaboli e delle metafore si denota una forte ricerca della sensualità. La trasgressione e l'intraprendenza femminile emergono chiaramente in molti dei testi delle poetesse dell'al-Andalus dove compare ad esempio il tema della visita notturna all'amante, come nel caso dei versi di Al-Gassaniyya, Wallada. Sono le donne a dettare le regole, a svolgere un ruolo attivo all'interno della relazione. Anche i testi delle trobairitz si contraddistinguono per un linguaggio che non sembra conoscere costrizioni e limiti, sia quando si tratta di un canto d'amore, sia nel caso di un lamento per la freddezza dell'amante, o nelle cosiddette questioni di etica amorosa, come avviene in poemi come "Bels dous amics, ben vos posc en ver dir" di Tibors o nei versi di "Estat ai en greu cossirier" della Contessa de Dia, chiaro esempio di questa nuova maniera di vivere e scrivere la relazione amorosa e di come l'io femminile possa emergere in tutta la sua forza. Per quanto riguarda i testi delle poetesse italiane legati a tematiche amorose, possiamo osservare come nel testo di Monna Nina "Qual sète voi, che cara profferenza"<sup>4</sup>, che fa parte

<sup>4</sup> Per quanto concerne i testi citati in nota si rimanda all'edizione di Luisa Bergalli, *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo*, Venezia, 1726.

Qual sète voi, che cara profferenza/Qual sète voi, che cara profferenza/si fate a me, senza pur voi mostrare?/Molto m'agenzeria vostra parvenza,/perché 'l meo cor potessi



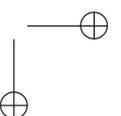
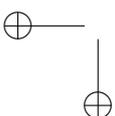


della tenzone con Dante da Maiano, si possano ritrovare echi di alcuni poemi e scambi poetici delle poetesse dell'al-Andalus e delle trobairitz. L'autrice affronta il suo interlocutore posizionandosi sul suo stesso livello, come evidenzia la domanda diretta che gli rivolge in apertura di sonetto ("Qual sète voi, che cara profferenza / sí fate a me, senza pur voi mostrare?"). Monna Nina mostra non solo iniziativa ed intraprendenza ("Molto m'agenzeria vostra parvenza"), ma anche decisione e autorevolezza ("Così affermo e voglio ognor che sia"). L'ultima terzina del sonetto ("L'udire a voi parlare è voglia mia/ se vostra penna ha buona consonanza/ col vostro cuore od è tra lor resia"), che ironizza sul fatto che l'amore proclamato da Dante faccia parte solo di una finzione poetica, permette infine a Nina di incalzare il suo interlocutore e al tempo stesso distanziarsene, per poterlo osservare e giudicare. Anche un altro testo di questa poetessa, "Tapina me che amava uno sparviero"<sup>5</sup>, sembra potersi inserire perfettamente in questo cambio di paradigma. Come osserva Paola Malpezzi Price<sup>6</sup>, il testo di Nina trova molti punti di contatto, anche da un punto di vista lessicale, con la poesia delle trobairitz. Se nei poemi delle poetesse dell'al-Andalus e nelle trobairitz un elemento che compariva era la devozione all'amato, il sentimento amoroso espresso da Nina non assume mai la parvenza della sottomissione e anche quando ricorda l'amato non traspaiono sentimenti di nostalgia e dolore. La scelta di rappresentarlo come uno sparviero le permette di assumere un ruolo di predominio e poter ergersi a narratrice che può tessere le trame del racconto. L'associazione dell'uomo al regno animale ribalta, inoltre, lo schema dicotomico, che vuole la donna asso-

dichiarare./Vostro mandato aggrada a mia intenza,/ in gioia mi conteia d'udir nomare/lo vostro nome che fa profferenza/d'essere sottoposto a me innorare./Lo core meo pensar non si savria/Alcuna cosa che sturbasse amanza,/Così affermo e voglio ognor che sia./L'udire a voi parlare è voglia mia,/Se vostra penna ha buona consonanza/Col vostro core, od è tra lor resia.

<sup>5</sup> È interessante osservare, ad esempio, come la poetessa Alamanda, nella sua tenzone con Guiraut de Bonelh, utilizzi il termine "mainieira" con l'accezione di docile, allo stesso modo di come lo utilizza Monna Nina ("a lo richiamo ben m'era maniero"). La poetessa italiana, a differenza di Alamanda che utilizzava il termine per sottolineare come la fanciulla di cui parlava Guiraut non fosse affatto "docile", se ne serve per definire lo stato del suo amante/sparviero che si lascia governare/guidare.

<sup>6</sup> Paola Malpezzi Price, "Uncovering Women's Writings Uncovering women's writings: two early Italian women poets", in *Journal of the Rocky Mountains Medieval and Renaissance Association*, 9, 1988, pp. 1-15.



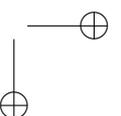
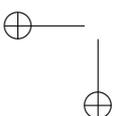


ciata alla natura e l'uomo alla cultura, annullando tutta la tradizione che vede l'uomo come "animale razionale", per consegnarlo a uno status di ubbidienza assoluta, quasi di schiavitù, tenuto dalle catene dell'amore, la cui chiave è in possesso solo dalla donna. Il cambiamento di prospettiva che si verifica nel sonetto di Nina si avverte anche nel linguaggio utilizzato, dal momento che alcuni dei vocaboli presenti nel testo di Nina sembrano celare riferimenti sessuali. Paola Malvezzi Price osserva, ad esempio, come il verbo "uccellare", alluda nel linguaggio popolare all'atto sessuale. Nel primo caso in cui il verbo viene utilizzato, lo sparviero è ancora sotto il controllo e l'egemonia di Nina, e lei in quanto padrona lo incoraggia ("perché nell'uccellar fossi più ardito"). Nel secondo caso il verbo fa riferimento alla perdita di controllo dell'amante ("sei fuggito quando eri fermo nel tuo uccellare"). Altri elementi erotici presenti nel testo, e che Malvezzi Price segnala, sono il "verziero" (giardino) che rappresenta uno dei loci amoeni per eccellenza, dove l'amato ha trovato un'altra donna, e anche la scelta di termini come "pascere" e "nodrito" che servono a sottolineare l'appartenenza dell'amante ("l' sparvier mio, ch'io t'avea nodrito"). Infine attraverso la metafora della rottura dei lacci e del volo più alto dello sparviero, che testimoniano l'allontanamento e la fine del legame con l'amato, la poetessa sembra voler denunciare l'immobilismo a cui la donna del suo tempo è costretta rispetto alla libertà di movimento e di azione maschile. Una caratteristica comune ai versi delle poetesse medievali è quella di riuscire ad elaborare un proprio codice e linguaggio, che possa dialogare con i poeti a loro contemporanei, e, al tempo stesso, sia in grado di proporre, attraverso i loro versi, una maniera di interpretare la relazione amorosa che sfugga ai modelli e alle regole tradizionali.

## **b) Libertà nella famiglia**

Come è emerso dall'analisi dei libri di condotta e dei trattati dedicati all'educazione femminile nel Medioevo<sup>7</sup>, appaiono evidenti le difficoltà da parte delle donne, non solo nel poter ricoprire un ruolo di primo piano nell'ambito cittadino, ma spesso anche per quanto concerne la scelta o meno del matrimonio, che veniva imposto dal padre secondo accordi di

<sup>7</sup> Sul tema cfr. ad esempio, Luisa Miglio, *Governare l'alfabeto. Donne, scrittura e libri nel Medioevo*, Roma, Viella, 2008.



convenienza e possibili alleanze o scambi di favori tra famiglie<sup>8</sup>. A testimonianza di questa consuetudine diffusa, il tema della malmaritata affiora in moltissimi componimenti francesi ed occitani. Maria di Francia, ad esempio, sviluppa il tema in diversi Lais come ad esempio nel “Lai de Yonec” e nel “Lai di Laostic”. Sono molte le affinità che si possono riscontrare con i testi di Compiuta Donzella nei quali la scrittrice toscana si lamenta del fatto che il padre ha deciso per lei il matrimonio con un uomo che non ama, impedendogli di entrare in convento. Il tema viene sviluppato nei due sonetti “Alla stagion che il mondo foglia e fiora”<sup>9</sup>, e “Lasciar vorria lo mondo, e Dio servire”<sup>10</sup>. I sonetti, che potrebbero far parte di una tenzone, rappresentano una rivendicazione importante della volontà di poter scegliere e decidere della propria vita<sup>11</sup>. Il conflitto con il padre viene esplicitato chiaramente quando la poetessa lo accusa di voler decidere il suo destino dandola in sposa ad un uomo che non ama (“Chè lo mio padre m’ha messa in errore,/ e tienemi sovente in forte doglia:/ donar mi vole, a mia forza, signore”). Da un punto di vista linguistico e contenutistico è interessante notare come una costruzione simile a “mio padre mi ha messo in gran errore” si trovasse già nel testo della Contessa de Dia “Estat ai en greu cossirier”, dove l’autrice affermava “don ai estat en gran error” (“sono stata in grande errore”). Si tratta di un tema presente anche nella canzone di Clara D’Anduza, “En greu esmai et en

<sup>8</sup> Sui matrimoni medievali si vedano il volume di Christiane Klapisch-Zuber, Michela De Giorgio, *Storia del matrimonio*, Milano, Laterza, 1996 e quello di Dean Trevor Dean, Kate Lowe, *Marriage in Italy 1300-1650*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

<sup>9</sup> Alla stagion che il mondo foglia e fiora,/accesce gioia a tutti i fini amanti:/ vanno insieme alli giardini/ allora?che gli augelletti fanno nuovi canti:/ la franca gente tutta s’innamora,/ ed in servir ciascun traggesi avanti,/ ed ogni damigella in gioi’ dimora,/ a me n’abbondan smarrimenti e pianti./Chè lo mio padre m’ha messa in errore,/ e tienemi sovente in forte doglia:/?donar mi vole, a mia forza, signore./ Ed io di ciò non ho disio né voglia,/ e in gran tormento vivo a tutte l’ore:/ però non mi rallegra fior né foglia./

<sup>10</sup> Lasciar vorria lo mondo, e Dio servire,/e dipartirmi d’ogni vanitate, /però che veggio crescere e salire mattezza e villania e falsitate;/ed ancor senno e cortesia morire, /e lo fin pregio e tutta la bontate;/ond’io marito non vorria nè sire,/nè stare al mondo per mia volontate./Membrandomi che ogni uom di mal s’adorna,/di ciaschedun son forte disdegnosa,/e verso Dio la mia persona torna./Lo padre mio mi fa stare pensosa/ chè di servire a Cristo mi distorna:/non saccio a cui mi vuol dar per isposa./

<sup>11</sup> Sul tema cfr. Daniele Cerrato, “Nuove ipotesi su Compiuta Donzella”, in *Estudios Románicos*, Volumen 23, 2014, pp. 105-116.



greu pessamen” che inizia infatti con questi versi: “In grande angustia e grande tormento/ han messo il mio cuore e in grande errore.” e nella composizione anonima intitolata “Amics en gran cossisier”.

Il secondo sonetto di Compiuta Donzella, ribadisce la sua opposizione alla volontà del padre con ancor maggiore decisione come denota la frase (“ond’io marito non vorrà né sire”), simbolo di una controcultura che sfida le regole patriarcali.

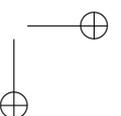
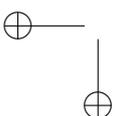
La protagonista sembra maturare, infine, la decisione di allontanarsi da una società ed un contesto familiare che non può condividere ed accettare passivamente (“dipartirmi d’ogni vanitate/ però che veggo crescere e salire/ mattezza e villania e falsitate”) dal momento che il mondo sembra aver perso definitivamente le tracce di una seppur minima umanità (“ed ancor senno e cortesia morire/ e lo fin pregio e tutta la bontate”).

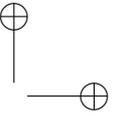
## **2) La difesa del ruolo della donna nella cultura e nella società**

Una chiara difesa dello spazio delle donne nella cultura e letteratura si trova nel testo “Io vorrei pur drizzar queste mie piume”<sup>12</sup> di Giustina Levi Perotti, l’autrice denuncia le critiche del volgo, riguardo alla sua scelta di voler essere poeta (“ma il volgo inerte, che, dal rio costume/ vinto, ha d’ogni suo ben la via smarrita,/come degna di biasimo ognor m’addita”). Il ruolo di donna che scrive e contemporaneamente esprime in pubblico i propri sentimenti e pensieri determina reazioni e conseguenze comuni che vanno aldilà dei confini geografici e dei contesti culturali.

Un’importante novità che Giustina Levi Perotti introduce è il tema della fama collegato alle donne. Si tratta di un motivo assai frequente in letteratura ma quasi esclusivamente declinato al maschile. Giustina Levi Perotti sottolinea come la donna debba avere la possibilità di scri-

<sup>12</sup> Io vorrei pur drizzar queste mie piume/ colà, Signor, dove il deslo m’invita,/e dopo la morte rimanere in vita/?col chiaro di virtute inclito lume;/ ma il volgo inerte, che, dal rio costume vinto,/ ha d’ogni suo ben la via smarrita,/come degna di biasimo ognor m’addita,/ ch’ir tenti d’Elicona al sacro fiume./All’ago, al fuso, più ch’al lauro o al mirto/ (come se qui non sia la gloria mia),/ vuol ch’abbia sempre questa mente intesa./ Dimmi tu ormai che, per più dritta via/ a Parnaso te’n vai, nobile spirto,/dovrò dunque lasciar sì degna impresa?



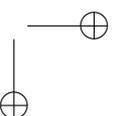
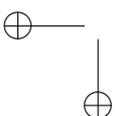


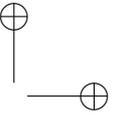
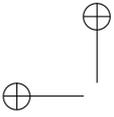
vere, di essere considerata poeta, e non dover limitare la sua azione allo spazio domestico e familiare (“all’ago e al fuso”), ma poter accedere come l’uomo al prestigio, alla celebrazione, alla visibilità che prevede l’ambito pubblico (“al lauro o al mirto”). Giustina è consapevole del suo valore come poetessa (“come se qui non sia la gloria mia”) e non è intenzionata a rinunciare alla scrittura.

Anche Leonora Della Genga che nel suo sonetto “Tacete o maschi a dir che la natura”<sup>13</sup> affronta apertamente gli uomini, invitandoli a tacere, ribaltando la norma che vuole le donne confinate al silenzio. Leonora della Genga affida alle donne ruoli, compiti e responsabilità maschili, per quanto concerne sia l’ambito militare, sia quello politico e quello culturale (“Sanno le donne maneggiar le spade,/ sanno regger gl’imperi, e sanno ancora/ trovar il cammin dritto in Elicona”). Leonora della Genga introduce, inoltre, il concetto di eccellenza femminile che svilupperanno, nei loro trattati, autrici dei secoli successivi quali Lucrezia Marinelli, Moderata Fonte ed Arcangela Tarabotti<sup>14</sup>. Gli ultimi versi di Leonora della Genga mettono in evidenza come nella comparazione tra donne ed uomini sono proprio quest’ultimi ad essere in difetto ed in uno stato di inferiorità (“in ogni cosa il valor vostro cade,/ uomini, appresso a loro”). Inoltre, la poetessa accusa l’universo maschile di manipolazione culturale, sottolineando come tutto il risentimento nei confronti delle donne sia dettato dall’invidia nei loro confronti (“qual invidia per tal, qual nube oscura/ fa che la mente vostra non comprenda”), suggerendo il concetto di misoginia non solo come odio ma anche come timore che le donne, se messe nelle

<sup>13</sup> Tacete, o maschi, a dir che la Natura/ a far il maschio solamente intenda,/?e per formar la femmina non prenda/ se non contra sua voglia alcuna cura./ Qual invidia per tal, qual nube oscura/ fa che la mente vostra non comprenda/ com’ella in farle ogni sua forza spenda,/ onde la gloria lor la vostra oscura?/ Sanno le donne maneggiar le spade,/ sanno regger gl’imperi, e sanno ancora/trovar il cammin dritto in Elicona./ In ogni cosa il valor vostro cade,/?uomini, appresso a loro./ Uomo non fôra/ mai per tôrne di man pregio o corona./

<sup>14</sup> Cfr. María Dolores Almazan, *Sor Arcangela Tarabotti. Antisátira Menippea contra el el lujo de las mujeres*, Sevilla, Arcibel, 2013; Antonella Cagnolati, Mercedes Gonzalez De Sande, *La nobleza y la excelencia de las mujeres. Lucrezia Marinella*, Sevilla, Arcibel, 2013; Adriana Chemello, *Moderata Fonte. Il merito delle donne*, Venezia, Eidos, 1988.





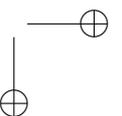
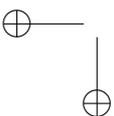
stesse condizioni degli uomini, possano superarli ed imporsi su di loro.

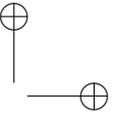
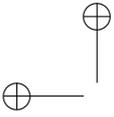
### 3. La genealogia femminile come auctoritas

Come sostiene Luce Irigaray<sup>15</sup>, la costruzione della soggettività femminile passa necessariamente attraverso la creazione di una personale genealogia che non sia filtrata e regolata da un ordine patriarcale. La mancata trasmissione dei testi delle scrittrici ha determinato sfiducia in relazione al loro valore artistico e alle loro possibilità letterarie e ha spinto molte scrittrici a ricostruire nei loro testi una genealogia femminile, recuperando autrici e personaggi del passato.

Nei testi delle poetesse italiane medievali si trovano esempi importanti di questo processo. Caterina da Siena, ad esempio, descrive un Dio che ha molte caratteristiche materne e costruisce con lui/lei un rapporto privilegiato di discendenza che le permette di far sì che il suo discorso acquisti valore e autorità anche in un ambito come quello religioso, che è totalmente maschile. Umiltà da Faenza fa riferimento all'esempio di Maria Maddalena e dice di volerne seguire le tracce. La corrispondenza e l'intercambio tra donne costituiscono un'altra declinazione della genealogia. Già nella lirica trovadorica vi erano esempi di corrispondenza tra poetesse come nel caso di Almucs e Iseo o per la canzone a tre voci tra Alais, Iselda e Carenza intitolata "Na Carenza al bel cors avinen", dove la richiesta di consigli in ambito amoroso si inserisce all'interno di un rapporto di protezione e fiducia tra donne. Anche il testo di Azalais de Altier intitolato "Tanz salutz e tantas amors" e dedicato ad una dama di nome Clara ne rappresenta un esempio. Azalais ricopre di elogi l'amica e dichiara a più riprese l'affetto che prova nei suoi confronti, dicendosi disposta a fare qualsiasi cosa a lei gradita e di volerle aprire completamente il suo cuore. Un recupero dei valori del femminile che si ritrova anche nella già citata canzone è "Na Maria, pretz e fina valors" di Bierirs De Romans, che propone un esempio di eccellenza femminile e di una genealogia che possa opporsi ai canoni e modelli maschili, così come, un secolo e mezzo dopo, Leonora Della Genga ribadirà nella sua "Tacete o maschi a dir che la natura". Oltre che in Leonora della Genga, che nel suddetto sonetto aveva tracciato una sorta di genealogia femminile elencando le possibilità

<sup>15</sup> Luce Irigaray, *Sessi e genealogie*, Milano, La Tartaruga, 1987.





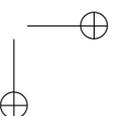
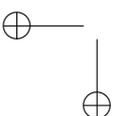
delle donne nei vari campi del sapere e del potere, il tema si ripresenta nell'unico testo di Bartolomea Mattugliani che si è conservato. Nella sua epistola poetica la costruzione di una personale genealogia femminile di donne caste diventa lo stratagemma per rifiutare le offerte amorose del marchese di Viadana Carlo Cavalcabò.

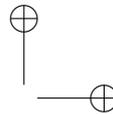
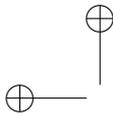
Nella sua risposta Bartolomea, celandosi dietro la figura retorica del *cleuasma*, dimostra, attraverso una lunga serie di riferimenti colti alla storia e al mito, di possedere una cultura e capacità poetiche ben superiori al marchese che le aveva indirizzato la missiva. La scelta di Bartolomea di non voler seguire esempi di donne lussuose e di ispirarsi a donne pure e caste non le impedisce comunque di includere tra i suoi modelli donne che, come nel caso di Pentesilea, oltre a rappresentare un netto rifiuto dell'uomo, dimostrano una chiara affermazione di indipendenza femminile<sup>16</sup>.

Bartolomea Mattugliani e la sua epistola in terza rima rappresentano solo l'ultimo esempio di questo gruppo di poetesse del Duecento e del Trecento che permettono di disegnare una tradizione diversa e gettare le basi per la costruzione di una cultura che integri al suo interno l'importante contributo delle scrittrici. Contemporaneamente la trasmissione e il recupero della loro opera può certamente essere uno dei punti di partenza per una tradizione femminile/femminista di scrittura, a cui poter fare riferimento.

---

<sup>16</sup> [...] Ma Diana tenuta ho per mia Dea. /Le sublimi virtù di questa adoro/ e nelle tele mie, non come Aragne,/le figuro sovente, e le coloro./Godo esprimendo ancor l'opere magne/ di Lucretia famosa, il cui morire è vita, a chi di tal morte non piagne [...]/L' Amazone Orithia mi si propone,/e Nicostrata poi detta Carmente/che nel Lazio le lettere dispone/l'alta Pantesilea sempre è presente/ agli occhii mei, e l' cuor/ pensando brilla/ l'opre fatte da lei gloriosamente./ de Volsci ancor la Regina Camilla/ [...]





# Cristina Guimarães – una ragazza brasiliana che convince suo marito a diventare il primo pentito italiano. Le donne e la collaborazione

DOMINIKA MICHALAK

Università di Varsavia

## Il ruolo delle donne nell'universo mafioso

La mafia risulta una società monosessuale, il cui primario criterio di reclutamento è l'essere di sesso maschile. Una "rigida *differenza sessuale* decretata dagli stessi mafiosi"<sup>1</sup> si trova come la caratteristica più importante dell'organizzazione. Già il rito d'iniziazione e il giuramento stabiliscono "una volta per tutte l'appartenenza a un mondo a parte, esclusivo, maschile e violento."<sup>2</sup> Nondimeno il ruolo delle donne sembra necessario "per il perpetuarsi del terrore e del ricatto mafioso,"<sup>3</sup> in breve, per il funzionamento della mafia stessa. La donna nell'ambito mafioso si rivela prima di tutto madre, moglie, figlia, sorella e a volte anche amante. Il ruolo che svolgono nel tramandare la tradizione familiare risulta senza dubbio cruciale. Gli uomini sono accompagnati dal loro silenzio, dal tacito consenso. È incontestabile che senza di esse la società segreta non sarebbe capace di reggere al tempo.

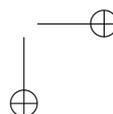
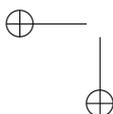
Tante donne che hanno vissuto storie diverse e hanno svolto ruoli diversi all'interno dell'organizzazione, ma

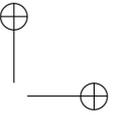
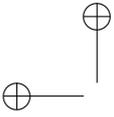
---

<sup>1</sup> Renate Siebert, *Mafia e quotidianità*, Milano, Il Saggiatore, 1996, p. 75.

<sup>2</sup> Ibidem

<sup>3</sup> Eadem, *Le donne, la mafia*, Milano, Il Saggiatore, 1994, p. 191.





con un denominatore comune: quello di non essere mai veramente individuo, ma solo mogli o madri o sorelle, donne che abdicano a qualunque diritto sulla loro vita, accettano di farsi strumento della cultura mafiosa e di vivere di riflesso del potere e del ruolo che i loro uomini assumono all'interno dell'organizzazione.<sup>4</sup>

Tante sono storie quante sono donne. In seguito vorrei presentare la vicenda di una donna talmente eccezionale ed inconsueta da capovolgere la mafia siciliana.

Comunque prima occorre riflettere su uno dei ruoli delle donne nell'universo mafioso, ossia quello della moglie che rappresenta "un sostegno materiale e affettivo insostituibile per l'uomo d'onore", soprattutto durante la latitanza. Sono le donne che "fungono da preziose mediatrici tra clandestinità e legalità" garantiscono "una normale routine quotidiana, danno la copertura al crimine mafioso." Per di più molto spesso partecipano al riciclaggio del denaro sporco, "fungono da tassello importante nell'occultamento delle improvvise ricchezze e nelle svariate operazioni finanziarie che le vedono come prestanomi."<sup>5</sup>

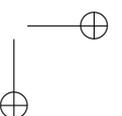
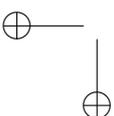
Uno dei ruoli principali delle figlie mafiose è sposare un uomo scelto dal padre, e come sappiamo il divorzio in questo ambiente è impossibile. Tuttavia, tranne i matrimoni 'forzati', ci sono anche quelli d'amore. Ma perché le donne scelgono consapevolmente un mafioso? La risposta ci viene fornita da Antonino Calderone: "le donne sono attratte dalla mafia. Fino a che non vengono scottate dal dolore, dalle cose atroci che accadono in Cosa Nostra, ci vivono dentro molto bene. I mafiosi piacciono."<sup>6</sup> Peraltro a quanto pare i mafiosi non piacciono soltanto come uomini, dato che, come sostengono diversi studiosi "le donne sono affascinate dalla violenza e dal carisma"<sup>7</sup>. Ovviamente non si tratta della violenza nel pieno senso della parola, ma di tutto ciò che ad essa si associa: "attributi virili, la dimostrazione della forza, l'atteggiamento predatorio – se messi al servi-

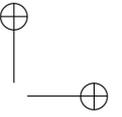
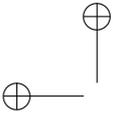
<sup>4</sup> Alessandra Zintini, *Inchiesta Cosa Nostra è femmina?*, La Repubblica delle Donne, N. 1, dal 21 al 27 maggio 1996.

<sup>5</sup> Renate Siebert, *Le donne, la mafia, op. cit.*, p. 261.

<sup>6</sup> Pino Arlacchi, *Gli uomini del disonore*, Mondadori, Milano, 1992, p. 168.

<sup>7</sup> Alessandra Camassa, "Lo psichismo mafioso femminile. Una testimonianza," in Girolamo Lo Verso (dir.), *La mafia dentro, psicologia e psicopatologia di un fondamentalismo*, Franco Angeli, 2002, p. 122.





*Cristina Guimarães – una ragazza brasiliana che convince suo marito a diventare il primo pentito italiano. Le donne e la collaborazione*

139

zio della seduzione e del corteggiamento – fanno sicuramente presa sulle fantasie erotiche di molte donne.”<sup>8</sup> Per essere più credibili riportiamo le parole della moglie di un mafioso. Giacoma Filipello in un’intervista dice:

Lì per lì non mi piacque. Aveva già 44 anni, mi sembrava un po’ rozzo. E io di anni ne avevo solo 19. Poi lui mi conquistò, esaudiva ogni mio desiderio. [...] Mi affascinava quella vita di trasgressione e di avventura... Ho amato Natale... Mi sentivo diversa dalle altre ragazze. Sono sempre stata una ribelle.<sup>9</sup>

Come si può notare la donna parla prima dell’affascinamento e poi dell’amore, vale a dire l’amore per un uomo violento, nonché dell’uomo violento. Una specie di sdoppiamento, di schizofrenia sia da parte delle donne sia da parte degli uomini. Le donne sembrano capaci di amare sebbene sappiano che “l’oggetto del loro amore sia un feroce assassino, gli uomini, nonostante la ferocia assassina che li caratterizza nei commerci sociali, appaiono anche capaci di tenerezza e amore.”<sup>10</sup> Tenero a casa, ma feroce fuori, “come se il soggetto non fosse riuscito a sviluppare un Io sufficientemente forte e maturo da poter conciliare l’intimità con il sociale, i mondi interni con il mondo esterno.”<sup>11</sup>

D’altro canto dobbiamo ricordare che la psiche umana è un terreno in maggior parte sconosciuto, e i sentimenti umani, come amore, sono difficili da spiegare, se non addirittura inspiegabili. Sta di fatto che, come affermano gli studiosi, nei nostri corpi avvengono diversi processi chimici e fanno sì che ci innamoriamo. Ma, a nostro parere, prendendo in considerazione soltanto i processi chimici, sarebbe difficile spiegare l’amore di una giovane ragazza verso uno dei mafiosi. La sua commovente lettera, riportata qui di seguito, circolava tra le studentesse palermitane nel 1988.

È giunto il momento di confessare, di rendere noto a tutti quello

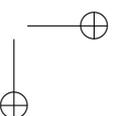
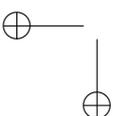
<sup>8</sup> Renate Siebert, *Le donne, la mafia, op. cit.*, p. 246.

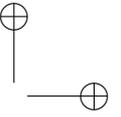
<sup>9</sup> Mazzocchi Silvana, *Quelle iene non mi fanno paura*, intervista a Giacoma Filipello, “Il Venerdì di Repubblica”, 23 aprile 1993

<sup>10</sup> Renate Siebert, “Dinamiche psichiche, condotte violente: uomini e donne di mafia,” in Girolamo Lo Verso (dir.), *La mafia dentro, psicologia e psicopatologia di un fondamentalismo*, op. cit., p. 116.

<sup>11</sup> Ibidem

[www.lusosofia.net](http://www.lusosofia.net)





che per anni ho tenuto dentro e quello che mi ha assillata, arrecandomi momenti di intenso e profondo dolore. La mia triste storia è cominciata quando conobbi un uomo, quando me ne innamorai perdutamente e quando seppi che apparteneva a una delle famiglie di Cosa Nostra. Queste famiglie che tanto credono di essere formate da uomini d'onore, che seguono le regole, delle leggi inventate da loro alle quali è rischioso trasgredire. Ero ricambiata di questo amore, io avevo accettato tutto ciò di cui ero venuta a conoscenza, non mi importava proprio nulla; ma quando rimanevo sola nella mia stanza, nei miei occhi calava un velo di tristezza pensando al male, al terrore e a come questa gente rimaneva indifferente quando si parlava di delitti e di conti da saldare. Tutto questo mi rendeva assai triste, ma non potevo liberarmi da questo uomo; primo perché lo amavo e avrei fatto qualsiasi cosa; secondo perché in fondo avevo un po' di paura, perché ero venuta a conoscenza di certi avvenimenti. Oggi vivo ancora questo incubo; non me ne potrò più liberare, anche se volessi. I ricordi riaffiorano sempre alla mente, mi sento morta, senza nessuna forza di reagire, specialmente quando penso che avevo stretto la mano ad un tizio che subito dopo pochi minuti veniva ucciso. Purtroppo, pur sapendo tutte queste cose, io continuo ad amare quell'uomo; non posso vivere senza di lui... , Palermo, 7.3.1988 <sup>12</sup>

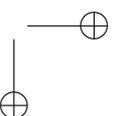
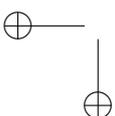
Ho deciso di riportare tutta la lettera, in quanto prova tangibile dello sdoppiamento psicologico di alcune donne di mafiosi. La ragazza raccontando del suo amore, lo definisce usando aggettivo 'triste' dato che non essendo in grado di liberarsi da esso ha iniziato ad accettare la verità che le incuteva paura ed continuava ad amare l'uomo il cui stile di vita non riusciva ad approvare.

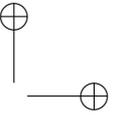
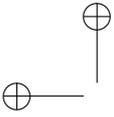
Accanto a quelle donne piene di dubbi e preoccupazioni, non mancano quelle che godono di vari vantaggi economici e dello status della moglie di un mafioso. Da una parte ci sono donne come Giacomina Filippello che rimane con il suo uomo anche quando lui perde. Fino al momento della sua uccisione. Dall'altra parte ci sono donne come la moglie di Nick Gentile, "fedele più al vantaggio economico che non al marito."<sup>13</sup>

A maggior ragione è necessario accentuare il fatto che praticamente

<sup>12</sup> Renate Siebert, *Le donne, la mafia, op. cit.*, p. 245.

<sup>13</sup> Ivi, p. 242.





*Cristina Guimarães – una ragazza brasiliana che convince suo marito a diventare il primo pentito italiano. Le donne e la collaborazione* 141

l'unica caratteristica comune delle donne all'interno della mafia è la loro mancata individualità. La loro esistenza risulta sottoposta alle regole del clan, sono istruite o abituate o costrette a recitare i ruoli prescritti dall'organizzazione. Inoltre, come giustamente nota Renate Siebert, le donne all'interno delle famiglie mafiose sono innanzitutto coinvolte sui piani della quotidianità, il che significa l'esclusione dal potere decisionale.<sup>14</sup> Tuttavia è impossibile negare il fatto che le donne abbiano un certo tipo di potere che consiste nella "stabilizzazione e riproduzione del pensare mafioso,"<sup>15</sup> e che, nonostante sia invisibile nella quotidianità e non riconosciuto nell'immaginario collettivo, ha un peso fondamentale per la continuità della mafia.

## Cristina Guimares

La storia di Cristina Guimares e Tommaso Buscetta è del tutto insolita. Lei - studentessa brasiliana, figlia di un noto avvocato, lui - mafioso dei due mondi, sposato già due volte, con dei figli. Il loro primo incontro Buscetta descrive in modo seguente: "In Brasile incontrai Cristina, una studentessa universitaria piena di brio, colta, intelligente e di ottima famiglia. [...] La conobbi in spiaggia, a Copacabana, nel luglio del 1971. Fu un colpo di fulmine e pochi mesi dopo vivevamo già assieme." Una storia iniziata un po' occasionalmente tra le persone così differenti, dall'età, cultura, interessi, all'istruzione, però, come spiega Tommaso, amore era più importante.

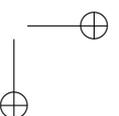
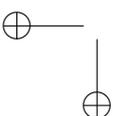
Né la differenza di età (sono più anziano di lei di ventidue anni), né la mia reputazione di fuorilegge, né le perplessità iniziali di suo padre furono sufficienti a ostacolare un rapporto di amore profondo e sincero, che ha dato alla mia esistenza una stabilità che non avevo mai conosciuto prima e non avrei mai raggiunto altrimenti.<sup>16</sup>

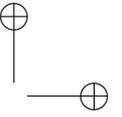
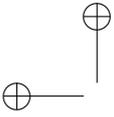
Una felicità che è stata distrutta circa un anno dopo dall'arresto di

<sup>14</sup> Cfr. Renate Siebert, *Mafia e quotidianità*, Il Saggiatore, Milano, 1996, p. 74.

<sup>15</sup> Teresa Principato, "Lo psichismo mafioso femminile fra tradizione e trasformazione", in Girolamo Lo Verso (dir.), *Come cambia la mafia. Esperienze giudiziarie e psicoterapeutiche in un paese che cambia*, op. cit., p. 83.

<sup>16</sup> Pino Arlacchi, *Addio Cosa Nostra La vita di Tommaso Buscetta*, Fabbri Editori - Corriere della sera, Milano, 1995, p. 172.





Buscetta che lo ricorda come un fatto tremendo soprattutto per i suoi familiari.

Non dimenticherò mai la brutalità di quegli agenti di polizia. Ci presero tutti assieme, Cristina, suo fratello, io e le mie due bambine, che furono infilate nel portabagagli di un'automobile e tenute lì dentro per più di dieci ore. Una bambina di otto anni e un'altra di tre! Cristina fu torturata per obbligarla a rivelare cosa stessi facendo di illegale in Brasile. Fummo fatti salire su un elicottero militare e Cristina venne tenuta sospesa per i capelli nel vuoto e minacciata di essere buttata giù se lei o io non avessimo confessato.<sup>17</sup>

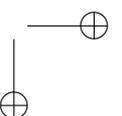
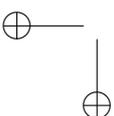
Quanto forti dovessero essere i sentimenti di Cristina, un conto è la propria sofferenza, ma vedere soffrire i bambini è una cosa del tutto diversa. Comunque i problemi non finiscono qui. Dopo l'arresto di Tommaso lei è rimasta sola, con due figlie non sue, inoltre Buscetta ci racconta: "per otto anni mi ha scritto una lettera al giorno. Una lettera di almeno otto pagine. [...] dal 1977 mi ha seguito da un capo all'altro dell'Italia senza lamentarsi e senza stancarsi."<sup>18</sup> Per giunta dobbiamo ricordare che i giornali parlavano di Buscetta mafioso, trafficante di droga. I bambini, la famiglia, gli amici continuavano a porre domande, e lei doveva dare delle difficili spiegazioni. Ancora c'è il sangue: "dall'estate dell'81 furono uccisi, alcuni fatti scomparire, due figli di Masino, un fratello e suo figlio, un cognato, un genero, una decina di parenti e amici, persino un fratello di Cristina."<sup>19</sup> Un amore a distanza, pieno di dolore e difficoltà per lei, ma d'altro canto anche pieno di speranza per tutti e due, speranza per una vita felice e insieme. Quando Buscetta lascia il carcere nel 1980 scrive: "Dopo otto anni trascorsi in questo modo, non posso più continuare a scherzare con la vita facendo il mafioso. Non posso ingannare più questa ragazza e me stesso. Devo trovare un posto nel quale stare in pace e rendere Cristina felice. Devo dire sul serio addio a Cosa Nostra."<sup>20</sup> Tuttavia nel 1984 viene di nuovo arrestato e questa volta comincia la sua collaborazione con la giustizia. "Cristina doveva aver avuto un influsso positivo

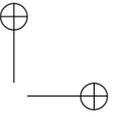
<sup>17</sup> Ivi, p. 174.

<sup>18</sup> Ivi, p. 194.

<sup>19</sup> Liliana Madeo, *Donne di mafia*, Mondadori, Milano, 1994, pp. 40-41.

<sup>20</sup> Pino Arlacchi, *op. cit.*, p. 194.





*Cristina Guimarães – una ragazza brasiliana che convince suo marito a diventare il primo pentito italiano. Le donne e la collaborazione*

143

su di lui. [...] Lei avrebbe facilitato la sua confessione. Per questo De Gennaro, appena arrivati a Roma, si preoccupò di farlo parlare per telefono con la moglie.<sup>21</sup> Buscetta ricorda questa telefonata come “una delle emozioni più grandi della mia vita. Il mio proposito di collaborazione si rafforzò.”<sup>22</sup> Giovanni Falcone dopo aver conosciuto Cristina e la forza del loro rapporto ha detto che lei

è stata bravissima nel partecipare al travaglio interiore del marito. Si è presa tutto il tempo necessario per convincerlo, gli è stata accanto ininterrottamente. Il tentato suicidio – autentico – di Buscetta era un atto d’amore per lei: voleva smettere di darle problemi, smettere di renderle la vita impossibile.<sup>23</sup>

Fatto sta che è diventato il primo pentito, nonché il primo pentito incoraggiato alla collaborazione con la giustizia dall’amata moglie. La moglie che era completamente estranea alle regole della mafia, una donna di alta cultura, intelligente, forte, che non ha smesso di studiare e si è laureata in psicologia, che parlava sei lingue straniere e lavorava. “Non si intrometteva nelle scelte del marito. [...] Nessuno le ha mai sentito pronunciare parole di critica o di condanna nei suoi confronti.”<sup>24</sup> Non lo giudicava, ma l’ha convinto che l’unica strada giusta per loro fosse la collaborazione con la giustizia. Inoltre si può ipotizzare che senza di lei il pentimento di Buscetta non sarebbe stato possibile e senza le testimonianze del primo pentito italiano la significativa reazione dello Stato nei riguardi della mafia non avrebbe risultato nel maxiprocesso con i 475 imputati e 360 condannati per i reati legati alla criminalità organizzata.

## Le donne e la questione del pentitismo

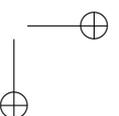
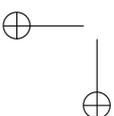
Tuttavia è necessario ricordare che tra le mogli o compagne dei mafiosi pentiti si distinguono due tipi: quelle che danno sostegno ai loro uomini e quelle che si distanziano da loro, oppure, ne impediscono perfino la collaborazione con la giustizia.

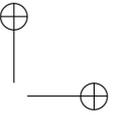
<sup>21</sup> Liliana Madeo, *op. cit.*, p. 45.

<sup>22</sup> Pino Arlacchi, *op. cit.*, p. 250.

<sup>23</sup> Liliana Madeo, *op. cit.*, pp. 45-46.

<sup>24</sup> Ivi, p. 41.





Cristina Guimares è un perfetto esempio del primo tipo. “Quando lui decise di collaborare, aveva alle spalle la forza di questa donna. La moglie di Buscetta è stata un elemento importante nella sua collaborazione. L’ha voluta, l’ha capita, l’ha sollecitata.”<sup>25</sup>

Un’altra vicenda molto interessante riguarda la convivente di Alberto Lo Cicero, la prima ad uscire dall’ombra e a rivolgersi ai mass media. In quanto compagna del mafioso diventato pentito grazie soprattutto alle sue persuasioni, propose un’intervista, “una pubblica denuncia di quel pentimento e del pericolo in cui tante persone erano piombate.” La sua intenzione era quella di indurre “le autorità a farsi carico adeguatamente di tutti loro.”<sup>26</sup>

Aveva paura, visto che seppe benissimo cosa fece la mafia di quelli che le si rivolsero contro. Richiese la protezione: “Dopo aver saputo che Alberto si era pentito, sono venuti due volte a chiedermi dove fosse. Erano in quattro. Mi hanno picchiata e violentata. Prima avevano sparato a lui. Tre colpi di pistola, ferite leggere.”<sup>27</sup> Riuscì a far uso dei mass media non soltanto per rivendicare l’adeguata tutela, ma anche per parlare a nome del compagno e spiegare le sue ragioni:

Il pentito è colui che rinnega il suo passato. Alberto questo non lo ha fatto. Che volete, aveva i suoi principi. In quell’ambiente è nato e cresciuto. Fin da bambino ha respirato aria di mafia. Lui non è d’accordo con la nuova strategia di Cosa Nostra. Lui ha pianto quando ha visto Falcone a pezzi, ma il passato non lo rinnega. Voleva uscire dalla galleria degli orrori senza fare clamore. Ma non glielo hanno permesso. [...] Allora si è consegnato alla giustizia.<sup>28</sup>

Garantì sostegno e aiuto ad Alberto, nonché chiarì le sue idee.

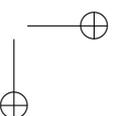
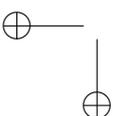
Il ruolo della donne nel processo di collaborazione è fondamentale per l’uomo, senza il loro appoggio gli uomini molto spesso ritraggono le proprie dichiarazioni, visto che, come sostiene un pentito, è “più facile fare

<sup>25</sup> Clare Longrigg, *L’altra metà della mafia. L’anima femminile di Cosa Nostra, ‘Ndrangheta e Camorra. Donne che comandano, che subiscono e che combattono. Le loro voci*. Ponte alle Grazie, Milano, 1997, p. 219.

<sup>26</sup> Liliana Madeo, *op. cit.*, pp. 159-160.

<sup>27</sup> *Ivi.*, p. 160.

<sup>28</sup> *Ivi.*, pp. 160-161.





*Cristina Guimarães – una ragazza brasiliana che convince suo marito a diventare il primo pentito italiano. Le donne e la collaborazione* 145

il mafioso, più che il pentito.”<sup>29</sup> I pentiti temono di rimanere soli, senza moglie, figli, parenti e amici, il timore è tale che spesso impedisce loro di pentirsi. Per di più le donne dei mafiosi pentiti restituiscono “dignità a colui che ha perso la reputazione di uomo d’onore, aiutandolo a rimettere insieme i pezzi di un io frammentato da una cesura esistenziale.”<sup>30</sup>

Fatto sta che esistono anche donne il cui comportamento si presenta totalmente diverso. Antonio Caponetto racconta:

Personalmente ricordo la violenza con cui le donne, parenti di un detenuto che aveva deciso di collaborare con la giustizia e il giorno successivo aveva fatto marcia indietro, inveirono e urlarono dalla tribuna dell’aula bunker, accusando i magistrati di pretese violenze contro i loro congiunti.<sup>31</sup>

L’evento, descritto dal giudice, avvenne ai tempi del maxiprocesso, quando Vincenzo Buffa sarebbe stato il primo pentito tra i corleonesi. Ancora prima di prendere una decisione definitiva, voleva parlare con la moglie e il giorno dopo

sette donne superarono tutti i controlli al gabbietto blindato dall’ingresso, irrupero nell’aula e si misero a gridare, piangere, inveire. [...] La prima che si alzò in piedi fu la moglie Caterina. Urlò a squarciagola: ‘Enzo non è un traditore. Enzo non ha parlato. E questo non è un processo!’ La figlia e le cognate le fecero eco. ‘Enzo non è un pentito. Dove lo avete nascosto? Riportatelo nella sua cella all’Ucciardone. Nessuno gli farà niente’.<sup>32</sup>

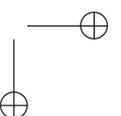
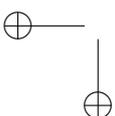
La prima volta l’udienza venne interrotta, tutti rimasero in grande confusione e le donne non smisero di protestare. Che cosa le spinse a un tale gesto? Tutte erano sposate con gli uomini del clan sotto accusa. Forse avevano paura di una vita lontana dalla Sicilia, dal mondo ben conosciuto, senza la stima e il rispetto delle mogli dei mafiosi, senza privilegi

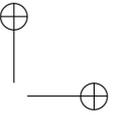
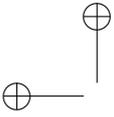
<sup>29</sup> Ombretta Ingrassi, *Donne d’onore. Storia di mafia al femminile*, Bruno Mondadori Editori, Milano, 2007, p. 137.

<sup>30</sup> *Ivi.*, p. 138.

<sup>31</sup> Antonio Caponetto e Saverio Lodato, *I miei giorni a Palermo*, Garzanti, Milano, 1992, p. 136.

<sup>32</sup> Liliana Madeo, *op. cit.*, p. 143.





economici... Forse! Comunque, lanciando quel messaggio, assicurarono altri uomini d'onore, "i patti di fedeltà sarebbero stati rispettati, le donne della famiglia se ne facevano garanti."<sup>33</sup> Vinsero la loro battaglia, Vincenzo Buffa si ritirò e non divenne mai il collaboratore. Giovanni Falcone ricordò lo stesso episodio:

Alcune donne, purtroppo non rare, non si sono ancora schierate con la cultura della vita. Penso alla moglie di Vincenzo Buffa, che aveva cominciato a collaborare con me. Ho commesso l'errore di permettergli di parlare con lei, come egli chiedeva insistentemente. E lei l'ha convinto a ritrattare, a rimangiarsi le sue dichiarazioni. Ha perfino organizzato una specie di rivolta delle mogli nell'aula del bunker del maxiprocesso a Palermo: piangevano, urlavano, protestavano a gran voce non contro quel Buffa che voleva infrangere l'omertà, ma contro i giudici che lo avevano 'costretto' a comportarsi a quel modo.<sup>34</sup>

Le donne della famiglia Buffa comunicarono ai giornalisti: "C'è un commercio degli innocenti, scrivetelo, noi ci rimettiamo alla giustizia divina perché a quella degli uomini non crediamo più." (*GdS*, 18 marzo 1987).<sup>35</sup>

Giuseppina Mandarano, moglie di Marco Favaloro, decise di indossare il nero alla notizia che il marito fu diventato pentito. Si servì di giornali e televisione per distanziarsi da lui, inoltre rifiutò la protezione:

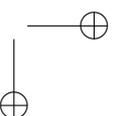
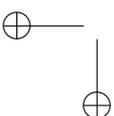
'Non voglio vivere blindata tutta la vita come quei giudici. Lui non è un pentito, è un infame. La sera stessa, quando l'ho saputo, ho aperto l'armadio, ho preso tutti i suoi vestiti e li ho bruciati. [...] Sono a lutto. Mio marito è morto anche se non lo è fisicamente. Ora chiederò il divorzio. Io non ho sposato quell'uomo, ma una persona per bene. Spontaneamente o spinto a forza è diventato quello che è'. (*La Stampa*, 27.11.1993)<sup>36</sup>

<sup>33</sup> *Ivi.*, p. 144.

<sup>34</sup> Giovanni Falcone, *Cose di Cosa Nostra*, BUR, Milano, 2005, pp. 85-86.

<sup>35</sup> Anna Puglisi e Umberto Santino, "La ricerca del Centro Impastato su 'Donne e mafia'", in Fedele Ruggeri (dir.), *La società e il suo doppio. Perché ricercare sull'illegalità*, Franco Angeli Milano, 2001, p. 34.

<sup>36</sup> Renate Siebert, *Le donne, la mafia, op. cit.*, p. 138.





*Cristina Guimarães – una ragazza brasiliana che convince suo marito a diventare il primo pentito italiano. Le donne e la collaborazione* 147

La moglie spiegò ancora la sua decisione: “Che cosa dovevo fare? Secondo me lo hanno costretto a dire quelle cose stressandolo, manovrandolo. Ma a me non interessa se dice verità o bugie. Io e lui non siamo ormai niente.” (*L’Unità*, 11.10.1993).<sup>37</sup> Favaloro venne ripudiato non soltanto dalla moglie, ma anche da tutti i suoi figli e fratelli. Essi tutti lanciarono un forte segnale ai vecchi amici del marito, padre o fratello, così non dovevano preoccuparsi della possibile vendetta da parte della mafia. Ad ogni modo la decisione della moglie mi sembra poco comprensibile, terribile e molto radicale.

Un altro esempio è quello di Giuseppina Spadaro, 29 anni, moglie di Pasquale Di Filippo, e di Angela Marino, 28 anni, moglie di Emanuele Di Filippo, le quali, dopo aver sentito la notizia della collaborazione dei loro congiunti, si indirizzarono all’Ansa: “Sono venuti quelli della Dia, ci hanno offerto protezione, abbiamo rifiutato. Scrivetelo, fatelo sapere. Noi non abbiamo fatto nulla di male, siamo brave persone, non abbiamo niente di cui pentirci.”<sup>38</sup> Più tardi, Giuseppina Spadaro organizzò una conferenza stampa nella sua casa e parlò con i giornalisti del pentimento del marito e del cognato:

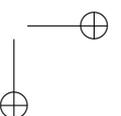
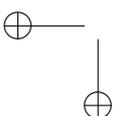
Meglio morti. Meglio se li avessero ammazzati. Invece sono due infami pentiti. Ai miei figli ho già detto: ‘Non avete più un padre, rinnegatelo, dimenticatevi di lui.’ Quando ho sentito bussare la polizia, ho pensato: ‘Ora mi dicono che mio marito è stato ucciso.’ Invece no, invece è stato peggio. Se lui fosse morto avrei avuto più onore. Meglio morto che pentito, non ho dubbi. (*GdS*, 28 giugno, 1995)<sup>39</sup>

È interessante notare che Giuseppina adesso vive con il marito sotto falso nome e in un posto segreto. Dopo tutti gli appelli rivolti alla stampa, dopo tutte le parole amare nei confronti del marito, decise di lasciare il conosciuto e di condividere una nuova vita con il suo congiunto infame. Nel 1997 mandò una lettera alla Corte d’Assise, dinanzi alla quale si celebrava il processo per la strage Borsellino:

<sup>37</sup> Ibidem

<sup>38</sup> Anna Puglisi e Umberto Santino, “La ricerca del Centro Impastato su ‘Donne e mafia,’” in Fedele Ruggeri (dir.), *La società e il suo doppio. Perché ricercare sull’illegalità*, op. cit., pp. 32-33.

<sup>39</sup> Ivi., p. 33.



Cosa Nostra, due parole che significano morte e distruzione, e solo oggi, che grazie ai magistrati e al Servizio centrale di protezione ho potuto riabbracciare mio marito, ho capito quanto è bello vivere lontano da Cosa Nostra, io che ci sono cresciuta e ho dovuto ripudiare pubblicamente mio marito per paura. Oggi sono felice di non far più parte di quel maledetto sistema che ha distrutto la mia vita e quella di mio marito.<sup>40</sup>

Nella mia opinione vale la pena di riportare anche le parole di Agata Di Filippo, 27 anni, sorella di due collaboratori: "Voglio che si sappia che io, mia madre e mio padre, ci dissociamo totalmente dalla decisione presa dai miei fratelli, anzi dai miei ex fratelli. Sono infami e tragediatori. Lo ripeto: infami e tragediatori. Capiteci, per la nostra famiglia è una tragedia." (*GdS*, 28 giugno, 1995).<sup>41</sup> Sebbene ci possa sembrare esagerato l'uso della parola 'tragedia', per Agata doveva essere un trauma assoluto quello inflitto dalla collaborazione dei fratelli, infatti "nel giugno del 1995 ha tentato di suicidarsi ingerendo un flacone di farmaci. È stata salvata per miracolo."<sup>42</sup>

Le donne usavano la stampa, adoperando una strategia comunicativa di Cosa Nostra per ripudiare i propri familiari che violarono le regole mafiose e per lanciare messaggi di riconferma del potere e dell'autorità di Cosa Nostra.

Secondo Alessandra Dino, nello svolgimento di tale compito le donne di mafia appaiono dure, aggressivamente tese alla difesa di un mondo di sopraffazione e di morte, pronte a sacrificare i propri figli, a maledire e insultare chi tenta di liberarsi dall'abbraccio mortale del vincolo di affiliazione, servendosi di tutti i mezzi e arrivando addirittura a mettere in discussione valori familiari sacri, come la maternità.<sup>43</sup>

Tante donne lanciano appelli ai propri parenti, scrivendo lettere o rivolgendosi ai mass media, e tra le quali troviamo anche quelle che perfino

<sup>40</sup> Teresa Principato, "L'altra metà della cupola" *Narcomafie*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>41</sup> Anna Puglisi e Umberto Santino, "La ricerca del Centro Impastato su 'Donne e mafia'", in Fedele Ruggeri (dir.), *La società e il suo doppio. Perché ricercare sull'illegalità*, *op. cit.*, p. 33.

<sup>42</sup> Girolamo Lo Verso e Gianluca Lo Coco, "Spunti di ricerca su adolescenti e famiglia mafiosa", in Girolamo Lo Verso (dir.), *Come cambia la mafia*, *op. cit.*, p. 120.

<sup>43</sup> Teresa Principato e Alessandra Dino, *Mafia. Donna. Le vestali del sacro e dell'onore*, Flaccovio, Palermo, 1997 p. 16.



minacciano i loro familiari di morte per dissuaderli dalla collaborazione (basti pensare a Giovanna Cannova, madre di Rita Atria).

Sta di fatto che non tutte si limitano alle minacce, come avvenne nel caso di Luigina Maggi, madre di Enrico Incognito, sottoposto agli arresti domiciliari. Quando venne a conoscenza della condanna a morte emessa dal suo clan, egli decise di testimoniare registrando le dichiarazioni con una telecamera. Nel frattempo arrivò il messaggio dalla cosca destinato ai parenti: “Pensateci voi a farlo tacere o saremo costretti a intervenire noi.”<sup>44</sup> Per quanto ci possa sembrare assurdo e incomprensibile, la famiglia decise di eseguire da sola la condanna a morte. La telecamera registrò il delitto, di conseguenza il padre e il fratello vennero accusati dell’omicidio.<sup>45</sup>

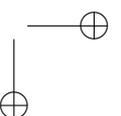
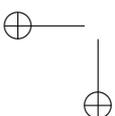
Possiamo, tuttavia, ipotizzare che le donne, come Caterina Buffa, Giuseppina Mandarano, le donne della famiglia Di Filippo e tante altre abbiano paura. Innanzitutto temono vendette trasversali, ma anche una vita nuova, una vita blindata, e soprattutto una vita lontana dalla realtà finora vissuta. Per questo motivo vogliono persistere nel mondo ben familiare, nonché pieno di diverse possibilità e vantaggi legati al fatto di appartenere a Cosa Nostra. Dunque, in molte situazioni sono anche ragioni di tipo economico che inducono le donne ad opporsi alla scelta del proprio uomo. Da una parte il timore, dall’altra però anche il tentativo di recuperare l’onore perduto a causa della collaborazione di un familiare. Per tale motivo vediamo quei gesti, quasi teatrali, delle donne che rilasciano dichiarazioni, si vestono a lutto, tentano suicidi, ad ogni modo pronte a distanziarsi dal loro uomo pentito, e allo stesso tempo pronte a punirlo con un mancato sostegno alla collaborazione. Un magistrato conferma: “Secondo queste donne è più vantaggioso sotto il profilo economico e del rispetto essere la moglie di uno col 41 bis, perché così si acquista importanza.”<sup>46</sup>

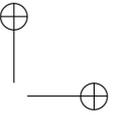
La collaborazione e il pentimento sebbene non abbiano lo stesso significato, molto spesso vengono usate interscambiabilmente nel contesto

<sup>44</sup> Anna Puglisi e Umberto Santino, “La ricerca del Centro Impastato su ‘Donne e mafia’”, in Fedele Ruggeri (dir.), *La società e il suo doppio. Perché ricercare sull’illegalità*, *op. cit.*, p. 35.

<sup>45</sup> *Ibidem*

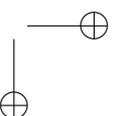
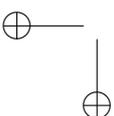
<sup>46</sup> Ombretta Ingrassi, *op. cit.*, p. 145.

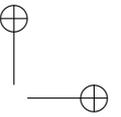
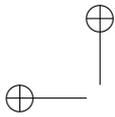




dell'organizzazione criminale. La collaborazione con le forze dell'ordine può, ma non deve necessariamente, comprendere anche il pentimento.

Invece il pentimento dovrebbe riguardare coloro che provano rimorso per quello che hanno commesso, il che porta loro successivamente alla collaborazione. Gli uomini diventano pentiti piuttosto di fronte alla prospettiva di passare il resto della vita in prigione. Per loro la decisione di collaborare è equivalente al tradimento di Cosa Nostra. Vale a dire il tradimento e l'infrazione del giuramento, delle regole e delle leggi di un'organizzazione a cui appartengono, in altre parole, il tradimento della filosofia e del modello di vita. Tale decisione diventa ancora più grave e complicata quando la famiglia di sangue, ossia la moglie, la madre, la sorella o la figlia si distaccano dal pentito, ricorrendo all'uso dei mass media. Le donne lanciano dei messaggi dai quali si intravede il loro legame e l'affezione ai valori mafiosi, al punto che mi sembra che li valutino più importanti delle relazioni familiari, atteggiamento che possiamo spiegare con il loro grande timore delle vendette trasversali e l'apprensione di una nuova vita che aspetta ai parenti del pentito.





## O enigma do feminino: Florbela Espanca

ELIANA LUIZA DOS SANTOS BARROS<sup>1</sup>

Neste ensaio esboçaremos algumas considerações a partir da psicanálise sobre o enigma do feminino, sobre este mundo misterioso que enfoca a complexidade do tornar-se mulher, para logo em seguida tecer algumas reflexões sobre Florbela Espanca e a sua poesia.

O ato fundador de Sigmund Freud foi reconhecer na histérica o valor de suas palavras. Neste sentido, a psicanálise contribuiu incessantemente para a legitimação do desejo de liberação das mulheres oprimidas. E foi justamente a escuta do sofrimento das mulheres de seu tempo que levou Freud a fundar a psicanálise. Nesta linha de pensamento freudiano interrogamos como Florbela Espanca nos apresenta o drama da mulher.

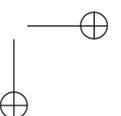
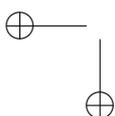
Freud não dissimulou sua insatisfação em relação ao saber que a psicanálise pôde constituir a respeito do feminino. O que quer, afinal, uma mulher? Indagava, depois de estudar a chamada alma feminina por longa data. O que Freud intuitivamente percebeu é que havia aí um impasse, embora não dispusesse de instrumentos para resolvê-lo<sup>2</sup>. Em

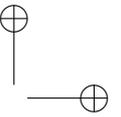
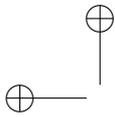
---

<sup>1</sup> Eliana Luiza dos Santos Barros: Psicóloga Clínica, Mestre em Literatura Portuguesa/UERJ, Psicanalista membro do Corpo Freudiano - Escola de Psicanálise Sec?apo Rio de Janeiro. Integra o grupo de pesquisa do CNPq, intitulado "Figurações do Feminino: Florbela Espanca et Alii".

(E-mail: elianaluiza@globo.com)

<sup>2</sup> Cabe ressaltar que Freud não teve uma postura antifeminista ou misógina. Não há, na teoria freudiana, uma hierarquização de homem e mulher. As mulheres sempre lhe foram caras e foi através das histéricas que gritavam no corpo seus sintomas que Freud entendeu que havia ali algo a ser dito. O falo, para a psicanálise, é um conceito abstrato que não expressa masculinidade e não pertence a nenhum dos "gêneros". Homens e mulheres não são construções anatômicas, mas psíquicas e o caminho trilhado para se chegar neste lugar é árduo, longo e espinhoso. Freud não estudava genitálias mas sim





seu texto “**A feminilidade**” Freud nos diz: “Se desejarem saber mais a respeito da feminilidade, indaguem das suas próprias experiências de vida, ou consultem os poetas, ou aguardem até que a ciência possa dar-lhes informações mais profundas e mais coerentes.”<sup>3</sup>

Podemos dizer, com Freud, que os poetas antecipam os psicanalistas, e daí a proximidade entre a psicanálise e a poesia, pois ambas têm como base a palavra e as duas se ancoram na força do verbo. Florbela Espanca desde muito cedo questionou a condição feminina e o papel tradicional da mulher, trazendo na alma inquietações, sonhos e desejos.

O feminino nos apresenta aspectos obscuros, como já dizia Freud, e pertence a um “continente negro”<sup>4</sup>. Certamente não pode ser totalmente desvelado, porque o seu sentido é inesgotável e o seu segredo é da ordem do indizível. Diante desta dimensão enigmática, tratada como incógnita, a psicanálise não tenta descrever o que é a mulher, mas se empenha em indagar como a mulher se forma e se desenvolve desde a criança dotada de disposição bissexual, uma vez que todo ser humano é uma síntese mais ou menos harmoniosa e mais ou menos bem aceita de traços masculinos e femininos.

Para Freud, a menina pode chegar à feminilidade ou não, pois existe um processo em tornar-se mulher que acontece em tenra idade, no atravessamento das lutas edípicas com as figuras parentais. A descoberta do complexo de Édipo remete a Psicanálise a se incluir entre as mais preciosas aquisições da humanidade – este é um conceito fundamental da psicanálise – estruturante do psiquismo. No entanto, Freud não apresentou uma exposição sistemática para falar do complexo de Édipo, uma vez que este passa por uma incessante evolução ao longo de sua obra conforme as suas descobertas e os seus estudos foram avançando.

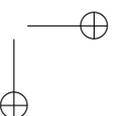
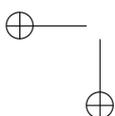
O complexo de Édipo se verifica na fase fálica quando a criança se dá conta da diferença sexual. Freud durante muito tempo admitiu que este complexo seria análogo para meninos e meninas. Para o fundador da psicanálise, no início a menina é um homenzinho, mas depois rebate

---

afetos e desejos que se incluem numa esfera inconsciente.

<sup>3</sup> Sigmund Freud, “**Feminilidade**”, in *Obras psicológicas completas*, vol. XIV [1933 (1932)], edição standard brasileira, Rio de Janeiro, Imago, 1996, p. 134.

<sup>4</sup> Sigmund Freud, “A questão da análise leiga”, in *Obras psicológicas completas*, vol. XX [1926], edição standard brasileira, Rio de Janeiro, Imago, 1996, p. 205.





esta formulação inicial<sup>5</sup>. O menino pensa que o pênis na menina poderá crescer. Ao perceber que ela não o tem, supõe que este foi retirado, se confrontando assim com a castração. Com medo de ser castrado pelo pai, identifica-se a este, recalçando o desejo incestuoso pela mãe. A ameaça de castração faz com que abandone o complexo de Édipo.

A menina vivencia um destino diferente na trama edípica. A angústia de castração que promove no menino o declínio do Édipo, representa, na menina, a entrada no mesmo. O primeiro objeto de amor da menina, assim como do menino, é a mãe, mas o menino não precisa realizar a troca deste objeto amoroso, a mãe continua neste lugar e ao longo da vida o homem faz um deslizamento da mãe para a mulher. A menininha, ao comparar o clitóris com o pênis do menino, percebe que se “saiu mal” e se dá conta da falta do pênis, aparecendo o sentimento de inferioridade. Por algum tempo achava que possuiria um órgão igual ao do menino, mas, ao se perceber castrada, instaura-se a inveja do pênis.

A menina deve ter como primeiro objeto de amor sua mãe, sua vinculação pré-edípica é com sua mãe, é o amor pela mãe fálica. Entende-se por fase pré-edípica a fase de ligação exclusiva à mãe. No texto “Sexualidade Feminina” Freud reforça:

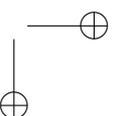
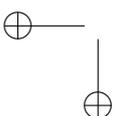
Vemos, portanto, que a fase de ligação exclusiva à mãe, que pode ser chamada de fase pré-edípica, tem nas mulheres uma importância muito maior do que a que pode ter nos homens. Muitos fenômenos da vida sexual feminina, que não foram devidamente compreendidos antes, podem ser integralmente explicados por referência a essa fase.<sup>6</sup>

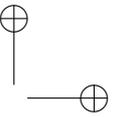
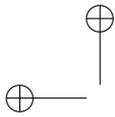
Na situação edípica, a menina tem o seu pai como objeto amoroso, e no decorrer de seu desenvolvimento ela passará desse objeto paterno para sua escolha objetual definitiva.

O que põe fim à poderosa vinculação da menina com sua mãe se situa no complexo de castração, pois as meninas responsabilizam sua mãe pela falta do pênis e não a perdoam por terem sido colocadas em desvantagem,

<sup>5</sup> Sigmund Freud, “Organização genital infantil”, in *Obras psicológicas completas*, vol. XIV [1923], edição standard brasileira, Rio de Janeiro, Imago, 1996.

<sup>6</sup> *Idem*, “Sexualidade Feminina”, in *Obras psicológicas completas*, vol. XIV [1931], edição standard brasileira, Rio de Janeiro, Imago, 1996, p. 238.





sentem-se injustiçadas e com inveja do pênis. Passam a ter com a mãe uma relação de rivalidade que pode se prolongar vida afora. O que faz a menina voltar-se para o pai é, sem dúvida, o desejo de possuir o pênis que a mãe não lhe proporcionou e agora espera receber de seu pai. Por isso, Freud conclui que:

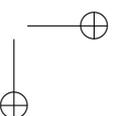
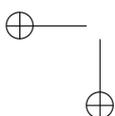
A descoberta de que é castrada representa um marco decisivo no crescimento da menina. Daí partem três linhas de desenvolvimento possíveis: uma conduz à inibição sexual ou à neurose, outra, à modificação do caráter no sentido de um complexo de masculinidade, a terceira, finalmente, à feminilidade normal.<sup>7</sup>

Esta primeira atitude que leva à inibição sexual ou à neurose, a renúncia da menina a toda sexualidade, é a consequência da abdicação à atividade fálica. Nesta atitude, o recalçamento domina e compromete igualmente a atividade da menina em outros domínios. Na segunda atitude, há uma modificação do caráter, a formação de um complexo de virilidade, no qual a menina entra no complexo de masculinidade, enfatizando-o e mantendo a esperança e a vontade de ter um pênis semelhante ao do menino. Esta atitude consiste na renegação da castração, em que a menina fantasia que possui o pênis cobiçado e se comporta como um homem, posição que a pode conduzir à homossexualidade. É a terceira via que Freud considera como a da verdadeira feminilidade, quando a menina se volta para o pai na esperança de receber dele um filho, simbolizando aquilo que a mãe não lhe pode dar. A posição feminina só é estabelecida quando o anseio pelo pênis é substituído pelo desejo de um filho, segundo a velha equivalência simbólica, tomando o lugar do pênis. O que pode haver de melhor que um pênis, senão um filho?

Se pensarmos com Freud, Florbela não alcançou a feminilidade, uma vez que ela não pode ser mãe, o que poderia ter lhe proporcionado um suporte imaginário através desta equação filho-falo. No poema “Filhos” ela sustenta este desejo:

Filhos são as nossas almas  
Mensageiros da felicidade...

<sup>7</sup> *Idem*, “Feminilidade”, in *Obras psicológicas completas*, vol. XIV [1933 (1932)], edição standard brasileira, Rio de Janeiro, Imago, 1996, p. 126.





Filhos, sonhos adorados,  
... Filhos! Na su'alma casta,  
A nossa alma revive.  
Eu sofro pelas saudades  
Dos filhos que nunca tive!<sup>8</sup>

É tentador levantarmos a hipótese de que Florbela, ao escrever versos como este, apontando sua incapacidade de dar à luz, sofre pela ausência de não perpetuar a sua espécie, visto que ela nunca conseguiu ter filhos. Mas sabemos, com Lacan, que a feminilidade não se reduz apenas à maternidade, o filho entra na série de objetos fálicos. No ensino de Lacan, o desejo feminino não é obturado pelo desejo de ter um filho como no texto freudiano.

A situação edipiana para as meninas é o resultado de uma difícil e longa evolução. O complexo de castração prepara a menina para o complexo de Édipo, em vez de destruí-lo como acontece com os meninos. O complexo de castração é a origem do Édipo na menina, procedendo à renúncia da mãe e à eleição do pai. As meninas permanecem no complexo de Édipo por tempo indeterminado, apagam-no tardiamente e, mesmo assim, de forma incompleta.

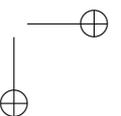
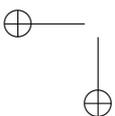
Coutinho Jorge a respeito da complexa questão do feminino nos indica:

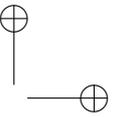
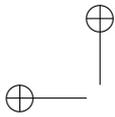
Se Freud abordou a feminilidade, de início, a partir da relação da menina com o pai e acabou desembocando na importância da relação entre ela e mãe, Lacan trará como grande inovação a concepção de um resto na operação edípica presente no destino feminino. Trata-se do desdobramento da figura da mãe em duas funções distintas e igualmente fundamentais: a função materna e a função feminina.<sup>9</sup>

A respeito destas considerações, nos remetemos à dolorosa trajetória de vida de Florbela, uma vez que a relação primitiva mãe e filha é de enorme importância, visto que é o que possibilita a constituição psíquica do sujeito, ancorada neste primeiro encontro com o outro. Lembremo-nos

<sup>8</sup> Florbela Espanca, *Poemas* (estudo introdutório, organização e notas de Maria Lucia Dal Farra), São Paulo, Martins Fontes, 1996, p. 67.

<sup>9</sup> Malvine Zalcberg, *A relação mãe e filha*, Rio de Janeiro, Elsevier, 2003. Orelha escrita por Marco Antonio Coutinho Jorge.





de que Florbela foi criada praticamente pela sua madrasta, Mariana Inglesa, esposa legítima de seu pai. Sua mãe, empregada dos Espanca, trabalhava na casa do pai de Florbela, João Maria Espanca, com conhecimento da esposa, mas, depois que Florbela cresce, ela a deixa com o pai.

Neste sentido, achamos deveras importante o que diz Florbela a respeito da mãe e das mulheres em carta dirigida à amiga Júlia Alves e datada de 16 de junho de 1916:

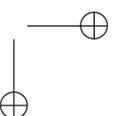
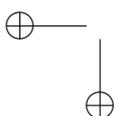
Mãe, já não a tenho há muito tempo: tenho 22 anos e não me recordo nem da cor dos seus cabelos; irmãs nunca tive e amigas tenho as que toda a gente tem. Amigas... conhecidas, por outra, tenho muitas, principalmente nesse meio de luxo e opulência em que a principal felicidade consiste num chapéu ou num vestido de moda. Eu não as entendo, nem elas a mim me entendem, e eu não sei se serão elas ou eu a razão, neste mundo em que cada um vive para si. Eu sou refractária a todas as altas questões de elegância, e se um vestido ou um chapéu me encanta é apenas pela porção de arte que eles podem conter, e nada mais.<sup>10</sup>

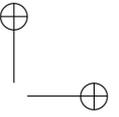
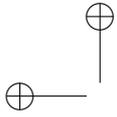
Capenga neste laço materno, neste encontro com o outro primordial e com as outras mulheres, Florbela esboça um descontentamento nestas relações marcando uma falta que não pode ser preenchida. Parece interrogar continuamente o lugar da mulher, apontando que os modelos femininos não foram representativos em sua vida. Permanece a presença desde cedo do enigma quanto ao desejo da mãe. O que queria essa mulher?

Lacan no texto intitulado *Aturdido* diz que “uma mulher espera mais substância de sua mãe do que de seu pai, ele vindo em segundo”<sup>11</sup>. Sabemos que Florbela sofreu por falta da figura materna, apesar da sua madastra lhe ser uma figura de apreço. Aparenta-nos que para Florbela faltou o que Lacan diz ser essencial para o tornar-se mulher, ou seja, essa “substância” que deve advir da mãe. Florbela, como indica seu perfil biográfico, teve uma vida marcada por perdas: a mãe faleceu ela tinha 14 anos e, embora ela tenha sido criada pela madrasta, comparece na sua

<sup>10</sup> Florbela Espanca, *Afinado Desconcerto*, São Paulo, Ed. Iluminuras, 2002, p. 207.

<sup>11</sup> Jacques Lacan, *O Aturdido* [1972], Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2001, p. 465.





escrita uma mágoa, um apelo a esta mãe que nunca a reivindicou. Encontramos traços dessa perda materna em um poema publicado no *Livro de Mágoas* (1919), intitulado “A Maior Tortura”:

E nem flor de lilás tenho que enfeite  
A minha atroz, imensa nostalgia!...  
A minha pobre Mãe tão branca e fria  
Deu-me a beber a Mágoa no seu leite!<sup>12</sup>

Florbela parece impregnada, pela vida afora, por uma mãe mortificada que a amamentou com um leite cheio de mágoas. De acordo com Fabio Mario, nos quartetos do soneto “A maior Tortura”, “o sujeito lírico revela a frustração e a dor que carrega em si. A Mãe, aquela que a gerou... talvez tenha sido a culpada de sua dor, pois deu-lhe de beber *a Mágoa de seu leite!*”<sup>13</sup>.

Refletindo ainda sobre a tal substância citada por Lacan, pensamos também que Florbela pode ter buscado nos seus três malfadados casamentos um lugar, uma palavra, uma substância que pudesse acalmar o seu ser mulher. Para a mulher é o amor que funciona como suporte à sua falta estrutural de identidade.

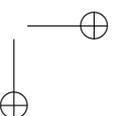
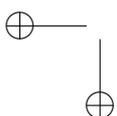
Outra questão importante, levantada pelo psicanalista francês Jacques Lacan, se centra no aforismo “A mulher não existe”<sup>14</sup>, que denota que não há um significante que nomeie o feminino, o que não se traduz em depreciação ao feminino, mas enfatiza a dimensão de impossibilidade do que seja, em última instância, a feminilidade.

Do ponto de vista psíquico não é evidente a diferenciação entre homem e mulher. Lacan, ao longo de sua obra, afirma que não há inscrição do significante mulher no inconsciente. Dizer que a “mulher não existe” implica, portanto, referir que cada mulher se invente com o semblante a partir de seu vazio estruturante, descobrindo uma maneira única e criativa de suturar a falta, construindo uma resposta para sua inexistência. Com

<sup>12</sup> Florbela Espanca, *Poemas Florbela Espanca*, São Paulo, Martins Fontes, 1996, p. 143.

<sup>13</sup> Fabio Mario da Silva, *Da metacrítica à psicanálise: a angústia do “eu” lírico na poesia de Florbela Espanca*, Ideia, João Pessoa, 2009, p. 139.

<sup>14</sup> Jacques Lacan, *Seminário 20 - Mais ainda [1972-73]*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1985, p. 98.



isso, entendemos que não se pode generalizar, como no dizer da cultura popular: “As mulheres são todas iguais...”

Voltando às considerações de Freud, lembremos que o mesmo reúne as mulheres em um conjunto, na medida em que assinala a inveja do pênis como o núcleo central no desenvolvimento da sexualidade feminina. Lacan vai mais além deste conceito e considera que as mulheres não fazem conjunto e podem somente ser “vistas” uma a uma.

Em relação à lógica do ter, que se refere a ter ou não ter o falo<sup>15</sup>, Freud aponta as posições do homem e da mulher. Ambos se referem à função do falo, mas o homem é aquele que tem o falo e a mulher é aquela que não tem. Na mulher a falta, a ser, não é recoberta, porque apesar dela estar referida ao falo, ela é não toda na norma fálica, porque não tem o suporte imaginário do falo, o rigor viril, o pênis.

Em Lacan o conceito de feminilidade é ampliado, pois a relação ter ou não ter o falo, trabalhada por Freud, é desdobrada em ter ou ser o falo. Masculino e feminino são apresentados como posições subjetivas que independem da anatomia. O feminino, em psicanálise, trata-se de uma posição aberta a todos, o feminino não é a mulher, mas sim uma posição subjetiva que independe da fisiologia, do destino anatômico, podendo

<sup>15</sup> Denise Maurano, no texto “As delícias do diabo: aproximações entre a psicanálise e a Mulher”, traz uma definição de falo na psicanálise: “Na psicanálise desde Freud, e reiteradamente na obra de Lacan, o *phallus* tem a função de operador da dessimetria indispensável ao desejo, o que vai indicar uma certa organização da sexualidade do sujeito, que vai lhe permitir acesso ao gozo sexual. Se, na Grécia antiga, o *phallus* diz respeito a um simulacro do sexo masculino investido de poder, de saber e de fecundidade, celebrado em rituais religiosos, enquanto conceito psicanalítico o *phallus* indica a emergência do sujeito humano como sujeito de um desejo não referido às forças vitais metafísicas, mas exatamente ao ponto de ligação do sexo com a palavra, ponto que conjuga a inauguração do *logos* com o advento do desejo, como se o significante fosse extraído da carne” (Denise Maurano, “As delícias do diabo: aproximações entre a psicanálise e a Mulher, Psicanálise e Barroco”: versão eletrônica consultada a 1.10.2015 em <http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/portugues/autor.asp?CodAutor=14>).

A respeito do *phallus*, encontra-se no verbete do *Dictionnaire Larousse de la psychanalyse* a seguinte definição: “Significante do gozo sexual ele é o ponto onde se articulam as diferenças na relação ao corpo, ao objeto e à linguagem”. Dessa forma, não lhe sendo atribuída substância mágica alguma, metafísica ou religiosa, o *phallus* para a psicanálise tem a função lógica de situar-se no hiato entre homens e mulheres, indicando a possibilidade, em última instância, de uma significação fundamental que se coloca, entretanto, sempre velada e alhures.



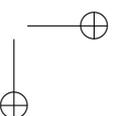
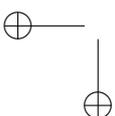
aceder à feminilidade tanto homens como mulheres. Dessa forma, o que “define” a escolha de uma posição ou outra é “ter” o falo, lugar ocupado prioritariamente pelos homens ou “ser” o falo, lugar ocupado principalmente pelas mulheres. Lacan questionou o complexo de Édipo em Freud; ele nos fala de um além do Édipo. Traz como novidade a concepção de um resto na operação edípica que comparece no destino feminino. Reformula a diferença entre os sexos, pela oposição de duas lógicas: a do todo fálico nos homens e do não todo na mulher.

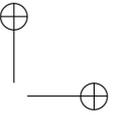
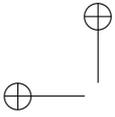
No estudo crítico que acompanha o livro *Sonetos*, de Florbela Espanca, José Régio se dirige à mesma como um caso que diz da verdade do sujeito feminino:

A obra de Florbela é a expressão poética de um caso humano. Decerto para infelicidade da sua vida terrena, mas glória de seu nome e glória da poesia portuguesa, Florbela viveu a fundo esses estados quer de depressão, quer de exaltação, quer de concentração em si mesma, quer de dispersão em tudo, que na sua poesia atinge tão vibrante expressão. Mulheres com talento vocabular e métrico para talharem um soneto como quem talha um vestido; ou bordarem imagens como quem borda missanga; ou (o que é ainda menos agradável) se dilataram em ondas de verbalismo como quem se espreguiça por nada ter o que fazer, o que dizer – naturalmente as houve, e há, antes e depois da vida de Florbela. [...] Também, decerto, apareceram na nossa poesia autênticas poetisas, antes e depois de Florbela. Nenhuma, porém, até hoje, viveu tão a sério um caso tão excepcional e, ao mesmo tempo, tão significativamente humano. Jorge de Sena dirá: “tão expressivamente feminino”.<sup>16</sup>

Régio aponta, neste texto, o vazio do feminino e as formas de mascará-lo. Florbela soube acolher este vazio, pois em seu texto deixa escapar uma intimidade com a falta. A escrita não dá garantias, não garante contra todos os riscos, mas é uma forma de bordejar a falta experimentada pela mulher. Tanto quanto a palavra falada, a palavra escrita pode dar sustentação ao feminino. Neste sentido Rita Manso de Barros, em seu texto, *Escrita feminina*, realça que a mulher para dar conta de uma falta usa as palavras e estas servem como linha de bordado, tricô ou crochê:

<sup>16</sup> José Régio, (estudo crítico) *Florbela Espanca. Sonetos*, Bertrand Editora, 1950, p. 8.





todas tecendo em torno do vazio. A mulher nesta posição não nega a falta – ela a enfeita em seus contornos<sup>17</sup>.

As mulheres, através da palavra, bordam flores e sonham com a tentativa de findar com este mundo inacabado e faltoso. Em carta para a amiga Júlia Alves, Florbela garante que vai desnudar-se dos disfarces, das vestes que lhe recobrem:

Prometo-lhe para si despir a minha capa vermelha, farfalhante de guizos, com que me mostrou ao mundo; prometo-lhe conversar muito, tagarelar muito consigo de todas as coisas onde nós, mulheres, possamos bordar a flor azul do sonho.<sup>18</sup>

A escrita de Florbela evoca o vazio que permite a interpretação da feminilidade. Foi a psicanálise que descobriu que a mulher é múltipla, muitas em uma, a mulher é desdobrável. No poema “A Mulher I”, Florbela atesta artisticamente esta pluralidade feminina: “Um ente de paixão e sacrifício,/ De sofrimento cheio, eis a mulher!” E ainda reforça: “Ó Mulher! Como és fraca e como és forte!/ Como sabes ser doce e desgraçada!”<sup>19</sup> É neste processo de trocas, avanços e recuos que se alcança a tal subjetividade feminina.

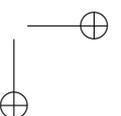
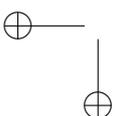
Florbela sempre observou o mundo, questionou-o e expressou sua angústia diante da realidade. A introspecção não a tentou, e talvez a escolha da escrita fosse o melhor meio de reivindicar um outro lugar na sociedade. A escrita pode suprir o vazio de representação da mulher no lugar onde o significativo é falta. Os mistérios que circundam a mulher permanecem, pois, sobre o feminino, por mais que se diga, algo resta. A mulher permanece fugidia e intangível.

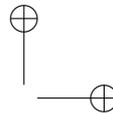
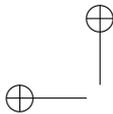
Rastros de uma escrita gerida nas entranhas, tecendo uma rede sobre o inabordável do feminino, marcam a poesia de Florbela Espanca.

<sup>17</sup> Rita M. Manso Barros, “A adolescência e o tornar-se mulher”, in Francisco R. de Farias, Leila Dupret (org.), *A pesquisa nas Ciências do Sujeito*, Rio de Janeiro, Ed. Revinter, 1998.

<sup>18</sup> Florbela Espanca, *Afinado Desconcerto*, São Paulo, Ed. Iluminuras, 2002, p. 207.

<sup>19</sup> Florbela Espanca, *Poemas. Florbela Espanca*, São Paulo, Martins Fontes, 1996, pp. 52-53.





# ***Feiticeiras: convergências entre Maria Teresa Horta e Jules Michelet***

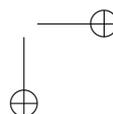
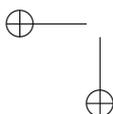
ELISA MORAES GARCIA

Universidade Federal do Rio Grande (FURG)

## **Considerações Iniciais**

Maria Teresa Horta, escritora e jornalista nascida no ano de 1937, em Lisboa, é reconhecida como um dos nomes mais representativos na Literatura Portuguesa Contemporânea, destacando-se inicialmente pelo movimento literário “Poesia 61”, pela publicação de *Minha Senhora de Mim*, assim como pela coautoria, com Maria Velho da Costa e Maria Isabel Barreno, da obra *Novas Cartas Portuguesas*. Tendo como formação o jornalismo, dirigiu durante quatro anos o suplemento “Literatura & Arte” do jornal *A Capital*, sendo, até meados de 1974, crítica literária do semanário *O Expresso* e, até perto de 1976, crítica literária da revista *Flama*. Já em 1975 dirige a “Página da Mulher”, do jornal *O Diário* e foi também chefe de redação da revista *Mulheres*, na qual exerceu ainda a função de crítica literária e de cinema.

Sua estreia poética acontece com a publicação de *Espelho Inicial* (1960), seguida de uma vasta obra que abrange poesia e prosa, a qual não só se estende por um período de mais de meio século, como dialoga com séculos de tradição literária. Fazendo da mulher, do feminino, o principal objeto de sua produção, Horta constrói uma literatura que dá visibilidade e voz a esse sujeito, opondo-se às instituições patriarcais, desconstruindo os estereótipos femininos da sociedade Ocidental, questionando não só a tradição cultural como a literária. A voz poética hortiana se faz imponente contra a inferiorização do sujeito feminino, desviando-se da retórica amorosa estereotipada para criar um espaço singular e

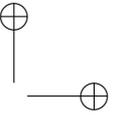
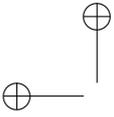


libertador do fazer poético. Em sua obra, são muitas as representações femininas a quem ela dá voz e personifica, como é o caso das feiticeiras que, segundo ela, são as “primeiras mulheres, primeiros grupos de mulheres para quem olhou o mundo. E sobre elas o mundo debruçou seu poder de macho, destruindo-as”<sup>1</sup>. O presente trabalho pretende analisar como Horta constrói a representação da feiticeira/bruxa no livro *Feiticeiras* (2006), na relação com a História e Imaginário de Jules Michelet em *A Feiticeira* (1974).

### ***Feiticeiras e A Feiticeira: O crime da Igreja Católica pela voz da mulher***

*Feiticeiras* (2006) é uma obra poética que foi musicada por António Chagas Rosa, compositor português, e encenada na França em 2006, seguindo-se para Portugal em 2007 e, no mesmo ano, também no Brasil. A obra é dividida em partes que caracterizam uma ópera, sendo elas “Prólogo”, “Ária da Feiticeira”, “Sabat”, “Feitiço”, “Belzebu”, “Refrão Masculino”, “Santo Ofício”, “Exorcismo”, “Refrão Feminino”, “Ária do Inquisidor”, “Sacrifício”, “Canto da Ressurreição” e novamente “Refrão Masculino” e “Refrão Feminino”. Dos versos polifônicos de *Feiticeiras* gritam as vozes da igreja, dos homens, do diabo e de mulheres, as quais, desde a Idade Média, sofrem pelo sentimento de não pertença a uma sociedade, no caso a Ocidental, determinada por leis patriarcais de cunho religioso cristão. Ao ler os versos de Horta, é possível perceber convergências entre sua obra e *A Feiticeira*, de Jules Michelet, historiador francês. O livro foi publicado pela primeira vez em 1862 e contou com uma edição portuguesa em 1974, na qual figuram comentários sobre a obra, sendo um destes textos de autoria de Horta. Jules Michelet realizou uma investigação acerca da origem do sujeito histórico feiticeira. A ausência de explicações coerentes motivou o historiador a uma pesquisa cuidadosa e inovadora, considerando sua época e os trabalhos realizados até então. Em sua abordagem sobre a temática da origem da feiticeira, Michelet, assim como Maria Teresa Horta em sua poesia, torna a voz da mulher presente e significativa, dando ênfase ao horror vivido pelo ser feminino

<sup>1</sup> Maria Teresa Horta, in Jules Michelet, *A Feiticeira*, trad. Manuel João Gomes, Lisboa, Afrodite, 1974.



desde a Idade Média, algo que ainda não havia sido feito. Desta forma, a primeira indicação da gênese da “Esposa do Diabo”, na obra *A Feiticeira*, é a de que ela seria o crime da Igreja Católica.

A configuração da feiticeira, da bruxa, ainda hoje tão envolta por mistérios, e símbolo do mal, teve início na Idade Média, seguindo-se ao Renascimento, junto à imposição de um novo sistema econômico em que a Igreja e o Estado uniram-se para estabelecer um sistema de domínio moral e financeiro, no qual qualquer espécie de resistência era punida com tortura e morte; tratava-se da Santa Inquisição. Mulheres independentes, sábias e libertas sexualmente foram as grandes vítimas deste sistema. A voz poética hortiana apresenta, no “Prólogo”, essas mulheres:

#### Prólogo

Fê-las a natureza irmãs  
beira com beira  
entre a vida e a morte

[...]

Recolhidas sem pressa na urdidura da teia  
lúvidas, felinas e vibrantes  
no veludo da veia

Delas tem medo  
quem as persegue e as perde:

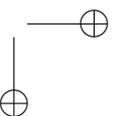
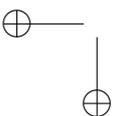
Os amantes no desejo  
Os padres na sua febre  
Os juízes que as acusam

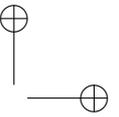
de ódio enquanto as despem  
no gosto com que as torturam

[...]

Escondem elas ao que vêm  
Desnadam os seios na cama

Tomam almas no desvão  
carmesim e lima pura





Seduzem os inocentes  
fiam os elementos  
colhem as ervas da cura<sup>2</sup>

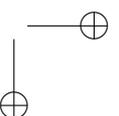
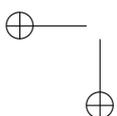
Estas filhas da natureza enfrentaram a ordem religiosa patriarcal e passaram a significar a força e o sustento de comunidades camponesas fragilizadas. Dentre seus dons estava o profundo conhecimento acerca das substâncias oferecidas pela natureza, de como manipular ervas a fim de criar remédios naturais; eram grandes conhecedoras do universo botânico. Foram, como menciona Michelet, “o único médico do povo durante mil anos”<sup>3</sup>. Por amor ao próximo e sem o interesse dos religiosos e senhores, que vislumbravam cada vez mais riqueza às custas do trabalho incessante dos servos, eram as mulheres camponesas, fortes e inteligentes, as quais passaram a ser acusadas de estarem possuídas por demônios em função de enfrentarem o Estado e a Igreja, que encontraram na natureza a cura das suas angústias e também a cura para flagelos da Idade Média, os quais atingiam os mais frágeis e negligenciados pela igreja:

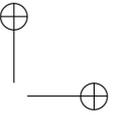
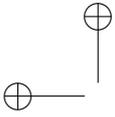
As doenças da Idade Média, tanto quanto se pôde aperceber, embora indefinidas, foram, principalmente, a fome, a inanição e a depauperação sanguínea. [...] O sangue era um líquido claro, transparente, os delírios deveriam ser constantes. Exceto pelo médico árabe ou Judeu, pago a peso de ouro pelos soberanos, a medicina só era praticada nos umbrais das igrejas e às vezes nos batistérios. Aos domingos, depois da missa, corriam multidões implorando socorro, e eram acolhidos com as seguintes palavras: “Tendes pecado e Deus vos castiga. Agradecei, é um peso a menos que carregais para a vida futura. Resignai-vos, sofrei, morrei. A Igreja reza por seus mortos”. [...] A lepra é o último estágio e o apogeu do flagelo [...] fez-se então o que o instinto de conservação ainda não ousara, desafiou-se às proibições, abandonou-se a velha medicina eclesiástica e as inúteis bênçãos. Recorreu-se à feitiçaria. Por hábito e por receio ia-se diariamente à igreja, mas a verdadeira igreja sempre esteve em sua casa, no campo, na floresta, no deserto.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Maria Teresa Horta, *Poesia Reunida*, Lisboa, Dom Quixote, 2009, pp. 826-827.

<sup>3</sup> Jules Michelet, *A Feiticeira*, trad. Ronaldo Werneck, São Paulo, Círculo do Livro, 1974, p. 7.

<sup>4</sup> Jules Michelet, *A Feiticeira*, trad. Ronaldo Werneck, São Paulo, Círculo do Livro, 1974, pp. 94-95.





A feiticeira, médica do povo, foi, especialmente, a curadora de mulheres que sofriam de diversos males relacionados não somente às doenças da pele, que eram comuns, como também sofrimento e angústia ligados à maternidade e ao casamento. Jamais poderiam as mulheres falar sobre suas aflições, pois pesava sobre elas a moral eclesiástica e patriarcal. Só contavam mesmo com outras mulheres, aquelas que conseguiram superar as leis da igreja e, nas palavras de Horta, “desataram os nódulos do chamamento”<sup>5</sup>, as feiticeiras. A elas clamavam a “jovem, banhada em pranto, pedindo um aborto [...], a madrasta a queixar-se [...], a esposa triste, tantas vezes engravidada, que só concebia filhos para vê-los morrer”<sup>6</sup>.

Aquela que nasceu fada e detinha os segredos da floresta, aquela que foi o único médico do povo durante mil anos nos tempos do paganismo, na Idade Média passa a ser “caçada, perseguida como uma besta selvagem, perseguida pelos campos, desonrada, apedrejada, colocada nas chamas da fogueira!...”<sup>7</sup>, pelas mãos do clero. E, através do poder e dos interesses eclesiásticos, forma-se no imaginário comum a figura da feiticeira como uma mulher perigosa que possui poderes sobrenaturais e que simboliza a maldade, como vê-se ainda hoje em meios como a literatura e o cinema. Não só o clero, mas o povo passa a repudiá-la, os homens a querem nas chamas da morte, como cantam os versos hortianos:

Refrão Masculino

[...]

Ei! Feiticeiras daninhas!

Deus protege e acarinha  
as mãos de quem exorciza

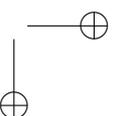
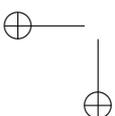
Havemos de vos queimar  
e das flores  
sereis cinza<sup>8</sup>

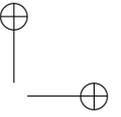
<sup>5</sup> Maria Teresa Horta, *Poesia Reunida*, Lisboa, Dom Quixote, 2009, p. 824.

<sup>6</sup> Jules Michelet, *A Feiticeira*, trad. Ronaldo Werneck, São Paulo, Círculo do Livro, 1974, p. 104.

<sup>7</sup> Jules Michelet, *A Feiticeira*, trad. Ronaldo Werneck, São Paulo, Círculo do Livro, 1974, p. 6.

<sup>8</sup> Maria Teresa Horta, *Poesia Reunida* Lisboa, Dom Quixote, 2009, p. 835.





A feitiçaria, da qual as mulheres foram acusadas e pela qual chegou-se à conclusão de que era resultado de uma suposta relação dessas mulheres com Satã, e que por isso precisavam de mãos abençoadas por Deus para exorcizá-las, como expressa a voz poética de Horta, foi instaurada pela misoginia vigente na época. Misoginia esta que foi intensificada e, pode-se dizer que, institucionalizada pela escrita dos inquisidores Heinrich Kraemer e James Sprenger em *O Martelo das Feiticeiras* (1487), um exaustivo manual de caça às bruxas. Com o terror eclesiástico instaurado, as próprias mulheres, por vezes, acreditavam estar possuídas por Satã e acabavam por assumir crimes não cometidos. Segundo Jules Michelet,

O processo era simples. Torturar, intimidá-las pelo medo e pela dor [...] Por exemplo, uma feiticeira confessou o roubo, num cemitério, do corpo de uma criança morta com a finalidade de usar o cadáver nas suas composições mágicas. Disse-lhes o marido “Vá ao cemitério. A criança está lá”. Foram ao túmulo, desenterraram a criança e encontraram-na perfeita no seu ataúde. O juiz, porém, decidiu-se pela confissão da mulher, por julgar o fato que estava diante dos seus olhos uma ilusão do Diabo. A mulher foi queimada.<sup>9</sup>

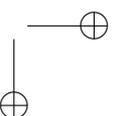
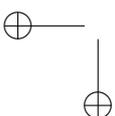
O que houve durante a Inquisição, vigente do século XVI até o século XIX, foi um verdadeiro feminicídio em que milhões de mulheres, na Europa e na América de colonização portuguesa e espanhola, foram torturadas física e moralmente e queimadas em fogueiras. O horror tomava conta de tudo e de todos durante a “Santa” Inquisição, e as mulheres, como pontua Horta, referindo-se ao olhar sobre elas, “donas de maléficos poderes e pactos ocultos com o mal... o pecado original”<sup>10</sup>, não tinham a quem recorrer e, então, evocavam o Diabo, para que fosse seu aliado e protetor contra a violência do clero:

Feitiço

[...]

<sup>9</sup> Jules Michelet, *A Feiticeira*, trad. Ronaldo Werneck, São Paulo, Círculo do Livro, 1974, p. 154.

<sup>10</sup> Maria Teresa Horta, in Jules Michelet, *A Feiticeira*, trad. Manuel João Gomes, Lisboa, Afrodite, 1974.





Te invoco Belzebu na quebrandura do risco  
da chama que me queimou. Sus! Para cá bicho preto  
que róis a alma por dentro. Ata os nós que desataste  
no corpo do pensamento. Sobre ti debruço o vento

Daninho lenho cuspidor. Inferno deste tormento!

Te evoco Belzebu na fervedura das ervas  
Vem negrume engastado! Vem coisa ruim!  
Dá-me o poder desaurado destinado para mim<sup>11</sup>

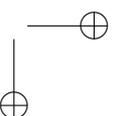
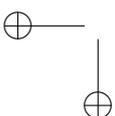
Nos versos hortianos, a mulher transformada em bruxa, violentada e fragilizada, através de seu “Feitiço”, “na fervedura das ervas”, evoca as forças do mal, do diabo, a quem ela é relacionada, para reconquistar seu poder de mulher sábia, independente e livre. Ela o chama: “Para cá bicho preto”, “negrume engastado!”, “coisa ruim!”, aquele que rói a alma e põe a mulher em desalinho, em descontrole; ela pede para que lhe devolva a serenidade e a frieza do raciocínio ao clamar para que Belzebu “ate os nós do corpo do pensamento” novamente. No último verso, a mulher reclama para si o poder que lhe foi conferido e que de fato não tinha – a feitiçaria, o pacto com Satã, a possessão – ideias estas criadas e inculcadas na concepção de toda uma sociedade pelo poder misógino da Igreja Católica.

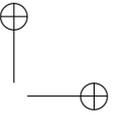
Michelet, com um tom romântico e ficcional característico de sua escrita, faz menção à união entre Satã e a Feiticeira, apresentando a voz de Belzebu, a quem a mulher evocou na poesia hortiana:

Desde teu nascimento foste minha, pela malícia que trazias, por teu diabólico encanto. Fui teu amante, teu marido, pois o outro te fechou a porta. Eu não faço isso, recebo-te em meus domínios, em meus livres campos, em minhas florestas...  
Não é verdade que há muito tempo estavas à minha disposição? Não foste invadida, possuída, dominada por minha chama? Mudei, transformei teu sangue. Não há uma só veia de teu corpo em que eu não circule. [...] sejamos um para sempre!<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Maria Teresa Horta, *Poesia Reunida* Lisboa, Dom Quixote, 2009, p. 833.

<sup>12</sup> Jules Michelet, *A Feiticeira*, trad. Ronaldo Werneck, São Paulo, Círculo do Livro, 1974, p. 72.





A união é consumada e Satã passa a fazer parte da sociedade como se fosse real e como se detivesse um poder devasso e lascivo sobre as mulheres, que sofriam cada vez mais acusações. A única “salvação” para elas era a igreja, o exorcismo através das mãos santas dos religiosos, em nome de Jesus Cristo e dos Evangelhos, como cantam os versos de Teresa Horta:

#### Exorcismo

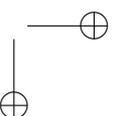
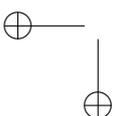
Pela face de Jesus, hóstia de corpo bento  
Evangelhos dos apóstolos, te exorciza a minha mão  
Peçonhenta e alcatruz, bruxa e heresia  
Sobre ti teço e lanço sentença de maldição

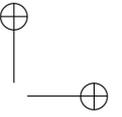
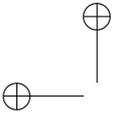
Vade retro bicho imundo! Rameloso, anticristo  
Maldita sejas mulher, dona da perdição  
Animal do pecado, sopro do imprevisto

[...] <sup>13</sup>

Não somente as mulheres desde o princípio consideradas hereges, “anticristo” e “donas na perdição”, “animais do pecado” e “sopro do imprevisto” ou as mulheres independentes e livres sexualmente, eram violentadas. Muitas religiosas enclausuradas foram vítimas de violência moral e sexual a partir do momento em que, supostamente, Satã teria invadido os conventos. Em tal estado de êxtase demoníaco, somente os padres, seus confessores, podiam salvá-las, tornando-se assim seus donos. Ressalta-se o caso da frágil Catherine Cadière, menina de dezessete anos, e seu confessor, o poderoso e influente padre Girard, em 1730, na sombria e pequena cidade de Tonlon, na França, especialmente pontuado por Michelet (1974). Cadière, inocente e extremamente religiosa, aceita Girard como seu único diretor espiritual, como menciona Michelet, deixando para trás sua família ao se entregar ao claustro. Girard passou a ser seu dono, violando-a moral e sexualmente, em nome de Deus, alegando que ela passava por possessões e que somente ele, como seu confessor, poderia lhe ajudar. Segundo Michelet:

<sup>13</sup> Maria Teresa Horta, *Poesia Reunida* Lisboa, Dom Quixote, 2009, p. 837.





A pobre moça por mais doente que estivesse, nem por isso fazia subir menos à cabeça de Girard uma embriaguez incontrolável. Certa vez, despertando, ela se encontrou numa posição ridiculamente indecente; outra vez, surpreendeu-o a acariciá-la. Enrubesceu, gemeu, queixou-se. Mas ele lhe disse, impudente: “Eu sou vosso mestre, vosso Deus... Vós deveis suportar tudo em nome da obediência”. No Natal, na grande festa, ele perdeu as últimas reservas. Ao acordar, ela exclamou: “Meu Deus, como sofri! ” “Eu o creio, pobre criança”, disse ele, com um tom compadecido.<sup>14</sup>

Após muitas atrocidades contra Chaterine Cadière, incluindo ferimentos pelo corpo, especialmente nos seios, gravidez forçada, aborto e quase morte, instaurou-se um processo para investigar se havia a possibilidade de Girard também sofrer do mal das possessões demoníacas, sendo, portanto, ele um feiticeiro, o que o condenaria. Em decorrência de suas influências políticas, Girard foi absolvido e Cadière acusada de enfeitiçá-lo. Como na França do século XVIII, dita mais humanizada, condenar as mulheres à fogueira já não era mais bem visto, Catherine Cadière foi presa e esquecida em um calabouço, chamado de *in-pace*, até a morte.

Maria Teresa Horta, voz poética do século XXI, evoca a voz de Catherine Cadière, assim como a voz de milhões de mulheres vítimas da Inquisição, e responde, enfrentando o inquisidor:

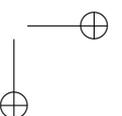
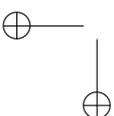
Refrão Feminino

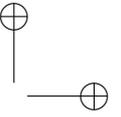
Combato-te inquisidor  
de crueldade  
mastim

Faço a cruz e teço  
a luz  
nada podes contra mim

Te exorcizo lobo  
negro  
em noites de lua alta

<sup>14</sup> Jules Michelet, *A Feiticeira*, trad. Ronaldo Werneck, São Paulo, Círculo do Livro, 1974, p. 246.





Nefando  
encapuzado

Desafio os teus poderes  
alcandorados  
no medo

Guardo todo o meu segredo  
Eu danço nua no vento<sup>15</sup>

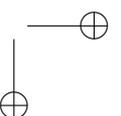
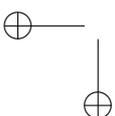
A voz poética hortiana se mostra forte no enfrentamento e constrói a imagem da mulher que também tem suas crenças, “faz a cruz”, mas, ao contrário da maldade que emana das mãos do inquisidor, cruel e tirano, perverso escondido sob a sombra de seu capuz e de seus poderes elevados baseados no medo, do gesto dessa mulher emana a luz, a paz, a justiça. Tal poder que ilumina é decorrente, como sugere a terceira estrofe do poema, da relação da feiticeira, da mulher, com a lua, que, segundo Chevalier e Gheerbrant (1991), é o princípio feminino em relação ao sol e símbolo dos ritmos biológicos:

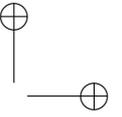
Astro que cresce, decresce e desaparece, cuja vida depende da lei universal do vir-a-ser, do nascimento, e da morte..., mas sua morte nunca é definitiva.... Este eterno retorno às suas formas iniciais, esta periodicidade sem fim, faz com que a lua seja por excelência o astro dos ritmos da vida. [...] A Lua é um símbolo do tempo vivo, do qual ela é a medida, por suas fases sucessivas e regulares. [...] é instrumento de medida universal. O mesmo simbolismo liga entre si a Lua, as Águas, as Chuvas, a fecundidade das mulheres [...]<sup>16</sup>

Tal relação, revestida de mistérios, de segredos, entre a Lua e o ser feminino, sugere uma eterna regeneração, um eterno renascer. Horta versa, em sua poesia, que as mulheres de hoje são as mesmas feiticeiras renascidas. E que libertas, voam, “dançando nua (s) no vento”. A mesma relação de ciclo, de resistência e de (re) existência que se estabelece entre a mulher e a Lua está presente também no poema “Canto da ressurreição”, através do sangue feminino, do mênstruo.

<sup>15</sup> Maria Teresa Horta, *Poesia Reunida*, Lisboa, Dom Quixote, 2009, p. 838.

<sup>16</sup> Jean Chevalier, et al., *Dicionário de símbolos* Rio Janeiro, José Olympo, 1991, p. 561.





Canto da Ressurreição

Vinda de onde sou  
eu torno sempre

Parida

De minha própria  
afeição

Derrubo o escuro  
Renascida

Sou fénix do meu mês-truo

Orquídea da minha  
vida

Sou mulher  
Sou feiticeira  
Sou bruxa

No meu abraço

Desobedeço e invento  
Insubordino o que faço<sup>17</sup>

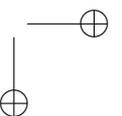
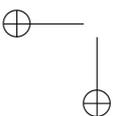
A mulher, bruxa e feiticeira, símbolo da insubordinação, da transgressão, coloca-se: “Sou fénix do meu mês-truo”. Renascida a partir dela mesma e de sua própria força, a feiticeira é retirada de seu lugar de esquecimento e eternizada, através da poesia hortiana, em cada uma das mulheres.

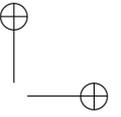
## Considerações Finais

Através das vozes presentes em *Feiticeiras*, de Maria Teresa Horta, é possível perceber a força que tinham essas mulheres insubordinadas, sábias, donas de uma grande liberdade sexual e profundamente conhecedoras da natureza, de onde extraíam remédios essenciais para a vida

---

<sup>17</sup> Maria Teresa Horta, *Poesia Reunida* Lisboa, Dom Quixote, 2009, pp. 846-847.

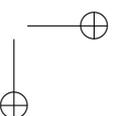
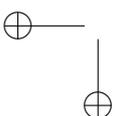


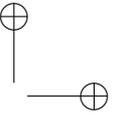


de uma sociedade massacrada pelo poder excludente da Igreja Católica. Eram mulheres realmente poderosas que acabaram tornando-se uma ameaça para os poderes do Estado e da Igreja, que governaram juntos a partir da Idade Média. Como resultados deste confronto de poderes, sucederam-se o desrespeito, a ridicularização, a demonização, a violação e, por fim, a morte de milhões e milhões de mulheres queimadas nas fogueiras da dita “Santa” Inquisição.

Ao pensar nesta ideia de renascimento da Fênix Feiticeira, proposta pela poesia hortiana, após ser morta nas chamas da fogueira, torna-se pertinente refletir acerca da simbologia do fogo, no ponto em que ela se opõe ao aspecto destruidor desse elemento. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1991), o fogo é, também, o símbolo purificador e regenerador, concepção que se faz presente do Ocidente ao Japão. Assim, mesmo que fisicamente as feiticeiras não tenham resistido à violência e ao poder instaurados na Inquisição, elas continuarão, metaforicamente, presentes, renascidas como Fênix, do mênstruo e do fogo.

Maria Teresa Horta, em diálogo com a obra de Jules Michelet, retira as bruxas, as feiticeiras, as mulheres perseguidas e mortas na Inquisição, do seu lugar de esquecimento e lhes dá a voz que não conseguiram ter diante dos Inquisidores. Tanto Horta quanto Michelet levam à reflexão sobre essas mulheres esquecidas e apagadas pela História, que as condena.





## Che genere di sguardo? La pittura al femminile lungo i secoli

ELISABETTA MAINO

Or il Signor Iddio fece cadere un sonno profondo su Adamo che si addormentò. E mentre dormiva, Dio prese una costola da lui e al posto di essa formò di nuovo la carne. E il Signore Iddio della costola tolta ad Adamo formò la donna.<sup>1</sup>

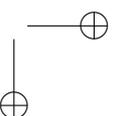
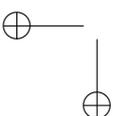


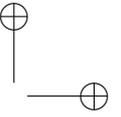
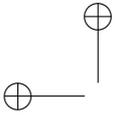
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3b/Wiligelmo%2C\\_pannello\\_1.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3b/Wiligelmo%2C_pannello_1.jpg)

Arte, letteratura, poesia, musica, tutti campi in cui la donna, nonostante la sua eterna presenza, non riesce ad avere il sopravvento sulla figura maschile che, da sempre, ne attenua l'importante ruolo da lei svolto lungo i secoli.

---

<sup>1</sup> Genesi, 2,21-23.





La storia dell'assenza della donna dall'arte, dalla politica e gli affari, la storia di un'evoluzione secolare per l'ostilità dell'altro sesso, si alterna sapientemente al racconto delle dolorose esclusioni del narratore.<sup>2</sup>

Quando parliamo di arte e di donne, per meglio dire di donne artiste, cadiamo spesso nell'errore di una catalogazione: l'arte al femminile.

E che cos'è l'arte al femminile? Esiste davvero un'arte tutta femminile?

Il quesito "Why have there been no great women artists?" posto nel 1971 da Linda Nochlin, ha ancora senso ai giorni nostri?

Nel corso della storia dell'arte, la donna artista, al di là di pochissime eccezioni, non è mai riuscita ad avere a disposizione gli "strumenti" che erano invece forniti agli artisti uomini. La donna non poteva entrare nelle accademie e, quando ne aveva il permesso, non era ammessa allo studio del nudo. I temi dei suoi dipinti erano temi di poco conto: la natura morta, il paesaggio, gli studi di genere, gli autoritratti.

E proprio quest'ultimo genere, l'autoritratto, sarà utilizzato dalle stesse donne come veicolo per comunicare con lo spettatore, con l'arte, con la società.

Che cos'ha la donna da dire al mondo?

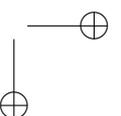
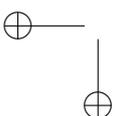
A chi si rivolgono i suoi interrogativi, i suoi occhi che si spalancano davanti a chi la sta osservando ora, in quanto donna artista, che si è ritratta sulla tela per farsi vedere, per essere notata, per essere messa in gioco?

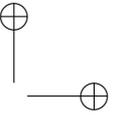
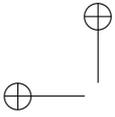
E che genere di sguardo è quello della donna che si mette in gioco, che si rivela in quanto donna e non in quanto pittrice che dipinge come un uomo?.

Quando Ramalho Ortigão quis enaltecer as capacidades pictóricas da sua filha Berta Ortigão, considerou que "o que nela é especial é que das pintoras que eu conheço nenhuma é tão homem como ela na maneira de ver o modelo e de pôr a tinta na tela."<sup>3</sup>

<sup>2</sup> In Virginia Woolf, *A room of one's own*, traduzione italiana e introduzione a cura di Graziella Mastrulli, Rimini 1995, p.11.

<sup>3</sup> In Filipa Lowndes Vicente, *A arte sem histórias - Mulheres e cultura artística (Séculos XVI-XX)*, Lisboa 2012, p.173.





La donna artista è sempre vista come un'eccezione, quasi come un essere ultraterreno, a volte diabolico. Sì, perché sembrerebbe che una donna, in quanto tale, non sia in grado di produrre tali opere.

Estes trabalhos não são de mulher. Há aqui um à-vontade, um domínio na maneira de atacar o assunto que impressiona, agrada e satisfaz as condições da pintura viva, a pintura que se respira e sentimos, liberta de amadorismo. Vejamos que até o Ferreira Chaves e o Lassere, experimentados floristas, empalidecem ao lado desta senhora. Senão é um homem a pintar, é o diabo por ela.<sup>4</sup>

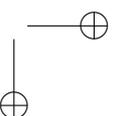
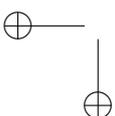
Ma, a volte, questa eccezione può trasformarsi anche in un vantaggio. Ciò avviene nel momento in cui l'opera di una artista è analizzata, e talora comprata, in quanto dipinta da una donna. Possedere un autoritratto di una donna diventa quasi qualcosa di esotico.

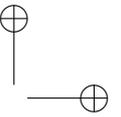
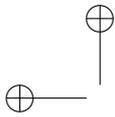
Per una galleria del XVIII secolo, esporre il lavoro di una donna artista diventa vantaggioso, sia dal punto di vista del numero di spettatori (curiosi) che per gli addetti ai lavori.

Al Salon de Paris del 1783, uno dei quadri esposti è della pittrice Elizabeth Vigée-Lebrun (1755-1842). Si tratta del ritratto di un principe che appare nel quadro con un'aria soddisfatta e con un sorriso insolito, dovuto al fatto di essere oggetto dell'osservazione e, al contempo, colui che osserva la donna che lo dipinge.



<sup>4</sup> In Aldemira Varela, *A pintora Josefa Greco: nova autópsia de um velho caso*, Lisboa 1951, p.115.





Elizabeth Vigée-Lebrun, Autoritratto, 1790

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c9/Lebrun,\\_Self-portrait.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c9/Lebrun,_Self-portrait.jpg)

E non possiamo dimenticare che Elizabeth Vigée-Lebrun era una bella donna.

Perché il principe è soddisfatto? A cosa pensa? Che cosa guarda?

L'abilità dell'artista (donna) o la donna in quanto femmina?

In che modo può, l'identità sessuale, determinare un percorso artistico e la stessa natura dell'opera?

Virginia Woolf sostiene che dimenticare il proprio sesso non cancella la differenza e che non è necessario individuare un'arte maschile o una scrittura femminile.

La differenza c'è, esiste per natura: un uomo è un uomo e una donna è una donna.

My pictures are pictures that are done by a woman artist. The stories I tell are the stories women tell. If art becomes genderless, what is it? A neuter? That's no good, is it?<sup>5</sup>

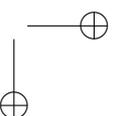
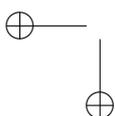
Chiaramente per Paula Rego è un po' più facile, lei è una donna artista del XXI secolo.

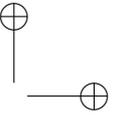
Le difficoltà di oggi non sono senz'altro quelle con cui si sono confrontate le donne dei secoli scorsi. E non dobbiamo di certo andare molto lontano.

Basta pensare a Sarah Affonso (1899-1983), la moglie di José Almada Negreiros, la "mulher artista" che getterà la spugna per lasciare spazio alla "mulher de artista":

Uma das razões por que deixei de pintar foi porque não tinha condições, não tinha um quarto para mim. Aqui trabalhava o José, e o José escondia-me tudo. Dizia que não podia ver coisas que não fossem dele. Não era por mal que fazia isso, eram infantilidades, e eu dizia-lhe: "Quando vim viver contigo, foi para viver bem. É mais

<sup>5</sup> In Paula Rego, *From the interior: female perspectives on figuration*, apud Ana Gabriela Macedo, in *Act ou*, p.18.





fácil viver mal do que viver bem. Mas eu decidi a minha vida assim, não quero viver mal contigo.”<sup>6</sup>

Sarah Affonso, Autoritratto, 1935

<http://www.rtp.pt/arquivo/index.php?article=1423&tm=23&visual=4>

In questo cedere e inchinarsi davanti al potere maschile da parte di Sarah Affonso, una donna del XX secolo, nata e morta a Lisbona, il pensiero di Virginia Woolf ritorna più attuale che mai:

Quando le donne avranno una stanza tutta per sé, non quella stanza in cui sono state rinchiuso per secoli a sognare il mondo al di fuori, ma il luogo, fisico e metaforico, in cui potersi allontanare dalle interruzioni della vita domestica, da coloro che consigliano, ordinano, giudicano, allora potranno essere se stesse e vivere a contatto con la realtà, non più in isolamento, ma in una nuova e più intensa relazione con il mondo.<sup>7</sup>

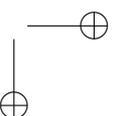
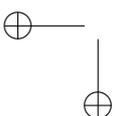
Tanti gli esempi in cui la donna si abbandona, come se di un gesto d'amore si trattasse, all'ombra dell'uomo che le sta accanto. Pochi gli esempi di donne che dovranno sfoderare tutta la grinta che hanno in corpo per riuscire ad emergere da tale ombra.

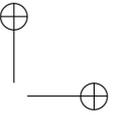
Pensiamo per esempio a Sonia Delaunay (1885-1979) che dal momento in cui diventa madre, lascia da parte la pittura per dedicarsi alla tessitura e alla moda, cominciando con il tessere una coperta per il proprio figlio, Charles, nato nel 1911, che interpretava la tradizione russa e:

che oggi appare come un totem all'amore e alla pace familiare, il simbolo di una scelta razionale... È una coperta realizzata con una

<sup>6</sup> In Filipa Lowndes Vicente, *A arte sem histórias - Mulheres e cultura artística (Séculos XVI-XX)*, Lisboa 2012, p.147, alla cui nota si riporta: Sophia de Mello Breyner, por exemplo, também confessa ao seu amigo Jorge de Sena, as dificuldades que sentia em conjugar a escrita com todo o resto: 'Ser ao mesmo tempo poeta, mulher do D.Quixote e mãe de cinco filhos é uma tripla tarefa bastante esgotante. Eu nunca aceitei que fosse preciso escolher entre a poesia e a vida pois ambas me parecem a mesma coisa. Mas agora sinto-me completamente incapaz de fazer tudo, de cumprir tudo o que me aparece'. Carta de Sophia de Mello Breyner a Jorge de Sena, dia 10 de Junho de 1963.

<sup>7</sup> In Virginia Woolf, *A room of one's own*, traduzione italiana e introduzione a cura di Graziella Mastrulli, Rimini 1995, p.12.





sensibilità per il colore straordinaria, una coperta della modernità che rivela una stretta contiguità con l'artigianato russo... Ma segnò soprattutto l'abbandono della pittura da parte di Sonia, che in realtà non smise mai di dipingere, ma soltanto come proprio piacere intimo e personale. Le vicende della vita familiare la portarono infatti a scegliere la via delle arti applicate, come un gesto d'amore, come se la scelta di un linguaggio considerato meno importante la potesse d'incanto sottrarre alla diretta competizione con Robert.<sup>8</sup>

Ed è la stessa Sonia ad affermare questo suo voler giocare in difesa

Dal giorno in cui cominciammo a vivere insieme , io giocai nella retroguardia e non mi misi mai al primo posto fino agli anni Cinquanta. Robert aveva il fascino e la brillantezza del genio, quanto a me, ho vissuto in una più grande profondità.<sup>9</sup>

Sonia Delaunay, Autoritratto, 1906

<https://www.pinterest.com/pin/551902129310023840/>

Il lavoro di Sonia Delaunay verrà messo sullo stesso piano di quello di Robert solo negli anni Ottanta del Novecento, a Parigi, quando l'8 maggio del 1897, al Musée d'Art Modern, verrà inaugurata la mostra "Sonia et Robert Delaunay".

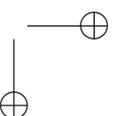
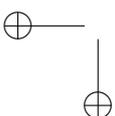
Un altro esempio è quello di Daphne Maugham (1897-1984), moglie di Felice Casorati, che viveva con le sorelle del marito che si occupavano delle faccende domestiche, alleggerendola quindi da tale peso, ma privandola della sua libertà di donna e, soprattutto, di moglie.

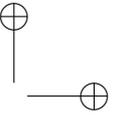
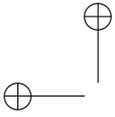
Daphne aveva quindi una stanza tutta per sé, una stanza dove raccogliersi, ad ore prestabilite, per lavorare, per dipingere, cosa che non smise mai di fare a modo suo, con grande serenità, senza lasciarsi influenzare dalla vicinanza del marito con il quale molte volte dipingeva insieme gli stessi soggetti.

Nonostante questo, sarà sempre la moglie di un artista, ed è lei stessa a dirlo, nella sua presentazione per una mostra del 1950:

<sup>8</sup> In Elena Del Drago, *C'eravamo tanto amati - Le coppie dell'arte nel Novecento*, Milano 2014, p.42.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p.43.





Lasciami dunque dirti che sono una “moglie” che dipinge: non solo una moglie, ma la moglie di un pittore. Nessuno si aspetterà di vedere né capolavori, né lavori di grande impegno... ho scelto soltanto delle cosette

Daphne Maugham, Autoritratto, 1950c.

<http://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/2011/5/108013.html>

che non ho ancora scartate per bisogno di dipingere o per averle sognate...<sup>10</sup>

Un ultimo esempio è quello di Antonietta Raphael (1895?-1975) moglie di Mario Mafai, pittore romano. Antonietta, di origine lituana, costretta a lasciare la sua terra natale nel 1905 per questioni legate all'antisemitismo zarista, è abituata a non fermarsi troppo nello stesso posto, anche a costo di lasciare le figlie da sole nella capitale italiana. Nel 1930 la coppia è a Parigi ed Antonietta respira aria di libertà. Mario, al contrario, si sente lontano da Roma, l'epicentro del suo essere uomo e del suo essere artista.

E c'è anche un altro problema:

quando convivevano, loro due soli con la pittura, il voler portare avanti lo stesso mestiere ed elaborare idee diverse, sembrava impossibile.

“Se tu sei vicino non ho il diritto di dipingere”, gli scrisse Antonietta nel 1931: in quel momento aveva scelto di andare, di proseguire il suo viaggio, ed era a Londra.<sup>11</sup>

Da questo momento in poi Antonietta, convinta che per due pittori non fosse possibile vivere insieme, si dedicherà alla scultura. Ciò nonostante, quando lei e Mario erano insieme la sua attività si indeboliva, al contrario di ciò che succedeva quando i due erano lontani quasi come se la felicità familiare ostacolasse il vigore e la forza del lavoro di Antonietta.

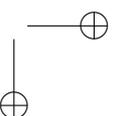
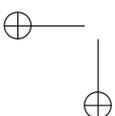
Antonietta Raphael Mafai, *Le tre sorelle*, 1937

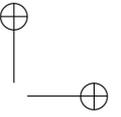
[http://www.scultura-italiana.com/Biografie/Raphael\\_Mafai.htm](http://www.scultura-italiana.com/Biografie/Raphael_Mafai.htm)

In casa Mafai conobbi quella donna portentosa che è Antonietta Raphael, sua moglie, che è l'unica donna al mondo da considerare

<sup>10</sup> *Ibidem*, p.78.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p.84.





come un geniale scultore, allora dipingeva freneticamente e disegnavava, mostrava i suoi quadri che teneva avvolti in asciugamani puliti e custoditi sopra un armadio, subendo con pazienza le irritanti risate di Mafai.<sup>12</sup>

La competitività di Mario era una presenza costante nel suo lavoro. E anche durante la guerra, stando i due lontani, Mario scriverà ad Antonietta:

Dipingo ogni giorno, altrimenti mi sento male e poi...non vorrei che Antonietta mi passasse avanti. Io davanti a certe tue opere, ho sentito spesso un senso di inferiorità. Come sento davanti a certe mie opere del passato... Quando mi dici che non puoi amare nessuna altra cosa più del tuo lavoro, io potrei essere geloso, ma ti capisco. E allora si è formata tra di noi un'altra forma di amore.<sup>13</sup>

Antonietta lascerà la pittura a Mario e sceglierà la scultura. Ma non solo, Antonietta cambierà il suo nome ed esporrà come Raphael Simon: da Antonietta Raphael, nome di nascita, ad Antonietta Mafai, nome della moglie di un pittore, a Raphael Simon, nome di una donna scultrice, che scarta il cognome del marito per attribuirsi il nome del padre. Tante trasformazioni affinché il percorso artistico di Antonietta potesse rivelarsi!

Arrivati a questo punto, viene da chiedersi come fare allora per ridare luce a tutte le donne che, durante i secoli, hanno soffocato il loro talento a discapito della propria vita artistica o, viceversa, hanno messo a repentaglio la propria vita familiare per riuscire ad emergere.

Non sarà di sicuro sufficiente aggiungere nomi di donne alle liste di artisti esistenti, o aggiungerle nei capitoli di storia dell'arte di fianco alle correnti a cui esse appartengono.

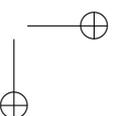
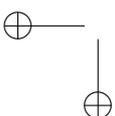
È necessario porsi altre domande, porre altre domande alla storia e alla storia dell'arte.

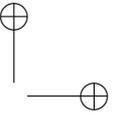
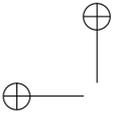
Mesmo depois de décadas de activismo anticolonial, de movimientos feministas e anti-racistas, o mundo da arte continua a ser domi-

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, p.85.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p.86.



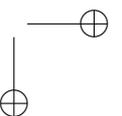
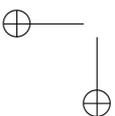


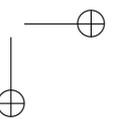
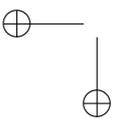
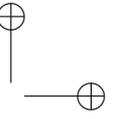
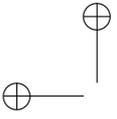
nado por um olhar euro-americano, branco, privilegiado e, sobretudo, masculino.<sup>14</sup>

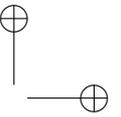
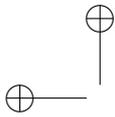
E che genere di sguardo è questo?

---

<sup>14</sup> In Filipa Lowndes Vicente, *A arte sem histórias - Mulheres e cultura artística (Séculos XVI-XX)*, Lisboa 2012, p.253.







## Que mulheres são essas? A construção das personagens de ficção: Joana, de Clarice Lispector; D. Glória, de Dulce Maria Cardoso; e uma inominada protagonista de Lídia Jorge

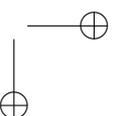
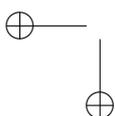
ELISANGELA DA ROCHA STEINMETZ

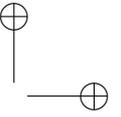
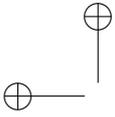
Universidade Federal do Rio Grande (FURG)

Ventos suaves sobram ritmados, uma música se expande em meio ao desolado de árvores da antiga floresta, onde, esquiva, uma figura humana se esconde, pensando ser apenas sombra. Resto de lembrança ou invenção de si ou de alguém. Pouco a pouco...

Contar uma boa história é uma arte. Fazê-lo, tanto de modo oral como de modo escrito, exige engenho, seja para convencer, para pôr sob suspeita, ou, simplesmente, para encantar. As histórias, sejam elas reais ou ficcionais, tornam ávido o nosso mundo imaginário, e, não raro, os efeitos em nós produzidos por elas encontram modos de repercutirem e de se reconfigurarem em nossa vida real. Histórias, personagens, tudo é feito de atenção, observação e detalhes. Compor uma personagem requer esmero, visto que “a personagem [...] representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência, etc. A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos”<sup>1</sup>. As personagens Joana de *Perto do Coração Selvagem*, romance de Clarice Lispector; D. Glória de *O retorno*, romance de Dulce Maria Cardoso; e a protagonista sem nome do romance *A manta do soldado*, de Lídia Jorge, vivenciam situações que irão compor a sua “identidade”: a

<sup>1</sup>Antonio Candido *et al.*, *A personagem de ficção*, São Paulo, Perspectiva, 2011.





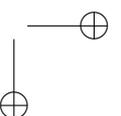
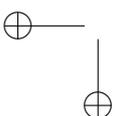
perda dos pais, a descoberta de um segredo de família e a mudança para outro país. Assim, a proposta deste trabalho é examinar – considerando alguns estudos acerca da composição da personagem de ficção – os elementos presentes na tessitura ficcional que constroem e revelam ao leitor essas personagens. Observando as possíveis evocações e revelações que elas permitem vislumbrar sobre a formação de uma identidade feminina e as relações existentes entre o comportamento de uma sociedade e a rede de influência que se estabelece no conjunto literário.

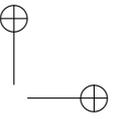
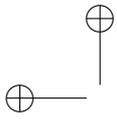
Mas o que pode uma boa história? O que e quanto pode movimentar uma personagem? Todo enredo traz uma, duas ou várias personagens. Elas são o corpo dinâmico que torna possível a projeção, a realização e a incidência dos movimentos que proporcionam a ação dramática, logo a ação narrativa. Mas o que é uma personagem? Personagem é uma (re)configuração de traços fundamentais de pessoa ou pessoas, traços selecionados pelo escritor segundo seus próprios critérios. Mas quais seriam esses critérios? De que tecido será feito o caráter e o pensamento de uma personagem?

Em geral, os textos apresentam-nos tais aspectos mediante os quais se constitui o objeto. Contudo, a preparação especial de selecionados aspectos esquemáticos é de importância fundamental na obra ficcional – particularmente quando de certo nível estético – já que desta forma é solicitada a imaginação concretizadora do apreciador. Tais aspectos esquemáticos, ligados à seleção cuidadosa e precisa da palavra certa com suas conotações peculiares, podem referir-se à aparência física ou a processos psíquicos de um objeto ou personagem (ou de ambientes ou pessoas históricas, etc.), podem salientar momentos visuais, táteis, auditivos, etc.<sup>2</sup>

É do conjunto articulado da língua e da seleção feita pelo autor que se forma o mundo imaginário da obra, o qual, quando elaborado com precisão, apresenta um conjunto de informações específicas e selecionadas que, combinadas, formam a “personalidade” da personagem (e não só, mas também todo o contexto da obra). Segundo Anatol Rosenfeld, essa personalidade, quando constituída com a palavra mais “justa”, precisa, causa

<sup>2</sup> Antonio Candido *et al.*, *A personagem de ficção*, São Paulo, Perspectiva, 2011, p. 14.





*Que mulheres são essas? A construção das personagens de ficção: Joana, de Clarice Lispector; D. Glória, de Dulce Maria Cardoso; e uma inominada protagonista de Lídia Jorge* 185

a ilusão de algo completo, visto que provoca no leitor o preenchimento coerente às lacunas existentes. As orações que estão, pouco a pouco, constituindo e produzindo a personagem, parecem, ao contrário, apenas “revelar” pormenores de um ser autônomo, graças à associação do escrito ao não escrito. “À base das orações, o leitor atribui a Mário uma vida anterior à sua *criação* pelas orações; coloca a máquina sobre uma mesa (não mencionada) e o rapaz sobre uma cadeira; o conjunto num quarto, este numa casa, esta numa cidade – embora nada disso tenha sido mencionado.”<sup>3</sup>

Rosenfeld prossegue comentando sobre a maneira como as estruturas da língua constituem “este mundo fictício ou mimético, que frequentemente reflete momentos selecionados e transfigurados da realidade empírica exterior à obra, (e que) torna-se, portanto, representativo para algo além dele, principalmente além da realidade empírica, mas imanente à obra”<sup>4</sup>.

Para o autor, embora todo o conjunto do texto vise “dar aparência real à situação imaginária” é sobretudo a “personagem que com maior nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza”<sup>5</sup> e isso se deve, em parte, a uma espécie de identificação que ocorre com a personagem, levando o leitor, sutilmente, a *viver* a experiência dela. “Em todas as artes literárias e nas que exprimem, narram ou representam um estado ou estória, a personagem realmente *constitui* a ficção.”<sup>6</sup>

Em *A personagem do romance*, Antonio Candido também destaca a importância fundamental desse elemento estrutural do romance: a personagem. Segundo Candido, a verdade da ficção depende da organização coerente entre o enredo, a personagem e as “ideias” que formam a estrutura interna da narrativa, “no fim de contas a construção estrutural é a maior responsável pela força e eficácia de um romance”<sup>7</sup>.

A invenção é o ponto principal da arte. Mas de onde parte a invenção de uma personagem? O material para a criação pode ter origem em várias

---

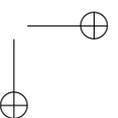
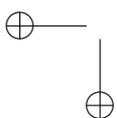
<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 17.

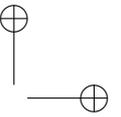
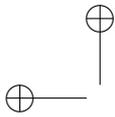
<sup>4</sup> Antonio Candido *et al.*, *A personagem de ficção*, São Paulo, Perspectiva, 2011, p. 19.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 55.





fontes, desde a transposição fiel de modelos (que nunca será absoluta – visto que a nossa percepção das pessoas é sempre fragmentária) até uma invenção totalmente imaginária,

o que se dá é um trabalho criador, em que a memória, a observação e a imaginação se combinam em graus variáveis, sob a égide das concepções intelectuais e morais. O próprio autor seria incapaz de determinar a proporção exata de cada elemento, pois esse trabalho se passa em boa parte nas esferas do inconsciente e aflora à consciência sob formas que podem iludir. O que é possível dizer, para finalizar, é que a natureza da personagem depende em parte da concepção que preside no romance e das intenções do romancista.<sup>8</sup>

Candido resalta em seu texto um conjunto de tipos de personagens como, por exemplo: *personagens de costumes*, *personagens de natureza*, ou – considerando os estudos de Forster – *personagens planas e personagens esféricas*. Seja qual for o “tipo” de personagem existente em um texto (aliás, existem outras além das mencionadas por Candido), o autor destaca a importância da verosimilhança, pois será essa a responsável pela adesão do leitor ao texto:

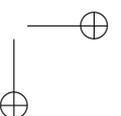
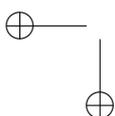
Quando, lendo um romance, dizemos que um fato, um ato, um pensamento, são inverosímeis, em geral queremos dizer que na vida seria impossível ocorrer coisa semelhante. [...] O que julgamos inverosímil, segundo padrões da vida corrente, é na verdade, incoerente em face da estrutura do livro. [...] Assim a verosimilhança propriamente dita [...] acaba dependendo da organização estética do material, que apenas graças a ela se torna plenamente verosímil.<sup>9</sup>

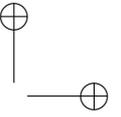
Ser fictício, a personagem é, de modo geral, inventada, mas “esta invenção mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca”<sup>10</sup>, e, quando bem elaborada, parece aos leitores um ser “real”, embora não tenhamos sobre ela mais que alguns dados que combinados e/ou repetidos, evocados nos mais variados contextos, nos permitem formar uma

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 76.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 69.





*Que mulheres são essas? A construção das personagens de ficção: Joana, de Clarice Lispector; D. Glória, de Dulce Maria Cardoso; e uma inominada protagonista de Lídia Jorge* 187

ideia completa, suficiente e convincente sobre este “ser”, pois o número de elementos que o caracterizam é limitado (e se temos uma variedade de concretizações, isso se deve à variedade dos leitores chamados a preencher as indeterminações da obra no processo de concretização). Isso não ocorre na vida real em relação às pessoas, pois a nossa visão da realidade e, em particular, das pessoas é extremamente fragmentária e limitada. Diferente do processo que pode ocorrer a uma personagem – no qual temos acesso aos seus pensamentos, memórias e sentimentos mais profundos, por exemplo –, na vida, a interpretação que compomos de uma pessoa pode ser sempre diferente, se considerarmos a infinitude de aspectos que formam as pessoas, os seres humanos reais. Essa constatação nos leva ao que Candido aponta como uma das funções capitais da ficção “que é a de nos dar um conhecimento mais completo, mais coerente do que o conhecimento decepcionante e fragmentário que temos dos seres”<sup>11</sup>. Também Rosenfeld observa que a arte exerce, embora seja domínio de expressiva liberdade, uma função social:

A ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação.<sup>12</sup>

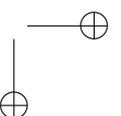
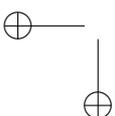
Podemos, pois, dizer que a personagem estabelece vínculos inegáveis com a realidade social e que possui em sua essência, dado as considerações mencionadas, uma possibilidade, talvez possamos mesmo dizer um poder de transformação. A matéria-prima da ficção são, e sempre foram, as emoções, as convicções, os valores humanos; e o que constitui a sua matéria é igualmente o material sobre o qual, através do leitor, ela possui a possibilidade de interferir.

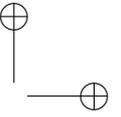
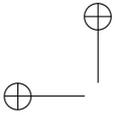
Embora no contexto atual todos os sujeitos possam ser vistos, em certa medida, como seres susceptíveis a uma realidade que coloca a problemá-

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 48.



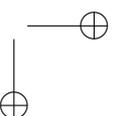
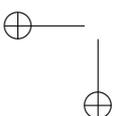


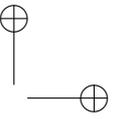
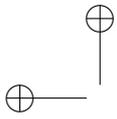
tica de uma identidade em questão, dadas as mais diversas condições culturais e sociais, em relação às mulheres as implicações parecem ampliadas, visto um contexto histórico que há pouco lhes negava/restringia o acesso, por exemplo, a questões materiais e aos espaços públicos, entre outros, como nos faz lembrar Virginia Woolf em seu ensaio *Um teto todo seu*. As mulheres foram – e, muitas vezes, ainda são – silenciadas, restringidas e negligenciadas na dignidade que cabe a uma figura humana. O que nos leva a refletir sobre a forma como as mulheres são posicionadas e representadas no contexto atual, visto que, mesmo após grandes mudanças sociais (a conquista de novos espaços, do direito à propriedade e ao voto), elas continuam a enfrentar um mundo hostil onde a conquista do espaço profissional, de uma situação econômica compatível e a administração dos afetos, dos amores, continuam a constituir desafios. Que, não raro, esbarram em preconceito. Infelizmente as mulheres, por vezes, são vistas ainda como as frágeis damas de vestidos não aptas, por exemplo, a administrar grandes empresas ou a pilotar helicópteros – embora algumas o façam. Quem lê *Um teto todo seu* pode se surpreender ao perceber como aquele texto, escrito há quase cem anos, aborda questões que ainda hoje não foram superadas. Discutir as questões referentes à representação feminina não se trata de discutir sua fragilidade ou sua propensão para a moda, mas de buscar desfazer um estereótipo de mulher que pode ser pernicioso e que pode dificultar a possibilidade de viver plenamente a sua condição de ser humano.

Quem somos? Onde estamos? As perguntas e respostas a essas questões, por certo, perpassam-se... Ser complexo, o ser humano constrói sua identidade na soma de muitos rios: carga genética e demais aspectos biológicos, aspectos psíquicos, relações pessoais e com o meio, a cultura que o cerca; e tudo constrói, tudo reflete: o que e quem ele é, as escolhas que possui e as que faz.

As ruas pelas quais caminhamos, os cheiros que sentimos, as crenças que nos cercam, nossos desejos e necessidades, o passado e o presente (bem como as esperanças de um futuro) desenham juntos a “personagem” na qual nos configuramos e o potencial de energia que temos e que se desdobrará, sempre em conjunto com os elementos já mencionados, num futuro pessoal e social.

Sobre esse caráter que se forma sopram muitos ventos que contribuem





*Que mulheres são essas? A construção das personagens de ficção: Joana, de Clarice Lispector; D. Glória, de Dulce Maria Cardoso; e uma inominada protagonista de Lídia Jorge*

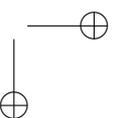
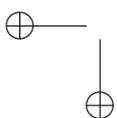
189

para uma imagem e comportamento do indivíduo. Sem dúvida, a arte é um desses sopros, desses ventos, que põem diante de seus olhos um passado e mesmo um estado de coisas atuais e perspectivas futuras, que devem ser vistas e exploradas, na medida das reflexões e sensações que despertam. É sob a roupagem do lúdico (que não deixa de ser provocativa e desafiadora) que, muitas vezes, descobrimos o exterior e um interior ainda oculto; é no domínio da arte, e em especial da literatura, que se podem encontrar os fios que, junto a outros, engendram a tessitura do que se pode chamar de alma, ou espírito humano. Não se pretende com isso restringir a arte a um aspecto de formação social; sem dúvida, as esferas sobre as quais se desenrola ultrapassam esse ponto de vista. Pretende-se, no entanto, afirmar que ela se liga, mesmo que inconscientemente, a toda *massa* formadora do indivíduo – pela *presença* ou *ausência* que exerça no meio em que ele vive. Pois, conforme aponta Eduard Said, por exemplo, há conexão entre “a longa e sórdida crueldade de práticas como a escravidão, a opressão racial e colonialista, o domínio imperial e, [...] a poesia, a ficção e a filosofia da sociedade que adota tais práticas”<sup>13</sup>. Logo, pode-se dizer que se soma à identidade do ser, literalmente, o conjunto de textos que o cercam. Aquele aos quais ele tem acesso. Ele é, dessa forma, feito um pouco, também, de tinta e de papel. Mas que tinta e que papel?

Bem, de que palavras, sonhos e “realidades” são feitas as personagens Joana de *Perto do Coração Selvagem*, romance de Clarice Lispector; D. Glória de *O retorno*, romance de Dulce Maria Cardoso; e a protagonista sem nome do romance *A manta do soldado*, de Lídia Jorge? Nessas obras essas personagens vivenciam situações que irão compor a sua “identidade”: a perda dos pais, a descoberta de um segredo de família, a mudança para outro país e, sempre, um desejo pulsante pela vida.

O texto de Clarice Lispector é uma expressão pulsante tanto de situações existenciais como sociais, em que figuram personagens femininas que transitam num espaço de busca, de descoberta, mas também de recusa. O romance *Perto do coração selvagem* (1944) foi a primeira obra publicada da autora que, além de romances, escreveu contos, ensaios e artigos para revistas e jornais. Ao longo da trama acompanhamos a trajetória de Jo-

<sup>13</sup> Edward Said, *Cultura e imperialismo*, São Paulo, Companhia das letras, 1999, p. 14.



ana, uma menina observadora e imaginativa que gosta “de se colocar no papel principal”<sup>14</sup> durante as brincadeiras; séria e calada são adjetivos que, também, a descrevem. A mãe de Joana morre cedo, e criada pelo pai que se mostra afetuoso, a menina vive uma infância aparentemente tranquila, tem medo do escuro como qualquer criança, mas sua curiosidade sobre questões como: “O que é que se consegue quando se fica feliz?” e “Ser feliz é para conseguir o quê?” ou ainda a afirmação “Não gosto de me divertir”<sup>15</sup> demonstram que Joana é atenta, questionadora e dona de uma dura sinceridade. Com a morte do pai ela é levada para morar com a tia, situação de terrível desapontamento e sofrimento para a menina que, depois de algum tempo, descobre que não é bem-vinda na casa da tia.

A tia de Joana é descrita como uma mulher de seios fartos, perfume adocicado, casada e que tem entre as suas principais preocupações a casa e a filha Amanda, uma jovem já casada, de quem ela se orgulha; Joana, no entanto, é vista pela tia como uma ameaça à tranquilidade de sua casa. Para ela, aquela criança, que roubava e era capaz de confessar o erro e não sentir culpa, porque acreditava que “Não faz mal nenhum”<sup>16</sup> pois sua ação não era acompanhada de medo, era assustadora. Assim, a pequena dizendo “Mas se eu estou dizendo que posso tudo, que...”<sup>17</sup> aterrorizava a mulher que não a compreendia e considerava-a “Como um pequeno demônio”<sup>18</sup> de quem ela não poderia mais cuidar. A tia de Joana é uma personagem constituída basicamente de alguns traços físicos e de um comportamento social e moral bastante convencional. Para a tia, Joana é a figura que põe em questão suas crenças, Joana representa um perigo ao mundo em que ela vive e acredita.

As indagações de Joana conduzem a personagem a uma amizade com um de seus professores, e em uma visita a casa desse professor ela encontra a esposa dele. A personagem da esposa do professor é construída a partir de uma aparência física e que parece, em sua delicadeza de gestos, dissimular seus verdadeiros pensamentos. Joana compara a sua

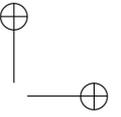
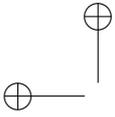
<sup>14</sup> Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986, p. 13.

<sup>15</sup> *Ibidem*, pp. 30-31.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 52.



*Que mulheres são essas? A construção das personagens de ficção: Joana, de Clarice Lispector; D. Glória, de Dulce Maria Cardoso; e uma inominada protagonista de Lídia Jorge*

191

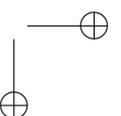
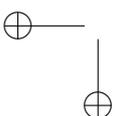
aparência, a sua magreza, o seu corpo ainda em desenvolvimento e a sua cabeleira grossa e desajeitada com as belas formas da mulher do professor, julgando-se feia. A esposa do professor é uma personagem feminina, a seu modo, que, como a tia de Joana, também representa um modelo estereotipado de mulher.

Joana vai para um internato e nesse espaço percebe que seu corpo modifica-se e cresce. Ela torna-se uma mulher. Sabemos que trabalha pois relata um episódio do trabalho para Otávio, personagem com quem a protagonista casa-se. E, através do marido, surge Lídia na vida da protagonista.

Lídia era noiva de Otávio. A personagem Lídia é mais uma visão da mulher como a figura destinada ao casamento, à maternidade e às lidas do lar. Quando se torna amante de Otávio, e portanto uma transgressora de um modelo supostamente ideal, procede, ainda, em defesa do projeto de ser esposa e mãe. Grávida de Otávio, Lídia confronta Joana, questiona-a sobre o casamento e Joana precipita-se em reflexões sobre o amor e a maternidade.

Ao longo do romance as figuras femininas que surgem, em geral, representam um modelo feminino estereotipado que evidencia ainda mais o caráter diferente de Joana. Independente, mas também frágil, a protagonista se movimenta ao longo da trama na busca da sua identidade, foge a modelos, questiona-se constantemente e busca desvendar o seu interior, as suas emoções, medos e desejos mais profundos. A personagem é construída principalmente por traços que revelam o seu mundo interior e a sua capacidade de desdobrar-se em algo que nunca é definitivo, o desejo de encontrar sua própria voz, a possibilidade de poder saber e poder ser o que é em sua essência:

O que nela se elevava não era a coragem, ela era substância apenas, menos que humana, como poderia ser herói e desejar vencer as coisas? Não era mulher, ela existia e o que havia dentro dela eram movimentos erguendo-a sempre em transição. [...] Tropas de quentes pensamentos brotavam e alastravam-se pelo seu corpo assustado e o que neles valia é que encobriam um impulso vital, o que neles valia é que no instante mesmo de seu nascimento havia a substância cega e verdadeira criando-se, erguendo-se salientando como uma bolha



de ar a superfície da água, quase rompendo-a...<sup>19</sup>

Ela não cabe em estereótipos e mostra-se indiferente a eles.

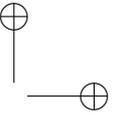
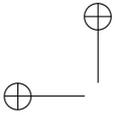
Na obra *A manta do soldado* (1998), a menina inominada de Lídia Jorge é uma personagem construída principalmente de traços que se revelam ao leitor através da vida interior da protagonista. São seus pensamentos, suas lembranças e a tentativa incessante de reviver na lembrança uma noite de chuva em que Walter, seu pai, visita seu quarto, que pouco a pouco apresentam a filha de Maria Ema. São aspectos relevantes para a construção da identidade desta personagem os objetos que a cercam, o revólver do pai – que ela guarda sob os forros que formam a cama em que ela dorme e que possuía “o poder de extermínio do escuro e do mal”<sup>20</sup>. Assim, a arma, os desenhos de pássaros feitos por Walter e velhas fotografias aliadas à sua imaginação, pois sobre Walter “ela não sabia o que tinham dito, porque sempre havia transformado o que escutava”<sup>21</sup>, ajudam a menina a desvendar o mundo em que ela vive.

Filha de Maria Ema – personagem construída principalmente através de traços exteriores como a aparência física e as roupas que usa, Maria Ema é o estereótipo da mulher que cumpre com as obrigações da vida social e doméstica, mesmo quando isso fere suas paixões –, que é esposa de Custódio, a protagonista busca encontrar-se em meio de uma atmosfera, embora, em parte, bem dissimulada, cheia de segredos. Ela vive como a filha de Custódio e sobrinha de Walter, mas sabe que é filha do soldado Walter. Walter é uma figura ausente, um viajante e nos raros momentos em que retorna a casa de Valmares, onde a família vive, a agitação e o constrangimento dos segredos do passado assaltam o lugar. É essa ausência que a joga na aventura, no caminho que trilha e que a constrói. Ao longo da trama a sobrinha/filha de Walter vive um romance que a família julga inadequado. Dirige um carro, o que perturba sua mãe, pois, para o contexto em que a obra se situa, é algo inapropriado para uma jovem. A filha de Maria Ema é sem dúvida uma personagem transgressora por seu comportamento e suas ideias que em nada se parecem com a personagem da mãe. Quando viaja em busca do pai, novamente quebra com as ex-

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 215.

<sup>20</sup> Lídia Jorge, *A manta do soldado*, Rio de Janeiro, Record, 2003, p. 43.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 17.



*Que mulheres são essas? A construção das personagens de ficção: Joana, de Clarice Lispector; D. Glória, de Dulce Maria Cardoso; e uma inominada protagonista de Lídia Jorge*

193

pectativas de um comportamento passivo e dócil que esperavam dela. Ao longo do romance a protagonista tenta compor uma identidade, descobrir quem ela é, e nisso implica a sua difícil relação com a ambiguidade de sua paternidade. Após a notícia da morte de Walter, a personagem enterra a manta que havia recebido dele, ela sofre, mas parece finalmente compreender os vínculos afetivos que a rodeiam. Porém, mesmo ao final do romance não conhecemos o nome da protagonista. A ausência do nome é, dessa forma, um símbolo de dificuldade na construção de uma identidade. A protagonista vive num mundo que cresce, desenvolve-se, mas que ainda não supre suas faltas... O que, talvez, deixe o leitor apreensivo por saber qual o destino dessa personagem. A identidade aqui está em perpétua construção, é maleável, líquida e não cabe em um modelo – revela-se como busca constante, assim como a noite em que Walter Dias visitou a filha, uma noite reescrita sempre que recordada, onde se cruzam a memória e a imaginação.

Em *O retorno* (2012), romance de Dulce Maria Cardoso, temos uma narrativa em primeira pessoa, trata-se de uma narrativa de memória, por isso, às vezes fragmentada, vistas as idas e vindas das lembranças do narrador. O ponto de vista é de Rui, um adolescente que vive em Luanda, Angola, com sua família. A mãe veio de Portugal para casar-se com Mário, que havia deixado a terra devido à pobreza.

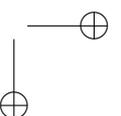
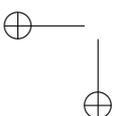
As personagens femininas que surgem ao longo do enredo (Rute, Teresa Bartolomeu, Paula, Silvana e etc.) são, de modo geral, apresentadas por algum traço físico ou psicológico estereotipado e, quase sempre, o enredo que as envolve trata de aspectos relativos à sexualidade – por exemplo, uma maior ou menor disponibilidade para a prática do sexo. Como vemos:

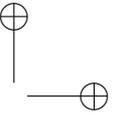
A Silvana desabotoou a farda e pôs as minhas mãos no corpo dela, as minhas mãos quentes na pele branca da Silvana que desapertou o sutiã, a Paula mal me deixava tocar nos colchetes do sutiã e a Silvana desapertou o sutiã, era o que o Gegé dizia que a Anita fazia [...]<sup>22</sup>

Mas isso não ocorre em relação à personagem D. Glória.

---

<sup>22</sup> Dulce Maria Cardoso, *O retorno*, Rio de Janeiro, Tinta-da-china, 2012, p. 215.





D. Glória, mãe de Rui, é inicialmente apresentada por breves traços de sua aparência, a cor da maquiagem que utiliza, o perfume importado que gosta de usar e, também, por seus cuidados com os filhos e as lidas domésticas, por exemplo, cozinhar e sonhar com a aquisição de um novo aspirador de pó. Ela sofre de uma doença que a torna uma figura frágil: “Os demônios tomaram conta da mãe. [...] As pessoas começam a falar [...] o que é que lhe deu, será dos nervos, pode ser epilética, nunca vi nada assim, um esgotamento”<sup>23</sup>. No entanto, diante da revolução a família de Rui se vê obrigada a deixar Angola e retornar a Portugal. No retorno que se dá às pressas e de forma turbulenta, pois o pai de Rui fica preso em Luanda, eles enfrentam, outra vez, dificuldades materiais. Diante da falta de recursos, eles (Rui, sua irmã e sua mãe) passam a viver em um único quarto e sofrem a angústia de esperar o retorno do pai. A família enfrenta questões de sobrevivência associadas à comida e vestuário, suportando um penoso reposicionamento. Assim, a mudança ocorrida na trama acaba por exercer uma forte influência sobre a personalidade de D. Glória. Assim, D. Glória precisa reinventar-se, adaptar-se, e é o que faz. Não usa mais o pó azul sobre as pálpebras (a máscara que lhe era útil não serve mais), despe-se das joias, pois precisa vendê-las:

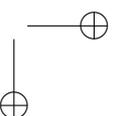
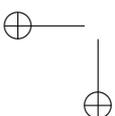
Já estamos cá há muitos meses, o dinheiro está a acabar, o senhor sabe que ninguém pode viver sem dinheiro e não consigo arranjar trabalho, ou não há ou não mo dão, o meu marido trabalhou a vida inteira, não tivemos culpa. [...] a mãe desprende o fecho do cordão de ouro...<sup>24</sup>

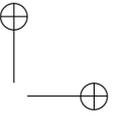
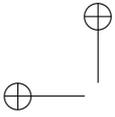
A doença que lhe afligia parece não mais existir: “A mãe não voltou a ter mais ataques. Parece mais calma. Mas não gosto de pensar no que aconteceu, tenho medo de chamar os demônios.”<sup>25</sup> A mãe de Rui revela-se uma mulher “forte” capaz de sobreviver sem a proteção, até então, provida pelo marido; é ela quem, agora, está a administrar e a prover os recursos materiais da família. Trabalha, cuida dos filhos e aguarda o retorno de seu amado esposo, que, ela sabe, corre risco de morte. Quando o marido retorna encontra uma mulher otimista que acredita que a situação em

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 160.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 181.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 167.





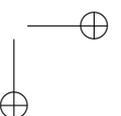
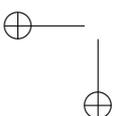
*Que mulheres são essas? A construção das personagens de ficção: Joana, de Clarice Lispector; D. Glória, de Dulce Maria Cardoso; e uma inominada protagonista de Lídia Jorge*

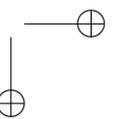
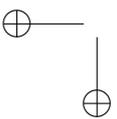
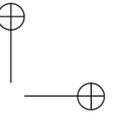
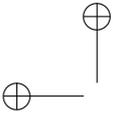
195

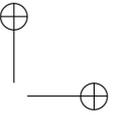
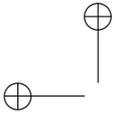
que vive pode melhorar, mas, sobretudo, uma mulher flexível que conhece as diferentes faces de lugares e pessoas, que sabe que “um lar” está para além de uma casa. A personagem permite ao leitor vislumbrar uma mulher em um espaço de transição, que, também, é a transição da própria condição de mulher da personagem.

Se nos outros romances, que aqui abordamos, podemos notar no processo de construção um contraste entre as diferentes personagens femininas, pois algumas são rasuras de modelos estereotipados e outras apresentam personalidades femininas complexas, desafiadoras e em desenvolvimento, na obra de Dulce Maria Cardoso podemos observar essa variação de uma figura feminina composta por uma ditadura social mais conservadora – onde as atribuições que cabem às mulheres são, declaradamente, limitadas – para uma condição onde a personagem feminina assume um caráter diferente dos estereótipos comuns ao feminino na mesma personagem – D. Glória.

Mãe, inquieta, aventureira e etc., seja qual for o adjetivo que escolhermos para acompanhar essas personagens (Joana, D. Glória e a filha de Walter), elas são maravilhosamente perturbadoras pelo viés de uma face humana, feminina, que se descortina diante do leitor como uma imagem desfocada em um espelho húmido de vapor e que a cada toque revela uma nova imagem. São figuras atuantes que abordam as complexidades do universo feminino, seja pelo contraste, que essas protagonistas estabelecem com as demais personagens do enredo, seja porque evidenciam uma condição diferente para as mulheres. Condição essa que precisa ser imaginada para ser construída. Daí a significativa expressão do texto literário no contexto social onde as identidades são, em parte, forjadas, visto que a literatura estabelece com os processos sociais um intrincado jogo de relações no qual é inegável que seus aspectos atuem, ao menos em parte, na construção da sociedade em que vivemos.







## Movimento da letra, tessitura do olhar – zonas de deslocamento da mulher em Terra Sonâmbula

EZILDA SILVA<sup>1</sup>

AMILTON QUEIROZ<sup>2</sup>

### Mapas da zona de deslocamento através da errância

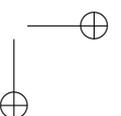
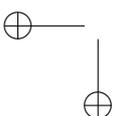
Nesta primeira parte do texto, mapeia-se a zona de contato representada na paisagem romanesca de *Terra Sonâmbula*, apontando como são postos em relação os imaginários indiano e moçambicano através das trocas culturais estabelecidas entre as personagens Surendra, Assma e Kindzu. Entre o ir e vir propiciado pelo intercâmbio com outros saberes e práticas intercontinentais, esse trio desenha traços, tranças e travessias do dentro-fora e fora-dentro da zona transatlântica, testemunhando portos de passagem que interligam, disjuntivamente, a geografia do encontro de vidas que se reconhecem imersas na trama de culturas em errância.

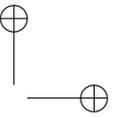
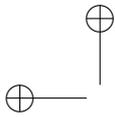
Pelo que se vê, desenha-se a caminhada da indiana Assma e seu deslocamento pelo território moçambicano, na companhia do comerciante Surendra Valá. O percurso da estrangeira no solo africano é marcado pela tonalidade da diferença, pois seus movimentos são embalados pela perspectiva de penetrar nas zonas do imaginário plural. Os lugares atravessados pela indiana vão desde o espaço comercial ao universo aquático

---

<sup>1</sup> Docente da Universidade Federal do Sul e Sudoeste do Pará. Mestre em Letras: Linguagem e Identidade, pela UFAC. ezilda.silva@hotmail.com.

<sup>2</sup> Docente da Universidade Federal do Acre. Doutor em Literatura Comparada, pela UFGRS. Líder e pesquisador do Grupo Amazônico de Estudos da Linguagem (GAEL). amiltqueiroz@hotmail.com





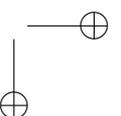
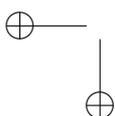
moçambicano, testemunhando a força das interações linguísticas, éticas e interculturais.

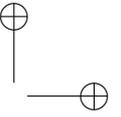
Nessa perspectiva, o texto miacoutiano energiza a dinâmica da passagem para dentro e para fora do imaginário das representações labirínticas da Guerra Anticolonial (1965-1975) e da Guerra Civil (1976-1992) que assolaram a cultura e a sociedade moçambicana na margem do pensamento do século XX. Viajando pela diferença cultural moçambicana – conectada a vários percursos de pátrias itinerantes –, os narradores de *Terra Sonâmbula* (entre)abrem as janelas da memória coletiva e individual de seus circuitos históricos, filosóficos e éticos para trançar a coexistência de olhares plurais que testemunham o grau intercomunicativo das fronteiras simbólicas estendidas nas travessias entre o próprio e o alheio da mobilidade das relações interplanetárias.

No passeio que realizam pelos territórios das sensibilidades estéticas, os narradores entrelaçam tempos fraturados, pulverizam interstícios, figuram o processo de hibridização da língua, costuram diálogos/interações, culminando no rascunho de cenas de transitividade entre culturas diferenciadas. Essa estratégia de escrita, de acordo com Benjamim Abdala Júnior:

Permite evidenciar, em estudos contrastivos, diferenças não apenas entre países de nossa contextualidade cultural, mas também as internas de cada um deles. São diferenças identificadas com experiências históricas e diversidades culturais análogas, que se configuram entre os estados nacionais enlaçados em redes pela articulação comunitária (ABDALA JUNIOR, 2009, p.66).

Transitando pelos espaços intersticiais da vida moçambicana, os narradores apontam como as personagens estabelecem as redes de articulação comunitária entre os da própria terra, bem como se lançam ao convívio com outras margens culturais de Américas, Áfricas, Ásias e Oceanias. No mesmo instante que esculpem as telas dos contatos das personagens, os narradores testemunham suas experiências tradutórias do processo de interação do universo cósmico das tradições locais e globais do mundo moçambicano. Ligando os feios do pertencimento errático, os olhares dos narradores entram pelas brechas da poética da relação para encenar o divórcio das redes de isolamento das latitudes e torná-las participantes



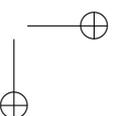
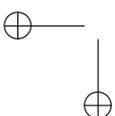


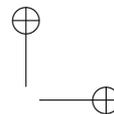
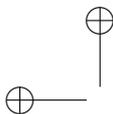
do arquipélago das zonas opacas da interlocução.

Nesse sentido, a primeira zona de deslocamento da mulher, em *Terra Sonâmbula*, desenvolve-se através da poética da relação instaurada entre os indianos Surendra Valá e Assma e o moçambicano Kindzu. Esparramadas na trama do texto miacoutiano, as trajetórias de Surendra e Assma guiam-se, portanto, pela bússola do olhar transnacional, tecendo cartografias de como tornar-se outro de si em meio ao fluxo das mobilidades culturais das percepções do estrangeiro, retramando a performance de atores que desestabilizam a máxima da lógica do isolamento dentro de si para recolher de outrem os fragmentos da presença simultânea de várias identidades no palco da trama discursiva miacoutiana. A primeira aparição do casal indiano é explanada pelo narrador moçambicano Kindzu:

Um único comerciante ficara na vila: Surendra Valá, indiano de raça e profissão. Eu gostava de lhe visitar, receber suas conversas, provar os cheiros de sua casa. Ele me servia comidas bem cheias, dessas dos olhos salivarem na língua. Sua mulher Assma não aguentava o peso do mundo. Todo o dia ela ficava na sombria traseira do balcão, cabeça encostava no rádio. Escutava era o quê? Ouvia ruídos sem sintonia nenhuma. Mas para ela, por trás daqueles barulhos, havia música da sua Índia, melodias de sarar saudades do Oriente (COUTO, 2007, p.23-24).

Narrada por Kindzu, a história de vida dos indianos Surendra e Assma desmembra uma infinidade de olhares diante das relações estabelecidas nas fronteiras de saberes que apontam para a flutuação das facetas identitárias sobre as quais se ergue o mundo moçambicano. Como comerciante, o estrangeiro amplia suas experiências interculturais no novo *modus vivendi*, atuando a loja e a casa como macrocosmos das interações com os habitantes da terra, bem como pontos de encontro que auxiliam na figuração do outro na vila moçambicana. Nessa perspectiva, mundos são reconectados pelo acionamento da lembrança de ser de outras margens culturais, encurtando distâncias que aproximam desejos posicionados além do simples retorno, deixando a marca da perenidade do que ficou impresso na urdidura do ser em trânsito guiado pela máxima da conjugação de ângulos que convergem para o registro da diferença cultural no território alheio.



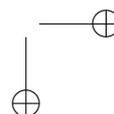
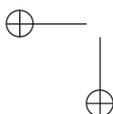


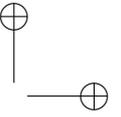
Para Surendra e Assma, estar e viver na espacialidade de outrem, reconstruindo laços de pertencimentos provisórios, significa reabrir as portas do labirinto de suas vidas escondidas entre os escombros da pátria indiana. Ela é trazida no arquivo das mentalidades construídas através do manejo da memória redefinida na contextura do imaginário moçambicano. Em constante conexão, o itinerário das personagens corrói os pactos identitários, amparados exclusivamente no *ethos* da preservação da perspectiva monovocal do encontro entre culturas. As marcas da interlocução entre moçambicanos e indianos revelam-se na percepção do outro que existe dentro das camadas da subjetividade de cada agente do contato. Sendo assim, a poética do convívio serve de ponte de acesso à zona de cooperação disjuntiva que embala o percurso da figuração da mobilidade cultural dos indianos.

Colocados em suas transversalidades, as visões de mundo de Surendra e Assma topografam alteridades respaldadas pela projeção de retalhos culturais que testificam movimentos de ida e volta, explorando a força da viagem como síntese e reinvenção de destinos que precisam ser rascunhados para ligar várias partes do mundo. Isto sugere o estabelecimento de novos pactos que, no quadro das relações entre Índia e Moçambique, permitiria a convocação de outros parceiros culturais guiados pela premissa de palimpsestos cujas dimensões suturam, afrontando, as fronteiras do tempo homogêneo para figurá-lo como instância de perambulações incontornáveis.

Por sua vez, essa ligação faz-se na aproximação entre Kindzu e Surendra, personagens-símbolo dos vestígios dialógicos de como o estrangeiro interfere no projeto de deslocamento do jovem moçambicano que decide atravessar parte do território de seu país para cartografar, escritural e simbolicamente, o outro de si na interação com os da terra e os de outras latitudes do planeta. Índices de interfaces sincrônicas e diacrônicas, Surendra e Kindzu estão posicionados em linhas de fuga que deságuam na ilha do discurso da figuração de dicções híbridas. Eles colocam em pauta triangulações literárias com infinitas partes do mundo.

De um lado, Surendra afronta fronteiras para conhecer o outro, desrespeitando as regras de pertencimento unívoco, com vistas a engendrar rotas de encontro capazes de desalinhar veredas culturais paralisadas. De outro lado, Kindzu desloca-se dentro do próprio território de nascimento,





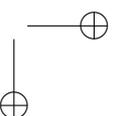
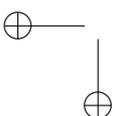
aprendendo a ser outro a partir do que experimenta no contato quer com a cultura própria quer com a alheia. Posto em relação, o moçambicano e o indiano encontram-se posicionados no movimento do entre-lugar, ficando dentro e fora de si mesmos, logo, triangulam múltiplas culturas para cartografarem as marcas da passagem por outros horizontes do diálogo interplanetário.

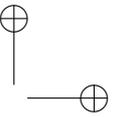
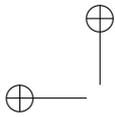
Abrindo vias de acesso à interação com portos atlânticos, o contato com a dimensão estrangeira realiza-se no âmbito também da atração cultural que as personagens experimentam. Se, de um lado, Kindzu se esquece de retornar para/a casa, de outro lado, Surendra deixa de atender os fregueses para dialogar com o infante. Surgem, por conseguinte, laços de cooperação entre eles, pois um consegue auxiliar o outro na tentativa de encontrar maneiras de compreender as faces da poética da relação com culturas diversas.

Através da figuração do encontro entre Kindzu e Surendra, a zona de deslocamento forjada no imaginário de Assma desenha outras fronteiras que não são de “separação, mas de contato, de compartilhamento” (ABDALA JUNIOR, 2004, p.66). A agudeza da itinerância de Assma pontifica, assim, a figuração da “realidade viva e dinâmica, profunda, contraditória, dada a conhecer ao leitor através da experiência existencial de seus habitantes” (COUTINHO, 2013, p.28). Zona de passagem intrincada, a voz heterogênea de Assma equilibra-se na itinerância do imaginário híbrido. O ritmo da travessia para o outro lado de si, além do deslocamento pela atmosfera cambiante das latências do outro, reposiciona Assma dentro de fragmentos da heterogeneidade linguística e cultural africana.

A indiana experimenta a movência para além de si, figurando a travessia e o deslocamento plural. A migrância de Assma nasce da condição errática e transumante das paisagens do encontro, cruzando em ida e volta a sintaxe da voz e do olhar des(re)territorializados no enredo da diferença plural das culturas moçambicanas. A indiana, enfim, transmigra as fronteiras do narrar para adelgaçar a passagem do eu para o outro lado de si e concretizar seu projeto de cartografia da solidariedade disjuntiva e da topografia do imaginário intercambiado da travessia moçambicana.

Vivendo entre as paisagens do devir, Surendra, Kindzu e Assma enlaçam a geograficidade do deslocamento. O movimento pelo espaço moçambicano, lugar em que amplia sua experiência de ser andante, arremessa



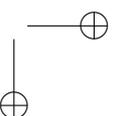
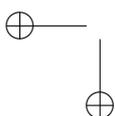


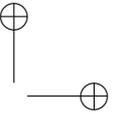
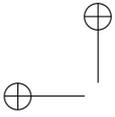
Assma na trama da Índia simbólica, territorialidade discursiva onde são escandidas as figurações do contato continental. Soma, subtração, multiplicação e divisão de solidariedades conjecturais, Assma emerge do imaginário híbrido das culturas do trânsito. Cerzindo para si e para o outro o caminho do diálogo, Assma belisca o traço de sua estrangeiridade como mulher em deslocamento pelo espaço alheio, aprendendo, portanto, a deslizar e a estampar o signo do entre-lugar através da estética intercultural.

Ademais, o percurso de Kindzu, Surendra e Assma compartilha olhares cujos rastros desnaturalizam as concepções estanques, cartografando vestígios de *“histórias locais, diferenças coloniais e projetos globais”* (MIGNOLO, 2003, p.247). Por conseguinte, o dentro-fora de Kindzu e o fora-dentro de Surendra e Assma topografam o exercício da diferença e o movimento de ampliação dos laços de solidariedade entre imaginários, geografias e mapas interculturais. Destarte, Assma fala a partir do lugar de travessia, da diferença territorial e do narrar o outro em travessia. Essa mulher errante, arrancada da cultura indiana e reposicionada na liminaridade moçambicana, vivencia a estética da vacância como dispositivo semântico para (re)ler e (re)escrever a paisagem das trocas linguísticas, éticas, culturais e ambientais.

Formada pela trança entre as paisagens indianas e moçambicanas, a primeira zona de deslocamento de *Terra Sonâmbula* ressemantiza traços da travessia de Surendra, Assma e Kindzu. Esse trio experimenta a trama do *“desvelar limiares, retraçar territorialidades literárias e não literárias, destecer os feixes das relações textuais ou intertextuais e instalar margem onde o limite rasura-se”* (HOISEL, 1999, p.45). Ao desviar-se da centralidade da voz, tingindo-a de marcas heteróclitas, Assma desterritorializa-se dos limites de sua alteridade de indiana e reterritorializa-se na alteridade de mulher errante pelo continente da diferença.

Na travessia pela estética da desterritorialização e reterritorialização do encontro, Assma reaprende a descosturar as filigranas homogêneas e endógenas do pertencimento e relançá-las no arquipélago das opacidades culturais. Assma pinta, assim, um mapa de seu deslocamento, atravessando, a seu modo, a margem do olhar e da voz que remam, à deriva, na terra sonâmbula, instância de saberes onde a plasticidade da poética do contato embaralha o sentido das pertencas e desloca o eu múltiplo para dentro e para fora da natureza intermediária e paradoxal.



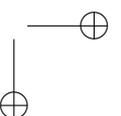
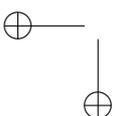


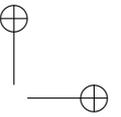
Ao misturar diferenças divorciadas da homogeneidade, a travessia para o outro lado de suas subjetividades, línguas e experiências (des)(re)territorializa Kindzu, Surendra e Assma do solo das certezas, fazendo-os habitantes de zonas de contato que cartografam, portanto, o movimento da errância em devir. Os mapas das conexões da memória individual e coletiva fá-los repensar sobre a borda do imaginário tecida dentro de suas respectivas territorialidades culturais. As dicções projetadas pelas três personagens dão volume ao movimento pelo território de narrativas globais, cujas coordenadas de navegação integram o horizonte da topografia de vidas errantes. Essa aproximação friccional entre a voz de dentro e a de fora do imaginário continental realiza-se através do mapeamento dos vestígios memoriais de escritas em deslocamento.

Em *Terra Sonâmbula*, o mapa da zona de deslocamento I – erguida da transumância prospectiva do diálogo múltiplo – faz-se mediante a atmosfera da des(re)territorialização do imaginário moçambicano e indiano. As personagens (re)aprendem a desviar-se do eixo das centralidades, passando a habitar à distância, o intercurso e a paisagem do encontro. Por conseguinte, Kindzu, Surendra e Assma desterritorializam-se dos exotismos imputados aos seus lugares de cultura e reterritorializam-se na estética da errância dos saberes, dos intercâmbios e das culturas. Mais que isso, Assma transmigra para além das memórias contactuais para reescrever o mapa de seu deslocamento pontual e diverso, conjugando a errância linguística, poética e imagética no espaço heterogêneo da comarca moçambicana. Através da costura das paisagens da diferença, a indiana cartografa a reticência do imaginário e redesenha outros percursos para traduzir a atmosfera de seu mundo em devir.

### **Cartografias da zona de deslocamento desde o próprio e o alheio**

Neste segundo momento, a reflexão volta-se para o mapeamento da segunda zona de deslocamento representada em *Terra Sonâmbula*, repousando, agora, na cartografia da poética da relação dos imaginários português e moçambicano. As personagens envolvidas na teia interacional são Romão Pinto, Virgínia, Farida e Kindzu. Posicionados diagonal e verticalmente, os elementos desse quarteto projetam olhares enlaçados



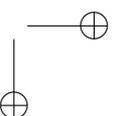
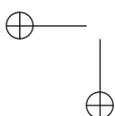


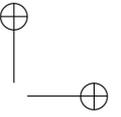
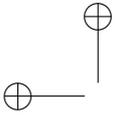
pela dinâmica das des(re)territorializações entre o próprio e o alheio intercontinentais, propondo nexos linguísticos, culturais e éticos além do mero contato cotidiano.

Caracterizando-se perante a mutabilidade do ato de reescrever trajetos apagados da memória coletiva, içada pelo cordão do esquecimento e da lembrança, o encontro dos imaginários culturais, em *Terra Sonâmbula*, chancela reaberturas da enciclopédia do tempo simultâneo, carregado de cooperações e testemunhos. Esses testemunham a participação do outro numa cena narrativa marcada pela dramatização da diferença, onde os atores reconhecem-se estranhos na própria casa, mas sentem-se participantes acolhidos na casa alheia. Pertencente a esse limbo de trocas, a poética da relação entre as culturas europeia e africana tem seu ponto de partida na postura do narrador mediador, que contextualiza o ritmo da entrada de Farida no cotidiano dos estrangeiros radicados em terras moçambicanas:

Despertou numa casa de cimento, deitada em colchão de espuma. Lhe tinham levado para a residência de um casal de portugueses. Romão Pinto, dono das muitas terras, e Dona Virgínia, sua esposa, trataram dela durante anos. Lhe ensinaram a escrever e falar, lhe corrigiam as maneiras que trazia da terra. Virgínia, assim lhe chamavam, era generosa como se fosse sua filha [...]. Suas mãos trançavam os cabelos de Farida e a cabeça dela adormecia longe de si, longe do mundo. Cresceu nessa sombra, ali lhe despontaram os seios, ali se tornou mulher. Foi nessa casa que, pela primeira vez, sentiu os olhos de um homem salivando. Romão Pinto lhe perseguia, suas mãos não paravam de lhe procurar. Às vezes, de noite, espreitava pela janela enquanto ela tomava banho. Farida estava cercada, indefesa (COUTO, 2007, p.74).

Nessa passagem, a moçambicana Farida é posicionada na casa dos portugueses Romão Pinto e Virgínia, nascendo desse encontro uma relação de aprendizagem em torno das interferências mútuas operadas na esfera do deslocamento desse trio de atores. O processo de educação da moçambicana é narrado desde o aspecto das práticas de leitura até à correção dos traços peculiares da terra de nascimento. Farida escala a fronteira da possibilidade de ser chamada filha dos portugueses, ampliando, assim, os laços de proximidade entre ela e a lusitana. A imagem





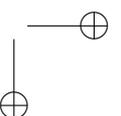
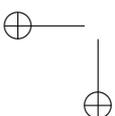
da estrangeira cuidando dos cabelos da jovem é catalizadora do grau de aceitabilidade do outro, indígena, pelo olhar de Virgínia.

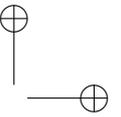
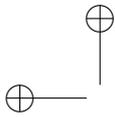
Prosseguindo nesse prisma argumentativo, entende-se que Virgínia nutre a esperança de escalar a poética do retorno ao mundo lusitano, aquecendo o imaginário das mobilidades culturais, a tal ponto que Farida articula outros pontos de visão diante dos movimentos triangulares nascidos da experiência do deslocamento pelas territorialidades moçambicanas. É dentro do universo da casa portuguesa que Farida cresce, desabrochando para a vida e tendo os primeiros contatos com o olhar estrangeiro masculino, afrontando os limites da sexualidade da moçambicana. Romão Pinto magnetiza-se ante a destreza do corpo da protegida de Virgínia, nutrindo desejos cujas ressonâncias seriam sentidas física e simbolicamente no cotidiano da família portuguesa.

Desse modo, o (des)(re)territorializar do próprio e alheio encontra-se posicionado, provisoriamente, no espaço da casa que testemunha as passagens de mão dupla para dentro e para fora das culturas transatlânticas. Por esse caminho de reencontros, forjam-se os olhares sobre o contato entre Farida e Virgínia, portadoras de culturas distintas e tradutoras da travessia entre imaginários. Ao inviabilizar o acesso à leitura, à escrita e à música portuguesa, Romão Pinto procura cortar os laços de proximidade de sua esposa com os vestígios da cultura lusitana. Entre a vontade e a proibição, a estrangeira circula pelas margens do sonho, penetrando na zona da expansão dos ângulos de percepção de sua condição de portuguesa residente no mundo moçambicano.

Nesse ritmo da procura do sentido de si mesma, a indagação de Farida a respeito de se a mãe adotiva não gostava da terra moçambicana coloca em pauta o movimento dos enlaces territoriais envolvidos na poética relação entre as duas mulheres. A fala da nacional indígena e da estrangeira portuguesa, ambas em forma de perguntas, aponta para a abertura dos imaginários colocados em diálogo. De fato, os posicionamentos de Virgínia figuram o encontro de saberes cujas entrelinhas arrastam a concepção do contato com o outro como um dos pontos de sustentação do jogo tradutório da diferença evocada por cada centímetro da travessia de cada uma das mulheres.

Ademais, Farida e Virgínia guardam em si a estética da partida. A estrangeira deseja voltar ao mundo lusitano, ao passo que a moçambicana





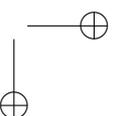
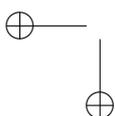
quer ausentar-se do continente africano. Os traços do encontro projetados na vivência delas costuram direções, abrem vértices de compreensão dos sinais da ida e da volta, figurando o contexto de interações como portos de entrecruzamentos culturais. Por consequência, a provisoriidade desses encontros desemboca na divulgação de experiências plurais, de tal forma que o ir de Virgínia encontra respaldo na visão traumática que tem ela da terra moçambicana, sendo esta vitimizada pelos desmandos dos lusitanos.

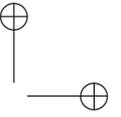
Nesse processo de figuração, reconstroem-se os fragmentos de um passado dissolvido no presente que enlaça lembranças da travessia no território do próprio e do alheio. Decerto, a trajetória de Virgínia é marcada pela projeção de deslocamentos, retornos e reestabelecimento de diálogos com os espaços da cultura portuguesa e os da moçambicana. Não sem propósito, a portuguesa tinha o costume de manusear as fotografias, desenhar outras imagens do contato das culturas, recortar figuras, torná-las mais densas e povoadas de versões várias; tudo isso porque *“movia o passado dentro do presente”* (COUTO, 2007, p.75).

Inclusive, ao experimentar o encontro com outras figuras de alteridade, Virgínia percebe que a história do contato das culturas faz-se de traumas e redefinições, necessitando narrá-los sob as lentes multifocais de uma reescrita que coloca lado a lado olhares, posicionamentos e imaginários. Sendo assim, oscilar entre direções, compreendê-las em sua diferença dialetizada, é a tarefa para a qual se encaminha a lusitana radicada no mundo moçambicano. Sofrendo de tristonhas vagações e muito desértica, Virgínia era branca de nacionalidade, mas não de raça, e usava como língua *“o português e nakwa – sua maternal linguagem”* (COUTO, 2007, p.158).

De fato, a percepção temporal de Virgínia chama a atenção, pois ela nutre um sentimento de devir, de viver outras experiências além do já vivido, do imaginado. A lusitana troca as peças do tempo para deixar renascer cadências de vidas outras, despidas de roteiros dados, mas sim alentados pela perspectiva do despregar-se de si, jogá-lo e traduzi-lo na vereda do olhar em palimpsesto. Como reduto de aprendizagens, que só se apresentam e definem na experimentação da situação cultural, o trajeto da estrangeira estampa a mobilidade da configuração dos transportes e readaptações culturais.

Nessa bifurcação, amplia-se a figuração da dimensão da zona de des-



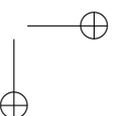
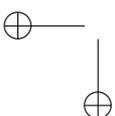


locamento como estratégia narrativa propiciadora da diferença dentro do próprio imaginário e se torna mais visível à medida que entrança outros destinos. Assim, o percurso de Virgínia oscila entre o dentro e o fora, ressemantizando a força dos contatos culturais, enquanto moeda de compreensão de si e do outro, fugindo de visões estreitas para afrontar fronteiras de toda natureza.

Ao interagir com as fronteiras culturais moçambicanas, a portuguesa Virgínia aprende que *“a imagem do outro surge como uma língua segunda, paralela a língua que falamos, coexistindo com ela, sendo, de certo modo, a sua dupla, para dizer outra coisa* (PAGEAUX, 1996, p.61). Essa coexistência revela-se na interface do recolhimento das experiências que tornam a estrangeira um duplo de si mesmo, reconhecendo sua estrangeiridade interna e externa à cultura heterogênea que a constitui. Nessa perspectiva, identifica-se que a promoção do encontro entre Virgínia e Farida esgarça qualquer tentativa de defesa intransigente de separação entre os atores culturais; pelo contrário, visualiza-se como o outro está dentro do mesmo, ultrapassando a fronteira da troca para experimentar a relação com culturas de trânsitos.

Na virada da página do tempo simultâneo, o que a estrangeira encontra na travessia de Portugal para Moçambique é a senha para perceber-se portadora da cultura alheia, avançando em direção à poética do encontro entre imaginários plurais. Realmente, a passagem para o outro lado de si dá-se na *“intercessão do eu com o outro, do eu com o território, [em] que se situam os conflitos do sujeito”* (FIGUEIREDO, 2010, p.29). Por tal caminho interpretativo, Virgínia e Farida situam-se dentro-fora de zonas de deslocamento, cujos resíduos disseminam os trânsitos pluridimensionais entre o próprio e o alheio das relações interculturais. Assim concebida, a trafegabilidade do imaginário das personagens costura os fios do encontro posicionado no cruzamento das diferenças, apontando para outros limiares da geografia planetária, logo, inserida na veia do movimento e dinâmica das culturas.

A esse respeito, é possível apontar que os olhares português e moçambicano friccionam-se, expandem-se em triangulações plurais, figurando o curso de outras pertencas e outros destinos que jogam as personagens dentro da zona do diálogo. Além disso, o encontro entre o próprio e o alheio traz consigo a abertura para o percurso da premissa de que o



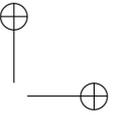
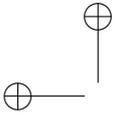
diálogo acontece do seguinte modo: *“uma fronteira origina outra, como espaço de incorporação ao espaço global, fragmentado, caracterizando-se assim por sua estrutura dinâmica* (CARVALHAL, 2003, p.159). Ao interagir para além de si, costurando fluxos de abertura ao diálogo e à tradução do outro, o texto miacoutiano entrecruza cenas do encontro entre culturas, movimentando-se pela galáxia da passagem entre-mundos, cujas divisas bordejam as cartografias das trocas culturais.

Donas de múltiplas percepções, Virgínia e Farida são figuras de alteridade que *“mantêm metonímica e metaforicamente um diálogo fundamental com o contexto que, entretanto, apresenta vicissitudes determinadas durante e depois da presença colonial em África”* (NOA, 2012, p.112). Ao escalar o passado para redefinir o presente, as duas mulheres projetam o transbordamento do aqui, do acolá e do devir para se reposicionarem na trama do diálogo entre global-local, mundo-aldeia. Por isso, suas propostas de travessia alicerçam-se na prerrogativa de tatuar marcas heterogêneas e sons desarmônicos, através do contato com as luminárias das relações interculturais.

Destarte, as (des)(re)territorializações portuguesas e moçambicanas abraçam recortes espaciais assentados na percepção do outro ampliado, triplicado em direção aos impasses, às tensões e às fricções operadas nos (des)encontros entre Europa e África. A trança entre esses imaginários realiza-se na zona de deslocamento do diálogo intersubjetivo das memórias em contato. No encontro de Virgínia e Farida, estão representados itinerários de passagem cujos intercâmbios margeiam triangulações do pensamento de que *“balbuciar não é uma carência, mas uma afirmação”* (ACHUGAR, 2006, p.24). Logo, é através do olhar nuançado pela transumância do eu múltiplo e do nós diverso que se estampa a dinâmica da zona de deslocamento. Uma cartografia se esboça, portanto, na travessia do imaginário narrativo.

### **Entre zonas sonâmbulas: lugares do movimento e da voz feminina**

Nesta última parte do ensaio, aprofunda-se a concepção de que o texto miacoutiano é um lugar discursivo onde se topografa o ritmo do diálogo de culturas em contato, desembocando no reconhecimento de que

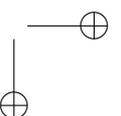
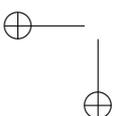


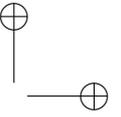
as personagens habitam zonas de deslocamentos (inter)continentais. Esses constituem o *locus* enunciativo para testemunhar a conexão das vidas desterritorializadas da sacralização do homogêneo e reterritorializadas na errância da heterogeneidade de alteridades plurais caminhando em direção à poética do encontro transatlântico.

Dentro desse horizonte, em *Terra Sonâmbula*, o movimento do (des)-(re)territorializar do dentro-fora do nacional se configura na travessia de Kindzu e Farida. Dois moçambicanos, duas histórias entrelaçadas pela marcha do encontro no limiar da água cortando a memória estanque e jogando essa dupla na trama do diálogo com o fora de si mesmos. Essa mobilidade costura os seus destinos das pulsações do ir e vir de Farida e Kindzu pela margem do olhar que testemunha o desenraizamento da perspectiva unilateral sobre o encontro do fora-dentro do estrangeiro, vislumbrado a partir de duas zonas de deslocamento: a de Farida e Virgínia, e a de Kindzu, Surendra e Assma.

Na primeira zona de deslocamento, identifica-se a lógica do encontro entre Kindzu e os indianos Surendra e Assma. Kindzu estabelece com essa dupla indiana diálogos múltiplos, aprendendo a ouvi-los, traduzi-los e narrá-los, a partir do jogo das interferências mútuas operadas no encontro de alteridades. Surendra Valá e Assma são, assim, sujeitos híbridos, cujos deslocamentos e relocações produzem contatos advindos de movimentos entre fronteiras esgarçadas. Detentores de uma cidadania provisória, os “fora do lugar”, como diria Edward Said (2011), desatam olhares estanques do fechamento dentro de si mesmo, projetando um contexto balizado pelo testemunho das mobilidades culturais. Surendra e Assma indagam-se sobre o que é visto como outro, o estrangeiro, mas também desvelam e habitam a face oculta entre si e outras marcas de presença no interior de sua memória, despedaçada pela irrisão do espírito movente das culturas, nas quais se instanciam para relativizar o grau de suas pertencas candentes.

Na segunda zona de deslocamento, há o convívio entre o dentro-fora moçambicano e o fora-dentro lusitano que acontece entre Farida e Virgínia. Na zona relacional estabelecida entre essa dupla, o trânsito de Farida, pelo mundo da escrita, permite a ela se inserir ainda mais na textura dos processos de tradução do contato entre o próprio e o alheio. Sem dúvidas, a indígena transborda o dentro-fora de sua cultura para de-





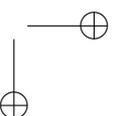
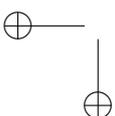
cifrar a marca de sua estrangeiridade interna, acolhendo e sendo acolhida pela proposta de Virgínia de falsear os vestígios do encontro com o mundo das trocas. O fora-dentro da lusitana é, enfim, misturado ao dentro-fora da moçambicana, encontrando nelas pontos de solidariedade na travessia pelo território da estrangeiridade.

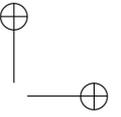
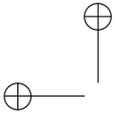
Na proporção em que Farida falseia o percurso da escrita da história da estrangeira, Virgínia burla a fronteira física do distanciamento de sua terra natal. As duas mulheres, ao navegarem nas ondas da escrita, reterritorializam-se numa geografia simbólica da letra. Por conseguinte, a trafegabilidade de Farida pelo mundo da escrita redige, nela, o traço de estrangeiridade interna, tendo de esvaziar-se de si e deixar-se povoar de outros ciclos de pertencimento cujos limiares (in)definem o roteiro de sua travessia para o hemisfério da diferença dialetizada entre portugueses e moçambicanos.

Nas duas zonas de deslocamento, figuradas no texto miacoutiano, verifica-se a passagem de mulheres moçambicanas para o outro lado de si, cartografando triangulações que forjam a dimensão de uma poética da relação entre portugueses e indianos. Com isso, os traços da conexão intersubjetiva amparam-se na figuração de encontros que não procuram apagar as divergências de posicionamentos, mas sim fazê-las vir à superfície do contato entre as frestas do saber intercultural, borrifado na atitude de cada um dos atores culturais envolvidos na configuração da geografia do contato entre o próprio e o alheio.

Traçando mais os fios dessa perspectiva, o dentro-fora dos moçambicanos Kindzu e Farida encontra-se com o fora-dentro de Virgínia, Surendra Valá e Asma, figurando marcas e marcos da interação entre imaginários moventes. Assim, o dentro-fora e o fora-dentro de cada uma dessas personagens reconhecem-se adjacentes a si mesmas, fazendo-se ponto de passagem para que os laços da margem de si venham à superfície dos diálogos, atuando, assim, como uma bússola que (re)aponta para o interno de si que se projeta na/pela zona de travessias transatlânticas.

Ao figurar a geografia do encontro, o romance *Terra Sonâmbula* configura a travessia de mulheres em deslocamento, como Farida, Virgínia e Assma. Pelo reconhecimento da impossibilidade de apresentar uma visão ampla dos processos culturais, o itinerário dessas três personagens convida dimensões espaço-temporais que redefinem o repertório nacional e





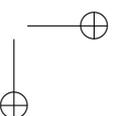
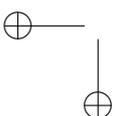
reposiciona a especificidade de sujeitos e contextos, numa envergadura transnacional e transcultural. Neste jogo dialógico, os cenários de interação são perfurados pelo entrecruzamento de vozes dissonantes que metaforizam o entre-lugar entre o arcaico e o moderno.

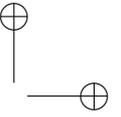
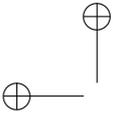
O deslocamento das personagens intersecta, friccionando, olhares translocais, transnacionais e supranacionais, pois coloca em pauta o diálogo entre “dois continentes, dois olhares diferentes para culturas diferentes, coincidência e não-coincidência de dois sujeitos que olham, em tempos diferentes, um cenário que (não) é o mesmo” (HELENA, 1997, p.76). No mapeamento dessas interseções ambivalentes, as frestas da letra miacoutiana constituem meios de focalização de atravessamentos culturais enlaçados em redes transatlânticas. Elas são projetadas através de articulações comunitárias, mapeando realidades históricas descontínuas posicionadas em paisagens intersticiais emergidas no “entre-meio das hifenizações híbridas” (BHABHA, 2005, p.301).

A figuração da zona de deslocamento, em *Terra Sonâmbula*, recai entre o movimento de pausa entre o dentro-fora de si e o fora-dentro do outro no imaginário das redes de multiplicidade da hipótese heterogênea. O percurso da viagem com outras coordenadas, que procuram ir além do já-visto e já-dito, desvia-se do pensamento fixo para impulsionar a força das respostas plurais. A ultrapassagem do limite de si mesmo para ler o fluxo das conexões entre imaginários revela a força dos encontros e da topografia do jogo das movências intersubjetivas dos sujeitos da relação. Na travessia do continente da letra miacoutiana, é preciso estar alerta frente ao mapeamento dos traços das rasuras entre as cenas do des(re)territorializar, com vistas a traduzir o limiar dos imaginários móveis. Com isso, torna-se viável a cartografia das zonas de deslocamento.

Narrativa içada pela cartografia dos resíduos, rastros e vestígios do reencontro entre pátrias imaginárias, *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto, trança solidariedades e cooperações entre África, Ásia e Europa, cartografando a experiência de personagens femininas que rompem as fronteiras da Índia, Portugal e Moçambique para rasgarem o manto de invisibilidade jogado sobre as paisagens moçambicanas.

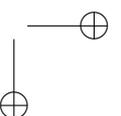
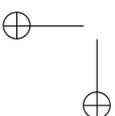
Inscrito na estrada de repactualizações embaladas pelo mapeamento dos rizomas da voz que veleja nas águas do próprio e do alheio, *Terra Sonâmbula* estampa um estuário da poética da relação do imaginário

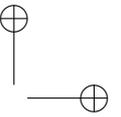
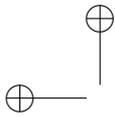




feminino, a partir do qual se promove o colóquio de latitudes reposicionadas além da viagem à própria geografia, trançando múltiplos (e)ventos da polifonia da diferença disseminada entre espaços dialógicos cujas fricções com o outro cancelam o mapa do outro na territorialidade literária miacoutiana.

Dessa forma, o movimento da letra e a tessitura do olhar errante figuram as redes de diálogo transatlântico. Assim, é preciso traduzir as texturas verbais e epistemológicas do território da letra miacoutiana. Nesses portos, os de passagem, está disseminada a dinâmica do deslocamento, atuando como um convite contínuo para ampliar nossos exercícios críticos em torno da cartografia da voz feminina em travessia pelas fronteiras do devir literário.





## Referências bibliográficas

ABDALA JUNIOR, Benjamim. **Literatura comparada e relações comunitárias, hoje**. São Paulo, Ateliê Editorial, 2004.

ACHUGAR, Hugo. **Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre Arte, Literatura e Cultura**. Trad. Lysley Nascimento. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006.

BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Trad. Myriam Ávila. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

CARVALHAL, Tania Franco. **O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada**. São Leopoldo, Editora UNISINOS, 2003

COUTO, Mia. **Terra Sonâmbula**. Companhia das Letras, São Paulo, 2007.

COUTINHO, Eduardo Faria. **Grande sertão: veredas: travessias**. São Paulo, Realizações Editora, 2013.

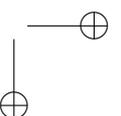
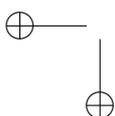
FIGUEIREDO, Eurídice. **Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura**. Rio de Janeiro, 7Letras, 2010.

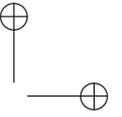
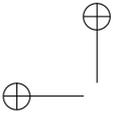
HELENA, Lucia. **Olhares em palimpsesto**. In. SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo. *Navegar é preciso, viver – escritos para Silviano Santiago*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, Salvador: EDUFBA, Niterói: EDUFF, 1997.

HOISEL, Evelina. **A disseminação dos limiares nos discursos da contemporaneidade**. In: CARVALHAL, Tania Fraco. *Culturas, contextos e discursos críticos do comparativismo*. Porto Alegre. Editora da Universidade/UFRGS, 1999.

MIGNOLO, Walter. **Histórias locais, projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

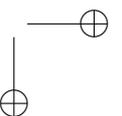
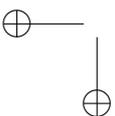
NOA, Francisco. **A narrativa moçambicana contemporânea: o individual, o comunitário e o apelo da memória**. In. FONSECA, Maria Nazareth Soares, CURY, Maria Zilda Ferreira. *África: dinâmicas culturais e literárias*. Belo Horizonte, Editora PUC MINAS, 2012.

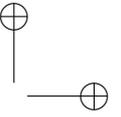




PAGEAUX, Daniel-Henri. **Musas na encruzilhada: ensaios de Literatura Comparada**. Org. Marcelo Marinho et al. Frederico Westphalen, RS; URI, 2014.

SAID, Edward. **Fora do lugar: memórias**. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo, Companhia das Letras, 2011.





# ***Trans*Azioni linguistiche: le lingue e il genere negato**

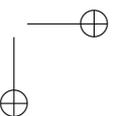
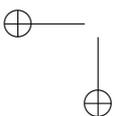
GIUSEPPE BALIRANO

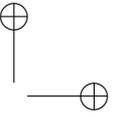
Università degli Studi di Napoli L'Orientale

## **1. Lingua e genere**

Oggi, come cinquanta anni fa, quando ci riferiamo a studi di genere, è immediato il rimando a studi sul genere femminile. Il termine genere, infatti, riporta direttamente a studi sulla donna o sulle diverse condizioni femminili condotti da femministe, o femministi, appartenenti ai diversi femminismi contemporanei, oppure da studiose e studiosi che, attraverso gli strumenti propri delle diverse discipline, affrontano l'argomento da punti di vista divergenti tuttavia con un *focus* esclusivo: le differenze contrastive del genere emergenti dalle caratteristiche *biologiche* divergenti dei due sessi, il maschile e il femminile. Inevitabilmente, quindi, ci si ritrova in un'ottica *genderista* che esclude aprioristicamente altri fattori di variabilità di genere che purtuttavia caratterizzano i tanti attori sociali delle rappresentazioni identitarie contemporanee; mi riferisco, in particolare, a transessualismo, transgenderismo, genere non conforme e intersessualità, per citarne solo alcuni. È necessario chiedersi dunque se nella immensa compagine attuale di pubblicazioni scientifiche e convegni accademici dedicati agli studi di genere, dove spesso il sostantivo "donna" o l'aggettivo "femminile" sono presenti nel titolo di tali eventi culturali, sia consono includere anche la rappresentazione di donne che si definiscono tali pur se non immediatamente ascrivibili al binarismo *genderista* di cui sopra.

Molto spesso, infatti, si tende a dimenticare che il genere, come Judith Butler ha più volte precisato, è un costrutto sociale che non nasce

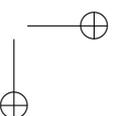
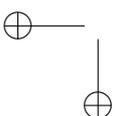


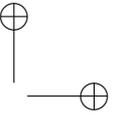


necessariamente da una prestabilita (biologica?) differenza binaria tra i sessi: maschio e femmina. Per Butler<sup>1</sup> il genere – che la studiosa americana esplora in riferimento al corpo e al sesso – non è un'entità stabile, immobile e ben definita, ma è soprattutto un continuo divenire, un fare e disfare dinamico che ne determina aspetti di fluidità. Per quanto sorprendente, il genere non è, e non può significare, solo lo studio del genere femminile: pertanto anche il maschile è un genere che rientra, a pieno titolo, negli studi di genere. Proprio in virtù di quella fluidità a cui accennavo prima in riferimento agli studi di Butler, molto spesso il genere maschile attua una relazione dialogica con quello femminile, così come il femminile ha in sé anche elementi imprescindibili di maschilità. Se il linguaggio crea il genere, ed in parte ne specifica il sesso, un interesse distintivo del linguista dovrebbe condurre all'analisi del modo in cui il discorso sia responsabile primario della creazione di modelli comportamentali che inevitabilmente confluiscono in condotte socialmente costruite e non innate, ma soprattutto non generalizzabili, da poteri egemonici di genere e di diseguaglianze sociali legate alle differenze tra uomo e donna, maschio e femmina, maschile e femminile. L'attraversamento critico delle logiche binarie che intrappolano tutti i corpi umani in un dualismo ontologico preconfezionato, la *TransAzione* a cui si fa riferimento nel titolo, deve pertanto costituire la base degli studi di genere. L'analisi della condizione contemporanea della donna, quindi, non può non implicare l'osservazione anche di modelli maschili fluidi che compartecipano, in modo naturale, al femminile e alla rappresentazione della donna.

La lingua che nega il riconoscimento di altre forme di genere non binarie è una lingua *genderista* che costringe tutti gli esseri umani ad appartenere ad una delle due categorie costruite dallo stesso linguaggio in relazione ai due sessi. Gli studi di genere oggi si basano principalmente su tre loci investigativi: (1) dare maggiore visibilità all'universo femminile, il che ha reso conseguentemente tutti i generi più visibili; (2) insistere sull'intersezionale e così complicare la categoria del genere; (3) analizzare le tensioni tra iterazioni globali e locali di genere. Ebbene il punto (2), insistere sull'intersezionale, o come il titolo di questo intervento introduce, sulla *TransAzione* linguistica, un atto linguistico che transita

<sup>1</sup> Judith Butler, *Undoing Gender*, New York, Routledge, 2004.





verso il riconoscimento delle molteplici alterità di genere, trasversale alle culture e alla storia, è il punto di partenza nell'analisi linguistica del genere che necessariamente prende in esame la diversità sessuale come fenomeno ubiquitario e universale.

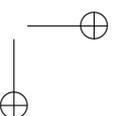
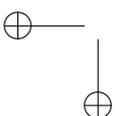
Il presente lavoro nasce quindi da un'esigenza individuale, nonché accademica, di ricondurre l'interesse per gli studi di genere, sempre più imperanti in diversi ambiti teorici tra cui gli studi di linguistica generale, in seno all'analisi del linguaggio come semiotica sociale<sup>2</sup>. Lo scopo primario è infatti quello di non soffermarsi sulla disamina, già a lungo esplorata, delle frequenze di occorrenze di categorie grammaticali di genere in una data lingua, ma di intraprendere, attraverso gli strumenti dell'analisi critica del discorso (*Critical Discourse Analysis*), lo studio sistematico delle pratiche sociali che inevitabilmente sono costruite nel discorso attraverso la lingua. Tralasciando quindi la nozione di lingua sessista o di sessismo nella lingua, elaborata all'interno del movimento femminista nell'ultimo ventennio<sup>3</sup>, si tenterà un approfondimento critico delle ideologie che sottendono alla costruzione e rappresentazione linguistica del genere degli attori sociali nel discorso.

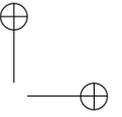
Il corpus raccolto per l'analisi delle rappresentazioni contemporanee di attori sociali di genere non conforme comprende due *subcorpora* appartenenti a tipologie testuali molto diverse tra loro: trentasei documenti presenti sul sito [www.europa.eu](http://www.europa.eu)<sup>4</sup>, strumento ufficiale dell'Unione Europea che dà accesso a tutte le informazioni pubblicate dalle istituzioni europee, redatti nelle 24 lingue ufficiali comunitarie (d'ora innanzi EUROPA). In particolare, EUROPA comprende dodici documenti in lingua inglese e i corrispettivi testi in portoghese e italiano. Il secondo *subcorpus* è costituito da 47 articoli tratti da giornali e riviste inglesi (20),

<sup>2</sup> Michael A.K. Halliday, *Language as social semiotic: The social interpretation of language and meaning*, Maryland, University Park Press, 1978.

<sup>3</sup> Giulio Lepschy, *Nuovi saggi di linguistica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1989, p. 61.

<sup>4</sup> Sull'importanza del sito Europa e del suo utilizzo come corpus per indagini linguistiche si legga: Giuseppe Balirano, "Towards a Turkish eu.entity: A Semiotic Approach to the Reading of EUROPA's Website Cyber-representation of a European Turkey", in Nicoletta Vasta e Rosa Caldas-Coulthard (ed.), *Identity Construction and Positioning in Discourse and Society*, *Textus* 12:1, pp. 179-198.





portoghesi (12) e italiani (15).

## 2. Il linguaggio neutro delle istituzioni europee

Gli studi sulla rappresentazione sociale e sull'uso del linguaggio in ambito intersezionale non genderista risalgono a molti anni fa, basti pensare agli studi linguistico-antropologici di Don Kulick<sup>5</sup> su *travesti* del Brasile; senza dimenticare in ambito culturale indiano la comunità Hijras, una casta 'fuori casta'; nella cultura thailandese Kathoey e Ladyboys, Rae Rae in Polinesia e Muxe in Messico, in quella italiana i "femminielli" napoletani, descritti già nel '500 da Della Porta. Tutti casi che complicano le categorie del maschile e del femminile e che pur tuttavia vi partecipano, confluendo in territori di analisi non semplici quali l'intersezionalità del genere.

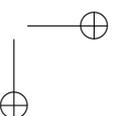
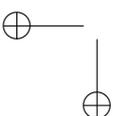
Nel 1586, la *De humana physiognomonia* di Giovan Battista Della Porta<sup>6</sup>, riporta la prima descrizione, in forma scritta, di un 'femminiello' napoletano:

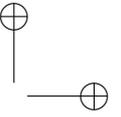
Nell'isola di Sicilia son molti effeminati, et io ne viddi uno in Napoli di pochi peli in barba o quasi niuno; di piccola bocca, di ciglia delicate e dritte, di occhio vergognoso, come donna; la voce debile e sottile non poteva soffrir molta fatica; di collo non fermo, di color bianco, che si mordeva le labra; et insomma con corpo e gesti di femina. Volentieri stava in casa e sempre con una faldiglia, come donna attendeva alla cucina et alla conocchia; fuggiva gli omini, e conversava con le femine volentieri, e giacendo con loro, era più femina che l'istesse femine; ragionava come femina, e si dava l'articolo femineo sempre: trista me, amara me. (Sottolineatura mia)

Nel breve testo citato, il Della Porta costruisce abilmente una prosodia semantica al femminile attraverso una insolita densità lessicale che indicizza in tutto e per tutto la descrizione di una donna (*donna; come donna; era più femina che l'istesse femine; ragionava come femina; si*

<sup>5</sup> Don Kulick, *Travesti: Sex, Gender, and Culture among Brazilian Transgendered Prostitutes*, Chicago, University of Chicago Press, 2009.

<sup>6</sup> Giovanni Battista Della Porta, *Della fisionomia dell'uomo*, Longanesi, Milano 1971, p. 813 (Testo latino 1586, traduzione italiana, da cui cito, del 1610).





dava l'articolo femineo; *trista; amara*). Nella cultura napoletana il *femminiello* riesce a godere di una posizione relativamente privilegiata grazie alla sua partecipazione ad alcune manifestazioni folkloristiche o religiose. Generalmente il *femminiello* viene considerato persona che porta fortuna; è una figura che fa parte del tessuto sociale dei quartieri popolari del centro storico di Napoli, dove è considerato una 'persona' femminile rispettata, nonostante l'articolo e il genere grammaticale che rendono il termine inesorabilmente maschile. Per questa ragione è invalso l'uso (sempre nei quartieri popolari) di mettergli<sup>7</sup> in braccio un bimbo appena nato e scattargli una foto; oppure farlo partecipare a giochi di società quali la tombola.

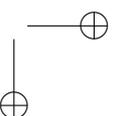
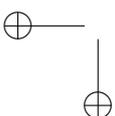
Nel 2008, dopo circa quattrocentotrenta anni dallo scritto di Della Porta che chiaramente racconta di un individuo che ben si distanzia dalla descrizione di un maschio egemonico, l'Europa inizia un lungo processo di riconoscimento dei diritti delle persone di *genere-non-conforme* e attraverso uno degli strumenti comunicativi più utili per la costruzione identitaria di un'Europa Unita, la Commissione Europea pubblica e divulga sul sito ufficiale un *pamphlet* dall'ambizioso titolo: "La neutralità di genere nel linguaggio usato al Parlamento Europeo". L'opuscolo è stato redatto nelle 24 lingue ufficiali dell'Unione e, come è noto, in quanto documento dell'UE, è un atto ufficiale e quindi tutte le traduzioni sono da considerarsi documenti originali e mai come la traduzione di un architetto. Nella prima pagina del documento si afferma chiaramente che:

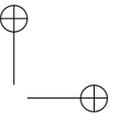
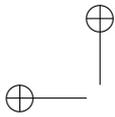
Il Parlamento Europeo si impegna a utilizzare un linguaggio neutro dal punto di vista del genere nelle sue pubblicazioni e comunicazioni, ed è la prima istituzione a fornire linee guida specifiche sul linguaggio neutro dal punto di vista del genere in tutte le lingue di lavoro comunitarie.<sup>8</sup>

Poiché il documento appare sul sito ufficiale dell'Unione Europea è da ritenersi una vera e propria raccomandazione formale che regola di di-

<sup>7</sup> L'uso dell'enclitico maschile, e in generale del genere maschile, per definire il *femminiello*, è ancora oggi presente sia nel dialetto campano sia nella lingua italiana.

<sup>8</sup> Parlamento Europeo, "La neutralità di genere nel linguaggio usato al Parlamento Europeo, 2008", (25/05/2008) <[http://www.europarl.europa.eu/RegData/publications/2009/0001/P6\\_PUB\(2009\)0001\\_IT.pdf](http://www.europarl.europa.eu/RegData/publications/2009/0001/P6_PUB(2009)0001_IT.pdf)> (versione elettronica consultata il 30/05/2016).





ritto una pratica linguistica importante per la costruzione di ‘un linguaggio neutro’ da utilizzare in tutti i documenti dell’UE nel riconoscimento linguistico delle persone di genere non binario, ma anche per evitare sessismo linguistico nel rapporto tra donne e uomini.

Una prima analisi linguistica del *subcorpus* EUROPA evidenzia infatti che, nei documenti in lingua inglese, un ‘linguaggio neutro’ è realmente perseguito dall’UE:

The European Union is founded on the shared principles of liberty, democracy, respect for <i>human rights</i> and fundamental freedoms.
In the context of the International Day Against Homophobia, I, on behalf of the European Union, reaffirm the principle of non-discrimination which requires that <i>human rights</i> apply equally to every human being regardless of sexual orientation and gender identity.

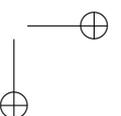
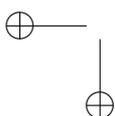
Tabella 1

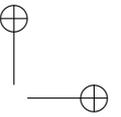
Se invece analizziamo gli stessi documenti in lingua italiana, qualcosa chiaramente sembra infrangere l’impegno preso dal Parlamento nella circolare su lingua e genere (Tabella 2):

L’Unione europea è basata sui principi condivisi di libertà, di democrazia, di rispetto <i>dei diritti dell’uomo</i> e delle libertà fondamentali.
Nel contesto della Giornata internazionale contro l’omofobia riaffermo, a nome dell’Unione europea, il principio della non discriminazione, che esige che i <i>diritti dell’uomo</i> si applichino allo stesso modo a tutti gli esseri umani indipendentemente dall’orientamento sessuale o dall’identità di genere.

Tabella 2

La forma neutra del sintagma nominale inglese “human rights” è inutilmente connotata dal punto di vista del genere in italiano attraverso l’espressione “diritti dell’uomo”. Sebbene l’uso del termine singolare maschile “uomo” nella frase “i diritti dell’uomo” sia non marcato, poiché “uomo” può essere usato in lingua italiana per indicare chiunque appartenga alla specie umana (maschio e femmina), una lingua non sessista avrebbe potuto utilizzare la frase italiana “i diritti umani”, del tutto



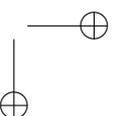
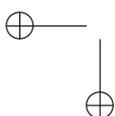


equivalente all'inglese, onde evitare di attribuire un valore genderista al sintagma. Nei seguenti esempi tratti da EUROPA (Tabella 3), si può notare come l'inglese "human rights" sia stato reso, infatti, con la frase "diritti umani" senza alterarne il significato:

Inglese	Italiano
the creation of a Taskforce on Lesbian, Gay, Bisexual and Transgendered (LGBT) people's rights within the Council Working Group on Human Rights (COHOM) and the upcoming adoption by the latter of a EU Toolkit on LGBT rights.	la creazione di una <i>taskforce</i> per i diritti di lesbiche, gay, bisessuali e transgender (LGBT) in seno al Gruppo "Diritti umani" del Consiglio (COHOM), e la prossima adozione da parte di quest'ultimo di un insieme di strumenti dell'UE sui diritti di LGBT.
in June 2010 the EU adopted a Toolkit to Promote and Protect the Enjoyment of all Human Rights by Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender (LGBT) people.	nel giugno 2010 l'UE ha adottato uno strumentario per la promozione e la tutela dell'esercizio di tutti i diritti umani da parte di lesbiche, gay, bisessuali e transgender (LGBT).

Tabella 3

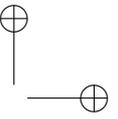
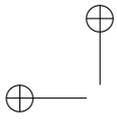
Ma ad una più attenta analisi degli esempi riportati nella Tabella 3, si noterà che gli aggettivi utilizzati per identificare i diritti delle persone LGBT sono sempre e correttamente seguiti in inglese dal sostantivo "people" (persone). I nomi definiscono tutto ciò che esiste o che possiamo immaginare, e quindi costituiscono un elemento imprescindibile di qualsiasi frase poiché veicolano il messaggio primario nella comunicazione. Negli esempi in italiano, invece, gli aggettivi che compongono l'acronimo LGBT (lesbica, gay, bisessuale e transgender) sono sempre utilizzati in funzione sostantivata, privati cioè del sostantivo 'persone' o 'individui' a cui sono attribuiti ("i diritti di lesbiche, gay, bisessuali e transgender"; "da parte di lesbiche, gay, bisessuali e transgender"). È necessario nell'ottemperanza di un linguaggio neutro e non marcato usare la parola "transgender", ad esempio, come aggettivo e non come sostantivo: "una donna transgender", oppure "un uomo transgender", per evitare di incor-



rere nell'errore genderista dell'errata attribuzione del genere.

Il discorso diventa ancora più critico quando si analizzano documenti in cui si affrontano i diritti delle persone LGBTI in Italia, paese che ha dimostrato attraverso leggi mai veramente specifiche un debole impegno per i diritti delle persone lesbiche, gay, bisessuali, transessuali ed intersessuali. Negli ultimi dieci anni comunque, grazie all'input proveniente dell'Unione Europea, è stata introdotta anche in Italia una legislazione che proibisce le discriminazioni basate sull'orientamento sessuale e - in qualche caso - l'identità di genere nel settore dell'impiego pubblico e privato. Soltanto nell'aprile del 2013 la "Strategia nazionale per la prevenzione e il contrasto delle discriminazioni basate su orientamento sessuale e identità di genere" (2013-2015) è stata infatti adottata da un decreto ministeriale. Eppure Michel Foucault in *La volonté de Savoir*<sup>9</sup> attribuiva proprio ai regolamenti legislativi la possibilità di fornire l'occasione discorsiva per contrastare, risignificare e, potenzialmente, sovvertire, lo *status quo*: per ora la legge italiana non sembra essere in grado di fornire uno spazio linguistico di significazione che realmente includa le persone di genere non conforme. Se leggiamo i tre esempi tratti da EUROPA a livello contrastivo tra inglese (EN), portoghese (PT) e italiano (IT), ancora una volta non possiamo non constatare come da un corretto utilizzo dell'acronimo LGBTI in inglese, sempre in posizione aggettivale, pre-modificatore dei sostantivi "persons" o "people", si passi ad una errata sostantivazione di "as lésbicas", "os homossexuais", "os bissexuais", "os transgéneros" e "os intersexuais" in portoghese e "lesbiche", "gay", "bisessuali", "transgender" e "intersessuali" in italiano. Per quanto sia ancora possibile obiettare che l'uso dell'articolo in portoghese ha una funzione sostantivante dell'aggettivo, non è comunque possibile giustificare termini come "os transgéneros" visto che l'articolo attribuisce un genere al neo-sostantivo, ed il genere è esclusivamente marcato come maschile, pertanto la normativa europea in lingua portoghese sembra inspiegabilmente escludere coloro che si definiscono come "as transgéneras" (MtF). Se poi ci soffermiamo sul testo italiano, l'utilizzo dell'acronimo LGBT, diverso da LGBTI inglese e portoghese, presenta un'inutile mutilazione

<sup>9</sup> Michel Foucault, *Historie de la sexualité 1: La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.



dell'ultima lettera, annullando così completamente le persone intersessuali dall'annovero delle categorie prese in esame (si veda Tabella 4).

.eu EN	.eu PT	.eu IT
Lesbian, Gay, Bi-sexual, Transgender and Intersex (LGBTI) <u>persons</u> continue to be subjected	As lésbicas, os homossexuais, os bissexuais, os transgéneros e os intersexuais (LGBTI) continuam a ser alvo de	Lesbiche, gay, bisessuali, transgender e intersessuali (LGBT) continuano ad essere oggetto di
Transgender and intersex <b>persons</b> are a particularly vulnerable group among <b>LGBTI people</b> .	Os transgéneros e os intersexuais constituem um grupo particularmente vulnerável dentro da <b>comunidade LGBTI</b> .	Transgender e intersessuali costituiscono un gruppo particolarmente vulnerabile tra <b>gli LGBT</b> .

Tabella 4

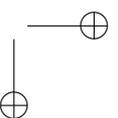
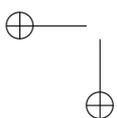
Se esaminiamo la stima internazionale dell'ISNA (*Intersex Society of North America*) sulle occorrenze nelle nascite di persone intersessuali, noteremo che a causa di diverse "patologie" ascritte all'intersessualità nell'intera popolazione mondiale, i casi di intersessualità sono superiori a uno su 1.666 nascite. Pertanto, in natura, il fenomeno dell'intersessualità è diffusissimo, sebbene la lingua italiana "neutra" delle istituzioni europee sembri negarlo. La seguente Tabella 5, difatti, presenta una serie di esempi che mettono in luce il fenomeno prima osservato e, soprattutto, il modo in cui l'italiano (neutro?) dell'Unione Europea continui a mutilare l'acronimo LGBTI, escludendo le persone intersessuali da qualsiasi forma di rappresentazione linguistica. Il portoghese, pur continuando discutibilmente ad omettere il termine "persona", è certamente più corretto dell'italiano che inspiegabilmente riduce l'acronimo a LGBT.

Tabella 5

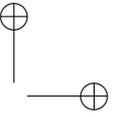
#### 4. Identità *Transgender* negata: *il caso Manning* e la stampa europea

Il secondo *subcorpus* analizzato raccoglie articoli tratti da giornali e

[www.lusosofia.net](http://www.lusosofia.net)



.eu EN	.eu PT	.eu IT
the EU supports several organisations defending the rights of <b>LGBTI</b> persons or protecting <b>LGBTI</b> human rights defenders.	a UE apoia diversas organizações de defesa dos direitos dos <b>LGBTI</b> ou de protecção dos defensores dos direitos humanos dos <b>LGBTI</b>	l'UE sostiene diverse organizzazioni che difendono i diritti degli <b>LGBT</b> o proteggono i difensori dei diritti umani degli <b>LGBT</b>
<b>LGBTI</b> persons are still subject to discrimination and these cases would require a thorough follow-up by the authorities.	Os <b>LGBTI</b> continuam a ser objeto de discriminação e seria necessário que as autoridades empreendessem um...	Le persone <b>LGBT</b> continuano ad essere vittime di discriminazione e tali casi dovrebbero essere attentamente sorvegliati dalle autorità.
help reduce violence and discrimination and protect <b>LGBTI</b> human rights defenders;	ajudar a reduzir a violência e a discriminação e proteger os defensores dos direitos humanos das pessoas <b>LGBTI</b> ;	contribuire a ridurre le violenze e le discriminazioni nonché tutelare i difensori dei diritti umani delle persone <b>LGBT</b> ;



riviste inglesi e americani, portoghesi e brasiliani, e italiani che trattano il caso Manning. Bradley Manning fu condannato nel 2010 per aver trafugato e consegnato a *Wikileaks* documenti riservati. La stampa ha in seguito a lungo trattato il caso Manning poiché, mentre era in prigione, Bradley è diventato famoso per aver comunicato al mondo intero di aver scelto di diventare Chelsea, iniziando così un lungo percorso di trasformazione di genere da maschio a femmina. Manning aveva, infatti, dichiarato di non essersi mai riconosciuta nel suo sesso biologico e ha chiesto alla stampa di essere chiamata Chelsea e di essere trattata come donna.

La stampa anglofona propone una rappresentazione di Chelsea politicamente corretta, nel rispetto del genere prescelto dal soggetto. Negli articoli contenuti nel secondo *subcorpus* di matrice anglo-americana, infatti, raccolti da dicembre 2010 a marzo 2015, si può notare il modo in cui il personaggio Manning sia *identificato e funzionalizzato*<sup>10</sup> esclusivamente attraverso deittici pronominali femminili (*she*) o attraverso l'utilizzo del nome femminile scelto dalla stessa Manning, Chelsea, o ancora dalle concordanze dell'aggettivo possessivo femminile inglese *her*. Come si evince dai seguenti esempi, l'attore sociale rappresentato nella stampa anglofona è a tutti gli effetti una donna:

**Chelsea** Manning, the soldier jailed for her part in the Wikileaks affair, has revealed that she was transgender "in secret" while serving in the US army. (*The Guardian*)

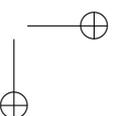
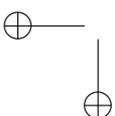
Bradley Manning announces that **she is a woman** and intends to start ... (*Daily Mail*)

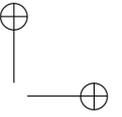
The Army private, 25, said in a statement that she has known since childhood that **she is female** and wishes to be referred to **as a woman** (*Daily Mail*)

Throughout the trial, lawyers and experts said **she had struggled** with gender identity disorder in the masculine environment of the Army (*Daily Mail*)

**She was** sentenced to 35 years in prison on Wednesday but is eligible for parole after eight years (*Daily Mail*)

<sup>10</sup> Sull'identificazione e la funzionalizzazione degli attori sociali si veda Theo Van Leeuwen "The representation of social actors", in C.R. Caldas-Coulthard e M. Coulthard (ed) *Text and Practices: readings in critical discourse analysis*, London, Routledge, 1996, pp. 32-70.





A Twitter handle with **her name** sent a series of tweets beginning mid-day Friday that called for an online conversation. (*The Times*)

In February, **she was** approved for hormone therapy. (*The Times*)

**She is** not allowed Internet access, according to *The Guardian*, and **in her** tweets **she notes** the difficulties of tweeting from prison. **She says she is** dictating them by phone and that... (*The Times*)

Skepticism about Manning's motives, character, and state of mind may taint onlookers' abilities to take her seriously. (*New York magazine*)

**Chelsea** Manning, the former intelligence analyst convicted of espionage for sending classified documents to the WikiLeaks website, but says **she** can't grow out her hair. (*The New York Times*)

Secondo Judith Butler<sup>11</sup> il genere deve essere ri-concettualizzato come una *performance* e non come un fenomeno fisso o unitario, non qualcosa che siamo, ma il modo in cui gli uomini e le donne si rappresentano. Il genere quindi non rappresenta qualcosa che si è, o con cui ci si identifica, è piuttosto un atto politico, sociale, personale, culturale e, aggiungerei, linguistico. Il genere è una sequenza di atti, un "fare" (*doing*) e non un "essere" (*being*). Pertanto, anche il genere delle persone transessuali è reale così come lo è quello di qualsiasi persona la cui *performance* sia conforme alle aspettative sociali.

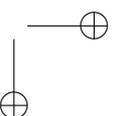
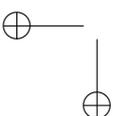
Analogamente la stampa in lingua portoghese tende a rappresentare linguisticamente Chelsea Manning come una donna, come emerge dall'uso dei pronomi personali e dagli aggettivi possessivi, ma anche dal frequente uso del participio passato accordato al femminile con il soggetto, Chelsea:

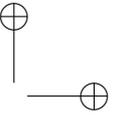
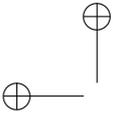
Chelsea Manning, anteriormente **conhecida** como Bradley, foi **ameaçada**

Chelsea Manning foi **condenada** por divulgar documentos confidenciais através do projeto Wikileaks fundado por Julian Assange.

**Nascida** com o sexo masculino e **conhecida** anteriormente como Bradley, Manning foi **acusada** de ter divulgado documentos confidenciais do governo dos Estados Unidos

<sup>11</sup> La nozione di *performativity* è stata introdotta dalla studiosa americana Judith Butler nel saggio *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge Classics, 1990.





Chelsea Manning (ex Bradley Manning), **condenada** a 35 anos de prisão por vaziar informações confidenciais

Chelsea Manning, antes **chamada** de Bradley Manning,\* **ex-soldada** do exército dos Estados Unidos,

Manning entendeu que suas ações eram contra a **lei** e confessou-se **culpada** de todas as acusações, com exceção da “ajuda ao inimigo”

ela será **encaminhada** à [sic] uma prisão masculina, e o exército americano já negou o seu direito de terapia além daquela oferecida por um psiquiatra.

Nella stampa italiana si opta invece di preferenza per una rappresentazione linguistica dell'attore sociale Manning al maschile, senza tener conto in alcun modo della volontà del soggetto in questione di autorappresentarsi al femminile e quindi come Chelsea. Nei seguenti esempi si noterà il modo in cui, in italiano, il genere di una persona transessuale non è da considerarsi reale poiché non conforme alle aspettative sociali.

Chelsea Manning, il militare **noto** come **Bradley condannato** per aver **trafugato** e **consegnato** a Wikileaks documenti riservati ... (RAI News)

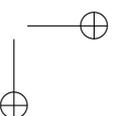
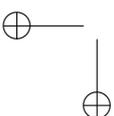
Si è aperto oggi il processo contro **Bradley Manning**, il giovane **soldato americano accusato** di aver passato oltre 700mila documenti riservati a Julian Assange, scatenando lo scandalo Wikileaks. In molti, già dal weekend, si sono radunati davanti alla corte di Fort Meade, in Maryland, per manifestare il loro sostegno **al militare**: ne chiedono la liberazione e **lo** definiscono un **eroe** (La Repubblica)

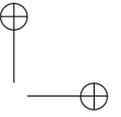
Il **soldato Bradley Manning**, **divenuto** famoso come ‘la fonte di Wikileaks’, dopo aver scelto di diventare donna... (RAI News)

Manning aveva, infatti, dichiarato di non essersi mai **riconosciuto** nel suo sesso biologico, aveva chiesto di essere **chiamato** Chelsea Elizabeth e di essere **trattato** come una donna. (Il Messaggero)

lo “**strano**” **soldato** Manning era stato **sottoposto** a una condizione di stress tale da **condurlo** a momenti di completa catatonìa (Il Messaggero)

All'ex analista dell'intelligence è stata [sic] diagnosticato il disturbo - in cui una persona ha una forte e persistente identificazione nel sesso opposto a quello biologico (L'Espresso)





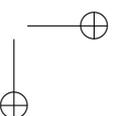
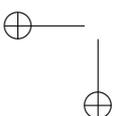
Gli esempi riportati fanno invariabilmente riferimento al “soldato Manning” a cui si accordano tutti i verbi, i sostantivi e gli aggettivi al maschile. Avviene così che come sostiene Butler all’interno dell’iterazione di un atto linguistico si attui un processo di ri-significazione, ri-contestualizzazione, sovversione di effetto semantico. Attraverso la ripetizione, la citazione, infinitamente iterabile, delle convenzioni e dei codici regolativi del mondo sociale, noi “mettiamo in atto” la realtà, e così facciamo con il nostro genere, che viene quindi a configurarsi come uno “stile corporeo”, un atto regolarizzato e autorizzato che produce ciò che nomina, attuando così il proprio essere.

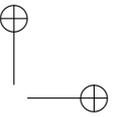
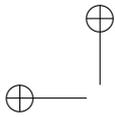
## Conclusione

Fare *gender* oggi, rappresentando una sola categoria di genere, senza includere le pratiche sociali messe in atto da donne transgender, da persone *gender variant* e intersessuali come referenti a pieno titolo per un rinnovamento della vita sociale, politica e culturale, significa non riconoscere che la stessa corporeità femminile rimanda al contestato sistema di norme che stabiliscono chi conta come soggetto all’interno della sfera politica, culturale e sociale. La lotta da intraprendere attraverso le pratiche del genere deve servire principalmente alla riformulazione delle norme precostituite, anche attraverso la richiesta di cambiamento linguistico, norme in base alle quali si fa esperienza del proprio essere maschio e femmina, donna e uomo. Pertanto, concluderei con una citazione tratta da *Undoing Gender* di Butler<sup>12</sup> che ci ricorda che: “il *gender* non è una fredda categoria di normalizzazione, ma un ambito di azione individuale e collettiva che può e deve costantemente essere occupato e contestato da soggetti e da pratiche a un tempo decostruttive e ricostruttive”. E tutto ciò potrà avvenire soltanto con il superamento di quelle rigide categorie linguistiche che negano l’essere.

---

<sup>12</sup> Judith Butler, *Undoing Gender*, London, Routledge, 2004.





## A herança decadentista/simbolista de Florbela Espanca

GUACIRA MARCONDES MACHADO

FCL – Unesp de Araraquara

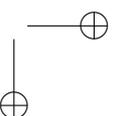
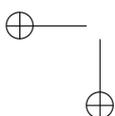
SILVANA VIEIRA DA SILVA

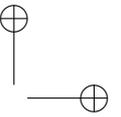
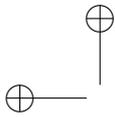
FCL – Unesp de Araraquara

O movimento decadente na França, após a derrota de 1870 para a Prússia e o fim do Segundo Império, é um pouco equivalente ao impressionismo na Alemanha após a derrota de 1918. Em 1885, havia decadentes e simbolistas na França: a palavra decadente era pronunciada, a palavra simbolista ainda não. Em *A rebours*, que foi publicado em 1884, Des Esseintes é o tipo mais completo do herói decadente.<sup>1</sup> Em abril de 1886, Anatole Baju lançava seu “Manifesto Decadente”, e os decadentes se dividiam em duas posições: para alguns, o futuro é do decadismo. Tendo nascido de um excesso de insensibilidade da civilização herdeira de Schopenhauer, os decadentes não pretendem fundar nada, querem, sim, destruir, fazer desaparecer as velharias e preparar os elementos que farão nascer a grande literatura nacional do século XX. Trabalho imenso, tarefa ingrata, como diz Delvaille.<sup>2</sup> Mas, lembra o mesmo crítico, alguns meses mais tarde, que Baju fala do futuro do decadismo numa expressão clássica nacional, aristocrática e reacionária: “A arte, para fugir às poluições democráticas, purificar-se-á, tornar-se-á a cada dia mais sutil, mais

<sup>1</sup>Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme*, Paris, Livre de poche, coll. “Références”, 2004, édition mise à jour, 2014. (p. 34).

<sup>2</sup>Bernard Delvaille, *La poésie symbolist*, Paris, P. Seghers, 1971. (p. 22).





impalpável, e terminará por ser o privilégio exclusivo da aristocracia e da classe letrada”.<sup>3</sup>

Em setembro de 1886, Jean Moréas expõe o “Manifesto do Simbolismo”, bastante vago, aliás, no *Figaro*. A nova escola tem por mestres Baudelaire, Mallarmé e Verlaine e propõe a denominação de Simbolismo. *A Prose pour des Esseintes* de *A rebours* é parodiada como “Idílio simbólico”, precedendo a própria formação da escola simbolista, e essas críticas acompanharão a nova escola: a obscuridade filosófico-poética dos novos poetas, cuja preciosidade levada até o gongorismo será sempre destacada. As doutrinas que no início se confundiam, separam-se logo claramente: enquanto os decadentes se prendem a um pessimismo negativo, os simbolistas vão afirmar sua fé em um ideal ou uma realidade superior; o sentimentalismo vago, os jogos paródicos dos decadentes vão ser substituídos pela ambição teórica, pelo experimento de diversas inovações formais que os simbolistas buscam e reivindicam<sup>4</sup>. Guy Michaud, o grande historiador do simbolismo, no entanto, dirá que “Decadentismo e Simbolismo são, não duas escolas, [...] mas duas fases sucessivas de um mesmo movimento”<sup>5</sup> – uma negativa e outra positiva. Illouz afirmará que o Simbolismo situa-se em vários momentos sucessivos, excedendo seu presente e trazendo uma revolução da linguagem poética que recairá sobre as criações do século XX.

Em Portugal, os simbolistas integram em sua obra a mesma visão pessimista da existência em decorrência aos acontecimentos históricos por que passa o país. Em sua obra há uma recordação do que é vago e melancólico, e que faz fremir a consciência, aliado ao tédio e à desilusão, invariavelmente, que provêm da decepção que o real, o cotidiano da vivência nacional provocam em todos aqueles que cotejavam os modelos de mundivivência de Portugal com os estrangeiros. Nos termos de Jacinto do Prado Coelho<sup>6</sup>, o Simbolismo português é a:

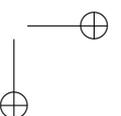
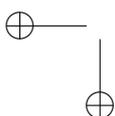
Escola ou corrente poética que se afirma sobretudo entre 1890 e 1915, e que se define por um conjunto de aspectos, variáveis de

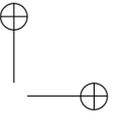
<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>4</sup> Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme*, Paris, Livre de poche, coll. “Références”, 2004, édition mise à jour, 2014. (p. 39).

<sup>5</sup> *Ibidem*, (MICHAUD *apud* ILLOUZ, p. 39).

<sup>6</sup> Jacinto do Prado Coelho, *Dicionário de Literatura*, Porto, Figueirinhas, 1979.





autor para autor, que dizem respeito a atitudes perante a vida, à concepção de arte literária, aos motivos e ao estilo.

A obra de Florbela Espanca (1894-1930), que nos interessa particularmente aqui, insere-se plenamente na corrente decadentista-simbolista que, já na França, ficou difícil separar em cada poeta e que, na poeta portuguesa apresenta-se bem imbricada. Ela nasceu em 1894 e publicou sua primeira obra poética - *Livro de Mágoas*- em 1919. Percebe-se que viveu e formou sua sensibilidade à luz de acontecimentos históricos e literários em grande transformação em Portugal. Daí que sua obra ilustra de maneira bastante frequente os traços das duas poéticas, embora, como acontece com os poetas simbolistas, introduza também em sua poesia marcas pessoais que a distinguem da de seus contemporâneos. Há nela, pode-se dizer, o gosto da expressão do sofrimento e a aproximação da vida humana com a da natureza, como se pode ver nestes fragmentos:

Boca a saber a sol, a fruto, a mel;/ Sou a charneca rude a abrir em flor! (Charneca em flor);

Foi dos meus olhos garços que um pintor/ Tirou a luz para pintar o vento... (Conto de fadas);

Num êxtase, eu escuto pelos montes/ O coração das pedras a bater..." (Noitinhas).<sup>7</sup>

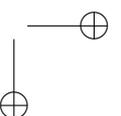
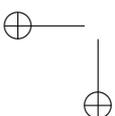
É possível dizer que esta marca distintiva de sua poesia, desde o início, pode-se considerar como revivescência do gosto romântico pelo vago na atmosfera, pelo nebuloso, pelo impalpável que se estende às paisagens esfumaçadas e melancólicas, outonais ou crepusculares, tão ao gosto de todos os romantismos:

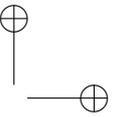
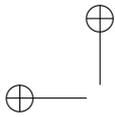
Dou-te o que tenho: o astro que dormita,/ O manto dos crepúsculos da tarde... (Conto de fadas);

Caem as folhas mortas sobre o lago;/ Na penumbra outonal não sei quem tece,/ As rendas do silêncio...Olha, anoitece,/ - Brumas longínquas do País do Vago (Outonal).<sup>8</sup>

<sup>7</sup>Florbela Espanca, *Obras completas*, Lisboa:Dom Quixote, 1986.

<sup>8</sup>*Ibidem*.





Florbela busca na estética neorromântica a atmosfera que reconhece em sua alma: saudade, dor, amor não realizado, langor, um sentimento vago de perda, de sonho, de nebuloso. Mas, avançando mais na estética decadente-simbolista, encontram-se em seus versos a visão pessimista da existência, a qual é efêmera e dolorosa, o tédio ou *spleen* – o grande mal do final do século XIX:

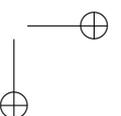
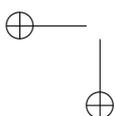
Passo pálida e triste.../Que pálida que ela é! Parece morta!/ E vou sonhando, vaga, absorta,/ Não tenho um gesto, ou um olhar sequer.../ O frio que trago dentro gela e corta/Essa tristeza/ É menor dor intensa que frieza,/É um tédio profundo de viver! (Tédio);

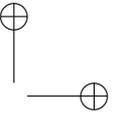
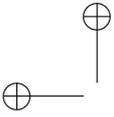
Não sabem que passou, um dia, a Dor/'A minha porta e, nesse dia, entrou./ Sinto os passos da Dor...tortura, infinda, que é demência! é já vontade de gritar!/ A mesma mágoa, o mesmo tédio/A mesma angústia funda, sem remédio,/ Andando atrás de mim, sem me largar! (Sem remédio).á, sobretudo, em sua poesia o distanciamento do real, o primeiro gesto que preside à organização da paisagem simbolista – a rejeição do mundo exterior. Nos poemas de Florbela as paisagens exteriores deixam de solicitar a poeta que as toma como pretexto para se recolher em si mesma, e elas acabam por aparecer deformadas por seus fantasmas e seus sonhos, como diz Illouz sobre os simbolistas.<sup>9</sup>

Assim, é para servir de suporte a uma projeção de seus sentimentos ou objetivar uma subjetividade volátil, para tornar sensíveis as analogias secretas que ligam a alma e o mundo, que Florbela recorre com tanta frequência a uma realidade que é criação do espírito. Reconhece-se, então, o distanciamento do real, o egotismo autocrático da poeta na análise atenta das mudanças sensoriais e afetivas de que fala Jacinto do Prado Coelho. Encontra-se profusão de versos que ilustram essas tendências encontradas em outros simbolistas seus contemporâneos, nos quais se percebe mais profundamente a integração da alma da poeta no mundo exterior, de modo que, ao falar deste, Florbela descreve de fato sua alma.

Mas, ao fazê-lo, os espaços que povoam seus versos, os objetos que ali se encontram criam uma atmosfera artificial, visão fantástica, imaginária,

<sup>9</sup>Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme*, Paris, Livre de poche, coll. "Références", 2004, édition mise à jour, 2014. (p. 122-123).





de cores estranhas, de metais, de plantas raras de um mundo fora do real, no qual nada está em seu lugar, onde sua alma desfaz as pacíficas aparências da vida cotidiana, como observa Illouz (p. 130) nos simbolistas, e a imagem está carregada de um onirismo intenso. Isso estende-se aos próprios seres que se veem em ouro e pedras preciosas, provocando no poema um efeito baudelairiano de ausência de vida, de estranheza, de excessos de preciosismo, de jogo verbal:

Eu tenho, Amor, a cinta esbelta e fina.../Pele doirada de alabastro antigo.../ Frágeis mãos de madona florentina.../ – Vamos correr e rir por entre o trigo!/ Há rendas de gramíneas pelos montes.../Papoilas rubras nos trigais maduros.../Água azulada a cintilar nas fontes... (Passeio no campo);

A tarde é de oiro rútilo: esbraseia/ O horizonte:um cacto purpurino./ E a vaga esbelta que palpita e ondeia,/ Com uma frágil graça de menino.[...]/ E o sol, nas casas brancas que incendeia,/Desenha mãos sangrentas de assassino! (Tarde no mar);

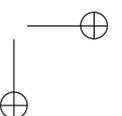
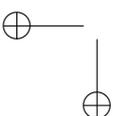
Quis Deus dar-me o condão de ser sensível/ Como o diamante à luz que o alumia,/Dar-me uma alma fantástica, impossível,/ – Um bailado de cor e fantasia!/ Quis Deus fazer de ti a ambrosia/ Desta paixão estranha, ardente, incrível, (O Meu Condão);

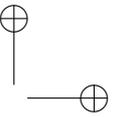
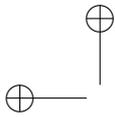
Mãos de ninfa, de fada, de vidente,/Pobrezinhas em sedas enroladas,/ Virgens mortas em luz amortalhadas? Pelas próprias mãos de oiro do sol-poente (As minhas mãos).

A noite sobre nós se debruçou [...]/O luar, pelas colinas, nesta hora,/ É água dum gomil que se entornou [...]/Não sei quem tanta pérola espalhou![...]/ Tranquilidade...calma...anoitecer.../Num êxtase, eu escuto pelos montes/O coração das pedras a bater...(Noitinha);

Diluído numa taça de oiro a arder/ Toledo é um rubi [...]/ Meu corpo de âmbar, harmonioso e moço/ É como um jasmineiro em alvoroço/ Ébrio de sol, de aroma, de prazer!/ [...]/ Flameja ao longe o esmalte azul do Tejo.../Uma torre ergue ao céu um grito agudo... (Toledo);

Caem as folhas mortas sobre o lago;/Na penumbra outonal não sei quem tece,/As rendas do silêncio... Olha, anoitece! / – Brumas longínquas do País do Vago... / Veludos a ondear... Mistério mago... /Encantamento... /A luz que pouco a pouco desfalece / Que lança em mim a bênção de um afago... / Outono dos crepúsculos doirados,





/ De púrpuras, damascos e brocados! / – Vestes a terra inteira de esplendor! (Outonal);

A mocidade [...] / Que vê num cardo a folha duma rosa, / Na gota de água o brilho dum diamante; / Essa que fez de mim Judeu Errante / Do espírito, a torrente caudalosa, / Dos vendavais irmã tempestuosa / – Trago-a em mim, vermelha, triunfante! / No meu sangue rubis correm dispersos; / Chamas subindo ao alto nos meus versos, / Papoilas nos meus lábios a florir. (Mocidade);

Meus nervos, guizos de oiro a tilintar / Cantam-me n'alma a estranha sinfonia / Da volúpia, da mágoa e da alegria, / Que me faz rir e que me faz chorar! / Em meu corpo fremente, sem cessar, / Agito os guizos de oiro da folia! / A Quimera, a Loucura, a Fantasia, / Num rubro turbilhão sinto-As passar! (Nervos d'oiro).

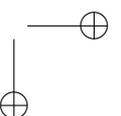
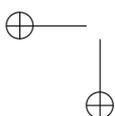
Vemos que entre o Eu e o mundo não há mais barreiras que fixariam os limites do imaginário.<sup>10</sup>

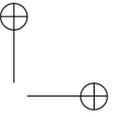
Essa projeção da poeta fora dos espaços naturais acompanha-se, com frequência, de um recuo no tempo, onde ela se vê, visão imaginária tão ao gosto do Simbolismo, clara ilustração de seu egotismo aristocrático, como personagem de exceção, princesa ou rainha, a exercer poderes sem limites, mesmo em meio ao sofrimento. Recorrendo a mitos e lendas, esse movimento utiliza um número reduzido de temas preciosos, refinados, de erudição e de artifício, que criam um cenário de lenda e de sonho bem característico e estereotipado, que nos anos 1890 se tornam objeto de críticas, como esta, de Adolphe Retté, que se pode aplicar a muitos poemas de Florbela:

Todos seus [dos simbolistas] esforços, [...] tenderam a imaginar uma região nebulosa e crepuscular, onde só habitam reis melancólicos, oradores cobertos de pedrarias, heróis com capacetes de prata dourada em busca de intangíveis quimeras, cavaleiros franzinos e tremebundos, trovadores sob o balcão de princesas satânicas, sereias gelatinosas, pastores que arrulham.<sup>11</sup>

<sup>10</sup>Florbela Espanca, *Obras completas*, Lisboa:Dom Quixote, 1986.

<sup>11</sup>Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme*, Paris, Livre de poche, coll. "Références", 2004, édition mise à jour, 2014. (Retté *apud* Illouz, p. 95).





Tudo isso também se explica pela atração que a obra de Wagner exerceu sobre todas as artes, com suas princesas adormecidas, velhos palácios cercados de parques e de lagos, algumas pombas ou alguns cisnes, e uma grande abundância de joias, de esmeraldas, de rubis, de ametistas. Já encontramos esses temas nos versos citados até aqui, e ainda há outros deles que são frequentes em Florbela:

Eu sou aquela de quem tens saudade,/ A Princesa do conto: Era  
uma vez... (Conto de fadas);

Deus dai-me esta calma, esta pobreza!/Dou por elas meu trono de  
Princesa,/E todos os meus Reinos de Ansiedade." (Rústica);

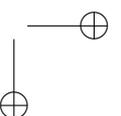
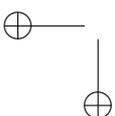
As minhas mãos magritas, afiladas,/Tão brancas como a água da  
nascente,/Lembram pálidas rosas entornadas/Dum regaço de Infanta  
do Oriente. (As minhas mãos);

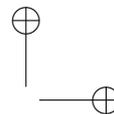
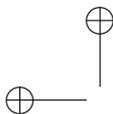
Nesse País de lenda, que me encanta,/ Ficaram meus brocados, que  
despi,/ E as joias que p'las aias reparti/Como outras rosas de Rainha  
Santa! [...] Mostrem-me esse País onde eu nasci!/ Mostrem-me o  
Reino de que eu sou Infanta!/ O meu País de sonho e de ansiedade,/  
Não sei se esta quimera que me assombra,/ É feita de mentira ou  
de verdade. (Nostalgia).<sup>12</sup>

Também na maneira como se vê poeta é possível reconhecer a herança decadente-simbolista de Florbela. Ela retrata-se como poeta romântica: incompreendida pela excepcional sensibilidade, marginalizada, ela sofre. Mas, diz ela, há grandeza em seu sofrimento, pois sua vida é governada por um destino onipresente que a escolheu para sofrer. Além disso, ela tem consciência de que na sociedade em que vive, uma mulher não tem autoridade poética, é considerada inferior aos grandes poetas. Daí ela considerar-se, dentro do grande *topos* do fim do século XIX, uma poeta maldita, a parte que lhe cabe do sofrimento que a poesia acarreta. Enquanto deseja registrar do mundo o que há de mais puro e de mais profundo, sente-se falhar quando se compara aos grandes poetas, que ela assim define: "Ser poeta é ser mais alto, é ser maior/ Do que os homens. Morder como quem beija!/ É ser mendigo e dar como quem seja/Rei do Reino de Aquém e de Além Dor!" (Ser poeta).<sup>13</sup> Imagem do poeta cujos

<sup>12</sup>Florbela Espanca, *Obras completas*, Lisboa:Dom Quixote, 1986

<sup>13</sup>*Ibidem*.





atributos lhe conferem poder e as funções mais elevadas, mas que ela não consegue alcançar, que é apenas um sonho seu:

Sonho que sou a Poetisa eleita/Aquela que diz tudo e tudo sabe,  
/ Que tem a inspiração pura e perfeita / Que reúne num verso a  
imensidade! / Sonho que um verso meu tem claridade / Para encher  
todo o mundo! e que deleita / Mesmo aqueles que morrem de  
saúde! / Mesmo os de alma profunda e insatisfeita! / Sonho que  
sou Alguém cá neste mundo... / Aquela de saber vasto e profundo,  
/ Aos pés de quem a terra anda curvada! / E quando mais no céu  
eu vou sonhando, /E quando mais no alto ando voando, / Acordo do  
meu sonho... / E não sou nada!... (Vaidade).<sup>14</sup>

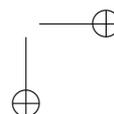
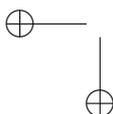
No poema denominado “Tortura”, finalmente, a confissão de Florbela, o seu sofrimento por não conseguir, no trabalho com a expressão, com a linguagem poética, traduzir tudo o que mente e coração querem dizer:

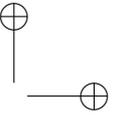
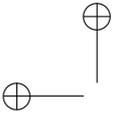
Tirar dentro do peito a Emoção,/A lúcida Verdade, o Sentimento! /  
- E ser, depois de vir do coração,/ Um punhado de cinza esparso  
ao vento!.../ Sonhar um verso de alto pensamento/E puro como um  
ritmo de oração! / - E ser, depois de vir do coração,/O pó, o nada, o  
sonho dum momento.../São assim ocos, rudes, os meus versos:/Rimas  
perdidas, vendavais dispersos,/Com que eu iludo os outros, com que  
minto!/Quem me dera encontrar o verso puro,/O verso altivo e forte,  
estranho e duro,/Que dissesse a chorar isto que sinto!<sup>15</sup>

Reconhecemos nos versos de Florbela, como nos dos simbolistas, aquela consciência de que é preciso esforçar-se para decifrar o mundo e o Eu e dizê-lo em sua escritura poética. É a função do Poeta-Mago. Na verdade, ela não inovou na forma poética, preferindo o soneto como forma de expressão, mas seu vocabulário, mesmo marcado por estereótipos, chega a surpreender por algumas imagens criativas. Dos decadentes, ela tomou e guardou sua visão amarga, pessimista, sua descrença no que o mundo possa lhe trazer, e ela parece comprazer-se com a presença da dor que ela não quer deixar e a quem retorna de maneira constante. É sua marca particular, aquilo que distingue sua poesia da de outros

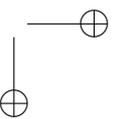
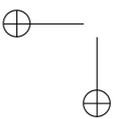
<sup>14</sup> *Ibidem.*

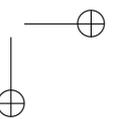
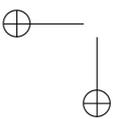
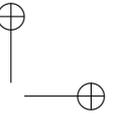
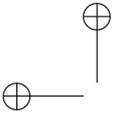
<sup>15</sup> *Ibidem.*

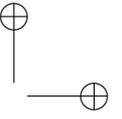
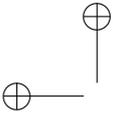




poetas. Quanto ao resto, acreditamos que a leitura de sua obra inserida na corrente decadente e simbolista deixa ver que ela se identifica com um período literário que muito contribuiu para oferecer obras e autores que enriqueceram a literatura no final do século XIX e durante toda a primeira metade do século XX.







# Donne specchio d'Italia: Ada Negri ed Elena Bono nella traduzione di Jorge de Sena

GUIA M. BONI

Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

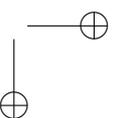
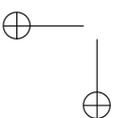
*São os autores que fazem as literaturas nacionais mas são os tradutores que fazem a literatura universal*

José Saramago

Jorge de Sena è stato poeta, studioso, romanziere e traduttore sia in prosa che in verso. La traduzione ha accompagnato tutta la sua vita letteraria, sin dagli esordi<sup>1</sup>, e l'ha adoperata come una forgia, un laboratorio dove lavorare a caldo i versi. La traduzione rappresenta per lui – come per molti altri poeti-traduttori – un dialogo aperto con lingue, secoli e personalità diversi, nei quali riconosce affinità elettive. Non si tratta di domare la lingua e la versificazione altrui, ma di entrare in contatto per aprire uno scambio. Un procedimento alchemico<sup>2</sup>, l'occasione di una reciproca trasmutabilità. Infatti scriveva Jorge de Sena (d'ora in poi JdeS): "A

<sup>1</sup> Nel 1944, JdeS pubblica un articolo sul surrealismo, intitolato "Poesia Sobrerrealista" (*O Globo*, Lisboa, 15 de Setembro), accompagnato da sue traduzioni di André Breton, Paul Eluard, Georges Hugnet e Benjamin Péret. La sua prima raccolta di poesie *Perseguição* è precedente di soli due anni.

<sup>2</sup> Una delle raccolte di Jorge de Sena si chiama sintomaticamente *Pedra filosofal* (1950).



tradução de poesia é [...] como toda a tradução que vise a transpor com exactidão e respeito, uma admirável escola de experiência da expressão”<sup>3</sup>

Le poesie tradotte nel corso di una vita, sintomo di quella che lui definiva “voracidade poética”<sup>4</sup> confluirono in due volumi antologici. *Poesia de 26 séculos* che racchiudeva componimenti che andavano dal VII secolo a.C con Archiloco fino a Nietzsche uscì nel 1972 e *Poesia do século XX* fu pubblicato postumo, nel 1978, a pochi mesi dalla morte. Ogni poeta tradotto ha una scheda di presentazione – sintetica ed eruditissima – ed entrambi i volumi si aprono con una prefazione in cui il curatore illustra il proprio itinerario poetico.

In queste due antologie – che complessivamente racchiudono 16 letterature, 218 poeti e 720 poesie –, JdeS opera come un archeologo che riscopre monumenti che illustra al lettore in una visita guidata. Un’antologia universale è senz’altro un progetto ambizioso – al quale aveva pensato anche Fernando Pessoa senza, tuttavia realizzarlo –, ma di certo non fine a se stesso. Infatti come scrive il traduttore-antologizzatore nella prefazione al primo volume, il suo intento era quello di ridare al Portogallo – che nel 1972 era ancora sotto la dittatura e nel 1978 se ne era liberato da soli 4 anni – una *weltanschauung*, una visione, un concetto del mondo che facesse uscire il paese dal suo “empequenecer perverso”<sup>5</sup>. Eppure l’intento di Jorge de Sena non era puramente didattico<sup>6</sup>, ma rivendicava l’idea che la “modernità”, contrariamente alla “novità” non si esaurisce nell’*hic et nunc*, ma passa indenne attraverso secoli e millenni. I poeti da lui scelti operano come testimoni di una realtà ancora attuale, in quanto portavoce di una “dignità esistenziale”<sup>7</sup>.

Questo preambolo era necessario per capire le scelte operate da JdeS,

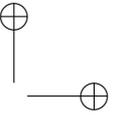
<sup>3</sup> Jorge de Sena, *Poesia de 26 séculos*, Porto, Edições ASA, 2001, 3° ed., p. 21.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>5</sup> “ampliar-se a todos os tempos e lugares uma visão do mundo, que às vezes se chega a supor que Portugal teve e perdeu, encolhendo-se dia a dia num empequenecer perverso”, *ibid.*, p. 10.

<sup>6</sup> “As traduções de poesia moderna, foram feitas menos ao acaso dos encontros com grande poesia, porque obedeceram mais decididamente a um propósito didáctico de pôr o público português, e também os poetas, em contacto com aspectos diversos da poesia moderna”, Jorge de Sena, *Poesia do século XX*, Porto, Edições ASA, 2003 (3° ed.), p. 10.

<sup>7</sup> Jorge de Sena, *Esorcismi*. Antologia poetica, a cura di Carlo Vittorio Cattaneo, Milano, Edizioni Accademia, 1974, p. 25.



mosse dalla sua ansia di modernità: modernità che nella scrittura femminile si manifesta con la volontà di uscire dalla condizione periferica in cui era confinata la donna e di far sentire la propria voce nella società.

Accanto ad Ada Negri ed Elena Bono, nel secondo volume dedicato alla poesia del Novecento, le altre donne sono H. D., pseudonimo di Hilda Doolittle (1886-1961), poetessa nordamericana, una delle massime rappresentanti dell'imagismo. L'inglese Edith Sitwell (1887-1964) che si distinse per un'opera originale in cui la musica si coniugava al verso. Ana Achmatova (1889-1966) russa che col primo marito fondò in opposizione al simbolismo, il movimento acmeista il quale prefiggendosi chiarezza e lucidità, era paragonabile – secondo JdeS – all'imagismo inglese e all'ermetismo italiano. Edna St. Vincent Millay (1892-1950), statunitense, che cantò l'indipendenza femminile negli anni Venti e definita da JdeS "uma espécie de Florbela Espanca norte-americana"<sup>8</sup>.

Il comune denominatore di tutte queste donne è l'innovazione e la libertà che portano nella poesia e nella vita: vuoi creando nuovi movimenti come l'imagismo o l'acmeismo, vuoi introducendo il nonsense in poesia e l'eccentricità nella vita (come Edith Sitwell) o vuoi una femminista militante – come Edna St. Vincent Millay – che indagò la sessualità femminile. Jorge de Sena non le confina in una sorta di riserva indiana, non le sceglie in quanto donne, ma perché corrispondono ai suoi principi di selezione:

independência de espírito, liberdade de pensamento, franqueza das emoções, rudeza de expressão, lúcido encantamento, agressividade insólita, concisão verbal, magnificência e audácia formais, gosto da grandeza, humor e sarcasmo, profundezza humana, coragem moral, e a suprema consciência da poesia como experiência íntima<sup>9</sup>

Anche le due italiane – vedremo – rientrano in tale ritratto.

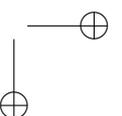
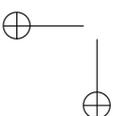
## ADA NEGRI ED ELENA BONO: SPECCHIO D'ITALIA

Ada Negri ed Elena Bono sono per molti versi personaggi antitetici. Ada Negri (1870-1945) dopo aver esordito nel 1892 con la raccolta poetica *Fatalità* nella quale portava alla ribalta la miseria del quarto stato,

---

<sup>8</sup> *Poesia do século XX*, cit., p. 453.

<sup>9</sup> *Poesia de 26 séculos*, cit., p. 18.



si cimentò con la prosa nelle novelle *Le solitarie* del 1917<sup>10</sup>, dove era la condizione femminile a essere indagata. Alla fine della I guerra mondiale e con l'avvento del fascismo – cui aderì divenendo nel 1940 la prima donna ad accedere all'Accademia d'Italia – tralasciò i temi sociali e si rinchiuse su se stessa adottando una vena più intimistica. Scrive Jorge de Sena nella scheda a lei dedicata: “Mais tarde, a sua poesia evoluiu para influir uma intensa afirmação de sexualidade feminina, muito diversa da tradicional poesia de amor em que as mulheres se confinavam (*Il Libro de Mara*, 1919)”<sup>11</sup>. Ada Negri, con la sua vita e la sua opera, si oppose al ruolo affibbiato alla donna dalla cultura borghese che vedeva in lei la semplice depositaria dei valori familiari.

Elena Bono (1921-2014), viceversa, prese parte alla Resistenza e i suoi versi furono tradotti e pubblicati da JdeS sin dal 1954<sup>12</sup>, appena due anni dopo la pubblicazione in Italia del volume *Galli notturni*. In questa poetessa – autrice anche di teatro e narrativa – JdeS ravvisa la tradizione italiana legata a Leopardi, ma anche e soprattutto la convinzione che nelle situazioni più tragiche – come la guerra – il destino dell'essere umano si gioca sulla libertà-responsabilità, sulla sua capacità di “morire in piedi”.

Entrambe agli esordi ottennero un grandissimo successo nazionale e internazionale seguito da un repentino oblio, come sottolineato da JdeS nelle schede a loro dedicate<sup>13</sup>

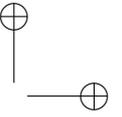
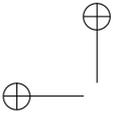
L'Italia che esse rappresentano – anche se tutto sommato è un po' riduttivo astrarre queste due donne dal panorama più ampio che JdeS disegna dell'Italia in questo secondo volume che si apre con Pascoli e

<sup>10</sup> Scriveva Ada Negri in una lettera a Patrizi riguardo le donne da lei ritratte: “umili scorci di vite femminili sole a combattere: malgrado la famiglia, sole; malgrado l'amore, sole; per propria colpa o per colpa degli uomini e del destino: sole”, Mauro Pea, *Ada Negri*, Bergamo, Industrie grafiche Cattaneo, 1960, p. 142.

<sup>11</sup> *Poesia do século XX*, cit., p. 420.

<sup>12</sup> “Elena Bono ou os galos nocturnos da poesia”, in *Comércio do Porto*, 14 de Setembro de 1954, con otto poesie tradotte.

<sup>13</sup> Su Ada Negri: “A sua expressão (derivada das liberdades e experiências métricas de Carducci e D'Annunzio) deixou por décadas de interessar a crítica italiana, largamente dominada pelo prestígio do “hermetismo” (uma poesia sábia e intimista que se desenvolveu durante a época fascista, como um refúgio contra as orientações oficiais, se bem que muitos dos “herméticos” tinham sido eles mesmos fascistas) que ainda comanda muito do gosto poético italiano” (p. 420) e su Elena Bono “A crítica italiana não tem atentado nela” (pp. 470-471).



si chiude con Carlo V. Cattaneo – è un paese in entrambi i casi uscito dalla macerie della guerra. Ada Negri, dopo la ferocia del primo conflitto, abbandona, forse disillusa, l'impegno civile e si rivolge alla passione amorosa, alla riscossa dell'amore sulla morte. La protagonista de *Il libro di Mara* (1919) da cui JdeS trae le due poesie è Mara che, dopo aver perduto l'amato a causa dell'epidemia di spagnola, attraverso il ricordo rievoca la potenza del loro amore e il verso sciolto da lei adottato serve ad accentuare il disorientamento della protagonista rimasta sola Elena Bono esce dal secondo conflitto mondiale ricordando la resistenza e gli eccidi nazisti con una lingua sublimata che non cade mai nel facile pietismo, anzi reclama la "dignità esistenziale" dell'essere umano

## LE TRADUZIONI

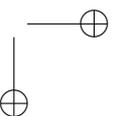
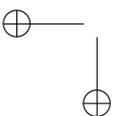
Nell'antologia, due sono le poesie scelte per Ada Negri<sup>14</sup> e otto per Elena Bono<sup>15</sup>. Vedremo rapidamente due esempi per far capire anche lo sforzo del traduttore che nel caso di un'antologia deve continuamente cambiare abito, piegando, con maggior o minor fatica, il proprio temperamento all'altrui verso, dimostrando generosità e umiltà letteraria

Cominciamo da Ada Negri e dalla sua poesia "Follia" che è un componimento di 10 versi, suddiviso in 5 distici. Il secondo è sempre più breve (4 quinari e un novenario), giocato sul parallelismo della prima parte "sei tu che" e sulla variazione della seconda, dove i verbi crescono come in un climax: "chiami", "guardi", "vuoi", "penetri", "travolgi". In chiusura, lo schema è alterato dalla ripetizione "sei tu", che aprendo e chiudendo il verso, fa sì che la protagonista sembri assediata dal ricordo

Un discorso diverso meritano i primi versi, lunghissimi, oltre le 20 sillabe. I primi tre distici sono separati da una virgola: chi compie l'azione e chi la subisce. Cesura assente nel quarto dove l'unica protagonista è la donna. Raddoppiata, invece, nel quinto dove l'amante non più sulla

<sup>14</sup> Entrambe tratte da *Il libro di Mara*. L'altra si intitola: "Aquele que passa", pp. 134-135. La prima edizione italiana fu pubblicata a Milano dai Fratelli Treves nel 1919.

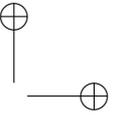
<sup>15</sup> "Nascimento de Vénus", p. 380; "Nocturno de Paestum", p. 381; "Meio-Dia", pp. 381-2; "Dorme o vento", p. 382; "Retrato de Rapaz", 383 e le tre poesie tratte da *Fiori rossi*: "Para os companheiros tombados na resistência", p. 383; "Os cantos da montanha", p. 383 e "Flores vermelhas", p. 383. Prima edizione italiana de *I galli notturni*, Milano, Garzanti, 1952.



terra (come anticipato dal cipresso, albero da cimitero I, 1), figura eterea, è stato risucchiato dalla morte, “oscura vertigine”

<p><i>Follia</i>          Una foglia cade dal platano, un fruscio scosse          [il cuore del cipresso:          sei tu che mi chiami.          Occhi invisibili succhiellano l'ombra,          [s'infiggono in me come chiodi in un muro:          sei tu che mi guardi.          Mani invisibili di spalle mi toccano, verso          [l'acque dormenti del pozzo mi attirano:          sei tu che mi vuoi.          Su su dalle vertebre diacce con pallidi taciti          [brividi la follia sale al cervello:          sei tu che mi penetri.          Più non sfiorano i piedi la terra, più non pesa il          [corpo nell'aria, via lo porta l'oscura vertigine:          sei tu che mi travolgi, sei tu.</p>	<p><i>Multidão</i>          Uma folha tomba do plátano, um frémito          [sacode o imo do cipreste,          És tu que me chamas.          Olhos invisíveis sulcam a sombra,          [penetram-me como à parede os pregos,          És tu que me fitas.          Mãos invisíveis nos ombros me tocam,          [para as águas dormentes do lago me atraem,          És tu que me queres.          De sob as vértebras com pálidos toques [ligeiros a loucura sai para o cérebro,          És tu que me penetras.          Não mais os pés pousam na terra, não mais [pesa o corpo nos ares, transporta-o a vertigem [obscura          És tu que me atravessas, tu.</p>
--	--

Il titolo “Follia/Multidão” è un palese errore di traduzione, dovuto alla confusione tra “folla”/multidão e “loucura”/follia. Essendo questo volume uscito postumo, è probabile che sia stato il curatore di *Poesia do século XX* a incorrere nella svista e non JdeS, il quale nel penultimo distico: “la follia sale al cervello”, traduce correttamente il sostantivo italiano con “loucura”.



Dal punto di vista metrico, JdeS si prefigge il massimo di fedeltà<sup>16</sup>. E vedremo che proprio qui risiede uno degli ostacoli da aggirare.

Mi vorrei tuttavia, soffermare sulle scelte lessicali che esemplificano la difficoltà della traduzione e soprattutto la capacità dimostrata da Jorge de Sena nella cosiddetta "compensazione", cioè il recupero laddove avviene una perdita, per ristabilire l'equilibrio non all'interno del solo verso, ma dell'intero componimento. Vedremo, com'era prevedibile data la struttura della poesia col primo verso sempre superiore a 20 sillabe che le maggiori complicazioni risiedono proprio qui

**1° distico:**

Una foglia cade dal platano, un fruscio scosse il cuore del cipresso:  
sei tu che mi chiami.

*Uma folha tomba do plátano, um frémito sacode o imo do cipreste,  
És tu que me chamas.*

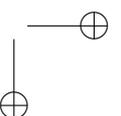
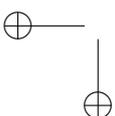
"cade/tomba": JdeS predilige "tomba" al letterale "cai" sia per una questione metrica dato che il verbo è bisillabo come l'originale, sia perché "tombar" significa "cair rolando", cioè il movimento della foglia volteggiante prima di raggiungere il suolo.

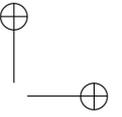
"cuore/imo": identico problema metrico rappresentato dall'eventuale trisillabo "coração", JdeS decide di accentuare il lato intimistico del testo. Infatti "imo" che in italiano abbiamo come aggettivo e in portoghese anche come sostantivo significa profondità

Riguardo il cambiamento del tempo verbale dal passato remoto "scosse" – che anche in italiano suona strano visto che tutta la poesia è al presente, ma è spiegabile da una parte con l'allitterazione in "s" ("fruscio scosse [...] cipresso") che ricorda il vento nel fogliame e dall'altra per evitare la cacofonica ripetizione "scuote"/"cuore" – che diventa presente con "sacode", senza alterare il significato, il traduttore preferisce salvaguardare il ritmo, recuperando la "o" e la "e" (scosse/sacode) che con "sacodiu" sarebbe andato perduto

L'apparente innalzamento del registro semantico delle scelte operate in questo verso vanno in realtà a compensare le perdite dei versi seguenti.

<sup>16</sup> "de um modo geral, a métrica, o arranjo estrófico o sistema de rimas, etc., dos poemas foram sempre respeitados nas traduções", *Poesia do século XX*, cit., p. 12.



**2° distico:**

Occhi invisibili succhiellano l'ombra, s'infiggono in me come chiodi  
in un muro:  
sei tu che mi guardi.

*Olhos invisíveis sulcam a sombra, penetram-me como à parede os  
pregos,  
És tu que me fitas.*

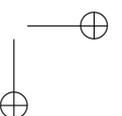
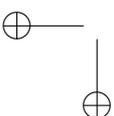
“succhiellano/sulcam”: succhiellare viene da succhiello, cioè lo strumento adoperato dal falegname per forare il legno che in portoghese è “verrumar, espidaçar, picar”. Ma il verbo in italiano ha anche un significato figurato e non comune, cioè “pensiero che rode l'anima, tormento che scava nell'intimo”. Ecco la compensazione cui accennavamo prima, introdotta da JdeS nel v. 1 con “imo”, andando a equilibrare il significato più superficiale di “sulcar” che, tuttavia, conserva nella scelta ritmica l'alternanza vocalica “u/a” e la “s” e la “l” dell'originale (**succhiellano/sulcam**). Lo stesso si può dire per “s'infiggono/penetram-me”. A infiggere, cioè ficcare dentro, conficcare, usato in italiano appositamente per i chiodi, e che in portoghese poteva essere “fincar, espetar”, JdeS preferisce “penetrar” che Ada Negri adopera nella 4° strofa al 2° verso. Questa scelta è probabilmente dovuta all'anticipazione della carica erotica andata perduta sempre della 4° strofa con quel: “Su su dalle vertebre” che rientra nell'ambito degli intraducibili

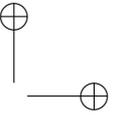
**3° distico:**

Mani invisibili di spalle mi toccano, verso l'acque dormenti del pozzo  
mi attirano:  
sei tu che mi vuoi.

*Mãos invisíveis nos ombros me tocam, para as águas dormentes do  
lago me atraem,  
És tu que me queres.*

“pozzo/lago”: entrambe rappresentano acque “dormenti”. Il pozzo – in portoghese “poço” – dell'originale accentua la verticalità dello sprofondare della protagonista. Ma se JdeS avesse lasciato “poço”, il verso avrebbe subito – con quelle tre “o” che si seguono – una cesura netta del





*Donne specchio d'Italia: Ada Negri ed Elena Bono nella traduzione di Jorge de Sena* 247

---

verso: “as águas dormentes do poço me atraem”. Anche in questo caso, il traduttore opta per la conservazione del ritmo. L'apertura della “a” di lago dà l'abbrivio al finale del verso congiungendosi alle “a” del verbo *atraem*: “as águas dormentes do lago me atraem”

**4° distico:**

Su su dalle vertebre diacce con pallidi taciti brividi la follia sale al cervello:  
sei tu che mi penetri.

*De sob as vértebras com pálidos toques ligeiros a loucura sai para o cérebro,  
És tu que me penetras.*

Distico in perdita per quell'intraducibile “su su” reso semplicemente con “sob” e per l'omissione di “diacce” probabilmente per una questione metrica. Infatti il verso portoghese risulta anche con questa eliminazione più lungo di quello italiano.

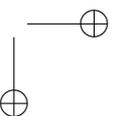
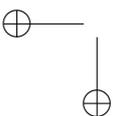
Ma anche in questo caso, JdeS riesce a mediare tra le due lingue, concentrandosi più sulla seconda parte del verso in cui la struttura originale dei lessemi aggettivo + aggettivo + sostantivo (“pallidi taciti brividi”) è sostituita da aggettivo + sostantivo + aggettivo (“pálidos toques ligeiros”) per una questione di musicalità. La traduzione letterale avrebbe potuto essere “pálidos tácitos calafrios” decisamente cacofonica per lo schema vocalico a + i + o che si ripete in portoghese, mentre l'italiano è giocato sul crescendo dell'allitterazione in “i” che accentua l'insinuarsi del freddo, anticipato da “diacce”

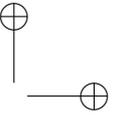
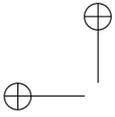
**5° distico:**

Più non sfiorano i piedi la terra, più non pesa il corpo nell'aria, via lo porta l'oscura [vertigine]:  
sei tu che mi travolgi, sei tu.

*Não mais os pés pousam na terra, não mais pesa o corpo nos ares,  
transporta-o a [vertigem obscura,  
És tu que me atravessas, tu.*

[www.lusosofia.net](http://www.lusosofia.net)





Nel secondo verso eliminando la ripetizione del secondo verbo “essere”, JdeS ottiene un risultato più secco che gli serve, però, nuovamente a tenere a bada la scansione sillabica.

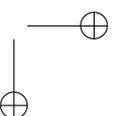
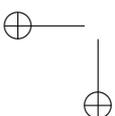
Un discorso a parte merita il “travolgi/atravessas”. Mara in quest’ultimo verso si sofferma sul disorientamento – anticipato dalla follia del v. 7, provocato dalla morte dell’amato ma mai menzionata nella poesia – e sul ricordo del loro amore in cui il corpo della donna prova ancora le sensazioni provocategli dall’amato. In portoghese si sarebbe potuto adoperare “transtornar” o “pertubar” per restituire lo straniamento della protagonista. Ma l’interpretazione di JdeS enfatizza l’aspetto sensuale del componimento (come in II, 1: “penetram-me” e in IV, 1: “toques”) peraltro annunciato nella scheda dedicata ad Ada Negri: “intensa afirmação de sexualidade feminina”<sup>17</sup>. Va detto a difesa del traduttore, però, che nel momento in cui in un’antologia si astrae un testo da un contesto, come lo sono le 41 liriche che compongono *Il libro di Mara* – e noi non sappiamo se JdeS lesse l’intero volume o solo alcune parti di esso – è normale accentuare un elemento piuttosto di un altro, nella fattispecie la carica sensuale che senz’altro risulta la dominante di questa traduzione.

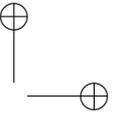
In tutt’altro modo JdeS affronta la poesia di Elena Bono in cui i partigiani intonano i loro canti in comunione con la natura. Vediamo uno dei componimenti dedicati alla resistenza, tratto da *Fiori rossi*

Elena Bono, “I Canti della montagna”, da *Fiori rossi*

Qui la traduzione è praticamente letterale perché l’originale si presta. Notiamo appena (v. 6) “le montagne” plurali che diventa singolare “a montanha” forse per rompere la sequenza in “s” del verso precedente e ripreso anche nel v. 9. Tenendo presente che in italiano il singolare “andare in montagna” è anche sinonimo della resistenza partigiana. Abbiamo poi lo scambio di lessemi al v. 10: “cuore umano” che diventa “humano coração” in cui la musicalità rispetto a “coração humano” non ha bisogno di commenti. E infine vorrei sottolineare la scelta ammirevole, dove la sensibilità poetica prende addirittura il sopravvento sull’originale, di tradurre al v. 5 “selvagge” con “bravas”, invece del sinonimo di “selvagens”, dotato di una carica espressiva sia dal punto di vista del significante che del significato assai più dirompente.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 420.



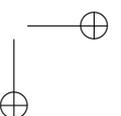
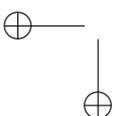


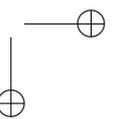
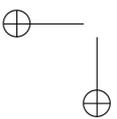
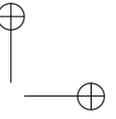
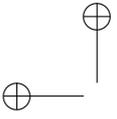
Soltanto chi ogni giorno va a morire può cantare così. Era come se cantassero i torrenti le grandi erbe selvagge le montagne. Il vostro cuore conteneva tutto entro di sé: erbe acque montagne, cuore umano più grande della morte.	Só quem todos os dias vai morrer pode cantar assim. Era como cantariam as torrentes as grandes ervas bravas a montanha. O vosso coração continha tudo dentro de si: ervas, águas, montanha, humano coração maior que a morte.
---	---

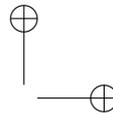
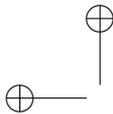
Gli esempi qui presentati mettono in risalto il genio traduttivo di JdeS che non teme di indossare panni femminili. Come scriveva Carlo Vittorio Cattaneo “il linguaggio porta come implicazione l’inquietudine d’una alterità spesso angosciata per il poeta”<sup>18</sup> e noi aggiungeremo per il traduttore, il quale facendo leva sulla “exactidão” e il “respeito”, citati in principio, sottolinea – intraprendendo un viaggio poetico intorno al mondo lungo 27 secoli – il valore alchemico della poesia e di rimando della traduzione che possono risanare la corruzione della materia. Concetto condensato da JdeS con le seguenti parole: “Nunca a poesia transformou o mundo – mas o mundo nunca se transformaria sem ela”<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Jorge de Sena, *Esorcismi*, cit., p. 22.

<sup>19</sup> *Poesia de 26 séculos*, cit., p. 11.







## A inserção das mulheres na obra do barroco ao modernismo de Péricles Eugênio de Ramos

JULIANA GARCIA RODRIGUES

Universidade Federal do Rio Grande (FURG/Capes)

No século XIX, os estudos envolvendo a História da Literatura tiveram sua afirmação devido à influência do positivismo. De acordo com Acízelo de Souza (1987)<sup>1</sup>, a história literária evidenciou, ao longo de sua trajetória, três diferentes motivações. A primeira consistia na escrita de crônicas sobre autores e obras ou na compilação de textos. A segunda utilizava a literatura como pretexto para se pensar a realidade na qual o autor estava inserido. Por fim, na terceira, o foco recai sobre expressões de ordem cultural, linguística e literária.

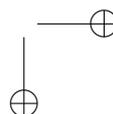
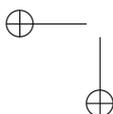
Para Barrento (1986)<sup>2</sup>, a história da literatura não pode ser entendida apenas como história da gênese de obras, mas também de sua repercussão e de seus efeitos em função do leitor. Com esses conceitos o autor aponta para uma ampliação e uma renovação da historiografia literária:

História não é aqui progressão linear ingenuamente desproblematizada, mas visão crítica e consciente do nosso lugar no tempo. [...] O conhecimento do passado articula-se com o interesse de conhecimento que, no presente, marca a relação própria do sujeito ou, na formulação de Nietzsche, da *vida* com esse passado: *não pode*

---

<sup>1</sup> Cf. Roberto Acízelo de Souza (org.), "História da Literatura", in *Formação da teoria da literatura*, Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico, UFF, 1987, pp. 62-85.

<sup>2</sup> Cf. João Barrento (org.), "O regresso de Clio? Situação e aporias da história literária", in *História literária: problemas e perspectivas*, Lisboa, Apáginastantas, 1986, pp. 9-31.



*haver conhecimento (do passado) senão à luz dos interesses (do presente).*<sup>3</sup>

Seguindo as apreciações de Barrento (1986), observamos que a organização das histórias literárias, mesmo as que se pretendem totalizadoras, passam por um processo de seleção, sendo levado em conta o gosto e o ponto de vista do seu autor/organizador.

Os nomes que marcaram o início da escrita historiográfica brasileira foram Gonçalves de Magalhães, com o seu *Ensaio sobre a História da Literatura do Brasil* (1836), Francisco Varnhagem, que escreveu *Ensaio sobre as letras no Brasil* (1847), e Sílvio Romero (1888), com *História da Literatura Brasileira*. O século XX foi marcado pelo crescente número de obras com o objetivo de historiar a literatura.

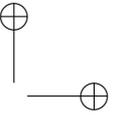
Nesse aglomerado de publicações está a obra de Péricles Eugênio da Silva Ramos, *Do Barroco ao Modernismo: estudos da poesia brasileira*<sup>4</sup>, publicada em 1968. Nessa obra, a partir das informações que o próprio título aponta, ficam explícitos os recortes de gênero literário (poesia) e de nacionalidade (estudos da poesia brasileira). A partir desses dados, podemos verificar que o autor/organizador possui o intuito de abarcar as poesias de vários séculos para compor um panorama desse gênero literário no Brasil.

A obra é uma publicação que integra um projeto vinculado à Biblioteca Universitária de Literatura Brasileira, que objetivou reunir textos representativos da crítica nacional. Os estilos literários assumem um papel relevante na organização do sumário, já que, por vezes, o título do capítulo é uma obra, um autor ou um aspecto literário. Na apresentação, o autor informa que os textos contidos na obra foram originalmente publicados em jornais paulistas e fornece, aos leitores mais atentos, o objetivo e os destinatários dessa publicação:

Para possibilitar ao leitor interessado uma visão, com certa continuidade, da poesia brasileira, acrescentamos ao conjunto partes substanciais de algumas das nossas introduções de livros editados nesta capital, as quais tratam dos grandes movimentos que agitam

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>4</sup> Cf. Péricles Eugênio da Silva Ramos, *Do barroco ao modernismo: estudos de poesia brasileira*, Rio de Janeiro, Livros técnicos e científicos, 1968.



nossas letras: O Barroco, o Neoclassicismo e Arcadismo, o Romantismo, o Parnasianismo, o Simbolismo e o Modernismo. Dar-se-á o autor por suficientemente recompensado se conseguir reforçar, com essas teorizações induzidas dos textos, aquela consciência menos acomodativa e amadorística da história de nossa poesia, que aos poucos se vem impondo em nosso meio.<sup>5</sup>

A informação de que os textos foram publicados anteriormente em jornais e que a eles foram adicionadas introduções de livros já editados torna-se relevante, pois rompe com o conceito de escrita homogênea e linear comum nas histórias literárias tradicionais. Péricles inova no que diz respeito à abordagem de alguns autores que se destacaram em determinados períodos, e à vida dos poetas não é dada muito importância, em alguns casos passa despercebida; porém, no que diz respeito à inserção das mulheres, o autor contribui para a manutenção da exclusão delas.

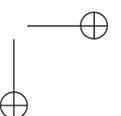
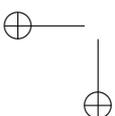
Se, para os homens, a vida e o contexto social não são determinantes, para as mulheres, os biografismos são recorrentes. Será a partir dessa constatação que o presente estudo se desenvolverá. Os capítulos selecionados serão os que trazem autoras no seu conteúdo e o objetivo é observar de que forma a escrita feminina é apresentada, como ocorre a análise dessa produção e a subjetividade que permeia a formação do cânone na referida obra.

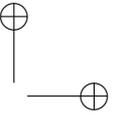
Na obra de Péricles não encontramos a preocupação com concatenações tradicionais; o autor vai elucidar as diferenças entre uma escola literária e outra, e, como já foi mencionado anteriormente, ele vai fazer emergir os poetas que se destacaram em cada época. Nos três primeiros capítulos da obra não encontramos registros de autoras femininas. A primeira a ser mencionada por Péricles é Delfina Benigna da Cunha (1791-1857), “a ceguinha”, que estréia com o livro *Poesias Oferecidas às Senhoras Riograndenses*. A autora é de fácil localização nas obras de historiografia do Brasil, porém recebe atenção meramente cronológica. Nos capítulos que seguem, Péricles mostra-se um conhecedor das tradições literárias, trazendo um enfoque técnico. O autor apresenta um vocabulário específico da poesia, privilegiando o papel do crítico.

Decorridos catorze capítulos sem menção à escrita de autoria femi-

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 3.





nina, nos deparamos com um capítulo intitulado “Acheegas à biografia de Francisca Júlia”; conforme o título já sugere, Péricles dedica-se a descrever a vida amorosa da autora. Observamos que a vida pessoal das poetisas ganha importância maior do que a sua produção, confirmando que o silêncio canônico imposto às mulheres continua causando um vazio bibliográfico na literatura do Brasil. Conforme podemos verificar:

No prefácio e nas anotações que preparei para *Poesias de Francisca Júlia*, não consegui elucidar alguns fatos relacionados com a vida da ilustre poetisa. Em primeiro lugar, ao publicar o volume, não havia eu logrado informações mais positivas sobre o romance de Francisca Júlia com *conhecido intelectual*, mais tarde consorciado no Rio de Janeiro. Ora depois da divulgação de cartaz em que a poetisa relatava idílio que havia tido em Cabreúva com um rapaz formado no Rio de Janeiro, em farmácia, a dúvida se impunha: o farmacêutico e o intelectual seriam a mesma pessoa, ou duas figuras distintas?<sup>6</sup>

O crítico, que até então faz questão de analisar os poemas apresentados com relação à rima e à métrica, dedica um capítulo de sua obra a biografismos que em nada contribuem para a compreensão da evolução da poesia brasileira.

O autor discorre sobre os dados do matrimônio e do desenvolvimento do romance “longe dos olhos”. Percebe-se ainda uma tentativa de desacreditar a poetisa quando Péricles cita um artigo publicado por João Luso (“O conhecido intelectual”) elogiando a obra de Francisca Júlia:

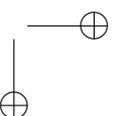
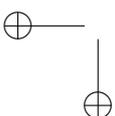
A linguagem de João Luso, nesse artigo, parece exprimir mais do que entusiasmo; é até exagerada, como se pode ver por este excerto: “D. Francisca Júlia tem já o seu lugar destinado na literatura do país e não de agora, desde que os seus primeiros sonetos surgiram a cantar no *Correio*, no *Popular* e n’*A Semana*, como hinos gloriosos voando duma lira do mais rico ouro”.<sup>7</sup>

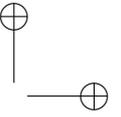
O jornalista João Luso, que dedicou boa parte de sua vida à literatura, só publicou elogios à Francisca Júlia devido ao relacionamento que

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 189.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 190.





mantinham? A autora não poderia ocupar um lugar no cenário literário da época? Essas e muitas outras questões, que poderiam ser levantadas a partir do texto de Péricles, só contribuem para reforçar as ideias amplamente difundidas por Bloom (2010)<sup>8</sup> que, além de amparar a manutenção do cânone, critica as universidades americanas pelo espaço concedido aos estudos de gênero e à crítica literária feminista, designado por ele como “Escola dos Ressentidos”.

Para Bloom, o cânone nada mais é do que uma seleção valorizada de determinados autores que, conseqüentemente, impõem a exclusão de muitos outros, originando dessa escolha muitas controvérsias. O conceito de cânone aberto, ligado apenas aos preceitos estéticos, torna esta possível abertura uma mentira, porque desconsidera que o conceito de literatura muda conforme o contexto histórico.

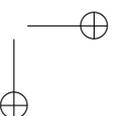
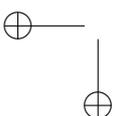
O cânone é a verdadeira arte da memória, o suporte autêntico do pensamento cultural. Muito simplesmente, o cânone é Platão, é Shakespeare, é a imagem do pensamento individual, quer se trate de Sócrates a pensar sobre sua própria morte, quer de Hamlet a contemplar essa região desconhecida. A imortalidade junta-se à memória na consciência do teste de realidade introduzido pelo cânone. Em virtude de sua verdadeira natureza, o cânone ocidental nunca se fechará, mas não pode ser forçado a abrir-se pelas nossas senhorinhas da classe de apoio. Só a força o pode abrir, a força de Freud ou de um Kafka, persistentes nas suas cogações negativas.<sup>9</sup>

Esses julgamentos difundidos por Bloom reproduzem o discurso dominante e se tornam responsáveis pela consagração de uma minoria. O processo de pertencimento ao cânone e a ausência nele é algo direcionado ideologicamente.

Encontramos pesquisas que comprovam a produção feminina no século XIX e em séculos anteriores. Porém, as histórias da literatura, a exemplo desta de Péricles, colocam à margem as autoras no cenário literário nacional. Muitos estudos já foram publicados com o intuito de minimizar a ausência das escritoras nas historiografias literárias. Como exemplo

<sup>8</sup> Harold Bloom, *O cânone ocidental*, trad. de Marcos Santarrita, Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 2010.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 45.



disso, podemos verificar a antologia de escritoras brasileiras do século XIX, uma pesquisa de dois volumes dirigida por Zahidé Muzart.

O cânone desconsidera as transformações ocorridas pela sociedade em seu processo constante de evolução e acaba cristalizando obras ou autores que devem ser passados para outras gerações. Existem inúmeras razões e características que contribuem para que uma produção permaneça ou não no imaginário popular. Muzart<sup>10</sup> afirma que os textos de autoria feminina do século XIX permanecem entre os esquecidos devido a convenções não literárias. Diz ela:

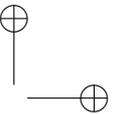
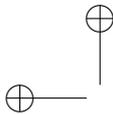
Pode-se argumentar que essas mulheres do século XIX, se numerosas, publicaram muito pouco. Daí a razão de não aparecerem nas Histórias da Literatura Brasileira. Se isso é verdade para algumas escritoras como Ana Luiza de Azevedo Castro (1823-1869), autora de um único romance e poucos poemas, para Ana Euridice Eufrosina de Barandas (1806-?), de parca produção, já é muito discutível quando vemos a produção da dramaturga Maria Angélica Ribeiro (1829-1880), autora de *Os Cancros Sociais* e de mais vinte peças de teatro, publicadas algumas, representadas quase todas. Excetuando-se alguns escritores como José de Alencar, Gonçalves Dias, Castro Alves, Alvares de Azevedo, Bernardo Guimarães, os demais escritores homens estudados no Romantismo o são por convenções não literárias. Poderiam ser substituídos por outros/outras que não fazem parte das Histórias da Literatura. Embora tenhamos muitos nomes de escritoras no século XIX, rarissimamente elas são citadas por historiadores como Afrânio Coutinho, Antônio Candido, Alfredo Bosi e outros, já não o tendo sido, anteriormente, por Sílvio Romero, José Veríssimo e Ronald de Carvalho.<sup>11</sup>

Reiterando o argumento de Muzart, verificamos que na obra de Sílvio Romero, *História da literatura brasileira* (1888)<sup>12</sup>, dividida em cinco volumes, aproximadamente quarenta nomes de mulheres são citados. Mas não são escritoras, são mães, esposas e filhas dos escritores. Foi assim que a

<sup>10</sup> Cf. Zahidé Lupinacci Muzart, "A questão do cânone", in *Anuário de Literatura*, n.º 3, Florianópolis, s.n., 1995.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 90.

<sup>12</sup> Cf. Sílvio Romero, *História da literatura brasileira: contribuições e estudos gerais para o exato conhecimento da literatura brasileira*, vol. 1, 7.ª ed., Rio de Janeiro, J. Olympio, Brasília, INL-MEC, 1980.



produção feminina tornou-se lembrada e perpetuada na memória coletiva. Péricles se apresenta um leitor de Romero, ou melhor, um reprodutor do mesmo.

No capítulo “O poeta que apelou para o futuro”, o autor descreve a produção de Alberto de Ramos e sua influência na obra do filósofo Nietzsche. No decorrer dos elogios à produção de Ramos, Péricles menciona que o poeta foi cheio de novidades e o compara a Fernando Pessoa e Ricardo Reis. Mencionada também, nesse capítulo, a poetisa Julia Cortines; porém, sua produção é menos harmoniosa que a de Alberto Ramos. Observa-se:

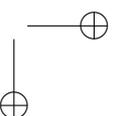
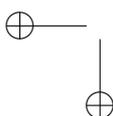
Outra Nietzscheana, havia sido, em nossa poesia, Julia Cortines (“Fracos”, do livro *Vibrações*, 1905), mas Alberto Ramos parece mais harmoniosamente compenetrado do pensamento do autor **da Origem da Tragédia**, tanto que pode ser posta em paralelo com o trecho há pouco transcrito à elegia de II, XVIII, de *Elegias e Epigramas*.<sup>13</sup>

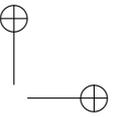
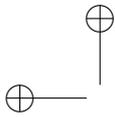
A pesquisadora Elódia Xavier, em seu artigo intitulado “Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória” (1998)<sup>14</sup>, descreve os períodos da trajetória da autoria feminina na literatura brasileira. Segundo ela, temos a fase feminina, a partir de 1859, com o romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, em que a mulher obtinha um caráter pejorativo, frágil e indefeso, por estar presa ainda ao modelo patriarcal vigente na época; a fase feminista, em 1944, com *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, em que a mulher passa a questionar sua situação já evidenciada no movimento feminista; e, a partir de 1990, surge a fase fêmea ou mulher, com uma literatura voltada para a autonomia da representação feminina, sem mais serem necessários os questionamentos anteriores em que a mulher tem uma chance nunca antes permitida de exposição.

As autoras, na segunda metade do século XX, obtiveram um maior espaço nas histórias literárias devido a todas as transformações ocorridas

<sup>13</sup> Cf. Péricles Eugênio da Silva Ramos, *Do barroco ao modernismo: estudos de poesia brasileira*, Rio de Janeiro, Livros técnicos e científicos, 1968, p. 232.

<sup>14</sup> Elódia Xavier, “Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória”, in revista *Mulheres e Literatura*, vol. 3, Rio de Janeiro, 1999 (versão eletrônica, consultada a 17 de janeiro de 2016, em <<http://litcult.net/narrativa-de-autoria-feminina-na-literatura-brasileira-as-marcas-da-trajetoria>>).





na sociedade brasileira. No entanto, a crítica canonizou uma minoria e se manteve fiel a alguns paradigmas do início do século passado. São casos como Cecília Meireles, Lúcia Fagundes Telles, Raquel de Queiroz e Clarice Lispector.

Cecília Meireles adquire, com seu livro *Solombra*, o privilégio de encerrar a obra de Péricles; a ela o autor pincela comentários em tons pessoais e a poesia de Cecília é analisada em perspectiva evolutiva:

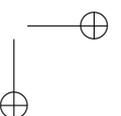
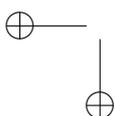
Longo tem sido o caminho percorrido por Cecília Meireles, desde o primitivo *Espectros* (1919) até este *Solombra*, de tão formosa e cuidada apresentação gráfica. Em *Espectros*, a mocinha estudiosa e competente, que mal havia deixado os bancos da Escola Normal, comprazia-se, de alma romântica, a ver rouxinóis a namorarem flores [...] Depois desses 17 sonetos de cunho parnasiano, viria a fase simbolista de *Nunca mais...* e *Poemas dos Poemas* (1923) fase esta na qual à poetisa ainda não seria dado a encontrar sua dicção pessoal, específica, intransferível. Tal conquista surgiria num livro excepcional, *Viagem* (1939).<sup>15</sup>

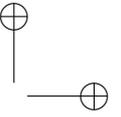
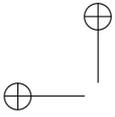
Este tom pessoal nos comentários é característica atribuída às produções femininas, pois o tom em toda obra busca uma linguagem imparcial e objetiva. Já no que diz respeito ao caráter evolutivo, esse fator encontra sentido na fase à qual está inserida pelo poeta como construtivista.

O discurso de Péricles Ramos, em *Do barroco ao modernismo: estudos de poesia brasileira*, aproxima-se dos paradigmas historiográficos literários já conhecidos. Ramos inova em relação ao olhar do crítico, o que deixa à mostra um uso vocabular específico do texto poético. Em contrapartida, não podemos dizer que a obra seja de fácil leitura a um leigo, pois o autor dirige-se aos conhecedores de estudos sobre a poesia e aos que estejam familiarizados com esse gênero.

Ao dar ênfase a alguns aspectos não mencionados por outros historiadores, como Manuel Bandeira e Alexei Bueno, Péricles enriquece nossa leitura dos estudos sobre a poesia, porém, reafirma o cânone já estabelecido e consolidado. Dessa forma, as escritas de autoria feminina foram as mais prejudicadas neste processo de seleção dos autores que figuraram

<sup>15</sup> Cf. Péricles Eugênio da Silva Ramos, *Do barroco ao modernismo: estudos de poesia brasileira*, Rio de Janeiro, Livros técnicos e científicos, 1968, p. 257.





no cenário literário nacional. A produção de autoria feminina, antes de ser integrante de uma história descontínua, pertence a uma situação bem específica da sociedade burguesa que colocou as autoras na margem.

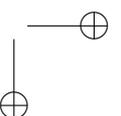
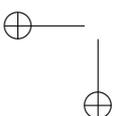
Sobre o revisionismo proposto pela crítica feminista, Schmidt<sup>16</sup> afirma que o resgate das obras de autoria de mulheres relegadas pela crítica implica definir os termos de outra lógica e outra narrativa cultural. Esse trabalho faz-se necessário na medida em que traz à tona a discussão, atual e polêmica, acerca da literatura feita por mulheres que ficou obscurecida à sombra da escrita masculina por uma questão de discriminação em relação ao texto feminino. Resgatar esses textos é visualizar a literatura feita por vozes excluídas do cânone, mas principalmente recuperar a presença e a memória femininas enquanto parte de uma história cultural e literária há muito silenciada, mas que hoje reivindica voz.

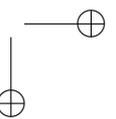
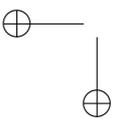
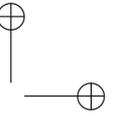
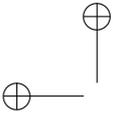
Embora os manuais de literatura sejam, geralmente, vistos como uma sistematização do conjunto de textos literários do passado, dispostos no tempo a partir de uma perspectiva evolutiva, essas sistematizações partem de um recorte que, em sua grande maioria, não é explicitado.

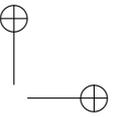
A revisão do cânone se faz necessária, tendo em vista que a universidade hoje é responsável pela reinterpretação da historiografia literária, sendo indispensável problematizar o passado, buscando, assim, explicações para o apagamento das escritas de autoria feminina. Só assim poderemos reconfigurar e, ao mesmo tempo, recontar a história de mulheres que ousaram escrever, mas que ficaram, durante longo tempo, esquecidas pela crítica literária.

---

<sup>16</sup> Rita Terezinha Schmidt, "Cânone, valor e a história da literatura: pensando a autoria feminina como sítio de resistência e intervenção", in *El Hilo de la Fábula*, vol. 10, 2012, pp. 59-72 (versão eletrônica, consultada a 4 de janeiro de 2016, em <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/HilodelaFabula/article/view/4695/7175>).







# L'uso della grammatica al femminile

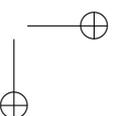
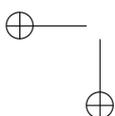
LINA APPIANO

Associazione Donne in rete, Foggia

## *Introduzione*

Assumere il punto di vista del valore della parola nella dialettica tra il sé e il mondo, ci interroga sul *come* e sul *quanto* il pensiero sia influenzato e condizionato dalla lingua parlata e dal modo in cui essa è usata. Riprendendo le tesi conosciute come l'ipotesi di Sapir-Whorf, la comunità scientifica introduce costrutti che negoziano la dialettica tra chi propende per l'indipendenza della lingua dal pensiero e chi invece propone l'influenza reciproca tra lingua e pensiero (Neowhorfismo). Questo lavoro solca soprattutto la portata politica dell'italiano sessuato. Il linguaggio sessuato, infatti, è molto più che un semplice esercizio di grammatica che, pur corretto, non dà giustizia al linguaggio inteso come lingua-discorso. In parziale contrasto con questa linea, si pone la più recente tendenza all'uso di una lingua neutra. Tale orientamento, in realtà, nasconde il rischio di relegare in un secondo piano tutta la consistenza della differenza sessuale. Di fatto, ricollocando quest'ultima nello spazio asettico del politicamente corretto, annulla il cuore politico della relazione donna/uomo. In queste pagine sono tralasciate le argomentazioni strettamente morfologico-grammaticali, appannaggio tecnico delle numerose elaborazioni seguite agli scritti di Alma Sabatini (1987), alle quali si rimanda, pur riferendosi a esse negli esempi che stabiliscono un nesso con quanto descritto, e alla significatività politica del ragionamento.

*Il rapporto tra linguaggio, pensiero e realtà extralinguistica*



Esiste dinamicità nel rapporto tra linguaggio e pensiero? Se la risposta è affermativa, ciò consentirebbe di capire come la lingua ci aiuta a costruire la nostra visione del mondo. Quando nel 1987 Alma Sabatini pubblicò le *Raccomandazioni per un uso non sessista della lingua italiana*,<sup>1</sup> l'opuscolo venne accolto da una sequenza di critiche. Le indicazioni furono percepite come una manovra criminosa ai danni della lingua italiana.

Le ironie, per usare un eufemismo, furono davvero tante ed espresse anche da fonti autorevoli. Come mai tanto accanimento per un legittimo percorso che certo non intralcia, semmai favorisce, il riconoscimento e l'autorevolezza delle donne ad altri livelli della società?<sup>2</sup> Pensiamo alle professioni cosiddette alte: medicina, chirurgia, ingegneria, polizia di Stato, ecc., prima di esclusivo appannaggio del genere maschile<sup>3</sup>. Facciamo i nostri timidi tentativi per indicare apertamente *la medica, l'ingegnera, la questora, la prefetta, la direttrice generale*. Pensiamo: *mi nomino dunque sono*, e il senso di appartenenza al genere femminile è appagato. Possiamo andare oltre,<sup>4</sup> immaginare il senso di autoriconoscimento<sup>5</sup> e porci il problema del linguaggio come appannaggio di

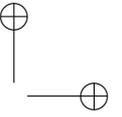
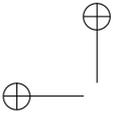
<sup>1</sup> Sabatini Alma, *Raccomandazioni per un uso non sessista della lingua italiana* (Commissione nazionale per la realizzazione della parità tra uomo e donna), Roma: Presidenza del Consiglio dei ministri. Direzione generale delle informazioni della editoria e della proprietà letteraria artistica e scientifica, 1987.

<sup>2</sup> Cagnolati Antonella, *La gabbia ontologica* in *La negazione dell'identità*, Corso di specializzazione *Donne Politica ed Istituzioni. Itinerari formativi per la cultura di genere e le buone prassi nelle pari opportunità*, Università degli studi di Foggia, A.A. 2011-12.

<sup>3</sup> *Genere*, in corrispondenza dell'inglese *gender*, è riferito ai ruoli sociali dell'uomo e della donna, agli stereotipi culturali associati al maschile o al femminile, alle proiezioni ideologiche della contrapposizione dei sessi.

<sup>4</sup> Strazzeri Irene, *Oltre l'uguaglianza* in: *Le pari opportunità: teoria e prassi*, Corso di specializzazione *Donne Politica ed Istituzioni. Itinerari formativi per la cultura di genere e le buone prassi nelle pari opportunità*, Università degli studi di Foggia, A.A. 2011-12.

<sup>5</sup> Diotima, *Il pensiero della differenza sessuale*, Milano, La Tartaruga, 1990. Il concetto di parità si contrappone a quello di differenza. Luisa Muraro, filosofa, è una delle maggiori figure di una importante corrente del femminismo italiano, corrente detta "della differenza", vicina all'opera di Luce Irigaray, in prossimità della quale l'autrice si situa esplicitamente. L'oggetto del femminismo della differenza è, dunque, riabilitare il femminile nelle donne e farne un principio sovversivo piuttosto che rivendicare soltanto la loro assimilazione al maschile: la liberazione delle donne è nel loro divenire donne, di cui esse sono state paradossalmente private, e non nel loro diventare uomini (secondo il modello dominante).



un più generale contesto ascrivibile alla teoria del discorso. Ritornando al rapporto tra parola e pensiero, studi e ricerche ne dimostrano l'importanza, specificando l'influenza che la prima può avere sull'altro. Whorf<sup>6</sup> afferma:

[...] Un fatto che risulta evidente [...] è la grande importanza del concetto che denotiamo con la parola *significato*. Si troverà che il significato è intimamente connesso con la linguistica: alla sua base è il simbolismo, ma il linguaggio è il grande simbolismo da cui tutti gli altri simbolismi derivano [...].

Per quanto d'indubbio e riconosciuto fascino, le teorie di Whorf, conosciute come l'ipotesi Sapir-Whorf, avevano provocato, in un primo momento, un'alzata di scudi e molte perplessità scientifiche, in merito soprattutto alla negazione della cosiddetta universalità della lingua. Vito Evola<sup>7</sup> interviene a proposito delle tesi whorfiane<sup>8</sup>, affermando che:

[...] Una versione più moderata dell'ipotesi whorfiana come la relatività linguistica è più convincente e ha più prove empiriche a supporto. Questa versione più debole (conosciuta come "Neowhorfianismo") ritiene che il linguaggio non determini il pensiero, ma possa facilitarlo o inibirlo. Il genere grammaticale, il lessico, e altri elementi linguistici hanno la capacità di alterare il modo in cui si pensa [...].

### *Il sessismo nella lingua italiana*

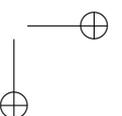
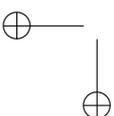
Ne *Il sessismo nella lingua italiana*,<sup>9</sup> Alma Sabatini scriveva: "[...] tendiamo a 'vedere' soltanto ciò che ha già 'nome' e lo vediamo come

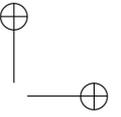
<sup>6</sup> Whorf Benjamin Lee, *Linguaggio pensiero e realtà*, trad. it., Torino Boringhieri, 1970 (pag. 2).

<sup>7</sup> Evola Vito, *Aveva ragione Whorf? La lingua embodied/embedded*, periodico Reti, Saperi, Linguaggi, anno 4, N. 2, 2012.

<sup>8</sup> Sapir Edward: ("The status of linguistics as a science", 1929) si attribuisce la formulazione classica dell'ipotesi del relativismo linguistico: "il modo in cui pensiamo il mondo è influenzato e forgiato dalla lingua che usiamo per farlo". Whorf è il vero sostenitore dell'ipotesi Sapir-Whorf; secondo Whorf, la struttura di ogni lingua contiene una teoria della struttura dell'universo, che egli chiama "metafisica", e che diventa particolarmente evidente quando si esaminano lingue e culture molto diverse dalle nostre.

<sup>9</sup> Sabatini Alma, *Il sessismo nella lingua italiana*, con la collaborazione di Marcella





quel nome stesso ci suggerisce. [...]”<sup>10</sup>. Giulio Lepschy, insegnante al Dipartimento di Italiano di Reading, nel suo scritto *Lingua e sessismo*,<sup>11</sup> afferma che “[...] Il condizionamento di ‘genere’ si intreccia con quello di classe, ma di fatto è più profondo di quello di qualsiasi altra categoria sociale. [...]”. Lepschy tuttavia non si limita a puntualizzare l’ovvio dei condizionamenti linguistici, ma pone l’accento su “[...] una sorta di resistenza della lingua [...]”. La “resistenza” è, a suo avviso, più propriamente espressa a danno delle donne che degli uomini:

[...] Mentre gli uomini sentono che la lingua manifesta nello stesso tempo sia la loro condizione di esseri umani sia la loro condizione di maschi, le donne trovano che la stessa lingua non corrisponde ugualmente alla loro condizione specifica di donne e che perciò è inficiata anche la sua presunta universalità umana [...].

Secondo Lepschy, è il *discorso*, più che la lingua con le sue regole grammaticali, che va riformato. I termini del problema si pongono non *solo* intervenendo con soluzioni di tipo lessicale-morfologico e di sintassi, ma sull’intero apparato che fa capo alla teoria del discorso. Più tardi, nel 2001, lo studioso ritorna sull’argomento<sup>12</sup> per puntualizzare che smascherare la natura ideologica del linguaggio sessista potrebbe comportare il rischio di soprassedere a paradigmi scientifici “[...] e di rifiutare qualsiasi riflessione possa essere riportata a tradizionali criteri di verità, scientificità, prova, verifica, ecc. [...]”. Anche se, sui criteri di scientificità, Andrea Gunter<sup>13</sup> ci suggerisce una riflessione: “[...] Qualche volta però si appioppa il giudizio ‘di non scientificità’ a testi che non convincono, oppure propongono ragionamenti non familiari [...]”.

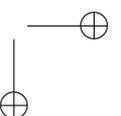
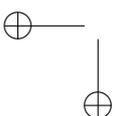
Mariani e la partecipazione alla ricerca di Edda Billi, Alda Santangelo, Commissione nazionale per la parità e le pari opportunità tra uomo e donna, Presidenza del consiglio dei ministri - Dipartimento per l’informazione e l’editoria, Roma, Istituto poligrafico e zecca dello Stato, 1987.

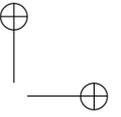
<sup>10</sup> Ibidem, pag. 11.

<sup>11</sup> Lepschy Giulio, *Lingua e sessismo* in *Nuovi saggi di linguistica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1989, pagg. 61-62.

<sup>12</sup> Lepschy Anna Laura, Lepschy Giulio, Sanson Helena, *Lingua italiana e femminile*, University College London, Quaderns d’Italià 6, 2001, pagg. 9-18.

<sup>13</sup> Gunter Andrea, *Strategia per un linguaggio della differenza*, Milano, Via Dogana, Libreria delle donne, N. 102/2002.





Le indicazioni delle *Raccomandazioni* sono state accolte e utilizzate da alcuni ambienti, come ad esempio alcuni quotidiani o amministrazioni comunali, ma le tracce degli schemi sessisti nel linguaggio delle amministrazioni pubbliche italiane, appaiono ancora oggi come anacronistico baluardo a difesa della roccaforte. Leggiamo *Questore* sui siti della Polizia di Stato Italiana e poi, sotto, si scorge la fotografia di una donna con tanto di didascalia: “*Il questore: dott.ssa...*”<sup>14</sup>. Tuttavia l’italiano attuale testimonia molti tentativi di eliminare quegli usi sessisti della lingua<sup>15</sup> che occulta l’esistenza delle donne<sup>16</sup>. A riprova di questo processo, si assiste al fiorire d’iniziative, convegni e corsi di formazione finalizzati a richiamare una maggiore consapevolezza del potere simbolico del linguaggio.

Secondo Patrizia Violi,<sup>17</sup> studiosa italiana di semiotica e di analisi del discorso, è necessario che: “[...] la differenza [femminile, *n.d.r.*] non sia occultata, ma sia riconosciuta come il luogo di una specificità che implica per gli uomini e per le donne modalità diverse di esperienza [...]”. A suo parere, sebbene le soluzioni grammaticali siano insufficienti, giacché ignorano quanto profondamente gli assunti patriarcali compenetrino la struttura della lingua, tuttavia esse contribuiscono a rendere le persone più consapevoli degli atteggiamenti sessisti incorporati nei loro discorsi.<sup>18</sup> Gli errori di grammatica vanno riconosciuti e come tali nominati e corretti. “*Non in mio nome*”, recitava uno slogan femminista degli anni ‘70/80. “*Non senza il mio nome*”, potrebbe diventare l’estrema sintesi del rapporto tra lingua, linguaggio e simbolico femminile<sup>19</sup>, dove “il nominarsi” com-

<sup>14</sup> In Italia si contano 3 questurici/110 Questure. Nessuna di loro è indicata con il termine femminile. Fonte: <http://questure.poliziadistato.it/> (agg. 2013).

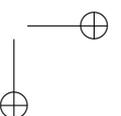
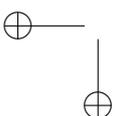
<sup>15</sup> Cagnolati Antonella, *Storia delle donne, cronologia*, Corso di specializzazione *Donne, Politica e Istituzioni. Itinerari formativi per la cultura di genere e le buone prassi nelle pari opportunità*, Università degli studi di Foggia, A.A. 2011-12.

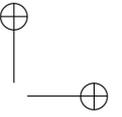
<sup>16</sup> Cagnolati Antonella, *Questione di genere: approccio teorico*, Corso di specializzazione *Donne, Politica e Istituzioni. Itinerari formativi per la cultura di genere e le buone prassi nelle pari opportunità*, Università degli studi di Foggia, A.A. 2011-12.

<sup>17</sup> Violi Patrizia, *L’infinito singolare. Considerazioni sulla differenza sessuale nel linguaggio*, Verona, Essedue edizioni, 1988, pagg. 18-27.

<sup>18</sup> Violi Patrizia nell’introduzione a: *Il senso dell’altro. Culture, generi, rappresentazioni: forme di mediazione transculturale*, di Demaria Cristina, Violi Patrizia, Milano, Bompiani, 2006.

<sup>19</sup> Il pensiero femminista, soprattutto quello della differenza, è un processo di sogget-





prende l'accordo lessicale, morfologico e più generalmente formale della lingua italiana.

### *Lingua e linguaggi: il simbolico femminile*

Chiara Martucci<sup>20</sup>, nel 2008, nel descrivere la storia del movimento femminista di Milano e la nascita della Libreria delle donne<sup>21</sup>, riporta come centrale la "[...] mediazione tra il proprio essere femminile e il mondo che dia rappresentazione e legittimazione alla differenza strutturale [...]"<sup>22</sup>. Per questa ragione, una lunga fase del lavoro della Libreria è consistita nella ricerca di un "[...] linguaggio sessuato attraverso la letteratura delle scritture femminili [...]"<sup>23</sup>. Nel 1981 nasce il *Catalogo giallo*:<sup>23</sup> *Le madri di tutte noi*. Si legge che "[...] come sempre nel movimento delle donne, sono le parole-parole che significano la realtà, parole che segnano una corrispondenza fra ciò che si sente e ciò che è a rendere espliciti i conflitti prima latenti [...]"<sup>24</sup>. Il riferimento è alla nominazione del conflitto tra donne che ha poi dato il via a un filone di ricerca di concezioni per significare la disparità tra donne. Il discorso che qui è utile trarre di tutta la loro produzione, cui si rimanda per i desideri di approfondimento,<sup>25</sup> è il lavoro concernente la simbologia delle donne. Può essere

tivazione e di decostruzione permanente di significati e norme. L'atteggiamento di fondo è la critica di forme secolari di comando/potere che così facendo vengono individuati e riconosciuti.

<sup>20</sup> Martucci Chiara, *Libreria delle donne di Milano, Un laboratorio di pratiche politiche*. Fondazione Baracco, Milano, Franco Angeli, 2008.

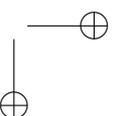
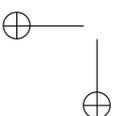
<sup>21</sup> La Libreria delle donne esiste dal 1975. Dalla sede storica di via Dogana 2, si è spostata in via Pietro Calvi 29, a Milano. Allo stesso indirizzo, in locali adiacenti, ha trovato sede anche il Circolo della Rosa. La Libreria delle donne è una realtà politica composita e in movimento: è autrice di pubblicazioni in proprio e di una rivista trimestrale (Via Dogana), cfr. <http://www.librieriadelledonne.it/>.

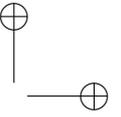
<sup>22</sup> Muraro Luisa *La Signora del gioco: episodi della caccia alle streghe*, Milano, Feltrinelli, 1977.

<sup>23</sup> Libreria delle Donne, Milano - Biblioteca delle Donne, Parma, Catalogo N.2 - Romanzi - Le madri di tutte noi. Milano, 1982.

<sup>24</sup> Martucci Chiara, *Libreria delle donne di Milano, Un laboratorio di pratiche politiche*. Op. Cit.

<sup>25</sup> Tra le esponenti più autorevoli della Libreria delle donne di Milano e di Diotima, Comunità filosofica dell'Università di Verona: Lia Cigarini, Vita Cosentino, Luisa Muraro, Ida Dominijanni, Letizia Paolozzi, Chiara Zamboni, Wanda Tommasi.





d'aiuto mettere in luce come le donne hanno stabilito un contatto stretto tra il parlato e le parlanti,<sup>26</sup> rivelando nitidamente le influenze reciproche. Danila Baldo,<sup>27</sup> nel 2007 pone la questione: “[...] parlante o parlata? La donna ha la possibilità di esprimere la sua soggettività nella lingua che usa o è oggetto di un discorso che le parla addosso, che pretende di parlare anche per lei, che la ingloba totalmente, cancellandola [...]?”.

La ricerca di un proprio linguaggio, non è mai separato dal lavoro di decostruzione del maschile e dalla contemporanea ricerca del femminile e della sua significazione<sup>28</sup>. Il punto di osservazione è lo sguardo su di sé e sulle altre, in relazione. A base della mediazione femminile con la realtà vi è il concetto di *madre simbolica*, a indicare il riferimento femminile autorevole, capace di suscitare riconoscimento e suggerire l'attestazione di altre donne come soggetti.<sup>29</sup>

Questa nozione assume la funzione di concetto-guida per le pratiche femminili di affidamento. Le altre sono riconosciute come mediatrici del reale. La mediazione è il tramite attraverso il quale le donne si concepiscono soggetto politico non *separato* da quello maschile ma *autonomo* dalle sue definizioni e rappresentazioni.

### *Le pensatrici e le filosofe: la ricerca di un linguaggio sessuato*

Wanda Tommasi, nell'interpretare il pensiero di Luce Irigaray<sup>30</sup> in

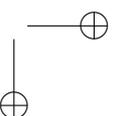
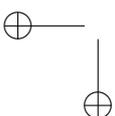
<sup>26</sup> *Parlante o parlata? La donna tra filosofia, linguaggio e prassi pedagogica*, Atti del Convegno organizzato dal gruppo Diade e patrocinato da Provincia e Comune di Lodi, Consigliera di parità e USP, 12 Aprile 2007.

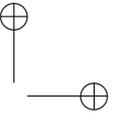
<sup>27</sup> Baldo Danila, Consigliera provinciale di Parità di Lodi, atti di Convegno, prefazione, *Parlante o parlata? La donna tra filosofia, linguaggio e prassi pedagogica*, gruppo diadè-ISS “Maffeo Vegio”, Lodi, Lodi, 2012.

<sup>28</sup> Lanfranco Monica, *Linguaggi complessi*, Corso di specializzazione *Donne Politica ed Istituzioni. Itinerari formativi per la cultura di genere e le buone prassi nelle pari opportunità*, Università degli studi di Foggia, A.A. 2011-12.

<sup>29</sup> Loiodice Isabella, *La leadership al femminile*, Corso di specializzazione *Donne Politica ed Istituzioni. Itinerari formativi per la cultura di genere e le buone prassi nelle pari opportunità*, Università degli studi di Foggia, A.A. 2011-12.

<sup>30</sup> Cfr. Tommasi Wanda in *Il pensiero della differenza in Luce Irigaray*: <[www.filosofico.net/irigaray2](http://www.filosofico.net/irigaray2)>. Tommasi a proposito di Luce Irigaray afferma: “Nell'ambito della psicoanalisi ella si avvicina a un pensiero sessuato: il suo essere donna non è indifferente





*Etica della differenza sessuale*, sostiene che: “[...] Irigaray cerca di delineare le forme simboliche di un linguaggio che sia fedele all’esperienza delle donne [...]”. Ricorre non solo il rapporto tra significante e significato ma una stretta relazione tra pensiero e linguaggio, laddove l’elemento di partenza è il corpo, come esperienza sessuata.<sup>31</sup> In seguito, Irigaray chiarisce il rapporto delle donne con il linguaggio<sup>32</sup> e la conclusione cui arriva è che una donna deve poter parlare di sé senza passare necessariamente attraverso l’immaginario maschile.

Le parole, tuttavia, possono significare anche assenza-sottrazione, come la stessa Luce Irigaray puntualizza nel *Mistero di Maria*.<sup>33</sup> Il pensiero esprime più linguaggi e lo stesso silenzio è una modalità di pensiero. In sintesi, le donne *ci sono* quando hanno la possibilità/forza di portare un proprio bagaglio di parole che ha a che fare con la loro soggettività, o ci sono anche nel sottrarsi a un *con-testo* dato come universale (maschile). Pertanto si può *tacere* o *dire* giacché la mediazione per entrambe le occasioni è la deviazione dalla norma, data per reale o vera. Andrea Gunter<sup>34</sup> afferma “[...] La relazione, in questo caso, si fa ermeneutica, sia che si scelga di parlare e sia che si scelga di tacere. Il vuoto che si crea o i nuovi significati, a seconda della scelta, aprono a nuovi significanti [...]

---

a quello che sta dicendo sulla donna e sull’uomo, sul linguaggio, sul corpo. *Speculum* è il testo nel quale la critica di Irigaray alla psicoanalisi di Freud e alla filosofia classica maschile si fa tagliente e dura. Gli uomini, i pensatori hanno prodotto una cultura apparentemente valida per tutti, ma, in realtà segnata dalla differenza maschile. Contro questa impostazione di pensiero, Irigaray usa l’ironia mostrando che nei discorsi degli uomini la donna non è che l’immagine speculare di ciò che essi mettono in scena di se stessi”.

<sup>31</sup> Non tutti i movimenti femministi concordano sulla questione di partire dall’esperienza. Per approfondimenti circa la critica post strutturalista dell’esperienza, vedi Silvia Stoller, insegnante di Filosofia al Dipartimento di filosofia, Università di Vienna.

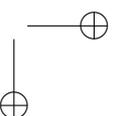
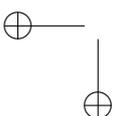
<http://homepage.univie.ac.at/Silvia.Stoller>.

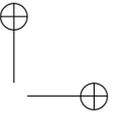
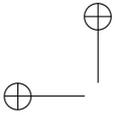
Due delle maggiori esponenti della critica all’*esperienza* sono: Judith Butler filosofa post-strutturalista statunitense e la storica statunitense Joan W. Scott.

<sup>32</sup> Irigaray Luce, *Parlare non è mai neutro*, Roma, editori Riuniti, 1991. Nell’ordine patriarcale per Irigaray la donna ammutolisce; oppure, significa il suo desiderio, attraverso il sintomo, la malattia, il corpo come nel caso dell’isterica che nella sua messinscena cerca di aprire un varco alla sua prigionia. Nel meridione d’Italia c’è un forte richiamo al “Pizzico della taranta”.

<sup>33</sup> Irigaray Luce, *Il mistero di Maria*, Milano, Paoline, 2010.

<sup>34</sup> Gunter Andrea, *Strategia per un linguaggio della differenza*, Milano, Via Dogana, op.cit.





quando vengono messi in un nuovo contesto e inseriti in nuovi antropologi [...]”. Le parole di Adriana Cavarero<sup>35</sup> spiegano meglio questo punto “[...] piuttosto che dirmi in un linguaggio straniero, allora il silenzio. Nel silenzio tace il suono, non la parola [...]”. Così anche Wanda Tommasi quando afferma che “[...] Più in generale, le nostre parole non possono realmente esprimere un senso che è nostro senza essere radicate in un silenzio, che non è privazione di parole ma percezione indicibile della vita [...]”. Mentre Lia Cigarini<sup>36</sup> nella *Politica del desiderio*<sup>37</sup>, propone un passaggio nodale del rapporto tra linguaggio e pensiero che diventa politico. Spiega: “[...] Il progetto di sottrazione dal potere maschile e costruzione di un nuovo simbolico non si riferisce solo ai rapporti quotidiani, ma anche all’ambito politico-statutale-istituzionale [...]”.<sup>38</sup> Trovare le parole significa, dunque, trovare le parole che indirizzino nuovi pensieri e facciano fiorire nuovi concetti, oppure stabilire un silenzio, altrettanto fecondo di esplorazioni se le parole non sono sentite come proprie.

### *Progetti e idee per una lingua sessuata*

Nell’ultimo decennio si nota una maggiore attenzione, da parte dei media,<sup>39</sup> soprattutto della stampa, a usare il genere femminile per i titoli professionali e i ruoli istituzionali. Sui maggiori quotidiani e reti televisive l’uso di *ministra* e *deputata* è triplicato nel decennio 2006–2016 rispetto

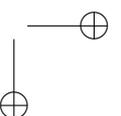
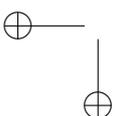
<sup>35</sup> Cavarero Adriana, *Costruiamo un linguaggio sessuato al femminile* (1987) in Diotima *Il pensiero della differenza sessuale*, La Tartaruga, 1987, pp. 4–20. Insieme a Luisa Muraro è tra le fondatrici della Libreria delle Donne di Milano (1975) e nel 1984 della comunità filosofica “Diotima”. Per approfondimenti: Cavarero Adriana, Restaino F., Milano, *Teoria della differenza sessuale*, Milano, Bruno Mondadori editore, 2002.

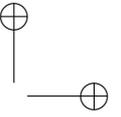
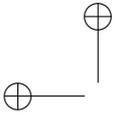
<sup>36</sup> Cigarini Lia, nel 1975 ha fondato, insieme a altre, la Libreria Delle Donne di Milano. Si è impegnata, tra l’altro, nello studio di quella pratica psicoanalitica definita “autocoscienza femminile” e della dialettica conflittualità-relazione mediatrice tra i due sessi.

<sup>37</sup> Cigarini Lia, *La politica del desiderio*, Pratiche, Parma, 1995.

<sup>38</sup> Cagnolati Antonella, *Donne e processi decisionali politici. La vicenda italiana. La misura di garanzia delle candidature femminili*, Corso di specializzazione *Donne Politica ed Istituzioni. Itinerari formativi per la cultura di genere e le buone prassi nelle pari opportunità*, Università degli studi di Foggia, A.A. 2011–12.

<sup>39</sup> Lanfranco Monica, *Generi e multimedialità*, Corso di specializzazione *Donne Politica ed Istituzioni. Itinerari formativi per la cultura di genere e le buone prassi nelle pari opportunità*, Università degli studi di Foggia, A.A. 2011–12.





al precedente. Si tende a evitare il maschile “inclusivo”, citato come non marcato. I *diritti dell'uomo* sono riformulati con *diritti della persona*, e molti sono gli interventi “antidiscriminatori” sul linguaggio amministrativo. Uno di questi è rappresentato dalle *Linee guida per l'uso del genere nel linguaggio amministrativo* di Cecilia Robustelli,<sup>40</sup> redatto per il Comune di Firenze<sup>41</sup>. Cristina Giachi<sup>42</sup> (2012) pone l'accento sulla mediazione lingua-pensiero:

[...] Proprio la coesenzialità del linguaggio al pensiero rende le questioni linguistiche tanto delicate e se sappiamo che un'azione espressamente diretta a modificare il linguaggio può sembrare artificiosa e privare la parola di quel senso di deposito della storia di un contesto sociale, che normalmente le attribuiamo, tuttavia la impellenza di un intervento sui costumi della disparità, tanto diffusi nel nostro Paese, rende anche questa artificiosità necessaria e tollerabile [...].

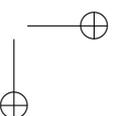
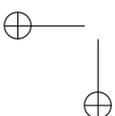
Altro esempio: la Rete per l'eccellenza dell'italiano istituzionale<sup>43</sup> che ha dedicato la sua decima giornata al tema *Politicamente o linguisticamente corretto?*. La Confederazione Svizzera ha pubblicato nel 2012 la *Guida al pari trattamento linguistico di donna e uomo nei testi ufficiali della Confederazione*, a riprova che lo sforzo di evitare gli usi linguistici sessisti è ormai diventato un fattore di mutamento linguistico transnazionale. Un altro interessante tentativo viene dall'Unione Europea, che nel 2005 è intervenuta sulla questione con le Linee guida su *La neutralità di genere nel linguaggio usato al Parlamento europeo*. Evidentemente, se l'Unione Europea ha ritenuto opportuno stilare un regolamento comunitario che dia indicazioni in merito a come formulare i documenti ufficiali, si-

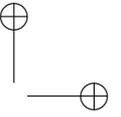
<sup>40</sup> Cecilia Robustelli, Associata di Linguistica Italiana all'Università di Modena e Reggio Emilia, ha conseguito il dottorato di ricerca in Linguistica Italiana all'Università di Reading, ha studiato e tenuto corsi in Inghilterra e Stati Uniti, *Intervista a Cecilia Robustelli*. <http://www.noidonne.org/articolo>.

<sup>41</sup> *Linee guida per l'uso del genere nel linguaggio amministrativo. Progetto genere e linguaggio, parole ed immagini della comunicazione*. Progetto realizzato con il finanziamento della Regione Toscana L.R. 16/09 - Cittadinanza di genere - in collaborazione con l'Accademia della crusca, 2012.

<sup>42</sup> Giachi Cristina, Assessora pari opportunità Comune di Firenze, 2012.

<sup>43</sup> La *Rete di eccellenza dell'italiano istituzionale* (REI) dal 2005 è parte ufficiale del "Registro dei Gruppi di esperti" della Commissione europea. Sito: [www.reterei.eu](http://www.reterei.eu).



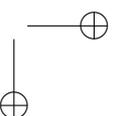
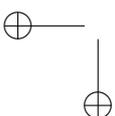


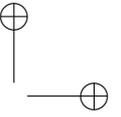
curamente ha registrato l'inadeguatezza delle lingue europee in rapporto all'espressione del genere: le lingue dell'UE non veicolano adeguatamente la visione di genere, ma rimandano ad una nozione deformata. Si legge nella premessa<sup>44</sup> di Harald Rømer, che nel 2008 rivestiva la carica di Segretario generale del Parlamento europeo:

[...] Il Parlamento europeo si impegna a utilizzare un linguaggio neutro dal punto di vista del genere nelle sue pubblicazioni e comunicazioni, ed è la prima istituzione a fornire linee guida specifiche sul linguaggio neutro dal punto di vista del genere in tutte le lingue di lavoro comunitarie. [...] Invito pertanto *tutti i colleghi* a leggerle nelle rispettive lingue di lavoro e ad attenersi alle stesse per la redazione di tutte le pubblicazioni e comunicazioni scritte del Parlamento [...].

Osserviamo, per inciso, un marcato "tutti i colleghi", in aperto conflitto tra contenuto e forma, segno di quanto sia difficile spogliarsi di schemi linguistici sessisti. Tuttavia, nonostante la contraddizione, dovuta probabilmente a chi ha tradotto il testo, l'UE ha voluto recepire i cambiamenti sostanziali avvenuti nella società e suggerire un adeguamento linguistico consono ai ruoli che le donne rivestono a vari livelli nella Comunità Europea. Analizzandole da vicino, pur condividendo la portata e la significatività di queste direttive, a volte esse appaiono contraddittorie: "[...] Per motivi pratici, dato il contesto multilingue in cui opera il Parlamento europeo, si raccomanda di evitare la duplicazione delle forme (ad esempio: il/la) e di utilizzare invece termini neutri, quando si fa riferimento ai titoli inerenti alle funzioni professionali [...]". Come possiamo notare, si fa riferimento ad una soluzione neutra che riflette la tensione di chi vuol intervenire in termini non discriminatori. Tuttavia questa tendenza, come pure le argomentazioni a suo sostegno, nasconde il rischio di scivolare su un altro pericoloso appiattimento, quello d'indifferenziazione sessuale, e dunque un ritorno al neutro, che si posiziona inevitabilmente nella resistenza dei soggetti (uomini e donne) ad aprirsi alle nuove opportunità

<sup>44</sup> *La neutralità di genere nel linguaggio usato al Parlamento europeo*, Linee guida del Parlamento per un linguaggio neutro dal punto di vista del genere, specifiche per ogni lingua, 19 maggio 2008.





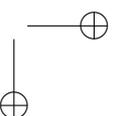
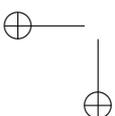
linguistiche. In molte Regioni Italiane, tramite il lavoro delle Consigliere di parità e di tante altre (giuriste, linguiste, filosofe) sono stati istituiti alcuni Osservatori per la comunicazione di genere, laboratori di idee ed iniziative che esplorano il rapporto tra comunicazione, mass media e linguaggio. Da segnalare, il lavoro della rete GiULiA (Rete italiana di giornaliste autonome) editrice del testo di Cecilia Robustelli *Donne, grammatica e media*<sup>45</sup>, una guida di facile consultazione soprattutto per le giornaliste e per i media.

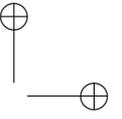
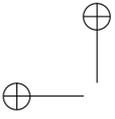
### *Per concludere: la ricerca di senso,*

In conclusione, l'ipotesi di Sapir-Whorf e la sua più recente rivisitazione conosciuta come Neowhorfismo si poggiano sul fatto che la lingua non solo esprime il nostro pensiero, ma lo condiziona tanto da indirizzare la nostra visione del mondo. Tuttavia, secondo la teoria del discorso, non la *lingua* ma il *linguaggio* condiziona il pensiero, ed emerge il rapporto dialettico tra la nostra visione del mondo e i discorsi che usiamo per rappresentarla. Per la ricerca femminista, le parole sono al contempo ricerca identitaria e rivelazione. Sono generatrici di libertà mentre quella stessa libertà è narrata. La diversità non si oppone ma *si pone* rispetto al maschile-universale, smascherandone la presunta neutralità. Il proliferare della produzione femminile come ricerca del simbolico va di pari passo con l'uso sessuato della lingua italiana. Chiara Zamboni scrive su *Via Dogana*<sup>46</sup>: "[...] improvvisamente siamo circondati da una nuova significazione del mondo, ma questo non va da sé, occorre un continuo tentare e ritentare sul piano del linguaggio [...]". Le parole, dunque, possono aiutare il pensiero a generarsi, a venire al mondo. La decostruzione del maschile universale si allarga a tutti i livelli, *compreso* quello morfologico-grammaticale. Il cuore del discorso è questo: dire sono un'*avvocata* piuttosto che *avvocato*, significa assumere in pieno la significanza di donna in quella professione e interrogarsi sul senso della propria differenza sessuale. Piuttosto che attraversare passivamente l'immaginario altrui, cioè la cornice maschile di quel ruolo, occorre chiedersi quanto di quella dif-

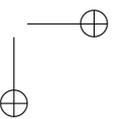
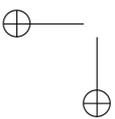
<sup>45</sup> Robustelli Cecilia, *Donne, grammatica e media*, GiULiA, giornaliste, 2014.

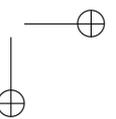
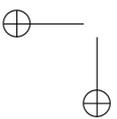
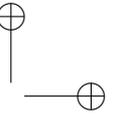
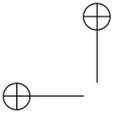
<sup>46</sup> Zamboni Chiara, *Che cosa buttare? Che cosa tenere? due interventi*, Via Dogana, Milano, Libreria delle donne, N. 104, marzo 2013.

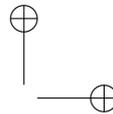
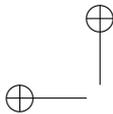




ferenza è con me in quella funzione. Si racconta che un'anziana signora del sud Italia diceva: "Smettetela di chiamarmi per quella che non sono: *l'imprenditore* o *il* commerciante. Chiamatemi *la* manager perché *se vivo pienamente la mia differenza, così faranno le altre!*".







## A produção literária feminina dentro da obra *Uma História da Poesia Brasileira*, de Alexei Bueno

LISIANE FERREIRA DE LIMA

Universidade Federal do Rio Grande (FURG/CAPES)

O presente trabalho visa apresentar a representação das obras de autoria feminina dentro da obra *Uma história da poesia brasileira*<sup>1</sup>, publicada em 2007 pelo poeta e historiador brasileiro Alexei Bueno, que traz algumas inovações quanto à sua organização narrativa, classificação dos períodos literários e métodos críticos utilizados na seleção dos autores e autoras que compõe esta história literária.

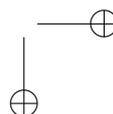
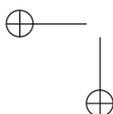
Quanto às mulheres, sabemos que historicamente a sociedade que foi criada aos moldes do patriarcalismo buscava silenciar qualquer expressão artística feminina e isto se reflete, de forma significativa, no cânone literário, pois se a mulher não era vista como sujeito que é capaz de pensar, ler e refletir conseqüentemente não lhe era dada margem para significância de suas escritas.

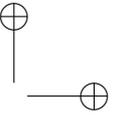
Ciente de que muitas produções de autoria feminina foram excluídas da literatura, por se tratarem de obras escritas por mulheres, cabe aqui este processo de revisão da historiografia literária a fim de proporcionar uma análise sobre essas produções literárias de autoria feminina, dando voz a essas mulheres escritoras das histórias da literatura em língua portuguesa.

No século XVIII ainda se discutia se as mulheres eram seres humanos como os homens ou se estavam mais próximas dos animais irracionais. Elas tiveram que esperar até o final do século XIX

---

<sup>1</sup> Alexei Bueno, *Uma história da poesia brasileira*, Rio de Janeiro, G. Ermakoff, 2007.





para ver reconhecido seu direito à educação e muito mais tempo para ingressar nas universidades. No século XX, descobriu-se que as mulheres têm uma história e, algum tempo depois, que podem conscientemente tentar tomá-la nas mãos, com seus movimentos e reivindicações. Também ficou claro, finalmente, que a história das mulheres podia ser escrita. Hoje já é uma área acadêmica consolidada.<sup>2</sup>

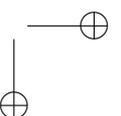
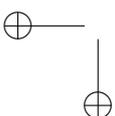
Ao pensarmos na condição das mulheres dentro de nossa sociedade também se faz necessário repensarmos a representação das obras de autoria feminina dentro das histórias da literatura. Dentro deste contexto se abre espaço para observar as obras de autoria feminina que transpõem estas mulheres que escreveram e, por muitas vezes, foram silenciadas, não obtendo o devido reconhecimento que lhes capacitaria a contribuir na construção do cânone literário. Ao realizarmos a revisitação a essas obras não realizando apenas um resgate histórico, mas também um resgate contemporâneo, temos a oportunidade de pesquisar e avaliar obras de autoria feminina que podem enriquecer ainda mais os estudos literários.

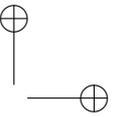
Conscientes de serem particularmente oprimidas em sua relação à leitura, à escrita, ao objeto-livro e a tudo que toca a uma cultura e a um saber que sempre foi monopolizado pelos homens, muitas mulheres agora passam a escrever [...] Publicaremos e difundiremos, o mais amplamente possível, sem censura, o que as mulheres transcreverão de sua revolta através do movimento internacional de libertação.<sup>3</sup>

Deste modo, vale ressaltar que nos dias estão abertos espaços para o diálogo sobre as obras de autoria feminina porque no passado algumas mulheres lutaram para ter o direito à leitura e à escrita de suas próprias obras. Estas mulheres lutaram para obter o reconhecimento, mesmo que

<sup>2</sup> Michelle Perrot, *Minha história das mulheres*, trad. Angela M.S. Corrêa, 1.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Contexto, 2008, p. 11.

<sup>3</sup> Robert Ponge, "Literatura marginal: tentativa de definição e exemplos franceses", in Ferreira, João-Francisco, *Crítica literária em nossos dias e literatura marginal*, Porto Alegre, Editora da UFRGS, 1981, pp. 139-140.





mínimo, do que produziam e graças a essa constante mudança de paradigma histórico que atualmente podemos debater sobre a autoria feminina dentro do cerne literário.

Ao tratarmos do escritor desta obra sabemos que Alexei Bueno é um poeta, editor e ensaísta brasileiro que colabora em diversos órgãos de imprensa no Brasil e no exterior. Bueno é membro do PEN Clube do Brasil e foi, de 1999 a 2002, Diretor do Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC) do Rio de Janeiro e membro do Conselho Estadual de Tombamento.

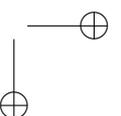
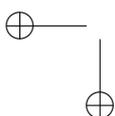
Ao começarmos esta análise acerca da obra de Alexei Bueno é importante tratarmos sobre o título de Uma história da poesia brasileira, já que a partir dele é possível fazer a leitura de dois critérios importantes que permeiam esta história da literatura. A palavra “uma” nos demonstra a consciência do autor em que cada história literária é única e por sua vez seletiva. Conforme afirma David Perkins, em seu estudo intitulado *História da Literatura e Narração* (1999), “ser a narrativa do passado seletiva e lacunar não significa que seja falsa, porque se admitimos isso, o único relato fiel do passado seria o próprio passado, e não o veríamos como história”<sup>4</sup>. Desta forma, Bueno especifica que esta história se trata de uma visão, de um olhar sobre a história da literatura, não sendo único ou inalterável. O segundo critério utilizado para compor o título da presente história literária se refere à palavra “poesia”, que revela o gênero literário específico o qual será abordado dentro da obra. Sendo assim, podemos observar que o título dessa história da literatura se revela inovador dentro das histórias literárias brasileiras.

Dentro do prefácio desta história da literatura há um destaque para poesia, sendo este o gênero lírico a ser abordado em sua construção, na medida em que Bueno abre margem para expor, segundo suas concepções, o que seria a melhor definição de poesia a ser trabalhada dentro deste estudo, conforme observamos em:

Há duas definições de poesia que sempre nos pareceram, no limitado de toda a definição, das melhores possíveis. Diz a primeira: a poesia é uma indecisão entre um som e um sentido. Afirma a segunda: a

---

<sup>4</sup> David Perkins, “História da literatura e narração”, in *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, v. 3, n.º 1 - mar., Porto Alegre, 1999, p. 9.



poesia é a arte de dizer apenas com palavras o que apenas palavras não podem dizer.<sup>5</sup>

E assim uma elevação ao gênero poético é atribuída, segundo as concepções de construção literária do autor. Ainda dentro do prefácio, Bueno especifica qual seria o objetivo da escrita desta história da literatura, quando menciona que “o objetivo deste livro, em resumo, é servir para o leitor como um guia, em um volume, através dos cinco séculos, da poesia no Brasil”<sup>6</sup> e assim busca demonstrar seu entusiasmo – e tenta repassar o mesmo sentimento ao leitor – em escrever a presente história da poesia brasileira. Deste modo, dentro do prefácio da obra o autor apresenta suas premissas teóricas e estabelece os critérios que norteiam o discurso historiográfico.

Conforme afirma Bruno Marques Duarte (2011)<sup>7</sup>, ao buscarmos um panorama sobre as histórias literárias sabemos que as primeiras histórias da literatura brasileira tinham como meta principal no século XIX, e até meados do século XX, resolver a questão da nacionalidade do fenômeno literário, questionando assim quando a literatura brasileira se tornaria autônoma e se emanciparia dos influxos literários europeus. Este era o eixo que orientava a maioria das histórias da literatura brasileira e ao analisarmos a obra de Bueno percebemos que aqui os critérios são diferentes, uma vez que a questão nacional foi dada como resolvida, e outros pressupostos surgiram para nortear o discurso histórico da poesia. Neste caso, a estética é o critério norteador para se examinar historicamente a produção lírica do Brasil. O que pode ser observado quando, na introdução de seu estudo, Bueno afirma que o ponto de vista adotado para análise da “poesia brasileira é estético, não sociológico ou outros, ainda que não haja obra independente de sua moldura sócio temporal”<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> Alexei Bueno, *Uma história da poesia brasileira*, Rio de Janeiro, G. Ermakoff, 2007, p. 9.

<sup>6</sup> Alexei Bueno, *Uma história da poesia brasileira*, Rio de Janeiro, G. Ermakoff, 2007, p. 14.

<sup>7</sup> Bruno Marques Duarte, *Alexei Bueno e a escrita de uma história da poesia brasileira* (2007), dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande, Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras e Artes, 2011.

<sup>8</sup> Alexei Bueno, *Uma história da poesia brasileira*, Rio de Janeiro, G. Ermakoff, 2007, p. 12.

Ao analisarmos os períodos literários desenvolvidos dentro da obra de Alexei Bueno sabemos que, segundo as análises de Perkins, “a classificação é fundamental para disciplina de História da Literatura”<sup>9</sup> e ainda ressalta que a divisão e classificação se fazem necessárias à medida que “a multiplicidade de objetos deve ser convertida em um número menor de unidades e mais manejáveis, que podem então ser caracterizadas, comparadas, inter-relacionadas, e ordenadas”<sup>10</sup>. Deste modo, na presente obra há uma distinção dos períodos desenvolvidos em outras histórias da literatura brasileira, pois a separação feita por capítulos aqui se dá de forma que os mesmos se denominam como títulos quase que poéticos, diferindo da divisão tradicional por períodos literários. Em *Uma história da poesia brasileira* a divisão é feita em doze capítulos, intitulados: “Na terra Santa Cruz pouco sabida”; “Barroco nos trópicos”; “O teatro arcádico”; “A explosão romântica”; “À sombra do parnaso”; “O sopro do símbolo”; “Às vésperas da ruptura”; “A festa modernista”; “Dissoluções e derivações do Modernismo”; “No agora e aqui pouco sabido”; “A poesia popular”; e “Tradução de poesia”, sendo estes dois últimos introduzidos como apêndices da obra. Deste modo, percebemos que há a divisão dos períodos literários, porém, esta não é feita na forma tradicional das escolas literárias, pois na presente história literária construída por Bueno a titulação destes períodos é construída de forma inovadora.

A questão que envolve o processo de seleção dos poetas é refletida pelo autor dentro da obra, dado que a produção lírica do Brasil cresce de forma significativa a partir do Parnasianismo. Por conseguinte, o historiador resolve “só tratar, a partir do terceiro quartel do século XIX, de poetas com obra inegavelmente significativa”<sup>11</sup>. No período Pós-Guerra o quadro fica enorme e difuso. Na medida em que Bueno se aproxima do tempo presente, a seleção se torna ainda mais laboriosa, pois os fenômenos literários se tornam opacos e o próprio tempo exíguo não permite uma seleção plausível. Deste modo, a respeito da contemporaneidade, registra

<sup>9</sup> David Perkins, “História da literatura e narração”, in *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, v. 3, n.º 1 - mar., Porto Alegre, 1999, p. 30.

<sup>10</sup> David Perkins, “História da literatura e narração”, in *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, v. 3, n.º 1 - mar., Porto Alegre, 1999, p. 30.

<sup>11</sup> Alexei Bueno, *Uma história da poesia brasileira*, Rio de Janeiro, G. Ermakoff, 2007, p. 13.

o autor que “buscamos, portanto, no geral, nos limitarmos a um mapeamento genético e estilístico dessa imensa galeria de contemporâneos”<sup>12</sup>. Assim, ao refletirmos sobre este critério de seleção do autor, se mostra importante refletir sobre a representação da mulher neste mesmo período histórico escolhido por Bueno para emergir a análise desta história da literatura.

Ao refletirmos sobre o apagamento das obras de autoria feminina é necessário pensar no contexto histórico e social ocidental do século XIX. Sabemos que no contexto da sociedade patriarcal do século XIX os papéis sociais de homens e mulheres eram divididos, resumidamente, de modo que aos homens competia ser o provedor e administrador da família, enquanto às mulheres caberia aceitar as imposições masculinas, seguindo o ideal de beleza e comportamento ditado pelos valores patriarcais e deixando todo e qualquer trabalho intelectual para a figura do homem. Assim, conforme afirma Rita Terezinha Schmidt: “Nessa perspectiva, o cânone do século XIX foi expressão de poder político e social, pois a lógica que o sustentou foi a política das exclusões”<sup>13</sup>.

Diante desta perspectiva, sabemos que a organização social se baseava na figura masculina como centralizadora da autoridade e consequentemente definidora dos papéis temáticos envolvidos nas relações de gênero. Fazendo referência a estas relações de gênero na historicidade, Virginia Woolf, em seu ensaio intitulado *Um teto todo seu* (1929) afirma que:

Eles foram soldados ou foram marinheiros, ocuparam tal cargo ou fizeram tal lei. Mas de nossas mães, de nossas avós, de nossas bisavós, o que resta? Nada além de uma tradição. Uma era linda, outra era ruiva, uma terceira foi beijada pela rainha. Nada sabemos sobre elas, a não ser seus nomes, as datas de seus casamentos e número de filhos que tiveram.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Alexei Bueno, *Uma história da poesia brasileira*, Rio de Janeiro, G. Ermakoff, 2007, p. 13.

<sup>13</sup> Rita Terezinha Schmidt, *Pensar (d)as margens: estará o cânone em estado de sítio?*, in V Congresso da ABRALIC - *Cânonos e contextos: Anais do V Congresso da ABRALIC*, v. 1, Rio de Janeiro, ABRALIC, 1997, p. 291.

<sup>14</sup> Virginia Woolf, *Um teto todo seu*, trad. Bia Nunes, São Paulo, Tordesilhas, 2014, p. 12.

Deste modo, ao não sabermos dessas histórias não temos como saber o porquê destas mulheres não terem escrito ou produzido mais, assim, o que podemos afirmar é que o reflexo deste contexto sócio-histórico, e por consequência sócio-literário, foi um divisor para a produção de autoria feminina do período. Como ressalta Virginia Woolf, “as leis e os costumes, é claro, foram em grande parte responsáveis por essas estranhas intermitências de silêncio e fala”<sup>15</sup>, afirmando ainda que “é provável, no entanto que, quer na vida, quer na arte, os valores de uma mulher não sejam os valores de um homem”<sup>16</sup>. Desta maneira, se a experiência feminina nos âmbitos sociais e políticos não é a mesma que a masculina desconsiderar a produção das mulheres é apagar uma parte da história e, no presente caso, é apagar uma parte da história da literatura.

Ao fazermos uma análise numérica dos nomes de homens e mulheres que aparecem dentro da obra de Alexei Bueno conseguimos identificar 1.120 nomes mencionados, sendo que deste total 1.037 são homens e apenas 83 são mulheres, o que resulta que nem ao menos 8% das menções nesta história da literatura são em referência ao sujeito feminino, por consequência, a alguma obra de autoria feminina.

Temos em Cecília Meireles a única mulher analisada e mencionada com maior ênfase por Alexei Bueno. A Cecília, este menciona em comparação com outros autores, intensificando que sua poesia é rica e de suma importância para o cenário das histórias da literatura brasileira, já as demais mulheres, são sempre mencionadas de forma sucinta.

Poucos poetas no Brasil surgiram de um húmus de tal maneira ancestral da índole da língua, e poucos conseguiram ser, paradoxalmente, mais modernos, e, a negação disso, mais intertemporais. A poesia pura de Cecília Meireles, que se inaugura com *Viagem*, viria a dar, por outro paradoxo, o maior poema histórico, ou melhor, poema sobre a História, da literatura brasileira, o *Romanceiro da Inconfidência*.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Virginia Woolf, *Um teto todo seu*, trad. Bia Nunes, São Paulo, Tordesilhas, 2014, p. 15.

<sup>16</sup> Virginia Woolf, *Um teto todo seu*, trad. Bia Nunes, São Paulo, Tordesilhas, 2014, p. 16.

<sup>17</sup> Alexei Bueno, *Uma história da poesia brasileira*, Rio de Janeiro, G. Ermakoff, 2007, p. 317.

E ainda sobre a análise da obra de Cecília Meireles afirma que “O livro seguinte, *Mar absoluto e outros poemas*, de 1945, representa o apogeu de sua poesia especificamente lírica, deixando à parte, pela narrativa, o *Romanceiro da Inconfidência*, possivelmente sua obra prima”<sup>18</sup>. Demonstrando, desta forma, um conhecimento aprofundado sobre a obra de Cecília Meireles e sua elevação quanto ao gênero lírico, abordado dentro do presente estudo do autor. E segue afirmando, ao longo de sua análise, que na história da poesia brasileira esta obra é a que mais se aproxima de um épico nacional<sup>19</sup>.

Dentre os sujeitos femininos mencionados ao longo da construção desta história literária, algumas mulheres são citadas apenas para serem referenciadas a algum autor em específico, aparecendo em uma única página ou até mesmo em um único parágrafo, com observações sobre sua vida pessoal, como podemos observar nas seguintes menções: *Constância [noiva de Alphonsus de Guimaraens]*; *Ester [mulher de Augusto dos Anjos]*; *Gavita [mulher de Cruz e Sousa]*; *Idalina [amante de Castro Alves]*; *Ritinha Sorocabana [amante de Fagundes Varela]*, e assim percebemos que a representação de algumas mulheres mencionadas é atrelada à representação da figura masculina. Seguindo nestas afirmativas temos Vanilda Mazzoni, quando cita Constância L. Duarte, afirmando que:

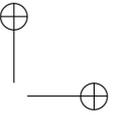
O critério de exclusão da literatura de autoria feminina está vinculado ao preconceito e à resistência dos críticos de literatura em dar conta de uma outra ótica, cujo paradigma preestabelecido pela modernidade – centrado no estético e no universal – reduz a literatura a uma única vertente, a um único olhar (o masculino), que, por sua vez, está submetido ao código e regras da sociedade burguesa que dividiu as tarefas sociais pelas diferenças sexuais, remetendo, imediatamente, a produção com assinatura de mulheres à exclusão.<sup>20</sup>

Deste modo, observamos que a presença dos sujeitos femininos não é nula, mas é visivelmente inferior aos sujeitos masculinos que são aborda-

<sup>18</sup> Alexei Bueno, *Uma história da poesia brasileira*, Rio de Janeiro, G. Ermakoff, 2007, p. 319.

<sup>19</sup> Alexei Bueno, *Uma história da poesia brasileira*, Rio de Janeiro, G. Ermakoff, 2007, pp. 319-322.

<sup>20</sup> Vanilda Salignac Mazzoni, “A escrita feminina: em busca de uma teoria”, in revista *Ramal de Ideias*, n.º 1, 1998, p. 4.

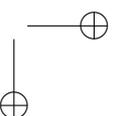
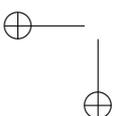


dos dentro de uma história literária e, como podemos observar ao longo deste estudo, sabemos que isto é consequência, em grande parte, da sociedade que foi constituída a estes moldes patriarcais e quebrar estes paradigmas ainda se torna a tarefa árdua nos meios acadêmicos. Por conta disto os debates sobre estes temas, como aqui apresentados, são de extrema importância para repensarmos as revisões historiográficas acerca do cânone literário.

Assim, sabemos que o trabalho de Bueno se vale por sua dedicada pesquisa, seja pelos nomes de autores desconhecidos citados, seja pela transcrição de longos poemas e pela amostra de raras fotografias, quem ali fala é um confesso apaixonado pelo tema estudado. Dentro desta história literária as citações teóricas são esporádicas e não existem notas de rodapé, deste modo, o autor parte sozinho para a tarefa analítica, mantendo seus critérios de análise de forma esteticista. No entanto, pelo conteúdo proposto e a forma de construção desta história literária percebemos que esta se destina a um público específico, sendo estes professores e apreciadores de poesia, não sendo destinada a um público amplo, mesmo que tivesse pretensão disto.

O conhecimento sobre a vida do autor é importante para análise literária, mas sua biografia não dá conta do fenômeno artístico. Bueno não se vale disso de forma exaustiva, apenas utiliza para contribuir ou examinar determinadas composições poéticas, sendo assim, quando o autor utiliza o biografismo é para mostrar a sua adequação à análise da obra marcada pela vida do autor e não para reduzir as realizações artísticas a simples explicações da existência dos que as criaram. Além disto, as datas de nascimento e morte dos poetas servem como um fio condutor na linearidade da construção das obras, bem como na organização dos períodos literários.

Alexei Bueno resgata alguns nomes que já não constam mais nos motes das histórias literárias, bem como cita alguns autores que, ao seu critério, deveriam ser lidos ou valorizados dentro dos ciclos acadêmicos e, conforme menciona Perkins, “na medida em que a história narrativa da literatura – esse é meu ponto de vista – é conformada pelo desejo, devemos suspeitar de sua plausibilidade como descrição do passado”. Sendo assim, devemos saber que toda escolha é pautada por um critério e pelo desejo do autor em expor dados autores e obras dentro de sua historiografia e assim



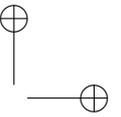
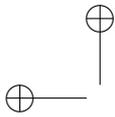
a subjetividade se encontra neste ponto, em que cada historiador poderá tratar de autores distintos em seus cânones, mantendo na maior parte das vezes o tradicional e incluindo ou excluindo alguns nomes secundários e também parte daí a exclusão de alguns sujeitos femininos dentro da obra.

No entanto, Natalia Helena Wiechmann (2011) afirma que “o estudo da autoria feminina não almeja encontrar uma oposição ao masculino, mas sim a consciência, no texto, de que masculino e feminino são construções discursivas regidas por uma dinâmica social dentro de determinada cultura”<sup>21</sup> e, deste modo, os estudos sobre a representação das obras de escrita feminina dentro das histórias da literatura se torna importante na busca por intensificarmos as revisões historiográficas, para buscar dar voz a estas mulheres que figuram no cenário canônico da literatura, bem como aquelas que foram silenciadas ao longo da história literária.

Assim, concluíamos afirmando que ao analisarmos a construção do cânone literário e a representação das obras de autoria feminina dentro da história da poesia de Alexei Bueno percebemos que todo cânone é subjetivo e todas as escolhas de autores e obras a serem analisadas serão pautadas pelos desejos do historiador literário. Além disto, ao lermos uma historiografia torna-se importante saber quem é este sujeito que a constrói, pois muito de sua experiência será transposta na sua formação de história literária.

Percebemos através de dados quantitativos – mesmo compreendendo a construção destes espaços historiográficos ao longo da história socioliterária – que o número de mulheres que aparecem no centro das histórias da literatura ainda é bem inferior ao número de homens escritores. De todo modo, conforme afirma João Manuel Pereira da Silva (1842), “a literatura brasileira atual é digna de atenção muito minuciosa: cumpre dar-lhe forças, e não cortar-lhe os vôos” assim nossa intenção a partir destas pesquisas e de toda problematização do cânone tradicional é dar voz às mulheres que também fazem parte da história e, no entanto, foram silenciadas, mas merecem ser lidas, estudadas e pesquisadas no ciclo acadêmico atual, para só assim serem passíveis de análise para um possível ingresso no cânone literário.

<sup>21</sup> Natalia Helena Wiechmann, “A crítica literária feminista e a autoria feminina”, in *Vocabulo, Revista de Letras e Linguagens Midiáticas*, v. IV, 2011, p. 18.



# ***Gepatra lingvo* (Lingua madre): il problema di una glossopoiesi al femminile in Italia**

LORENA GRIGOLETTO

Università degli Studi di Napoli "Federico II"

Il linguaggio dell'Immaginario non sarebbe dunque altro che l'utopia del linguaggio; linguaggio completamente originale, paradisiaco, linguaggi di Adamo, linguaggio naturale, esente da deformazioni o illusioni, limpido specchio dei nostri sensi, linguaggio sensuale. Nel linguaggio sensuale, tutti gli animi conversano fra loro senza bisogno di nessun altro linguaggio; poiché esso è il linguaggio della natura<sup>1</sup>.

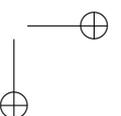
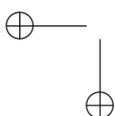
Dalle parole di Barthes emergono già alcuni punti focali del nostro argomento: lingue dell'Immaginario, linguaggi di Adamo (Eva non è menzionata), e linguaggio naturale.

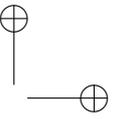
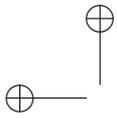
Trattandosi di una distinzione scivolosa, quella tra artificialità e naturalità del linguaggio, giacché che una forte componente di artificialità si trova anche nella lingua cosiddetta "naturale" o madre, assumeremo il termine "naturale" tra virgolette convenendo, ad ogni modo, sul concetto di naturalità della lingua in termini di sviluppo spontaneo nella cultura, anziché frutto di creazione consapevole e deliberata.

Nel panorama delle lingue immaginarie, termine che include lingue artificiali o pianificate di diverso tipo (dalle lingue iniziatiche, ai linguaggi

---

<sup>1</sup> R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, trad. Renzo Guidieri, 1.<sup>a</sup> ed., Torino, Einaudi, 1979, p. 185.



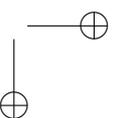
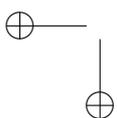


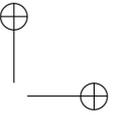
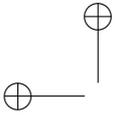
di programmazione, alle lingue fantascientifiche), è possibile notare una scarsissima presenza femminile. Esistono pochissime glottotete, nonostante tra le prime lingue immaginarie conosciute compaia il nome di una donna, la tedesca Ildegarda di Bingen (1098-1179) che con la sua *Lingua Ignota* diverrà nel Novecento la patrona degli esperantisti. Un'assenza curiosa. L'argomento dell'esclusione delle donne dai dispositivi culturali potrebbe certamente offrire una chiave di lettura; tuttavia, è legittimo domandarsi se la ragione di questa mancanza non sia da cercare più a fondo: forse in un rapporto specifico con la lingua "naturale" o lingua madre? Senza pretese di fornire una tesi esaustiva che rischierebbe, peraltro, di dare adito a una pericolosa dicotomia ad ampio spettro tra uomo e donna, si vuole qui suggerire una riflessione sul tema.

Il linguista danese Otto Jespersen nel suo *Language: its nature, development and origin*<sup>2</sup> teorizza una dicotomia linguistica tra emisfero maschile e femminile che individua nel secondo, per derivazione dal primo assunto come *standard*, un *deficit*. Le donne, infatti, parlerebbero più degli uomini ma di temi superficiali, cambierebbero argomento più spesso e senza motivo, tenderebbero a non finire le frasi perché non sufficientemente sostenute da un pensiero preventivo. Inoltre, il loro linguaggio sarebbe più puro e raffinato ma velato, indiretto e con un vocabolario meno esteso rispetto agli uomini che, invece, sarebbero dotati di maggiore immaginazione e creatività ma di una minore facilità di apprendimento. Infine, l'emisfero femminile manifesta, secondo Jespersen, un'attenzione minore all'aspetto fonetico delle parole, su cui il linguista danese insisterà molto arrivando a promuovere la tesi fonosemantica. Si tenga conto del fatto che quelle di Jespersen sono ipotesi non suffragate da ricerche empiriche. Le sue teorie si fondano sì sullo studio delle lingue delle donne nelle comunità Caraibi delle Piccole Antille, ma le conclusioni generali che ne trae non sono avvalorate da elementi concreti. Al contrario, i più recenti studi di William Labov e Peter Trudgill<sup>3</sup> hanno dimostrato che le donne, rispetto agli uomini, utilizzano un registro lessicale più alto probabilmente perché socialmente più insicure.

<sup>2</sup> O. Jespersen, *Language, its nature, development and origin*, 1.<sup>a</sup> ed., London, G. Allen & Unwin, 1922.

<sup>3</sup> Cfr. P.J. Trudgill, *The Social Differentiation of English in Norwich*, 1.<sup>a</sup> ed., Cambridge, Cambridge University Press, 1979.





L'argomento sociale è riconosciuto anche da Jespersen, tuttavia sembra esistere una componente per così dire biologica che differenzierebbe l'uomo dalla donna in termini di capacità linguistiche.

A partire dalla teoria del *deficit*, Robin Lakoff<sup>4</sup> inaugura le ricerche su linguaggio e genere, preparando il terreno a quel rovesciamento operato dalla Irigaray e dalla Cixous che attestano sì una mancanza ma la riconoscono come *proprium* del linguaggio, inadeguato alla forma e all'espressività femminili.

Questo l'assunto di base della ricerca di Suzette Haden Elgin, linguista e glottoteta americana. Haden Elgin, difatti, ritiene le lingue occidentali incapaci di esprimere adeguatamente la sfera emozionale, anche se occorre precisare che, nonostante la sua ricerca si riferisca a una vasta gamma linguistica, la sua attenzione va in particolare all'area anglofona.

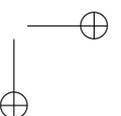
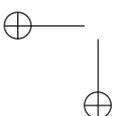
Ed è a partire da questo presupposto, dall'ipotesi di Sapir-Whorf secondo cui la lingua ha una profonda incidenza sull'assetto cognitivo come capacità di orientare la percezione, nonché dall'assunto di una base genetica del linguaggio, che Haden Elgin elabora il *Laàdan* e nel 1982 esce *A First Dictionary and Grammar of Laàdan*<sup>5</sup>.

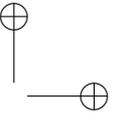
Si tratta di una lingua tonale che si propone di riassumere nel corpo stesso della lingua ciò che normalmente è lasciato al linguaggio non verbale o all'intonazione vocale, con l'obiettivo di colmare i *deficit* individuati da Jespersen in una forma adeguata all'espressione della sfera emozionale femminile; infatti, *Laàdan* significa "lingua della conoscenza percettiva". L'intenzione iniziale era quella di progettare una lingua completa e funzionale con almeno un migliaio di parole e un sufficiente impianto grammaticale ma è stata sottoposta a diversi interventi di modificazione e ampliata sia dalla stessa autrice che da numerosi sostenitori attraverso la rete. È importante, tuttavia, sottolineare due aspetti: il contesto in cui questa lingua immaginaria viene inserita e il suo carattere tonale.

Per quanto riguarda la genesi, il laboratorio del *Laàdan* è stato il romanzo tripartito *Native Tongue* (1984), *The Judas Rose* (1987), *Earthsong* (1994).

<sup>4</sup> Cfr. R. Lakoff, *Language and Woman's Place*, 1.<sup>a</sup> ed., New York, Harper & Row, 1975.

<sup>5</sup> S. H. Elgin, *A First Dictionary and Grammar of Láadan*, s.l., ed. Society for the Furtherance and Study of Fantasy and Science Fiction, 1985.





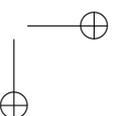
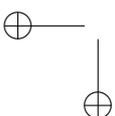
Si tratta di una trilogia fantascientifica, ambito di appannaggio esclusivo maschile, come sostiene Elgin, in linea con quelle riflessioni sul *gender* negli Stati Uniti degli anni Settanta.

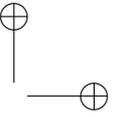
Le vicende narrate in questa trilogia non costituiscono l'oggetto della presente indagine, ma è fondamentale ricordare il suo carattere distopico-utopico in cui, ancora una volta, si mostra l'intimo legame tra lingua artificiale e utopia. Nel primo volume è descritta una società totalitaria patriarcale in cui il potere è nelle mani delle *Linguistic Lines*, che detengono il monopolio linguistico della comunicazione con le realtà extraterrestri. Le donne dei capi, anch'esse assoggettate al loro potere, elaborano allora il *Laàdan* con il preciso obiettivo di cambiare i ruoli di *gender*. Risulta più che mai evidente l'idea della profonda incidenza del linguaggio nella struttura sociale. Infatti, la diffusione di questa lingua al e del femminile grazie alla traduzione della Bibbia, costituirà il tema del secondo volume *The Judas Rose* che, in tal modo, si configura come rovescio in termini utopistici dell'assetto distopico del primo.

La seconda questione riguarda, come anticipato, la principale caratteristica del *Laàdan*, ossia il suo imprescindibile carattere tonale, un singolo tono (alto) che una definita struttura grammaticale articola in quattro tonalità distinte, e che manifesta l'idea di un intimo legame tra femminile, musicalità e sfera emotiva, attestato anche dalla presenza dei numerosi affissi atti a indicare l'eventuale specificità emotiva dell'enunciato.

D'altronde, la tematica dell'ascolto e lo slittamento dalla dimensione visuale a quella uditiva costituisce il *leitmotiv* del pensiero femminile. In tal modo, la posizione di Jespersen secondo cui le donne sarebbero meno attente all'aspetto fonetico viene rovesciata; il presunto *deficit* indica ora un legame specifico con la lingua.

Questa la proposta di Elgin che, evidentemente, rispecchia le tematiche e l'approccio teorico di quegli anni. Tuttavia, al di là dell'effettiva riuscita o meno di questo esperimento, le sue considerazioni costituiscono un'importante occasione di riflessione su diversi fronti tra cui, ad esempio, la flessibilità della soglia d'indicibilità che richiederebbe una profonda e poliedrica indagine. Infatti, la rivoluzione linguistica operata dalle donne della *Linguistic Lines* a discapito del potere patriarcale muove equilibri tanto profondi da mettere in crisi le radici stesse del nostro orizzonte antropologico-culturale.



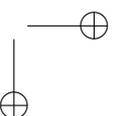
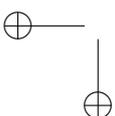


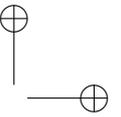
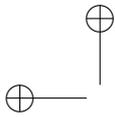
Elgin ci spinge allora a ritenere che l'emisfero femminile abbia un rapporto specifico con la lingua che non è soddisfatto dalle possibilità del dire degli idiomi perlomeno occidentali, e che questa specificità sia da riconoscere in una profonda connessione con l'aspetto tonale e musicale della parola. Similmente a quanto emerge dalla tesi di Dean Falk, paleoantropologa americana, che nel suo *Lingua madre. Cure materne e origini del linguaggio*<sup>6</sup> avanza una congettura estremamente suggestiva sulla nascita del linguaggio in cui protagoniste sono le madri preistoriche. Infatti, il passaggio alla fase eretta, con l'impossibilità di tenere in braccio il figlio e procurarsi cibo contemporaneamente giacché i piccoli non erano più in grado di aggrapparsi autonomamente, avrebbe determinato l'esigenza da parte delle madri di calmare le proteste dei propri piccoli attraverso vocalizzazioni. La teoria di Falk non è estemporanea ma poggia su approfonditi studi sui primati e su quello che i linguisti chiamano "maternese" o "*baby talk*", fondamentale per l'apprendimento delle abilità linguistiche e per la maturazione emotiva e sociale dell'uomo.

Per "maternese" si intende una varietà linguistica usata dagli adulti verso i bambini che presenta caratteristiche specifiche a livello fonologico, semantico, morfologico, pragmatico e cinesico. Si distingue per la particolare intonazione (altezza dei suoni, elementi prosodici, ripetizioni sillabiche) relativa al contesto, per la semplicità e brevità sintattica, e per un'importante componente mimico-gestuale.

In questa prospettiva è evidente che la donna, intesa come sodalizio simbolico donna-madre, vanta un legame caratteristico con la lingua che ha a che fare con le origini del linguaggio. La lingua intesa anzitutto come gesto vocale è lo strumento attraverso cui la madre lega il bambino a sé. Falk parla di "musica parlata" o "discorso musicale", sottolineando il nesso tra linguaggio e musica. È legittimo ipotizzare, dunque, che l'assenza di glottotete non sia da attribuire al solo fattore esclusione, bensì alla specificità linguistica femminile, specificità originaria che la lingua artificiale minaccerebbe se non consapevoli, come mostrano le ricerche di Elgin, della necessità dell'aspetto musicale come distintivo del genere. Il *Laàdan*, infatti, si proponeva di includere nell'enunciato quella

<sup>6</sup> D. Falk, *Lingua madre. Cure materne e origini del linguaggio*, trad. P. A. Dossena, Torino, ed. Bollati Boringhieri, 2011.





tonalità emotiva con cui lo si pronuncia, evitando di lasciare al linguaggio extra-verbale quel non detto impossibile da veicolare.

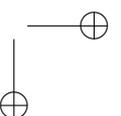
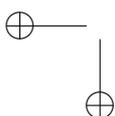
Ad ogni modo, si intrecciano qui due questioni differenti. Da un lato, affermiamo che la donna abbia un legame più intimo e naturale con la lingua madre, riferendoci alla lingua come a una dimensione spuria o neutrale che la lingua artificiale “de-naturalizzerebbe”, dall’altra riconosciamo nella lingua il luogo di sedimentazione di un determinato assetto socio-culturale, e in questa direzione va tanto la riflessione di Elgin quanto quella sul sessismo nella lingua.

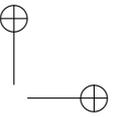
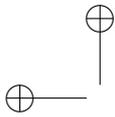
A partire da quest’ultima, che in qualche modo delegittima l’attribuzione di “naturalità”, in Italia vengono discussi e approvati alcuni interventi volti essenzialmente a un alleggerimento della prevalenza del maschile nella lingua italiana. In questa direzione va *Il sessismo nella lingua italiana* di Alma Sabatini, il cui terzo capitolo “Raccomandazioni per un uso non sessista della lingua italiana”<sup>7</sup> segnalava alcuni luoghi linguistici in cui si palesava tale tendenza sessista. La maggiore forza del maschile nella concordanza dell’aggettivo e del participio, piuttosto che l’utilizzo di sostantivi indicanti professioni di cui fino a non molto tempo fa non esisteva il femminile sono solo alcuni esempi ed è doveroso specificare che la questione del sessismo non si limita a questo tipo di considerazioni.

In Italia non esistono glottotete e il motivo di quest’assenza lo si è letto nell’ottica generale di un rapporto specifico con la lingua, laddove è emersa la connessione profonda tra lingua madre e donna-madre. Tuttavia, si è potuto contare sin dall’inizio del Novecento su una non indifferente presenza femminile nella diffusione di lingue artificiali, nello specifico dell’esperanto.

È di notevole interesse il fatto che tra i suoi primi sostenitori compaiano i nomi di alcune donne. Tra queste Stamura Linardi, donna singolare per l’epoca, che nel 1913 fondò assieme ad alcuni compagni la IESA (attuale IEJ), ovvero *Italia Esperantista Studenta Asocio* (con sede a Bologna in Viale Gozzadini 7) promotrice peraltro di concorsi letterari per i soci, e partecipò come membro del comitato organizzatore del V congresso degli esperantisti italiani del 1914. I nomi di altre due donne compaiono nel

<sup>7</sup> A. Sabatini, “Raccomandazioni per un uso non sessista della lingua italiana”, in *Il sessismo nella lingua italiana*, Roma, Pubblicazione del Consiglio dei Ministri, 1986.





comitato promotore dell'associazione: Adria Tellini e Saffo Morgando.

Nata a Cervia il 31 luglio 1892 da una famiglia modesta, il padre era capostazione, nel 1912 si iscrive alla Facoltà di Scienze matematiche, fisiche e naturali dell'Università di Bologna, si laurea nel 1916 e l'anno successivo si iscrive a Farmacia, che concluderà nel 1922. Ottenne due lauree nonostante la famiglia non versasse in condizioni economiche ottimali; difatti, dai fascicoli universitari, in cui i voti alti denotano la sua dedizione allo studio, emerge che a partire dall'agosto 1916 le viene finalmente riconosciuta l'esenzione totale dalle tasse universitarie<sup>8</sup>. È interessante notare come i documenti contenuti nei fascicoli mostrino, ovviamente, le forme al maschile (studente, nato a, ecc.) spesso corrette dalla stessa Linardi che le volge al femminile.

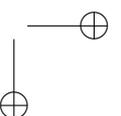
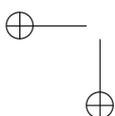
In seguito alla seconda laurea e al tirocinio in una farmacia di Bologna si trasferisce a Milano e si sposa assumendo il cognome Ribolla. La sua partecipazione al movimento esperantista continua, infatti risulta tra i membri della Cattedra Italiana di Esperanto ma non è stato possibile, data la scarsità della documentazione, avere maggiori informazioni in merito. Ad ogni modo, è sotto la sua presidenza che nasce l'Associazione Studentesca Esperantista Italiana, organo che svolge ancora oggi un'importante funzione nella diffusione dell'esperanto.

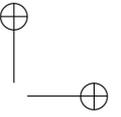
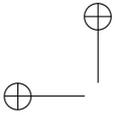
A nostra disposizione si hanno quel primo statuto<sup>9</sup> redatto sotto la sua presidenza, che suggerisce quali potessero essere i motivi che spinsero lei ed altre donne a sostenerne la diffusione, e alcune circolari che attestano la sua partecipazione ai congressi nonché all'attività di insegnamento dell'esperanto ad alcune "signorine", come afferma la rivista "L'Esperanto" risalente a quell'epoca.

In tal senso, la seguente testimonianza è di grande rilievo:

<sup>8</sup> I fascicoli universitari consultati, n.° 4100 (Facoltà di Scienze matematiche, fisiche e naturali) e n.° 1491 (Facoltà di Farmacia), si trovano presso l'Archivio Storico dell'Università di Bologna. Da qui risulta la licenza fisico-matematica di Linardi presso l'Istituto tecnico di Bologna, la prima laurea il 7 luglio 1916 con la tesi "Ossima della isocarvoncanfora", e la seconda laurea il 24 gennaio 1923 con la tesi "Spettroscopio ed analisi spettrale". Infine, è attestato l'anno di tirocinio universitario (dal 1921 al 1922) presso la Reale Farmacia S.Pietro (Via Indipendenza 20, Bologna).

<sup>9</sup> Il documento è consultabile sul sito ufficiale della IEJ (*Italia Esperantista Junularo*): <http://iej.esperanto.it/historie/> (consultato il 4 settembre 2015).





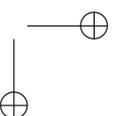
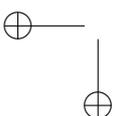
Ricordiamoci tutti che lo studio dell'Esperanto giova immensamente a farci conoscere meglio la nostra lingua materna, che offre un solido fondamento a quelli i quali apprenderanno altre lingue; che propagandolo, contribuiremo ad erigere il più importante monumento cui si sia mai accinto il genere umano; che praticandolo saremo più agguerriti nel combattere le aspre battaglie della vita, faremo conoscere agli altri popoli la letteratura nazionale, la forza intellettuale della nostra razza in ogni campo dello scibile, e ad un tempo lavoreremo e per l'affratellamento dei popoli e per la glorificazione della patria.

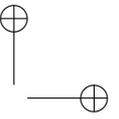
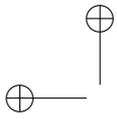
Premio del nostro lavoro concorde e costante sarà quello di assistere al trionfo della seconda lingua per ogni persona che avrà avuto il beneficio di frequentare una scuola allorché nessun uomo sarà più sordo e muto dinanzi ad un altr'uomo di qualsiasi nazione<sup>10</sup>

Si tratta di poche righe, tuttavia emergono numerosi elementi. In primo luogo si afferma che l'esperanto giova alla conoscenza della lingua materna, si parla infatti di "seconda lingua", e il legame di appartenenza alla prima è continuamente ribadito attraverso l'utilizzo di termini come "patria" o "razza" che sono, evidentemente, il retaggio dell'epoca. L'esperanto, quindi, non pretende di imporsi come lingua unica ma è votato, e questo è il secondo fondamentale elemento, a un ideale di fratellanza tra i popoli per cui "nessun uomo sarà più sordo dinanzi a un uomo di qualsiasi nazione".

Quest'ultimo tratto, che lo caratterizza sin dalla sua nascita (1887) ad opera del polacco Zamenhof che sognava l'abbattimento delle barriere linguistiche e culturali, è particolarmente importante se si pensa che si sposava coi principi fondamentali della cristianità. Zamenhof aveva anche pubblicato un *pamphlet* anonimo in favore di una dottrina ispirata alla fratellanza universale: l'homaranismo. Riemerga, dunque, il profondo legame tra lingue artificiali, in questo caso ausiliarie internazionali, e utopia. D'altronde, i rapporti tra movimento esperantista e Chiesa sono quasi sempre stati positivi, eccetto durante il periodo fascista in cui il movimento è stato segnato da una vera e propria persecuzione.

<sup>10</sup> "L'Esperanto", Bologna, n.° 24, 25 dicembre 1913, Paolet, pp. 185-186. Un più breve estratto è stato pubblicato on-line: <http://iej.esperanto.it/historie/iesa-esperanto-1913.jpg> (versione elettronica consultata il 15 agosto 2015).





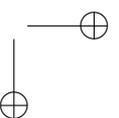
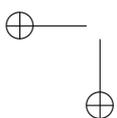
È possibile ipotizzare, dunque, che l'accettazione sociale dell'esperanto in virtù di questi valori abbia favorito l'impegno da parte delle donne, protette in qualche modo dall'orizzonte morale e progressista in cui si muovevano. Tuttavia, crediamo che la sua volontà di non sovrapporsi alla lingua madre, assieme a un certo equilibrio in termini di sessismo linguistico, costituisca il motivo di fondo della sua fortuna.

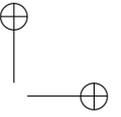
Non sembrano esistere ad oggi studi sul legame tra esperanto, radici etimologiche e sessismo ma si tratta di una lingua cui è stata riconosciuta una certa giustizia tra le parti, non solo per quanto riguarda la struttura sintattica e le radici etimologiche, scelte tra diverse lingue, ma anche circa la distinzione tra maschile e femminile. E, nonostante la sua simmetria, sono state presentate alcune riforme in questo senso.

In esperanto il sostantivo non appartiene ad alcun genere, è neutro; il sesso è eventualmente esplicitato attraverso i suffissi "-in" per la donna e "-o" per l'uomo.

Analizziamo, dunque, l'espressione "*gepatra lingvo*", ovvero lingua madre. A prima vista, per noi parlanti di lingue neolatine, l'aggettivo "*gepatra*" è immediatamente ricondotto alla sua radice "*pater-*". A questo punto, sarebbe legittimo domandarsi se Zamenhof abbia deliberatamente scelto di indicare la lingua materna con l'aggettivo "paterno". La radice di "*gepatra*" o "*patrina*" è certamente "*pater-*", tuttavia, e questo è il procedimento grammaticale dell'esperanto, a questa radice viene anteposto il prefisso tedesco "*ge-*" che vuole annullare qualsiasi appartenenza di genere e indicarne il carattere genitoriale: "persona di entrambi i sessi". Quindi "*gepatra lingvo*" significa "lingua genitoriale".

Se da un lato la problematica del sessismo linguistico non apparteneva certamente all'orizzonte culturale delle donne dell'epoca, e perciò è difficile pensare che esse abbiano prestato attenzione alle suddette qualità dell'esperanto, dall'altro lato occorre ammettere che le scelte non sono sempre supportate dalla piena consapevolezza dei relativi perché, e possiamo ipotizzare che il loro entusiasmo nei confronti di questa lingua possa essere dovuto anche a un istintivo riconoscimento del suo equilibrio in termini di genere. La situazione attuale, in cui si è registrato un crescendo nell'approvazione dell'esperanto da parte delle donne conferma, forse, queste supposizioni. Secondo alcuni sondaggi effettuati tra i membri dell'Associazione Universale di Esperanto (UEA) sembra che le



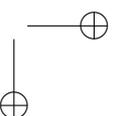
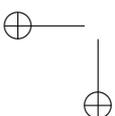


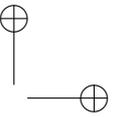
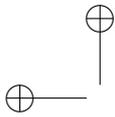
donne si mostrino favorevoli alla sua adozione nella percentuale di un quarto rispetto agli uomini (con punte del 50% in Finlandia). Ma studi più recenti potrebbero mostrare risultati diversi.

In conclusione, il taglio ermeneutico che si è voluto dare al “problema” di una glossopoiesi al femminile, in particolar modo nel panorama italiano, vuole suggerire una riflessione sul rapporto tra donne e lingua madre facendo dell’assenza il punto di partenza stesso dell’indagine.

Si è scelto di non menzionare la questione dialettale giacché si sfocerebbe in un tema più vasto e impossibile da articolare in questa occasione. Ad ogni modo, è doveroso tener presente la peculiare situazione linguistica dell’Italia perlomeno nella prima metà del Novecento, così frammentaria e poco incline all’abbandono dei vari dialetti e alla piena adozione della lingua italiana. Occorre precisare, tuttavia, che per tutela della lingua madre si intende certamente anche il dialetto, e alcuni progetti promossi recentemente dal movimento esperantista vanno in questa direzione.

La totale assenza di glottotete italiane, dunque, crediamo possa essere considerata il simbolo di un radicale e originario attaccamento alla lingua materna difficilmente rinunciabile se non, questo il caso delle esperantiste e di Stamura Linardi, in un orizzonte utopistico di carattere cristiano che risolva anche le asimmetrie tra i generi.





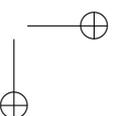
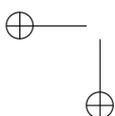
# Em Defesa da Excelência Feminina: Quando as Mulheres Citam Mulheres – O Caso de Lucrezia Marinella e de Dona Gertudes Margarida de Jesus

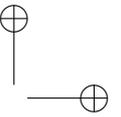
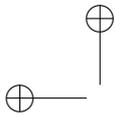
LUÍSA MARINHO ANTUNES

Universidade da Madeira/ CLEPUL

A controvérsia entre detratores e defensores das mulheres nos finais do século XV, inícios de XVI, em Itália, tem como algumas das personalidades mais conhecidas Giuseppe Passi (1569-1620), por um lado, e Lucrezia Marinella Vacca/Marinelli (1571-1653) que, em Veneza, – a cidade que vira sair à estampa inúmeros textos da tradição das *Malícias das Mulheres*, quer em forma de tratado, quer em forma de diálogo –, acusam e defendem o género feminino, num diálogo feito de incompreensões. Pela vasta produção e cultivo da temática da inferioridade da mulher ou da sua superioridade, com diversas obras publicadas no ambiente florentino, veneziano e romano, não será o mais indicado considerar a disputa entre os autores como um mero episódio da *Querelle des Dames*, mas sim no panorama de uma tradição compósita, que, como recorda Maria Luisa Doglio<sup>1</sup>, a partir de 1530, de Agrippa a Erasmo, de Baldassare Castiglione, com *Il libro del Cortigiano* (1528), de Sperone Speroni (*Dialogo d'amore* e *Della dignità delle donne*, 1542) e a Alessandro Piccolomini, se expande por uma miríade de escritos, diálogos e *disputationes*, sinal de uma forte mobilidade no discurso sobre a mulher.

<sup>1</sup> Maria Luisa Doglio, "Premessa" in *Della eccellenza e dignità delle donne*, Flavio Galeazzo Capra, 2.a ed., a cura di Maria Luisa Doglio, Roma, Bulzoni Editore, 2001.



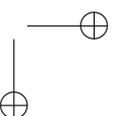
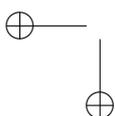


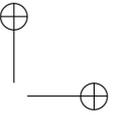
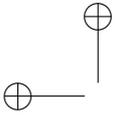
*I Donneschi Defetti*, ou *Os Defeitos das Mulheres*, tratado erudito e teórico (e, por isso, marcado por uma recepção séria e obtendo entre os leitores a autoridade que lhe advém do carácter científico com que se apresenta) publicado por Passi em 1599, era herdeiro da tratadística que desde a antiguidade refletia sobre um ser que se cria ser dominado pela natureza, volúvel e débil perante a tentação e as influências do mal. Para fazer vencer o argumento de que a mulher é não só inferior, mas repositório de todos os defeitos, à semelhança dos artifícios retóricos usados na maior parte dos tratados, o autor apoia as suas afirmações em profusas citações de *auctores* de indubitável autoridade. Em 34 discursos, Aristóteles e os quatro padres da Igreja, São Jerónimo, Santo Agostinho, Santo Ambrósio e São João Crisóstomo, são alguns dos sábios que convoca de forma mais frequente para justificar as suas teses: a imperfeição física, moral e intelectual da mulher é a causa de todos os pecados; sendo a mulher por natureza débil, é naturalmente propensa ao mal.

O tratado de Passi não é dos mais originais, já que repete, no fundo, os tratados anteriores, mas é um dos mais violentos e radicais ataques à mulher realizado na época, pela sua seriedade e apoio sólido em autores consagrados. Além disso, há a considerar o evidente sucesso que teve no público (em 1618, já ia na quarta edição), o que demonstra a popularidade das teses defendidas. O papa Leão XI, preocupado com o alcance das acusações ao ser feminino, adiciona a obra ao *Index librorum prohibitorum* do papa Paulo IV, decretando a sua destruição, com a justificação de que falava mal das mulheres e, por isso, era um livro imoral. Algumas cópias, no entanto, salvaram-se da fogueira e a sua fama de obra erudita e bem fundamentada também.

Lucrezia Marinella responde a Passi com o tratado polémico em prosa *La Nobilta et l'eccellenza delle donne, co'difetti et mancamenti degli uomini*, logo no ano seguinte, em 1600, que acrescentará em 1601, e de que será publicada nova edição em 1621. A obra tem ampla recepção em Portugal, como o prova o texto de Gertrudes Margarida de Jesus, *Primeira carta apologetica, em favor e defesa das mulheres*, de 1761, no qual defende a capacidade e inteligência do sexo feminino:

Lucrecia Marinella, Dama Veneziana, foy de hum incomparavel juizo, de quem ha muitas, e admiraveis obras; e entre ellas hum tratado





*Em Defesa da Excelência Feminina: Quando as Mulheres Citam Mulheres – O Caso de Lucrezia Marinella e de Dona Gertrudes Margarida de Jesus* 297

em que discretamente mostra o sexo feminino leva vantagem ao do homem. Peço a V.C. o queira ver e, se o não tem, como me persuado, eu lho remetterey, que o tenho em meu poder, e se ignora o idioma Italiano, em que ella o escreveo, procure-me que eu lho farey entender.<sup>2</sup>

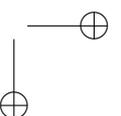
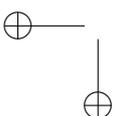
Marinella não se limita a defender as mulheres, como é o caso de Moderata Fonte, com *Il Merito delle Donne* (1600), mas ataca os defeitos e vícios do homem, desmontando os argumentos de *I Donneschi Diffetti*, criticando as fontes usadas pelo autor. Lê-se na capa:

Nella prima parte si manifesta la nobiltà delle Donne co' forti ragioni & infiniti essempli, & non solo si distrugge l'opinione del Boccaccio, d'ambidue i Tassi, dello Sperone, di Monsig. di Namur, & del Passi, ma d'Aristotile il grande anchora. Nella seconda si conferma co' uere ragioni, & co' varii essempli da innumerabili Historici antichi, & moderni tratti, Che i diffetti degli huomini trapassano di gran lunga que'delle Donne.<sup>3</sup>

O pai de Lucrezia Marinella, Giovanni Marinelli (Marinello), médico de Modena, era uma personagem famosa na Veneza da época. Contrário ao secretismo que encontrava na profissão médica, escreveu duas importantes obras dedicadas às mulheres com o propósito principal de serem lidas pelas mulheres honestas e boas e pelas parteiras e amas, com importante espaço para questões matrimoniais e de procriação, prestando atenção aos distúrbios ligados à sexualidade e à impotência, quer feminina, quer masculina (como em *Le Medecine partendenti alle infermità delle donne*, 1563).

<sup>2</sup> Gertrudes Margarida de Jesus, *Primeira Carta Apologetica, em favor, e defesa das mulheres, escrita por Dona Gertrudes Margarida de Jesus, ao Irmao Amador do Dezengano, com a qual destroe toda a fabrica do seu Espelho Critico*, Lisboa, Officina de Francisco Borges de Sousa, 1761, p. 9.

<sup>3</sup> Lucrezia Marinella, *La Nobiltà et l'eccellenza delle donne, co'difetti et mancamenti degli uomini*, appresso Gio. Battisti Ciotti Sanese, Veneza, 1601. (trad: "Na primeira parte atesta-se a nobreza das Mulheres com fortes razões e infinitos exemplos, & não só se destrói a opinião de Boccaccio, dos dois Tassos, de Sperone, do Monsenhor de Namur, & de Passi, mas de Aristóteles, a grande âncora. Na segunda confirma-se com verdadeiras razões, & com vários exemplos de inumeráveis Historiadores antigos, & tratados modernos, Que os defeitos dos homens ultrapassam longamente os das Mulheres").

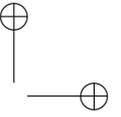


A paridade de diálogo com as suas leitoras, atribuindo à mulher capacidades e inteligência, caracteriza a sua obra. Não é de espantar, por isso, que, num ambiente familiar em que o elemento feminino não é considerado inferior, a sua filha tenha obtido uma educação vasta e se tenha tornado numa das intelectuais mais famosas de Veneza e defensora das mulheres contra os que as acusavam de usar a malícia do seu sangue e corpo para obter autoridade sobre os homens, para os encantar e envenenar com a sua presença, levando-os à morte. Marinella, antes de *La Nobiltà et l'eccellenza delle donne*, já tinha publicado diversos livros de poemas e rimas (*La colomba sacra, poema eroico*, Veneza, 1595; *Vita del serafico e glorioso S. Francesco*, Veneza, 1597; *Amore innamorato et impazzato, poema in 8/a rima*, Veneza, 1598), assumindo-se publicamente como autora e tendo, assim, obtido reputação no campo da criação literária. Quando responde a Passi, Marinella tinha, por isso, prestígio e reconhecimento, o que lhe permitia uma posição de alguma autoridade na resposta ao autor.

O que define a originalidade do texto de Marinella em relação a outros textos que defendiam a mulher é a postura intelectual e a argumentação usada, que não se limita a repetir textos anteriores, mas que se apoia diretamente nas fontes (a que Marinella tinha acesso em casa do pai) e na reflexão crítica sobre os textos. A autora não só responde a Passi, que considerava a mulher uma espécie diferente do homem, julgando-a como incapaz de raciocínio e virtude, mas também analisa a condição da mulher em termos do seu papel na sociedade, considerando-a um “animal político” e refutando os motivos pelos quais a mulher era excluída da vida pública, em aberta polémica com os filósofos, como Aristóteles, e autores, como o Boccaccio de *De Claris Mulieribus* (1374).

Lucrezia Marinella domina não só os teóricos antigos, mas também os autores mais recentes, ainda que a sua argumentação se baseie em grande parte nos escritores da primeira metade do século XVI, como Henricus Agrippa, com *De nobilitate et praecellentia foeminei sexus* (*Da Nobreza e Excelência do Sexo Feminino*), no qual se inspira o título da sua obra, ou Baldassare Castiglione, que oferece a refutação das teorias aristotelianas sobre a imperfeição da mulher em *Il Cortigiano*, e Leone Ebreo (*Dialoghi d'Amore*, 1535).

*La Nobiltà et l'eccellenza delle donne, co'difetti et mancamenti degli*

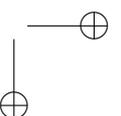
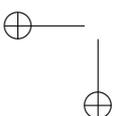


*uomini* está dividida em duas partes: a primeira, na qual se demonstra a excelência das mulheres, a segunda que identifica os defeitos e falhas dos homens. A primeira parte do tratado liga-se à segunda na medida em que fica demonstrado que se na primeira se conclui que as acusações dos homens em relação às mulheres são apenas invenções dos homens sem qualquer critério científico; na segunda fica demonstrado que os homens acusam as mulheres dos defeitos que eles próprios possuem.

A argumentação de Marinella passa por alguns pontos importantes: baseando-se em Aristóteles e nas Escrituras, interpreta-as para concluir que homens e mulheres pertencem à mesma espécie, mas têm naturezas diferentes (pertencendo à mesma espécie, a mulher é mais temperada e não tão quente como o homem, o que faz com que tenha uma moral superior e melhores capacidades intelectuais; Aristóteles erra ao considerar que a mulher sendo mais fria é inferior; quanto mais alta a temperatura, maior a incapacidade do ser humano se regular moralmente; a fisiologia temperada da mulher faz com que a sua alma seja melhor, o que se reflete na beleza do próprio corpo); tendo as mulheres almas melhores, os seus desejos são superiores e o seu comportamento mais moderado; a temperatura da mulher é responsável pela sua beleza moral e intelectual, mas também física; a beleza física é superior à do homem porque elas participam da Beleza em Si, estando mais próximas do Paraíso (se os homens fossem superiores, a sua beleza seria também superior e as mulheres é que desejariam os homens e não o contrário).

Marinella usa uma metodologia de estudo dos textos, composta por crítica, hipótese e conclusão, com evidência de citações, que a distinguem de muitos escritores defensores das mulheres. Não só questiona e critica o raciocínio de autores como Aristóteles, como também os usa contra si próprios, demonstrando através da base da sua teoria exatamente o contrário do que os autores afirmaram. Mina, assim, a autoridade das fontes usadas pelos autores dos livros das malícias, considerando o seu pensamento pouco fiável. Exemplo deste tipo de desconstrução argumentativa é a forma como nega a ideia de que o homem é superior porque tem mais força física, considerando que, se assim fosse, uma camponesa, mais forte, deveria ser mais inteligente do que um homem letrado, mais fraco.

As críticas de Boccaccio são, igualmente, refutadas, já que para a autora não é verdade que as mulheres tenham sido votadas a uma condição



de servidão por parte de Deus, que devoram o património dos homens e que falam na igreja. As mulheres não usurpam os bens do marido, mas aumentam-nos com os seus dotes de casamento. E se as mulheres, na missa, falam de assuntos díspares, como do governo e da ciência, como escreve Boccaccio, é porque têm intelecto e boa memória.

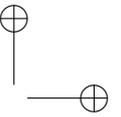
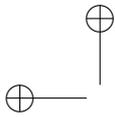
Na Parte 2 do tratado, aponta os defeitos dos homens, respondendo com 35 capítulos aos mesmos 35 capítulos de Passi sobre as mulheres: são avaros, gulosos, bêbados e impetuosos, iracundos, bestiais, bizarros, arrogantes e orgulhosos, negligentes e dorminhocos, tiranos e usurpadores, ambiciosos e vaidosos, cruéis e injustos, fraudulentos, traidores e pérfidos, ingratos e descorteses, inconstantes e volúveis, malignos, ladrões, vis e cobardes, asneirentos, encantadores, magos e adivinhos, mentirosos, ciumentos, chorões, hipócritas, ignorantes, adutores, etc..

Em Itália e França, em determinados períodos de efervescência cultural, mulheres instruídas opõem resistência à visão da mulher como senhora de enganos e malícias, mas tratava-se de mulheres da elite, pertencentes a famílias poderosas e com instrução, caso da veneziana Lucrezia Marinella, ou próximas do poder e dos salões culturais, como as autoras francesas que se envolveram na *querelle des femmes*. Também em Portugal se encontram, principalmente em forma de folhetos, exemplos da resposta e argumentação feminina, mas são poucos.

As respostas femininas portuguesas aos textos dos livros das malícias e enganos, à semelhança da de Marinella a Passi, encontram-se, por exemplo, nos textos de D. Gertrudes Margarida de Jesus, que responde ao Irmão Amador do Desengano, *Espelho Crítico, no qual claramente se vem alguns defeitos das mulheres*, de 1715, com a *Primeira carta apologetica, em favor e defesa das mulheres* e, logo a seguir, após algumas críticas do autor, com a *Segunda Carta Apologetica, em favor, e defesa das mulheres* ao Irmão Amador do Desengano com o propósito de destruir a “fábrica” do seu *Espelho Crítico*<sup>4</sup> e de outras autoras que também escreveram em defesa da mulher.

Também Paula da Graça, assistente na corte, como aparece na capa,

<sup>4</sup> Frei Amador do Desengano, *Espelho Crítico no qual claramente se vem alguns defeitos das Mulheres, fabricado na loja da verdade pelo Irmão Amador do Desengano, que pode servir de estímulo para a reforma dos mesmos defeitos*, Lisboa, Oficina de Antonio Vicente da Silva, 1761.



em 1715, em *Bondade das Mulheres vindicada e malícia dos Homens manifesta*, texto que teve diversas impressões, declara no Prólogo às suas leitoras que o objetivo principal do seu texto é a resposta e contradição de *Malícia das Mulheres*, defendendo a “nossa notória inocência”:

Pareceu-me iniquidade, que se fossem multiplicando, à nossa re-velia, contra nós, tantas sentenças, quantas são as aprovações que aquelle famoso Libelo acha entre as pessoas do povo.<sup>5</sup>

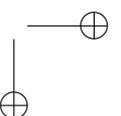
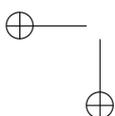
Em 1759, e depois em 1805, em Lisboa, pela autora L.D.P.G., é publicada *Bondade das Mulheres contra a Malícia dos Homens: Relação Comica, e Historica, para divertimento de quem a comprar*<sup>6</sup>. Serve-lhe de interlocutor um anónimo M.D.M.C.D.M.A.E.C., também em 1759 e em 1805, na mesma Oficina – o que permite concluir que se tratariam de duas obras “combinadas”, com dois autores a responder um ao outro de forma jocosa (o texto da autora L.D.P.G. apresenta no título *Parte Primeira* e o do seu interlocutor *Parte Segunda*, o que permite olhar para as duas obras como um todo) –, que escreve *Malícia dos Homens contra a Bondade das Mulheres: Embargos, que os Homens põem á primeira parte. Mostra-se os males de que são causa*.

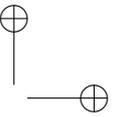
[A autora da I Parte empenhou-se] a cobrir o Sol com huma joieira: lou- var as senhoras foi o seu intento, e o meu intento agora será desfazer todos aquelles louvores, e mostrar os males que causaõ, e os bens que não motivaõ. [...] Eva comeo sabendo, Adaõ induzido por Eva. [...] Conversava Eva com huma Serpente. Pois que achou Eva n’uma cobra de bem, para que com ella armasse palestra, e admitisse pratica? [...] Huma cobra, que toda he tirania! Ahi veraõ a bondade das mulheres, que quando não tem com quem falar, fallaraõ, não só com as cobras, mas ainda com o mesmo demónio.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Paula da Graça, *Bondade das Mulheres vindicada e malícia dos Homens manifesta Papel métrico, e apologetico, em que se defende a feminina innocencia, contra outro em que injustamente se arguê a sua maldade, com o titulo de Malícia das Mulheres*, Lisboa, Officina Pedro Ferreira, Impressor da Augustissima Rainha N.S., 1741.

<sup>6</sup> L.D.P.G., *Bondade das Mulheres contra a Malícia dos Homens: Relação Comica, e Historica, para divertimento de quem a comprar, I Parte*, Lisboa, Officina Joaquim Thomaz de Aquino Bulhões, 1805.

<sup>7</sup> M.D.M.C.D.M.A.E.C., *Malícia dos Homens contra a Bondade das Mulheres: Embargos, que os Homens põem á primeira parte. Mostra-se os males de que são causa*, Lisboa, Officina Joaquim Thomaz de Aquino Bulhões, 1805.





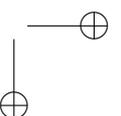
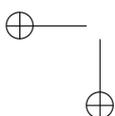
Gertrudes Margarida de Jesus, de quem se conhece apenas este texto, responde ao Irmão Amador do Desengano fazendo uso, como Marinella, de apólogos, diversas fontes, exemplos e argumentação baseada nas teses defendidas por diversos autores. Depreende-se das suas palavras que a escritora veneziana era bem conhecida em Portugal (“se o não tem, como me persuado, eu lho remeterei”) e que ao Amador do Desengano se poderia imputar a grave falha por não o ter lido.

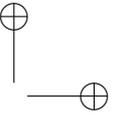
A autora portuguesa baseia-se nas ideias de Marinella para defender as mulheres e criticar os homens, apontando-lhe vários defeitos: os homens nem sempre falam apoiados na razão, porque a sua natureza assim o dita, sendo impulsivos na sua maneira de ser (“arrebatao por força, o que não podem levar pela razão”); os homens criticam na mulher aquilo que eles são (os que mais pintam os defeitos das mulheres são os que mais defeitos têm e os que mais idolatram, em segredo, a mulher); as mulheres têm demonstrado a sua inteligência, mesmo não lhes tendo sido possível o acesso à educação de aulas e universidades. Como Marinella, a autora portuguesa apoia as suas opiniões noutros autores e desconstrói as teses dos que acusam as mulheres e são tidos como autoridade e citados frequentemente, como é o caso de Eurípedes ou Boccaccio:

Eu tenho por evidente, que aquelles, que com mais frequência, e fealdade pintaõ os defeitos das mulheres, são os que mais sollicitos e cuidadosos, idolatraõ o mesmo que offendem. Veja Euripedes, com quem V.C. nos argumenta: Foy este homem em summo maldizente das mulheres em quantas tragedias fez; e segundo Atheneu, era amantissimo dellas no particular, desorte que maldizia-as na praça, e adorava-as em casa. Boccaccio foy extremosamente liviano, ao mesmo passo que escreveo contra ellas a violenta satyra, que intitulou: *Labyrintho do Amor*. E que será isto Carissimo Irmão? [...] Será, que ha homem tão malévolo, que diz, que huma mulher não he boa, só porque ela não quiz ser má: e assim desafoga sua execranda paixãõ em atrozes vingancas, abominaveis impropérios, e em injuriozos testemunhos?<sup>8</sup>

Respondendo ao Irmão Amador do Desengano, que dissera “em falsete” ao receber a *Primeira Carta Apologetica, em favor, e defesa das*

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 3.



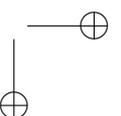
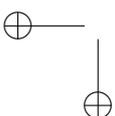


*mulheres* que Gertrudes Margarida de Jesus lhe enviara que, “vendo as Heroínas, com que eu legalizava a minha defesa, não encontrava huma só Portuguesa”, na *Segunda Carta Apologetica, em favor, e defesa das mulheres*, a autora defende a ideia de que o exemplo de uma mulher é suficiente para provar a sua virtude, mas, mesmo assim, fornece diversos exemplos de heroínas portuguesas. Porém, para que o interlocutor saiba que há inúmeras portuguesas com admi- ráveis “prendas, sciencias, e constancia, ou valor”, a autora acrescenta vários exemplos das virtudes nacionais: D. Maria, Infanta de Portugal (“falava a língua Latina, comprehendeo a Grega, e não ignorava as Filozofias. Nas Mathe- maticas foy muito douta; e na sciencia da Escritura Sagrada teve tal erudição, que repetia de memoria os Oraculos”); Sor Magdalena; Sor Violante do Ceo; D. Archangela Jozefa de Sousa (que escreveu dois tomos de fólio com a vida de Santa Catarina de Siena e *Regras para Conservar a Saude*, para além de ter traduzido Luiz de Gongora); D. Maria de Lancastre; D. Roza Maria Clara de Lima; D. Sebastiana de Magalhaens; Thomazia Nunes (que deixou escritos dois livros, *Ideas Singularissimas* e *Nova Arte de Bem Fallar*); a poetisa Paula de Sá; Gervazia Antunes (que bateu num ladrão, que andava vestido de fantasma); Quitéria Borges; e outras.

Gertrudes Margarida de Jesus na *Segunda Carta Apologetica, em favor, e defesa das mulheres*, defende a ideia, já avançada por Marinella, de que não é a formosura das mulheres, como preconizado pelos discursos masculinos, a impedir a sua santidade ou a sua heroicidade. De facto, não é a beleza das mulheres que as torna más, mas os efeitos que alguns homens sentem ao contemplá-la, culpando as “miseráveis” pela sua desgraça.

Naõ he a formosura damnosa, porque o seja; mas porque os homens disseraõ, e quizeraõ que fosse má. E bastará isto (Amado Irmaõ) para que se assente, e afirme que he má? Ora vá ouvindo V. C. e notando: Perguntado hum sábio que cousa era a formosura; disse: He hum resplendor do summo bem, que reluz naquelas cousas, que se vem, e alcançaõ com o sentido, e com o entendimento, pelos quaes as quer convertir a si.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Gertrudes Margaridade de Jesus, *Segunda Carta Apologetica, em favor, e defesa das mulheres, escrita por Dona Gertrudes Margarida de Jesus, ao Irmaõ Amador do*



Além disso, o Irmão Amador só trata da formosura do corpo e não da espiritual, ainda que se possa entender a beleza do corpo como sombra das belas almas e do caráter visível da virtude, tal como defende a autora italiana. Daí se conclui que não é a formosura feminina a autora de ruínas, mas sim “a malícia dos homens, que abusando della fazem com que seja má, o mesmo que em si he bom.”<sup>10</sup>

O recurso de Gertrudes a Marinella, apresentando o seu texto como essencial ao debate masculino-feminino, é não só testemunho da circulação de textos na Europa da época, mas também da existência de tradições que se interseccionam no discurso das malícias/defeitos/virtudes femininas e de uma solidariedade feminina além fronteiras (a autora portuguesa afirma que não há mulheres portuguesas, francesas, italianas, só mulheres). Tradição-tradições de aquisições recíprocas: a tradição em língua portuguesa como parte particular de uma tradição europeia mais vasta, e a tradição europeia como diálogo, por sua vez, com a tradição em língua portuguesa.

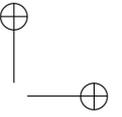
No discurso das duas autoras abre-se um espaço de coexistência de textos anteriores e recomeço de outros textos, numa polifonia que é usada como exposição de representações – imagens, ideias e conceitos – ligadas à figura feminina. De facto, se existia uma “inteligência universal”, um “depósito” preservado e diversificado ao qual os autores recorriam quando necessário, justificando-se assim a permanência de transmissão de temas e motivos relativos aos enganamentos femininos, o contrário também se aplicava. Na verdade, existia igualmente uma “inteligência universal” sobre a defesa das mulheres e de resposta às acusações masculinas. O reenvio aos textos anteriores e o recurso à citação funciona, assim, como discurso sapiential, na acepção de Paul Zumthor<sup>11</sup>, através de exemplos, analogias e afirmações, também é uma estratégia de releitura e de condensação, uma “geologia de escritas”, como escreve Marc Angenot<sup>12</sup>.

*Dezengano, com a qual destroe toda a fabrica do seu Espelho Critico. E se responde ao terceiro defeito, que nelle contemplou*, Lisboa, Officina de Francisco Borges de Sousa, 1761, p. 4.

<sup>10</sup> Ibidem, p. 7.

<sup>11</sup> Paul Zumthor, *Semiologia e Poetica Medievale*, Milano, Feltrinelli, 1973, pp. 355-357.

<sup>12</sup> Marc Angenot, *Glossário da Crítica Contemporânea*, trad. Miguel Tamen, prefácio



*Em Defesa da Excelência Feminina: Quando as Mulheres Citam Mulheres – O Caso de Lucrezia Marinella e de Dona Gertrudes Margarida de Jesus* 305

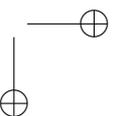
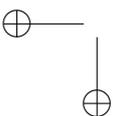
Privilegia-se, assim, nas respostas femininas, o espelhamento, a exemplaridade, a autoridade e a memória, de forma a revelar o que as mulheres consideravam como má fé dos homens ao esconderem as capacidades femininas. De facto, como escrevem as autoras, é o deslumbramento-estranhamento do homem em relação à mulher que provoca a acusação-medo. E o poder é maior quando uma mulher cita outra mulher, porque a citação, a atribuição de autoridade, é já em si exemplo de que o que as mulheres escrevem fica na memória e é, de forma ativa, um repositório de sapiência. A escrita da mulher elevada a fonte histórica e/ou científica é a melhor forma de a mulher se afirmar como ser pensante – como Gertrudes Margarida de Jesus faz com Lucrezia Marinella. É nesse percurso de radicação de tradições, através das quais pensamos, conhecemos e reconhecemos, que se funda o discurso do futuro, um discurso que estas autoras entendem como única via para o equilíbrio entre os sexos.

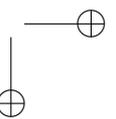
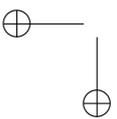
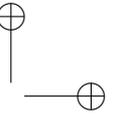
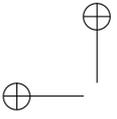
*Ao Gianni, a defesa de mim*

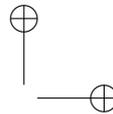
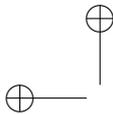
---

Maria Alzira Seixo, Lisboa, Editorial Comunicação, 1984, p. 132.

[www.lusosofia.net](http://www.lusosofia.net)







## “Senhores... sou um poeta”: a autodefesa de Natália Correia

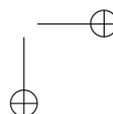
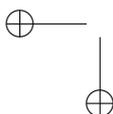
MARIA DA GRAÇA GOMES DE PINA  
Università degli Studi di Napoli “l’Orientale”

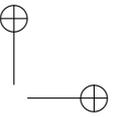
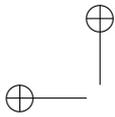
*Ao Gianni, a defesa de mim*

Quando Platão escreveu a *Apologia de Sócrates* ofereceu ao seu mestre a possibilidade de se defender das acusações que lhe foram dirigidas pelos seus concidadãos, isto é, de ser um corruptor de jovens e um desprezador dos deuses da cidade. De certa forma, é possível ler também na acusação que se fez a Natália Correia o mesmo tipo de crítica, que apontava para uma clamorosa falta de moral e bons costumes em toda a sua produção literária. Todavia, a *apologia* de Natália Correia não pôde, como no caso da de Sócrates, ser pronunciada em tribunal, embora a poeta nos tenha dado sucessivamente a possibilidade de a ler, como fizera Platão com o seu mestre.

“A defesa do poeta” (1972) é um poema que Natália compôs em pleno julgamento, sendo uma emanção imediata e direta do seu pensamento em resposta às acusações que ia recebendo. Trata-se de uma composição poética bastante densa, ‘à maneira de Natália’, que revela a sua impetuosidade contra todo e qualquer ato que demonstrasse falta de retidão e equidade. Natália entendia que a injustiça de que era vítima espelhava a injustiça geral e generalizada em que se encontrava o País<sup>1</sup>, este por sua

<sup>1</sup> Para informações mais detalhadas acerca da política de contraste de Natália ao regime salazarista e não só, cf. Fernando DACOSTA, *O Botequim da Liberdade*, Alfragide, Casa das Letras, 2013.





vez vítima dos ditames fascistas conservadores e fossilizados dos que o governavam. Razão pela qual a sua defesa é não só a apologia do poeta – algo que se afirma de modo explícito no título e que é o suco do texto –, como também a defesa dos que não têm voz para se defender, ou seja, de todos os que de uma maneira ou de outra se revoltavam contra o estado social, com maior ou menor sucesso.

Segundo palavras da própria Autora, quando coligiu a sua obra poética em 1993, sob o título *O sol nas noites e o luar no dia*, e republicou este poema, em nota de rodapé aparecia:

Compus este poema para me defender no Tribunal Plenário de tenebrosa memória, o que não fiz a pedido do meu advogado, que sensatamente me advertiu de que essa minha insólita leitura no decorrer do julgamento comprometeria a defesa, agravando a sentença<sup>2</sup>.

Senhores jurados sou um poeta  
um multipétalo uivo um defeito  
e ando com uma camisa de vento  
ao contrário do esqueleto

Sou um vestíbulo do impossível um lápis  
de armazenado espanto e por fim  
com a paciência dos versos  
espero viver dentro de mim

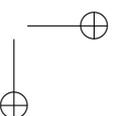
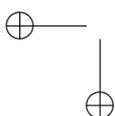
Sou em código o azul de todos  
(curtido couro de cicatrizes)  
uma avaria cantante  
na maquina dos felizes

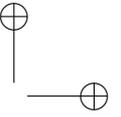
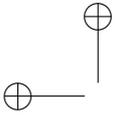
Senhores banqueiros sois a cidade  
o vosso enfarte serei  
não há cidade sem o parque  
do sono que vos roubei

Senhores professores que pusestes  
a prémio minha rara edição

---

<sup>2</sup> A citação em nota de rodapé aparece em Natália CORREIA, *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias*, Vol. 1, Lisboa, Círculo de Leitores, 1993, p. 443.





de raptar-me em crianças que salvo  
do incêndio da vossa lição

Senhores tiranos que do trabalho  
de em pó volverdes sois os reis  
sou um poeta jogo-me aos dados  
ganho as paisagens que não vereis

Senhores heróis até aos dentes  
puro exercício de ninguém  
minha cobardia é esperar-vos  
umas estrofes mais além

Senhores três quatro cinco e sete  
que medo vos pôs por ordem?  
que pavor fechou o leque  
da vossa diferença enquanto homem?

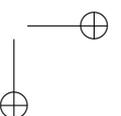
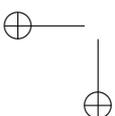
Senhores juízes que não molhais  
a pena na tinta da natureza  
não apedrejeis meu pássaro  
sem que ele cante minha defesa

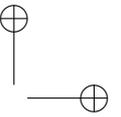
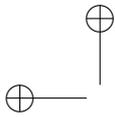
Sou um instantâneo das coisas  
apanhadas em delito de perdão  
a raiz quadrada da flor  
que espalmais em apertos de mão

Sou uma impudência a mesa posta  
de um verso onde o possa escrever  
Ó subalimentados do sonho!  
a poesia é para comer<sup>3</sup>.

Como disse, contrariamente a outras composições poéticas natalianas “A defesa do poeta” aparece num momento preciso, ao qual quase poderíamos atribuir um assento de nascimento, isto é, aquando do processo de Natália por ter dado apoio total e incondicionado à publicação das *Novas*

<sup>3</sup> O poema foi primeiro publicado em, Natália CORREIA, *Poemas a rebato*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1975, pp. 87-9, edição da qual cito. Posteriormente aparece em *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias*, pp. 443-4.





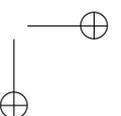
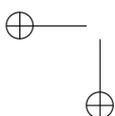
*Cartas Portuguesas*, obra que veio a lume em 1972 por autoria daquelas que ficariam a ser conhecidas pelo nome de “Três Marias”. Favorecer, com ações declaradas e abertamente a circulação de uma obra taxada de “ofensiva aos bons costumes e à moral vigente no País” por constar de passagens “francamente chocantes por imorais” não era decerto algo que intimidasse a nossa poeta, desde sempre habituada à censura e ao ostracismo das suas obras<sup>4</sup> Não obstante isso, o poema que Natália compõe em tribunal sai-lhe fluido, brota como se tivesse sido pensado e escrito de antemão e com minuciosa preparação

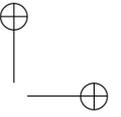
Esta espécie de apologia que consta de onze estrofes, assume o semblante sonoro de uma serpente, quer porque põe de sobreaviso os ouvintes quanto ao perigo das suas palavras quer porque o primeiro verso de cada estrofe é inaugurado por um vocábulo que inicia por “s”. Ao todo são sete “Senhores” e quatro “sou” intervalados em grupos A característica serpentina que atribuí à letra *s* em cada início de verso apoia-se no seu timbre fricativo, ora sonoro ora surdo. O som que a emissão das palavras “Senhores” e “sou” produzem apela, a meu ver, precisamente para o aspeto sibilante mas, talvez, não tanto sibilino da mensagem que está para ser transmitida. Sonoro e surdo, dizia, porque é assim que a voz da poeta se faz sentir: parte da de um contralto para chegar à de uma soprano que projeta a voz de forma bem soante.

Aos sete “Senhores”, nos quais Natália vê a objetividade da lei, a rigidez conservadora do Estado Novo, contrapõem-se quatro “sou”, afirmação de uma forte subjetividade poética. Quem são estes ‘senhores’ a quem a poeta objeta com veemência aquilo que é? Trata-se de representantes de várias classes sociais, aparentemente, mas só em aparência, escolhidos ao acaso: jurados, banqueiros, professores, tiranos, heróis, três quatro cinco e sete, juízes.

Contudo, o primeiro verso da primeira estrofe – “Senhores jurados sou um poeta” –, já só ele quase um prómio, é o único que condensa os dois termos “Senhores” e “sou” num só verso. Nele Natália dirige-se aberta e especificamente aos que avaliarão a sua inocência, isto é, os membros do júri. A afirmação, portanto, é clara e eficaz: “sou um poeta”, e traz

<sup>4</sup> José Augusto MOURÃO, “In memoriam Natália Correia [1923-1993]”, *Colóquio Letras*, n.º 129/130, 1993, pp. 221-4.



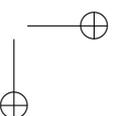
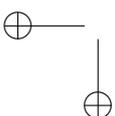


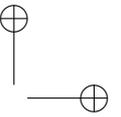
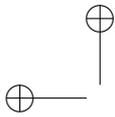
consigo a carga semântica que será desenvolvida logo de seguida, com a sua apresentação e exegese. Quem é o que é o “poeta”, categoria a que Natália diz pertencer sem pejo? Para responder a esta questão, a Autora apresenta imediatamente algumas qualidades surrealistas que o caracterizam, em que boa parte se apoia no aspeto fonético. Basta atentar nos termos “uivo”, “vento”, “cantante”, “pássaro” (situados nas estrofes 1, 3 e 9 respetivamente) Todos vocábulos ligados à voz, à palavra, à música, no sentido mais amplo do termo. Estes quatro atributos do poeta devem ser tomados na sua aceção simbólica, mas também surrealista, pois são veiculadores de uma metalinguagem que remete para a liberdade ínsita no/do labor poético. A mesma liberdade que nesse exato momento se encontra a prestar contas da sua essência em tribunal. Falo de três substantivos e um participio presente com valor adjetival representativos da força que a voz revela no momento de dizer *não*.

O “uivo”, naturalmente ligado ao lobo, ao grito que se revolta, ou até à dor, é qualificado como multipétalo, devendo imaginar-se este adjetivo como indicação de que o “uivo” abrange um raio de ação bastante amplo, tocando todos os pontos. Mas “uivo” pode igualmente ser referido ao “vento”, termo que aliás aparece a seguir, pois o “vento” forte, o tempestuoso, o que tudo varre, também “uiva”. Este, por sua vez, remete para “cantante”, quando sopra docemente e assobia entre as folhas, o qual, por último, chega ao “pássaro”, formando por conseguinte uma cadeia de significados que interligam de forma endógena todo o poema. Cada termo encontra-se assim encadeado com o seguinte pela gama de significados que partilha, os quais se apoiam essencialmente no conceito de voz e, portanto, no de uma voz que se faz soante, porque é por meio dela que Natália se faz ouvir.

Estas são, em primeiro lugar, as qualificações iniciais do poeta, mas a Autora não se detém aqui, continuando a caracterizá-lo e a autocaracterizar-se por meio de outras conotações. E assim, como suas testemunhas, uma após a outra vão comparecendo os quatro “Sou” que dão início aos versos e intervalam os “Senhores” das restantes estrofes.

O que é o poeta a não ser tudo aquilo que destoa e extravasa os cânones? Aquele que choca com o ‘assim se disse que deve ser’ e o ‘assim é que é normal’? Quem se põe em causa e põe também em causa a realidade aplainada, desprovida de aparas de fantasia?, ou nas palavras



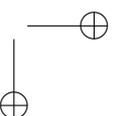
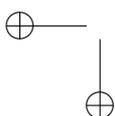


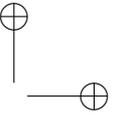
da poeta, quem é “um lápis de armazenado espanto” (2<sup>a</sup> estrofe), ao qual, porém, se quer partir a ponta para impedir que continue a escrever e a maravilhar os outros com a sua criatividade e faculdade de sonhar e de fazer sonhar? O mesmo lápis ao qual em seguida se atribui uma cor, não por acaso a *azul*, aquela de que se servia a censura para marcar o que considerava ser contrastante, estar fora do esquema. “Sou em código o azul de todos” (3<sup>a</sup> estrofe), isto é, o poeta é o mesmo azul usado pela censura para desacreditar o valor das suas obras poéticas. Todavia, é um azul “em código”, é o avesso desse uso, que necessita de ser descriptado.

Assim sendo, “A defesa do poeta” é a mensagem codificada de um texto cuja temática é a liberdade de expressão poética. A força da sua comunicação reside precisamente em necessitar de ser decifrada toda a vez que é emitida, toda a vez que se embate num receptor mais ou menos sensível às suas palavras. Quando Natália diz que o poeta é “Um vestíbulo do impossível” (2<sup>a</sup> estrofe), “um instantâneo das coisas” (10<sup>a</sup> estrofe), “uma impudência a mesa posta” (11<sup>a</sup> estrofe) está a afirmar que o conteúdo veiculado pelas suas palavras é o que causa desequilíbrio na realidade pré-confecionada e etiquetada. Por essa razão ela considera, com uma frase que encerra de certa forma o corolário de toda e qualquer ação poética, que “as coisas simplificam-se para o poeta quando começam a ser absurdos para os outros”<sup>5</sup>.

Em boa verdade, é um ‘absurdo’ considerar-se o poeta como “enfarte” (4<sup>a</sup> estrofe) daqueles corpos ‘inchados’ que se nutrem de um excesso que é paradoxalmente um excesso, todavia de ausências. O poeta, segundo Natália, nasce para desestabilizar precisamente esse excesso de ausências que caracteriza a contrapartida ou o oposto do ser-poético. Os termos que a Autora utiliza são indicativos desse movimento sísmico que abala a vida da sociedade do seu tempo. Por exemplo, não são casuais os versos 3 e 4 da 3<sup>a</sup> estrofe – “uma avaria cantante / na maquina dos felizes” –, pois denotam a ação propositadamente perturbadora do seu trabalho poético. Os “felizes” são os que vivem na condição de ausência, porém, em ausência de quê? Eu correria o risco de dizer que é ausência de “espanto”, como afirma a Autora na 2<sup>a</sup> estrofe, ou até de “sono” na 4<sup>a</sup> estrofe, ou ainda de

<sup>5</sup> Natália CORREIA, *O surrealismo na poesia portuguesa*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1973, p. 7.



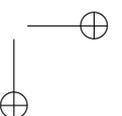
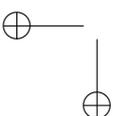


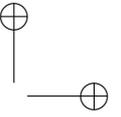
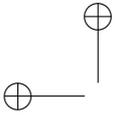
“perdão” na 10<sup>a</sup> estrofe. “Espanto” porque, segundo o douto Aristóteles, é precisamente aquela qualidade que faz progredir e, por conseguinte, permite descobrir o que a natureza esconde. “Sono” porque remete para aquele estado de passagem para o sonho, para a realidade onírica que permite remodelar a existência segundo outros cânones e figuras. Não por acaso, Natália encerra a última estrofe do poema com um vocativo que apela para os “subalimentados do sonho”. E, por último, “perdão” porque é preciso saber distinguir e avaliar o que é feito com explícito desejo de praticar o mal do que é mera coincidência ou conjuntura fortuita de um desígnio divino que rege as vidas ‘pequeninas’ dos seres humanos.

De maneira que, defender o poeta acaba por ser defender também e sobretudo a liberdade de expressão e de existência da poesia, ou seja, a possibilidade de ela se atualizar, tornando-se viva e alimento de quem com ela entra em contacto. Poesia e liberdade seriam assim gémeos siameses, as faces de uma mesma medalha, ou melhor, auto-implicar-se-iam, remeter-se-iam reciprocamente, assim como um corpo esfaimado exige e necessita de alimento. Por esse motivo também, Natália afirma que “a poesia é para comer”, querendo com isso dizer que uma sociedade que arranca do próprio solo as raízes da poesia está a semear a aridez em lugar do que é a sua futura fonte de subsistência e de nutrição.

Apesar de “A defesa do poeta” não ter sido pronunciada em tribunal, Natália Correia conseguiu realizar um texto extremamente forte que, embora possa ter uma espécie de assento de nascimento, como referi acima, possui pelo contrário um bilhete de identidade vitalício. A sua mensagem transporta ainda hoje o significado possante de que a Autora a ornou quando a redigiu, isto é, a de demonstração de uma necessidade vital da poesia como remédio ou antídoto contra aquele mal de viver que se pode transformar em veneno da existência humana.

O poeta é, por conseguinte, o avesso da suposta normalidade, no sentido que faz ver o outro lado das coisas, o lado escondido ou mascarado da realidade; cria a ponte que permite atravessar a primeira camada semântica das palavras que unem os falantes e possibilitam a sua comunicação. Defender a poesia revela-se também uma batalha, cuja única “cobardia é esperar-vos / umas estrofes mais além” (7<sup>a</sup> estrofe), onde Natália defende que



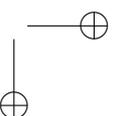
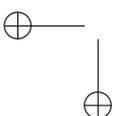


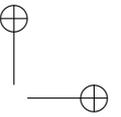
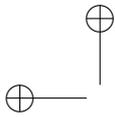
A minha causa é a causa de combater a extinção das causas. É uma causa universal, mesmo cósmica. Mas sobretudo humana. O homem não pode aceitar passivamente ser apenas causado pela criação, ele tem de criar a sua causa que determine a sua acção superior<sup>6</sup>.

Em jeito de conclusão, parece-me poder deduzir-se que “A defesa do poeta” é um poema em que o ser-poético se torna a sua mensagem, quase poder-se-ia dizer que esta se materializa na vida de quem escolhe enveredar por um caminho que decerto não é o mais fácil e acomodatório, sobretudo no momento em que a Autora o redigiu, mas talvez mesmo ainda nos dias de hoje. Com efeito, Natália revela, nas palavras de Goulart, “a ousada frontalidade de um pensamento solitário”<sup>7</sup>, isto é, a consciência de que a palavra poética, antes de se tornar ‘comunitária’, é primeiro de quem a pensa e a emite. Porém, Natália doa a sua palavra n’“A defesa do poeta” a quem dela necessitar para defender a poesia das injustiças e dos mal-tratamentos que a relegam a um espaço de privação e de a-liberdade. Porque é através da poesia que se pode habitar primeiro a própria alma – “com a paciência dos versos / espero viver dentro de mim” (2<sup>a</sup> estrofe) – e em seguida o corpo social – “não há cidade sem o parque / do sono que vos roubei” (4<sup>a</sup> estrofe).

<sup>6</sup> Natália CORREIA, *JL*. n.º 302, 19/04/1988.

<sup>7</sup> Rosa Maria GOULART, “Natália Correia: da paixão poética à paixão crítica”, in Maria Fernanda de ABREU, *et al.*, *Natália Correia: a festa da escrita*. Lisboa: Edições Colibri, 2010, pp. 65-76, p. 66.





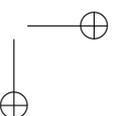
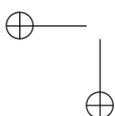
## Educando burguesas : os manuais de boas práticas de Maria Amália Vaz de Carvalho

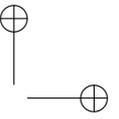
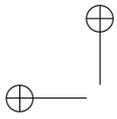
MARIA HELENA SANTANA  
Universidade de Coimbra – CLP

Antes de entrar no tema proposto, gostaria de evocar uma novela esquecida de Júlio Dinis, intitulada “As apreensões de uma mãe”<sup>1</sup>. Nesta história, publicada em 1870 em *Serões da Província*, uma família abastada do Norte de Portugal tem de lidar com o problema de um noivado desigual: o filho da casa, que se prepara para entrar na Universidade (nos anos 1850), apaixonara-se por uma menina de baixa condição, e, quando ela fica órfã, promete-lhe casamento. Tudo se passa sem dramas, porque Júlio Dinis não é Camilo Castelo Branco e os costumes vão-se civilizandando. A mãe do rapaz consente, mas fica preocupada com uma questão moderna: a boa senhora temia que o amor não resistisse à prova da educação – “[...] previra que a inteligência não se satisfaz só com sentimentos, e, na desigualdade de educação de Tomás e Paulina, encontrava a causa da infelicidade de ambos.” (p. 114); assim, a única exigência foi que o filho passasse uns anos a estudar no estrangeiro, enquanto a rapariga ficava à sua guarda. Seis anos depois Tomás regressa, formado em Medicina, decidido a honrar a promessa de casamento – as mulheres que conhecera em Paris não o tinham desviado dos amores provincianos. E reencontra Paulina, que agora parecia diferente da simples aldeã que conhecera. O enigma desvenda-se algum tempo depois, quando Tomás encontra a mulher a tocar piano. A mãe, verdadeira protagonista desta história,

---

<sup>1</sup> Júlio Dinis, “As apreensões de uma mãe”, in *Serões da Província* [1870]. *Obras de Júlio Dinis*, vol. II, Porto Lello & Irmão Editores, s.d., pp. 83-133.





concebera um plano genial, que todos consideraram uma excentricidade: durante a ausência do filho, refinara Paulina, levava-a ao estrangeiro, cultivara-lhe o espírito... em suma: “fez-lhe compreender a necessidade de se elevar pela educação até à altura de Tomás para assegurar a felicidade do seu porvir.” (p. 131); ou, como a jovem diz, para ser digna do marido e partilhar as suas emoções. No desenlace natural, a senhora prepara-se para completar a sua “obra”, a nova “metamorfose” da jovem esposa em mãe.

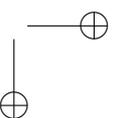
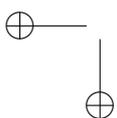
Resumi esta história de Pigmalião porque ela ilumina em grande medida o pensamento de D. Maria Amália Vaz de Carvalho que, nesta altura, iniciava uma longa carreira literária. Lendo os seus muito divulgados textos de pedagogia caseira ou os contos, hoje esquecidos, percebemos facilmente que a autora se revia no papel desta mãe educadora, crente no valor da cultura como caminho de felicidade individual.

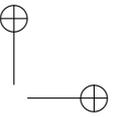
O princípio-base, no que respeita à cultura feminina, pode resumir-se num simples enunciado: as jovens devem saber o necessário e suficiente para se fazerem respeitar – nem ignorantes, nem intelectuais. Assim o resumiu a autora no livro *Cérebros e Corações*<sup>2</sup>

Para as mulheres eu queria e sonhava uma educação em harmonia com o seu ser orgânico [...]. Quisera compenetrá-las bem da grandeza da sua missão de educadoras e de mães [...]. Não queria que fossem extraordinariamente instruídas senão aquelas que, por excepção, tivessem de dedicar-se aos misteres puramente intelectuais. Às outras bastaria que, sem deixarem atrofiar em si nenhuma faculdade natural, as cultivassem somente no grau necessário à felicidade e à harmonia do seu viver. (CC: 54)

Os manuais de Maria Amália desenvolvem até à exaustão esta doutrina, pensada para as meninas do seu tempo, entre finais do século XIX e os inícios do século XX. Ela própria, deduzimos, faz parte da “excepção”: sabemos que era uma senhora invulgarmente ilustrada, animadora de um salão literário (ao lado do marido, o poeta luso-brasileiro Gonçalves Crespo) e mais tarde profissional ativa das letras, em Portugal e

<sup>2</sup> Maria Amália Vaz de Carvalho, *Cérebros e Corações*. (CC) Lisboa, Parceria A.M. Pereira, 1903. Nas citações da autora recorrer-se-á a siglas (CC, CL, etc.) para identificar as obras mais recorrentes.





no Brasil. Vejamos então os princípios que defende nas suas obras mais conhecidas

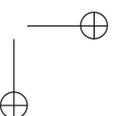
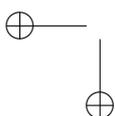
Em *Cartas a uma Noiva*<sup>3</sup> critica-se muito a menorização intelectual: os nossos costumes prudentes ou hipócritas, diz a autora, “não permitem que uma menina, antes do casamento, seja outra coisa além de um autómato, um ser incharacterístico e nulo, que responde *sim* ou *não* fazendo-se muito corada” (CN: 20); ou seja, precisa de ter conhecimentos que lhe permitam conversar, de preferência em *soirées* recatadas, inteligentes, com amigos íntimos, sem discutir, moderando as conversas masculinas. O que devem ler: poetas sérios e moralistas; romancistas de preferência ingleses – os franceses, mais libertinos, só depois dos 30 anos<sup>4</sup>. Ao casar, a mulher deve concentrar-se no bem-estar da família. O principal objetivo consiste em fomentar a harmonia conjugal, i.e., tentar elevar-se ao nível cultural do marido, interessar-se pelos assuntos que o motivam, tendo sempre em mente um certo grau de moderação: o marido aborrecer-se-á dela se for frívola, mas sentir-se-á diminuído se parecer pedante. Conselho dado à noiva: “Sê, pois, antes de tudo, solícita no desejo de entendê-lo para nunca o contrariar, embora o não possas acompanhar sempre” (CN: 25).

É convicção de M. Amália de que as mulheres, mesmo as mais cultas, têm fragilidades cerebrais, nomeadamente no domínio do pensamento abstrato; muitas vezes se ocupa dessas fraquezas congénitas, citando autoridades na matéria e aconselhando as leitoras a conhecerem os seus limites. Ao mesmo tempo pretende desautorizar o estereótipo segundo o qual o temperamento feminino é caprichoso e refratário à racionalidade; pelo contrário, pede às mulheres o uso da razão ao lado da emoção. Mas a sua principal campanha é de ordem moral e muito pragmática: o saber adquirido não se destina a brilhar nos salões mas a consumo interno, no seio familiar; mais: se a educação preserva o casamento (i.e., impele o homem a ser fiel), o casamento dá sentido à educação:

Ser a companheira honesta de um honesto homem de trabalho,  
[...] viver na estreita intimidade do seu espírito e do seu cora-

<sup>3</sup> M. A. Vaz de Carvalho, *Cartas a Uma Noiva* (CN), 9ª ed., Porto, Editorial Domingos Barreira, s.d. [1ª ed. 1891].

<sup>4</sup> Devem ler Michelet, Herculano (nunca Lamartine), ou os ingleses Scott, Dickens, Brontë, Elliot; já com alguma reserva os franceses – Balzac, G. Sand, Feuillet e Daudet (MC:109-13).



ção, esquecer-se de si própria para viver duplamente no esposo e nos filhos – eis a divina aspiração que deve encher a alma de uma verdadeira mulher. (CN: 111-12).

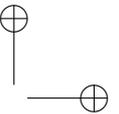
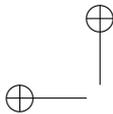
Entre os deveres conjugais está o de compreender o marido, animá-lo, perdoar-lhe, dar-lhe razão (“mesmo quando ele a não tenha”), prescindir de amigas íntimas que lhe desagradem, saber quando deve falar ou estar calada, abdicar de si se necessário for: “Ele é o que é, e não quer modificar-se [...]. Que a mulher aceite, portanto, solitária e resignada, as mil responsabilidades do destino superior a que aspira.” (CN: 125).

Vários dos seus contos encenam enredos de idêntica concepção pedagógica: mulheres que adquirem uma identidade própria instruindo-se para serem boas esposas e mães; ou mulheres que se tornam infelizes porque não alcançaram esta íntima aliança. Os contos “A Enjeitada” e “Alice”, do volume *Serões no Campo* (1877) ilustram bem esta antinomia: enquanto a primeira aprendeu, com a ajuda de uma mestra inglesa, a ocupar o tempo e o espírito em tarefas úteis, e ganhou um bom marido, a segunda esqueceu os deveres familiares e perdeu a felicidade<sup>5</sup>. Num outro conto – “Em casa de M.me X” publicado num jornal brasileiro – expõe-se o modelo de educação adequado para meninas casadoiras: aprendizagem das artes domésticas e das artes de salão (música, dança), noções alargadas e práticas de cultura geral, tendo em vista a conversação e a reflexão. A menina ideal recebe lições em casa; frequenta pouco a vida mundana, para não se corromper, mas em contrapartida:

Compreende Shakespeare e faz deliciosamente uma omelete; toca com sentimento mais fino e mais ideal, uma fantasia de Beethoven, e inventou um sistema engenhoso e abreviado de fazer o rol da lavadeira; adora as flores, os versos, as crianças, os livros, tudo que é belo, tudo que é bom na natureza [...].<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Sobre estes textos cf. Maria Eduarda Borges dos Santos, *Da Identidade Feminina na Ficção Portuguesa de Oitocentos: Voz(es) de Mulher, Perspectiva(s) de Autor*. Tese de Doutoramento [polic.] Universidade de Salamanca, 2012: <[http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/110646/1/DFM\\_Boges\\_DoSantos\\_ME\\_DaIdentidade.pdf](http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/110646/1/DFM_Boges_DoSantos_ME_DaIdentidade.pdf)>.

<sup>6</sup> *Jornal do Comércio* – Rio de Janeiro, 15 abr. 1878, p.1. *Apud* Bianca Santos Coutinho dos Reis, “*Cérebros e Corações*”: a ficção de Maria Amália Vaz de Carvalho no *Jornal do Comércio, do Rio de Janeiro*, Tese de Mestrado apresentada à UERJ, 2012: [http://www.bdtd.uerj.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=4005](http://www.bdtd.uerj.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=4005)



Poderia multiplicar as citações de teor idêntico, que hoje nos revoltam ou nos fazem rir. Mas não faria inteira justiça à escritora, como adiante veremos. De resto, os valores que defende encontravam larga aceitação nas suas leitoras: era assim conformada a sociedade burguesa a quem se dirigia. Convém ter presente que só em tempos recentes (depois da 2.<sup>a</sup> guerra) a emancipação económica passou a ser possível sem uma dependência familiar. Antes disso as mulheres burguesas deixavam a casa paterna para casar; e a sua visão do mundo estava moldada pelo factor casamento, mesmo que viessem a ficar solteiras. Por outro lado, como observa o historiador Anthony Giddens, o poder patriarcal no espaço doméstico decaiu no final do século XIX, com o afastamento do homem do local de trabalho, e o centro da casa desloca-se para a mulher, reforçando “um modelo bissexual de atividades e de sentimentos”<sup>7</sup>. Parece-nos hoje estranho – acrescenta o autor – mas o matrimónio constituía uma afirmação de independência, de identidade conquistada:

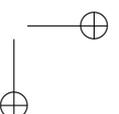
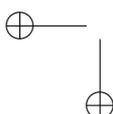
O paradoxo consiste no facto de o casamento ser usado como um meio de conseguir uma certa dimensão de autonomia. [...] Existia uma conexão quase inevitável entre amor e casamento, para muitas mulheres, nos primeiros períodos do desenvolvimento moderno. Mas mesmo então, bastante afastadas das intervenções visionárias das autoras feministas, as mulheres estavam *de facto* a experimentar outros caminhos. (p. 38)

Nascia assim uma nova ideologia da relação familiar, centrada na casa, na domesticidade e na maternidade. As mulheres conseguiam um estatuto valorizado enquanto esposas e mães, passando a ser mais exigentes consigo mesmas e também com os maridos, esperando o reconhecimento do seu papel.

M. Amália mostra-se muito consciente destes novos direitos conquistados no seio da família nas classes médias. Num dos primeiros livros, *Mulheres e Crianças* (1880)<sup>8</sup>, chega a fazer afirmações surpreendentes quando admite que os homens não sabem lidar com o novo tipo de mulher que têm em casa:

<sup>7</sup> Anthony Giddens, *Transformações da Intimidade. Sexualidade, Amor e Erotismo nas Sociedades Modernas* (trad.). Oeiras, Celta Editora, 2.<sup>a</sup> ed. 2001, pp. 28-9.

<sup>8</sup> M.A. Vaz de Carvalho, *Mulheres e crianças* (MC), Lisboa, Editora Educação Nacional, 4.<sup>a</sup> ed., 1938.



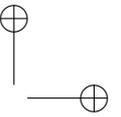
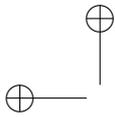
Dum lado, querem conservar-nos numa plana muito inferior à sua, em ilustração, conhecimentos, inteligência, para que nunca nos venha à ideia aspirar à perfeita igualdade dos direitos e dos privilégios; doutro lado, exigem de nós prodígios de virtude, de abnegação, de paciência[...] (MC: 10)

Mais adiante critica a funesta condição da mulher portuguesa, condenada a um de três caminhos: casar, ser dependente, ser prostituta (MC: 61-2); podia em alternativa ser caixeira ou dirigir a contabilidade de um comércio; ensinar línguas, música e ciências, até desenvolver uma pequena indústria. Daqui não extrai porém ilações que possam de algum modo confundir-se com reivindicações feministas – Deus nos livre desse “terrível flagelo” americano! Para as senhoras casadas da classe média não há outra aspiração compatível com a nobre missão de “fada do lar”. Assim no seu discurso os direitos transformam-se normalmente em deveres. E sem esquecer o lado prático da vida conjugal, dá conselhos úteis para prender o marido: quando chega cansado da labuta diária deve encontrar a casa arrumada, uma poltrona, um sorriso, um bom jantar, e ela a “volitar em torno dele, viva e chilreadora como um pardal, fresca como uma flor, animada, activa, cheia de invenções felizes e de sincera e desafectada alegria!” (MC: 42).

As ideias e o estilo deste livro são muito semelhantes aos da escritora italiana Cordelia, pseudónimo de Virginia Tedeschi Treves, cuja obra de estreia, *Il Regno della Donna*<sup>9</sup>, Maria Amália traduziu para português em 1882. O “reino da mulher” que serve de título ao livro é, já se vê, uma metáfora da casa patriarcal – “o paraíso onde os nossos maridos encontrem a tranquila felicidade, em que repousem das lutas do mundo exterior”<sup>10</sup>. No lar burguês idealizado por Cordelia domina de facto um anjo invisível – a esposa-mãe – a quem se deve o governo da família e a paz doméstica; os seus inimigos são a vaidade e a fantasia; as suas armas a paciência e a persuasão (precisa delas sobretudo para educar os filhos e os criados); se tiver dotes de escrita que os use em “temas úteis e simpáticos”, como

<sup>9</sup> Virginia Tedeschi Treves (1849-1916), mulher do editor G. Treves, foi sobretudo autora de livros infantis. *Il regno della donna* (1879) teve larga difusão. A autora viria no final da carreira a corrigir a sua visão conservadora do papel da mulher.

<sup>10</sup> Cordelia, *O Reino da Mulher* (trad. autorizada de M. A. V. Carvalho). Lisboa, Imprensa Nacional, 1882, p. 5.



distração e sem aspirar à fama<sup>11</sup>; o sucesso dos filhos lhe bastam para se sentir recompensada. O capítulo final é dedicado à “mulher do futuro”, a mulher “emancipada”: “Parece-me que a estou vendo advogada, ministra, votando leis, fazendo discursos, questionando ferozmente as colegas” – diz a autora (p. 238), ironizando sobre a capacidade delas em tais matérias; e a concretizar-se esse cenário “feito”, a quem seriam confiados a casa e os filhos? E as que já exercem como operárias, professoras, artistas, não serão mais escravas do que emancipadas? E Cordelia conclui com um apelo assertivo:

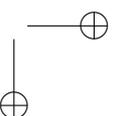
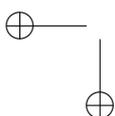
Procuremos cultivar o nosso espírito, fazermo-nos melhores cada dia, mas não queiramos dominar senão nas nossas casas e, em lugar de querermos competir com quem é mais forte do que nós, apliquemos todas as nossas forças em dar à pátria cidadãos sensatos e honestos, mulheres virtuosas que saibam educar as gerações futuras. (p. 243)

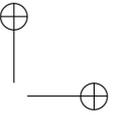
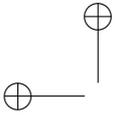
Apelo que a sua tradutora portuguesa não se cansará de repetir, transformando o discurso da subalternidade em heroicidade social. Aliás, também ela acredita que não faz sentido nem traz vantagens querer disputar funções no espaço que chama a *arena do homem*; pela sua debilidade física, a mulher “nunca será um funcionário pontual, nem um magistrado íntegro e inexorável, nem um operador de execução firme e rápida, nem um médico, nem um legislador”. Isto mesmo pode ler-se num capítulo intitulado “A emancipação da mulher à luz da fisiologia”, no volume *Cartas a Luísa (Moral, educação e costumes)*.<sup>12</sup>

Este famoso manual publicou-se em 1886, e pode perceber-se que ao longo dos anos o pensamento conservador de M. Amália não se alterou na essência, mas ganhou uma certa desenvoltura crítica. Nos capítulos iniciais, de teor ensaístico, a autora enuncia as mudanças operadas nas sociedades modernas e as contradições que daí advêm: “Com a transformação do meio social, transformam-se igualmente os seus produtos, e da

<sup>11</sup> “A mulher que sai do seu reino e das suas atribuições para se dedicar às letras, às artes, às ciências, [...] tenho-a eu como um ser mais digno de lástima que de inveja[.]” (p. 235).

<sup>12</sup> M.A.V. de Carvalho, *Cartas a Luísa* (CL), 2.<sup>a</sup> ed., Porto, Companhia Portuguesa Editora, s.d., p. 218.





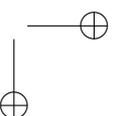
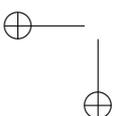
mulher de hoje o homem tem o direito de exigir muito mais”, constata ela (CL: 22). O tempo em que o chefe da família era o senhor absoluto acabou, e a esfera de ação da mulher alargou-se: não estará vocacionada para a política e as ciências, mas não está impedida de adquirir conhecimentos científicos e filosóficos. A argumentação que aí apresenta quase poderia considerar-se uma campanha emancipatória:

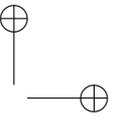
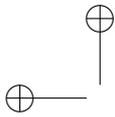
No mundo moderno a mulher representa um pouco o papel que no mundo pagão representaram os escravos, que no mundo monárquico representaram os plebeus. É invencível o receio que ainda existe de a instruir e libertar moralmente. Mas não veem que ela própria se vai lentamente libertando, e que é baldada toda a resistência que neste ponto se lhe oponha? (CL: 20)

Por uma estranha ironia social, somos nós as frágeis, as ignorantes que temos de travar dia a dia com a consciência os mais rudes e ásperos combates. [...] Pois bem, é esta delicada criatura, que tem de desenvolver dia a dia a força dos heróis, que o homem deseja conservar no mais profundo obscurantismo intelectual, sob o pretexto [...] de que a mulher ignorante está muito menos exposta aos erros e às tentações do que a mulher instruída e cultivada. (CL: 38-9)

Vêm estes textos a propósito da criação de liceus femininos em França, alvo de ironias e de troça por parte de homens de letras. Maria Amália defende nesta altura (1886) o direito a uma instrução igualitária para ambos sexos; mais tarde viria a exprimir diferente opinião<sup>13</sup>, radicalizando bastante as suas posições. Os argumentos contrários (masculinos) são aqui rebatidos com inteligência: se a mulher instruída for uma “ave rara” expõe-se à hostilidade e ao ridículo; se o número crescer encara-se como normal; os homens não gostam de ser vencidos na esfera intelectual e no fundo têm medo da emancipação das mulheres – “logo que ela tenha todos os conhecimentos que lhe faltam, não quererá mais sujeitar-se à humildade de sua missão doméstica e social” (CL: 37). Ora esse perigo afigura-se impensável para D. Maria Amália, cuja ideia de futuro

<sup>13</sup> “Trabalhem para conseguir que aquelas, que no casamento não acharam protecção natural, saibam a si mesmas proteger-se, ganhando o seu pão quotidiano em misteres que lhes não sejam impróprios ou inadequados. Isto é que é a redenção! E não é em liceus que a encontraremos. “ (CC: 55)





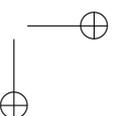
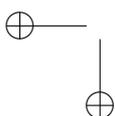
não passa pela libertação familiar; ela quer a mulher dotada de capacidade cultural para melhor reinar no seu *ménage*. Fora desta área de conforto ficam, claro, as mulheres desprotegidas: a essas é lícito e até desejável desempenhar uma profissão (adequada) e instruir-se com essa finalidade.<sup>14</sup>

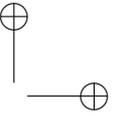
Mas a verdade é que o mundo ia mudando, e D. Maria Amália tem alguma dificuldade em acertar o passo com a modernidade. Num volume de crónicas de 1906, *Ao Correr do Tempo*, transcreve a carta de uma senhora viúva, sem grandes posses, que lhe pede conselho sobre o futuro das duas filhas casadouras. Pensou em prepará-las para uma profissão independente – professoras, escriturárias – mas os amigos da família dizem-lhe que os homens embirram com mulheres instruídas e “fogem das mulheres *doutoras* como da peste”<sup>15</sup>. Entre ganhar a vida ou esperar um bom casamento, as meninas enfrentam um dilema. A resposta da escritora é um tratado de retórica derivativa: a antiga solução do convento já não constitui saída; o casamento sem dote torna-se complicado no começo da vida conjugal; se estivessem noutra país tudo se resolveria – as meninas aprenderiam um ofício e a educação haveria de lhes proporcionar um noivo modesto e bom, podendo então trabalhar no tempo livre para o “*budget* comum”. Só que em Portugal imperam os preconceitos e o ódio ao trabalho. A culpa atribui-a aos homens, que continuam a preferir “bonecas” dóceis à “companheira culta, razoável e consciente” (p. 15). O ideal seria que todas as raparigas fossem educadas *como se tivessem de ganhar o sustento* (na escrita, artes gráficas, artes decorativas e domésticas...) e que depois pudessem prescindir do rendimento e aplicar os conhecimentos no lar. Não se vislumbra, portanto, solução fácil para o problema económico das jovens portuguesas. Ficando solteiras podem sobreviver, mas arriscam-se a falhar a vida, a azedarem-se e a fazer-se más. A não ser – pressupõe-se – que o país evolua, mudando as mentalidades...

A campanha *iluminista* de Maria Amália enreda-se nos mesmos impasses aqui apresentados: nem quer desfigurar o seu mundo nem gosta dele como é; não quer concidadãs independentes nem as aceita passivas

<sup>14</sup> Cf. Joel Serrão, *Da Situação da Mulher Portuguesa no Século XIX*. Lisboa: Livros Horizonte, 1987. Irene Vaquinhas, “*Senhoras e Mulheres*” na *Sociedade Portuguesa do Século XIX*, Lisboa, Edições Colibri, 2000.

<sup>15</sup> M.A.V. de Carvalho, *Ao Correr do Tempo*. Lisboa, Parceria A.M. Pereira, 1906, p. 6.





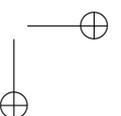
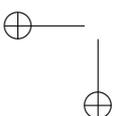
como são. Desejaria esposas cultivadas e contentes com o papel que a sociedade lhes oferece. Embora consciente das desigualdades, o conservadorismo tolhe nela qualquer impulso que a comprometa num projeto suscetível de modificar a natureza das relações familiares. Por isso rejeita o divórcio, recordando às leitoras que o dever de mães exige “a resignada submissão” (CL: 85); e por isso a assusta tanto a profissionalização das mulheres. Não surpreende assim que se coloque à margem do movimento feminista coevo, com o qual sintoniza muitas vezes apenas ao nível do discurso. Veja-se este passo ousado, a propósito das escritoras modernas:

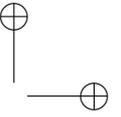
Na longa noite secular de obscurantismo, de ignorância, de fraqueza, em que o homem conservou a mulher, duas coisas conseguiu: a primeira foi mantê-la na subalternidade oficial e real em que a queria; a segunda foi inspirar-lhe contra o seu opressor um rancor profundo, feito de tudo que ela tinha amado, querido, sonhado, desejado em vão. A pouco e pouco, lentamente [...] esse estado secundário e humilhante da mulher foi-se transformando. Hoje as condições são favoráveis à explosão de todas as ambições femininas longo tempo refreadas. (CC: 162)

Todavia – há sempre um aspeto negativo a travar o entusiasmo libertário – o resultado tem sido “a perda sensível de qualidades que serão eternamente o encanto ideal da alma feminina!” (p. 163). E dá como exemplo a britânica George Elliot, em rebelião contra a família, as leis e os costumes.

Este texto data de 1903, tinha a escritora 56 anos, quando outras senhoras bem-nascidas aderiam à causa feminista no espaço público e literário português. Uma aristocrata liberal, Virgínia de Castro e Almeida, lamentava pouco depois que nos países latinos – em Espanha e Portugal sobretudo, mas também na Itália e na França – as mulheres se mostrassem tão pouco dispostas a enfrentar a “muralha de leis” e as convenções sociais que as impediam de aceder a direitos já normais em outros países, como a tutela legal do marido ou o acesso livre a profissões liberais. E atribui esse atraso ao conservadorismo católico e a uma certa leveza cultural<sup>16</sup>. Deve dizer-se que outras feministas emergentes mantiveram uma

<sup>16</sup> Virgínia de Castro Almeida, *A Mulher (História da mulher. A mulher moderna. Educação*. Lisboa, Livraria Clássica Editora de A. M. Teixeira, 1913, pp. 204 e ss. .





atitude prudente face aos costumes – em parte por estratégia. Era do seu interesse mostrarem-se respeitadoras da ordem familiar para melhor se fazerem ouvir no campo dos direitos civis<sup>17</sup>.

Maria Amália Vaz de Carvalho vinha de uma geração anterior ao feminismo e não precisava de estratégias para se proteger. Tinha interiorizado os valores que recebeu com grande convicção. Ouçamos o seu testemunho em 1909, o ano da instauração da República, criticando o “ruído” das sufragistas inglesas:

Gosto do movimento feminista em muitas coisas. Que a mulher se prepare para ganhar o seu pão quotidiano ou o dos filhos órfãos de pai [...]. Que a mulher adquira juridicamente algumas das garantias que lhe negam como tutora dos filhos, como administradora da fortuna própria [...]. Libertação completa onde há escravidão parcial ou disfarçada [...]. Mas param aqui os limites da minha simpatia. Entendo que a mulher precisa de defender-se na batalha económica desta quadra trágica. [...] O que não levo à paciência é o esforço que se está desperdiçando [...] em exigir coisas vãs, ou coisas perigosas que complicariam a nossa situação em vez de a melhorar.<sup>18</sup>

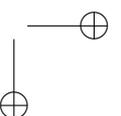
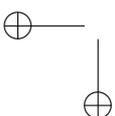
Em todo o caso, seria de esperar que a escritora extraísse consequências do seu próprio exemplo de vida: viúva desde os 36 anos, enfrentou dificuldades e conseguiu entrar num espaço cultural pouco acolhedor das “mulheres de letras”; singrou num ofício tradicionalmente masculino; e no entanto evita recomendá-lo às suas leitoras. Parece contraditório mas no fundo corresponde ao que sempre defendeu: a cultura é uma necessidade; já o trabalho intelectual deve ser a excepção (para quem tem talento, para quem precisa de o exercer, como ela) e não a regra. Coerência não falta, aliás, ao seu pensamento. Mesmo quando foi capaz de entender os sinais

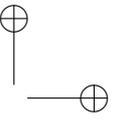
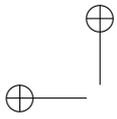
---

Neste livro, depois de traçar o panorama histórico, a autora compara a evolução feminina nos Estados Unidos e em vários países europeus.

<sup>17</sup> É sabido, por outro lado, que o discurso do feminismo português, à imagem do francês, preferiu defender a diferença de género (ou de sexo) e não a igualdade, como sucedeu noutros países. Cf. Michelle Perrot, *História da Vida Privada: da Revolução Francesa à I Guerra* (trad.). Vol. 4, Ph. Ariès e G. Duby (dir.), Lisboa, Edições Afrontamento, 1990, p.143.

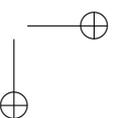
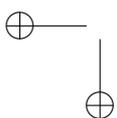
<sup>18</sup> M.A.V. de Carvalho, “As mulheres na política”, in *Impressões de História*. Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1910, pp. 175 ss.

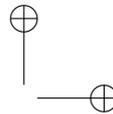
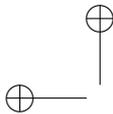




dos tempos, não se desviou dos seus princípios, por mais retrógrados que pudessem ser. Apenas moderou alguns anacronismos, como a inferioridade do cérebro feminino ou a tutela legal dos filhos.

O que surpreende é que os manuais tenham resistido durante tantas décadas (cerca de um século), sobrevivendo a várias gerações de conquistas femininas. Ou talvez se explique facilmente. A História ensina-nos que a evolução dos costumes não obedece a uma narrativa linear. Aos movimentos feministas e aos modernismos dos loucos anos 20 sucedeu o Estado Novo, cuja ideologia apelava diretamente aos valores familiares: quem se lembra do concurso “A Rapariga Ideal” promovido pela Mocidade Portuguesa nos anos 1970 reconhece ainda, sem grandes novidades, a fórmula educativa de M.me X (“compreender Shakespeare e fazer deliciosamente uma omelete”). Na mesma época viam-se normalmente nas estantes das casas burguesas os manuais da nossa autora, e não eram livros antigos – *Cartas a Luísa* reeditou-se ainda em 1973; *Cartas a uma Noiva* em 1979, já depois da Revolução de Abril. Escrevendo no século XIX, D. Maria Amália chegou inesperadamente muito perto de nós.





## Prisão em si – retratos de mulheres em ambientes coloniais, a partir de Teolinda Gersão e Dulce Maria Cardoso

MARISA MOURINHA

Università Degli Studi di Perugia

Escolhemos, como ponto de partida para esta reflexão, duas obras escritas por mulheres. Trata-se de dois romances marcantes das letras portuguesas contemporâneas: respectivamente, *A Árvore das Palavras* de Teolinda Gersão<sup>1</sup> e *O Retorno* de Dulce Maria Cardoso<sup>2</sup>, ambas obras que retratam uma sociedade colonial, ainda que a partir de pontos de vista distintos.

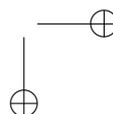
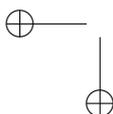
Quem se move quer no âmbito dos *Gender Studies*, quer no da teoria Pós-Colonial, depara frequentemente com conceitos e análises que denotam uma base teórica partilhada. De facto, muito há de comum às duas disciplinas, nomeadamente no que diz respeito aos problemas que colocam e, de certo modo, não surpreende o paralelismo que muitas vezes se testemunha a nível de vocabulário – sendo que este denuncia uma abordagem conceptual também marcada por matrizes análogas.

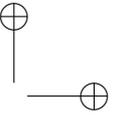
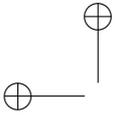
Ao escolher estas duas obras, interessou-nos menos o facto de terem sido escritas por mulheres que o facto de possuírem um curioso detalhe comum, consubstanciado na figura da mãe. Não argumentaríamos que fosse esta a regra da sociedade colonial (crianças felizes, pai optimista, mãe neurótica) – aliás ambas as obras nos dão a entender que estas duas mulheres são vistas como estranhas, que são de alguma forma marginais

---

<sup>1</sup> Teolinda Gersão, *A Árvore das Palavras*, Lisboa, Sextante, 1996 (2008).

<sup>2</sup> Dulce Maria Cardoso, *O Retorno*, Lisboa, Tinta da China, 2011.





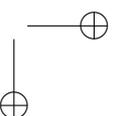
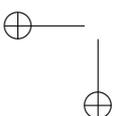
em relação às comunidades em que vivem. Num caso como no outro, no seio de uma família feliz e despreocupada (pelo menos até ao estalar da guerra n' *O Retorno*), vamos encontrar estas mulheres desajustadas, que vivem num mundo de angústia, de excessiva preocupação e, o que é mais significativo, *separadas* da família por uma sensibilidade exacerbada de não-pertença. Deixando o diagnóstico para quem de direito, gostaríamos de tratar estas personagens em termos de identidade e diferença, analisando de que modo se relacionam elas com, por um lado, a sociedade colonial e, por outro, com a auto-imagem que têm de si mesmas.

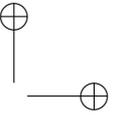
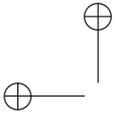
Em *The Location of Culture*<sup>3</sup>, ao falar da questão da identidade, Bhabha desloca-a do problema ontológico para uma instância discursiva. É assim que entra em jogo a figura do duplo, cheia de ressonâncias psicanalíticas. É neste sentido que *o Outro* funciona como princípio de identificação, ao introduzir um princípio de objectividade.

Nas obras aqui em apreço, é isto que se verifica com os protagonistas: de forma mais enfática com o Rui d' *O Retorno*, quando constrói a sua identidade através da pertença a grupos que se definem sobretudo negativamente (primeiro, em Angola, por contraponto com os negros; depois, em Lisboa, quando se tornam referência os da Metrópole); e de forma mais subtil, com a Gita d' *A Árvore das Palavras*: mais subtil no sentido em que o seu percurso é mais complexo, certamente também porque o romance abarca um período de tempo muito mais longo.

O nosso objectivo presente, porém, não é tanto reflectir sobre estes protagonistas, quanto sobre as figuras das respectivas mães, personagens secundárias. Em comum, estas mulheres têm o facto de serem colonas brancas numa África colonial, sendo que ambas viajaram já adultas para as colónias, com a única finalidade de acompanharem os respectivos maridos. Num caso como no outro, os maridos eram homens que tinham identificado na colónia uma possibilidade de futuro e decidido ali se estabelecerem e formarem família. Inseridos que estão num tecido produtivo, encontram um lugar nesta sociedade. As suas mulheres, por seu turno, são – embora personagens muito diferentes entre si – indivíduos em crise, que não conseguem estabelecer uma relação satisfatória com o meio que escolheram.

<sup>3</sup> Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London & New York, Routledge, 1994.





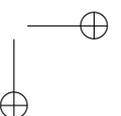
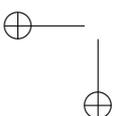
*O Retorno*, de Dulce Maria Cardoso, começa por retratar as últimas horas de uma família de colonos numa Angola pós-revolução dos cravos, para depois os acompanhar na sua penosa travessia até Lisboa, focando-se na sua subsequente condição de retornados. Narrado na primeira pessoa pelo filho adolescente (Rui) é, além de um relato de um momento da história recente, a história de um rapaz que se torna homem, em parte pela idade, em parte porque as circunstâncias a isso o forçam.

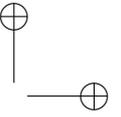
Já n' *A Árvore das Palavras*, de Teolinda Gersão, o cenário começa por ser a Lourenço Marques pré-independência. A estrutura do romance é algo invulgar: a uma primeira parte narrada, na primeira pessoa, por Gita, ainda criança (e onde transparece todo um modo de ver o mundo própria da infância), segue-se uma segunda parte narrada na terceira pessoa por um narrador não-participante. Na terceira e última parte, voltamos a seguir a mesma história pela voz e os olhos de Gita, já adolescente ou jovem adulta.

Temos portanto, em ambas as obras, dois protagonistas à procura de uma identidade que lhes permita fazer a passagem à idade adulta, num momento histórico decisivo: o da independência das colónias – de modo que se torna fácil estabelecer o paralelo entre as histórias pessoais destes jovens e as histórias das respectivas nações de origem.

O projecto narrativo de Dulce Maria Cardoso gira sobretudo em torno desta tensão da personagem de Rui, entre uma infância a que já não pode voltar, e uma maturidade exigida a todo o momento pelas circunstâncias, mas que ele não tem ainda ferramentas para gerir. A história de Rui espelha, de várias maneiras, a história do império português, havendo uma dimensão metafórica que coloca em paralelo este passado colonial/infância impossível de prolongar no tempo e um futuro/idade adulta cujos contornos se definem dolorosamente.

Também a Gita de Teolinda Gersão tem, na terceira parte, um momento semelhante – de passagem à idade adulta, de descoberta e afirmação de si; mas também de fuga para a frente, num momento em que a única possibilidade oferecida a qualquer deles é partir para a metrópole. Se, no entanto, *A Árvore das Palavras* termina antes da partida de Gita, *O Retorno* começa, justamente, no momento em que a família de Rui toma a sua última refeição em Luanda. Por outro lado, *O Retorno* é marcado pela relação entre Rui e o seu pai, sobretudo a partir da ausência deste último;





e o que marca a dinâmica da obra de Gersão é, acima de tudo, a relação entre Gita e a sua mãe, Amélia (a segunda parte entregue ao narrador heterodiegético parece, aliás, servir o propósito de introduzir uma visão “objectiva” de Amélia). Podemos dizer que ambos os protagonistas se medem com a vida e com o que esta lhes exige, num momento histórico particularmente conturbado. Ao fazê-lo, porém, procuram, mais que nunca, nos pais, os modelos de conduta de que precisam.

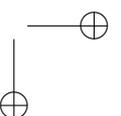
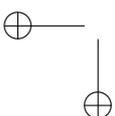
Para Rui, o pai tem contornos de herói, e é ele a sua bitola. A figura da mãe, n’ *O Retorno*, nunca serve de modelo – pelo contrário. E, havendo na história também uma figura feminina (o Rui tem uma irmã, também adolescente), seria de esperar que assim fosse, pelo menos para um dos filhos. Mas esta personagem se tem um traço distintivo é o de ser amorfa, dependente, pouco consequente. O facto de esta mãe ser retratada sempre mais como um peso que como um pilar de força é a prova cabal da sua menoridade. Ou antes – da menorização a que é votada, porque também há muita ambiguidade entre causa e efeito no caso desta D. Glória.

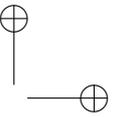
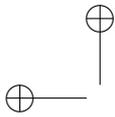
Gita, no romance de Gersão, depara-se com a possibilidade de dois modelos femininos (em grande medida, porém, acaba por ser também o pai o seu modelo – um modelo que depois trai, que lhe mostrará não estar à altura, depois da partida da mãe). Amélia é uma mulher amarga e desencantada, pouco afectiva e pouco maternal, de tal modo que a filha, Gita, se sente mais próxima da ama, Lóia: “Olho-a com meus olhos vivos e juro: Não venho de ti, venho de Lóia”<sup>4</sup>. Lóia é uma criada negra, sua ama de leite; tendo crescido com a ternura de Lóia e a companhia das filhas dela, Gita é com a menina negra que se identifica: “Eu olhava Orquídea, na claridade frouxa, como se olhasse um espelho. Do meu tamanho, em tudo igual a mim. (...) O dia inteiro eu era a sua irmã.”<sup>5</sup>

A primeira parte da obra desenha essa clivagem, associando, aos olhos da pequena Gita, Amélia à Casa Branca – à ordem, mas também ao sacrifício, à tristeza, ao medo, ao limite – e Lóia à Casa Negra – a uma certa dimensão de caos, mas também à vida e à alegria: “E logo ali a casa se dividia em duas, a Casa Branca e a Casa Preta. A Casa Branca era a de Amélia, a Casa Preta a de Lóia. O quintal era em redor da Casa

<sup>4</sup> Teolinda Gersão, *Op. Cit.*, p. 58.

<sup>5</sup> Teolinda Gersão, *Op. Cit.*, p. 16.





Preta. Eu pertencia à Casa Preta e ao quintal.”<sup>6</sup>

Amélia vive fechada no quarto da costura, e tem perante o mundo uma atitude de permanente desconfiança:

É preciso ter cuidado, dizia Amélia. Estar atento. Tudo parece bem à superfície, mas a cidade está podre e cheia de contágios. Ela foi construída sobre pântanos. (...) O pântano ou a memória do pântano, que nunca conhecera porque tinha sido extinto há quase um século, parecia assediá-la ainda, em visões de pesadelo.<sup>7</sup>

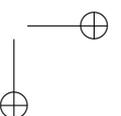
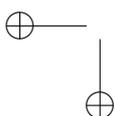
Pelo menos nesta primeira parte, relativa à infância, Gita identifica-se com África. A dinâmica entre a mãe biológica e a mãe adoptiva é também metáfora da dupla nacionalidade, ou da dupla pertença cultural, sendo a identidade africana a mais antiga no tempo, a mais visceral, a mais espontânea. Mais tarde, a personagem descobrirá também uma identidade de colona branca, mas será já uma construção, que Gita maturará – ou que amadurece com ela, à medida que vai crescendo. O seu pai, Laureano, tendo nascido na metrópole, tinha começado de um ponto de partida diferente, mas também ele desenvolvera uma sua identidade africana, também ele tinha o seu espaço de conforto naquela terra, com a sua casa modesta, o seu trabalho honesto, a sua família, os seus amigos.

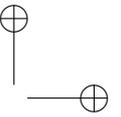
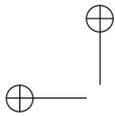
Mas, para Amélia, isto nunca bastou. Talvez por não ter ido para Moçambique voluntariamente – ela, afinal, fora empurrada por uma série de circunstâncias para aquela vida. Não consegue aceitar aquela realidade que não sente como sua e vive numa espécie de realidade paralela, onde sonha com prestígio e posição social. Esta vida paralela acaba por levar a melhor: Amélia desaparece de Lourenço Marques atrás da sua fantasia, e não sabemos mais nada dela. A partir daí, o que temos é a reconstrução da sua vida passada pelo narrador, e a descrição dos efeitos da sua ausência nos que ficaram, sobretudo o marido.

No romance de Dulce Maria Cardoso, a mãe de Rui mal intervém na acção. Ao contrário do pai, sempre muito presente na cabeça de todos, mesmo quando fisicamente ausente, a mãe é um corpo presente; mentalmente ausente, primeiro em Angola depois na Metrópole, ela acaba por

<sup>6</sup> Teolinda Gersão, *Op. Cit.*, p. 9.

<sup>7</sup> Teolinda Gersão, *Op. Cit.*, p. 9.





ser pouco mais que um peso morto e constituir responsabilidade do filho adolescente mais do que o contrário.

A razão de tudo isto é *a doença da mãe*, doença sempre referida através de eufemismos, elipses e omissões, tabu só superado pela crise da independência e a subsequente ida para a metrópole desta família. Diz-nos o Rui logo no início do livro:

A nossa ida para a metrópole é um assunto ainda mais difícil do que a doença da mãe. Também nunca falamos da doença da mãe. Quando muito referimos o saco de medicamentos que está em cima da bancada da cozinha. Se algum de nós está a preparar qualquer coisa perto, dizemos, cuidado com os medicamentos. Como acontece com os tiros. Se um de nós vai à janela, cuidado com os tiros. Mas calamo-nos de seguida. A doença da mãe e esta guerra que nos faz ir para a metrópole são assuntos parecidos pelo silêncio que causam.<sup>8</sup>

Esta doença traduz-se por ter *a cabeça fraca*. “Talvez a minha cabeça não seja muito diferente da cabeça fraca da mãe que está sempre a perder-se nas conversas.”<sup>9</sup>

A doença da mãe, que em casa se evita nomear directamente, é insinuada recorrentemente pelas vizinhas, e dita afinal a condescendência com que a tratam: “As vizinhas zangavam-se com os esquecimentos da mãe, se a D. Glória não fosse como é tínhamos de levar-lhe a mal certas coisas. Mas a mãe é como é e as vizinhas não podiam levar-lhe a mal tudo o que queriam, ainda que não lhes faltasse vontade.”<sup>10</sup>

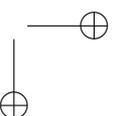
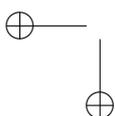
Até porque o grande pecado de D. Glória aos olhos desta sociedade colonial não era tanto a memória fraca, mas o seu comportamento; lendo a descrição feita pela voz de Rui, ficamos com a ideia de que o que tanto contrariava as vizinhas eram detalhes, afinal, sem importância nenhuma, que podem ser reconduzidas a uma coisa: esta mulher era inconforme. Na opinião das vizinhas, a mãe de Rui não sabia cuidar dos filhos, e sentiam pena pelas crianças que cresciam “sem eira nem beira”<sup>11</sup>; mas

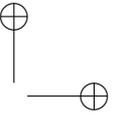
<sup>8</sup> Dulce Maria Cardoso, *Op. Cit.*, p. 9.

<sup>9</sup> Dulce Maria Cardoso, *Op. Cit.*, p. 10.

<sup>10</sup> Dulce Maria Cardoso, *Op. Cit.*, p. 10.

<sup>11</sup> Dulce Maria Cardoso, *Op. Cit.*, p. 10.





todo este desamparo por elas postulado parece limitar-se ao facto de a Rui e à irmã ser permitido brincar com os negros, quando para as vizinhas era claro que o que estava bem para os negros não estava bem para os filhos dos colonos brancos: “D. Glória, os pretos têm outra constituição e não há nada neste inferno que lhes faça mal, temos de ter cuidado com os nossos”<sup>12</sup>. A acrescentar a este comportamento desviante, havia outro, pautado por critérios de ordem estética:

(...) as vizinhas comentavam, a maneira como a D. Glória se pinta, as vizinhas com as caras lavadas de tanta honradez e as mises de laca que faziam no salão da D. Mercedes e que lhes punham as testas tão altas que pareciam extraterrestres, as vizinhas com as línguas venenosas, a D. Glória já não tem idade para usar o cabelo comprido, ainda pensam mal de si, decerto que a D. Glória não quer ser falada por tão pouco (...)<sup>13</sup>

Numa sociedade onde a aparência é tudo, *ser falado* era sinal de se ser diferente.

Mas para Rui como para o pai, parece óbvio que Angola é a origem do mal: “A culpada de a mãe ser assim é esta terra. Sempre houve duas terras para a mãe, esta que a adoeceu e a metrópole, onde tudo é diferente e onde a mãe também era diferente.”<sup>14</sup>

E é aqui que a vivência desta personagem se cruza com a de Amélia: se Rui e Gita gerem, melhor ou pior, ao longo do seu processo de crescimento, esta dupla pertença, para estas mães a passagem parece não ser possível. Uma como a outra, chegadas à colónia, como que se bloqueiam numa espécie de limbo, onde se sentem impotentes perante uma realidade que rejeitam, e sonham com uma metrópole idealizada.

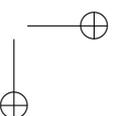
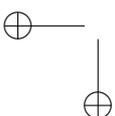
O pai nunca fala da metrópole, a mãe tem duas terras mas o pai não. Um homem pertence ao sítio que lhe dá de comer, a não ser que tenha um coração ingrato, era assim que o pai respondia quando lhe perguntavam se tinha saudades da metrópole. Um homem tem de seguir o trabalho como o carro segue os bois. E ter um coração agradecido.<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Dulce Maria Cardoso, *Op. Cit.*, p. 10.

<sup>13</sup> Dulce Maria Cardoso, *Op. Cit.*, p. 16.

<sup>14</sup> Dulce Maria Cardoso, *Op. Cit.*, p. 11.

<sup>15</sup> Dulce Maria Cardoso, *Op. Cit.*, p. 11.



Um coração agradecido é o que tem o Laureano d'A *Árvore das Palavras*: também ele parece (pelo menos até à partida de Amélia) ter uma existência africana em que sente bem na sua pele. Amélia, diz Lóia, "(...) tem o coração pesado (...). Só para bater ela tem o coração leve. No mais é pesado. E frio como a pedra. Porque ela está morta. Está viva, mas está morta"<sup>16</sup>

É justamente falando de *A Árvore das Palavras* que Isabel Ferreira Gould coloca "a questão se a mulher plebeia e órfã, oriunda de um Portugal rural e salazarista, teve de facto oportunidades em África de ascender socialmente"<sup>17</sup>. As personagens de Amélia e D. Glória, mesmo sendo secundárias – ou precisamente porque o são – constituem retratos relevantes daquilo que é "a experiência colonial feminina a partir da perspectiva da mulher pobre"<sup>18</sup>: duas vidas cujo trajecto as leva à colónia não como parte de um projecto, mas pela ausência de alternativas.

Lembra-nos Boaventura de Sousa Santos que "As identidades culturais não são rígidas nem, muito menos, imutáveis. São resultados sempre transitórios e fugazes de processos de identificação."<sup>19</sup> – e, acrescentaríamos, isto tem implicações ao nível individual. Se isto é verdade para quem nasce e morre num mesmo ambiente sócio-cultural, teria de o ser e forma muito mais contundente para quem, como estas personagens, realiza, no tempo da sua vida, uma trajectória deste género. Os projectos narrativos que aqui abordamos fotografam os protagonistas justamente no movimento de construção de uma identidade que, colocada em crise pelas circunstâncias históricas e pessoais em que se encontram, são obrigados a redescobrir ou renegociar. Os homens, seus pais, haviam feito já este movimento, num momento anterior à acção. Mas estas mulheres não puderam ou não souberam fazê-lo, e o lugar onde vivem acaba por colocar em causa a própria identidade.

De resto parece ser uma constante da literatura portuguesa que foca de algum modo a experiência colonial, o facto de o motor da acção ser

<sup>16</sup> Teolinda Gersão, *Op. Cit.*, p. 23.

<sup>17</sup> Isabel Ferreira Gould, "Mulheres coloniais no novo romance português", in *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 42, n. 2, junho, 2007, pp. 69-70.

<sup>18</sup> Isabel Ferreira Gould, *Op. Cit.*, p. 70.

<sup>19</sup> Boaventura de Sousa Santos, *Pela Mão de Alice - O Social e o Político na Pós-Modernidade*, Almedina, Coimbra, 2013, p. 119.

sempre masculino: o que é analisado na maioria destes romances que entretanto se tornaram clássicos modernos (*Jornada de África*<sup>20</sup>, *Os Cus de Judas*<sup>21</sup>, *Autópsia de um Mar de Ruínas*<sup>22</sup>, etc) é habitualmente a temática da guerra e da violência. Mesmo em *A Costa dos Murmúrios*<sup>23</sup>, que gira em torno de duas protagonistas femininas, a acção destas mulheres não é senão o contraponto à gestão masculina da acção; a função de Eva Lopo é dar voz às vítimas, que não são só exclusivamente as baixas dos combates: a primeira vítima é a verdade, a segunda será a decência.

Amélia e D. Glória encarnam todas as personagens femininas e/ou subalternas de alguma maneira que não têm voz nem determinam a acção – as vítimas que precisaram da voz de Eva no romance de Lídia Jorge, em termos gerais; mas também, em termos mais particulares, um universo geralmente não contemplado nas narrativas que esta literatura produziu: o das esposas por procuração, o da mulher branca que vai para África onde se sente, e permanece, estrangeira.

O estrangeiro, diz-nos Simmel<sup>24</sup>, distingue-se do viajante porque permanece – é, não aquele que sai do seu espaço para fazer uma experiência breve, e regressa a “casa”, mas quem deixa o seu espaço para passar a viver, com carácter permanente, num outro território que não é o seu. Daí que o estrangeiro possua uma dimensão de ambiguidade, no sentido em que, ao mesmo tempo que faz efectivamente parte do grupo a partir do momento em que se insere, de forma mais ou menos conseguida, naquela sociedade, comporta em si elementos de diferença, que traz consigo e que são sinais da sua existência precedente. No caso destes dois projectos narrativos, temos o elemento masculino do casal, em que é preponderante a componente de envolvimento no novo ambiente social (embora se veja também nestas personagens a distância crítica de que fala também Simmel, uma certa objectividade que eventualmente os nativos teriam mais dificilmente). Nos filhos, o trânsito é inverso, de modo que é na metrópole que serão estrangeiros. E temos finalmente as esposas, dominando,

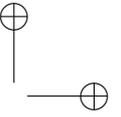
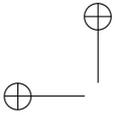
<sup>20</sup> Manuel Alegre, *Jornada de África*, Dom Quixote, Lisboa, 1989.

<sup>21</sup> António Lobo Antunes, *Os Cus de Judas*, Vega, Lisboa, 1979.

<sup>22</sup> João Melo, *Autópsia de um Mar de Ruínas*, Dom Quixote, Lisboa, 1984.

<sup>23</sup> Lídia Jorge, *A Costa dos Murmúrios*, Dom Quixote, Lisboa, 1988.

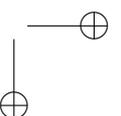
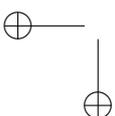
<sup>24</sup> Georg Simmel, “The stranger”, in *The Sociology of Georg Simmel* (organização e tradução de Kurt Wolff), Free Press, New York, 1950, pp. 402-408.

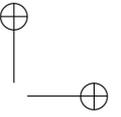


em ambas, a dimensão de estranhamento que as leva a serem apontadas como diversas.

Queremos aqui argumentar que é a falta de um projecto pessoal que passe pela presença na colónia que sublinha nestas mulheres o elemento de alteridade, deixando-as prisioneiras de uma realidade que não conseguem sentir como sua. É neste ponto que consideramos que a leitura das suas histórias pessoais pode beneficiar se se cruzar com as análises feitas no âmbito da teoria pós-colonial. Aplicar-se-ia, então, o conceito de inter-espço ou espaço intermédio (*in-between space*) definido por Bhabha, espaço intersticial, que pode dar lugar à elaboração de estratégias de construção de identidade, é certo. Mas não para estas personagens, por assim dizer refractárias à ideia pós-moderna de uma identidade híbrida. Este conceito de espaço intermédio aplica-se, *in primis*, a noções como a tipicamente pós-colonial de hibridismo que, por sua vez, vai beber à ideia de que as identidades são construídas, e que o são a partir de um processo que tem na sua base um princípio de alteridade. Estas mulheres são vistas como estranhas, marginalizadas pela comunidade, de forma mais ou menos acintosa. O que falha nestes projectos de vida é que estas duas mães não conseguem cumprir o papel previsto e prescrito pelas comunidades que as cercam.

Num ambiente colonial, como é o caso, as identidades podem construir-se com base em pressupostos de vários tipos: de raça – como é o caso da leitura que fazem as vizinhas da D. Glória d’*O Retorno*, que opõem “os nossos” e “os pretos”; como fará também o Rui, provavelmente por imitação do pai, sempre escarninho e de má-vontade para com a população negra, que despreza independentemente da idade ou de outro tipo de afinidades (e a relação com Fortunata não faz senão sublinhar esta postura de base); já para a Gita-criança, são estas afinidades que contam acima de tudo: ela identifica-se, na infância, quer com a menina negra, por ser menina como ela, quer com a negra adulta, por ser alegre e bondosa; mais tarde, crescendo, torna-se a nacionalidade a pedra-de-toque de uma identidade que amadureceu entretanto, mais construída sobre noções de cultura e de território; também n’*O Retorno* há uma personagem que escolhe sobrepor ao da raça o critério da nacionalidade: “o tio Zé, que não se vai embora





porque quer ajudar os pretos a formar uma nação.”<sup>25</sup>

Outras categorias recorrentes na literatura crítica sobre o pós-colonial que poderão contribuir para ler estas personagens são diáspora, deslocamento, desenraizamento, exílio. Bhabha, por exemplo, define uma poética do exílio, intimamente relacionada com a condição pós-moderna, e com implicações ao nível da identidade – embora a questione e coloque sobretudo ao nível da identidade nacional ou cultural.

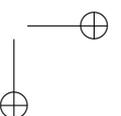
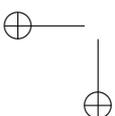
Não esqueçamos porém que Bhabha vai buscar a Frantz Fanon e à sua experiência de psiquiatra colonial muita da sua teoria. E “Se a psiquiatria é a técnica médica que tem como meta permitir que o homem não se sinta mais um estrangeiro no seu ambiente”<sup>26</sup>, não nos deve causar surpresa ver reduzida a um caso psiquiátrico a D. Glória d’*O Retorno*. Escreve Fanon sobre o caso argelino: “o árabe, permanentemente estrangeiro em seu próprio país, vive em um estado de absoluta despersonalização... A estrutura social existente na Argélia era hostil a qualquer tentativa de conduzir o indivíduo de volta ao seu devido lugar.”<sup>27</sup> Se isto é verdade para o colonizado no exemplo descrito por Fanon, é-o, por maioria de razão, para estas mulheres estrangeiras que, nas colónias, não encontram casa ou sequer exílio.

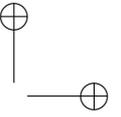
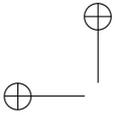
A sociedade colonial é, por natureza, repressiva. A despersonalização do nativo africano é um ingrediente fundamental da gestão colonial do poder, visto que este não pode senão assentar numa desigualdade; torna-se pois necessário postular e, depois, reiterar, essa desigualdade; a inferioridade – percebida – do nativo foi-se construindo ao longo de séculos, culminando na lógica imperialista do séc. XIX. Mas, paralelamente a esta, desenrolava-se uma outra história de repressão: por um lado, é de recordar como a posição das mulheres nativas nos territórios ocupados foi uma questão usada como argumento para justificar os projectos coloniais como piedosas missões civilizadoras, com um paternalismo que já não passa despercebido; mas mesmo esta retórica resistia pouco no confronto entre paradigmas “civilizacionais”, quando se tratava do efectivo papel e estatuto da mulher branca na sociedade de então.

<sup>25</sup> Dulce Maria Cardoso, *Op. Cit.*, p. 8.

<sup>26</sup> Frantz Fanon, *apud* Homi Bhabha, *Op. Cit.*, p. 40.

<sup>27</sup> Frantz Fanon, *apud* Homi Bhabha, *Op. Cit.*, p. 40.



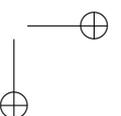
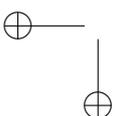


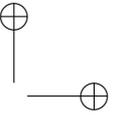
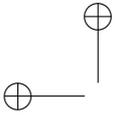
Recordemos Foucault e a relação que estabelece entre conhecimento e poder: não é só em relação ao nativo que o colono branco tem a primazia da descrição e o poder de o encerrar numa narrativa que o define e limita. O mesmo se aplica à mulher colona – e talvez por maioria de razão, sendo ela, até certo ponto, concebida como pertencente à mesma categoria “dominadora”. Afinal, diz-nos ainda Fanon, através de Bhabha que, no contexto colonial, “a vida quotidiana assume uma ‘constelação de delírio’”, com “o Preto escravizado pela sua inferioridade, o homem branco escravizado pela sua inferioridade, têm ambos um comportamento orientado pela neurose”<sup>28</sup>. De modo que, mesmo não sendo essa a regra, isto é, mesmo não sendo as mães de Rui e Gita dos projectos narrativos a que nos referimos consideradas, pelos seus pares, como produtos normais de uma sociedade colonial, resta a suspeita, confirmada pela análise de Fanon, de que é efectivamente mais difícil resolver satisfatoriamente as questões colocadas pela necessidade de construção de uma identidade num ambiente essencialmente violento, visto que fundado na violência – e, acrescentará Fanon, fundamentalmente neurótico – como é o colonial.

Se é certo que a identidade é relacional, e que exige a presença do Outro, entendido enquanto tal, o espaço em que se joga este processo é ele próprio de cisão (*splitting*)<sup>29</sup> e de tensão – justamente porque se trata de um processo, nunca é um dado. No caso destas mulheres, parece-nos que a fragilidade adicional da sua posição vem não tanto do facto de serem mulheres – como de serem, em todos os sentidos, subalternas. A sua condição de dupla alteridade acaba por lhes anular as perspectivas de resolução de uma identidade compatível com a situação em que se encontram.

<sup>28</sup> Homi Bhabha, *Op. Cit.*, p. 43.

<sup>29</sup> Homi Bhabha, *Op. Cit.*, p. 44.



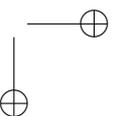
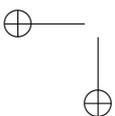


## ***As Cartas Portuguesas* e a escrita de si: por uma possível genealogia da literatura feminina na História da Literatura**

MICHELLE VASCONCELOS OLIVEIRA DO NASCIMENTO  
FURG/FAPERGS/CAPES/CNPq

*As Cartas Portuguesas* foram publicadas pela primeira vez em 1669, sob a autoria de uma freira portuguesa, mais tarde (séc. XIX) atribuída a uma freira de Beja, Mariana Alcoforado, considerada uma das precursoras da escrita íntima feminina na literatura produzida por mulheres em Portugal. O texto, composto por cinco cartas de amor, tornou-se um dos ícones da literatura de autoria feminina em Portugal, e, embora sua autoria tenha sido discutida nestes últimos três séculos, os seus valores estético e literário são indiscutíveis, assim como a influência que exerceu na literatura feminina posterior, cujo caso mais conhecido é o das *Novas Cartas Portuguesas* (1972), de Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa. Florbela Espanca (1894-1930), poetisa alentejana, também é um dos nomes femininos da literatura portuguesa que recebeu influência de Sórora Mariana, notadamente na construção de Sórora Saudade, espécie de personagem que acompanha vários de seus escritos, desde poesias a cartas e diário. A influência também é notada na própria utilização da escrita íntima como espaço não só para a confissão e evasão, mas para a ficcionalização do eu feminino, a partir da qual se inscreve desde os modelos sociais a questões relativas ao corpo, ao sexo e à liberdade feminina.

*As Cartas Portuguesas* foram publicadas pela 1.<sup>a</sup> vez em 1669, na França, com autor anônimo, com a suposição de que fosse uma tradução. Teria sido golpe de marketing? A autoria foi sonogada, atribuindo-se a

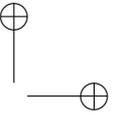


uma religiosa portuguesa. Em 1810, o periódico francês *L'Empire* publica a descoberta de um exemplar anotado que indica ter sido escrito por Mariana Alcoforado, tendo como destinatário o Sr. de Chamilly. A versão portuguesa à época é que de fato existiu em Beja, Portugal, no convento de Nossa Senhora da Conceição, uma freira de nome Mariana Alcoforado, nascida em 22 de abril de 1640 e com registro de morte em 1723. Teria Mariana, por volta de 1660, vivido intensa paixão por um oficial francês que servia em Portugal, o Sr. Cavalheiro de Chamilly?

O fato é que, independente da real autoria, as cinco Cartas de Mariana Alcoforado, que narram desde a paixão desta mulher pelo cavalheiro que partiu para seu longínquo país, à derrocada deste amor pelo suposto abandono ao seu destino – o malfadado convento –, influenciaram parte da literatura produzida por mulheres em Portugal e instauraram a escrita de si como gênero tipicamente feminino. Mas, por que as escritas de si?

Partindo da História Cultural, vamos perceber que dois importantes fatores convergem e se complementam para que as escritas de si tenham se tornado o gênero tipicamente feminino e para que as *Cartas Portuguesas* sejam consideradas um dos ícones da Literatura de autoria feminina em Portugal e influenciado a literatura de autoria feminina posterior. Tais fatores são: 1) a natureza da escrita de si, ou seja, a relação do âmbito público e privado, no que diz respeito à produção literária feminina; e 2) a prática da produção e troca epistolares, tão difundidas na Europa na segunda metade do século XIX, e que dominou parte do imaginário da época.

Quanto ao primeiro fator, a natureza desse tipo de prática, pode-se afirmar que as escritas de si, embora sejam associadas à produção literária íntima, abrangem diversos gêneros literários, como cartas, diário, poesia, contos, crônicas, autobiografia, autoficção, etc., sendo praticadas por inúmeros escritores, em diferentes épocas. Possui como característica a escritura centrada no eu, ou seja, uma escrita que contém elementos da experiência vivida pelo sujeito escritor, o que faz com que seja confundida com uma prática exclusivamente autobiográfica. Entretanto, as escritas de si apresentam diversas facetas que fogem do âmbito estritamente autobiográfico e memorialista, e, durante muito tempo, foi a única prática de escrita permitida a certos grupos, como é o caso das mulheres. Por conter elementos que remetem à experiência vivida, torna-se



objeto de diversos campos de conhecimento, tanto por seu valor memorialístico/autobiográfico, histórico, sociológico e literário.

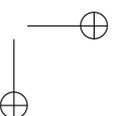
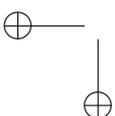
Em relação às mulheres e, no caso mais específico, às escritoras, o gênero autobiográfico teve um alcance e papel muito mais profundos, pois a elas foi negada a participação na esfera pública. E quando tinham acesso ao mundo público, devido à censura do social, muitas não conseguiam expressar por inteiro os seus pensamentos e angústias em suas obras ou manifestar-se em relação aos acontecimentos e à sociedade em que viviam, e encontravam na escrita diarística e memorialista um refúgio para o “eu”. É nesse espaço que a escrita serve de refúgio e de criação de um eu e de um mundo, às vezes tão próximos à sua realidade, outras vezes tão próximos à ficção.

Quanto ao facto de que a identidade individual, na escrita como na vida, passa pela narrativa, isso não quer de modo algum dizer que ela seja ficção. Pondo-me por escrito, eu apenas prolongo o trabalho de criação de “identidade narrativa” (como diz Paul Ricoeur) em que consiste toda e qualquer vida. Claro que ao tentar ver-me melhor, continuo a criar-me, passo a limpo os rascunhos da minha identidade, e esse movimento vai provisoriamente estilizá-los ou simplificá-los. Mas não estou a brincar à invenção de mim mesmo. Pelo contrário, ao tomar a senda da narrativa sou fiel à minha verdade: todos os homens que andam na rua são homens-narrativa, é por isso que se aguentam em pé.<sup>1</sup>

À oposição realidade-ficção que diferencia o autobiográfico e o define em relação aos outros gêneros literários também se associa a oposição privado-público, típica deste gênero: “La distinción público-privado es tan importante en la definición de textos autobiográficos que no sólo se utiliza para la clasificación en literário o no literário [...]”<sup>2</sup>. As características principais do gênero autobiográfico se associam ao caráter privado dos textos e ao fato de terem aproximação com a realidade, ou assumirem esse “pacto” com a verdade, de acordo com Lejeune, em *O Pacto Autobiográfico*. Ora, é mesmo o caráter privado, individual, que permite

<sup>1</sup> Philippe Lejeune, “Definir autobiografía”, in Paula Morão (org.), *Autobiografía. Auto-representação*, Lisboa, Colibri, 2003, p. 41.

<sup>2</sup> Mercedes Arriaga Flórez, *Mi amor, mi juez: alteridad autobiográfica femenina*, Barcelona, Anthropos Editorial, 2001, p. 19.



que, nesses textos, os indivíduos se expressem livres da moralidade social, do discurso permitido socialmente. Assim, são textos que podem ser considerados marginais, tanto pelo seu caráter privado, íntimo, por não obedecerem a categorizações e modelos literários, e essa marginalidade é terreno fértil para que as mulheres desenvolvam a sua escritura não permitida nos meios públicos, e, principalmente, construam sua memória e literatura.

Essa relação entre “realidade” e “ficção”, que, por sua vez, diz respeito às categorias de não-literatura (memória) e literatura<sup>3</sup>, é instaurada em muitos momentos da escrita íntima feminina, que em Portugal tem Mariana Alcoforado, com as *Cartas Portuguesas*, a precursora do gênero.

Quanto à difusão das escritas de si em seus variados gêneros, pode-se afirmar que a carta<sup>4</sup> e o diário, mais especificamente, se tornaram conhecidos no Ocidente a partir das publicações de Madame de Sévigné e Samuel Pepys, respectivamente, e, posteriormente, de Marie Bashkirtseff, com seus diários, que fez com que se tornasse um gênero tipicamente feminino, constituindo esse tipo de escritura do “eu”, visto que correspondem a “uma forma de sociabilidade e de expressão feminina, autorizada, e mesmo recomendada, ou tolerada. Forma mais distanciada do amor, mais conveniente e menos perigosa do que o encontro, a carta de amor toma o lugar do próprio amor”<sup>5</sup>. Ainda conforme Perrot,

Uma mulher conveniente não se queixa, não faz confidências, exceto, para as católicas, a seu confessor, não se entrega. O pudor é sua virtude, o silêncio sua honra, a ponto de se tornar uma segunda natureza. A impossibilidade de falar de si mesma acaba por abolir seu próprio ser, ou ao menos o que se pode saber dele.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Mercedes Arriaga Flórez, *Mi amor, mi juez: alteridad autobiográfica femenina*, Barcelona, Anthropos Editorial, 2001, pp. 19-20.

<sup>4</sup> “Estamos acostumados a pensar em correspondência pessoal como um meio muito íntimo de comunicação escrita. Porém, a noção de correspondência como um diálogo particular entre indivíduos não é sempre adequada, dada a natureza coletiva de grande parte da correspondência epistolar, e das tentativas de fiscalização por parte de pais e maridos.” Martin Lyons e Cyana Leahy, *A palavra impressa: histórias da leitura no século XIX*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 1999, p. 70.

<sup>5</sup> Michelle Perrot, *Minha História das Mulheres*, trad. Angela Corrêa, São Paulo, Contexto, 2008, p. 29.

<sup>6</sup> Michelle Perrot, *As mulheres ou os silêncios da história*, trad. Viviane Ribeiro,

Assim, a escrita de si passou a ser o veículo não só de evasão, mas de criação de um “eu” feminino e de “surgimento” de uma prática literária feminina. O gênero epistolar era um dos mais conhecidos entre as mulheres letradas e vai se tornar um tema e um motivo da literatura (no romance epistolar) e da pintura de gênero, principalmente a pintura holandesa. “A mulher que lê uma carta em seus aposentos, ou perto de uma janela, na fronteira entre o interior e o exterior, sonha com o amante ou marido viajante ou guerreiro.”<sup>7</sup> Dentro desse imaginário epistolar, que se consagra com a burguesia vitoriana, segundo Peter Gay, as mulheres e os homens apaixonados, em especial, transfiguravam o carteiro em um mensageiro quase místico, portador da sua felicidade ou miséria. Assim, de país em país, criou-se o costume entre os casais apaixonados, e mais ainda quando estavam comprometidos, de escrever-se diariamente – costume honrado com raras exceções. [...]. Até mesmo a carta que não pedia explicitamente uma resposta representava a demanda implícita de uma conversação à distância.<sup>8</sup>

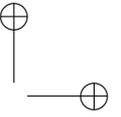
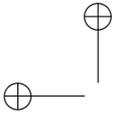
É dentro desse imaginário social e cultural desenvolvido em torno da troca epistolar que as *Cartas* de Mariana Alcoforado irão influenciar não só a prática epistolar pelas mulheres, mas a criação literária feminina. Tanto a romantização em torno da troca epistolar, da espera e da imagem da freira, também romantizada, são determinantes para que essa obra tenha sido importante dentro da produção literária feminina em Portugal. É convergindo a esses fatores a natureza da escrita de si e a prática feminina que se consegue perceber o porquê do seu alcance e de sua importância literária dentro de uma reflexão acerca da História da Literatura de autoria feminina em Portugal.

É em tom de confiança, entrega e queixa amorosa que Sórora Mariana escreve as suas 5 cartas para o Cavalheiro de Chamilly, um tom considerado tipicamente feminino por caracterizar o âmbito privado da escritura produzida por mulheres, o único mundo e gênero permitido às

Bauru, EDUSC, 2005, p. 10.

<sup>7</sup> Michelle Perrot, *As mulheres ou os silêncios da história*, trad. Viviane Ribeiro, Bauru, EDUSC, 2005, p. 29.

<sup>8</sup> Peter Gay, *O coração desvelado: a experiência burguesa da rainha Vitória a Freud*, trad. Sérgio Bath, São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 345.



mulheres durante muito tempo. E é no estabelecimento de um dialogismo com Mariana que a escritora alentejana Florbela Espanca, quase três séculos depois, pela representação da persona de Sórora Saudade, produz parte de sua epistolografia. É para o poeta Américo Durão que Florbela veste, pela primeira vez, seu burel de Soror Saudade:

Amigo meu:

Recebi a carta e o jornal. Obrigado.

[...] Logo pela manhã vaidosamente pedi um espelho para me ver. Fiquei contente: muito pálida, com a boca muito pálida, com umas grandes olheiras roxas, a cabeça envolvida com ligaduras brancas, eu era mesmo... mesmo... adivinhe quem? Pois era mesmo... mesmo... Sórora Saudade!

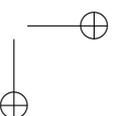
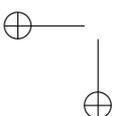
E, como uma escandalosa trança preta aparecia a perturbar um pouco a grave religiosidade da minha pessoa, pedi que a escondessem bem. As monjas têm cabelo cortado, pois não têm? Riram-se da minha infantilidade e talvez me chamassem doida, mas eu fiquei contente porque então é o que eu era mesmo, mesmo igual a Sórora Saudade. [...]

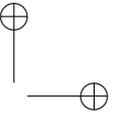
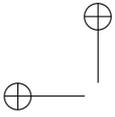
Ora, a prática epistolar, de caráter autobiográfico, foi bastante difundida entre escritores:

A produção autobiográfica portuguesa no século XIX foi rica e variada, embora algumas das obras mais representativas então produzidas só tenham sido publicadas na centúria de vinte [...]. Quanto mais complexa a época, tanto mais rica. [...] Um impulso de autojustificação levou pessoas tão diferentes – escritores, juristas, políticos, artistas, actores, eclesiastos – a integrar esta vasta bibliografia do memorialismo luso.<sup>9</sup>

Florbela Espanca produz uma larga epistolografia, mas é na persona de Sórora Saudade, de quem se “veste” em algumas destas cartas trocadas com amigos e familiares, que denuncia o claustro feminino, resgatando a figura de Alcoforado. E é através desta personagem, de caráter romantizado, que ascende num impulso de autoconhecimento e autojustificação,

<sup>9</sup> António Ventura, “Literatura autobiográfica em Portugal: algumas reflexões a partir da História”, in Paula Mourão e Carina Infante (org.), *ACT 16: Escrever a vida: verdade e ficção*, Porto, Campos das Letras, 2008, p. 31.





que Florbela escreve ao seu então amigo Guido Battelli, em carta de 3 de agosto de 1930:

Estou hoje num dos meus dias maus, não lhe devia escrever; mas, erguer todos estes fantasmas em frente da sua alma compreensiva e boa, da sua alma amiga, é um alívio e um refrigerio. Perdoe o egoísmo à sua pobre Soror Saudade; hoje mais Sórora Saudade do que nunca. Às vezes sinto em mim uma elevação de alma, o vôo translúcido duma emoção em que pressinto um pouco do segredo da suprema e eterna beleza; esqueço a minha miserável condição humana, e sinto-me nobre e grande como um morto.<sup>10</sup>

Mas é na sua correspondência amorosa, diário e dedicatórias que a Sórora Saudade de Florbela comunga com Sórora Mariana dos mesmos anseios, paixão, dores e cria a sua ficção de amor, tão feminina, assim como criou Mariana:

Na Primeira Carta, Mariana escreve:

Mas não importa, estou resolvida a adorar-te toda a vida e a não ver seja quem for, e asseguro-te que seria melhor para ti não amares mais ninguém. Poderias contentar-te com uma paixão menos ardente que a minha? Talvez encontrasses mais beleza (houve um tempo, no entanto, em que me dizias que eu era muito bonita), mas não encontrarias nunca tanto amor, e tudo o mais não é nada.<sup>11</sup>

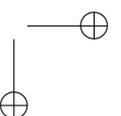
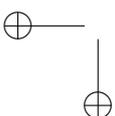
Em Carta a Guimarães, em 4 de março de 1920, Florbela lamenta:

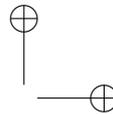
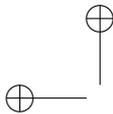
Sou sempre a mesma mulher leal a quem há dias fizeste o oferecimento generoso da tua alma e do teu nome. [...] Nestes dias fizeste-me acreditar que a felicidade é provável no mundo. A minha pobre alma, tão magoada e dolorida, encontrou para ti os risos bons dos quinze anos. Sonhei passar a vida a teu lado, e como se num amor pudesse reunir todos os amores, sonhei ser, no nosso lar, a esposa, a irmã, a amiga incomparável e, em horas de desânimo, até a mãe que tu não tens há tanto tempo.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Florbela Espanca, *Afinado Desconcerto: contos, cartas, diário*, org. Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Iluminuras, 2002, p. 275.

<sup>11</sup> Mariana Alcoforado, *Cartas portuguesas*, Porto Alegre, L&PM, 1997, p. 14.

<sup>12</sup> Florbela Espanca, *Perdidamente: correspondência amorosa (1920-1925)*, fixação de texto, organização, apresentação e notas de Maria Lúcia Dal Farra e prefácio de Inês Pedrosa, Vila Nova de Famalicão, Edições Quase, 2008, p. 72.





Mariana Alcoforado continua ainda na sua carta:

Se me fosse possível sair deste malfadado convento, não esperaria em Portugal pelo cumprimento da tua promessa: iria eu, sem guardar nenhuma conveniência, procurar-te, e seguir-te, e amar-te em toda a parte. Não me atrevo a acreditar que isso possa acontecer; tal esperança por certo me daria algum consolo, mas não quero alimentá-la, pois só à minha dor me devo entregar.<sup>13</sup>

Em aparente dialogismo, a espera e o desejo de Florbela nos remete à Mariana Alcoforado em seu malfadado convento. Em carta a Guimarães, a 16 de abril de 1920, Florbela também reclama a ausência do seu amor:

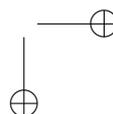
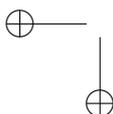
E tu [...] não me deixas ir passar umas horas contigo? [...] Tenho saudades, saudades, saudades. E é verdade que eu ando de luto, de luto por uns beijos que trago e que se não dão e que morrem de frio longe de tua boca; queres luto mais triste? Meu amigo, tu és muito mau que me não quiseste hoje ao pé de ti. [...] E a nossa casa? [...] Quem me dera já na nossa casinha, no nosso pequenino ninho, meu amor querido!<sup>14</sup>

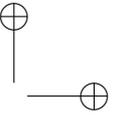
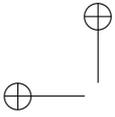
Em sua epistolografia, Florbela parece estabelecer claramente o diálogo com Mariana Alcoforado, marcado pelo seu interlocutor principal, o segundo marido, António Guimarães, a quem sempre espera, assim como Mariana a seu Chamilly. Por coincidência, Guimarães era alferes da Guarda Nacional Republicana, o que o fazia viajar por todo o país, ausentando-se da companhia da amada, tal como a figura construída acerca do Cavalheiro de Chamilly, numa aproximação imaginária de ambos os sujeitos masculinos. Mariana e Florbela praticam uma espécie de poética da espera feminina, remetendo-nos, muitas vezes, à figura de Penélope, a fiar e des-fiar os dias e horas do encontro, da entrega. No caso de Mariana, na segunda Carta:

Todos os que falam comigo creem que estou doida, não sei que lhes respondo, e é preciso que as freiras sejam tão insensatas como

<sup>13</sup> Mariana Alcoforado, *Cartas portuguesas*, Porto Alegre, L&PM, 1997, p. 15.

<sup>14</sup> Florbela Espanca, *Perdidamente: correspondência amorosa (1920-1925)*, fixação de texto, organização, apresentação e notas de Maria Lúcia Dal Farra e prefácio de Inês Pedrosa, Vila Nova de Famalicão, Edições Quase, 2008, pp. 144-146.





eu para me julgarem capaz seja do que for. Ah, como eu invejo a sorte do Manuel e do Francisco! Porque não estou eu sempre ao pé de ti, como eles? Teria ido contigo e servir-te-ia certamente com mais dedicação. [...] Apesar disso, não estou arrependida de te haver adorado. Ainda bem que me seduziste. A crueldade da tua ausência, talvez eterna, em nada diminuiu a exaltação do meu amor. Quero que toda a gente o saiba, não faço disso nenhum segredo; estou encantada por ter feito tudo quanto fiz por ti, contra toda a espécie de conveniências. E já que comecei, a minha honra e a minha religião hão de consistir só em amar-te perdidamente toda a vida.<sup>15</sup>

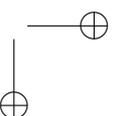
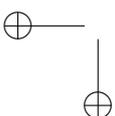
Florbela, em carta a Guimarães, em 4 de março de 1920, também desabafa sobre as acusações recebidas, sobre o sentimento de solidão e sobre o sentimento amoroso e a felicidade, que transcendem todas as dificuldades:

Em volta de mim ergueu-se uma revoltante maré de lama, a intriga mais infame e mais cruel que se pode imaginar. Ouvi hoje, em casa de Dona Georgina, coisas que não supus que as pudesse ouvir um dia. Tão só me sentem na vida que se atrevem a insultar-me como se eu fosse a última das mulheres! Eu, que sozinha, tenho cumprido sempre o meu dever, embora, como custe ao meu coração que afinal se revolta e se insurge contra a vida tão vil que não me deixa ser feliz nem fazer feliz os que estimo. [...] Separam-nos, António, e roubam-te a ti, como a mim, a felicidade, porque ninguém como eu saberia ser tão radiantemente feliz por ti e em ti! [...]<sup>16</sup>

Mas não é só em carta que Florbela toca Mariana. A aproximação é percebida ainda em dedicatória a Guimarães no manuscrito *Claustro das Quimeras*, que mais tarde vem se tornar o *Livro de "Sóror Saudade"*: "Àquele que é na vida toda a minha vida, àquele que é na amargurada noite da minh'alma, a deslumbradora luz, que tudo ilumina e aquece, ao meu único amor de verdade, maior que todos os amores de quimera e

<sup>15</sup> Mariana Alcoforado, *Cartas portuguesas*, Porto Alegre, L&PM, 1997, pp. 22-23.

<sup>16</sup> Florbela Espanca, *Perdidamente: correspondência amorosa (1920-1925)*, fixação de texto, organização, apresentação e notas de Maria Lúcia Dal Farra e prefácio de Inês Pedrosa, Vila Nova de Famalicão, Edições Quase, 2008, p. 73.



ilusão que tão cedo passaram... Bela.”<sup>17</sup>

Entretanto, não é só na produção de Florbela que ecoa a voz de Mariana Alcoforado. As *Novas Cartas Portuguesas*, de 1972, como o próprio título já sugere, revisita a produção de Sórora Mariana Alcoforado, não só ressignificando-a, mas ficcionalizando-a, e questionando o lugar e importância das *Cartas Portuguesas* na História da Literatura.

Em uma obra (in)classificável em relação ao gênero e temática, as três Marias, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, retornam à Mariana Alcoforado como fundadora desta literatura de autoria feminina pautada nas escritas de si, como também pautada na reivindicação e denúncia femininas, denúncia do corpo – pois pode ser considerada uma das primeiras vozes femininas em Portugal a manifestar o erotismo feminino – e denúncia do sujeito feminino, enquanto mulher. As três Marias pensam e refletem o lugar deste na Literatura de caráter íntimo e feminino, que tem como precursora a Sórora Mariana, estabelecendo um diálogo com as próprias cartas de Alcoforado, não só levantando a questão entre sua “estória” e a “história” de amor na “História”, contrapondo a realidade e ficção de amor, mas sugerindo, sobretudo, através desse jogo de significantes estória/história/História, a importância da obra para a História da Literatura:

#### Primeira Carta IV

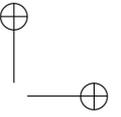
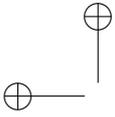
Como é que o amor é possível?  
Como é que não é possível?  
que mais importa:  
a história de um amor?  
ou um amor na História?  
na estória?<sup>18</sup>

3/3/1971

É no questionamento da influência de Alcoforado para a sua Literatura, *vide* a Literatura produzida por mulheres em Portugal, que as três Marias

<sup>17</sup> Florbela Espanca, *Perdidamente: correspondência amorosa (1920-1925)*, fixação de texto, organização, apresentação e notas de Maria Lúcia Dal Farra e prefácio de Inês Pedrosa, Vila Nova de Famalicão, Edições Quase, 2008, p. 241.

<sup>18</sup> Maria Isabel Barreno *et al.*, *Novas cartas portuguesas*, Nórdica, 1974, p. 86.



contribuem para a construção sobre a ideia dessa possível genealogia da escrita de si feminina portuguesa:

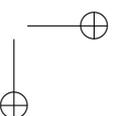
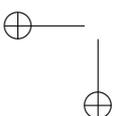
#### Primeira Carta V

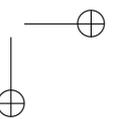
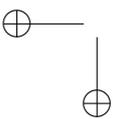
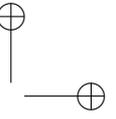
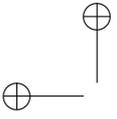
Que negamos?  
Que rimos ou rimamos nós de Mariana?  
Que negamos?  
Que tiramos nós de Mariana? Seu cuidado?  
Eu meu cuidado? Vocês vosso cuidado?  
Nossa chama?  
Se dela tomei partido é porque a invento,  
não porque a disfarço. É porque a defendo?  
Me defendo? Me evito, amo, a suicido, a mato, a masturbo.<sup>19</sup>

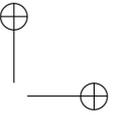
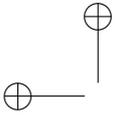
As *Cartas Portuguesas*, publicadas pela primeira vez em 1669 e atribuídas posteriormente a uma freira portuguesa, Mariana Alcoforado, são, indubitavelmente, o ponto de partida para se pensar uma genealogia da escrita/literatura de autoria feminina em Portugal a partir das escritas de si. O seu alcance, que tem como ápice a publicação das *Novas Cartas Portuguesas*, em 1972, mas que passa por nomes importantes da Literatura de autoria feminina em Portugal, como Florbela Espanca, consagra esse tipo de escrita entre as mulheres e é consequência da difusão do gênero epistolar entre as mulheres, tanto pelo caráter moral, sendo um dos únicos permitidos (âmbito privado), quanto pelo caráter cultural-imaginário, da troca de correspondências tão romantizada a partir do século XVIII e XIX na Europa, assim como a personagem da freira no claustro/escritora, sempre à espera do seu cavalheiro/amor.

A imagem feminina da espera é, por sinal, a mais romantizada na Literatura. Assim, pode-se pensar, ainda, que as *Cartas* de Alcoforado, além de fundadoras de uma linhagem, pertencem a uma suposta tradição da representação feminina na literatura. Logo, a relação de dialogismo estabelecida entre Florbela Espanca e as três Marias com Alcoforado afirma essa tradição da representação feminina e ajuda a refletir sobre uma genealogia das escritas de si de autoria feminina em Portugal.

<sup>19</sup> Maria Isabel Barreno *et al.*, *Novas cartas portuguesas*, Nórdica, 1974, p. 99.







# “Il mito me lo porto dentro”: La Medea di Maricla Boggio

MILAGRO MARTÍN CLAVIJO  
Università di Salamanca

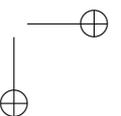
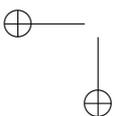
“E solo adesso mi appare/quello che avrei potuto essere in passato... / Medea sì, Medea...”<sup>1</sup>. Con queste parole incomincia il monologo della Medea degli anni '80 di Maricla Boggio. Si tratta di una rivisitazione in chiave femminista del mito greco presentato come una successione tra le più famose Medee che sono alla base dell'immaginario collettivo di oggi. Al centro, su un lettino da psicanalista è seduta una donna, che è una voce opposta e insieme complementare a quelle di altre Medee, da quelle di Euripide, Seneca, Cherubini, Niccolini, e di altre di cui parlerò più avanti. In questo testo la Boggio dà corpo e voce ad una donna che entra ed esce dalle altre Medee con cui volta a volta si identifica, almeno in parte, e da cui si allontana per trovare nel finale se stessa. Nella *pièce* della commediografa l'intertestualità contribuisce a creare una nuova Medea, quella auspicata dal femminismo radicale degli anni Settanta e che venne teorizzata nel 1970 da Carla Lonzi.

## 1. Per un contesto

Nata a Torino l'11 dicembre 1937, Maria Clara Boggio, detta Maricla, già nel 1969 pubblica testi di teatro, saggistica e narrativa. Ancora oggi, a quasi 80 anni di età, continua ad essere attiva nel mondo culturale italiano. La sua vasta produzione è di difficile classificazione per la varietà tematica, che va dall'antropologia alla storia, dalla mitologia all'attualità,

---

<sup>1</sup> Maricla Boggio, “Medea. Monologo per attrice con voci”, *Ridotto*, 1-2, 1981, p. 80.



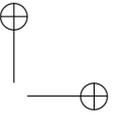
dalla sociologia alla critica, dalla traduzione di lavori teatrali ai soggetti e alle regie per il cinema e la televisione<sup>2</sup>.

Dopo essersi laureata in Giurisprudenza all'Università di Torino, negli anni Sessanta si forma come autrice e regista dapprima al Piccolo Teatro di Milano con Giorgio Strehler e Paolo Grassi e poi all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico" di Roma, dove nel 1966 si diploma in regia con Orazio Costa Giovangigli. La sua produzione drammaturgica è caratterizzata fin dagli inizi da un marcato impegno sociale e politico e da uno spiccato interesse antropologico per il diverso. La Boggio si occupa, oltre che della condizione femminile, delle situazioni di disagio sociale. Nel 1969, vale a dire nove anni prima dell'approvazione della Legge Basaglia, debutta come attrice e regista, assieme a Franco Cuomo, con *Santa Maria dei Battuti -rapporto sull'istituzione psichiatrica e sua negazione in quindici misteri*, lavoro imperniato sulle vessazioni e gli abusi che avvengono all'interno dei manicomi. Il copione, a quanto precisano la Boggio e Franco Cuomo, sfida "il giudizio di critici e pubblico partendo da un argomento scottante, impervio per uno sviluppo teatrale"<sup>3</sup>.

Quattro anni più tardi, nel 1973, fonda a Roma, con Dacia Maraini e Edith Bruck, il Teatro femminista della Maddalena, realtà gestita unicamente da donne che condividono l'obiettivo di vedere riconosciuto un maggiore spazio alla donna non solo nella prassi artistica e teatrale, ma anche nella militanza sociale e politica. Si tratta del primo teatro femminista italiano, che affronterà i problemi della liberazione della donna realizzando spettacoli brevi, agili e poco costosi, nei quali vengono denunciati problemi scottanti in quegli anni come l'aborto, il carcere e il ruolo della donna nella società, aprendo dibattiti e discussioni che contribuiscono a migliorare la situazione sociale dell'epoca. Il monologo è una scelta ricorrente in questo teatro, come appare evidente dal testo di cui mi occupo in queste pagine, *Medea*. La *pièce*, che si inserisce a pieno titolo nel filone del teatro politico, si rivela un strumento importante a

<sup>2</sup> Alejandro A. Domínguez Benavides, "Maricla Boggio: una dramaturga italiana entre la filosofía y la historia", in Osvaldo Pellettieri (ed.), *Reflexiones sobre el teatro*, Buenos Aires, Galerna, 2004, pp. 323-327.

<sup>3</sup> Maricla Boggio, Prefazione a *Santa Maria dei Battuti, rapporto sulla istituzione psichiatrica e sua negazione in quindici misteri* di Maricla Boggio e Franco Cuomo, Roma, Bulzoni Editore, 2010, p. 168.



manifestare una incisiva critica sociale e culturale<sup>4</sup>.

## 2. Un punto di partenza: le Medee dell' immaginario collettivo

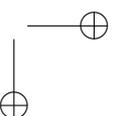
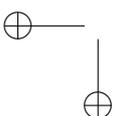
Pubblicata nel 1981 sulla rivista *Ridotto*, 1-2, col titolo *Medea. Monologo per attrice, con voci*, l'opera debutta quello stesso anno al Teatro di Roma, per la regia di Lorenzo Salvetti. La rivisitazione del mito<sup>5</sup> riprende un personaggio che, insieme a Clitennestra e a Fedra, costituisce una figura femminile modello di quello che, secondo i parametri della società patriarcale, le donne non dovrebbero mai essere perché non in sintonia con l'immagine archetipica femminile. Queste figure propongono valori radicalmente nuovi e come tali da condannare con decisione da parte degli uomini per evitare la diffusione di condotte considerate da loro pericolose. Medea<sup>6</sup> è stata ritenuta nel tempo un mostro e una strega, capace di macchiarsi dei peggiori delitti. Inoltre è diventata la donna che tradisce la propria famiglia, uccide il fratello, fa morire il re Creonte e la di lui figlia, ma soprattutto è la madre che uccide i propri figli, azione da sempre condannata con forza dalla società. Questa è sostanzialmente la Medea che ci è arrivata attraverso una lunga serie di rivisitazioni che del mito sono state fatte attraverso i secoli, adattandolo volta a volta alla propria epoca, ideologia, religione, contesto storico, gusti del pubblico, allargando nel contempo determinate situazioni, cancellandone altre e aggiungendo alcune novità. Detto in altri termini il mito viene modificato di continuo. Carlos García Dual<sup>7</sup> ha segnalato poco più di dieci anni fa che "gli dei e

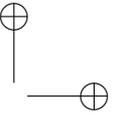
<sup>4</sup> Loreta de Stasio, "Il caso Lella Costa", *Revista Internacional de Culturas & Literaturas*. *Mujeres en escena*, volumen coordinado por Anna Marzio, octubre 2011, p. 1 (versione elettronica, consultata il 23 settembre 2015 in <<http://www.escriptorasyescrituras.com/downloadpdf.php/8>>0.)

<sup>5</sup> Va precisato che la Boggio ha già una dimestichezza nell'interpretazione, sempre in chiave femminista di personaggi femminili del mito. Nel 1978 aveva scritto un testo teatrale su Antigone e nel 1979 uno su Fedra.

<sup>6</sup> Sul mito di Medea cfr. A. López e A. Pociña (a cura di), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, Universidad de Granada, 2002. Sugli allestimenti dei testi su questo personaggio si vedano anche M. Rubino, "Medea e il XX secolo: tavola sinottica", in M. Rubino (a cura di), *Medea contemporanea*, Genova, Tilgher, 2000 e E. Adriani, *Medea. Fortuna e metamorfosi di un archetipo*, Padova, Esedra Editrice, 2006.

<sup>7</sup> Carlos García Dual, "El argonauta Jasón y Medea. Análisis de un mito y su tradición





gli eroi possono invecchiare nei meandri labirintici del tempo, del racconto e la rivisitazione”, ma di solito rimangono alcuni dati fissi, imprescindibili per esprimere i problemi dell’esistenza e dei differenti modi di comportamento imposti dagli uomini. Nel caso di Medea, quelli che restano nel testo della Boggio sono l’amore per Giasone e la morte dei figli, elementi essenziali per il racconto del mito. Dal momento in cui Euripide fa di Medea l’assassina dei propri figli, è difficile concepirne una che li lasci vivi. Questa soluzione tragica è scelta dalla maggioranza degli autori che si sono misurati con questo personaggio.

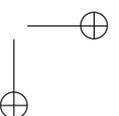
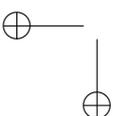
Maricla Boggio parte da una tradizione lunga e ricca di rielaborazioni del mito. Per questa ragione, tiene conto delle versioni create da alcuni autori che l’hanno preceduta. Queste, ben presenti all’immaginario della commediografa italiana, costituiscono il punto di partenza per inserire la sua prospettiva, ideologia e carattere, come già avevano fatto altri drammaturghi.

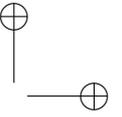
La scrittrice italiana affronta il mito da punti di vista, prospettive e mentalità diverse per poi offrirne una reinterpretazione originale, filtrandola attraverso le idee del femminismo degli anni Settanta, vale a dire quello radicale della seconda ondata, teorizzata, lo ricordavo in precedenza, da Carla Lonzi. Il confronto tra la Medea trasmessa dalla letteratura e quella nuova proposta dalla Boggio si rivela di grande interesse. In effetti per una donna di oggi, che ha vissuto l’esperienza del femminismo, il mito di Medea non può conservare la stessa forma ereditata dalla tradizione. La donna è cambiata perciò, anche se alcuni punti in comune restano fermi, la conclusione non può che essere diversa.

Il punto da cui parte il testo della Boggio è l’identificazione della protagonista, vista come una donna contemporanea che si vede come lei avrebbe potuto essere in altre epoche storiche:

E solo adesso mi appare/quello che avrei potuto essere in passato.../Medea sì, Medea ... innamorata del suo uomo a tal punto da volerlo/ammazzare/ perché lui ama/un'altra donna... e quest'altra lei desidera/che muoia soffrendo, volendo ucciderla/con l'inganno... e i figli, che lei ama/perché sono suoi, costati /la libertà degli anni migliori/... i figli sospesi tra l'amore esclusivo di lei /e l'odio perché

letteraria”, in A. López e A. Pociña, *op. cit.*, pp. 29-30.





sono anche di lui...<sup>8</sup>.

Fin dall'inizio viene usato un verbo al condizionale passato: "avrei potuto essere". Vedremo in seguito che la sua decisione non correrà sempre lungo gli stessi binari.

La *pièce* di Maricla Boggio è costruita sull'intreccio di diversi testi su Medea che dialogano con la Medea di oggi. Da una parte c'è la donna vestita in abiti moderni che, davanti ad un psicoanalista silenzioso e invisibile, che, a quanto si legge nella didascalia, è "identificabile con il pubblico", parla di sé e della propria storia col marito, del percorso compiuto per raggiungere la piena consapevolezza del proprio valore. Dall'altra ci sono diverse Medee, che, come indicano gli abiti indossati, rimandano al passato. La protagonista della Boggio si libererà di loro a poco a poco. Ogni volta che viene introdotta una nuova Medea, la drammaturga, allo scopo di renderla in maniera più efficace e incisiva allo spettatore, riproduce alcune battute nella lingua originale, sia essa il greco antico, il latino o il francese. Nel caso di un brano di un'opera lirica, questo viene eseguito da una cantante.

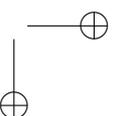
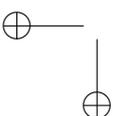
Nella prima rappresentazione, avvenuta nel 1981 al Teatro di Roma, il regista, Lorenzo Salveti, sceglie di far interagire "la viva voce dell'attrice monologante ed echi di voci, musiche e memorie provenienti da un montaggio su nastro magnetico"<sup>9</sup>. In questo modo si arricchiscono per un verso i pensieri della protagonista e per l'altro vengono sottolineate le diverse provenienze del testo. Medea a volte recita alcuni versi, altre volte li commenta offrendoci la sua versione personale degli accadimenti raccontati del mito.

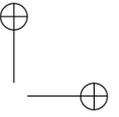
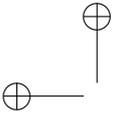
La *pièce* si apre e si chiude con il brano di una delle più note arie del terzo atto della *Medea*, composta da Cherubini nel 1797: "Del fiero duol che il cor mi frange"<sup>10</sup>. Il brano musicale evidenzia il motivo fondamentale presente nel mito, quello delle sofferenze patite da Medea davanti ad una situazione terribile per lei, straniera ripudiata dal marito, privata dei figli

<sup>8</sup> Maricla Boggio, *op. cit.*, pp. 80-81.

<sup>9</sup> Ettore Zocaro, "Medea moderna piena di ricordi", L'Ora di Palermo, 9 maggio 1981, in Recensioni a Medea, regia di Lorenzo Salveti (versione elettronica, consultata il 2 settembre 2015 in [http://www.mariclaboggio.it/pagine/sch0o0ede/medea\\_recensioni.html](http://www.mariclaboggio.it/pagine/sch0o0ede/medea_recensioni.html)).

<sup>10</sup> Maricla Boggio, *op. cit.*, p. 80 e p. 100.





ed esiliata. La scrittrice prosegue con battute del testo di Euripide, e precisamente dal monologo della protagonista recitato davanti alle donne di Corinto del primo atto, in cui parla della sua infelice sorte: abbandonata da tutti è rimasta sola. Il testo del grande tragico greco, malgrado sia stato composto nel 431 a.C., non è molto diverso da quello che avrebbe potuto scrivere una femminista radicale negli anni Settanta. Si tratta di un discorso emblematico della situazione delle donne anche oggi. Non a caso è servito da spunto nel 1977 a Franca Rame per la sua *Medea*. La protagonista della Boggio ad un certo punto esclama: “Di tutti gli esseri che hanno vita/Di tutti gli esseri che hanno coscienza/Siamo noi donne l’essere più infelice”<sup>11</sup>.

Dopo Euripide la Boggio passa ad una scena dell’omonima tragedia di Seneca, redatta 500 anni più tardi. Del testo del tragediografo latino è scelta la scena dell’incantesimo che la protagonista compie per far morire Creusa: “Invoco la folla degli spiriti silenziosi,/e voi divinità dei morti/e il cieco Caos/e l’oscura casa del tenebroso dio dell’al di là.../e gli antri della squallida Morte![...]/Ora ti prego ti prego/tingimi tu di veleno/questa veste destinata a Creusa”<sup>12</sup>. È la Medea nera che si abbandona quasi compiaciuta alla vendetta in virtù dei suoi poteri magici (atto IV, scena III, vv. 670-842). Seneca presenta una Medea barbara, emblema anche della sua attuale condizione spirituale.

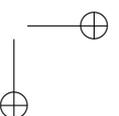
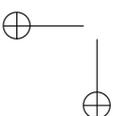
La *Medea* che segue è quella composta dal tragediografo francese Pierre Corneille nel 1635. Di questa tragedia è proposta la parte in cui vengono raccontate le sensazioni provate dalla protagonista dopo la morte di Creusa e di Creonte (Atto V, scena 2). È la Medea che pensa ai figli, anche se è ancora indecisa su cosa debba fare: “Io non decido niente/e l’anima si perde/e rimane sospesa tra due passioni opposte...”<sup>13</sup>. Poco dopo la Boggio inserisce di nuovo un brano tratto dall’opera di Cherubini, e precisamente il finale del terzo atto, “[...] Io son Medea!”, una madre ancora indecisa: “[...] Io son Medea! Io sono madre//e li lascio in vita? [...] /Pei figli di Giason/potei aver pietà? [...] /Come puoi tu pensar d’essere madre?”<sup>14</sup>.

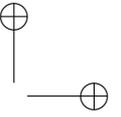
<sup>11</sup> Maricla Boggio, *op. cit.*, p. 83.

<sup>12</sup> Maricla Boggio, *op. cit.*, pp. 85-86.

<sup>13</sup> Maricla Boggio, *op. cit.*, p. 92.

<sup>14</sup> Maricla Boggio, *op. cit.*, p. 93.





Della successiva *Medea* di Niccolini (1810-15), la commediografa presenta il momento in cui la protagonista decide di uccidere i propri figli (III atto, scena 3; IV atto, scena iniziale). La debolezza femminile compare solo per brevi momenti perché il suo amore ha una forza selvaggia: "[...] compirò l'impresa che il fato mi die'!/Oh, fosca Erinni! Implacabile Dea!/Distruggi nel mio sen/L'amore e la pietà!/Rendi il pugnale/che di man mi sfuggi!"<sup>15</sup>.

Con la *Medea* scritta nel 1946 dal francese Jean Anouilh siamo alla metà del ventesimo secolo. Si comincia con versi tratti dall'inizio dell'opera, "Je ne l'entends plus". Del drammaturgo francese la Boggio sceglie poi, in versione italiana, la parte in cui Giasone racconta come si è innamorato di Medea: "[...] Ti ho amato, Medea, come/un uomo ama una donna, all'inizio [...] /Per molto tempo tu sei stata il mio paese... /la mia luce... tu sei stata l'aria che/respiravo... l'acqua che si deve bere per/vivere"<sup>16</sup>. Va sottolineato che nella *pièce* di Anouilh Giasone dichiara che l'affetto per Medea è stato corrisposto e che entrambi hanno vissuto una storia d'amore che ha segnato profondamente la loro esistenza. Lei è stata felice accanto a lui, e vorrebbe esserlo ancora, perché continua ad amare Giasone.

L'opera si chiude così come era iniziata, con l'ascolto dell'aria "Del fiero duol che il cor mi frange", questa volta cantata dalla grande soprano greca Maria Callas.

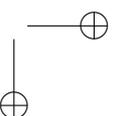
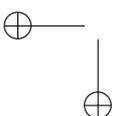
Attraverso questi frammenti di altre Medee, la Boggio ricostruisce il mito di Medea intenzionalmente in forma non lineare puntando sugli aspetti chiave: il dolore al di sopra di tutto, il male che spezza il cuore e non lascia vivere; una sofferenza non solo fisica, che porta la protagonista a compiere il suo tragico destino provando un profondo dolore nell'atto finale.

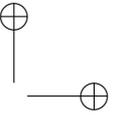
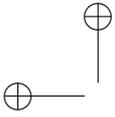
La drammaturga italiana sottolinea il senso di abbandono e di solitudine, il ricorso alla magia per far morire Creusa e Creonte, l'indecisione su cosa deve fare dei figli che sono suoi e di Giasone.

Il dolore percorre per intero la storia della protagonista. Di qui la scelta della scrittrice di aprire e chiudere il testo, costituito dal confronto di sei diverse versioni di Medea con i versi di Cherubini, ancora una volta

<sup>15</sup> Maricla Boggio, *op. cit.*, pp. 93-94.

<sup>16</sup> Maricla Boggio, *op. cit.*, p. 98.





cantati dalla Callas, con un *pathos* che ancora oggi emoziona il pubblico.

### 3. L'altra Medea, una donna nuova dopo il femminismo

Quelle sopra ricordate sono le Medee da cui è partita la commediografa italiana. La protagonista si identifica con loro perché inizialmente la sua storia assomiglia a quella del mito. Il personaggio della Boggio, presa coscienza della situazione in cui vive oggi la donna, è determinata a cambiare. Alla Medea del mito si contrappone una donna nuova, che consapevolmente va alla ricerca di un'identità propria, come rileva giustamente un critico: "Secoli di sofferenza e di esperienze disumane l'hanno modificata e maturata, un itinerario di civiltà le impedisce di abbandonarsi alle ossessioni"<sup>17</sup>. La nuova Medea della Boggio, ha annotato un altro critico, non può abbandonarsi "alla passione barbarica e cruenta delle origini"<sup>18</sup>. Per questa ragione propone al pubblico un nuovo punto di vista da cui osservare la protagonista, filtrandolo attraverso l'esperienza del femminismo vissuta dalla scrittrice negli anni Settanta.

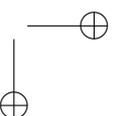
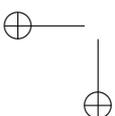
#### 3.1. Una donna nuova in cerca di un'identità propria

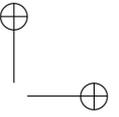
Il femminismo radicale o la seconda ondata del femminismo nell'Italia degli anni Settanta cerca di andare alla radice delle cause che hanno reso la donna inferiore all'uomo<sup>19</sup>. In quel periodo l'attenzione era centrata sulle differenze sessuali e biologiche tra femminile e maschile con l'obiettivo evidente di costruire una società che finalmente tenga conto delle peculiarità della donna, ma che, allo stesso tempo, ne garantisca la piena uguaglianza dei diritti.

<sup>17</sup> Ubaldo Soddu, "Medea' di Maricla Boggio al Teatro Flaiano", *Il Messaggero*, 8 maggio 1981, in *Recensioni a Medea*, regia di Lorenzo Salvetti, op.cit.

<sup>18</sup> Pietro Favari, "Mito e coscienza di medea moderna", *Il Corriere della sera*, 8 maggio 1981, in *Recensioni a Medea*, regia di Lorenzo Salvetti, op.cit.

<sup>19</sup> Sul femminismo italiano cfr. T. Bertilotti e A. Scattigno, *Il femminismo degli anni settanta*, Roma, Viella, 2005; A. Seroni, *La questione femminile in Italia 1970-1977*, Roma, Editori Riuniti, 1977; F. Restaino e A. Cavarero, *Le filosofie femministe*, Torino, Paravia Scriptorium, 1999; B. A. Crow, *Radical Feminism. A Documentary Reader*, New York, New York University Press, 2000; I. Whelehan, *Modern Feminist Thought. From the Second Wave to "Post-Feminism"*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1996.





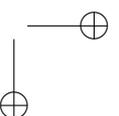
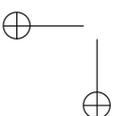
È in questa decade appunto che diventa centrale lo slogan "il personale è politico". Detto altrimenti si deve partire da sé e puntare proprio sul privato della donna, le relazioni di coppia e i rapporti sessuali. Il nodo che stringe queste tematiche è quello della famiglia perché solo partendo dalle radici, vale a dire dalla sfera della vita domestica, si può arrivare a cambiamenti sostanziali per le donne. La casa non è dunque più un simbolo di isolamento, ma uno spazio politico in cui le donne possono esprimere le proprie idee. Questa trasformazione avviene attraverso l'autocoscienza, che è un percorso, non facile, pieno come è di ostacoli, ma che alla fine può far arrivare all'affermazione di una donna nuova.

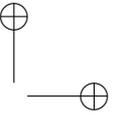
Dietro le battute della Medea della Boggio si sentono con forza le idee espresse da Carla Lonzi<sup>20</sup>, femminista teorica dell'autocoscienza e delle differenze sessuali fra femminile e maschile. In effetti nella *pièce* riconosciamo punto per punto le idee di Carla Lonzi sui diritti delle donne e la sua battaglia tesa a raggiungere la loro libera espressione per non continuare a mantenere la figura della spettatrice dell'opera d'arte che vive dimentica di sé e delle proprie capacità creative, accettando la subordinazione all'uomo. La donna, afferma la Lonzi, deve porsi come soggetto e non più come oggetto. Per questo deve rifiutare il ruolo autoritario e assoluto delle figure maschili. La Lonzi ha avuto il grande merito di dare espressione filosofica al sapere che tanti piccoli gruppi di autocoscienza nell'Italia della fine degli anni Sessanta stavano creando, con il preciso convincimento che "il femminismo non è solo rabbia, denuncia, ma anche autocoscienza e liberazione"<sup>21</sup>. Col termine autocoscienza si intende il metodo

di parlare e parlarsi nei gruppi, quell'*io che dico io* quale peculiarità di un processo che non solo permetteva alle donne di esprimersi in prima persona, ma le obbligava a un'osservazione di sé e a formulare

<sup>20</sup> Carla Lonzi, fondatrice del gruppo Rivolta Femminile, firma nel 1970 il *Manifesto di Rivolta Femminile*, atto costitutivo del gruppo, che ha tra i suoi punti centrali: la difesa orgogliosa delle differenze tra uomo e donna; la forte rivendicazione dell'uguaglianza; il rifiuto del ruolo complementare delle donne in qualsiasi ambito della vita; il riconoscimento della produttività del lavoro delle donne; la centralità del corpo e la rivendicazione di una sessualità autonoma liberata dalle richieste maschili.

<sup>21</sup> Carla Lonzi, *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, Milano, Scritti di Rivolta Femminile, 1978, p.213.





un pensiero in prima persona<sup>22</sup>.

Di questo percorso esistenziale, espresso in maniera esemplare dalla protagonista dell'opera della Boggio, viene sottolineato il passaggio dall'inconsapevolezza iniziale alla presa di coscienza di un'identità propria. È questo il messaggio che la donna ha imparato dal femminismo, come del resto viene puntualizzato dalla Lonzi:

Il femminismo mi si è presentato come lo sbocco tra le alternative simboliche della condizione femminile, la prostituzione e la clausura: riuscire a vivere senza vendere il proprio corpo e senza rinunciarsi. Senza perdersi e senza mettersi in salvo. Ritrovare una completezza, un'identità contro una civiltà maschile che l'aveva resa irraggiungibile<sup>23</sup>.

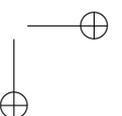
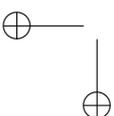
Così dalle Medee che erano l'espressione della società patriarcale, che le considerava "prede usate come bestie" (Boggio, 1981: 82), si arriva alla nuova Medea, finalmente libera di manifestare le proprie idee:

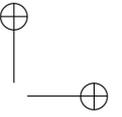
Sono io, sono Medea! Non più quella donna attaccata all'odore di un uomo, quella cagna accucciata che aspetta [...] Io aspettavo tutto il giorno, le gambe aperte... amputata... umilmente, quel pezzo di me che lui poteva dare e riprendere, quella profondità del mio ventre, che era sua... Dovevo ubbidirgli, dovevo sorridergli e agghindarmi per piacergli perché lui mi lasciava ogni mattino portandosi via me... Ed ero così felice che lui tornasse la sera a restituirmi a me stessa...  
[...] Amputata!... Perché sono stata creata amputata? Perché sono nata donna? Perché questi seni, questa fragilità, questa piaga aperta nel mio corpo?... Donna! Donna! / Cagna! / Carne fatta di un po' di polvere / e di una costola d'uomo! Brandello d'uomo! / Puttana!<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Francesca Pica, "Le 'Preziose'. Per un'estetica della differenza", *Equipeco*, 4 luglio 2013 (versione elettronica, consultata il 17 settembre 2015 in <http://www.equipeco.it/le-preziose/>).

<sup>23</sup> Carla Lonzi, "Itinerario di riflessioni", in Carla Lonzi, *È già politica*, Milano, Scritti di Rivolta Femminile, 1977, p.33.

<sup>24</sup> Maricla Boggio, *op. cit.*, p. 97.





Per riuscire a prendere piena coscienza dei propri diritti però occorre entrare in rapporto con la realtà, confrontandosi alla pari con gli altri. Solo così è possibile liberarsi dal mondo illusorio creato dalla società patriarcale, del tutto privo di corrispondenze col mondo reale: "Ero incapace di esistere, io donna,/se quell'uomo non mi rivelava/ogni cosa del mondo, e me.../perfino me a me stessa"<sup>25</sup>.

Con la nuova Medea ci troviamo di fronte all'inizio di un percorso che vuole far prendere alle donne la consapevolezza di una serie di diritti: trovare lavoro, poter uscire di casa per non costruire la propria vita solo attorno al padre prima e poi al marito. In questo difficile percorso di autocoscienza ha un ruolo fondamentale il rapporto con le altre donne e in particolare con i collettivi femministi:

volavano parole che non avevo osato mai, / "maschio", "violenza",  
"sessualità", / proibite alla mia educazione / che solo a pronunciarle  
– mi dicevano – ti sporcano... / Eccitavo anche me quel vostro  
linguaggio... / mi pareva una trasgressione che dava dimensioni  
diverse all'esistenza... / Mi sentivo cambiata / e lo dovevo a voi. /  
... e a me sembrò una cosa ardita / ordinare un bicchiere di latte  
// da sola al bar io non c'ero mai stata<sup>26</sup>.

### 3.2. Il rapporto di coppia

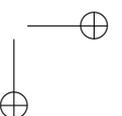
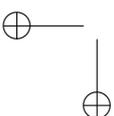
La Medea della Boggio si pone alcune domande: su cosa si basa il rapporto di coppia? Qual è il significato del verbo amare? Amare significa dedizione all'altro dimenticando sé stessa? Perché è così che ci hanno insegnato. La risposta è: "Ma era amore quello? Era il senso avido e inappagato di sentirsi utile, necessaria come un oggetto di cucina, come uno spazzolino da denti, indispensabile come una lavabiancheria [...] quell'amore che sentivo per lui, era un rapporto fra carnefice e vittima, fra schiavo e padrone"<sup>27</sup>.

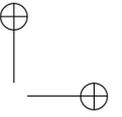
Ma c'è un altro tipo di amore che lei conosce anche se è stato oramai superato. Lo troviamo nella sequenza in cui si sente la voce dell'uomo: si

<sup>25</sup> Maricla Boggio, *op. cit.*, p. 88.

<sup>26</sup> Maricla Boggio, *op. cit.*, pp. 89-90.

<sup>27</sup> Maricla Boggio, *op. cit.*, p. 81.





parla di un amore tra uguali, in un momento, quello della guerra, in cui tutti erano considerati uguali perché si lottava insieme per la sopravvivenza: “[...] tu/eri un compagno guerrigliero come me.../e c’era fra noi soltanto una differenza”, dice Giasone. Medea replica “eravamo stupiti/di riconoscerci uomo e donna/sotto le nostre divise identiche. Ed eravamo stupiti di amarci...”<sup>28</sup>. A guerra finita però tutto è tornato come prima, come ricorda con amarezza Medea:

gli uomini hanno ripreso a fare gli uomini,/e le donne a fare le donne./E non è stato bello come allora/fare l’amore tra noi./Per te era diventato un’abitudine/per me un ruolo./Mi guadagnavo il pane facendo l’amore con te,/un lavoro come un altro.../e altri lavori tu non mi lasciavi fare... /finché io non ho reagito<sup>29</sup>.

### 3.3 E si rompe l’equilibrio tra donna e uomo

Il processo di autocoscienza porta inevitabilmente alla rottura dell’equilibrio tra donna e uomo così come era nella società patriarcale, che non prevede la possibilità di una presa di coscienza da parte della donna né un rapporto tra uguali. La Medea della drammaturga italiana fa fare all’uomo un percorso inverso a quello della donna: lei è sempre più consapevole e libera, mentre lui per contro è sempre meno sicuro:

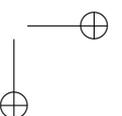
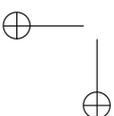
Il patriarca giudice assoluto... tutto questo si afflosciò perché io cucivo reggipetti fuori casa, e parlavo con altre donne di problemi uguali ai miei, di mariti uguali a lui, di desiderio d’amore diventato così grande da uscire dalle pareti domestiche per andare a conoscere il mondo<sup>30</sup>.

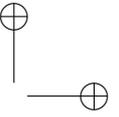
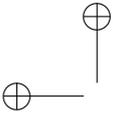
Questa presa di coscienza viene giudicata da Giasone come un tradimento: “Non accettò che io avessi scelto di lavorare perché volevo vivere in un mondo che non era quello dove lui era l’unico padrone, e sue le

<sup>28</sup> Maricla Boggio, *op. cit.*, p. 98.

<sup>29</sup> Maricla Boggio, *op. cit.*, pp. 98-99. Maricla Boggio in questo testo non è così radicale o comunque non approfondisce tanto questa tematica del rapporto sessuale, che è centrale nel femminismo radicale, come vediamo ne *La donna clitoridea e la donna vaginale*, testo del 1971 di Carla Lonzi.

<sup>30</sup> Maricla Boggio, *op. cit.*, p. 82.





leggi e gli orari e i comandi"<sup>31</sup>. A differenza della donna che si avvicina maggiormente alla realtà circostante, l'uomo continua a vivere un'illusione perché "lui questa libertà non riusciva a trovarsela all'esterno,/nel lavoro, negli interessi e nel confronto con gli altri"<sup>32</sup>.

La differenza tra femminile e maschile adesso appare talmente evidente che non esiste più la possibilità di fare marcia indietro: "Io ho voluto la mia libertà, me la sono anche//conquistata. //Tu hai preferito continuare ad esistere//nell'illusione di qualcuno che crede in te.//Tu non ti sei cercato, con pazienza e disagio,//come io mi sono cercata dentro di me"<sup>33</sup>. Arrivati a questo punto, comincia una serie di recriminazioni, di bugie da parte dell'uomo, che alla fine lo porta ad abbandonare la donna che ha sposato e a sceglierne un'altra nella speranza che sia una sua schiava: "Scoprì in me la moglie. Il legame. [...] Poi cercò te. Un'altra donna capace di rinnovargli le illusioni..."<sup>34</sup>.

Di fronte alla *Medea* di Seneca che con la magia provoca la morte di Creusa, la protagonista della *pièce* della Boggio, si rende conto che tale scelta non è più possibile: "Ma che senso avrebbe uccidere quella creatura.../Una povera ragazza imbrogliata come lo sono stata io/tanto tempo fa..."<sup>35</sup>.

### 3.4. Il nodo che stringe Medea: il ruolo di madre

Il ruolo di madre è uno degli ostacoli maggiori per arrivare all'affermazione di una nuova donna. Già la Lonzi ne *La donna clitoridea e la donna vaginale*<sup>36</sup> affermava con certezza che unicamente la libertà sessuale nel matrimonio e la maternità per libera scelta potrebbero ridare dignità sociale ai ruoli di moglie e madre. In piena sintonia con la donna di cui parla la Lonzi, la protagonista della Boggio si lamenta di essere considerata solo come madre e di essersi persa come donna: "Lui mi ha

<sup>31</sup> *Ibidem*.

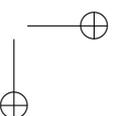
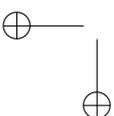
<sup>32</sup> Maricla Boggio, *op. cit.*, p. 96.

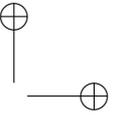
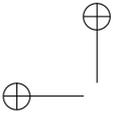
<sup>33</sup> Maricla Boggio, *op. cit.*, p. 99.

<sup>34</sup> Maricla Boggio, *op. cit.*, p. 96.

<sup>35</sup> Maricla Boggio, *op. cit.*, p. 87.

<sup>36</sup> Carla Lonzi, "La donna clitoridea e la donna vaginale", in Carla Lonzi, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, Milano, Scritti di Rivolta Femminile, 1974, pp.77-140.





spinto nel ruolo di madre fino a soffocarmi. La moglie che voleva era quella madre che lo nutriva nel corpo e nel sesso, non la compagna che all'inizio ogni donna pensa di poter essere per il suo uomo<sup>37</sup> e cioè, una donna che, a quanto aveva detto poco prima è "un essere che pensava, che voleva agire ed esprimersi autonomamente"<sup>38</sup>.

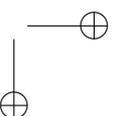
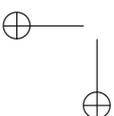
Di fronte alla tematica della maternità, dobbiamo ritornare agli anni Settanta per capire le ragioni delle scelte prese dalla protagonista dell'autrice italiana. In quel periodo che cosa era più sovversivo del rifiuto della maternità? Se la natura ci aveva reso schiave, la cultura ci avrebbe reso libere. Così la *Medea* di Franca Rame che giustifica la morte dei figli come un atto indispensabile perché possa nascere una donna nuova<sup>39</sup>. Medea potrà vivere solamente dopo la morte dei figli, quando avrà rinunciato al ruolo di madre. Solo così potrà essere sé stessa, diventando una donna nuova. L'assassinio diventa il simbolo del recupero di identità da parte della donna. Altre femministe di quegli anni parlano invece di maternità soprattutto per vedere riconosciute alcune richieste: la creazione di asili nido per avere l'accesso al mondo del lavoro; la possibilità di avere biberon per non essere relegate al ruolo di addetta alla cura esclusiva dei propri figli; l'utilizzo di anticoncezionali e il diritto all'aborto per la libera determinazione della maternità. Carla Lonzi, nel *Manifesto di Rivolta femminile* sopra ricordato, sottolinea in primo luogo la rivendicazione della libera scelta della maternità perché "la trasmissione della vita, il rispetto della vita, il senso della vita sono esperienza intensa della donna". Questo è il suo punto di partenza. Poco oltre precisa che "il primo elemento di rancore della donna verso la società sta nell'essere costretta ad affrontare la maternità come un aut-aut". Di qui la fermezza della sua denuncia dello "snaturamento di una maternità pagata al prezzo dell'esclusione"<sup>40</sup>.

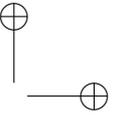
<sup>37</sup> Maricla Boggio, *op. cit.*, p. 81.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> Dario Fo e Franca Rame, *Medea in Tutta casa, letto e chiesa*, testo dattiloscritto, 1977, pp.31-33. *Archivio Franca Rame* (versione elettronica, consultata il 23 settembre 2015 in <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=25355&IDOpera=182>)

<sup>40</sup> Carla Lonzi, *Manifesto di Rivolta Femminile*, 2015 (versione elettronica, consultata il 17 settembre 2015 in <http://www.likealittledisaster.com/wp-content/uploads/2015/08/manifesto-ita.pdf>)





La posizione della Boggio di fronte alla maternità concorda sostanzialmente con l'idea fatta propria dalla studiosa sopra ricordata. Non a caso la Medea della commediografa italiana non uccide né i propri figli, né la rivale nell'amore di Giasone:

Né ucciderla, né uccidere i figli.../Meno di tutti, loro./Parentela di sangue, certo, quella con lui,/dei miei figli, non solo figli a me./[...] Figli a me perché curati/ascoltati capiti/qualche volta picchiati/quando la parola non bastava<sup>41</sup>.

La decisione ha ragioni che le sono ben chiare: "Uccidendoli farei questo:/una ferita in me stessa. Morirei un poco anch'io./Niente,/non farò niente./I figli esistono e staranno con me. [...] Padre o non padre, i ragazzi ci sono./Quindi padre o non padre/non è il caso che muoiano"<sup>42</sup>. Medea decide dunque di accettare di vivere la propria vita senza vendicarsi né contro il marito né tantomeno contro i figli. Significativamente nel finale Medea si libera, come si legge nella didascalia, "di tutti gli abiti, i mantelli e le acconciature che via via hanno dato vita alle diverse facce di Medea"<sup>43</sup>. A quel punto è se stessa.

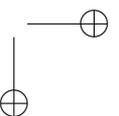
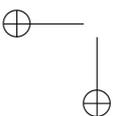
Concludo l'articolo con la battuta pronunciata dalla Medea della Boggio: "Addio ricordi ingombranti./Il mito me lo porto dentro. Non è facile./Ma chissà./Quello che vale è continuare ad amare"<sup>44</sup>.

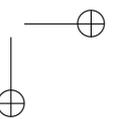
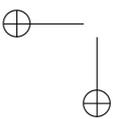
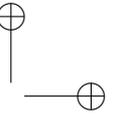
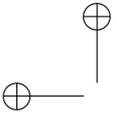
<sup>41</sup> Maricla Boggio, *op. cit.*, p. 92.

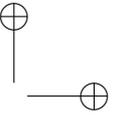
<sup>42</sup> Maricla Boggio, *op. cit.*, p. 100.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> *Ibidem*.







## Genere e Migrazione: postille sul romanzo *Oltre Babilonia* di Igiaba Scego

SARA LORENZETTI

Università degli Studi di Macerata

La letteratura della diaspora al femminile è il luogo in cui si snodano una serie di opposizioni dialettiche (esclusione/integrazione, tradizione/emancipazione) e l'atto creativo nasce all'insegna della liminalità<sup>1</sup>.

Le donne che abbandonano il proprio paese d'origine,

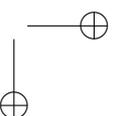
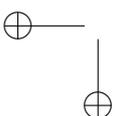
sperimentano, volenti o nolenti, nuove collocazioni, o meglio dislocazioni, multiple e non indolori, rispetto al luogo d'origine (si ritrovano in un altrove, al di là del confine), rispetto al tempo (passano da epoche "pre" – preindustriali, prefemministe – a mondi "post" o "neo" – postmoderni, neoliberali) e rispetto a culture che le rendono subordinate per sesso, classe e razza. In questa prospettiva la donna immigrata è portatrice di duplice o triplice esclusione perché portatrice di duplice o triplice diversità rispetto alla cultura dominante nel paese d'arrivo.<sup>2</sup>

Nella produzione delle esuli si condensa, allora, una forte carica di contestazione che si traduce nella necessità di decostruire la storia ufficiale dei paesi colonizzati e dar voce alla differenza del loro essere donne.

---

<sup>1</sup> "La liminalità femminile è illustrata prevalentemente dalla scrittura di donne che vivono tra due o più culture, protagoniste di una diaspora etnica, culturale e identitaria." in Lidia Curti, *La voce dell'altra. Scritture ibride tra femminismo e postcoloniale*, Roma, Meltemi, 2006, p. 10.

<sup>2</sup> Silvia Contarini, "Narrazioni, migrazione e genere", in Lucia Quaquarelli (cur.), *Certi confini. Sulla letteratura italiana dell'immigrazione*, Milano, Morellini, 2010, p. 124.



Seguendo questa duplice ottica, si assume come oggetto d'indagine *Oltre Babilonia* (2008)<sup>3</sup>, il romanzo di Igiaba Scego che meglio degli altri si presta a mostrare come questioni di genere possano trovare nella narrativa d'immigrazione un terreno privilegiato.

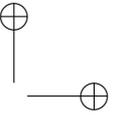
Nata a Roma da genitori somali, Scego appartiene alla cosiddetta "seconda generazione"<sup>4</sup> degli scrittori migranti: vivace pubblicista ed indefessa operatrice nel campo dell'intercultura, esordisce nella narrativa nel 2003 con il racconto *Salsicce*<sup>5</sup> con cui si impone all'attenzione della critica vincendo il premio "Eks&Tra"; ormai affermata in ambito editoriale, ha al suo attivo diversi romanzi, che dedicano un'attenzione peculiare all'ottica femminile.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Igiaba Scego, *Oltre Babilonia*, Roma, Donzelli, 2008.

<sup>4</sup> L'espressione "scrittori migranti di seconda generazione" è stata oggetto di un vivace dibattito. Armando Gnisci, pioniere degli studi in materia, tende ad escludere questi autori dal novero della letteratura d'immigrazione, sottolineandone la profonda distanza rispetto alla generazione dei genitori che hanno vissuto l'esperienza dell'esilio in maniera diretta e hanno deciso in modo sofferto di adottare la lingua del paese ospitante (mentre per essi si tratta in effetti della lingua madre) cfr. ARMANDO GNISCI, "Effetto di seconda", *Kumà*, 9-10, 2005 (la rivista è in formato elettronico; il contributo citato, al momento della redazione del presente articolo, non risulta più consultabile). Le sue considerazioni sono peraltro in parte condivise dagli stessi protagonisti, tra cui la Scego che interviene all'edizione 2004 del festival EKS&TRA (versione elettronica, consultata il 30 settembre 2016 in <[www.eksetra.net/studi-interculturali/relazione-intercultura-edizione-2004/relazione-di-igiaba-scego](http://www.eksetra.net/studi-interculturali/relazione-intercultura-edizione-2004/relazione-di-igiaba-scego)>). In questa sede si assume il termine in modo estensivo secondo l'accezione intesa da Fulvio Pezzarossa, "Una casa tutta per sé. Generazioni migranti e spazi abitativi", in Lucia Quaquarelli (cur.), *Certi confini. Sulla letteratura italiana dell'immigrazione*, op. cit., pp. 88-89.

<sup>5</sup> Il racconto è compreso nella raccolta Flavia Capitani, Emanuele Coen (cur.), *Pecore nere. Racconti*, Bari-Roma, Laterza, 2005, pp. 23-35; la stessa raccolta ospita il racconto "Dismatria", *ivi*, pp. 23-36. Altre raccolte di racconti sono Ingy Mubiayi, Igiaba Scego, *Quando nasci è una roulette: giovani figli di migranti si raccontano*, Milano, Terre di mezzo, 2007 e Flavia Capitani, Emanuele Coen (cur.), *Amori bicolori*, Roma-Bari, Laterza, 2008.

<sup>6</sup> Tra i romanzi della scrittrice si possono ricordare *Rhoda*, Roma, Sinnos, 2004 e *La mia casa è dove sono*, Milano, Rizzoli, 2010 (Su questo mi permetto di segnalare i miei articoli "Sperimentare il sé nell'altro. Per una lettura sociologica de 'La mia casa è dove sono' di Igiaba Scego, in *Otto/Novecento*, n. 3, 2014, pp. 199-213 e "'La mia casa è dove sono': la recherche di Igiaba Scego" in Susanne Ackermann (cur.), *Spazio domestico e spazio quotidiano*, Firenze, Cesati, 2014, pp. 127-138, nonché il lavoro di Silvia Camilotti, "I 'nuovi italiani' e la crisi dell'italianità: 'La mia casa è dove sono' di Igiaba Scego, in *MediAzioni*, n. 16, [www.mediazioni.sitlec.unibo.it](http://www.mediazioni.sitlec.unibo.it), versione elettronica,



*Oltre Babilonia*, sebbene non sia l'ultimo lavoro, rappresenta l'opera più matura e consapevole per la notevole raffinatezza della costruzione narrativa e dell'operazione linguistica e per questo si presta a diversi percorsi critici. Molto produttiva sembra la pista di lettura indicata da Ugo Fracassa, il quale invita gli studiosi ad abbandonare il consueto atteggiamento di cautela interpretativa e di iperprotettivismo verso i testi di letteratura migrante per sottoporli invece ad un'analisi approfondita sotto il profilo delle strutture narrative e linguistiche<sup>7</sup>.

La storia è costruita dall'intreccio delle vicende di cinque personaggi principali, accomunati da una profonda crisi esistenziale: due ragazze, Zuhra e Mar, le rispettive madri, Maryam e Miranda, ed Elias, che il lettore scoprirà essere padre di entrambe le giovani. Maryam ed Elias sono somali immigrati in Italia, dove è nata la figlia Zuhra; Miranda, invece, è di origine argentina e dalla relazione con Elias ha avuto Mar, soprannominata la "Nus Nus", espressione che in somalo significa la "mezza-mezza".

Il testo è strutturato in otto capitoli, incorniciati da un prologo e da un epilogo: ogni capitolo è diviso in cinque parti che hanno come titolo il soprannome di uno dei protagonisti: il romanzo procede dunque per storie parallele i cui frammenti si succedono sempre nel medesimo ordine.

I personaggi raccontano la storia in prima persona, tranne Mar, su cui comunque è focalizzata la narrazione della propria vicenda; viceversa, le sezioni dedicate a Maryam, soprannominata "Pessottimista", sono introdotte da una "voce"<sup>8</sup> in terza persona che poi cede la parola al personaggio, narratore di secondo grado. Tra tutti, uno statuto privilegiato sembra ricoprire Zuhra (detta "la Negropolitana"), che apre e chiude il romanzo nel prologo e nell'epilogo.

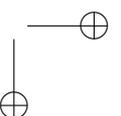
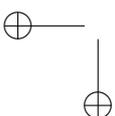
Il lettore segue in modo alternato e parallelo le avventure dei protagonisti fino a quando esse si ricongiungono intrecciandosi tra loro: l'attante principale della vicenda è il viaggio a Tunisi dove Mar, Miranda e Zuhra si recano per frequentare un corso di arabo. Del resto, ciascun personag-

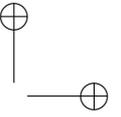
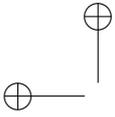
---

consultata il 30 settembre 2016). Gli ultimi lavori sono Rino Bianchi, Igiaba Scego, *Roma negata. Percorsi postcoloniali nella città*, Roma, Ediesse, 2014 e Igiaba Scego, *Adua*, Firenze-Milano, Giunti, 2015.

<sup>7</sup> Ugo Fracassa, *Patria e lettere. Per una critica della letteratura postcoloniale migrante in Italia*, Roma, Perrone, 2012.

<sup>8</sup> Cfr. Gerard Genette, *Figure III: discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1986.





gio spesso interrompe la narrazione per rievocare il passato ed introduce frequenti analepsi. Il fluttuare della narrazione tra diversi piani temporali così come il procedere del racconto per fili narrativi suscita studiati effetti di *suspance*.

Grazie alla complessa organizzazione formale, il romanzo ospita in diversi casi un racconto multiplo: la gita al mare nella località di Mahdia che Zuhra effettua insieme a Mar e Miranda è, infatti, oggetto di una narrazione ripetuta più volte secondo il punto di vista delle protagoniste. Tale soluzione, poco frequentata nella tradizione italiana, trova invece altre occorrenze nella letteratura migrante<sup>9</sup>, dove diventa emblema della plurivocità di un mondo multi-etnico in cui più racconti si sovrappongono.

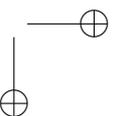
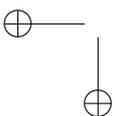
In altri casi, la prospettiva di ogni personaggio aggiunge un tassello ulteriore alla storia che si sta sviluppando e il romanzo prende forma come ricomposizione di frammenti. È proprio in Tunisia che le due ragazze si incontrano la prima volta, ma il lettore, che ormai intuisce che sono sorelle, dopo averne seguito le vicende separatamente, ricostruisce i loro primi incontri legando insieme i singoli momenti delle loro narrazioni.

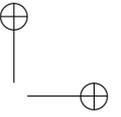
In realtà il racconto si scompone in una molteplicità caleidoscopica di prospettive che si intersecano, perché ciascun personaggio proietta sugli altri uno sguardo carico del proprio io e, viceversa, talvolta riesce a vedere se stesso attraverso gli occhi degli altri.

Così sia Zuhra sia Mar, figlie di un padre che non conoscono, ricostruiscono il passato alla luce della mancanza affettiva di cui soffrono e sono convinte di essere state generate da un'unione sessuale senza amore; la mamma di Mar, Miranda, confessa invece che il rapporto sessuale con Elias, sebbene occasionale, è stato l'unico in cui lei sia riuscita a provare piacere. A sua volta Zuhra durante la lezione di arabo conosce Miranda, nota poetessa di origine sudamericana: la donna, disinvolta e sicura di sé, la colpisce tuttavia per lo sguardo opaco, in cui la ragazza vede riflettersi lo stesso immenso dolore di cui soffrono sia lei sia la madre Maryam.

Grazie alla raffinata costruzione formale, *Oltre Babilonia* si presta ad essere letto come un metaromanzo. Ciascuno dei personaggi si racconta per eternizzare la propria vicenda sottraendola al tempo ed il processo

<sup>9</sup> Cfr. a titolo esemplificativo il romanzo d'esordio di Amara Lakhous, *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*, Roma, E/O, 2006.





affabulatorio assume per ciascuno una valenza salvifica. Come afferma Quaquarelli, “La scrittura permette di esistere e resistere.”<sup>10</sup>

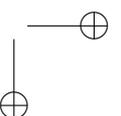
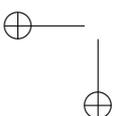
Maryam Laamane un giorno decide di incidere la propria storia di fronte ad un registratore, per rispondere alle domande di Zuhra a proposito del padre Elias. Nonostante il percorso catartico sia doloroso, attraverso lo schermo del mezzo meccanico, ella riesce ad ammettere i suoi errori di madre e ad instaurare un dialogo con la figlia<sup>11</sup>. In modo speculare per Miranda, che si sente una poetessa “sfocata” ed “inutile”<sup>12</sup>, raccontarsi significa in primo luogo riconciliarsi con se stessa. La sua memoria è ossessionata dalla morte del fratello Ernesto e della fidanzata Rosa Benassi, detta la Flaça, entrambi attivisti politici in Argentina e vittime della spietata dittatura militare salita al potere nel '76. Miranda, che in patria ha intrattenuto relazioni con esponenti dei servizi segreti, ha introiettato il senso di colpa per la morte dell'amica: solo quando riesce a riportare alla luce i ricordi e si ricompone con il suo passato, ella diventa “Reaparecida”, soprannome con cui si intitola la sua sezione. Anche nel suo caso, tuttavia, il racconto è diretto alla figlia, a cui desidera confessare il proprio vergognoso passato prima che ella lo scopra da sola: la narrazione ha dunque un ruolo fondamentale nel riannodare il rapporto con Mar. Elias, il terzo protagonista adulto del romanzo, padre di due figlie che non conosce, diventa cantore quando la ex moglie Maryam gli telefona e lo sollecita a raccontare la sua storia a Zuhra (“Devi raccontare la tua storia, per non perderla, per non perderti”<sup>13</sup>). In modo simile ai due personaggi femminili (le donne con cui ha intrattenuto una relazione), attraverso la narrazione egli recupera il suo passato, ma anche le vicende della sua famiglia e del suo paese, la Somalia, perché “il nostro

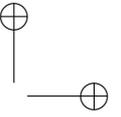
<sup>10</sup> Lucia Quaquarelli, “Chi siamo io? Letteratura italiana dell’immigrazione e questione identitaria”, *letteratura italiana dell’immigrazione*, op. cit., p. 56.

<sup>11</sup> Il motivo del comunicare ad una persona cara registrando la propria voce trova altre occorrenze nella letteratura migrante, come per esempio in Cristina Ali Farah, *Madre piccola*, in Ali Mumin Ahad, *Corno D’Africa. L’ex-impero italiano*, in Armando Gnisci (cur.), *Nuovo planetario italiano: geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, Troina, Città Aperta, 2006, pp. 263-267. In ambito somalo la predilezione accordata al parlare rispetto allo scrivere si carica di significato in relazione all’appartenenza ad una cultura a prevalente tradizione orale.

<sup>12</sup> Igiaba Scego, *Oltre Babilonia*, op. cit., p. 415.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 60.





inizio è l'inizio di altri prima di noi..."<sup>14</sup>. Anche in questo caso riportare alla luce eventi rimossi provoca una forte sofferenza ed "Il padre" ad un certo punto decide di distanziare da sé i fatti: "Anzi, visto che ci sono, ti racconterò tutto come se non fosse la mia storia, ma come se ti raccontassi la storia di un altro. In terza persona. Sentiremo meno dolore. O almeno mi illudo."<sup>15</sup>. Per lui il raccontarsi è anche un modo di presentarsi ad una figlia per cui è sempre stato solo un estraneo e colmare un vuoto esistenziale. Per tutti i personaggi, dunque

La scrittura [...] Permette di non dimenticare, di dire la verità, di andare oltre le menzogne, oltre Babilonia [...] per ritrovare e ricostruire la verità del passato [...], poi per ritrovarsi e ricostruirsi nella differenza, e infine per fondare il presente, permettere anche al presente di darsi, senza avere paura di dirlo.<sup>16</sup>

Attraverso il gioco alternato di vicende parallele la narrazione si costruisce come una ricomposizione di frammenti; tuttavia, poiché la memoria opera in modo selettivo, quello che ne risulta è anche un racconto post-moderno, solo uno dei tanti possibili strappati al ricordo. Elias ricuce una storia che emerge dall'abisso dell'io e, se da un lato esita, non sapendo quali avvenimenti selezionare, dall'altro il cantore ha l'impressione di riuscire solo a trascrivere quanto la memoria gli detta ("La memoria fa quello che gli pare."<sup>17</sup>). Nello stesso modo Maryam spesso si blocca davanti al registratore, si riascolta ma non riconosce la propria voce e scoppia in singhiozzi, mentre trova molto difficile seguire l'ordine cronologico degli eventi e ricomporre i frammenti. Anche Miranda "la Reaparecida", che racconta seguendo il libero flusso dei suoi pensieri, spesso si sente "nebulosa" e non riesce a riannodare i fili della memoria.

## Lo sguardo dell'altro

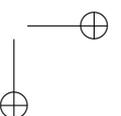
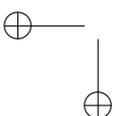
Un aspetto di peculiare interesse nella letteratura migrante risiede nella rappresentazione dell'esperienza del sentirsi straniero raccontata

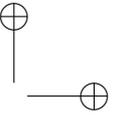
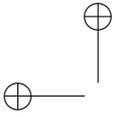
<sup>14</sup> *Ivi*, p. 63.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> Lucia Quaquarelli, "Chi siamo io? Letteratura italiana dell'immigrazione e questione identitaria", *op. cit.*, p. 56.

<sup>17</sup> Igiaba Scego, *Oltre Babilonia*, *op. cit.*, p. 313.





dal punto di vista interno e nella reciproca visione che, a sua volta, l'ospite veicola del paese che lo accoglie.

I personaggi del romanzo presentano tratti autobiografici e condividono tutti la condizione di migranti, di prima o seconda generazione. È soprattutto attraverso i loro occhi che nel romanzo si racconta l'esperienza del sentirsi diverso anche in un paese in cui si è nati. In questo senso è interessante ascoltare la loro voce nel racconto alla luce della teoria dei "saperi situati", che ribadisce la non neutralità dei soggetti che parlano e la necessità di tener conto della loro posizione nell'ordine sociale.<sup>18</sup>

La marginalità si sperimenta sin dall'ambiente scolastico: Mar, nata da una madre sudamericana e da un padre di colore, suscita la curiosità morbosa di chi le vive accanto che, sospettando sia una figlia adottiva, la tormenta chiedendole: "Perché la tua mamma è bianca?"<sup>19</sup>. Del resto, secondo gli stereotipi dei compagni di classe, essere nero significa essere africano, e quindi essere povero, sporco e mangiare banane come le scimmie. Zuhra condivide la stessa esperienza: le bidelle la dileggiano con il soprannome di "Kunta Kinte", schiavo di colore protagonista dell'omonimo sceneggiato televisivo dell'epoca<sup>20</sup>, oppure le rivolgono frasi come "manco la verechina basta a lavatte"<sup>21</sup>. Anche in seguito la marca della diversità connota la quotidianità della ragazza, che lavora nel negozio di dischi "Libla", ignorata dai clienti, incapaci di identificare una commessa di articoli musicali in una ragazza di colore: "Le loro facce sono sempre eloquenti. 'Ma che ci fa Mozart in mano a 'sta zulù?'"<sup>22</sup>. Abituata a vivere in una società omologante che rigetta ciò che è altro da sé, Zuhra esita a trattenersi in un parco isolato, perché teme di destare sospetti: "Ci vuol niente

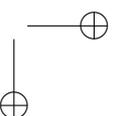
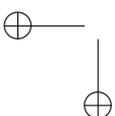
<sup>18</sup> Donna Haraway, "Situated knowledge: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", in *Feminist Studies*, n. 14, 1988, pp. 575-599; Adrienne Rich, *Notes towards a Politics of Location*, in *Blood, Bread, and Poetry: Selected Prose 1979-1985*, London, Virago, 1986, pp. 210-231; Linda Alcoff, "The Problem of speaking for Others", in *Cultural Critique*, n. 2, 1992, pp. 5-32.

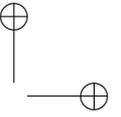
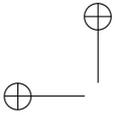
<sup>19</sup> Igiaba Scego, *Oltre Babilonia*, op. cit., p.123.

<sup>20</sup> Nella narrativa migrante dileggiare lo straniero con l'appellativo di "Kunta Kinte" è l'espressione tipica del razzismo becero italiano, cfr. Cristina Ubax Ali Farah, *Madre piccola*, op. cit., pp. 265-266, dove l'epiteto è utilizzato da un medico nei confronti di una partoriente immigrata.

<sup>21</sup> Igiaba Scego, *Oltre Babilonia*, op. cit., p. 399.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 235.





a essere scambiati per pericolosi sovversivi. Un attimo per diventare un terrorista. Basta una barba, uno straccio addosso, un'idea in testa. Poi se sei nero, sei sempre il primo sospettato. Di tutto. Di vivere forse.”<sup>23</sup>.

Il testo propone dunque il racconto dell'esperienza della migrazione da un punto di vista interno, dal punto di vista di chi, rifiutato dagli altri, non riesce a convivere con se stesso, come “la Nus-Nus” che non sopporta il colore della propria pelle:

Io, Mar Ribero Martino, che senso ho? Sono frutto del Terzo mondo. Un padre negro, una madre figlia di terroni. Pigmentata da macchie di schiavitù e spoliazione. Sono terra di conquista. Terra da conquistare. Frutto ibrido colore. Senza collocazione. Una mezzosangue che non appartiene a nulla. [...] Mezzosangue. Seminegra. Mi vergogno. Per i black non abbastanza scura. Per i white non abbastanza chiara.<sup>24</sup>.

Con gli occhi degli ospiti sono raccontati anche gli Italiani, ancora prigionieri di pregiudizi atavici e ancorati ad atteggiamenti becери e razzisti: Mar ricorda gli zoo umani in cui nell'Ottocento gli Europei potevano osservare strani esemplari appartenenti ad altre razze, esibiti come trofei esotici, e riflette con amarezza sul fatto che anche oggi esistono le stesse gabbie, sebbene rese invisibili:

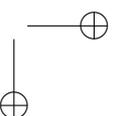
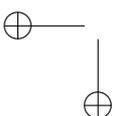
Nella sua [epoca] però, gli zoo erano più subdoli. Stavano tutti nella testa, mica erano scomparsi. La gente non ti diceva più che eri di una razza inferiore, le razze si era scoperto che non esistevano, la gente ora ti diceva ‘La tua cultura è troppo diversa dalla mia. Siamo incompatibili’. E gli zoo si trasformavano in recinti incorporati.<sup>25</sup>.

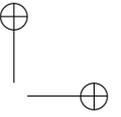
Come in altri romanzi della Scego, l'Italia non solo è un paese inospitale per chi arriva, ma rende difficile l'integrazione anche a chi vi è nato. Del resto, i rari scorci sull'Europa ospitati nel romanzo non lasciano ipotizzare una situazione migliore: la cugina di Zuhra, che vive

<sup>23</sup> *Ivi*, pp. 13-14.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 388-389. Il rifiuto della propria africanità e negritudine che conduce a rigettare la propria identità e, talvolta, sfocia nella costruzione di un'identità-artificio è il *leitmotiv* anche in Garane Garane, *Il latte è buono*, Isernia, Cosmo Iannone, 2005.

<sup>25</sup> Igiaba Scego, *Oltre Babilonia*, *op. cit.*, p. 394.





nell'emancipata Manchester, si sente talmente diversa da usare una crema sbiancante nella speranza di mascherare il colore della sua pelle.<sup>26</sup>

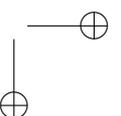
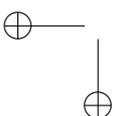
La vicenda esistenziale dei personaggi è attraversata dagli avvenimenti storici dei paesi di provenienza, anzi spesso l'emigrazione è la scelta inevitabile dovuta all'irruzione della "grande storia" nel loro microcosmo. Un ulteriore motivo di interesse del romanzo risiede proprio negli inserti che esso ospita sulla storia dell'Argentina, paese di origine di Miranda, e della Somalia, da dove provengono gli altri protagonisti. In questo senso il testo può essere letto come un romanzo post-coloniale, perché propone al lettore il racconto degli avvenimenti che hanno segnato i due paesi extra-europei dall'interno, decostruendo alcuni stereotipi tipici della storia raccontata da una prospettiva occidentale<sup>27</sup>.

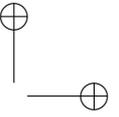
La vita di Miranda è stata sconvolta in modo irreversibile dagli eventi che hanno travagliato il suo paese. Con l'instaurarsi della dittatura militare nel 1976 in Argentina, l'ESMA, nata come scuola di formazione militare, diventa uno dei più spietati centri di detenzione e tortura che la storia possa ricordare: il fratello della protagonista, Ernesto, viene catturato, ma è solo una delle vittime di un sistema di eliminazione delle voci di opposizione che farà contare circa 20.000 *desaparecidos*. Nel frattempo, Miranda intrattiene una relazione con Carlos, perverso esponente del regime militare; nel '78 ha l'opportunità di fuggire ed emigra a Roma. Qui, nel quartiere di San Lorenzo, ritrova altri esuli argentini, tra cui Pablo Santana e la Flaça, fidanzata del fratello, reduce dalla detenzione presso l'ESMA. Miranda è dilaniata dal senso di colpa per essere sopravvissuta al fratello e poi alla fidanzata di lui, mentre avrebbe dovuto e voluto morire al suo posto.

---

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 237.

<sup>27</sup> Per questo aspetto vedi *La letteratura postcoloniale italiana: dalla letteratura d'immigrazione all'incontro con l'altro* in *Quaderni del Novecento*, n. 4, 2004 (che contiene gli articoli di Monica Hann e Christina Sigger Manson sul racconto *Salsicce* di Igiaba Scego, *ivi*, pp. 67-76 e 77-86); Daniele Comberiati, *La quarta sponda. Scrittrici in viaggio dall'Africa coloniale all'Italia d'oggi*, Roma, Caravan edizioni 2009; Cristina Lombardi Diop, Caterina Romeo, *Postcolonial Italy: Challenging National Homogeneity (Italian and Italian American Studies)*, New York, Palgrave MacMillan, 2012; Susanne Kleinert, "Memoria postcoloniale e spazio ibrido del soggetto in 'Oltre Babilonia' di Igiaba Scego", in *Narrativa*, nn. 33-34, 2012, pp. 205-214 (che si sofferma anche sul linguaggio).





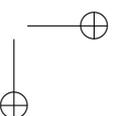
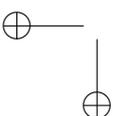
Ripercorrere la storia della Somalia attraverso le voci di Elias e Maryam significa, invece, rileggere anche la vicenda del colonialismo italiano secondo la prospettiva delle "vittime". Gli Italiani impongono il proprio potere nei territori africani in modo violento, instaurando uno sfruttamento selvaggio delle risorse ed asservendo la popolazione. I genitori di Elias, Famey e Majid, sono ancora adolescenti quando vengono stuprati da un militare italiano; Majid non riesce più a superare il trauma e, dopo la nascita del figlio, si condanna all'astinenza fino a che non fugge da casa abbandonando la famiglia. Nella lunga confessione di Maryam a Zuhra, il racconto della giovinezza trascorsa in Somalia si intreccia strettamente con la tormentata storia del suo paese. Durante la dominazione coloniale, la famiglia Laamane intrattiene relazioni con le gerarchie italiane, grazie alle quali gode di un trattamento privilegiato. Nel 1950, una conferenza internazionale stabilisce di affidare il paese in Amministrazione Fiduciaria all'Italia, che instaura un nuovo governo, riedizione del dominio imperialista appena concluso. La popolazione, dopo aver a lungo sognato la liberazione dall'odiato padrone, si sente profondamente delusa e tradita da una decisione che, seppure assunta in sede internazionale, appare incomprensibile ed irrazionale. Nel frattempo, Maryam aveva sposato Elias, che a partire dalla presa del potere del dittatore Siad Barre (1969), è ricercato come sovversivo. "Il padre" emigra subito in Italia e la moglie lo segue dopo alcuni anni.

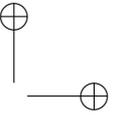
## Un romanzo al femminile

Il romanzo si presta ad un'interpretazione dal punto di vista degli studi di genere. Dei cinque personaggi principali che fungono da voci narranti quattro sono donne. L'opera ospita dunque una prospettiva femminile declinata al plurale a comprendere diverse situazioni (la ragazza madre, la moglie abbandonata, la figlia abusata, la lesbica). Sotto questo profilo, l'opera condivide la cifra dell'"eccentricità" che la Sabelli individua nelle scrittrici migranti nella rottura dello stereotipo del femminile unico<sup>28</sup>.

Sembra anche significativo il fatto che i titoli delle unità narrative

<sup>28</sup> Sonia Sabelli, *Scrittrici eccentriche: generi e genealogie nella letteratura italiana della migrazione*, in *Dentro/fuori sopra/sotto. Critica femminista e canone letterario*, a cura di Alessia Ronchetti e Maria Serena Sapegno, Ravenna, Longo, 2007, p. 173.





[ Genere e Migrazione: postille sul romanzo *Oltre Babilonia* di Igiaba Scego 77

siano sempre costituiti dai soprannomi dei protagonisti (“la Negropolitana”, “la Nus-Nus”, “la Pessottimista”, “la Reaparcida”) tranne nel caso di Elias, le cui sezioni propongono l’appellativo generico de “Il padre”, quasi ad indicare in lui una figura priva di connotazioni specifiche, un ruolo intercambiabile ed assumibile da chiunque.

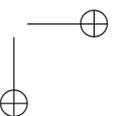
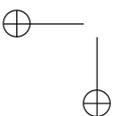
All’inizio la storia prende avvio dalla profonda crisi esistenziale che accomuna tutti i personaggi, condannati all’infelicità sentimentale e ad una sessualità negata. È proprio questa la ragione che può spiegare il comportamento di Elias quando, ormai in Italia con la sua famiglia, decide di abbandonarla ricalcando le orme del padre Majid, forse incapace di godere un’affettività piena.

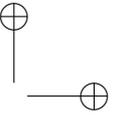
La figlia Zuhra da bambina subisce violenza da un bidello. Questo evento traumatico le fa perdere i colori e, quando inizia la storia, la ragazza ancora non è capace di vedere il rosso. Quasi trentenne, ella non ha mai provato l’amore e reprime la propria femminilità e la propria sessualità, dal momento che “al posto della vagina c’è sempre quell’orribile vuoto”<sup>29</sup>. Gli abusi subiti hanno profondamente minato anche il suo rapporto con la madre, allora alcolizzata ed incapace di accorgersi di quanto le avveniva. In modo speculare, Maryam “la Pessottimista” non si è mai realizzata sul piano affettivo: infibulata da bambina, si innamora di Elias e lo sposa ma, appena partorita la bimba, rimane sola; ora vive con una figlia che non conosce bene e con cui non riesce a stabilire alcuna comunicazione.

Sembra compromesso in modo irreversibile anche il rapporto di Miranda e Mar. “La Nus Nus” si sente inadeguata rispetto alla madre, poetessa affermata e donna di successo, e forse proprio la sfiducia in sé l’ha condotta ad intrattenere con Patricia una relazione sentimentale, che assume le forme di una dipendenza malata. Nel romanzo della Scego la rappresentazione dell’universo amoroso come groviglio di psicosi si estende infatti ai rapporti con lo stesso sesso. Il medesimo mondo interiore di Mar offre lo spunto per un’interpretazione coloristica e la crisi esistenziale del personaggio si esprime nell’incapacità di riconoscersi in una tonalità netta e definita:

Mar si sentiva una zebra messa in lavatrice in cui ogni bianco e

<sup>29</sup> Igiaba Scego, *Oltre Babilonia*, op. cit., p. 286.





ogni nero si sono sporcati della nuance dell'altro. Una sfumatura. Una virgola di colore. Non le piaceva molto essere così. Non era nulla. Non era nera. Non era bianca. Solo rossiccia.<sup>30</sup>

Come la sorellastra, ella è ossessionata dal bianco, il suo fado, il suo tormento continuo; il colore della pelle della mamma è la marca della loro diversità. Il bianco è anche l'emblema di Patricia, un colore che la acceca oscurando tutti gli altri, così come la compagna l'ha risucchiata in un legame umiliante e frustrante allontanando qualsiasi altro affetto da lei.

Sotto la cifra dell'umiliazione e della degradazione di sé si possono leggere anche le vicende sentimentali che attraversano la vita di Miranda: l'Argentina è legata al ricordo di Carlos, che ella compiace sessualmente obbedendo ai suoi desideri perversi pur senza mai conoscere il piacere. A Roma incontra Pablo Santana, che la rifiuta considerandola contaminata dalla relazione precedente; qui Miranda rivede anche la fidanzata del fratello, la Flaça, con cui intraprende una relazione sentimentale omosessuale e vive una passione unica; la donna amata, tuttavia, è ormai una malata psichica e per la protagonista si ripropone un rapporto che la prosciuga dal punto di vista affettivo senza offrirle nessun appagamento. Quando incontra Elias, ella vive solo "uno scherzo, una divagazione"<sup>31</sup> in cui però per la prima volta prova piacere. Anche questo personaggio femminile è dimidiato ed odia il suo corpo in disfacimento e soprattutto le mani robuste, che da ragazza le hanno permesso di essere arruolata in una squadra di calcio maschile mentre avrebbe voluto suonare il piano. Il rifiuto di sé affonda di nuovo le radici nell'infanzia, in un mancato rapporto con la madre che la considerava inutile.

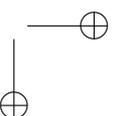
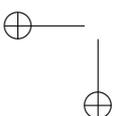
I protagonisti della vicenda sembrano dunque condannati a soffocare in un microcosmo affettivo arido, denso di frustrazioni e delusioni che si ereditano dalla famiglia di provenienza e si trasmettono ai figli. Se la storia prende avvio dalla crisi esistenziale comune ai diversi personaggi, il racconto si pone come un percorso di formazione che conduce al suo superamento.

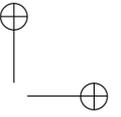
Per Zuhra e Mar un ruolo decisivo gioca il viaggio in Tunisia: nella

---

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 329.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 246.





[ Genere e Migrazione: postille sul romanzo *Oltre Babilonia* di Igiaba Scego 79

capitale, “la Nus Nus” all’inizio è ancora così ossessionata dal pensiero di Patti che crede di vedere delle sosie, ma a poco a poco il ricordo si attenua. Ella riesce a ricostruire un rapporto affettivo con la madre, incontra la sua ex ragazza Viki e, soprattutto, conosce “una strana ragazza che sentiva già parte del suo stomaco”<sup>32</sup>, la sorella. Il raggiungimento di un rapporto armonico con se stessa coincide con la fine dell’ossessione del bianco e con la riscoperta dei colori. In modo speculare si compie la maturazione di Zuhra: in Tunisia, durante un’escursione con Mar e Miranda, in un momento epifanico comprende che deve liberarsi dalla paura di vivere, dal terrore con cui assisteva impotente mentre ogni ragazzo assumeva il volto del bidello. Al ritorno a Roma, in bagno vede una macchia rossa a forma di stella sulle mutande. La riacquisita capacità di distinguere il colore del sangue mestruale rappresenta l’emblema del recupero della femminilità e della sessualità ed il simbolo di una palingenesi che supera la dimensione individuale:

È rossa la sua stella. Un po’ umida. Ma bella. Emana luce. Una stella mestruale che brilla solo per lei, infinita. Le forme si disperdono. La stella si allarga. Una costellazione. Dentro la costellazione, la sua storia di donna. E dentro la sua storia, quella di altre prima di lei e di altre dopo di lei. Le storie si intrecciano, a volte convergono, spesso si cercano. Tutte unite da un colore e da un affetto.<sup>33</sup>

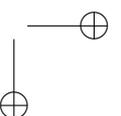
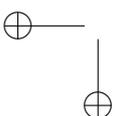
La Scego sembra dunque tracciare una storia al femminile in cui la vicenda esistenziale di Zuhra diventa la maglia di una rete e si intreccia in modo indissolubile, in un legame di “sorellanza”<sup>34</sup>, con quella delle donne di generazioni precedenti e successive. Per le due ragazze è dunque il percorso odepórico ad assumere quella funzione salvifica che le loro madri attribuiscono al racconto.

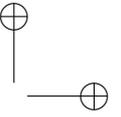
Elias è l’unico personaggio che sembra non evolvere nel corso della vicenda: racconta la sua storia su richiesta della moglie, quasi per scacciare il senso di colpa per una paternità mai vissuta, ma dalle sue parole non traspare alcuna possibilità di redenzione o rinascita. I personaggi

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 386.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 456.

<sup>34</sup> Ellen Moers, *Literary Women*, London, The Women’s Press, 1986.



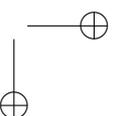
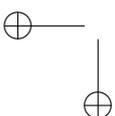


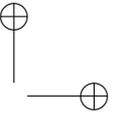
femminili, oltre a svolgere in modo consapevole il ruolo di narratrici, sono le uniche a compiere un loro *Bildungsroman* che nella maturazione rivela la loro superiorità.

In un romanzo di migrazione raccontare il femminile dall'interno significa assumere una prospettiva di marginalità sia nella cultura di partenza sia in quella d'arrivo. Essere donna significa vivere una diversità che scandisce la vita sin dall'infanzia. Secondo un rito diffuso in Somalia e in diversi paesi africani, Maryam come tutte le sue amiche, subisce da bambina l'asportazione del clitoride, pratica che la condanna ad una vita sessuale in cui potrà solo donare ma non ricevere piacere. La tradizione affonda l'origine in una struttura sociale maschilista che attraverso questo rito perpetua un potere riservato agli uomini<sup>35</sup>. La donna che per qualsiasi motivo si sottrae a questa usanza è esclusa dalla comunità perché considerata una strega, reincarnazione di Arawelo, mitica virago che aveva imposto nel paese il potere della sua vagina, uccidendo gli uomini e facendo castrare i bambini. Un giorno fu uccisa da un nipote che era stato allevato in segreto ed aveva deciso di vendicare la comunità; il suo corpo venne fatto a pezzi, bruciato e disperso per il paese per evitare che si ricomponesse. In realtà è convinzione comune che Arawelo possa reincarnarsi in qualsiasi donna. È quanto accade a Bouchra, seconda moglie di Majid, che sfugge alla mutilazione per una dimenticanza durante la cerimonia: "Il quartiere [...] sapeva che era integra. Immaginavano tutti che la donna fosse insaziabile, sempre affamata, ingorda."<sup>36</sup> La comunità la trasforma in capro espiatorio attribuendole la colpa di qualsiasi evento negativo che interessi il villaggio, dai piccoli incidenti fino all'epidemia di peste. Se nella società africana la donna esiste in quanto moglie e madre, la sua posizione è comunque subordinata: ella raggiunge quella che è considerata la tappa più importante, il matrimonio, senza essere affatto coinvolta nella scelta. Il romanzo ospita il divertente racconto di Maryam che si innamora a prima vista di Elias, senza sapere che si tratti del futuro marito, e poi fino al giorno delle nozze si strugge nell'attesa di

<sup>35</sup> Il femminismo postcoloniale ribadisce come all'interno di contesti coloniali le donne furono doppiamente colonizzate, sia dalle ideologie imperialiste sia dal patriarcato indigeno. Cfr. Leela Gandhi, *Postcolonial Theory. A Critical Introduction*, Edimburg, Edinburgh University Press, 1998.

<sup>36</sup> Igiaba Scego, *Oltre Babilonia*, op. cit., p. 377.





[ Genere e Migrazione: postille sul romanzo *Oltre Babilonia* di Igiaba Scego 381

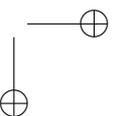
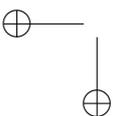
vedere l'uomo che le è stato destinato.

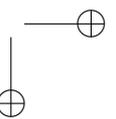
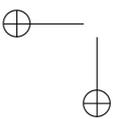
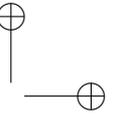
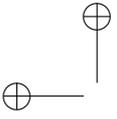
Essere una donna è complicato anche quando si emigra, perché significa da un lato assumere una posizione di inferiorità che, al di là dei proclami, nei fatti esiste anche nella cultura d'arrivo dei paesi occidentali, d'altra rischiare che la propria diversità sia percepita come oggetto esotico.

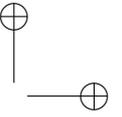
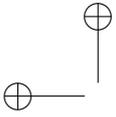
"Posso toccarli?". Era una domanda frequente. Le mani violavano il suo cranio, inopportune. Mani di bidella, mani di maestra, mani di compagni, mani di parenti. Tutti affondavano in lei curiosità eurocentriche. La toccavano come se fosse una specie in via d'estinzione, un animale selvaggio della foresta. Era un'umana da zoo.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> *Ivi*, pp. 392-393.

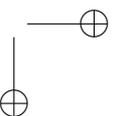
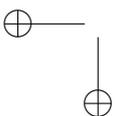






**FCT** Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia

Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da FCT  
– Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. no âmbito do Projecto  
«UID/ELT/0077/2013»



Esta obra se propõe conhecer e discutir os diferentes liames entre a cultura lusófona e a italiana, tendo como foco esse feixe de acontecimentos que emana das relações culturais, linguísticas e literárias, subsidiadas, majoritariamente, pelos estudos de género. Em relação aos estudos literários, lembremo-nos de que os exemplos representativos de obras-primas impuseram, mesmo que inconscientemente, alguns modelos arquetípicos de obras de arte. Estes modelos ou *conjuntos de imagens* apresentam, nos estudos literários, desde a literatura greco-romana até ao século XX, e mesmo nos tempos atuais, um padrão *eurocêntrico*, composto, fundamentalmente, por autores homens – modelo combatido tardiamente pelos estudos culturais. Por isso, estudar a produção literária das mulheres é, ainda hoje em dia, pelo menos no contexto lusófono e italiano, questionar o cânone, a opressão sobre as mulheres e sobre a sua produção escrita e até as próprias imposições de uma linguagem misógina.



CLEPUL  
CENTRO DE ESTUDOS  
LUSO-ITALIANOS  
FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA



FLUL  
LISBOA  
1829  
1834

FCT  
Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia