

Thatiane Prochner
Larissa de Cássia A. Ribeiro
(orgs.)

Elas

Vol. 3

Mulheres e Literatura

Texto e Contexto
EDITORA

Thatiane Prochner
Larissa de Cássia A. Ribeiro
(orgs.)

Elas Vol. 3

Mulheres e Literatura

Texto e Contexto
EDITORA

2022©Thatiane Prochner; Larissa de Cássia A. Ribeiro

Todos os direitos reservados às organizadoras.

O conteúdo dos artigos é de responsabilidade dos autores.

Expediente:

REVISÃO: Thatiane Prochner e Larissa de Cássia A. Ribeiro.

CAPA, PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO: Néia Hauer

E44 Ellas: mulheres e literatura [livro eletrônico]/ organizado por
Thatiane Prochner; Larissa de Cássia A. Ribeiro / Ponta Grossa:
Texto e Contexto, 2022.

108 p.; v.3, e-book PDF Interativo

ISBN: 978-65-88461-89-1

DOI: 10.54176/UXPW3282

1. Literatura – autoria feminina. 2. Literatura – Mulher –
Protagonismo. 3. Literatura – representatividade feminina. I.
Prochner, Thatiane (Org.). II. Ribeiro, Larissa de Cássia A.
(Org.). III. T.

CDD: 808

Ficha Catalográfica Elaborada por Maria Luzia F. B. dos Santos CRB 9/986

Texto e Contexto

EDITORA

www.textoecontextoeditora.com.br

contato@textoecontextoeditora.com.br

(42) 9 88834226 (WhatsApp)

Título: *Ellas* – volume 3 – Mulheres de Literatura

ISBN:

Organizadoras: Larissa de Cássia Antunes Ribeiro, Thatiane Prochner.

Resumo: O resultado que este livro apresenta é a coletânea de pesquisas desenvolvidas por mulheres, dentro do Projeto *Ellas*, coordenado pelas professoras Larissa de Cássia Antunes Ribeiro e Thatiane Prochner, com a supervisão editorial de Rosenéia Hauer. O Projeto, nesta terceira edição, apresenta uma nova estrutura, partindo, principalmente, da demanda de pesquisadoras voltadas à área dos estudos literários. *Ellas*, com subtítulo “Mulheres e Literatura” e com o duplo L, simboliza o desdobramento do ser feminino, além de a grafia enfatizar o L do vocábulo tema deste trabalho: Literatura. A obra é composta por seis artigos, escritos pelas oito mulheres que, atualmente, fazem parte do grupo de estudos que direciona os artigos. Os temas giram em torno de textos literários, autoria feminina e autoria masculina, representação e representatividade femininas, mas, sobretudo, o enfoque na pesquisa que essas mulheres realizam, temáticas pelas quais elas se interessam. Nesse sentido, seguindo a sequência de apresentação dos textos, temos: “A personagem Maria Monforte na Minissérie *Os Maias*: a autoria feminina no processo de adaptação televisivo”, de Bianca do Rocio Vogler; “Literatura e Sororidade no círculo de leitoras”, Caroline Candido Veroneze e Jeanine Geraldo Javarez; “Diálogos literários com *A Noiva Cadáver*”, Giuly Any Dias Martins e Thatiane Prochner; “A beata Maria do Egito entre as fraquezas e as potencialidades sociais”, de Larissa de Cássia Antunes Ribeiro; “Lilith e Eva: a transgressão na poesia de Adélia Prado”, de Leila Fajardo; e “Mentoria e influência literárias: a relação entre Marianne Moore e Elizabeth Bishop”, de Patricia Barreto Mainardi Maeso. Textos complexos e diversos entre si, no entanto similares no que tange à voz coletiva que realoca a mulher pesquisadora em *um espaço todo seu*.

Palavras-chave: Projeto *Ellas*; pesquisa feminina; mulheres e literatura.

CONSELHO EDITORIAL:

Presidente:

Dr^a. Larissa de Cássia Antunes Ribeiro
(Unicentro)

Membros:

Dr. Fábio Augusto Steyer (UEPG)

Dr^a. Silvana Oliveira (UEPG)

Doutorando Anderson Pedro Laurindo
(UTFPR)

Dr^a. Marly Catarina Soares (UEPG)

Dr^a. Naira de Almeida Nascimento (UTFPR)

Dr^a Letícia Fraga (UEPG)

Dr^a. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

Dr. Evanir Pavloski (UEPG)

Dr^a. Eunice de Moraes (UEPG)

Dr^a. Joice Beatriz da Costa (UFFS)

Dr^a. Luana Teixeira Porto (URI)

Dr. César Augusto Queirós (UFAM)

Dr. Valdir Prigol (UFFS)

Dr^a. Clarisse Ismério (URCAMP)

Dr. Nei Alberto Salles Filho (UEPG)

Dr^a. Ana Flávia Braun Vieira (UEPG)

Dr. Marcos Pereira dos Santos (UTFPR)

*“Eu sou aquela mulher que fez a escalada da montanha da vida,
removendo pedras e plantando flores.”*

Cora Coralina

Sumário

Prefácio

Professora Marly Catarina Soares

8

Apresentação

Professoras Larissa de Cássia Antunes Ribeiro e Thatiane Prochner

10

Capítulo 1 <https://doi.org/10.54176/SSUK6437>

A personagem Maria Monforte na minissérie *Os Maias*:
a autoria feminina no processo de adaptação televisivo

Bianca do Rocio Vogler (UC)

13

Capítulo 2 <https://doi.org/10.54176/OORB4251>

Literatura e Sororidade no Círculo de Leitoras

Caroline Candido Veroneze (IFPR) e Jeanine Geraldo Javarez (IFPR/UFPR)

30

Capítulo 3 <https://doi.org/10.54176/FJHQ4479>

Diálogos literários com *A noiva cadáver*

Giuly Any Dias Martins (UEPG) e Thatiane Prochner (Unicentro)

41

Capítulo 4 <https://doi.org/10.54176/MVPV8371>

A beata Maria do Egito entre as fraquezas e as potencialidades sociais

Larissa de Cássia Antunes Ribeiro (UEPG/Unicentro)

63

Capítulo 5 <https://doi.org/10.54176/LRBK2757>

Lilith e Eva: a transgressão na poesia de Adélia Prado

Leila Cristina Fajardo (Unesp-Assis)

76

Capítulo 6 <https://doi.org/10.54176/ERNQ3195>

Mentoria e influência literárias:

a relação entre Marianne Moore e Elizabeth Bishop

Patricia Barreto Mainardi Maeso (UEPG)

89

Biografias das Autoras

106

PREFÁCIO

ELLAS

Marly Catarina Soares¹

Quando se fala de autoria feminina, literatura ou crítica, há uma espécie de cerceamento, silenciamento... seja pela falta de visibilidade e mesmo de credibilidade sobre o que a mulher autora escreve, mesmo após tantos anos na estrada da produção em infindáveis lutas pelo reconhecimento e por um espaço sagrado da mercadologia que privilegia a produção majoritariamente dita masculina. Estamos na segunda década do século vinte e um e ouvimos com frequência a frase que determina a “pseudo” escolha que a mulher pode fazer: “A mulher tem o direito de estar onde ela quiser estar” – Será??? Temos que reconhecer os muitos avanços e conquista de espaços que até pouco tempo eram inimagináveis para nós, embora a prevalência da máxima ainda persista em alguns casos: “isso não é pra mulher”.

A verdade é muito clara: embora alguns avanços e conquistas façam parte do nosso cotidiano, continuamos ainda como personagens secundárias na roda da vida. O protagonismo não atingiu a todas, está circunscrito à algumas poucas que foram ousadas e corajosas para terem a pretensão de sair da invisibilidade e não mais serem silenciadas.

Num cenário ainda em fase de construção para acolher o protagonismo das mulheres, surgem inúmeras iniciativas, seja no campo social, intelectual, artístico, envolvendo as diferentes raças, gêneros (LGBTQIA+), classes sociais, todos reunidos em prol de uma visibilidade individualizada, com a inclusão das diferentes identidades. No âmbito da literatura de autoria feminina e da crítica feminina e feminista, está em foco a relevância de uma escrita de mulher que “funcione dentro do discurso masculino, mas trabalhe incessantemente para desconstruí-lo: para escrever o que não pode ser escrito”. (SHOWALTER, 1994, p. 37). Shoshana Felman, citada por Elaine Showalter, diz que o desafio enfrentado pela mulher hoje é, nada menos, a reinvenção da linguagem. Pode-se falar não somente contra, mas fora da estrutura falocêntrica especular, estabelecendo um discurso cujo *status* não seria mais definido pela *falicidade* do pensamento masculino. (*ibid*). Na atualidade, essa consciência de autoria feminina e de escrita feminina torna-se a cada dia mais presente, mormente na literatura.

Nesse ambiente de consciência feminina, que revela ousadia e coragem prevalecentes, destaco um grupo de mulheres desbravadoras que levaram em frente um projeto voltado para trazer ao centro do palco o protagonismo a outras tantas mulheres que estabeleceram uma identidade única e intransferível – a identidade de escritora.

O projeto Ellas, nascido como instrumento de visibilidade de mulheres ousadas, em 2018, por iniciativa de Rosenéia e Thatiane, chega ao terceiro volume sem perder de vista a proposta base qual seja de produção e divulgação de pesquisas desenvolvidas por mulheres. Projeto criado para se tornar um veículo duradouro de divulgação da produção crítica / artística de mulheres artistas, críticas, pesquisadoras tem sedimentado a finalidade propositiva inicial a cada volume produzido e colocado em circulação, seja por via impressa ou *e-book*.

1. Graduação em Letras pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (1989), Especialização em Língua Portuguesa pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (1992), Mestrado em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (1998) e Doutorado em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (2008).

O volume aqui apresentado traz textos, cuidadosamente selecionados pelas editoras, de abordagens e perspectivas personalizadas com foco na literatura de autoria feminina, tendo como ponto central de discussão personagens femininas e a escritura / autoria feminina.

O texto de abertura do livro “A personagem Maria Monforte na Minissérie *Os Maias*: a autoria feminina no processo de adaptação televisivo”, escrito por Bianca do Rocio Vogler, propõe uma análise da personagem Maria Monforte, sob a perspectiva de Maria Adelaide Amaral na autoria da adaptação do romance *Os Maias*, de Eça de Queirós, à série televisa. A mesma personagem feminina, construída pelo olhar masculino do século dezoito, é revisitada, relida e adaptada por uma autora mulher, para uma série de televisão, no século vinte. Duas obras, dois olhares, duas épocas, tornam-se tema desse artigo que apresenta como objetivo de análise acentuar a valorização do feminino com vistas aos acréscimos realizados pela autora Maria Adelaide Amaral ao construir o perfil da personagem Maria Monforte para a série de televisão. O artigo aponta que a ressignificação do feminino da personagem escrita por Amaral coloca em evidência um protagonismo que se torna importante ao estabelecimento dos fatos trágicos do enredo que não havia na personagem do século XIX.

A experiência de leitura por leitoras de escrita de mulheres compõe o tema do artigo “Literatura e Sororidade no círculo de leitoras”, um relato de experiência realizado por Caroline Veroneze e Jeanine Geraldo Javarez. A criação do projeto de extensão “Círculo de Leitoras” veio da necessidade de compartilhar experiências de leitura com outras mulheres. Reunir mulheres para ler mulheres é o foco central do projeto e esse relato tem como objetivo divulgar a proposta e apresentar os resultados. O Círculo de leitoras pavimentou-se como meio de resgate das irmandades femininas, seja pela promoção de debates e discussões sobre o feminino como também para reconstruir e fortalecer os laços da sororidade, de resistência. A programação do projeto compôs-se da leitura de 8 títulos, todos de autoria feminina, que propiciaram debates com abordagens de diversos temas formativos de uma consciência do feminino.

Versando sobre o gótico, Thatiane Prochner e Giuly Any Dias Martins nos apresentam o artigo “Diálogos literários com *A Noiva Cadáver*”. As autoras fazem uma análise de personagens góticas na literatura e no cinema focalizando como essas obras dialogam entre si. As obras selecionadas para a proposta de análise, “Noite na Taverna” (1855), livro de contos de Álvarez de Azevedo e *A Noiva Cadáver* (2005) filme – animação, de Tim Burton, têm em comum o fato de serem autores homens que compartilham o gosto pelo gótico e a escolha por personagens femininas mortas. A análise comparativa mostra que nos dois textos pode-se observar uma visão dúbia da morte, vista como obsessão e forma de tortura, mas evoluem para entendimento e libertação. As autoras colocam em foco que ambos os textos apresentam personagens femininas na condição de cadáver e como tal encontram-se com personagens masculinos com a possibilidade de viabilizar uma união entre vida e morte.

“A beata Maria do Egito entre as fraquezas e as potencialidades sociais” traz a representação feminina como potência dialógica capaz de subverter as significações do mundo composto pelo olhar do masculino como tema da análise promovida por Larissa de Cássia Antunes Ribeiro. A leitura revela a subversão da ordem estabelecida ao focalizar as ações performativas da personagem que usa e abusa da sua condição de mulher sensualizada. Ao mesmo tempo coloca-se como religiosa ao evocar o sagrado para atingir seus objetivos. Crueldade, sensualidade, beata religiosa são os perfis constitutivos da personagem feminina, conforme análise realizada pela autora.

Leila Cristina Fajardo apresenta em seu artigo “Lilith e Eva: a transgressão na poesia de Adélia Prado”

a constituição das personagens Eva e Lilith como condição feminina para balizar a compreensão das vozes femininas na poesia de Adélia Prado. A análise da autora mostra que, na poética adeliana, mulheres encontram-se em posições oscilantes entre ser Eva com atitudes reveladoras pecaminosas, sedutoras ora seduzindo o objeto de seu desejo, ora repelindo-o e a irritabilidade perturbadora de Lilith, que o degrada e o repele, libertando-se das amarras da opressão masculina. Esse posicionamento dúbio, observado pela autora, induz à compreensão da condição feminina na poesia de Adélia Prado.

O artigo “Mentoria e influência literárias: a relação entre Marianne Moore e Elizabeth Bishop”, escrito por Patricia Barreto Mainardi Maeso, apresenta os vários aspectos que aproximam a leitura e a desleitura entre as obras de Marianne Moore e de Elizabeth Bishop. De uma pesquisa aprofundada das poetisas, a autora traz as diferentes relações de influência e mentoria que a poetisa Moore exerceu sobre a poetisa Bishop não apenas no âmbito da literatura, mas também no âmbito pessoal. A ascendência pessoal observada pela autora deu-se pela mediação da convivência e da literatura. Os vários indicativos das referidas aproximações, desvios e desaproximações são analisados em alguns poemas de Bishop e elementos biográficos com passagens que relatam as relações entre as duas poetisas.

A leitura e apreciação da presente obra aponta indicativos de grande relevância para a proposta da coleção *Ellas*. São textos escritos por mulheres que colocam a lume sua visão de mundo, visão de arte e de literatura. Cada uma das autoras com seu olhar único revela sua identidade e individualidade, mas ao mesmo tempo um sentimento de coletividade que toca a todas: sair do segundo plano, ser protagonista da vida, da arte, da pesquisa, fazer-se ouvir e dar voz à toda coletividade permeia todos os textos aqui publicados.

APRESENTAÇÃO

Chegamos ao terceiro volume da obra *Ellas*. Projeto que nasceu em 2018, por iniciativa das professoras Rosenéia Hauer e Thatiane Prochner, membros integrantes da equipe Texto e Contexto Editora e ambas formadas na área de Letras.

A proposta base do Projeto se concentra na produção e divulgação de pesquisas desenvolvidas por mulheres.

O primeiro volume foi lançado em 2019, contando com a organização das professoras fundadoras do Projeto, Rosenéia Hauer e Thatiane Prochner, e com a participação de 17 mulheres, na produção dos textos, diagramação, projeto gráfico e revisão. Ao todo, 14 artigos foram publicados, contemplando temas diversos que nos permitiram avaliar o alcance, crescimento e qualidade das pesquisas que vêm sendo desenvolvidas no universo feminino, ao mesmo tempo em que notamos os impasses e as duplas jornadas que muitas dessas mulheres enfrentam com o intuito de conquistar seus objetivos no domínio intelectual. O prefácio que abrilhanta essa edição e que nos explica o porquê da importância deste trabalho foi elaborado pela professora Larissa de Cássia Antunes Ribeiro.

O segundo volume, organizado pelas professoras Karla Roberta Neumann, Larissa de Cássia Antunes Ribeiro e Thatiane Prochner, publicado em março de 2020, abriu espaço tanto para textos de caráter científico quanto para relatos de experiências, o que proporcionou a valorização do trabalho acadêmico em relação às vivências de nossas autoras em projetos que ultrapassam o âmbito circunscrito à academia. Nesse volume, contamos com 13 artigos publicados e o prefácio da professora Andréa Correa Paraíso Müller, cujo texto reafirma o que anos antes seria considerado uma tarefa quase impossível para um grupo de mulheres pesquisadoras: publicar um livro somente com trabalhos escritos por mulheres, e mais, mulheres que usam seus próprios nomes.

Em 2021, o Projeto passa a ser coordenado pelas professoras Larissa de Cássia Antunes Ribeiro e por Thatiane Prochner, com a supervisão editorial de Rosenéia Hauer. O Projeto apresenta uma nova estrutura, uma proposta lapidada, partindo, principalmente, da demanda de pesquisadoras voltadas à área dos estudos literários.

Logo, o livro que ora vem a lume direciona o olhar mais acurado às pesquisas relacionadas à Literatura; abrangendo aspectos da autoria feminina, autoria masculina, representação e representatividade femininas, literatura pós-colonial, etc.

Assim, o Projeto foi adquirindo uma nova configuração, que levou à criação de um Grupo de Estudos, que tem como prioridade a produção e a veiculação da pesquisa feminina no campo literário.

O grupo atual é formado pelas seguintes autoras e pesquisadoras: Bianca do Rocio Vogler, Caroline Candido Veroneze, Giuly Any Dias Martins, Jeanine Geraldo Javarez, Larissa de Cássia Antunes Ribeiro, Leila Fajardo, Patrícia Barreto Mainardi Maeso e Thatiane Prochner. A produção dessas autoras se concretiza nos 6 trabalhos que o(a) leitor(a) terá a oportunidade de acompanhar.

Portanto, *Ellas* – volume 3, com o subtítulo Mulheres e Literatura, ressurgiu em 2022, ainda em período pandêmico, como uma forma de mostrar que a pesquisa feminina continua ativa. A nossa voz ressoa em espaços a serem ocupados e transpostos; rompemos o solo e desabrochamos na adversidade. *Ellas*, com o duplo L, simboliza o desdobramento do ser feminino, mas agora, para além do jogo lexical, a grafia assume uma genuína forma de resistência, por meio da Literatura.

As organizadoras

A PERSONAGEM MARIA MONFORTE NA MINISSÉRIE *OS MAIAS*: A AUTORIA FEMININA NO PROCESSO DE ADAPTAÇÃO TELEVISIVO

Bianca do Rocio Vogler (UC)

As questões de adaptação têm sido bastante intensificadas nos últimos tempos, fato que se justifica pelo ganho de importância das obras audiovisuais, o que vem possibilitando a diminuição dos discursos hierárquicos que posicionam a literatura acima do cinema e, especialmente, da televisão. No entanto, essa hierarquia é, ainda, presente e reflete-se nos estudos sobre adaptação, quando o tema da “fidelidade” aparece recorrentemente, com os teóricos da área apontando para o fato de que essa insistência em buscar a obra audiovisual fiel ao texto literário está fixada em uma crença na superioridade da literatura com relação a essas narrativas midiáticas.

E, nesse sentido, Randal Johnson (2003), no ensaio “Literatura e Cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas Secas*”, apresentado no livro *Literatura, Cinema e Televisão*, explicita os fatores que se caracterizam como equívocos quando da busca pela “fidelidade” das obras ficcionais de cinema e televisão:

A insistência na “fidelidade” — que deriva das expectativas que o espectador traz ao filme, baseadas na sua própria leitura do original — é um falso problema porque ignora diferenças essenciais entre os dois meios, e porque geralmente ignora a dinâmica dos campos de produção cultural nos quais os dois meios estão inseridos (p. 42).

Tal afirmação do autor reflete, portanto, a questão das diferenças de meio, fundamentais na composição dos sentidos em cada obra. Mas além disso, a passagem de um texto literário a um audiovisual implica, ainda, no processo de reescrita da obra, uma reescrita que se dá, em geral, por outra autoria, que, ao adaptar a obra literária para o roteiro de cinema ou televisão, inevitavelmente terá de realizar cortes e/ou adições, assim como mudanças, pensando nos recursos cinematográficos e televisivos a partir dos quais a obra será produzida e, também, na alteração do contexto sócio-histórico em que a nova obra será inserida, bem como do público receptor.

Pensando, então, tais considerações, na análise a ser aqui realizada, tal mudança de autoria é observada com relação à adaptação do romance *Os Maias*, de Eça de Queirós, para a minissérie de mesmo nome, produzida pela Rede Globo de Televisão, no ano de 2001, tendo como roteirista a dramaturga Maria Adelaide Amaral. Dessa forma, tendo em conta tais aspectos dos processos de adaptação, procura-se observar de que modo essa mudança de autoria implica na transformação de alguns sentidos da narrativa, levando em consideração, nesse contexto, a questão da autoria feminina como um aspecto de extrema relevância no estabelecimento dessas transformações.

E, por isso, este artigo tem como ponto de partida o seguinte questionamento: “De que forma o destaque dado à personagem Maria Monforte na minissérie *Os Maias* por Maria Adelaide Amaral cria uma maior valorização do feminino na obra televisiva em contraposição à literária?”. Essa perspectiva implica, então, na compreensão acerca da influência da autoria feminina para a constituição de um maior protagonismo da personagem a ser analisada.

Para tanto, deve-se observar, inicialmente, de que modo se dá a construção das personagens femininas na obra de Eça de Queirós, considerando as críticas realizadas a esse aspecto dos seus textos. Partindo, assim, dessa visão geral do tratamento das personagens femininas nos textos ecianos, será realizada a ponderação da maneira como a personagem Maria Monforte tem a sua construção no romance do escritor português.

E, em seguida, a abordagem a ser feita será relativamente às temáticas da adaptação e da autoria feminina, no que se buscará conjugar tais pontos para a realização posterior da análise da composição da personagem Maria Monforte na minissérie, ressaltando as modificações e adições inseridas no texto televisivo em contraposição ao romance eciano.

Assim, nesse último momento do trabalho, em que se efetuará a análise proposta, a conjugação desses temas possibilitará a compreensão acerca da existência de uma maior valorização da figuração feminina na narrativa a partir desses acréscimos realizados na caracterização de Maria Monforte.

Eça e suas personagens femininas

A crítica acerca da presença de uma misoginia na obra do escritor português Eça de Queirós se funda em uma perspectiva da forma como as suas personagens femininas são caracterizadas de modo secundário e negativo em seus textos.

Porém, tal crítica deixa de observar que essa negatividade está presente quase a totalidade da figuração de suas personagens, sejam elas femininas ou masculinas.

Quanto à secundariedade, deve-se ter em conta o momento e o lugar que o escritor narra, já que, inserido no Portugal dos finais do século XIX, Eça, mesmo em consequência da sua influência realista e naturalista, reflete a sociedade portuguesa da época e as formas como se inscrevem os indivíduos nesse contexto decadente e regido por um patriarcalismo fixado nos valores do passado.

Tendo em conta tal ponderação, Carlos Reis (2009) afirma, no livro *Eça de Queirós*:

[...] a visão queirosiana da mulher apresenta-se-nos retrógrada e parcial; relacionada com a *doxa* dominante e com o decurso da evolução sociocultural da época, a imagem queirosiana da mulher assume a feição de um testemunho crítico, sustentado pelas representações então dominantes e condicionado pelo ponto de vista masculino que o elaborava. É decerto esse ponto de vista masculino, afetado pela tensão entre impulsos sexuais e interdições morais, que determina uma imagem da mulher como mistério e como contradição [...] (pp. 218-219).

Além disso, a crítica constante que Eça de Queirós realiza ao romantismo é refletida na figuração das suas personagens femininas, que, submetidas ao olhar masculino, são afetadas pela idealização romântica. Como afirma Maria Manuel Lisboa (2000), em *Teu amor fez de mim um lago triste*:

As invectivas de Eça contra o sentimentalismo relambido dos românticos são claras e dispensam interpretação: o romantismo encapsulado na literatura piegas do ridículo Alencar e seus correligionários é responsabilizada pela queda moral das mulheres que os leem, nomeadamente Luísa e Maria de Monforte (p. 342).

E é dessa submissão aos valores românticos que se configura um dos principais temas de caracterização da mulher na obra eciana: o adultério. Tal temática acaba por erigir uma compreensão da mulher como lugar da irracionalidade, do descontrole baseado na emoção e de desestabilização dos valores morais daquela sociedade. E Reis (2009), ao abordar esse tema, evidencia que:

[...] o adultério, tal como surge elaborado na obra de Eça de Queirós, traduz um juízo crítico muito severo (e de certa forma parcial) em relação à mulher; mais alargadamente, ele pode ser considerado

como evidência de uma situação de decadência que afeta sobretudo a sociedade burguesa e as suas instituições (p. 192).

Nessa perspectiva, a associação do feminino como um motivo da decadência desses valores pode ser percebida nesse trecho de Reis (2009), além da submissão ao comportamento masculino a que está relegado, sendo que:

[...] o sentimento amoroso associa-se à questão da educação, pelas deficiências que nesta são denunciadas; o adultério é uma sua consequência negativa, relacionado também com o bovarismo que afeta algumas das mulheres queirobianas, sujeitas a processos de sedução providas do donjuanismo próprio de certas personagens masculinas (p. 193).

Assim, nesse movimento de crítica ao romantismo e à sociedade portuguesa regida por esses valores românticos, Eça de Queirós empreende a figuração do feminino em um formato determinista pautado no pensamento patriarcal que configura o século XIX.

Em tal sentido, Monica Figueiredo (2014), no posfácio intitulado “Por entre desencontros, enganos e ruínas: a vitória da ficção”, afirma:

Numa sociedade marcadamente “falocêntrica”, são as personagens femininas aquelas que mais têm de lutar por seus desejos: solteironas, beatas, viúvas, criadas desprezadas, adúlteras endinheiradas, prostitutas espanholas, mulheres *avant la lettre* ou humanas heroínas são peças fundamentais desta “vasta *machine*” que denuncia o difícil lugar ocupado pelo feminino num século destinado aos homens (p. 563).

É de extrema importância compreender, portanto, que a construção das personagens femininas na obra de Eça está submetida ao momento histórico em que o escritor se insere, assim como, e principalmente, aos pressupostos estéticos e ideológicos da escola realista/naturalista a que ele está ligado.

Nesse viés, Maria Manuel Lisboa (2000) faz uma ponderação relativa ao modo como se inscreve a figura da mulher em uma visão naturalista, apontando, então, para o fato:

A fórmula naturalista subentende-se então como tendo implicitamente exigido a Eça uma misoginia desiludida que, em qualquer caso, continuava (e invertia) o debate em volta das prévias categorias sexuais-morais do romantismo. Para os românticos, a emoção tinha ficado indelevelmente igualada a um elemento feminino idealizado, e a razão ao domínio masculino livre-pensador e corrupto. O naturalismo preservava

esta distribuição de pelouros, mas, ao fomentar o culto da razão, invertia a atribuição de culpas e virtudes que o romantismo, ao menosprezar a razão e ao apoteotizar os méritos da emoção descontrolada, tinha associado aos dois termos do binómio sexual. No universo naturalista queirosiano, por conseguinte, a mulher (precisamente devido ao seu monopólio sobre a emotividade) perde o potencial mariânico e redentor que o romantismo lhe atribuía, e passa a sustentar mais explicitamente que o homem o fardo de responsabilidade irracional e pecaminosa que este, só muito menos substancialmente, iria compartilhar (pp. 367-368).

É, portanto, a partir desse predomínio de um olhar realista e naturalista que a condição feminina será narrada por Eça. Dessa forma, a sua obra, ao apresentar uma constante e áspera crítica ao romantismo e às visões que tal corrente ideológica estabelecia, acaba por trazer a condição feminina como uma concatenação do pensamento masculino, como um espaço vazio que deve ser preenchido por essa razão de que o masculino detém o monopólio. Nesse sentido, Francisco Dantas (1999), em *A mulher no romance de Eça de Queirós*, traz uma abordagem com relação à forma como se dá a caracterização das personagens femininas nos textos do escritor português:

[...] Eça nos mostra que a existência da mulher é, em verdade, uma *sobrevida* alimentada por um canibalismo ou vampirismo psíquico, visto que ela não possui força vital que a sustente sozinha. Dito de outro modo: a mulher não passa de um mero *receptáculo* preenchido pela presença do homem e, neste sentido, ela enforma perfeitamente o conceito de *possessa*. Por isso mesmo, a condição feminina, tal como está traçada em *Os Maias*, não é mais que um lugar vazio, um espaço de vacância, preenchido por um repertório de indefinições – de convenções – que, preparadas pela educação que as mulheres recebem, têm propriamente início, de maneira ritualística, durante o seu batismo social: o *nome* que lhes é atribuído pelo casamento (pp. 360-361).

Assim, é n'Os *Maias*, obra-prima do escritor português, que essa configuração do feminino submetido a tais convenções se apresenta com maior particularidade, principalmente, em minha perspectiva, no que diz respeito à personagem Maria Monforte, sendo ela que se vê afetada de forma mais profunda por essas configurações do racional dominado pelo masculino.

A impossibilidade de desassociar a figura de Maria a do pai, Manuel Monforte, e do passado negreiro desse, é o ponto fundamental para a oposição estabelecida por Afonso da Maia, e por grande parte daquela sociedade lisboeta,

a ela, sendo tal oposição o motivador inicial para o desenrolar dos acontecimentos funestos que atingem a família Maia. Essa associação da figura da Monforte aos comportamentos das personagens masculinas também pode ser vista na relação dela com o poeta Tomás de Alencar, o qual personifica os valores românticos e assume uma grande influência no processo de transformação de Maria, transformação que a encaminha para um bovarismo e, conseqüentemente, ao adultério e à fuga em que leva a filha, possibilitando, assim, o incesto de Carlos e Maria Eduarda.

Passagem característica de tal influência pode ser vista quando Tomás de Alencar aconselha à Maria Monforte dadas leituras, sendo de uma delas que ela tira o nome do filho, Carlos Eduardo, escolha que, posteriormente, ficaremos sabendo ter sido incentivada pelo poeta:

Andava lendo uma novela de que era herói o último Stuart, o romanesco príncipe Carlos Eduardo; e, namorada dele, das suas aventuras e desgraças, queria dar esse nome a seu filho... Carlos Eduardo da Maia! Um tal nome parecia-lhe conter todo um destino de amores e façanhas (QUEIRÓS, 2014, p. 36).

– Teu pai – dizia ele – o meu Pedro, queria-te pôr o nome de Afonso, desse santo, desse varão de outras idades, Afonso da Maia! Mas tua mãe, que tinha lá as suas ideias, teimou em que havias de ser Carlos. E justamente por causa de um romance que eu lhe emprestara; nesses tempos podia-se emprestar romances a senhoras, ainda não havia a pústula e o pus... [...]. Enfim, adiante! Tua mãe, devo dizê-lo, tinha literatura e da melhor (QUEIRÓS, 2014, p. 132).

E é logo em seguida a essa leitura romântica feita por Maria que vemos entrar em cena Tancredo, o príncipe italiano com o qual ela foge levando a filha, ou seja, a personificação do ideal que os romances românticos lhe apresentam: “Toda essa noite Maria dormiu mal, na excitação vaga que lhe dava aquela ideia de um príncipe entusiasta, conspirador, condenado à morte, ferido agora, por cima do seu quarto” (QUEIRÓS, 2014, p. 37).

Assim, a caracterização da Monforte está submetida à influência do romantismo de que Tomás de Alencar é representante, ou seja, está submetida ao olhar masculino acerca do feminino e às transformações que esse olhar implica, transformações que provocam os acontecimentos trágicos da narrativa. Nesse romance, então, a inserção de elementos próprios às tragédias clássicas

mesclados aos recursos de realismo e naturalismo implicam na configuração das personagens marcadas por uma tragicidade e pela representação.

Dessa forma, Maria Monforte se instaura como uma figura de oposição a Afonso da Maia, ou seja, a figura da mulher que se coloca como um meio de oposição a um patriarcado fixado no passado da nação portuguesa. E, como “um espaço de vacância”, tal qual Dantas identifica, a Monforte ausenta-se da narrativa logo no segundo capítulo, para só voltar a ela por meio de algumas referências feitas pelas demais personagens, ou, ainda, por meio da presença da figura da filha, Maria Eduarda. Nesse viés, Maria Manuel Lisboa (2000) explica:

A mãe, cuja presença enfraquece o poderio masculino paterno, é excluída, deposta, ou, quando tudo o mais fracassa, morta. É esta a tática adoptada em relação à Monforte por Afonso, que primeiro a recusa enquanto nora, depois a rejeita como adúltera, e pôr fim a declara morta ao neto que ela lhe abandonou. A estratégia, no entanto, fracassa. O regresso incestuoso da mãe por intermédio da filha viola com sucesso um tabu, o incesto, cuja força é tal que até consegue reconciliar as posições habitualmente opostas da teologia e da ciência [...] (p. 153).

Essa consideração feita por Lisboa aponta para uma possibilidade da constituição da personagem como lugar de confronto aos valores desse poderio masculino paterno representados, principalmente, pela figura de Afonso da Maia. Mas, nesse confronto, Maria não possui voz, e as suas ações que resultam no final trágico do nome Maia estão implicadas, como visto anteriormente, à atuação das personagens masculinas sobre ela.

Adaptação e autoria feminina

Como ponderado anteriormente, as questões relativas à temática da adaptação acabam por se estruturar em torno do aspecto da “fidelidade”, evidenciando, assim, a existência e a persistência de um pensamento que vê a literatura como superior ao cinema e, especialmente, à televisão, pensamento esse que os teóricos da adaptação procuram desconstruir, destacando questões como as diferenças de meios, de contexto sócio-histórico, de público receptor e de autoria.

Um desses estudiosos é Robert Stam (2008), que em uma das suas obras mais importantes *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*, faz a seguinte afirmação, levando em conta essa visão errônea sobre a relação literatura/cinema e televisão:

Uma adaptação é *automaticamente* diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma Fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável (p. 20).

Ou seja, a perspectiva de que a adaptação se configura como uma obra nova, diferente da literária, é essencial para se evitar a insistência em uma visão de “fidelidade” que acaba por resultar em cópias desprovidas de qualidade estética e de propriedade artística. E, nesse sentido, considerar a partir de que visão o texto é narrado constitui-se em um dos meios primordiais de investigação dos sentidos de uma obra, pois é nesse aspecto que identificamos as principais características da composição de um texto. Assim, mesmo as adaptações que se baseiam em obras literárias podem ser consideradas como uma criação original, pois releem o texto do qual são adaptadas, já que têm sua concepção a partir de uma autoria distinta.

E é com essa perspectiva que identificamos a afirmação de Robert Stam (2006), no texto “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade”, em que aponta para a forma como os conceitos teorizados pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin podem servir de base para o desenvolvimento de uma espécie de defesa da arte cinematográfica em relação às acusações de falta de “fidelidade” à literatura. Dessa maneira, o estudioso do cinema afirma:

Como o que Bakhtin chama de “construção híbrida”, a expressão artística sempre mistura as palavras do próprio artista com as palavras de outrem. A adaptação, também, deste ponto de vista, pode ser vista como uma orquestração de discursos, talentos e trajetos, uma construção “híbrida”, mesclando mídia e discursos [...]. A originalidade completa não é possível nem desejável. E se a “originalidade” na literatura é desvalorizada, a “ofensa” de “trair” essa originalidade, através de, por exemplo, uma adaptação “infel”, é muito menos grave (p. 23).

Assim como a questão da “fidelidade”, nos estudos da adaptação, a da escrita feminina se apresenta como um tema bastante discutido nos estudos feministas, sendo uma problemática bastante complexa, pois é vista de formas distintas pelas várias vertentes do feminismo. Dessa forma, temos, inicialmente, a crítica feminista francesa, que nos anos 1970 cunha o conceito de *écriture*

féminine a partir da seguinte percepção, apresentada no *Dicionário da Crítica Feminista*, organizado por Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral (2005):

Segundo Luce Irigaray, o discurso/linguagem das mulheres constituiu-se no seio do discurso patriarcal como uma “contra/dicção” em relação à lei homogeneizante e universalizadora masculina. Esta “contradição” interpela os limites da *verdade* universal logocêntrica, ao mesmo tempo que se revolta contra a lei que reduz as mulheres a um “mutismo ou mimetismo cultural” (Diáz-Diocaretz e Zavala, 1983: 96), face à organização fálica do mundo e à sua representação discursiva. [...]. O conceito de “escrita feminina” será assim, de algum modo, uma “contradição” no seio do discurso patriarcal, a redução da pluralidade à unidade (p. 23).

Esse conceito da *écriture féminine* é alvo de diversas críticas, pois acaba por estabelecer, a partir da distinção entre o discurso masculino e o feminino, um binarismo que se busca descartar. Desse modo, Elaine Showalter (1994), uma das críticas de tal conceito de *écriture féminine*, no artigo “A crítica feminista no território selvagem”, apresenta a compreensão:

O conceito da *écriture féminine*, a inscrição do corpo e da diferença femininos na língua e no texto, é uma formulação teoria significativa na crítica feminista, apesar de ela definir mais uma possibilidade utópica do que uma prática literária. [...]. Não obstante, o conceito da *écriture féminine* possibilita uma maneira de discutir-se os escritos femininos que reafirma o valor do feminino e identifica o projeto teórico da crítica feminista como a análise da diferença (p. 30-31).

Showalter compreende, portanto, a relevância desse conceito estabelecido pela crítica feminista francesa, mesmo observando nessa perspectiva a existência de uma essência feminina em relação à qual é contrária, pois entende que “[...] qualquer padrão comum que se encontrar do feminino será apenas resultado de uma longa história de opressão” (*apud* CASTRO, 1992, p. 228).

E, ao falar acerca do conceito de genocrítica, por ela cunhado em *Towards a feminist poetics*, e das formas distintas que a crítica feminista assume em cada um dos países em que tal área de estudos tem se desenvolvido, Showalter (1994) pontua:

A ênfase recai, em cada país, de forma diferente: a crítica feminista inglesa, essencialmente marxista, salienta a opressão; a francesa, essencialmente psicanalítica, salienta a repressão; a americana,

essencialmente textual, salienta a expressão. Todas, contudo, tornaram-se ginocêntricas. Todas estão lutando para encontrar uma terminologia que possa resgatar o feminino das suas associações estereotipadas com a inferioridade (p. 31).

Ao compreender essas diferenças de perspectiva existentes entre as diversas escolas dos estudos feministas, a autora reconhece também que essas diferenças caminham para um sentido comum, que é o da luta contra os estereótipos, contra a opressão e em busca do reconhecimento. É, portanto, nessa luta que os textos de autoria feminina se inscrevem, já que procuram estabelecer a condição feminina, a forma como a opressão cria a diferença e como essa diferença é possível de ser observada na escrita. Ou seja, essa visão se estabelece a partir da ideia do gênero como construto social instaurador da diferença sexual.

Assim, Showalter (1994) aponta, ainda, para o fato de que “[...] a divergência delicada dos textos femininos desafia-nos a responder com igual delicadeza e precisão aos pequenos mas cruciais desvios, aos pesos cumulativos da experiência e da exclusão, que marcam a história da escrita das mulheres” (p. 31). Nesse sentido, a ideia expressa pela crítica feminista Elódia Xavier (1991), em defesa do motivo da diferença na linguagem, traz o esclarecimento de que “Sabe-se da estreita relação entre linguagem e sujeito, e, portanto, quando uma mulher articula um discurso, esse traz a marca de suas experiências, de sua condição; práticas sociais diferentes geram discursos diferentes” (p. 13).

Considerar, então, a forma como essa linguagem está inscrita na sociedade atual e tecnológica é o ponto fundamental da análise feita por Teresa de Lauretis (1994), em “A tecnologia do gênero”, quando evidencia:

[...] também o gênero, como representação e como autorrepresentação, é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana (p. 208).

Nesse sentido, para Thompson (1998), a mídia contemporânea tem um papel crucial na construção identitária, pois nossos significados passam a ser também construídos pelos discursos midiáticos, o que faz com que a mídia se torne um espaço central não só para a difusão da informação renovada, mas também para a permanente construção das identidades sociais. Dessa forma, compreender o modo como a escrita feminina está inserida no contexto midiático atual é de extrema importância para perceber como essas construções identitárias de gênero tem se estabelecido. E um dos meios de maior difusão

desses significados constituintes das identidades sociais é a televisão, a respeito da qual Arlindo Machado (2000) discute em *A televisão levada a sério*:

Pode-se tomá-la como um fenômeno de massa de grande impacto na vida social moderna, e submetê-la a uma análise de tipo sociológico, para verificar a extensão de sua influência. [...]. Mas também se pode abordar a televisão sob um outro viés, como um dispositivo audiovisual através do qual uma civilização pode exprimir a seus contemporâneos os seus próprios anseios e dúvidas, as suas crenças e descrenças, as suas inquietações, as suas descobertas e os voos de sua imaginação (p. 10-11).

O autor compreende, portanto, o enorme potencial da televisão enquanto meio de difusão de ideias, sendo, então, um recurso essencial para a construção de novos olhares acerca das configurações sociais existentes. Assim, também Linda Hutcheon (2011), ao falar sobre a questão da adaptação, em *Uma teoria da adaptação*, ressalta:

Tendo em vista a hierarquia das artes e, portanto, das mídias, uma forma de a adaptação ganhar respeitabilidade ou de aumentar seu capital cultural está em seu voo ascendente. [...]. Relaciona-se a esse desejo de mudar a posição cultural o impulso pedagógico por trás de várias das adaptações literárias para cinema e televisão. [...] os adaptadores devem ter suas próprias razões pessoais, primeiro para decidir fazer uma adaptação, depois para escolher que obra adaptar e em qual mídia fazê-lo. Eles não apenas interpretam essa obra como também assumem uma posição diante dela (p. 133).

Isto é, reconhecer as perspectivas estabelecidas nos textos é um aspecto primordial para compreender o olhar que neles se inscrevem. Nesse sentido, ao passar, no próximo tópico, à análise proposta acerca do modo como é adaptada a personagem Maria Monforte do romance eciano para a minissérie global, lanço mão ao reconhecimento da presença de uma perspectiva distinta por parte da dramaturga Maria Adelaide Amaral, roteirista do texto televisivo e responsável pela construção dessa distinção de significados da personagem ao passar de um meio a outro.

Maria Monforte na perspectiva de Maria Adelaide Amaral

As questões abordadas relativamente às adaptações cinematográficas e televisivas de textos literários e à autoria feminina nos ajudam a pensar a construção da personagem Maria Monforte na minissérie *Os Maias*. Tal processo

de adaptação dessa que se configura como uma das principais personagens da narrativa, enfatiza a centralidade da mesma no desenvolvimento dos acontecimentos trágicos que atingem a família Maia e a traz para o centro do olhar, instaurando-a, mesmo, enquanto responsável pelas suas atitudes e não somente, como ocorre no romance, como resultado da influência dos comportamentos masculinos. Maria Manuel Lisboa (2000) observa, em seu texto:

Esse clã, na pessoa de Afonso da Maia, nunca aceitou Maria de Monforte e após a fuga desta nega-lhe a existência (Carlos acredita durante anos que a mãe morreu), mas vê-se no final do romance aniquilado pelo retorno do elemento materno destrutivo que aquela mãe pecaminosa, por via da agência de Maria Eduarda, lhe impõe (p. 124).

Assim, observa-se que o retorno da personagem no texto literário é apenas simbólico, sendo Maria Eduarda o meio pelo qual isso se constitui. Ou seja, não havendo um retorno real da personagem, ela não estabelece um confronto com relação às personagens masculinas, mais propriamente Afonso da Maia, não se apresentando a sua responsabilidade pelos fatos e nem a possibilidade de ela demonstrar ao patriarca a parcela de culpa que ele possui nesses acontecimentos.

Já no texto televisivo, esse retorno real se dá, pois a Monforte é trazida novamente para a narrativa. Assim, nos capítulos finais da minissérie, vemos, outra vez, a personagem, que volta para Lisboa para encontrar a filha, Maria Eduarda, e redimir-se com o filho, Carlos Eduardo, por tê-lo abandonado quando bebê. No artigo “As personagens do romance *Os Maias* na minissérie da Globo”, Kylde Batista Vicente (2014) comenta:

As cenas dedicadas à volta de Maria Monforte exploram muito um ar de mistério: a sua volta a Lisboa, à casa de Maria Eduarda, a forma como, misteriosamente, está partindo para sua terra natal para esperar o fim de sua vida. [...]. Essa construção da personagem se harmoniza com a missão que ela desempenhará: a morte (da esperança da filha, do amor do filho, da família Maia) (p. 427).

Tal função sublinhada pela estudiosa é marcada pela própria caracterização física da personagem nesse retorno, sua brancura, pois está gravemente doente, tuberculosa, e suas roupas esfarrapadas e todas pretas, além da música que narra as suas chegada e aparições, em um tom tétrico. Essa representação de morte com que Maria Monforte retorna na minissérie aponta para uma personificação do Romantismo, e do destino que é esse romantismo *n’Os Maias*.

Essa marcação acaba por estabelecer a importância da personagem para a configuração dos acontecimentos trágicos que levam à uma “extinção” do nome Maia. É ela que, ao posicionar-se com um comportamento subversivo, possibilita a queda desse símbolo patriarcal Maria Adelaide Amaral, no depoimento constante dos extras “A Obra”, do disco 2 da minissérie, afirma a necessidade que percebeu de trazer Maria Monforte de volta para o final da narrativa:

[...] evidentemente houve um momento, no final, que ficou imperioso, se tornou imperiosa a volta da Maria Monforte. Isso não existe no livro. A Maria Monforte aparece no primeiro volume, na primeira parte, e ela desaparece. Ela vai pra Paris. Há referências sobre ela, quer dizer, há notícias sobre ela, referências de personagens que encontraram com ela, que a viram, que souberam dela e que trazem essas notícias pra Lisboa, mas você não a vê mais, você perde de vista a Maria Monforte. E no final da história, quando o Carlos Eduardo e a Maria Eduarda já estavam, assim, a ponto de se casarem, já estavam vivendo, assim, no melhor dos mundos e no sétimo céu, como se diz, então eu falei, eu pensei assim, está na hora da Maria Monforte ressuscitar. E que ela seja a portadora das más notícias, e não o Ega, porque no livro é o Ega que é o portador das más notícias, ele que vai dizer que eles são irmãos. Mas, neste caso, eu falei, vou pegar essa mulher, vou trazê-la, quase morrendo, tuberculosa, quase morrendo, para que ela cumpra a sua última missão. Na verdade, a última missão de desgraça, porque ela é uma mulher que nasceu sob o signo da tragédia. Isso não existe no livro. Nem aquelas cenas subsequentes, dela conversando com o Carlos Eduardo, dela pedindo perdão, e ela conversando com a filha. Nada disso existe. Mas eu acho que teve, assim, um peso, uma importância. Foram intervenções tão carregadas de emoção, foram tão eficientes, que eu acho que o Eça lá no céu acho que estaria me abençoando (OS MAIAS, 2001, DVD 2, extras “A Obra”).

A dramaturga pontua, nesse depoimento, a sua intenção de “fidelidade” com relação ao texto de Eça de Queirós, no entanto, o seu entendimento daquilo que evidenciamos anteriormente, das diferenças existentes entre os meios, se mostra imprescindível. Mas, além disso, vemos que está presente também o estabelecimento da sua perspectiva acerca da narrativa e das personagens que nela se desenvolvem. Assim, essa explicação dada por Maria Adelaide evidencia aquilo que Vicente (2014) traz em seu artigo:

[...] Maria Adelaide Amaral opta por uma construção narrativa que ofereça ao espectador o que ele espera: as expectativas do público

sobre o destino da mãe são atendidas. Com isso, configura-se um modo melodramático de construção do enredo. Na minissérie, a justificativa de Maria Monforte para seu retorno a Lisboa é para que haja uma tentativa de reconciliação, de redenção com os filhos. E este também é o objetivo da roteirista: a redenção.

Neste aspecto de descrição das personagens femininas, notamos que a minissérie apresenta um distanciamento da narrativa queirosiana (p. 430).

Maria Monforte tem, portanto, a possibilidade de, não só buscar essa redenção, mas também de assumir a responsabilidade pelas suas atitudes, de posicionar-se como uma consciência por trás dos atos que resultam no incesto dos filhos, e não apenas como um corpo vazio a ser preenchido pelas atitudes das personagens masculinas. Dessa forma, a personagem tem, ainda, a possibilidade de confrontar a figura patriarcal primordial da narrativa, Afonso da Maia. O encontro se dá quando ela vai ao Ramalhete ao retornar para Lisboa, reivindicando o direito de ver o filho.

- O senhor também é responsável por essa desgraça. Se invés de repudiar-me, tivesse me acolhido, a história do casamento do Pedro seria outra.

- Como podia acolhê-la, se desde o primeiro momento em que a vi soube o que ia acontecer. E ninguém, em sã consciência, muito menos a senhora, pode me enculpar pela desgraça de Pedro, baseada em absurdas suposições, que desconsideram o mais importante, o mal corre no seu sangue, é indissociável da dor daquelas pobres criaturas que fizeram a fortuna do seu pai.

- *Eu podia falar do mal causado por cavalheiros como o senhor. Podia falar do mal causado por sua intransigência, sua intolerância.* Mas, como lhe disse na carta, estou muito doente e queria ver o meu filho (OS MAIAS, 2001, DVD 4, cap. 18, grifo nosso).

Assim, a personagem na minissérie afirma-se como responsável pelos acontecimentos, mas também confronta o patriarca com relação à responsabilidade que ele possui em tais acontecimentos, pela intransigência que o caracteriza e com que se porta com relação ao romance do filho com, como ele a define, “a filha de um negreiro”.

E a figuração de Maria Monforte no texto televisivo ganha uma extensão não só por ela retornar envelhecida ao final da minissérie, mas também por a

primeira fase da história, principalmente a vida de casados de Maria e Pedro e o processo de transfiguração dela, ser alongada. Segundo Vicente (2014):

A minissérie traz a figura de Maria Monforte (Marília Pera) a Lisboa de forma paulatina: primeiro pela presença de Maria Eduarda, que chega como Vênus que remonta ao Olimpo; depois pelas cartas enviadas à filha; posteriormente quando as lembranças da filha sobre a mãe são retomadas para explicar a Carlos sua vida; a seguir a chegada de documentos sobre a identidade de Maria Eduarda e, finalmente, para selar o destino de Carlos Eduardo e Maria Eduarda, com sua presença em Lisboa e no Ramalhete. Maria Monforte volta para concluir o esfacelamento da linhagem dos Maias, iniciado com a fuga dela com o amante e a filha (p. 426).

Suas aparições na primeira fase da minissérie ressaltam um erotismo da personagem, erotismo com que ela subverte os valores daquela sociedade, se destacando, também, na narrativa, com as suas atitudes e opiniões vistas como impróprias às mulheres. Em tal perspectiva, em *Uma leitura do trágico na minissérie Os Maias: a funcionalidade dos objetos na trama ficcional*, Suely F. V. Flory e Lúcia C. M. de Miranda Moreira (2006) ressaltam:

Na minissérie, Pedro vê Maria Monforte pela primeira vez numa tourada. A sua primeira aparição é marcada pela sua beleza, pela sua figura de deusa, mas acentua seu erotismo, sua paixão e atração pelo sangue e pelos instintos mais brutais. Ela arfa e delira com o sangue na rena, revelando o erotismo que irá marcá-la na minissérie (p. 58).

Também o seu processo de transformação, quando um bovarismo a afeta e se apaixona pelo príncipe italiano possui uma significativa amplitude. E, ao final, quando decide fugir com Tancredo, Maria é mostrada no seu remorso de abandonar o marido e no conflito de deixar o filho para que Pedro não fique sozinho: “– Vou levar a menina, o menino fica com ele.” (OS MAIAS, 2001, DVD 1, cap. 23).

Assim, a autoria de Maria Adelaide Amaral, partindo da sua leitura do texto de Eça, e a reescrita do texto em um contexto histórico e social distinto do romance concorrem para a resignificação da personagem Maria Monforte, resignificando, também, o sentido do feminino na narrativa, o protagonismo dessa figura e sua importância para o estabelecimento dos fatos trágicos da história.

Referências

- CASTRO, Nancy Campi. O feminino em questão: uma leitura de Elizabeth Wright e de Toril Moi. In: **Seminário Nacional Mulher e Literatura**, 6., 1991, Niterói. Anais [...] Niterói: Coordenação de Pós-Graduação em Letras da Universidade Fluminense, Abralic, 1992. pp. 222-230.
- DANTAS, Francisco J. C. **A mulher no romance de Eça de Queirós**. São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe/Fundação Oviêdo Teixeira, 1999.
- FIGUEIREDO, Mônica. Por entre desencontros, enganos e ruínas: a vitória da ficção. In: QUEIRÓS, E. **Os Maias**: episódios da vida romântica. Edição comentada e ilustrada. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- FLORY, Suely. F. V.; MOREIRA, Lucia C. M. de Miranda. **Uma leitura do trágico na minissérie Os Maias**: a funcionalidade dos objetos na trama ficcional. São Paulo: Arte & Ciência, 2006.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2011.
- JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas Secas*. In: PELLEGRINI, T. *et al.* **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: SENAC São Paulo, Instituto Itaú Cultural, 2003. pp. 37-59.
- LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. Tradução de Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. pp. 206-242.
- LISBOA, Maria Manuel. **Teu amor fez de mim um lago triste**: ensaios sobre *Os Maias*. Porto: Campo das Letras, 2000.
- MACEDO, Ana Gabriela; AMARAL, Ana Luísa. (Orgs.). **Dicionário da Crítica Feminista**. Porto: Afrontamento, 2005.
- MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: SENAC, 2000.
- OS MAIAS. Adaptação de: Maria Adelaide Amaral, João Emanuel Carneiro e Vincent Villari. Direção de: Emílio di Biasi e Del Rangel. Direção geral de: Luiz Fernando Carvalho. Rede Globo de Televisão, 2001. 4 DVDs (940 min.), son., color.
- QUEIRÓS, Eça de. **Os Maias**: episódios da vida romântica. Edição comentada e ilustrada. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- REIS, Carlos. **Eça de Queirós**. Lisboa: Edições 70, 2009.
- SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. Trad. Deise Amaral. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. pp. 23-57.
- STAM, Robert. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Trad. Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro** (UFSC), Florianópolis, v. 51, pp. 19-53, jul./dez. 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2175-8026.2006n51p19>. Acesso em: 28 dez. 2021.
- THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade**: uma teoria social da mídia. Trad. Wagner Oliveira Brandão. 8ª ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

VICENTE, Kyldes Batista. As personagens do romance *Os Maias* na minissérie da Globo. In: REIS, Carlos; HENRIQUES, M. N. (Coords.). **Revista Estudos Literários: personagem e figuração**. n. 4. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa (CLP)/Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC), 2014. pp. 417-440.

XAVIER, Elódia. Reflexões sobre a narrativa de autoria feminina. In: XAVIER, Elódia. (Org.). **Tudo no feminino**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

LITERATURA E SORORIDADE NO CÍRCULO DE LEITORAS

Caroline Candido Veroneze (IFPR)
Jeanine Geraldo Javarez (IFPR/UFPR)

*“Quando uma pessoa vive de verdade, todos os
outros também vivem.”*

- Clarissa Pinkola Estés, *A Ciranda das Mulheres Sábias*.

Literatura e Mulher: considerações iniciais

A psicanalista junguiana e *cantadora* de histórias Clarissa Pinkola Estés, em seu livro *Mulheres que correm com os lobos*, interpreta contos de fadas e mitos, buscando nas narrativas o arquétipo da Mulher Selvagem que, em suas palavras, é definido como: “a origem do feminino. É tudo o que for instintivo, tanto do mundo visível quanto do oculto - ela [a Mulher Selvagem] é a base. [...] Ela vive no lugar onde é criada a linguagem. Ela vive da poesia, da percussão e do canto” (ESTÉS, 2014, p. 26 - 27). A autora defende que as histórias guardam mapas, instruções, capazes de guiar, ensinar e reconstruir nossa subjetividade: “Nas histórias estão incrustadas instruções que nos orientam a respeito das complexidades da vida” (idem, p. 29).

Apesar de partir de um ponto de vista diferente, Michèle Petit se aproxima da perspectiva de Estés ao discutir a importância da literatura, da leitura e do compartilhamento de experiências de leitura especialmente em momentos de adversidade, sejam eles catástrofes ambientais, guerras, pandemias, sejam a perda de uma pessoa querida ou uma desilusão amorosa. A autora pontua que a literatura devolve ao sujeito a palavra e o sentido, possibilitando assim a reconstrução de si mesmo diante das maiores tragédias.

No entanto, infelizmente, não é difícil encontrar exemplos - da ficção e da não-ficção - de tentativas de afastar a mulher do mundo letrado, seja através da proibição da alfabetização de meninas - que ainda vemos ocorrer hoje no Afeganistão, com a retomada do poder pelo Talibã -, seja por meio do silenciamento historicamente construído pelo mercado editorial e, conseqüentemente, pelo público leitor. Se levarmos em consideração o sexismo estrutural e as suas conseqüências na psique da mulher, impedir o acesso à

literatura - seja como leitoras, seja como autoras - pode ser visto como uma tentativa de manter-nos sob controle. E isso não ocorre apenas com a proibição expressa da alfabetização. Em *Um teto todo seu*, por exemplo, Virginia Woolf rememora o momento em que é expulsa da biblioteca da universidade por ser aquele um espaço destinado apenas a homens, mesmo que a Cambridge University já contasse com duas faculdades exclusivas para mulheres.

Mesmo quase 100 anos depois da publicação desse ensaio, as mulheres ainda tentam encontrar um teto todo seu. Em meio a jornadas duplas e triplas, convivendo com a violência - simbólica, verbal e física -, tendo de optar pela carreira ou pela maternidade consumindo-se em uma, outra ou ambas, sem tempo para si, por mais que tenhamos conseguido o direito à educação, ao voto, ao trabalho, nada está garantido, como coloca Simone de Beauvoir. Voltando a Clarissa Estés e Michèle Petit, o contato com a palavra, a poesia, a narrativa, em especial aquelas de autoria feminina, e, além disso, o compartilhamento dessas experiências com outras mulheres têm o potencial de (re)construir e (re)afirmar nosso lugar tanto no sentido simbólico quanto no prático. E foi pensando nisso que, no início de 2021, propusemos a criação do projeto de extensão “Círculo de Leitoras”.

Com o objetivo de reunir mulheres para ler mulheres, o Círculo de Leitoras promoveu encontros mensais, de março a novembro, virtualmente através da plataforma Google Meet, para compartilhar nossas experiências de leitura de livros sobre a temática do feminismo, intercalando (e entremeando) leituras teóricas e literárias. O cronograma de obras foi estabelecido pelas mediadoras, em acordo com as participantes, seguindo a dinâmica de compartilhar as experiências de vida e de leitura, proporcionando o que chamamos aqui de sororidade. Além dos encontros, também foi organizado o I Ciclo de Conversas do Círculo de Leitoras, um evento totalmente virtual que contou com rodas de conversa em que protagonizaram as participantes do Círculo. Este artigo, portanto, tem por escopo divulgar a proposta do projeto e apresentar seus resultados.

Para tanto, dividimos este trabalho em 5 partes. Na primeira parte, destacamos a relação entre literatura e mulher, pontuando os aspectos que justificaram a criação do projeto “Círculo de Leitoras”. A segunda e terceira partes são dedicadas à fundamentação teórica a respeito da configuração e da dinâmica do projeto, destacando-se o simbolismo do círculo nas culturas matrifocais e a relação entre representação e representatividade na leitura de

livros de autoria feminina. Em seguida, na quarta parte, discutimos os resultados do projeto com base, especialmente, no questionário de feedback aplicado após o último encontro. E, por fim, na última parte, honrando a estrutura circular, voltamos à questão apresentada no início, abordando a relação entre a proposta do projeto e a construção de um teto todo nosso.

O Círculo: uma forma de resgate e (re)construção das irmandades femininas

De acordo com Faur (2011, p. 49), “O círculo é um símbolo antigo e universal que representa a unidade e a totalidade; tem uma forma perfeita e infinita, sem começo nem fim, que caracteriza a continuidade”. Estudiosa das tradições femininas e do culto à Deusa, Mirella Faur aponta ainda que “A reunião em círculo de pessoas que compartilham os mesmos objetivos e interesses é uma maneira ancestral e sagrada de provocar transformações pessoais e coletivas” (FAUR, 2011, p. 51). Dessa forma, o nome ‘Círculo de leitoras’ procura evocar esse simbolismo ancestral tanto da cultura do sagrado feminino, cuja organização era primordialmente na forma de círculos, quanto da não-hierarquização da dinâmica do grupo.

Por mais que os encontros aconteçam de forma virtual - o que impede que as participantes se organizem fisicamente na forma de círculo - o que prevalece é a criação de, nas palavras de Faur (2011, p. 52), “um espaço seguro para praticar a comunicação aberta; compartilhar visões, alegrias e dores; definir objetivos; confiar; construir uma comunidade solidária; curar feridas da alma e trocar experiências”.

Não por acaso, o fato de se tratar de um ‘Círculo de *leitoras*’, isto é, mulheres apenas, retoma o que Faur denomina espiritualidade feminina. As obras, escolhidas com o propósito de aprofundar e compartilhar conhecimentos a respeito do que significa *ser mulher*, proporcionam um diálogo equitativo entre as participantes na medida em que a partilha das experiências de leitura extrapola o que está no texto, de forma que o momento do encontro se torna um espaço seguro para compartilhar experiências de vida também:

O encontro em círculos é muito importante para as mulheres modernas porque esse tipo de encontro elimina a hierarquia e propicia um espaço seguro e protetor, que evoca as formas femininas - o ovo, o ventre grávido, o seio nutriz, o abraço carinhoso, o abrigo de uma gruta - símbolos perenes, sagrados e naturais. Em um círculo, todas são

igualmente vistas e ouvidas, pois cada mulher está à mesma distância do centro, sendo a distribuição e recepção igualitária de energias, ideias, iniciativas e ações a própria definição do círculo. (FAUR, 2011, p. 58)

Assim, o Círculo de Leitoras se constitui como um meio de resgate das irmandades femininas não só por promover discussões sobre o feminino, mas principalmente por reconstruir e fortalecer os laços de sororidade. Laços de resistência.

Por que ler mulheres: representação e representatividade

Tendo superado a questão inicial “Por que ler?” passamos à pergunta mais específica “Por que ler mulheres?” ou, nesse caso específico, “Por que formar um grupo de mulheres reunidas em torno de livros escritos por mulheres?”. A resposta poderia ser curta: toda escolha é política. Mas a história das mulheres já foi invisibilizada por tempo demais para que nós também fiquemos em silêncio. Eliane Goulart Mac Ginity analisou as imagens de mulheres presentes em 10 livros de história contemplados pelo PNLD de 2015, concluindo que “ficou evidente a preponderância de imagens masculinas sobre as femininas nos livros e que muitas das representações dessas são destituídas de significado e em muitos casos tiram o seu papel como sujeito histórico” (MAC GINITY, p. 1, 2015).

Fica evidente, então, que há mais homens retratados nos livros do que mulheres, dentre as quais a maioria é branca. Além disso, ainda que a mulher da imagem esteja em primeiro plano ou sem homens na foto, a legenda ou mesmo o texto presente na imagem (no caso de propagandas, por exemplo) coloca a mulher como dependente. Esse é o caso de uma propaganda da II Guerra Mundial onde se vê uma mulher com uma chave inglesa na mão possivelmente trabalhando numa fábrica e olhando para trás onde há a imagem de um soldado em pose de movimento com uma arma na mão; embaixo da imagem o texto: “The girl he left behind is still behind him. She’s a wow” (“A garota que ele deixou para trás ainda continua por trás dele. Ela é o máximo”). Mesmo estando em primeiro plano na imagem, o texto, ao mesmo tempo em que elogia a mulher, a coloca em segundo plano em detrimento do homem para o qual ela dedica sua vida, seu tempo, seu pensamento.

Hoje há cada vez mais livros específicos sobre a história das mulheres, inclusive sendo escritos por mulheres. Isso é motivo de celebração, sem dúvida, mas suscita questionamento: por que deveríamos recorrer apenas à literatura

especializada quando queremos saber mais sobre como viviam as mulheres que nos antecederam? Reflexão similar é feita sobre a iniciativa de Johanna Stein, que decidiu abrir uma livraria só com obras de mulheres – a Gato sem Rabo. Débora Gil Pantaleão (criadora da editora Escaleras) comentou em entrevista à Folhapress achar interessante a iniciativa e complementa: “Sonho que isso não seja necessário, que não houvesse seções para autores mulheres ou negros, já que não temos uma seção para literatura de autoria branca. Você não chega numa livraria e procura a seção de escritores brancos, mas porque ela é toda a livraria.” (FOLHAPRESS, 2021).

Desses enquadramentos e da própria ordem social e cultural são gerados termos como “literatura feminina” e concepções como “livros escritos por mulheres interessam apenas a mulheres”. Letícia Zampiêr comenta em entrevista à Loures (2018) que detesta o termo “literatura feminina” porque ela implica uma “literatura masculina” e isso não existe, os homens (especialmente os homens héteros e brancos) escrevem sobre o tema que for, no formato que quiserem e ninguém declara “ah, isso é literatura masculina”. Na certa, é interessante e de grande importância que mulheres busquem se munir de literatura sobre mulheres e escrita por mulheres tanto para (re)conhecer a história das mulheres enquanto membros de comunidades e da sociedade que agem, modificam e criam e não apenas recebem passivas os feitos dos homens. Por outro lado, esse não deveria ser um aprendizado para um único público, pois vivemos em sociedade, quanto mais conhecemos culturas diversas e nos conectamos com essas pessoas e suas histórias mais entendemos e passamos a agir criticamente no presente. Além disso, não só de livros de história sobre mulheres vivem as autoras, mas de geografia, história geral, matemática, engenharia, biologia, química, política, poesia, ficção científica, fantasia, terror, romance, drama...

[...] a política das mulheres também é política. E a filosofia das mulheres também é filosofia. Vivemos todos juntos neste mesmo mundo, dividimos o mesmo espaço (ou ao menos tentamos). E se você se recusa a ouvir as vozes e conhecer as experiências do outro, você viverá pela metade. (BIBLIOMUNDI, 2020).

E se não houver procura por esses livros, não haverá incentivo editorial para produzi-los e logo estarão fora de circulação, porque essa é a lógica de mercado: sem demanda não há produção. Existem muitas iniciativas louváveis de editoras e publicações alternativas que forçam a entrada de obras no mercado

com menor tiragem e um público mais restrito, representando minorias e provando que já existe um público para essas publicações que pode aumentar conforme a disponibilidade desses itens.

Outro motivo explorado por Luisa Ferreira (2019) é o reconhecimento relacionado às premiações. Segundo Ferreira (2019), apenas 13 mulheres foram vencedoras do prêmio Nobel de Literatura. Considerando seus 115 anos de existência e atualizando esses dados para 2021 são 120 anos de existência do prêmio Nobel de Literatura e 16 mulheres premiadas, sendo duas nos últimos 5 anos. Em relação ao Jabuti, Ferreira (2019) afirma que “só 19,9% dos 84 vencedores na categoria romance foram mulheres” (FERREIRA, 2019). Na Academia Brasileira de Letras atualmente (dezembro de 2021) há 5 mulheres dentre as 35 cadeiras ocupadas, sendo que para 2022 já foram eleitos para serem membros da ABL Gilberto Gil e Fernanda Montenegro. Ferreira (2019) destaca ainda que Rachel de Queiroz, a primeira mulher a ocupar uma cadeira da ABL, conseguiu esse feito após 80 anos da criação da instituição.

Durante muitos séculos, mulheres não eram incentivadas ou foram mesmo proibidas de receber educação formal, muitas escritoras usavam de pseudônimos para publicar seus escritos¹ e dividiam (e ainda dividem) seu tempo entre as responsabilidades domésticas e familiares, deixando a vida profissional e a escrita em segundo (terceiro, quarto) plano. Premiações e outras formas de reconhecimento (como incentivo da família, divisão de tarefas, salário, premiações) não podem desfazer as injustiças do passado, mas podem construir um futuro diferente.

A experiência do projeto “Círculo de Leitoras”

Betty Friedan reconhece em si e em outras mulheres de sua época uma certa insatisfação, evidenciada pelo aumento dos níveis de depressão e alcoolismo nessa parcela da sociedade americana (Friedan foca sua pesquisa descrita no livro “A mística feminina” nas mulheres brancas de classe média e alta dos Estados Unidos). Ela atribui esse sentimento à “mística feminina”, os vários aspectos que circundam os limites do que seriam as mulheres e seus papéis a serem desempenhados na sociedade, definidos, vigiados e julgados majoritariamente pelos homens e incorporados pelo restante da população. Tais papéis eram divulgados como elevados e importantíssimos, utilizando termos

1. Muitas vezes masculinos, como George Eliot, pseudônimo de Mary Ann Evans, e George Sand, que na verdade era Amantine Dupan (COSTA, 2018).

como “rainha do lar” e “super mãe”, mas mesmo para as mulheres que faziam de tudo para caber dentro dos limites impostos, seguindo o caminho que seria “natural”, estudando até se casar, tendo filhos e cuidando da casa e da família, parecia que não havia encaixe. Friedan publicou o referido livro em 1963 e muita coisa mudou de lá para cá, sem mencionar as diferenças culturais em regiões geográficas diversas, mas – infelizmente – parte dessa realidade se mantém, crenças do senso comum são herdadas de gerações anteriores e impactam na organização social.

As autoras deste artigo e coordenadoras do projeto, sem poder fugir do contexto em que vivemos, cada uma em seu espaço e à sua maneira, reconhecemos algumas insatisfações e vazios a serem ocupados. Assim, de algumas inquietações, nasceu o projeto Círculo de Leitoras no Instituto Federal do Paraná – campus Pinhais, encontrando outras mulheres inquietas pelo caminho. Gioconda Belli fala através da personagem Rebeca no livro “O país das mulheres” que “Na falta de problemas, é preciso criá-los” (BELLI, 2011, p. 122). A proposta inicial do grupo era reunir mulheres interessadas em temas como o sagrado feminino, feminismo, psicanálise junguiana, autoconhecimento, saúde emocional da mulher, dentre outros. Recebemos 13 respostas ao questionário inicial de viabilidade, que tinha como objetivo conhecer um pouco mais sobre as interessadas no projeto, verificar entre essas a disponibilidade para os encontros e definir uma dinâmica para escolha dos livros a serem lidos. Um grupo de WhatsApp foi criado para facilitar a comunicação entre o grupo e, apesar de já estar com 24 membros, os encontros realizados via Google Meet contam geralmente com a participação de entre 4 a 7 mulheres.

Decidiu-se por encontros mensais, geralmente realizados às segundas-feiras, no período noturno via plataforma Google Meet. O uso dessa plataforma permitiu que mulheres de outras cidades e estados participassem do grupo e em muitos momentos foi relatada a praticidade de não precisar se locomover até o local do encontro. Em relação à dinâmica da escolha de livros, 3 alternativas foram sugeridas: que os livros fossem decididos pelo grupo a cada encontro; que o grupo escolhesse a ordem de leitura a partir de uma lista de livros pré-definida; que os livros fossem escolhidos e organizados pela mediadora, sendo essa última alternativa a preferida pelo grupo. Assim, 8 livros foram lidos pelo grupo entre os meses de fevereiro e novembro de 2021 (nos meses de junho e setembro não houve encontro), na seguinte ordem: *Sejamos todas feministas* (Chimamanda Adichie); *A mística feminina* (Betty Friedan); *A vida invisível de*

Eurídice Gusmão (Martha Batalha); *O mito da beleza* (Naomi Wolf); *Fome* (Roxane Gay); *Vagina, uma biografia* (Naomi Wolf); *O conto da aia* (Margaret Atwood); *O país das mulheres* (Gioconda Belli).

A partir da leitura e compartilhamento de experiências entre as participantes foi possível abordar temáticas diversas, similar a uma viagem em que a paisagem vai sofrendo alterações à medida em que nos afastamos do ponto de partida. Começamos no tabu do tema “feminismo”, afinal, se não poderíamos fugir do assunto, por que não começar por ele? Seguimos nos Estados Unidos do século XX e logo vimos algumas semelhanças e diferenças com o Brasil, discutindo o papel (ou os papéis) da mulher, mídia, depressão, classe social, poder criativo, indústria e capitalismo. Em frente nos deparamos com a exigência de beleza às mulheres, a imagem física da mulher, a moral, poder aquisitivo, aceitação e cobrança social, violência contra a mulher, orientação sexual, autoimagem. Fizemos uma parada para nos conhecermos melhor biologicamente e ao retornar para a estrada tropeçamos numa distopia que fez nosso ânimo balançar devido a algumas semelhanças com a realidade. Ainda assim seguimos a caminhada e no encontro mais recente falamos sobre vida política, políticas sociais, educação, vida profissional, a importância do cuidado com as pessoas e da vida em comunidade, a força dos laços entre mulheres. Além disso, trocamos também sugestões de filmes, séries e livros, que resultaram em uma planilha de sugestões compartilhada pelo grupo.

Alguns desafios permearam os encontros, uns relativos ao formato escolhido (virtual), que está intrinsecamente vinculado aos problemas de conexão, internet instável, uso de microfone, câmera, teclado, além de também ser um desafio para algumas participantes menos íntimas com a tecnologia. A participação de todas foi incentivada e reforçada mês após mês através de convites no grupo, informando que a leitura do livro escolhido era desejada, mas não essencial para participação nos encontros e que não era necessário ter participado ou lido os livros dos encontros anteriores. Ainda assim recebemos relatos de mulheres que se sentiam mal por não ter participado dos encontros anteriores ou por não terem finalizado a leitura do mês. Escolhemos utilizar a dinâmica de uma roda de conversa em que todas as participantes podem ficar à vontade para falar e ouvir, utilizando de sua experiência pessoal na leitura e na vida para conversar sobre as temáticas que se fizeram presentes nos encontros, buscando acolher a todas nesse espaço.

Ainda no primeiro questionário, verificamos que o principal objetivo das interessadas não era a busca pelo conhecimento na temática proposta, a menção direta ao conhecimento (aprendizado, saber mais sobre) é feita em 6 respostas, enquanto que a socialização (compartilhamento, trocas, interação, laços de amizade) é mencionada em 8 respostas. Percebe-se nas respostas ao formulário de fim de ano (que obteve 7 respostas), aplicado com a intenção de recolher o *feedback* das participantes e iniciar o planejamento do próximo ano, que a socialização entre as participantes foi essencial, demonstrado pela resposta de uma das participantes à questão “Como foi participar do Círculo de Leitoras?”: “Foi uma experiência de grande enriquecimento emocional, intelectual e social também! Aprendi demais e convivi com mulheres incríveis, que me inspiram a me desenvolver.” Outras respostas mencionam a importância da troca de experiências e o convívio em torno de um objetivo em comum. Já em relação às expectativas para o próximo ano no projeto, os temas mais recorrentes são o aprendizado e expansão do projeto, possibilitando a participação de outras mulheres: “Espero manter a convivência, o debate e toda a riqueza de assuntos e ideias que vem surgindo nos encontros! Além disso espero encontrar presencialmente todas.”.

Alguns autores dizem não controlar os personagens por eles criados, ao que outros defendem ser esse o segredo de uma boa história. Projeto criado, o Círculo de Leitoras também percorreu rumos não planejados. Ainda em 2021 o projeto realizou seu primeiro evento, o 1º Ciclo de conversas do Círculo de Leitoras e participou da Semana do Livro e da Biblioteca do IFPR, ambos virtualmente. Ocorrido em agosto o ciclo de conversas teve as seguintes rodas de conversa transmitidas pelo canal da Biblioteca IFPR Pinhais no Youtube: “CineMulher: a representação da mulher no cinema”; “Ciranda das mulheres sábias: saberes ancestrais, sororidade e artesanato”; “Mulheres viajantes: relatos de experiência”. Além das rodas, o evento também contou com um encontro do Círculo de Leitoras na plataforma Google Meet para conversar sobre o livro “Vagina: uma biografia”, de autoria de Naomi Wolf.

Os objetivos estabelecidos anteriormente ao evento eram de instigar as participantes a ir além, dar um passo adiante no projeto, e divulgar o Círculo de Leitoras, ambos atendidos. As participantes das rodas de conversa relataram gostar da experiência (apesar do nervosismo que o antecedeu) e cada um dos vídeos já conta com mais de 50 visualizações e mais de 5 mulheres manifestaram interesse em participar do projeto após a realização do evento. Participaram das

rodas seis mulheres que já frequentavam os encontros do Círculo e três externas ao projeto – uma aluna e uma ex-aluna do campus e uma professora.

Em relação à Semana do Livro e da Biblioteca organizada pela rede de Bibliotecas do IFPR em outubro, a participação do grupo foi pontual na forma da roda de conversa “Princesa ou bruxa: representação feminina em filmes infantis e contos de fadas”. Nessa roda, participaram quatro integrantes do projeto e a transmissão foi feita tanto pelo canal da Biblioteca do campus quanto da rede de Bibliotecas do IFPR, alcançando em dezembro a marca total de 107 visualizações.

Por fim, apesar de caracterizar-se como um projeto à parte, outro desdobramento decorrente do Círculo de Leitoras foi a organização das coordenadoras para mediar um clube do Leia Mulheres em Pinhais. O Leia Mulheres Pinhais terá início em 2022 e propõe-se a ter maior interação com a comunidade local por ter encontros presenciais um sábado ao mês.

Um teto todo nosso: considerações finais

Ao longo do artigo, procuramos mostrar as bases sobre as quais se apoia o projeto de extensão “Círculo de Leitoras”, isto é, o símbolo do círculo como a criação de um espaço de acolhimento e compartilhamento de experiências, assim como uma forma de resgate das irmandades femininas ao estabelecer e ampliar os laços entre as participantes, e a leitura de obras de autoria feminina, em que fica evidente a importância de nos vermos representadas nas narrativas e de nos sentirmos representadas na arte.

Nascido de uma inquietação de duas mulheres, a criação e expansão do projeto demonstrou ser essa uma inquietação compartilhada por outras. Como apresentado na quarta parte do artigo, o projeto trilhou caminhos imprevistos, o que só foi possível porque o grupo criou laços e adquiriu uma dinâmica orgânica própria. Também não podemos ignorar a força que a leitura e o compartilhamento tiveram ao longo de um ano em que continuamos enfrentando uma pandemia – o que volta a confirmar o poder da leitura (da arte) em momentos de adversidade.

Uma editora comandada por mulheres ser notícia, uma livraria só com obras escritas por mulheres, clubes de leitura reunidos unicamente em torno de livros de autoria feminina, ainda não chegamos ao ponto de não nos lembrarmos do sexo ao escrever (ou ler), mas estamos construindo nosso espaço, um teto todo nosso.

Referências

BELLI, Gioconda. **O país das mulheres**. Campinas: Verus, 2011.

BIBLIOMUNDI. **Por que você deve ler autoras mulheres**. Blog Bibliomundi. Disponível em: <<https://bibliomundi.com/blog/por-que-voce-deve-ler-autoras-mulheres/>>. Acesso em 28 dez. 2021.

COSTA, Camilla. **As escritoras que tiveram de usar pseudônimos masculinos – e agora são lidas com seus nomes verdadeiros**. BBC Brasil, 2018. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-43592400>>. Acesso em 24 jan. 2022.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos**: mitos e histórias do arquétipo da Mulher Selvagem. Trad. Waldéa Barcellos. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **A ciranda das mulheres sábias**: ser jovem enquanto velha, velha enquanto jovem. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

FAUR, Mirella. O poder mágico do círculo. In: **Círculos sagrados para mulheres contemporâneas**. São Paulo: Pensamento, 2011, p. 23-62.

FERREIRA, Luisa. **Por que precisamos ler mais livros escritos por mulheres**. Blog janelas abertas, 08/03/2019. Disponível em: <<https://janelasabertas.com/2019/03/08/por-que-ler-mulheres/>>. Acesso em: 1º jan. 2022.

FRIEDAN, Betty. **A mística feminina**. Trad. Carla Bitelli, Flávia Yacubian. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

LOURES, Marisa. **Por mais visibilidade das mulheres no mercado editorial**. Tribuna de Minas, 03/04/2018. Disponível em: <<https://tribunademinas.com.br/colunas/sala-de-leitura/03-04-2018/leia-mulheres-luta-por-mais-visibilidade-das-autoras-no-mercado-editorial.html>>. Acesso em: 28 dez. 2021.

MAC GINITY, Eliane Goulart. Imagens de mulheres nos livros didáticos de história. Revista do Lhiste, Porto Alegre, n. 3, v.2, jul/dez. 2015. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/revistadolhiste/article/view/63309/36954>>. Acesso em 28 dez. 2021.

PETIT, Michèle. **A arte de ler ou como resistir às adversidades**. Trad. Arthur Bueno e Camila Boldrini. São Paulo: Ed. 34, 2009.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Trad. Bia Nunes de Sousa. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

DIÁLOGOS LITERÁRIOS COM *A NOIVA CADÁVER*

Giuly Any Dias Martins (UEPG)

Thatiane Prochner (Unicentro)

À Morte

Florbela Espanca

Morte, minha Senhora Dona Morte,
Tão bom que deve ser o teu abraço!
Lânguido e doce como um doce laço
E como uma raiz, sereno e forte.

Não há mal que não sare ou não conforte
Tua mão que nos guia passo a passo,
Em ti, dentro de ti, no teu regaço
Não há triste destino nem má sorte.

Dona Morte dos dedos de veludo,
Fecha-me os olhos que já viram tudo!
Prende-me as asas que voaram tanto!

Vim da Moirama, sou filha de rei,
Má fada me encantou e aqui fiquei
À tua espera... quebra-me o encanto!

“Enquanto símbolo, a morte é o aspecto perecível e destrutível da existência. Ela indica aquilo que desaparece na evolução irreversível das coisas; está ligada ao simbolismo da terra”, apontam Chevalier & Gheerbrant (2012, p. 621). Porém, ela é “também a introdutora aos mundos desconhecidos dos Infernos ou dos Paraísos; o que revela a sua ambivalência, como a da terra, e a aproxima dos ritos de passagem”, concluem os autores (2012, p. 621). Para Cirlot (2005, p. 389), ela simboliza a suprema libertação.

A morte sempre foi um tema recorrente em literatura, especialmente em se tratando do gênero gótico. Outrossim, de algum modo, ela garante certa correspondência com os poetas românticos, principalmente os conhecidos como ultrarromânticos que acompanhavam as tendências do universo gótico em seu tempo.

Moisés afirma que a palavra “gótico”, no plano literário, “assinala um tipo de prosa ficcional despontada no século XVIII, na Inglaterra, com um romance de Horace Warpole, *The Castle of Otranto*, publicado em 1764, e que levava como subtítulo a expressão *A Gothic Story*.” (MOISÉS, 2004, p. 212). O autor segue comentando:

Derivando seu nome do fato de passar-se em ambiente medieval, a prosa gótica apresenta, de forma genérica, as seguintes características: histórias de horror e terror, transcorridas em castelos arruinados, com passagens secretas, portas falsas, alçapões, conduzindo para locais misteriosos e lúgubres, habitados por seres estranhos que convivem com fantasmas e entidades sobrenaturais, em atmosferas penumbrosas e soturnas, onde mal penetra a luz do dia. Via de regra, a ação decorre em tempos recuados, notadamente a Idade Média, o que identifica o gótico desde logo com o Romantismo. (MOISÉS, 2004, p. 212).

Os personagens, antes de se apresentarem como meros fantoches das circunstâncias que causam alarme e surpresa, são verdadeiros casos psicológicos, ou seja, eles geralmente objetivam proporcionar uma resposta emocional. Além do que, Moisés (2004, p. 213) ainda destaca que “as mais das vezes é possível entrever um propósito moralista, implícito na oposição sistemática do herói aos padrões de comportamento vigentes na sociedade do tempo”, mostrando um caráter anticatólico ou anticristão, em alguns casos; já em outros, percebe-se a problematização desses paradigmas.

Mas o gótico está presente não somente na literatura, como também no cinema. Nesse sentido, a partir dos elementos destacados por Moisés, analisaremos como as personagens góticas são apresentadas, na literatura e no cinema, e de que maneira elas dialogam entre si. As obras selecionadas para a análise tratam-se do capítulo 2, de *Noite na taverna* (1855), do autor romântico Álvares de Azevedo e do filme de Tim Burton, *A noiva cadáver* (2005), do original em inglês *Tim Burton's Corpse Bride*.

Como mencionamos anteriormente, um dos temas recorrentes da literatura, e podemos dizer no campo artístico em geral, é a morte, e, na maioria das vezes, ela está associada a algum tipo de perda ou sensação de vazio extremo. No entanto, como tudo que é passível de análise, a morte também apresenta, no mínimo, dois lados possíveis, a começar pela sua oposição: a vida.

Em ambos os textos, tanto o literário quanto o fílmico, é possível observar uma visão dúbia a respeito da morte, essa como obsessão e como uma forma de tortura, mas depois de entendimento e libertação.

O poema que abre este ensaio, obra de Florbela Espanca, destaca o desejo do eu lírico em receber a Morte, tanto que a poetisa direciona o poema à sua interlocutora, como que a interpelando, agradando-a e solicitando a sua presença como ser personificado. Diante das agruras da vida, o sujeito lírico almeja abraçá-la, como se ela pudesse lhe sorver todas as dores e trazer o “descanso eterno”, conforme se pode notar comumente em diversos discursos religiosos.

Essa concepção nos leva a fazer uma leitura das obras selecionadas, pensando de que maneira elas trabalham com essa temática. Nosso foco está, ainda, na figura feminina envolvida nas duas histórias, ambas sobre uma noiva cadáver.

Cabe retomarmos aqui, um dos grandes escritores do gênero gótico, o norte-americano Edgar Allan Poe, no célebre ensaio *A filosofia da composição*, de 1846, no qual o autor apresenta o processo de construção de um de seus textos mais famosos, o poema “O Corvo”.

Nesse trabalho, Poe destaca que, em sua procura pelo tema perfeito, considerando a Beleza como o terreno para a sua produção, ele chegou à conclusão de que o tom de mais alta manifestação dessa Beleza é a melancolia. Nas palavras dele, “Beleza de qualquer tipo, em sua manifestação suprema, leva, invariavelmente, a alma sensível às lágrimas. A melancolia é, portanto, o mais legítimo de todos os tons poéticos.” (POE, 2011, p. 23). Assim sendo, a melancolia, associada à morte e à figura feminina, compõe um quadro perfeito para emocionar o leitor/espectador que, diante das personagens, como “casos psicológicos” que são, envolve-se na trama e chega à identificação.

Nesse sentido, de acordo com Rosenfeld (1968):

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. (ROSENFELD, 1968, p. 48).

Essa concepção contempla o personagem, de modo geral, seja no drama, no romance ou no cinema. O personagem dá o tônus da obra, permitindo, antes de tudo, que, como leitores/espectadores, estabeleçamos o pacto ficcional. Esse nos direciona para o universo da ficção, desde que nesse espaço, elementos de verossimilhança se façam presentes. Ou seja, no caso do gênero gótico, os elementos sobrenaturais, embora se apresentem de forma fantástica, constituem impactos no público ao representarem os já mencionados casos psicológicos, uma vez que a trama, muitas vezes, se dá no interior das personagens, na luta travada entre realidade e consciência, entre desejo e realização.

Solfieri

Tomemos, *a priori*, o capítulo de *Noite na taverna*, no qual temos a narrativa de Solfieri. Esse texto de Álvares de Azevedo foi publicado originalmente em 1855. O poeta do Romantismo, dentro do grupo dos chamados “poetas do mal do século”, nessa obra, apresenta um tom sombrio, sondando espaços mórbidos e personagens assustadores; “[...] nessa literatura que herdou de Blake e de Byron a fusão de libido e instinto de morte, Álvares de Azevedo caminhava na esteira de um Romantismo em progresso enquanto trazia à luz da contemplação poética os domínios obscuros do inconsciente.”, afirma Bosi (2006, p. 119).

Em uma roda de conversa, na alta madrugada, um grupo de boêmios, pensadores e filósofos, já ébrios e envoltos na penumbra, começa a levantar aspectos a respeito da existência da alma e de sua eternidade. Buscam, em suas histórias fantasmagóricas, desvendar alguns mistérios, ou, ainda, torná-los mais obscuros e incertos.

A partir do capítulo 2, os narradores vão aparecendo em primeira pessoa, substituindo o narrador inicial que introduz a cena e o ambiente no qual os homens estão inseridos.

Solfieri é quem inicia a narrativa de sua experiência macabra...

“Sabei-o. Roma é a cidade do fanatismo e da perdição: na alcova do sacerdote dorme a gosto a amásia, no leito da vendida se pendura o crucifixo lívido. É um requintar de gozo blasfemo, que mescla sacrilégio à convulsão do amor, o beijo lascivo à embriaguez da crença!” (AZEVEDO, 2005, p. 27).

Ao contrário da taverna, a qual não sabemos o local preciso, a história de Solfieri tem ambientação em Roma, possivelmente a Roma do século XIX, se levarmos em conta a data de produção da obra de Azevedo. Na fala do narrador,

percebemos a relação entre o sagrado e o profano, numa luta entre os prazeres do corpo e a salvação da alma. Roma, de caráter religioso, mas ao mesmo tempo, de perdição. Solfieri afirma logo na primeira frase do texto “Sabei-o”, isto é, algo comum ao conhecimento de todos.

Desde a antiguidade clássica, existem tradições de festas celebrativas em tom carnavalesco, em que as pessoas comemoravam boas colheitas, a fecundidade da terra, um novo ano agrícola, rendiam homenagens a seus mortos ou adoravam deuses. Eram conhecidas como festas pagãs, nas quais as pessoas se divertiam com danças, música e folguedos, regadas a alimentos e bebidas, como o caso de Roma, nas famosas bacanais, em louvor a Baco, o deus do vinho. Com o passar do tempo, as celebrações foram reduzidas a uma data específica, que antecedia a Quaresma, período em que os católicos faziam penitências e jejuns de várias naturezas. Ou seja, as comemorações eram uma forma de extravasar, uma espécie de desforra do povo pelo que haveriam de se privar nos próximos dias sob imposição religiosa.

Entretanto a desforra, nas palavras do texto, não se restringia apenas ao povo, mas também aos próprios sacerdotes, dentro das igrejas. O que se torna mais surpreendente é a descrição dessas ações como algo constante na sociedade da época. O que corrobora com a ideia de que o ambiente de devassidão é, de antemão, convidativo aos acontecimentos da sequência.

Cabe mencionar as características apresentadas por Moisés quanto ao ambiente selecionado para o desenrolar da trama, um local que remete a algum ponto de referência histórica, bem como a tendência a contradizer um ponto de vista religioso ou colocá-lo em evidência. Por si só, o termo “taverna”, expresso no título, já nos remete a um ambiente com origem remota. Na Babilônia, já existiam as chamadas tavernas em 1772 a.C.; inicialmente, eram pousadas para os viajantes, cujo serviço de bebidas era um complemento.

Não à toa, o autor dessa obra escolhe tal ambiente como espaço literário. É interessante o conceito que Candido utiliza ao falar a respeito dos poetas desse período: “Românticos ficaram sendo os rapazes que morrem cedo; que imaginamos ao mesmo tempo castos nos suspiros e terrivelmente carnis nos desregramentos; rapazes de que a lenda se apossou, deformando-os sob um jogo às vezes admirável das máscaras contraditórias.” (CANDIDO, 2000, p. 133).

Ao se tomar a pessoa pela obra, os estudiosos tendem a questionar comportamentos e estilos. É pertinente falarmos em máscaras, se pensarmos

no contexto clássico, e no que elas significam, como formas de interpretação de personagens, como assunção de papéis diversos. Ainda de acordo com Candido, para compreendermos esses poetas, é justamente através dessas máscaras que devemos imaginá-los, mudando-as conforme as sugestões que deles advêm: “máscara de devasso no moço bom que foi Álvares de Azevedo, cedendo o lugar a outras, de melancolia negra ou inesperada molecagem.” (CANDIDO, 2000, p. 133).

Dado o contexto, nosso narrador-personagem prossegue na descrição, restringindo-se à sintetização e logo mencionando uma marcante presença feminina; a primeira vez que avistou a mulher misteriosa fora numa noite de lua, bela e morna, em que as luzes das ruas se apagaram e aos poucos tudo se tornou ermo e escuro; a lua, por detrás das nuvens, apenas iluminava o rosto daquela mulher solitária em uma janela. Ela chorava e a sua imagem tão pálida, em contraste com a escuridão da noite, chamou a atenção do rapaz. A beleza de que falava Poe se faz presente nessa cena, quando percebemos a mencionada melancolia na face iluminada da moça à janela; torna-se um quadro místico, romântico e misterioso. Afinal, naquela época, o que faria sozinha uma moça, quando todos já se haviam recolhido?

O ar de mistério é intensificado na continuidade da narração:

A visão desapareceu no escuro da janela... e daí em canto se derramava. Não era só uma voz melodiosa, havia naquele cantar um choro como de frenesi, como um gemer de insânia; aquela voz era sombria como a do vento à noite nos cemitérios, cantando a nênia das flores murchas da morte. Depois o canto calou-se. A mulher apareceu na porta. Parecia espreitar se havia alguém nas ruas. Não viu ninguém: saiu. Eu segui-a. (AZEVEDO, 2005, p. 27 - 28).

A mulher o seduz pelo seu canto, mas ele parece muito mais intrigado do que apaixonado pela voz. Ela caminha até um cemitério em campo aberto, e nesse momento chove com certa força, como que caindo “grossas lágrimas de água”. Misteriosamente, a moça ajoelha-se e parece soluçar. Solfieri acorda sozinho no dia seguinte, sem saber ao certo o que aconteceu, nem como adormecera naquele lugar. Após a chuva e o frio daquela noite, ele segue dias com febre, delirando e revivendo os acontecimentos com a imagem feminina em sua mente: “Um ano depois voltei a Roma. Nos beijos das mulheres nada me saciava: no sono da saciedade me vinha aquela visão...” (AZEVEDO, 2005, p. 28).

O acontecimento de um ano antes, como que provocou uma obsessão no personagem; o impacto profundo da imagem assombrada da moça, misturada às impressões da febre que lhe sucedeu, levaram-no a retornar ao ambiente que lhe ativou um desejo incontrollável.

Nesse segundo momento, em comparação com o primeiro, o personagem está sob o efeito do álcool (segundo ele, a cabeça lhe “escaldava de embriaguez”), do sexo e do “pecado” tão presente na cidade de Roma, como ele mesmo descreve no momento da enunciação. Deixa na cama a condessa Bárbara e segue a caminhar pelas ruas vazias. O torpor que experimenta agora como que o faz reviver o torpor causado anteriormente pela visão e pela febre:

Quando dei acordo de mim estava num lugar escuro: as estrelas passavam seus raios entre as vidraças de um templo. As luzes de quatro círios batiam num caixão entreaberto. Abri-o: era de uma moça. Aquele branco da mortalha, as grinaldas da morte na fronte dela, naquela tez lívida e embaçada, o vidrento dos olhos mal apertados... Era uma defunta!... e aqueles traços todos me lembraram uma ideia perdida... Era o anjo do cemitério! (AZEVEDO, 2005, p. 28).

Ainda segundo Moisés, no que tange à ambientação, temos um caminho (passagem) que leva a algum lugar específico, lúgubre e misterioso, onde convivem entidades ou onde mal se penetra a luz. Estamos diante de um homem embriagado, prostrado, por sua vez, diante do cadáver de uma virgem – supõe-se assim, pelas vestimentas que traja: grinaldas e o branco da mortalha, indicando sua pureza; isto é, as mulheres jovens e virgens, quando mortas em tenra idade, eram sepultadas com um vestido de noiva, simbolizando seu casamento com a morte. Logo, temos novamente o contraste entre o sagrado e o profano. E isso também está representado no próprio contraste entre a personagem da defunta e de Solfieri, respectivamente. Essa interpretação se torna ainda mais evidente, com a ideia e a execução de um plano sinistro: a profanação do cadáver...

Foi uma ideia singular a que eu tive. Tomei-a no colo. Preguei-lhe mil beijos nos lábios. Ela era bela assim: rasguei-lhe o sudário, despi-lhe o véu e a capela como o noivo o despe à noiva. Era mesmo uma estátua: tão branca era ela. A luz dos tocheiros dava-lhe aquela palidez de âmbar que lustra os mármore antigos. O gozo foi fervoroso – cevei em perdição aquela vigília. (AZEVEDO, 2005, p. 29).

O personagem, por seu desejo e vontade, sem o consentimento da moça, consome uma união profana, um casamento que une o mundo dos vivos e o

mundo dos mortos. Sugando a vida dos lábios de outras mulheres, ele transfere a vida para os lábios da morta. Após o ato de necrofilia, ela começa a dar sinais de vida, como em um sonho desvairado. Também como um louco, ele apanha o corpo e o carrega até o quarto onde se mantém hospedado.

Esse breve despertar da moça se manifesta em forma de delírio, abrindo ainda mais lacunas no que concerne à personagem em questão. Não temos acesso a ela, temos somente o olhar de Solfieri e a ação dele sobre ela: “Quando entrei no quarto da moça vi-a erguida. Ria de um rir convulso como a insânia, e frio como a folha de uma espada. Trespassava de dor o ouvi-la.” (AZEVEDO, 2005, p. 29). O delírio e a febre prevaleceram ainda dois dias, depois dos quais ela veio a falecer.

A obsessão de Solfieri se concretiza ainda no ato de esconder o corpo no quarto, cavando um túmulo e dormindo noite a noite durante um ano sobre as lajes: “Fechei-a no seu túmulo e estendi meu leito sobre ele.” (AZEVEDO, 2005, p. 29).

Quando termina de narrar sua história, os interlocutores têm dúvidas quanto a veracidade dos fatos, mas o narrador abre a camisa e mostra, atada ao seu pescoço, uma “grinalda de flores mirradas”: “Vede-a? Murcha e seca como o crânio dela!” (AZEVEDO, 2005, p. 30).

Teria sido uma projeção da mente do protagonista ou a história realmente aconteceu? O conto termina com a sensação do interminável, visto que o personagem, transtornado e sob o efeito da bebida, poderia ter sido vítima de si mesmo em seu estranho desejo de possuir a moça, sem tê-la conhecido propriamente. Na narrativa, o espaço em que ele se insere em suas andanças é vago, as passagens de um episódio a outro são rápidas e incertas, e a sua cabeça está confusa pela ideia fixa. O interessante é justamente o ponto de estranhamento, sem respostas, mas a permanente sensação do horror.

A noiva cadáver

A outra personagem selecionada para a nossa análise é Emily, *A noiva cadáver*, personagem título da obra dirigida por Tim Burton, em 2005. O diretor em questão apresenta um fascínio pessoal pela temática do terror e da morte, que pode ser facilmente percebida em seus filmes, dosada com humor e reflexões concernentes a temas cotidianos ou não, usando situações inusitadas que abordam questões muitas vezes voltadas à morte e à tristeza, como apontam

Galeno e Lima (2009, p. 2). Esse interesse começou em sua adolescência, quando ele teve suas primeiras influências góticas através dos livros de Edgar Allan Poe e dos filmes de terror. Na mesma época, começou a desenvolver seus próprios desenhos que representavam os personagens criados por ele.

Várias das animações de Burton exploram a beleza poética da tristeza. Os ambientes são estilizados de forma sombria, com cores frias e alguns elementos que geralmente remetem ao *Halloween* (aranhas, teias e vassouras, por exemplo). As personagens, maquiadas, têm expressões marcantes e profundas, além de olhos grandes, tristes e reflexivos. Outra característica importante no que diz respeito à fotografia dos filmes são as referências ao expressionismo alemão, como cenários distorcidos, personagens desproporcionais e câmeras lentas, que ajudam a passar para o filme o modo como o criador da narrativa imaginou o mundo que está criando. A maioria das criações do diretor apresenta membros longos e magros (principalmente braços), de alguma forma, deformados (com cinturas muito finas, posturas estranhas ou formato diferenciado da cabeça).

O expressionismo, ainda que circunscrito à Alemanha, evidencia em sua proposta um sentido universalista. Seus seguidores “[...] predacam que a arte deve abandonar o universo aparente, focalizado pelo Realismo, em favor dos temas perenes e supremos, como o Mundo, Deus, o Homem, o Espírito, a Natureza, a Questão Social, etc.” (MOISÉS, 2004, p. 181). Além de objetivar a surpresa da alma do ser humano, através da vida interior mais profunda, traduz um choque permanente com o mundo. O movimento propunha, em oposição ao caos da humanidade em sua constante encruzilhada, o retorno aos valores espirituais, à expressão dos sentimentos mais autênticos do Homem. (MOISÉS, 2004, p. 181).

Uma das pinturas mais representativas do movimento é *O Grito*, de Edvard Munch, em que a representação humana extravasa todo o seu desespero diante da realidade e da impossibilidade de fuga e de realização espiritual. Conseguir essa libertação seria utópico para muitos, embora por meio da arte seja possível. A imagem, nesse sentido, acompanha o movimento interno do sujeito, reproduzindo seus sentimentos de dentro para fora, ou seja, o impacto da imagem é imprescindível nessa representação, assim como percebemos nos personagens de Burton.

A *noiva cadáver* é ambientada na Inglaterra da Era Vitoriana (período governado pela Rainha Alexandrina Victoria, durante 63 anos - 1837 a 1901), espaço e tempo que correspondem à proposta de ambientação do universo

gótico. O acontecimento mais esperado de uma pequena cidade depressiva e soturna é o casamento entre dois jovens, Victor e Victoria, que não se conhecem, mas que possuem, desde a raiz de seus nomes, características muito em comum. Abramos um parêntesis no sentido de compreendermos que ambos fazem parte de uma sociedade marcada pelo tradicionalismo e pela repressão, especialmente, em relação ao casamento, pois a união é fruto de um acordo entre os pais dos noivos. Desanimados com o matrimônio sem amor, os jovens cumprem as ordens impostas e acabam se conhecendo apenas na véspera da cerimônia, quando se reúnem para o ensaio. Desconfortável com a situação, Victor não consegue fazer seus votos e o pastor o manda embora até que consiga aprender o que vai dizer. Humilhado, o rapaz vaga pela floresta escura na tentativa de concretizar sua tarefa. Quando consegue, coloca a aliança no galho seco de uma árvore, similar a um dedo. Segundos depois, o moço percebe que não era apenas uma árvore, já que o corpo em decomposição de uma mulher estranha surge do chão. Sem querer, o filho dos Van Dort descobre que se casou com uma Noiva Cadáver. Desde o misterioso assassinato que tirou a vida da jovem, ela aguardava que o noivo a resgatasse.

Especula-se que o filme tenha sido inspirado em contos populares, narrativas russas do século XIX. Pela quantidade de informações que abordam essa questão, levamos em consideração alguns pontos de convergência que merecem destaque em nossa análise.

No *site* Maestrovirtuale.com, por exemplo, encontramos uma série de dez das principais lendas russas reproduzidas não apenas em território russo, mas também em outras culturas eslavas. Um desses textos tem como título “A lenda da noiva fantasma”, que apresenta elementos similares ao enredo da produção cinematográfica em questão. A página traz um resumo da lenda que, de acordo com as referências, faz parte da obra *Mitos Russos*, de Elizabeth Warner, publicado em 2002. O texto conta que a história se baseia em assassinatos de mulheres judias que estavam a caminho de seus casamentos, devidamente prontas para as bodas. Segundo a tradição, os mortos eram enterrados com as roupas que vestiam no momento de sua morte, o que explica o fato dessas mulheres serem enterradas com seus vestidos de noiva. Reproduzimos, na sequência, a síntese da lenda:

Certo dia, um jovem que se casaria viajou com um amigo para a cidade onde estava sua futura esposa, encontrando no caminho um ramo que lembrava um dedo. O jovem e seu amigo colocaram o anel

de noivado no galho e, posteriormente, fizeram os votos, ensaiando as danças nupciais. De repente, a terra se moveu, mostrando que o galho ao fundo era um dedo, que fazia parte de um cadáver vestido de noiva. Esse cadáver olhou para eles com expectativa e, observando que haviam celebrado o casamento, disse que queria reivindicar seus direitos como esposa. Os dois fugiram para a cidade da futura esposa, indo aos rabinos para perguntar se o casamento era válido. Enquanto os rabinos discutiam, a mulher morta chegou com eles e voltou para reivindicar o marido. Também veio a namorada viva do homem, que então soube da situação e chorou com a possível perda de seu parceiro e futuros filhos. Após a partida dos rabinos, os quais determinaram que o casamento era válido, muito embora os mortos não pudessem reivindicar os vivos, agora era a noiva cadáver que chorava e soluçava pela sua incapacidade de começar uma família. Mas a noiva animada, com pena, se aproximou e a abraçou, prometendo que viveria seu sonho e teria muitos filhos que seriam deles. Isso tranquilizou o espírito, que acabou descansando em paz e feliz, enquanto o casal poderia se casar novamente e, eventualmente, ter filhos, que contariam essa história. (MAESTROVIRTUALE.COM, 2021, s/p).

Fica evidente a similaridade entre a lenda e o filme, especialmente quando Victor pronuncia os votos, colocando a aliança no dedo de Emily, representado pelo galho seco. Na produção fílmica, os votos são a fala mais difícil a ser pronunciada pelo rapaz. Para a nossa sociedade atual, é até cômico pensar em um ensaio dessa natureza, em que o casal presta seus votos decorados diante da família um dia antes do casamento, o que, por sua vez, será um enlace para a vida toda; porém, à época, como de costume, por mais estranho e árduo que fosse, cabia aos filhos obedecerem à tradição.

Após ser subjugado por todos, o moço foge e começa a repassar na mente os últimos acontecimentos; lembrando de Victoria, com a florzinha que lhe dera, ele encontra forças para pronunciar as palavras, dando a elas o verdadeiro sentido, isto é, já não se tratava de um simples pacto nupcial como um ato imposto, mas por espontaneidade: “Com esta mão, espantarei suas tristezas. Sua taça nunca ficará vazia, pois eu serei seu vinho. Com esta vela, iluminarei seu caminho na escuridão. Com esta aliança, eu peço a você que seja minha”.



Frame 1: Os votos de Victor.

Através de um breve engano, uma união incomum acaba sucedendo.

A obra apresenta uma leitura instigante, transposta para o gênero animação, a partir da técnica de *stop motion*, a qual utiliza a disposição sequencial de fotografias diferentes de um mesmo objeto inanimado para simular o seu movimento. Além disso, a paleta de cores do filme desperta interesse devido a sua variação de saturação: no mundo dos vivos é muito baixa, o que transmite um sentimento mórbido e triste; no mundo dos mortos as cores são fortes, as músicas e danças mais alegres, numa paleta que apresenta tons de laranja, roxo e preto, remetendo ao *Halloween*.

Originalmente, esse ritual era praticado pelos celtas, povo que habitava as Ilhas Britânicas e que professava uma religião pagã, séculos antes da penetração do Cristianismo na região. A festa indicava a passagem de ano, do verão para o inverno, período de colheita. Toda essa conjuntura apresentava uma conotação sobrenatural. Os celtas acreditavam que, nessa época, as barreiras existentes entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos deixavam de existir. Sendo assim, os mortos do último ano peregrinariam pela terra antes de irem para o seu destino. O povo, então, enchia suas vilas com fogueiras e lanternas como forma de iluminar o caminho para que os mortos pudessem encontrar esse destino. As luzes também visavam manter afastados os maus espíritos que poderiam fazer algum mal a quem estivesse vivo.

Desse modo, a cor laranja representa o fogo, o calor, a energia e força vital; o roxo, a presença da magia nos rituais; o preto, a ideia do mundo dos mortos, da passagem ao desconhecido.

Esse costume pagão em contraposição ao Cristianismo, sumamente representado pela religião católica, está claramente presente no filme, assim como o confronto entre sagrado e profano vivido por Solfieri.

O jogo com as cores possivelmente representa a ideia que o diretor tem em relação à morte. Galeno e Lima (2009, p. 6), ao discutirem a perspectiva de Burton, não veem a passagem dessa vida para a outra como algo triste ou como um fim, mas a continuação de um processo; a ida para um lugar melhor e mais feliz. Isso pode ser observado em duas imagens similares das personagens no mundo dos vivos.

Na primeira, além de a noiva ser apresentada de forma mais assustadora, com a contribuição do ambiente em volta (a imagem da igreja de arquitetura gótica, o revoar de corvos, a floresta ao fundo e a ponte, que simbolicamente sugere uma passagem), percebemos certa cerimônia da personagem em relação ao rapaz que, por sua vez, está apavorado com a ideia de ter recém-casado com uma mulher morta. Emily, nessa cena, exige o beijo que sela a união entre eles, com a famosa frase: “___ Pode beijar a noiva”.

Na segunda, já no mundo dos mortos, Victor tenta fugir da noiva e acaba diante dela. A moça lhe dá um presente de casamento, o cachorrinho Scraps, o que remonta a ideia de ser gentil, agradecida, oferecendo algo que é caro ao ser amado; o ambiente se mostra menos hostil, mais suave, e Emily parece mais alegre e natural.



Frame 2: Victor e Emily no mundo dos vivos.



Frame 3: Victor e Emily no mundo dos mortos.

São dois espaços opostos que quebram a perspectiva de que a vida seria, em tese, mais colorida do que o mundo *post mortem*, além do que, esses espaços colocam em discussão, entre outros aspectos, o comportamento das personagens. Podemos destacar como exemplo, o pastor Galswells, uma figura rígida e tradicional, em sua postura física e até mesmo na maneira de se expressar. Ele irritar-se com Victor, quando esse não consegue pronunciar os votos, ou quando Victoria lhe bate à porta no meio da noite, considerando o conhecimento que só ele poderia ter sobre mundo dos mortos, solicitando seu auxílio ao questionar se um casamento entre um vivo e uma morta é possível. Duramente, ele a entrega aos pais, como forma de punição. Por conseguinte, Victoria é posta de castigo às portas trancadas.

Os mortos, ao contrário, estão sempre dispostos a ajudar e a fornecer o conhecimento e a sabedoria necessários à resolução dos problemas, oferecendo explicações para o que os vivos não são capazes de compreender por si sós. Como exemplo, tem-se o Velho Gutknecht, que ajuda o casal e realiza a cerimônia de casamento.

Foi a experiência que Victor e Emily tiveram, trocando energias entre os dois mundos, que permitiu a eles a compreensão. Para Emily, principalmente, já que ela decide tornar-se livre, após anos de tortura pela lembrança do assassinato.

Novamente, percebemos a beleza da melancolia expressa na figura de Emily. Assim como o poema de Poe se debruça na tristeza da impossibilidade, Emily acredita que jamais encontrará a felicidade e ela a atribui a um enlace matrimonial, ou seja, como se dependesse de um noivo que a libertasse desse

sentimento de perda e rompimento com a vida. Desde o momento em que Victor a “desposa” na floresta, acredita nisso e tenta se convencer de que o amor se consoma na união entre duas pessoas. Um padrão também tradicional que o filme questiona.

O que podemos perceber desde o título, o qual dá destaque à personagem feminina, é a inversão no papel do herói. Aparentemente, como se pode notar nas primeiras cenas, Victor aparece como uma personagem chave, simbolicamente libertando uma borboleta de sua redoma. Para o espectador, a simpatia é instantânea, porque a imagem, além da beleza e suavidade, constitui o caráter daquele que possui um coração bom e afável.



Frame 4: Victor liberta a borboleta azul.

A cena provoca uma sensação de presságio. Apesar de anteceder a tensão do casamento arranjado entre Victor com Victoria, essa beleza da imagem demarca o início do processo, o qual, de forma cíclica, une-se ao fim harmoniosamente. O contato de Victor com o sobre-humano proporciona a mudança no destino da história. No entanto, a escolha final não coube a ele, mas à Emily, que percebeu estar agindo contra o que acreditava, reproduzindo a violência outrora impingida contra ela. Por si só, ela entrega o “noivo” à verdadeira noiva, e consegue enfim transpor a barreira entre os dois mundos. “Você manteve sua palavra, você me libertou. Agora posso fazer o mesmo por você”, diz ela a Victor.

É curioso o fato de a borboleta ser utilizada como um emblema da história, associada à imagem da noiva. A beleza está envolta em Emily também em seus movimentos delicados ou saltitantes, como a alegria que traz o voo. O seu último suspiro corrobora com a sensação de *respirar em paz*.



Frame 5: A decisão de Emily.

Muitas das considerações simbólicas dialogam com essas imagens proporcionadas pela produção fílmica. De acordo com Chevalier & Gheerbrant (2012, p. 138): “Graça e ligeireza, a borboleta é, no Japão, um emblema da mulher; mas duas borboletas figuram a felicidade conjugal. Ligeireza sutil: as borboletas são espíritos viajantes; sua presença anuncia uma visita ou a morte de uma pessoa próxima.”. Além do “emblema da mulher”, identificamos uma borboleta que, separada de outra, demarca uma história individual. O espírito de Emily é o próprio “espírito viajante” - por muito tempo na escuridão, vislumbra algo novo, além do que, anuncia “a visita inesperada”, não só para Victor e Victoria, mas para toda a cidade, uma vez que o contato entre os mundos transforma a todos de algum modo.

Seguem as considerações dos autores:

Um outro aspecto do simbolismo da borboleta se fundamenta nas suas metamorfoses: a crisálida é o *ovo* que contém a potencialidade do ser; a borboleta que sai dele é um símbolo de ressurreição. É ainda, se se preferir, a saída do *túmulo*. Um simbolismo dessa ordem é utilizado no mito de Psique, que é representada com asas de borboleta. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p. 138, grifos dos autores).

A ressurreição ou saída do túmulo remete às ideias religiosas e místicas que, de uma forma ou de outra, são pontos de reflexão apresentados na obra. Pelos elementos de transformação, é possível a associação com Emily, já que ela esteve aprisionada em uma espécie de casulo após a morte prematura.

Ainda nos estudos dos autores, tem-se a definição entre os astecas: “a borboleta é um símbolo da alma, ou do sopro vital, que escapa da boca do agonizante.” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p. 139). E, para finalizar, “uma crença popular da Antiguidade greco-romana dava igualmente à alma que deixa o corpo dos mortos a forma de uma borboleta.” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p. 139).

Constatamos que os detalhes apresentados em cena correspondem, em grande medida, aos diversos elementos que se associam por diversas culturas ao símbolo mencionado. Especialmente a proposta de ascensão espiritual da protagonista.

No entanto, voltemos aos detalhes que mostram a transgressão dessa personagem, se comparada à típica sociedade vitoriana. Como dito anteriormente, a sua desenvoltura e entusiasmo são marcas indiscutíveis. Ao contrário de Victoria, por exemplo, que pela imposição da mãe é proibida de chegar perto do piano, Emily toca o instrumento com maestria, sem contar a coragem que teve de aceitar o plano de Lord Barkis para fugir com as joias da família e casar-se com ele por amor. Além do que, Emily salva a vida de Victor e enfrenta Barkis, o qual acaba por tomar o “vinho dos tempos” (veneno), entrando, assim, no mundo dos mortos.

Mas, pensemos em sentido mais amplo, dadas as figuras femininas principais: de que maneira, ambas transpõem algumas barreiras para o feminino? Afinal, do contato entre os dois mundos, também se constata a transformação da personagem Victoria. Ela é uma moça que apesar dos cuidados extremos da família em manter a “ordem”, sabe utilizar de artifícios para lutar pelo que quer.

Victoria era uma moça casta, que quase não tinha contato com ninguém. Os pais de Victor mencionam que ela é “um bom partido”, o que indica a moça ser uma boa representação do que se considerava “correto” na época. Sua mãe, ao encontrá-los juntos antes do casamento, fica furiosa, pois teme pela castidade da filha. Um pouco antes da interpelação da Senhora Everglot, o próprio Victor pergunta à noiva onde está a sua dama de companhia; um sinal da perspicácia de Victoria é a resposta que dá ao rapaz: “Talvez, nas atuais circunstâncias, você possa me chamar apenas de Victoria”, o que, de certo modo, abre portas para a intimidade entre eles. Duas vezes durante o filme, a mãe aponta para o espartilho da filha, que deveria estar mais apertado, ou “onde está seu espartilho?”, mesmo diante de uma situação de maior gravidade, mostrando grande preocupação

com a aparência, que sempre deve ser impecável. Além disso, ainda pode-se citar o fato de ela ser “negociada”, pois o casamento é motivado por questões financeiras e de *status*, por parte das famílias dos noivos.

Mesmo em alguns momentos sendo passiva e concordada, com seu jeito meigo e doce, ela tem sonhos e espera, assim como Emily, ter um companheiro para a vida toda, tanto que a sua primeira preocupação é “e se eu e o Victor não nos gostarmos?”, ao que a mãe responde: “Isso não tem nada a ver com casamento”.

O primeiro contato que ela tem com o noivo é embalado pela canção tema do personagem ao piano. Ela se aproxima dele, que todo desenxabido, deixa claros sinais de encanto pela moça. Uma pequena flor, entre todo o cinza daquela monótona cidade e casarão, é o símbolo do sentimento que brota entre eles.

Posteriormente, Victoria pula a janela da casa e vai atrás do pastor a fim de obter respostas quanto ao possível casamento de Victor com uma noiva morta. Já sabemos a resposta do religioso. Mesmo trancafiada, Victoria tenta se libertar para procurar seu amado, mas logo em seguida recebe a notícia de que se casará com Lord Barkis, novamente por interesse da família. O então marido, ao descobrir que nada herdará como dote, enfurece-se com a moça, mas ela se defende e o enfrenta, ironizando o “par perfeito” que eles são.

Tanto o espaço quanto as características apresentadas na obra correspondem aos elementos elencados por Moisés no que concerne ao universo gótico, bem como a presença da figura feminina. Transpostas as discussões para o nosso tempo, percebemos como a visão feminina e a visão em relação ao feminino acabaram se modificando. No entanto, analisemos em que medida podemos associar as duas obras discutidas e de que maneira, diante do tempo, do espaço, da morte e das características desse mundo sombrio, envolvente e tão carregado de mistérios, elas representam o ser feminino.

Diálogos

As duas obras em análise podem ser associadas sob vários prismas, a começar pelas características do mundo gótico, evidentes nos espaços e descrições que nos são apresentados, por exemplo: os planos escuros, a presença de elementos simbólicos, a existência entre dois mundos e a ambivalência da morte em paralelo à vida. Ambos os lugares, embora não nos revelem datas exatas, remetem a espaços de considerável referencial histórico, seja na Roma

descrita por Solfieri, por sua referência clássica, seja na Europa da Era Vitoriana da produção fílmica e toda a conotação de puritanismo e repressão dessa época. Por si sós, os ambientes denotam não apenas uma forte carga sensorial, mas também um sentido específico em sua própria constituição. O tempo decorre em função dos personagens, daquilo que é narrado por Solfieri e explode de dentro para fora, uma vez que são as impressões interiores que lhe vêm à tona, e daquilo que o narrador cinematográfico nos apresenta nas cenas de *A noiva cadáver*, nos dramas que envolvem não somente Emily, mas Victoria, Victor e as duas famílias.

Na questão narrativa, estamos diante de um narrador em primeira pessoa, no conto de Solfieri, assim temos acesso somente ao que ele nos conta, como uma experiência pessoal. A mulher que faz parte da trama é apresentada de forma parcial e passional. O mistério que a envolve permanece em lacunas; não se sabe ao certo quais motivos levaram-na a agir de forma estranha e, posteriormente, à morte... uma história de amor malfadada? É possível, porém, inacessível. Quanto à Emily, pelo fato de termos um narrador que, apesar de manter o foco nessa personagem, mostra ao espectador vários pontos de vista, somos apresentados a uma gama de informações, visto que as mágoas da protagonista são esclarecidas ao longo da narrativa fílmica.

Por esse motivo, tendo o foco na personagem feminina com maior precisão, conseguimos atribuir a ela maiores significações e desenvolver uma leitura contemporânea entre as obras, considerando a diferença significativa entre as datas das publicações.

Solfieri descreve uma sociedade romana devastada e promíscua, que não consegue esconder de ninguém as suas características. Igualmente ele se coloca nessa sociedade. De certa forma, justifica suas atitudes, movido pela aura da cidade; impõe seu poder de homem sobre a mulher misteriosa, em favor de seus desejos íntimos e pessoais. Essa mulher não faz parte do ato sexual, ela é submetida a uma relação em circunstância inusitada, sua marca é o silêncio. Nesse sentido, serviu como objeto de satisfação. Além do que, nos delírios dela após a consumação do ato, a moça parece estar possuída por algum tipo de inquietação. Solfieri burlou as regras da morte, corrompendo uma alma, aparentemente, virgem.

Por outro lado, Victor realiza um casamento, aos moldes tradicionais, abrindo uma passagem para o mundo dos mortos. No entanto, ainda que por um ledor engano, é aceito por Emily, ou seja, tem o seu consentimento. E até

que os noivos descubram que o casamento não é válido, muitos acontecimentos são gerados a partir disso, porém, o enlace não é legítimo justamente porque a morte já os havia separado.

Ao fim das histórias, o fim da vida representa para Emily uma “suprema libertação”. O que antes parecia um mundo de escuridão acaba se transformando em entendimento. O esclarecimento lhe trouxe a oportunidade de acertar as coisas, ou seja, ela faz as pazes com a morte, abraça-a, assim como deseja o eu lírico da poetisa Florbela Espanca.

Solfieri, no entanto, toca o além-vida de outra maneira. Ele transfere para si uma vivência desconhecida, carregando-a no peito como um amuleto. Nem mesmo a ele a história verdadeira ficou esclarecida e acabou se transformando em obsessão.

Percebemos, diante desses dois universos, a linha tênue que os separa, mas ao mesmo tempo, os mistérios que ainda não somos capazes de compreender. Também notamos a maneira como cada obra destaca as personagens nas situações que vivem, a forma de encarar os acontecimentos e trabalhar com eles. Ainda destacamos que a morte, nas duas obras, apesar de causar espanto, principalmente por representar o desconhecido, é tratada de forma natural, tanto por Emily, que estando falecida, não se importa que Victor esteja vivo, desde que seus votos sejam válidos; e Solfieri, num desvario, sacia seu desejo no corpo de uma mulher sem vida, entorpecido pela sua beleza e embebedado de volúpia. Até que ponto essa mescla entre o que é sagrado e o que é profano impõe limites ao leitor/espectador, no sentido de que, na ficção, os personagens são capazes de tudo?

É justamente o ponto de estranhamento que nos permite refletir a respeito de ideias cristalizadas e de nossos posicionamentos; como é o caso do protagonismo masculino de Solfieri, em contraposição à Emily, e mesmo à Victoria, quando mostram faces diferenciadas da representatividade feminina. Ainda que a história se passe em um período de conceitos sexistas, discursos repressivos e preconceituosos, elas carregam em si a marca da subjetividade. Embora limitadas em muitos aspectos, são mulheres descobrindo a si mesmas, dentro daquilo que era possível em seu tempo.

Considerações finais

Para este ensaio, partimos das características elencadas por Moisés (2004) acerca do mundo gótico, relacionando-as à morte, tendo o feminino como mote para o desenvolvimento das narrativas, o que, segundo Poe (2011), garante o tom da beleza sublime. A mulher e a melancolia, a tristeza em seu semblante ou a emoção presente em sua sina contribuem para a manutenção do lirismo.

As duas obras em questão, “Solfieri” (capítulo 2, de *Noite na taverna*) e *A noiva cadáver*, permitiram observar o entrelaçamento desses elementos, bem como o desenvolvimento de uma leitura crítica referente à forma como elas trabalham com os temas sugeridos. Dentre as várias nuances das narrativas, cada qual com seus recursos, foi possível notar semelhanças e diferenças interessantes, especialmente em relação à morte e sua conexão com o imaginário.

Comparar duas obras, em tempos e contextos diversos contribui para o estabelecimento de novas perspectivas. Solfieri faz parte de uma época e sociedade em que o Romantismo despontava com grande força para novas concepções que, com o passar do tempo, viriam a se concretizar na modernidade, visto que o gênero gótico, contemplativo do lado obscuro do inconsciente humano fascina muitos leitores e espectadores pelo mundo, tanto que *A noiva cadáver* é um bom exemplo disso. 150 anos separam o diálogo travado nessa discussão. O universo de Emily, por mais longínquo no tempo, e mesmo com as técnicas utilizadas na produção cinematográfica, traz elementos da contemporaneidade ao tratar com leveza, cor e entusiasmo questões atemporais e possíveis resquícios desse tempo recuado.

Ao tratar de temas tão emblemáticos, essas histórias se ressignificam com o passar dos anos, trazendo registros de tempo e espaço, proporcionando leituras do e no presente.

Referências

As 10 melhores lendas russas (com explicação e significado). Disponível em: <<https://maestrovirtuale.com/as-10-melhores-lendas-russas-com-explicacao-e-significado/>>. Acesso em: 18 ago 2021.

AZEVEDO, Álvares de. **Noite na taverna**. São Paulo: Martin Claret, 2005.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BURTON, Tim. *Tim Burton's Corpse Bride*. Estados Unidos: Warner Bros, 2005. Colorido/ 77 min, cópia em DVD.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6 ed. Belo Horizonte: Itatiaia Ltda., 2000.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* 26 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de símbolos**. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

ESPANCA, Florbela. **Sonetos**. São Paulo: Martin Claret, 2009.

GALENO, Lívio; LIMA, Tamiris. **O discurso da morte para Tim Burton no filme *A noiva cadáver***. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2009/resumos/R15-0229-1.pdf>. Acesso em: 19 ago. 2021.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12 ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

POE, Edgar Allan. **A filosofia da composição**. 2 ed. Trad. Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

ROSENFELD, Anatol. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1968.

A BEATA MARIA DO EGITO ENTRE AS FRAQUEZAS E AS POTENCIALIDADES SOCIAIS

Larissa de Cássia Antunes Ribeiro (UEPG/Unicentro)

Raquel de Queiroz e as suas representações femininas

Raquel de Queiroz é muito conhecida pela sua obra *O Quinze* (1930) que reporta a cena cearense de 1915, onde dispõe da apresentação relevante de personagens femininas em meio a um contexto extremamente difícil para uma camada social menos favorecida. Além desse romance, ela criou: *As três Marias* (1939), *Dôra Doralina* (1975), *Memorial de Maria Moura* (1992), nos quais a representatividade feminina é muito bem demarcada. Em meio a tantos cenários desafiadores, estão as mulheres agindo e tomando determinantes decisões para a suas vidas e para a sociedade, de modo geral.

A própria autora, após sofrer muita resistência, acabou por ser eleita a primeira mulher a entrar para a Academia Brasileira de Letras, abrindo um espaço privilegiado para a representação feminina no cenário literário. No entanto, a batalha existe ainda em nossos dias.

No tocante às produções teatrais, tem-se as seguintes obras em destaque: *Lampião* - peça de (1953) e *A Beata Maria do Egito*¹ (1958). A segunda é o objeto de estudo do presente artigo. A obra traz a representação da figura feminina sob a multiplicidade de significações, o que coloca a peça de teatro como uma ferramenta para a revelação da crueldade através do emaranhado de significações que compõem os impulsos humanos. Esses estão demonstrados e discutidos a partir do “Teatro da Crueldade”, apresentado por Artaud. Considera-se nesta análise os recursos cênicos, os quais estão sugeridos por meio das vozes em

1. A Acadêmica Rachel de Queiroz liberou, após 39 anos, o texto *A Beata Maria do Egito* para montagem e encenação teatral. Esse texto ganhou vários prêmios como o Prêmio melhor peça teatral, da Associação dos Críticos Teatrais de São Paulo, 1957, o Prêmio melhor peça teatral, do Instituto Nacional do Livro, RJ, 1957, o Prêmio Roberto Gomes e o Prêmio Paula Brito, da Secretaria de Educação do Rio de Janeiro, em 1957. A estreia está marcada para o dia 23 de agosto, às 21 horas, no Teatro dos Grandes Atores – Barra Square, Av. das Américas 3555. No dia 25 realizar-se-á a partir das 20 horas, no Restaurante Buffalo Grill, um coquetel de lançamento do espetáculo, para o qual espera contar com a presença de todos os Acadêmicos. Disponível em: <<https://www.academia.org.br/boletins/beata-maria-do-egito>>. Acesso em 02 nov 2021.

intensa reverberação de forças e sentimentos através da perspectiva feminina. Certamente, o poder de um corpo feminino em meio aos ambientes machistas representa por si só um apelo sedutor. Porém, uma beata sedutora acaba trazendo uma significação bastante contraditória: o prazer da carne e o prazer da alma, ambos impressos na potencialidade desafiadora. É preciso quebrar algumas barreiras para ter acesso a um desses prazeres que essa mulher pode obter e proporcionar, ao mesmo tempo. O critério de experimentalismo acaba por se firmar muito mais pelos gestos do que pelas ideias. Assim, o teatro é o gênero mais indicado para o alcance desses objetivos, pois ele se presta ao gesto, muito mais do que os demais gêneros literários, os quais se pautam nas potencialidades das palavras.

Ciente dos valores da arte do espetáculo, Artaud traça a proposta de dialogar com o público geral a fim de resgatá-lo e recuperar, por meio de experimentações variadas, o que há em comum em cada ser humano: as paixões. Portanto: a raiva, os desejos, a pulsão para vida e para morte, entre outras disposições devem ser encaradas e discutidas. É importante ressaltar que em um período de guerras, onde as atrocidades ocorrem abundantemente, é preciso deixar de ignorar a crueldade e colocá-la no centro das cenas. Contemplar os impulsos mais cruéis implica analisá-los e, de algum modo, reconhecê-los dentro de nós mesmos. E isso as obras de Raquel de Queiroz nos proporcionam.

A peça analisada traz a narrativa de uma mulher que é presa devido a sua força de persuasão. A Beata é uma moça jovem e bela, abandonada pelos pais, quando bebê, os quais deixam-na sob a guarda de um casal religioso. Junto à criança, encontra-se a mensagem de que seus responsáveis foram para o Egito.

Em 1915, o panorama político no Nordeste é marcado não somente pelo sofrimento da população devido à seca e à fome, mas também pelo clamor do povo ao poder público para acudi-lo. Em meio à desesperança, tem-se a liderança de Padre Cícero, o qual ultrapassou as fronteiras da religião ao se filiar ao extinto Partido Republicano Conservador (PRC). Ele foi eleito prefeito de Juazeiro do Norte, em 1911, e deputado federal, em 1926, porém não assumiu o cargo. Por ter adquirido uma imensa adesão de fiéis, usava de sua habilidade política para reivindicar demandas a governantes do alto escalão. O próprio padre Cícero pode ser configurado como um coronel, devido a sua força política. Mas a peça não tem como centro a figura do padre e sim uma de suas agentes, retratadas na ficção: a Beata. Se o poder do padre suscita respeito e admiração, a moça

que fora renegada desde a infância traz uma pungência inacreditável, capaz de movimentar muito *cabra-macho*.

O início da obra ocorre com os comentários referentes às obras da mulher que ora é tida como santa milagrosa, ora como um ser diabólico. De todo modo, essas representações revelam o seu poder de cativar e movimentar a massa sofredora. Tal como o padre, cuja população acaba que por representar a arma mais potente e o argumento mais persuasivo. É sobre dor e temor que esse poderio é pautado. Em meio à ameaça, devido às condições precárias, está o argumento religioso que apresenta promessa de uma perspectiva futura: em nome de Deus, é preciso lutar para, no pós vida, ter uma condição melhor. No entanto, há as paixões humanas. E a moça, sabendo do poder de seus dotes femininos, capaz de encantar os seus fiéis e adversários, faz uso deles. É por meio da sedução que ela acaba por traçar seus percursos. Nesse jogo de ameaças e promessas, o imaginário coletivo acaba por realizar as performances da peça. Imagina-se a obtenção de um corpo escondido atrás do hábito religioso ou vislumbra-se uma imagem alegórica do inferno e do céu que serão atingidos de alguma maneira.

Como personagens principais, além da Beata, tem-se o Coronel, o Tenente e o Cabo. A moça é presa devido à ameaça que seus fiéis apresentam para o governo. O Cabo apresenta-se como o seu maior defensor nesse ambiente; o Tenente se apaixona por ela e por ser rechaçado pela moça, após uma noite amorosa, tenta matá-la. Entre algoz e amante, de todo modo é movido pelas paixões arrebatadoras, assim como as demais personagens. Ele é morto pelo Cabo, o qual foi persuadido pela Beata. O Coronel é representado como uma autoridade fracassada diante do poderio popular, pois a multidão também fora seduzida pela moça.

O conflito estabelecido e seus desdobramentos só são possíveis devido a algo inerente ao ser-humano: a crueldade e as paixões, as quais são os pontos de partida para as propostas de Artaud. A partir dessas abordagens, abre-se o estudo sobre a crueldade e a representação teatral dentro da obra em questão.

As personalidades evocadas pela Beata

Para compor seus argumentos a Beata se vale de algumas personalidades bíblicas, traçando um resgate simbólico, o qual permeia o imaginário de outra época. E a partir dele, apresenta os ensinamentos de Cristo que trazem outra

configuração social, mas que ela subverte para o seu contexto: presa política e mulher revolucionária. As representações: “Beata” e “Maria” já dão o tom de mácula e pureza devido à carga semântica que elas evocam. Maria, mãe e virgem, em si mesma traça a representação do ser que usa o corpo de maneira elevada e ao mesmo tempo promissora: jamais experimentou os prazeres carnavais, no entanto, gera uma vida e a sustenta a partir de seu próprio corpo. O termo “Beata” traz a renúncia aos prazeres terrenos para a ascensão aos divinos. Voz e gestos estão voltados para a religiosidade. Porém, há algo de subversivo na composição completa: “A beata Maria do Egito”.

O Egito, de acordo com o discurso bíblico, é o lugar bastante demarcado por inúmeras mudanças. A sua origem começa pouco depois do dilúvio com um dos descendentes de Noé - Mizraim. (Gênesis 10: 6). E Mizraim gerou a Ludim, a Anamim, a Leabim, a Naftuim (Gênesis 10:13). Noé, que era agricultor, foi o primeiro a plantar uma vinha. Bebeu do vinho, embriagou-se e ficou nu dentro da sua tenda. Cam, pai de Canaã, viu a nudez do pai e foi contar aos dois irmãos que estavam do lado de fora. Mas Sem e Jafé pegaram a capa, levantaram-na sobre os ombros e, andando de costas para não verem a nudez do pai, cobriram-no. Quando Noé acordou do efeito do vinho e descobriu o que seu filho caçula lhe havia feito, disse: “Maldito seja Canaã! Escravo de escravos será para os seus irmãos”. Disse ainda: “Bendito seja o Senhor, o Deus de Sem! Seja Canaã seu escravo. Amplie Deus o território de Jafé; habite ele nas tendas de Sem, e seja Canaã seu escravo” (Gênesis, 9: 20-27).

Indica-se que o Egito representa um povo singular no que diz respeito aos costumes e à religião, tolerava estrangeiros, sendo que o próprio escravo se torna governador na história de José. (Gênesis, 37). Na história de Abraão, ele peregrina pelo Egito, mente a respeito da esposa, dizendo ser sua irmã. O faraó então a toma como sua concubina, e uma maldição cai sobre ele, libertando Sara e levando ela de volta a Abraão com riquezas e servas. (Gênesis, 12: 11-20).

No Êxodo, o povo de Israel se torna escravo dos egípcios, trabalhando com a fabricação de tijolos, na construção de cidades de Pitom e Ramésses (nomes em homenagem ao deus do Sol). (Êxodo, 1: 11-14). Na Lei dos Judeus, recomenda que o povo não siga os costumes do Egito de incesto e práticas homossexuais. (Levítico, 18: 3). No Livro dos Reis, Salomão filho de Davi, que pecou por luxúria perante Bate-Seba, mãe de Salomão, foi pelo mesmo caminho, com mais de 700 princesas e 300 concubinas. (Reis 3: 1). À medida que Salomão foi envelhecendo, suas mulheres o induziram a voltar-se para outros deuses, e o seu coração já

não era totalmente dedicado ao Senhor, o seu Deus, como fora o coração do seu pai Davi. Ele seguiu os postes sagrados, a deusa dos sidônios, e Moloque, o repugnante deus dos Amonitas. (Reis, 11: 1-6). Em Mateus - Novo Testamento, José e Maria teriam levado o bebê Jesus para o Egito, a fim de se abrigar da lei que matava meninos sancionada pelo rei Herodes I. Muitos judeus procuravam o Egito a fim de fugir do domínio Romano (Mateus, 2: 13).

A partir dessa breve explanação, observa-se que o Egito ganha a conotação de o lugar das possibilidades, no qual as leis humanas e até mesmo divinas muitas vezes foram ameaçadas e suplantadas devido à força das paixões humanas, seja por meio da representação do exagero da compulsão pelo prazer ou do refúgio emergencial; há por trás de toda essa simbologia uma imagem que acaba por demonstrar o excesso e o exagero como frutos de uma exasperação humana.

No termo “A Beata Maria do Egito” ocorre a identificação da exasperação, em estado latente, de um povo que sofre de modo contínuo, ao mesmo tempo, há a pulsão divina devido à espera por uma providência superior às condições humanas. Eis o sagrado, em meio às atitudes desesperadas e, por isso, exacerbadas. A “Beata Maria” comporta em si a pureza que supera as fraquezas e a sua designação, seu pertencimento “do Egito” descreve a sua origem que reflete a fúria e as características inerentes ao humano.

Para provocar o debate, ela traz para o diálogo Pilatos, o delator de Jesus Cristo e o rei Herodes quando há uma divergência de autoridade entre o Coronel e o Tenente sobre como lidar com a prisão da moça: “Coronel: - O senhor quer que eu me retire! Pois fique sabendo, eu lavo as minhas mãos! Vou-me embora e o senhor aguarde as consequências. Eu lavo as minhas mãos.” (QUEIROZ, 1958, p. 139). A fala da moça atravessa as palavras alheio e em um comentário que se coloca como uma análise provocativa:

Beata (*provocando-o*): - Como Pilatos!

Coronel (*volta-se para ela furioso*): - Como Pilatos, não senhora! Porque eu lavo as mãos desse interrogatório, mas vou agir! Se esse moço não cumpre o que deve, eu, como chefe político desta terra, tomarei minhas medidas, nem que faça correr sangue!

Beata (*continuando a provocar*): - Como Herodes...

Coronel *dando um passo em direção à Beata, mas o Tenente se interpõe.* (QUEIROZ, 1958, p. 139).

As rubricas denunciam a atitude da Beata como alguém muito consciente perante a ação emocionada do seu interlocutor. Dentre as referências que ela cita, a primeira recobra o papel do traidor, mas o que mais afeta o coronel é a falta de atitude. Para ele, é isso o que mais importa: agir e impor a sua posição, ainda que ela não seja boa ou correta perante a sociedade.

A segunda referência, a qual não é muito conhecida pelo interlocutor, provoca pela alusão ao imaginário: ofende, justamente porque não sabe exatamente a significação sugerida. O fato de ignorar, diante do conhecimento dessa mulher, humilha a tal ponto, que o Coronel parte para a violência.

Herodes é evocado para trazer à tona a crueldade, veja-se a sua representação histórica:

Nome de família de uma dinastia que dominava os judeus por designação de Roma. Herodes, o Grande, ficou famoso por reconstruir o templo em Jerusalém e por decretar a matança de crianças na tentativa de eliminar Jesus. (Mt 2:16; Lu 1:5) Seus filhos, Herodes Arquelau e Herodes Antipas foram nomeados para governar partes do reino de seu pai. (Mt 2:22) Antipas era um tetrarca, mais conhecido como “rei”, que governou durante os três anos e meio do ministério de Cristo e continuou até o período registrado em Atos, capítulo 12. (Mr 6:14-17; Lu 3:1, 19, 20; 13:31, 32; 23:6-15; At 4:27; 13:1) Depois dele, Herodes Agripa I, neto de Herodes, o Grande, foi executado pelo anjo de Deus após governar por um curto período. (At 12:1-6, 18-23) Seu filho, Herodes Agripa II, assumiu o governo e reinou até a época da revolta dos judeus contra Roma. - At 23:35; 25:13, 22-27; 26:1,2, 19-32.²

Ele representou uma liderança significativa, porém por meio da ação violenta. A mesma imagem, no decorrer da obra, também pode servir de alusão ao Padre, pois a partir de um governo capaz de movimentar e reconstruir, há a promessa por uma vida melhor. Essa narrativa, que consta no livro sagrado, é colocada como uma referência muito confiável e válida o discurso da Beata. O modo como a personagem enuncia e se refere ao Coronel dá-se por meio da comparação direta, através da expressão “como”. E a referência ao Padre depende do leitor, o qual vai evocar tal comparação ao pesquisar a respeito da imagem bíblica e relembrar da representação do revolucionário nordestino.

2. Disponível em: <https://www.jw.org/pt/biblioteca/livros/glossario-da-biblia/herodes>. Acesso em: 31 out 2021.

No momento em que ela justifica a ação violenta dos seguidores do Padre Cícero, outra referência religiosa que vale à pena a ser destacada é “Judite”, a qual faz alusão à própria Beata:

Beata: - quando a palavra não pode mais, chega a vez das armas. O Padre pediu e implorou, mas o governo não quis ouvir. São Luis, Rei da França, também puxou espada para salvar Jerusalém dos turcos infiéis.

Tenente: - mas isso é lá com a política! Isso é luta de homens! E a senhora, uma mulher, uma moça ...

Beata: - Judite também era uma mulher e não teve medo de atacar o inimigo Holofernes. (QUEIROZ, 1958, p. 143).

Judite é a salvadora de todo um povo, pois através de sua beleza seduz o seu inimigo, engana-o, embriaga-o e decepa a sua cabeça em prol de toda uma sociedade³. A partir dessa imagem de mulher destemida, parte-se para a própria designação de seu nome: “Beata - Maria do Egito”. O lugar ao qual está associada na expressão: o Egito - evoca toda uma gama de simbologia. Dentre elas destacam-se: os encantamentos, a desigualdade social perante a vida e a democratização após a morte. Esses símbolos estão muito bem representados na escritura sagrada *O Livro dos Mortos*:

O uso do Livro dos Mortos perdurou para além do Reino Novo. A saber, o exemplar mais recentemente encontrado data de 63 EC139. O Livro tornou-se um elemento comum do enxoval funerário, algo que, graças à sua importância atribuída a questões que classificamos como éticas fez com que muitos o adjetivassem de “Bíblia do Egito Antigo”. Isso foi bastante fomentado por estudiosos que tentavam apontar elementos protocristãos e/ou monoteístas no Egito Antigo, um intento que atualmente não encontra mais terreno fértil nos estudos egiptológicos. Ademais, sua presença constante por mais de mil anos garantiu que o Livro dos Mortos se tornasse popular tanto entre pesquisadores quanto entre um público maior mais ligado a questões de magia. (RIBEIRO, 2014, p. 24).

Observa-se que tal obra trata dessa promessa e vai em direção aos ensinamentos bíblicos, os quais a Beata faz referências. A própria desigualdade faz acepção aos princípios de crueldade, o qual prevê a injustiça e a diferenciação dos direitos de cada um, porém essas questões ficam latentes, incomodam e só

3. Disponível em: <http://www.morasha.com.br/mulheres-biblicas/judite-salvadora-de-um-povo.html>. Acesso 31 out 2021.

podem ser resolvidas em um plano inatingível em vida. Esses princípios que são geradores dos atos mais cruéis, pois é a tal diferenciação que gera a busca por lutas, apreensão e manutenção do poder que demonstram as pulsações humanas. A fome e a pobreza ou a sensação de controle absoluto são colocados na peça como fatores de atos violentos. Para alargar a discussão, coloco as concepções de Artaud, um dramaturgo que, no entre guerras, debruça-se sobre o conceito:

Não se trata, nessa Crueldade, nem de sadismo, nem de sangue, pelo menos de modo exclusivo. Não cultivo sistematicamente o horror. A palavra crueldade deve ser considerada num sentido amplo e não no sentido material que geralmente lhe é atribuído. E com isso reivindico o direito de romper o sentido usual da linguagem, de romper de vez a armadura, arrebentar a golilha, voltar enfim às origens etimológicas da língua que, através dos conceitos abstratos, evocam sempre uma noção concreta. Pode-se muito bem imaginar uma crueldade pura, sem dilaceramento carnal. E, aliás, filosoficamente falando, o que é a crueldade? Do ponto de vista do espírito, a crueldade significa rigor, aplicação e decisão implacáveis, determinação irreversível, absoluta. (ARTAUD, 1938, p. 51).

Essa crueldade: a vontade determinada, caracteriza a Beata, pois é através da força dialógica, do movimento argumentativo que ela passa a compor novas realidades. A sua ação evoca outras ações e inúmeras narrativas alheias, ou seja, é por meio do clamor social que ela traça relações profícuas e direciona mudanças efetivas. Artaud explicita:

De fato, crueldade não é sinônimo de sangue derramado, de carne martirizada, de inimigo crucificado. Essa identificação da crueldade com os suplícios é um aspecto muito pequeno da questão. Na crueldade que se exerce há uma espécie de determinismo superior ao qual está submetido o próprio carrasco supliciator, e o qual, se for o caso, deve estar determinado a suportar. A crueldade é antes de mais nada lúcida, é uma espécie de direção rígida, submissão à necessidade. Não há crueldade sem consciência, sem uma espécie de consciência aplicada. É a consciência que dá ao exercício de todo ato da vida sua cor de sangue, sua nuance cruel, pois está claro que a vida é sempre a morte de alguém. (ARTAUD, 1938, p. 51).

A lucidez, ponto destacado pelo autor, é um fator extremamente importante para atingir tal conceito. A vontade determinada, portanto, prevê o exercício da lógica para além do objetivo cego. Desse modo, não se confunde com a ideia

fixa. Essa prevê apenas um contexto fechado, o qual destaca a ação para o bem de um determinado indivíduo apenas. Na peça, o discurso evocado é sempre a partir da crueldade apresentada por Artaud, que prevê as mudanças sociais.

Nessa narrativa cênica, a manutenção do poder é representada pela Polícia:

Tenente: “Polícia é uma coisa, missão de Deus é outra. Todo este tempo estou tentando te explicar. Polícia tem que prender criminosos, impedir desordens.

Beata: (*sem querer ouvir*): “Então se não é missão de Deus é missão do demônio. (*Encarando-o*). O senhor se arrepende? Não tem vergonha de dar o braço forte aos propósitos de Satanás?

Tenente (*erguendo as mãos*): - um momento! Um momento! Parece que está tudo trocado. Eu é que estou procurando cumprir a minha obrigação. E a senhora, é que sendo uma mulher, uma moça, juntou um bando de cabras que se dizem romeiros ... (QUEIROZ, 2003, p. 145).

A Beata mostra outra configuração no plano das significações. Ela coloca como divina - a meta a ser alcançada. Essa meta é grandiosa, e o modo como ela representa a configuração presente – demoníaca – denuncia a necessidade de mudanças. Ela tem um ímpeto de vida, a qual enxerga uma justiça para esse povo tão miserável e o modo como tem de argumentar é através dos apelos religiosos. E isso pode ser encarado como ímpeto de vida.

O autor apresenta toda a busca por uma nova reorganização a partir da seguinte afirmação:

A crueldade não foi acrescentada a meu pensamento, ela sempre viveu nele; mas eu precisava tomar consciência dela. Uso a palavra crueldade no sentido de apetite de vida, de rigor cósmico e de necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas, no sentido da dor fora de cuja necessidade inelutável a vida não consegue se manter; o bem é desejado, é o resultado de um ato, o mal é permanente. (ARTAUD, 1938, p. 52).

Esse apetite de vida só pode ser encarado de uma maneira subversiva ao ponto de que haja uma reconfiguração eficaz. A partir dessa proposta, evoca-se o Tenente apaixonado:

Tenente: - Então Maria, como posso acreditar? Será que você... nem de longe? Esse carinho todo que eu sinto... Basta segurar na sua mão... Basta olhar no seu rosto, assim triste... descorado... Sinto até que o meu

coração me dói (Pausa). Que é que eu tenho? Não sou aleijado. Sou limpo... lhe dou nojo? Você conhece outro? Terá outro no mundo pra você, que seja melhor que eu?

Beata: Não, não conheço homem nenhum! Pra mim não existe homem. Feio ou bonito. Moço ou velho. Eu não enxergo. Não é por ser você. É que eu não conheço mesmo ninguém. Nem pai, nem mãe que tivesse.

(QUEIROZ, 2003, p. 178-179).

Tenta agradá-la em prol da sua própria satisfação. Essa paixão provoca-lhe o ímpeto de tirá-la da prisão. Agir contra a lei, portanto, e torná-la sua esposa. Num primeiro momento é possível imaginar que ele está propondo uma mudança e sendo bom com a moça, mas se colocarmos as significações no plano proposto por Artaud, de mudanças significativas e ideológicas, vemos o tenente como um sujeito que visa a todo momento manter a ordem. E a sua paixão desenfreada é a tentativa de colocar a mulher no seu lugar estabelecido pela sociedade patriarcal: dentro do casamento. Sendo que a outra alternativa vai ao encontro da crueldade convencional, a qual é colocada através da tentativa de morte: ou seja, matar essa mulher que desafia a arquitetura social em vigência.

A fala da Beata reporta: o seu campo de visão muito mais direcionado a algo amplo: ao não se apaixonar por um homem e revelar-se destituída de pai e mãe, ela revela a sua liberdade. Não pertence a ninguém, mas possui o ímpeto religioso, ao qual pode ser representado pela criação de uma nova proposta de existência. E para melhor aclarar esse posicionamento, reporta-se às palavras de Artaud que tão bem aponta o ato criador:

Quando cria, o deus oculto obedece à necessidade cruel da criação que lhe é imposta a ele mesmo, e não pode deixar de criar, portanto não pode deixar de admitir no centro do turbilhão voluntário do bem um núcleo de mal cada vez mais reduzido, cada vez mais corroído. E o teatro, no sentido de criação contínua, de ação mágica inteira, obedece a essa necessidade. Uma peça em que não houvesse essa vontade, esse apetite de vida cego, capaz de passar por cima de tudo, visível em cada gesto e em cada ato, e do lado transcendente da ação, seria uma peça inútil e fracassada. (ARTAUD, 1938, p. 52).

Em um mundo onde os fragilizados são ameaçados a todo instante, o modo como a Beata encontra para subverter a ordem é a troca de papéis. Ela ameaça, mas ao mesmo tempo, as suas palavras seduzem. Pois, ao ameaçar, revela o

outro a si mesmo. Faz com que ele se enxergue e de algum modo reveja a sua posição. Observa-se no diálogo a seguir:

Beata: (encarando-o): - não tem medo de castigo, irmão? O braço que me prende pode se cobrir de chagas... os olhos que me enxergam podem cegar de repente. Se eu levantasse os braços e dissesse: “Cegai, olhos atrevidos...”

Tenente (recuando): - que santa será essa que roga praga nos outros?

Beata: - não é praga. É aviso. Não brinque com os poderes de Deus! (QUEIROZ, 2003, p. 145).

Essa fala soa como uma premonição para o desfecho da obra. O tenente acaba sendo morto pelo seu companheiro de trabalho, o qual segue as palavras da Beata e ela volta para o seu povo, livre e solta, dando glória a Deus.

Considerações finais

A peça de Raquel de Queiroz traz a representação feminina como uma potência dialógica, a qual é capaz de subverter as significações de um mundo composto sobre o olhar masculino e abrir as perspectivas para outras possíveis ordens sociais. Desde as referências bíblicas reconhece-se o corpo feminino como fonte de prazer e desejos irracionais, bem como a palavra da mulher silenciada em muitos contextos, mas ecoadas em outros, provoca medo frente à ameaça da ordem estabelecida.

A defesa dos menos favorecidos, por meio da representação coletiva, aparece como uma força capaz de propor mudanças significativas. A ordem vigente aparece como frágil, pois está submetida às paixões irracionais, as quais favorecem apenas uma minoria. A religião é, portanto, a chave que propõe o medo, a fim de que a ameaça revele a possibilidade de uma nova organização muito maior e mais aprazível. Ela existe para amenizar o mal-estar no mundo. E a crueldade, como sentido proposto por Artaud, está presente de modo aclamativo, na própria imagem da Beata, mas também em cada indivíduo. É o aparentemente frágil que vai para a luta e é a potência coletiva que gera novas possibilidades. O autor esclarece: “É com crueldade que se coagulam as coisas, que se formam os planos do criado. O bem está sempre na face externa, mas a face interna é um mal. Mal que será reduzido com o tempo, mas no instante supremo em que tudo o que existiu estiver prestes a retornar ao caos.” (AUTAUD, 1938, p. 52). O instante, por ele evocado é quando algo efetivo, algo

criador e revolucionário ocorre, por menor que seja esse ato revolucionário, diante da ordem já estabelecida, ele é representativo, a tal ponto que rompe as significações, sendo essa a função do teatro para o autor. Raquel de Queiroz suplanta a ordem estabelecida e abre novas possibilidades através da sua obra.

A descrição da cena final coloca em evidência as ações das personagens que abrem uma gama de *performatividades* possíveis no palco. Não são somente os diálogos que geram a constituição da mulher, mas as possíveis atuações que, por meio da incorporação por parte dos autores, permite que as nuances da Beata e sua crueldade ocorram de modos diversos e, por isso, inéditos e reveladores.

Referências

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**: Nova Tradução na Linguagem de Hoje. São Paulo: Paulinas Editora, 2005.

QUEIROZ, Rachel de. **A Beata Maria do Egito**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

RIBEIRO, Thiago Henrique Pereira. **Cosmologia e Morte no Egito Antigo**: O tribunal de Osíris. Seropédica: UFRRJ, 2014.

Anexos



Beata Maria do Egito/Teleteatro, TV2 Cultura – Com Antonio Fagundes e Estênio Garcia.
Disponível em: <https://acervo.mis-sp.org.br/fotografia/beata-maria-do-egitoteleteatro-tv2-cultura-0>. Acesso em: 27 Jan 2022.



Antonin Artaud: “Proponho (...) um teatro que, abandonando a psicologia, narre o extraordinário, ponha em cena conflitos naturais, forças naturais e sutis”.

ARTAUD E O RITO. Disponível em: <<https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/artaud-e-o-rito>>. Acesso em: 27 Jan 2022.

LILITH E EVA: A TRANSGRESSÃO NA POESIA DE ADÉLIA PRADO

Leila Cristina Fajardo (UNESP- Assis)

A gênese

Adélia Prado traz uma aproximação que se inicia no feminino, perpassa o literário e culmina na expressão lírica por meio de referências a figuras bíblicas, Lilith e Eva, enfoque central desta pesquisa. A produção literária se encontra, em dado momento, com a de Carlos Drummond de Andrade, em cujos versos ela reconhece a apreensão da alma feminina e, com intertextualidade declarada, ecoa a voz do poeta mineiro no tom confessional do “Poema de sete faces”.

Em “Com licença poética”, Adélia confessa, em tom paródico: “Quando nasci um anjo esbelto / desses que tocam trombeta, anunciou: / vai carregar bandeira”, solidarizando-se com a sina daquele que se reconhece *gauche* e assim segue pela vida.

Adélia reescreve à própria maneira as dores do poeta, sob a égide do universo feminino. Surgem, assim, novos desafios e alentos; a resignificação de uma mulher que “ressuscita” pelos versos do poeta, uma mulher que recusa a sina que lhe cabe (carregar bandeira) – “Cargo muito pesado pra mulher” – para revelar ainda outra condição: “Mulher é desdobrável. Eu sou”.

Para além dos versos drummondianos, mais uma vez o caminho dos poetas se cruza, dessa vez na voz de Lilith e Eva, na ânsia de expressarem seus mais recônditos desejos e medos, matéria difusa e confusa a que nos propusemos a investigar, partindo da compreensão da gênese do feminino nas mulheres bíblicas para, em seguida, encontrá-las na poética de Adélia Prado.

Mulheres bíblicas

Dentro dos novos questionamentos sobre a própria identidade, as mulheres rejeitam imagens estereotipadas e buscam novos métodos interpretativos buscando a filologia e a história, relativizando-se, assim, a autoridade e abrindo espaço para uma nova consciência histórica. De acordo com Valério (1992 *apud* LUNEN-CHENU; GIBELINI, 1992), na religião ocorre uma nova relação existencial, problemática e interrogativa que a mulher instaura com as fontes

religiosas, evidenciada por figuras femininas como Maria, Miriam, Débora, Jael, e, finalmente, Lilith e Eva.

A crítica, segundo Valério (1992 *apud* LUNEN-CHENU; GIBELINI, 1992), se orienta pela antropologia que aviltou a natureza da imagem feminina, dentro do horizonte religioso e da moral sexual. Coloca-se a mulher como secundária, pois foi tirada da costela de um homem; subordinada, criou-se em função dele e para a procriação; passiva, recebe e nutre o sêmen; imbecil, sem vigor racional e força decisória; impura, a menstruação é vista como doença e consequência do pecado original.

Para as teólogas, que ainda consideram o Cristianismo significativo, existe um paradigma teológico, por meio do qual se faz necessária a releitura da Escritura e da história, ambas de forma crítica. Isso posto, corroboramos com a ideia de que é necessária a elaboração de uma *her-story*, em detrimento da *his-story*. Para tanto, a igreja católica adotou um modelo feminino de mulher submissa, representado pela Virgem Maria, que acaba se tornando modelo a muitas outras raças, classes e credos distintos.

O livro no qual a perspectiva religiosa em questão se inicia é o Gênesis. Mas não podemos nos esquecer que em Siracides 42, 14, há uma revelação importante, no que diz respeito à inferiorização da mulher: “mais vale a maldade do homem do que a bondade da mulher”. Além disso, em Gênesis, a mulher é criada em segundo lugar, formada da costela de Adão, é ela quem o leva a cometer o pecado. Theodor Reik (1968 *apud* LUNEN-CHENU; GIBELINI, 1992, p. 91) alerta que “o relato bíblico do nascimento de Eva é a brincadeira mais pesada que os milênios dirigiram à mulher”.

Possuímos, em contrapartida, a liderança de mulheres bíblicas como Miriam ou Débora, que lideravam e eram aceitas nessa condição, remanescentes dinâmicos de uma época em que elas exerciam posições de liderança nas comunidades. O que importava era o seu papel e não sua condição social. Mas com o sistema patriarcal, Tribble (1984 *apud* MEYERS, 1988) afirma que as mulheres deixaram de participar da vida política e pública assim como do sacerdócio.

Já Rebeca transmite a memória de uma época na qual se vivenciou de perto o projeto de Deus. Mulher livre e esperta, capaz de tomar decisões, age também como símbolo de relacionamento igualitário dentro de casa. No capítulo 24 do Gênesis, sua presença é marcante, bem como a de sua mãe, pois possuem o

poder de decisão. É a mãe que abençoa a filha como a benção de Abraão. A mãe é portadora de mais prestígio que Labão e Batuel.

Raab, em Juízes 2, 1-21, recebe os homens em sua casa e o rei manda dizer-lhe que os mande embora. Mas ela dá as informações e pede que poupem a sua vida e a dos seus. Mesmo sendo mulher, estrangeira e prostituta, faz opção pelo Projeto de Javé. Ainda em Juízes 4 e 5, aparece-nos Débora, uma profetisa que julgava em Israel. Tinha por companhia Barac e era casada com Lapidot. Ela é livre para trabalhar a favor do Projeto.

Jael é mulher da tenda, livre para receber Sísara e aplicar o Projeto de Deus. É por meio das mãos de uma mulher que o projeto se realiza e o povo alcança sua liberdade. Ela o acolhe e o mata. Raab é respeitada pelo rei e seus soldados. Tem posição social, mas a sua casa é o lugar de salvação. A mulher é colocada em lugar determinante na realização de seu projeto. Com Débora e Jael, a presença da mulher tem sentido significativo, pois libertam o povo oprimido e sem liberdade.

Baruc reconhece a autoridade de Débora, pois amedronta-se com o mando de Deus que lhe diz seguir para a libertação do povo. Só vai se Débora for com ele. É o momento que o homem desafia as leis, assumindo a necessidade e apoio de uma mulher para sua missão. Jael, esposa de Héber, mata o general Sísara, acolhe-o em sua tenda, alimenta-o e, depois, com uma das estacas e com um martelo, crava-lhe a estaca até que essa entre na terra. Dentro do processo libertador, a mulher tem voz decisiva. Seu povo está oprimido, mas seu potencial libertador lhe dá forças. Débora possui influência político-religiosa. Ela julga e aconselha Jael e, mesmo sendo estrangeira, (portanto menos considerada ainda) é ela quem toma o lado do povo oprimido, vencendo o opressor.

Enfim, Maria é o símbolo da cultura cristã, tida como modelo de obediência e submissão. Também contrapõe Eva, vindo ao auxílio da humanidade, para que suas transgressões fossem redimidas. A proposta é que a mulher seja auxiliar e companheira, como Maria. Eva viola essa norma e, com isso, provoca sua expulsão e de Adão do Paraíso. Associada a tais elementos está também Lilith, sob a qual, segundo Sicuteri (1980 *apud* PAIVA, 1990), cria-se o mito de exclusão da primeira mulher de Adão, a qual reivindica seu prazer na relação sexual. Como já sabemos, Maria é a negação da sexualidade, pois mantém-se pura, enquanto Eva representa a preservação do casamento, mas com exigência dos seus direitos.

Diante desse breve panorama das mulheres bíblicas em suas particulares manifestações, resta-nos, então, partir para a compreensão dessas figuras na poética de Adélia Prado, sobretudo no que diz respeito à Eva e Lilith.

Eva

Eva está ligada à ideia de que a natureza da mulher a leva a pecar, por isso sempre esteve ligada ao pecado.

Étienne de Fougères (1174 *apud* DUBY, 1997), anota em *Livre des Manières* (Livro das maneiras) que, entre 1174 e 1178, o ódio e a ociosidade teriam nascido das damas e, ainda que desviem o curso das coisas, interpõem-se na divindade, já que são meio feiticeiras (pela maquiagem, culinária e pastas depilatórias que falseiam suas aparências corporais, sendo assim enganadoras), atitudes consideradas faltas veniais (não pecado mortal).

Além disso, continua Fougères (1174 *apud* DUBY, 1997), as mulheres cujos pais ou irmãos não as entregavam em casamento não eram consideradas dóceis, pelo contrário, eram vistas como hostis (rebeldes) ao macho a quem eram concedidas. Essa perspectiva considera a mulher como uma ameaça e dominada pelo pecado (luxúria), que a consome e a leva ao adultério, inclusive com lacaios, e, portanto, consideradas como cadelas. Temos então, de forma bem clara e direta, o moralismo e machismo social e religioso. A mulher era acusada também de feitiços com mênstruos e ervas afrodisíacas e assim matar seus filhos. Ela passa a ser tida como um ser que porta a morte e um ser passivo no ato conjugal (o homem é seu chefe). Assim acontece com Eva, figura feminina criada pela religião, cuja sexualidade era controle restrito da Igreja, no intuito de subjugar-la.

Digamos que Eva foi o eixo norteador para impor o casamento e a consciência feminina, e que para tanto era necessária uma tutela masculina a fim de garantir que a mulher não se desviasse de seu caminho, como aconteceu com a esposa de Adão. No casamento, desde o princípio, eram colocadas, de forma clara, as obrigações destinadas a ela. Para Étienne de Fougères (1174 *apud* DUBY, 1997), as mulheres devem ser ou tornar-se modernas pela sua própria condição feminina. Esse modernizar-se pode, vez ou outra, se efetivar pela experiência da “troca de papéis” entre homem e mulher, mesmo que de forma empírica.

Em “Tal qual um macho”, de Adélia Prado, a figura feminina assemelha-se a um homem, pois assume as ações masculinas como suas, a exemplo de

comer duas vezes, sem o uso de facas, e assistir a um programa até o fim com “mulheres rebolantes”. Assim, o feminino, ao adentrar no universo masculino, recusa as exigências sociais que impõem muitos elementos referenciais. Não por acaso, a troca de papéis seja possível somente em sonho, já que a realidade é bem outra, conforme observamos nos versos finais do poema:

Depois fui dormir e sonhei,
voava perseguida por soldados
um voo medroso
temendo me embaraçar na rede elétrica.
Acordei com decepção e ânsias,
macho verdadeiro
sonharia com rebolâncias.
(PRADO, 2000, p. 466 – grifo nosso)

E em tratando-se de Eva, Duby (1997) afirma que ela é uma heroína de uma história contada em palavras e imagens no livro de Gênesis. É nesse livro que encontramos toda a fundação da ordem moral e social que cabe e completa o ser humano. Adão, quando interrogado por Deus, coloca a culpa em Eva que, segundo Duby (1997, p. 46), “foi a mulher que associaste a mim. Ela me deu da árvore e comi dela”. A penalidade se dá na sequência: serpente, mulher e homem. A mulher recebe em troca as dores do parto, sucumbe ao poder do marido, enquanto ao homem é relegada a sina de trabalhar e garantir o sustento de ambos.

Nessa perspectiva, o homem é considerado intermediário entre Deus e a sabedoria, a quem obedece, e a mulher deve ser comandada por ele. A substância de Eva não difere da de Adão, mas é considerada menos racional. Para que havia a necessidade da mulher, senão para procriar? Ou então para explorar o Éden? Percebemos a que ponto chega a influência interpretativa e desconexão com a real condição da mulher, que carregou e ainda carrega essas contradições carregadas de interpretações equivocadas e que se busca hoje correr atrás do prejuízo, se é que assim podemos considerar.

A cena da tentação no livro do Gênesis, segundo Duby (1997, p. 54), envolve três personagens: a serpente, Eva e Adão, e ainda não se fala tanto da serpente, mas muito da mulher por ter desobedecido. Santo Agostinho conclui que ela fez isso pela cobiça e pelo orgulho. Ainda, a serpente sugere o prazer, a sexualidade; e a razão consente.

Raban Maur (2001 *apud* DUBY, 1997) afirma que Eva foi levada à morte pelos olhos, portanto, submeteu-se ao prazer. Adão foi vencido pelo prazer em seu espírito. Dessa forma, o homem está proibido de olhar a mulher, que passa a ser proibida. Deus criou o homem reto e o que foi a mulher senão um ser instável, curioso e sensual? Para Robert (2001 *apud* DUBY, 1997), Eva acreditou na serpente, por ser uma voz divinal, foi apanhada por um discurso falacioso.

Portanto, seria a mulher frívola e enganadora, por ser Eva deformadora do mandamento, dando o fruto ao seu homem. Para ele, ela obrigou Adão a obedecer-lhe, sendo assim abusiva e intolerável. Já sabemos que a interpretação não se sustenta, mas Eva é considerada pecadora duas vezes: contra Deus e contra o homem; e obteve dupla pena: dor física e sujeição ao masculino.

Percebemos que a questão é bem complexa, pois as interpretações dentro da Igreja tomam reinos que deixam marcas sociais profundas na vida feminina. Do homem são ausentadas de toda e qualquer culpa. E é por isso que em muitas religiões as mulheres ocultam até mesmo a cabeça, para taparem seus ardores. É de se perceber que há várias acusações contra os defeitos da natureza feminina e, logicamente, os homens criam as vítimas.

Abelardo (2001 *apud* DUBY, 1997) faz a observação de que a mulher não passaria de um simulacro do homem, portanto, é o homem o ser perfeito que chega mais próximo a Deus. Possui mais sabedoria e dignidade, por isso, a mulher é dirigida por ele. Adão aceitou a maçã por amor e tinha amado mais a Deus do que Eva. Ora, ele não foi seduzido e nem perdeu a razão. Eva é acusada de orgulho e, ainda no século XII, o pecado e a leviandade estariam mais próximos dela. As mudanças lentamente começam a ocorrer, mas ainda fica claro que Eva foi a culpada pela queda do homem do paraíso.

Higues de Saint-Victor e Pierre de Mangeur (2001 *apud* DUBY, 1997, p. 61) fazem colocações significativas além de referências ao Êxodo: “A maldita é a estéril?” A mulher é muito mais punida pela fecundação do que pelo aborto. André (2001 *apud* DUBY, 1997, p. 62) afirma que “engravidar uma mulher é uma felicidade. Sofre-se ao conceber? Antes se goza, e muito”. Nesse sentido, temos vários contrapontos a serem analisados, mas podemos chegar a uma e breve conclusão neste momento: as opiniões começam a se dividir. Para uns, ela é maldita, para outros, abençoada. Maria e Eva em que diferem? Uma foi escolhida e outra não, uma pecou e outra não? Quais princípios e teses são aplicados para o desfavorecimento intelectual, social e corporal femininos? Tais afirmativas parecem apoiar suas intenções nas leituras de textos bíblicos. Elas

são a sustentação de padres e estudiosos. Como são os homens que dominam, preocupam-se em ajudá-los. De acordo com todos esses homens... Robert, Saint-Victor, Pierre le Mangeur (2001 *apud* DUBY, 1997) o que era o fruto proibido? Eles sabem o que é ser tentado e se enchem de compaixão para com Adão. Então a tendência é diminuir a culpa dele, mas onde está a representante feminina para também ter complacência do outro lado e equilibrar a balança?

Percebemos a quem serviam todos esses documentos, observações e interpretações com respaldo de certos elementos sociais. Para que o homem se proteja do ataque das mulheres, o casamento foi instituído no Éden, e apenas a procriação desculpa os prazeres da sexualidade; ainda há considerações na própria Escritura que são elementos de discórdia.

Dessa forma, era melhor que o homem, que nada sabia e conhecia sobre a mulher, ficasse sob sua tutela para que ela também não exercesse o poder público, pois sua natureza poderia dominá-la. A menos que ela se tornasse homem, pois a conversão então era a mudança de sexo. Havia a forte convicção de que a mulher deveria masculinizar-se. E os conventos femininos serviam para resguardar as noivas de uma defloração accidental, para honrarem suas famílias; e as religiosas são inspiradas para a aversão ao casamento.

Adam de Perseigne (2001 *apud* DUBY, 1997) afirma que as mulheres ao fim do século III eram transformadas em corpo feminino deflagrado e deturpado, sendo imagem apenas de vaidade, necessitando de um senhor para ser seu agente. O corpo deve ser mortificado, pois não devem ser medíocres como Eva. Devem rejeitar a tudo e escolher Maria como sua protetora e resistindo ao desejo condenável a que Eva foi subjugada. Os homens da Igreja chegavam a considerar a mulher, o seu corpo como *vaso de excrementos*.

Ainda referindo-nos a Étienne de Faugères (1174 *apud* DUBY, 1997), Eva foi criada para que Adão não caísse na luxúria e, portanto, ela serviria apenas para saciar sua libido. Humbert (2001 *apud* DUBY, 2001) coloca pensamentos semelhantes ao de Étienne ou Adam, ao pontuar que a mulher atual é associada à Eva, portanto, ao pecado; é ela quem incita os homens a gozar, oferecendo-lhes o fruto proibido representado pela maçã.

Reforça-se a associação de Eva enquanto pecadora ao fornecer o fruto proibido (maçã) a Adão; por isso a mulher seria incapaz de corresponder ao amor de um homem, pois não possui serventia, já que ela o tenta e o induz ao erro (pecado). Desse modo, a associação da mulher com Eva lhe impinge

maneiras de como deve se diferenciar e se distanciar da mesma, buscando a santificação. Para isso é necessária a nulidade do corpo e a negação de sua própria feminilidade. Eva possui sua feminilidade assim como Maria, mas ambas não se correspondem.

No poema de Adélia, a figura feminina passa a agir “tal qual um macho”, à medida que incorpora atitudes próprias do ser masculino:

Até altas da madrugada
 fiquei vendo as moças rebolantes
 locutores boçais dizerem
segura meu microfone, gracinha.
 (PRADO, 2000, p. 466 – grifo nosso)

Tomada pelo papel da masculinidade social, ela faz brincadeiras que ressaltam seu machismo, como no trecho em destaque, que bem pode se configurar em assédio, pois explora a própria sensualidade-sexualidade feminina, em detrimento da masculina, para a qual a função da mulher é fornecer prazer ao homem. Não há muitas opções nesse sentido: ou se é mulher para casar ou para satisfação da libido. Tal preceito remete a tempos antigos registrados na Bíblia que estipulam as duas funções femininas: maternidade e/ou prostituição.

Nos versos finais do poema de Adélia, a figura feminina é rondada por um sonho que representa o perigo, mas qual seria ele: ser homem ou mulher?

É, por fim, Eva que toma parte dessa mulher, questionando os preceitos sociais machistas e assumindo sua individualidade, de forma que somente ela pode decidir se será Maria, Eva ou Lilith.

Lilith

O mesmo símbolo do pecado (maçã), atribuído a Eva, torna-se poderoso instrumento de afirmação identitária nas mãos de Lilith, mas ela pouco ou nada tem a ver com Maria, submissa e casta, subserviente ao homem e aos demais seres viventes. Essa é Lilith, a representação da revolução feminina que luta pela igualdade perante a dominação masculina.

Sicuteri (1980) refere-se à Lilith como um mito relativo ao demônio, feita de saliva e sangue, um espírito que teria sido deixado por Deus, cuja paz foi perturbada pelo questionamento da posição sexual. Ser que se considerava

dominado por ficar embaixo de Adão, quando propõe a troca de posições, ele lhe nega o pedido e, assim, recusa a igualdade entre os sexos. Lilith é, portanto, afastada do paraíso e condenada à negação e às trevas; por outro lado, ao homem resta o desafio de alcançar o divino. Longe da paz celestial, ela torna-se demônio e passa a ser considerada elemento de transgressão.

De acordo com Koltuv (1986), Deus ordena que Lilith volte, mas ela o blasfema, e sua obediência passa a ser inexistente. Quando Ele enviou anjos para contactá-la, Lilith está no mar da Arábia já transformada em demônio e cercada de criaturas perversas, acasalando-se com os diabos e gerando cem demônios diariamente. Quando ela viu Eva ao lado de Adão, voou para o mar Vermelho a fim de descarregar sua raiva, porém, quando Adão estava sem mulher, do seu sêmen acidental Lilith concebeu os Lilims.

O mito está relacionado à tradição oral, pois sua lenda provavelmente teria sido retirada durante a transposição Jeovística; é o que nos afirma Sicuteri (1998). Como instinto e pensamento, estabelece uma relação de *animus* e *anima* que servem de esclarecimento sobre a inferioridade feminina equivocada pelo homem. É a busca de sua condição individual, fazendo uso de sua sombra, das ideias do coletivo, portanto usufruindo, por bem ou por mal de sua individuação. É o que se percebe em “Briga no beco”, de Adélia, poema em que a figura feminina não obedece ao marido, como propõem os princípios bíblicos de santificação:

Encontrei meu marido às três horas da tarde
com uma loura oxidada.
Tomavam guaraná e riam, os desavergonhados.
Ataquei-os por trás com mão e palavras
que nunca suspeitei conhecer.
Voaram três dentes e **gritei, esmurrei-os e gritei,**
gritei meu urro, a torrente dos impropérios.
(PRADO, 2001, p. 99 – grifo nosso)

O sistema patriarcal prevê obediência e submissão da mulher e a missão de ser fiel, por outro lado, permite ao homem mostrar sua virilidade como e com quem deseje. Contudo a mulher no poema de Adélia, quando encontra o marido com a “outra”, rompe as relações sociais entre os sexos, e parte para o ataque (grita, esmurra). Assim, as metáforas que unem ferocidade (peixe-piranha / bicho pior / fêmea ofendida / uivava) mostram Lilith agindo nessa mulher.

A irritabilidade (gritar e exaurir) demonstra que força, coragem e agressividade são qualidades opostas àquelas que identificam o universo feminino em uma perspectiva conservadora, pois o desejável é a garantia da domesticação da mulher e o respeito à hierarquia patriarcal (tanto sexual quanto social), sendo a mulher o polo negativo, capaz de causar insatisfação e preconceitos se não seguir as normas determinadas. Essa parte sombria seria vivida por Lilith, de acordo com Jung (1978), no século XIX, que passa a despertar a consciência feminina. Sicuteri (1998) afirma que, a partir de Freud e Jung, Lilith é reconduzida ao arquétipo da grande Mãe que analisa a repressão instintiva e a censura da sexualidade.

Koltuv (1997) nos revela que o lado feminino sombrio de Lilith se manifesta tanto em homens quanto em mulheres em sonhos noturnos, proveniente da diminuição da Lua, que fora expulsa do céu; em outras palavras é a rejeição do feminino. Na perspectiva masculina, ela é a bruxa que seduz noturnamente, na feminina, é seu lado obscuro. Assim sendo, Lilith assume a postura de realizadora dos desejos sexuais, num primeiro momento, de Adão, e posteriormente atormenta-o com os inconscientes masculinos e femininos. Tal sexualidade, ainda nessa perspectiva, é obtida antes da menstruação, quando há o acréscimo de hormônios masculinos.

Lilith, rejeitada e expulsa, possui consciência de vida, morte e renascimento. Estágios que ela mesma atravessou. Portanto, seu corpo, instinto e sexualidade são qualidades rejeitadas. Ela é parte da mulher atual que quer se relacionar, mas até que ponto será possível dentro de sua individualidade? Lembremos de que Lilith já é um grande início e conquista, é o sopro mais genuíno da libertação feminina do “cargo muito pesado” a que Adélia se refere na “licença poética” que empresta de Drummond. É a mulher que opta pelo prazer em detrimento dos afazeres domésticos. Na mesma crescente ecoa a voz feminina em “Briga no beco”, com a fêmea-ofendida que reivindica a altos brados seu direito de discordar da humilhação a que é relegada: aceitar passivamente a traição do marido com a “loira oxidada”. As cenas que seguem, intensificadas verso a verso, mostram uma mulher-bicho que se revolta com a situação, da mesma forma de Lilith ao constatar que Adão estava com Eva:

Ajuntou gente, escureceu o sol,
a poeira adensou como cortina.
Ele me pegava nos braços, nas pernas, na cintura,

sem me reter, peixe-piranha, bicho pior, fêmea-ofendida,
uivava.

Gritei, gritei, gritei, até a cratera exaurir-se.

(PRADO, 2001, p. 99 – grifo nosso)

Os uivos da loba incontestes somados aos gritos repetidos, cada vez mais altos, crescem na crescente irritabilidade feminina, diante daquilo que a mulher não pode / não quer mais aceitar: a domesticação. A mesma mulher que às vezes não costura e não conserta (Lilith) grita, uiva pelo seu direito de fazer o que bem entende, mesmo que isso se reduza, em um primeiro momento, a não agir como o esperado. Temos aqui a assimilação pela figura feminina do que é pré-estabelecido (palavras que não conhecia e somente a raiva fez com que elas viessem à tona), tabus que querem camuflar a real situação por dependência e subordinação, por consentimento incutido dentro da identidade feminina, o que não se consolida nesse poema, pois a mulher se rebela com atos, palavras e ações.

Portanto, a provocação abala o sistema entre o feminino e masculino. Essa mulher, constituída pelo princípio da exclusão social, internaliza e, ao mesmo, externaliza, todas essas constituições. Renuncia ao papel demarcado, não se deixando oprimir pelo círculo familiar-social, indo contra a herança da mulher judaico-cristã, vista como culpada e sendo portadora do mal para a humanidade e para os homens. O que a sociedade exige da figura feminina, bem como a religião, é que aceite essa ordem sem se manifestar ou mudar a ordem das coisas. Por isso, ela é vista pelas outras mulheres como libertadora, defendendo ou fazendo o que elas não têm coragem de fazer: defender-se, questionar e mudar sua situação:

Quando não pude mais fiquei rígida,
as mãos na garganta dele, nós dois petrificados,
eu sem tocar o chão. Quando abri os olhos,
as mulheres abriam alas, me tocando, me pedindo graças.

Desde então faço milagres.

(PRADO, 2001, p. 99 – grifo nosso)

Lilith aparece novamente no poema, agindo de forma inesperada, ela mesma se assusta com sua força e seus sentimentos. Por mais força que tivesse o marido, a mulher agora se tornara o mal, que, do ponto de vista religioso,

deveria rejeitar para se tornar uma verdadeira mulher cristã. O que concretiza a libertação momentânea da mulher, no poema, é, em um primeiro momento, o marido que possivelmente fora visto como homem perfeito segundo a sociedade patriarcal. E foi passada das mãos do pai para as do marido, o qual é livre de qualquer dúvida ou suspeita, tal qual um “deus”. Por esse motivo, a agressão contra ele é saudada por outras mulheres, pois as representa, concretiza a reviravolta, o “basta” que muitas delas gostariam de dar e não conseguem (porque não querem ou não podem); é o *self* que se realiza em outra pessoa.

Libertar-se das amarras da opressão masculina é o que Lilith faz. Mas, diferentemente de “Briga no beco”, e talvez mais próximo do que o poema “Casamento”, existem a denúncia da condição feminina que insiste em acreditar no príncipe, em dias melhores, na redenção da vida. Condição essa que parte “de dentro” e atinge os mais recônditos espaços (porta da casa) domésticos, sempre a rondar, sem nunca a abandonar por completo. Por mais transgressora que seja, a essência feminina se estabelece no par Lilith / Eva. Mesmo assim, ela se encontra dentro de um processo de busca de sua identidade feminina; quando dominada (cedendo “às vezes” aos desígnios da sociedade), age defendendo sua individuação; como ser feminino e portador de direitos.

Seria preservada assim uma “canonização” da mulher que se rebela contra princípios religiosos e culturais e não perde o controle da situação, lhe dá um título para que outras se apeguem ao que fez, que sigam seu exemplo, tal como a “fêmea-ofendida” (Adélia), enfrentando o sistema e a força de uma sociedade opressora.

Eva-Lilith

Eva e Lilith, duas figuras mitológicas e uma aproximação: a condição feminina. Foram elas que conduziram este breve estudo na compreensão das vozes na poesia de Adélia Prado.

A autora apresenta uma poética permeada por mulheres que oscilam entre a pecaminosa atitude de Eva e a irritabilidade perturbadora de Lilith, constituindo-se numa posição dúbia: ora questionando desejos masculinos e sociais ora transgredindo-os. Sob os exemplos de mulheres bíblicas, a poeta tece uma Eva que seduz e ao mesmo tempo expulsa o homem de sua vida, uma Lilith que o degrada e repele. Da mulher “macho” à que “briga no beco”, Adélia

reconstrói o trajeto de quem conhece bem o peso de “carregar bandeira” e, por isso, foge / combate essa sina o quanto pode.

Com certeza, se fizéssemos apenas uma análise superficial da poesia de Adélia Prado, definiríamos, de forma crítica, a condição feminina. O exame ou análises mais aprofundadas demonstram exatamente o conteúdo social da lírica, que é espontânea, universal e materializa a subjetividade.

Há a insubordinação do sujeito poético às regras sociais. Sua obra, até hoje, torna-se “desobediente” quanto mais acentuado é o grau de subjetividade em seus textos.

Referências

DUBY, Georges. Damas do Século XII: A Lembrança das Ancestrais. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

JUNG, Carl Gustav. O Eu e o Inconsciente. Petrópolis: Vozes, 1978.

BÍBLIA SAGRADA. 38 ed. São Paulo: Paulus, 2000.

KOLTUV, Barbara Black. O Livro de Lilith. 9 ed. Trad. Rubens Rusche. São Paulo: Cultrix, 1997.

LUNEN-CHENU, Marie Thérèse; GIBELLINI, Rosino. Mulher e teologia. São Paulo: Loyola, 1992.

MEYERS, Carol L. et al. A mulher na Bíblia. Petrópolis: Vozes, 1988.

PAIVA, Vera. As voltas do feminino: Eva, Marias e Liliths. São Paulo: Brasiliense, 1990.

PRADO, Adélia. Poesia reunida. 10 ed. São Paulo: Siciliano, 2001.

SICUTERI, Roberto. Lilith: A Lua Negra. 6 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

MENTORIA E INFLUÊNCIA LITERÁRIAS: A RELAÇÃO ENTRE MARIANNE MOORE E ELIZABETH BISHOP

Patricia Barreto Mainardi Maeso (UEPG)

No ensaio “Esforços do Afeto: Memória de Marianne Moore”, a poeta norte-americana Elizabeth Bishop (1911-1979) faz um relato sobre aquela que fora sua amiga próxima e influência essencial em sua obra, de forma talvez mais evidente em seu primeiro livro, *North & South* (1946), mas presente em todo o seu percurso estético. No entanto, em lugar de expor suas relações literárias diretamente, Bishop escolhe um caminho diferente, mas característico de sua escrita marcada pelo *understatement*. Ela descreve momentos compartilhados pelas duas ao longo de sua amizade duradoura (ainda que a autora localize os eventos principalmente entre 1951 e 1952), em lembranças da precursora e situações muito pontuais, em que são evidenciadas as características pessoais de Moore. Entremeados a elas, Bishop menciona, de forma ligeira, elementos literários da relação de influência e mentoria de Moore em sua própria obra. Isso não reduz a relevância de tal influência, mas a singulariza e valoriza: diferente das influências literárias em sua obra, como George Herbert e Gerard Manley Hopkins, reconhecidamente mencionados pelos críticos, a presença de Moore nos versos de Bishop não é resultado de uma ascendência apenas literária, mas também pessoal, mediada pela convivência e pela literatura. Assim, se de Herbert e Hopkins ela tem os versos, e com eles o acesso à métrica, à rima, às imagens, à sintaxe, de Moore, além das palavras, ela tem acesso ao olhar: “seus olhos brilhavam, mas não no sentido comum da expressão — os seja, de que eram vivos. Eram vivos também, mas realmente brilhavam, como os olhos de um animal pequeno” (BISHOP, 2014, p. 156). Um olhar que captava a essência das coisas ao redor com precisão e clareza, um “interesse profundo por detalhes técnicos de todos os tipos (...) a maneira exata como se faz algo, ou como uma coisa funciona, era *poesia* para ela” (BISHOP, 2014, p. 171, grifo nosso).

Tal relação entre as poetisas é diferente daquela posta pela tradição literária entre escritores, que se leem e desleem (considerando a perspectiva bloomiana), construindo cada uma sua voz literária ao ultrapassar a sombra de seus precursores; trata-se de um relacionamento de *mentoria*, que inclui a

produção literária da precursora, mas adiciona ao peso dessa (que já não é de forma alguma pouco) um contato real, que inclui a discussão *de* e *sobre* poesia e, até certo ponto, a intervenção direta de Moore nos textos de Bishop. Esses elementos estão profundamente imbricados e isso tem efeito direto na poesia bishopiana: tanto quanto a leitura e desleitura por Bishop da obra de Moore, ocupam espaço relevante as interações entre elas, da sugestão de rimas de uma para a outra, à edição dos textos da mais jovem, à influência das imagens criadas antes pela mais velha e à experiência de pegar uma moeda para o metrô num pote ao lado da porta de Moore para voltar para casa em Poughkeepsie. Porém, antes de continuar a elaborar tais relações, é essencial tecer alguns comentários acerca de poesia e das relações de influência que perpassam o trabalho do poeta.

Poetas escrevem. É isso que faz deles *poetas*. A aparente obviedade da afirmação esconde o fato de que a escrita é a província do poeta e o que o determina como tal. Há uma *ideia* de poeta, do espírito livre e inspirado, escolhido e tocado pelas musas, que escreve, quase que em estado de transe, sobre temas que nos tocam a todos como leitores: amor, vida, morte, dor, sentido ou a sua falta, propósito, sofrimento. Mas escrita não é inspiração; escrita é trabalho, é construção, é reescrita incessante até que o momento chegue em que o poeta decida que o poema chegou ao ponto em que deveria chegar: um poema maduro — e maduro do mesmo jeito que a fruta verde amadurece, se amarela e então se avermelha, ganha cheiro, doçura e suculência. Se a poesia é *escrita*, ela também não está no tema, mas surge a partir da maneira com o poeta lida com as palavras para que o poema chegue ao estado de maturação. O poeta é sintaxista, já escreveu Mallarmé, é um profundo e escrupuloso organizador da linguagem, seus sentidos e suas formas. O poeta organiza o mundo como poesia e isso faz dele poeta. Tanto para Moore como para Bishop, o trabalho do poeta é efetivamente *trabalho*, na construção cuidadosa e habilidosa dos versos e das imagens. Não há nada de ocasional ou fortuito na obra de cada uma e cada palavra carrega em si a consciência da precisão de seu papel na construção do poema.

Poetas se escrevem. É isso que faz *deles* *poetas*. Ao mesmo tempo em que a escrita é o que define o poeta como tal, quando o poeta organiza o mundo como poesia por meio da escrita, ele o faz de uma maneira que apenas ele poderia fazer. Adorno ensina que “a pouquíssimos homens, devido às pressões da sobrevivência, foi dado apreender o universal no mergulho em si mesmos, ou foi permitido que se desenvolvessem como sujeitos autônomos, capazes de se expressar livremente”. (ADORNO, 2012, p. 76).

O poeta não escreve o mundo de forma genérica, mas de maneira muito específica, mediada pela experiência que ele (e só ele mesmo, enquanto sujeito) tem do real e das percepções que dele emergem a partir de tal experiência. Mesmo o mais impessoal dos poetas modernos escreve do seu próprio lugar no mundo e de suas circunstâncias, pelo esforço de esconder-se e cifrar-se na escrita, nublando as determinações que o denunciam no texto. O poeta faz a operação de se ausentar deliberadamente, ausência que é artifício que emprega e marca, enfim, a sua presença. Bandeira escreve em “A Mário de Andrade ausente”:

(20) Você não morreu: ausentou-se.
 Direi: Faz já tempo que ele não escreve.
 Irei a São Paulo: você não virá ao meu hotel.
 Imaginarei: Está na chacinha de São Roque.
 Saberei que não, você ausentou-se. Para outra vida?
 A vida é uma só. A sua continua.
 Na vida que você viveu.
 Por isso não sinto agora a sua falta.
 (BANDEIRA, 2010, p. 116).

No poema, o eu lírico não lamenta propriamente a morte, mas a ausência que ainda não acusou, pois a presença existe, mesmo que o poeta tenha morrido. O vácuo a que ele se refere só poderia ter sido deixado por Mário e mais ninguém, o que faz da sua ausência uma presença real, que fica e continuará a ser ocupada por ele (e é por isso que sua falta não é sentida: ela continua assinalando sua presença e a singularidade de sua obra). Assim é o poeta que se ausenta de sua poesia e cria uma representação do mundo que ele observa, mas do qual deliberadamente não quer tomar parte, ainda que não possa negar que nele está inserido. Quando escreve, em carta ao amigo Robert Lowell, que “o escritor pode usar sua própria vida como material — aliás não há como não fazê-lo” (BISHOP, 2012b, p. 628), Bishop se refere a essa impossibilidade de se excluir totalmente daquilo que se escreve. O mundo que o poeta representa é visto por seus olhos, mediado pela sua consciência, pelas suas próprias determinações e pelas suas convenções sobre a organização da linguagem. Ausentar-se é uma operação discursiva, mas irreal. Portanto, a operação de retirar-se é ilusória: isso também faz dele um poeta. A menção de Bishop em seu ensaio ao *olhar* de Moore é poderosa nesse sentido.

Poetas se inscrevem numa tradição e o fazem porque jamais escrevem sozinhos. O poeta manipula a linguagem e a organiza a partir de sua perspectiva de mundo e ao fazê-lo se coloca em diálogo com os outros poetas, respondendo, negando, afirmando, enaltecendo, desacreditando ou aludindo aos textos anteriores. O poeta leu outros poetas, criou seu juízo de tais leituras e interage com seus precursores, mas também com os que ainda virão, porque a partir dele outros escreverão. Os textos, sejam os escritos antes dele ou os que ele mesmo produz, existem *simultaneamente* e assim estão dispostos. A consciência disso lhe confere um sentido histórico que faz dele tradicional. Tais textos não apenas o afetam, mas são por ele afetados, pois a partir da entrada de um poeta nesta vasta biblioteca, que inclui “toda a literatura europeia desde Homero” (ELIOT, 1989, p. 39), os textos anteriores também são reordenados e ressignificados. O poeta escreve, assim, em diálogo com a tradição poética anterior, a contemporânea e a posterior. Dessa forma, se Bishop acusa a influência de outros autores, como os mencionados Herbert (século XVII) e Hopkins (século XIX), acusa também a influência muito direta de Moore, que não é uma autora a séculos de distância, mas alguém que tinha ascendência direta sobre Bishop, com uma autoridade por ela reconhecida. Ou reconhecida e *aceita* até o ponto em que ela, Bishop, pudesse afirmar sua própria voz, para além dos conselhos e ensinamentos recebidos, pela convivência e pela edição diligente dos textos.

Sobre a presença de Moore na vida de Bishop, as duas se conheceram em 1934, em um encontro arranjado pela bibliotecária da Vassar College, onde Bishop estudava. A bibliotecária conhecia Moore desde a infância e já emprestara à Bishop um volume de *Observations* (1924), considerado uma das obras definidoras do modernismo norte-americano, cuja leitura a impressionara grandemente:

o exemplar (...) abriu meus olhos em mais de um sentido. (...) [os poemas] me pareceram, como até hoje me parecem, milagres de linguagem e construção. Por que motivo ninguém jamais havia escrito sobre as coisas dessa maneira clara e deslumbrante? (BISHOP, 2014, p. 147).

A alusão à clareza se refere à precisão e à austeridade das construções poéticas de Moore. Nelas, há uma objetividade intensa, da fruição do próprio objeto sobre o qual ela escreve, mas uma relação com tal objeto que prescinde da personalidade: Moore escreve uma poesia altamente deslocada dela mesma enquanto autora, que nega a subjetividade e apaga o eu lírico na expressão. “Arte é percepção exata”, escreveu ela em “*Qui s’excuse, s’accuse*”, poema de 1910,

alinhando-se a princípios imagistas de objetividade, privilegiando a contenção: “O indispensável é a *contenção* que [sic] proporciona por um lado simplicidade (...) Quando se combina simplicidade e contenção, tem-se austeridade – que vai afastar a maioria de nossos amigos.” (MOORE *apud* ARANTES, 1991, p. 186).

Essa clareza de expressão não redundava, entretanto, em clareza de significado. Moore, assim como Bishop, é uma poeta considerada difícil, hermética, que escreve com máxima contenção e se apropria do mundo ressignificando a natureza e as coisas mais simples para desdobrar representações de significado concentrado, ou seja, diz-se o mínimo necessário para dizer muito. Sobre essa concisão e o afastamento do poeta, Eliot elabora que se trata de uma “contínua entrega de si mesmo, tal como se é num dado momento, a algo que se revela mais valioso. A evolução de um artista é um contínuo autossacrifício, uma contínua extinção da personalidade” (ELIOT, 1989, p. 42). Para ele, portanto, o poeta não prescinde de sua humanidade, mas de sua individualidade, por meio de uma poderosa consciência de si, para escrever sua obra, ainda que seja a sua individualidade e sua condição de poeta que lhe permitam ser um “meio mais finamente aperfeiçoado em que sentimentos especiais, ou muito variados, estão livres para participar de novas combinações” (ELIOT, 1989, p. 43).

Porém, se Bishop elegeu Moore, passou também por sua chancela. Quando o encontro entre elas foi marcado, Moore escolheu um lugar público, na Biblioteca Pública de Nova Iorque, para que pudesse se desvencilhar da jovem facilmente¹. Bishop também não mencionou seus próprios poemas; na verdade, Moore descobriu em um dado momento, e sozinha, que a jovem escrevia (BISHOP, 2014, p. 167). Em 1935, soube de uma antologia, ainda em projeto, em que “cada poeta incluído tinha um padrinho mais velho, que escrevia um breve prefácio ou introdução aos poemas” (BISHOP, 2014, p. 167). Ofereceu-se para escrevê-lo e assim Bishop publica em livro pela primeira vez, na coletânea *Trial Balances* (BISHOP, 1983, p. xi, tradução nossa).

Da descoberta em diante, Bishop mandava seus poemas à Moore, que sugeria modificações, em geral aceitas (BRITTO, 2012, p. 21). Em seu ensaio, mencionado no início deste capítulo, Bishop afirma que isso era eventual, com

1. A bibliotecária, Fanny Borden (sobrinha de uma famosa, mas suposta, assassina norte-americana, Lizzie Borden), já mandara outras alunas de Vassar para encontrar Moore. Nenhuma delas a agradou. Segundo Bishop, quando Moore achava que não iria gostar de alguém, marcava “na mesa de informações da Grand Central Station – onde não havia lugar para sentar e, se necessário, era possível fugir imediatamente” (BISHOP, 2014, p. 148).

alguns poucos comentários de Moore sobre os textos. No entanto, a interferência era bem mais presente, conforme documentado nas cartas entre as autoras, que, a despeito dessa interação (e das edições), diziam “não compreender a inclinação dos críticos em compará-las em resenhas e artigos e em várias ocasiões rejeitaram qualquer semelhança que não considerassem superficial” (COSTELLO, 1984, p. 130, tradução nossa).

Deve-se, entretanto, dizer que estavam, ambas, corretas: as relações de interação e de influência poderão se traduzir em maneirismo do escritor mais jovem a partir da obra do precursor, o que a reduziria a cópia ou pastiche de um original em lugar de uma expressão autêntica, e não é isso o que ocorre na relação de influência entre as duas. Na verdade, embora haja semelhança e pontos em comum, isso talvez se deva ao aprendizado do olhar escrutinador do mundo de Moore, capaz de apreender a exterioridade das coisas e revelar, a partir dela, elementos de seu funcionamento e de sua essência interior. O ponto é que Bishop está, em um primeiro momento, construindo sua própria voz poética em diálogo com a poesia anterior (como não poderia deixar de ser) e com a poesia de Moore, que tem um valor imediato e se faz presente não apenas por versos publicados, que não mais variam, mas também pelo fazer poético de Moore em curso e por suas edições aos textos de Bishop.

O ponto em que a relação de mentoria entre as duas é mais clara é o primeiro livro de Bishop, *North & South*. Publicado em 1946, nele é possível enxergar uma filiação modernista norte-americana mais clara, em poemas despersonalizados e imagens descritivas do mundo em sua *exterioridade*. Entretanto, é um engano pensar que, ao assumir uma posição descritiva, Bishop está fixando uma perspectiva unívoca, sem desdobramentos ou multiplicidade. Moore parte do detalhe específico e dele se distancia para multiplicá-lo; Bishop parte da multiplicidade de perspectivas para singularizar um ponto específico, desenhando assim uma subjetividade peculiar, que se distancia da poesia de Moore. Um exemplo disso está na comparação de *The Fish*, de Moore, e o poema homônimo de Bishop, publicado em seu primeiro livro. Moore parte do cardume de peixes para a fauna e a flora submersas e o recife que abarca a multiplicidade, distanciada do objeto original; Bishop parte da experiência de capturar o peixe para aproximar-se dele cada vez mais, a ponto de antropomorfizá-lo e identificar o eu lírico com o objeto. Se a descrição exterior se afasta do sujeito em Moore, aproxima-se em Bishop, levando à expressão de uma subjetividade que é negada na primeira pela despersonalização do sujeito lírico, distanciando do eu empírico

do poeta pelo apagamento de qualquer resquício da personalidade individual, como preconizado por Eliot.

Bishop não nega essa subjetividade e, se nos poemas de *North & South* busca um certo apagamento do sujeito lírico, frequentemente o coloca em cena desde sua produção mais precoce. A imprecisão do sujeito lírico em seus poemas, em especial em *North & South*, leva a uma obliquidade na abordagem, como em *The Map* e *The Monument*, ou à dissolução do eu lírico na primeira pessoa do plural, como em *The Imaginary Iceberg* e *A Miracle for Breakfast*. Entretanto, mesmo no primeiro livro são encontrados poemas em primeira pessoa, como *The Weed, Paris, 7 A.M.*, e o já mencionado *The Fish*, em que a subjetividade aparece em uma voz incipiente em meio às influências modernas que a autora busca conciliar.

Em obras posteriores, a expressão da subjetividade se torna cada vez mais presente. No livro seguinte, *A Cold Spring* (1955), há poemas de visualidade marcante em descrições minuciosas, em especial a descrição de paisagens e lugares como em *The Bight* e *At the Fishhouses*; entretanto, não são lugares descritos em minúcias, mas lugares dos quais o eu lírico escolhe o que descrever de acordo com sua subjetividade, inclusive com conotações autobiográficas, em referências à Nova Inglaterra e a membros da família. O real não mais se impõe sobre a expressão poética, mas se torna substância manipulada para que ela ocorra como expressão de emoção. Nesse mesmo livro, encontram-se também poemas de lírica amorosa e elementos autobiográficos, como *Insomnia* e *The Shampoo*, nos quais se encontra um eu lírico manifesto, mas que é uma ficcionalização do eu empírico. O “eu” de Bishop é mediado por instâncias ficcionais, pois se na escrita o poeta parte da sua vivência, já que escreve a partir do mundo e do lugar em que vive na realidade, essa ganha um *status* de ficção – ou ainda uma condição na qual não interessa se é autobiografia ou ficção:

Assim, o sujeito lírico apareceria como sujeito autobiográfico “ficcionalizado”, ou, ao menos, em vias de “ficcionalização” – e, reciprocamente, um sujeito “fictício” reinscrito na realidade empírica segundo um movimento pendular que dê conta da ambivalência que desafia toda definição crítica até a aporia. (COMBE, 2009-2010, p. 124).

O eu lírico em Bishop se torna um elemento essencial e a distingue de Moore ao se tornar multidimensional, voltado ao mesmo tempo para si mesmo e para o entorno, abarcando o singular (em si) e o universal (em sua relação com o mundo). A poeta então escreve a partir de uma perspectiva múltipla e em

tensão com a ideia de um eu lírico, que é definido por sua ipseidade, ou seja, as escolhas que ela faz enquanto eu empírico no controle de sua produção é que fazem do eu lírico o que ele é, ou criam um devir no qual ele oscila:

seria melhor, sem dúvida, falar de uma *ipseidade* do sujeito lírico que lhe assegura, apesar de tudo, sob suas múltiplas máscaras, certa unidade como *Ichpol* (Husserl). Mas essa unidade do “eu” na multiplicidade dos atos intencionais, essencialmente dinâmica, está em constante devir: o “sujeito lírico” não existe, ele se cria. (COMBE, 2009-2010, p. 128, grifo do autor).

Assim, em lugar de afastar-se do objeto ou negar a expressão subjetiva, Bishop cria uma série de máscaras pelas quais a subjetividade se apresenta, não única e monolítica, mas em uma multiplicidade de expressões possíveis: lírica, racional, biográfica, despersonalizada, ou em devir entre todas elas; um processo já presente em *North & South*, que se afirma no livro imediatamente posterior — *A Cold Spring* — e amadurece nos dois seguintes, *Questions of Travel* (1965) e *Geography III* (1976). Neles, a ficcionalização autobiográfica está presente de forma consolidada em textos como *Manuelzinho* e *Sestina* no primeiro e *In the Waiting Room* e *One Art* no último.

Outro aspecto do projeto poético de Moore que perde força na construção da voz de Bishop é o da inovação formal. Assim como outros autores modernistas, Moore tem uma obra em que os artifícios formais tradicionais são superados: o modernismo buscava, entre outras coisas, novos significados e potencialidades para a forma e o verso de maneira a renovar a poesia (o *tornar novo* de Ezra Pound). A subjetividade perde a relevância assumida no romantismo, os limites temáticos são praticamente abolidos, a noção clássica de beleza é implodida e as formas tradicionais se tornam limites a serem dissolvidos. Em seu projeto formal, Moore trabalha com sílabas em vez de pés, unidade tradicional de poesia em língua inglesa, para criar novas formas de composição. Em lugar de versos com certa regularidade ou acento (troqueado ou jâmbico em pés de duas sílabas, anapestos ou dáctilos nos de três, por exemplo), ela busca uma forma nova de versificação, arranjando as sílabas em padrões que podem ser identificados ao comparar estrofes, e recorre ao *enjambement* de maneira radical, quebrando não apenas a sintaxe, mas a morfologia da língua. Moore não utiliza esquemas tradicionais de rimas, embora haja musicalidade em seus versos, em sons que ecoam pelo poema, mas sem a obrigatoriedade de seguir um padrão determinado.

Bishop, embora tenha escrito também em versos livres e utilizado com frequência o *enjambement*, retorna a formas tradicionais, como o soneto, a vilanela, a balada e a sextina, retomando a forma fixa. No entanto, em *North & South*, suas escolhas formais são menos ortodoxas e é nos livros posteriores que ela faz tal resgate formal de maneira mais frequente. É importante dizer que, embora Bishop tenha produzido em formas tradicionais, essa escolha ganha uma dimensão diferente ao ser colocada em prática no século XX. Escrever uma vilanela, forma originalmente oral entoada por agricultores italianos durante o trabalho na lavoura no século XIV e assimilada com forma poética no século XVI (STRAND; BOLAND, 2001, p. 06, tradução nossa), após as vanguardas modernistas tem implicações novas, com temáticas diferentes e tratamento novo do objeto poético.

Assinalou-se aqui, até o momento, como o primeiro livro da autora está mais associado à mentoria de Moore e como essa relação é atenuada nas obras posteriores de Bishop, embora a influência de Moore esteja presente em toda a sua produção, inclusive em textos da maturidade, como *The Moose* e *In the Waiting Room*. Para tanto, foram mencionados os elementos formais e as mudanças no tratamento da subjetividade pela mais jovem, rompendo com a estética modernista mais estrita de Moore. Cabe, assim, relatar o ponto essencial em que Bishop afirma sua voz poética independente da mentora, no poema *Roosters*. Embora ele figure em *North & South*, é nele que está o ponto chave para tal afirmação: como em outras oportunidades, Bishop enviou esse poema a Moore. Essa ficou escandalizada com a escolha temática e com a dicção do texto, a ponto de editá-lo grandemente, retirando certos termos, alterando o esquema de rimas e deixando de fora imagens como a das galinhas como *esposas* do galo, bem como as imagens que representam a violência extrema e a crueldade dos animais em luta, em paralelo à crueza da virilidade masculina: “Marianne Moore e sua mãe o haviam reescrito, alterando a linguagem, o sistema de rimas triplas emparelhadas, e até mesmo o título (para “*The cock*”). Elizabeth rejeitou com firmeza as revisões; proclamou em maiúsculas, num tom bem-humorado, que “ELIZABETH É QUEM SABE”. (GIROUX, 2012, p. 10).

Bishop recebeu as alterações e, diferente de vezes anteriores, em que aceitou as mudanças e a autoridade da mentora, desconsiderou todas as edições realizadas por Moore e publicou o poema tal qual o escreveu, mantendo suas escolhas e iniciando, nesse ponto, a definição autônoma de seu projeto estético. *Roosters* tornou-se um de seus poemas mais emblemáticos e conhecidos, com

imagens vivas de crueldade e a comparação das instâncias de masculinidade e feminilidade na sociedade.

Se *Roosters* é, no dizer de Britto, o “grito do Ipiranga de Bishop” (BRITTO, 2002, p. 96, tradução nossa), e esse é o ponto fulcral em que sua obra mais madura se inicia, é preciso lidar com um poema posterior, publicado em *A Cold Spring*, o livro seguinte: trata-se de *Invitation to Miss Marianne Moore*. Ele é uma espécie de carta à mentora, escrito em 1948, mas também uma reafirmação de sua voz poética personalizada. Millier confirma essa impressão:

Em 1948, Elizabeth já deixara para trás o terror juvenil perante as presenças moralizantes de Marianne e sua mãe², bem como o estilo poético baseado na rígida impessoalidade, na atenção meticulosa aos detalhes e nas metáforas mais precisas. Ao mesmo tempo em que o poema faz um gesto de carinho e amizade a uma amiga de luto³, sua paródia gentil permite a Elizabeth dizer que não mais se encontra sob a tutela de Moore. (MILLIER, 1993, p. 207, tradução nossa).

Quando o texto foi publicado, foi considerado irônico, mostrando uma Moore caricata, algo que Bishop sempre refutou e que a incomodou muitíssimo: “fiquei desconcertada porque não era essa a minha intenção e agora não se pode fazer mais nada”, diz ela em carta a Robert Lowell em junho de 1948 (BISHOP, 2012b, p. 159). De acordo com Millier, Moore na verdade apreciou muitíssimo o poema e escreveu “o que dizer, Elizabeth, quando você faz tanto por mim” (MILLIER, 1993, p. 206). Segundo a biógrafa, “pelo resto da vida de Moore, suas cartas expressariam, de tempos em tempos, reminiscências da apreciação ao poema” (MILLIER, 1993, p. 207), reproduzido integralmente a seguir:

*Invitation to Miss Marianne Moore*⁴

From Brooklyn, over the Brooklyn Bridge, on this fine morning,

-
2. A mãe de Marianne Moore, Mary Warner, era também presente na vida de Bishop. Nas visitas ao apartamento na Rua Cumberland, 260, em Nova Iorque, Bishop passava o tempo em conversas com mãe e filha e Warner costumava trabalhar com Moore nas edições feitas aos textos que Bishop lhes enviava (inclusive o episódio de *Roosters* a inclui, em uma sessão de edições que varou a noite) (BRITTO, 2011, p. 21).
 3. Luto pela morte de Mary Warner, com quem Moore manteve estreita proximidade durante toda a vida. Moore nunca se casou e viveu sempre perto de Warner, uma mulher bastante viva e inteligente, que se dedicou à educação de Marianne e seu irmão, oferecendo-lhes um ambiente repleto de cultura: música, literatura e línguas estrangeiras.
 4. A análise se baseia no texto original em língua inglesa. A tradução do texto e de excertos são de Paulo Henriques Britto.

- please come flying.*
In a cloud of fiery pale chemicals,
please come flying,
 (05) *to the rapid rolling of thousands of small blue drums*
descending out of the mackerel sky
over the glittering grandstand of harbor-water,
please come flying.
- Whistles, pennants and smoke are blowing. The ships*
 (10) *are signaling cordially with multitudes of flags*
rising and falling like birds all over the harbor.
Enter: two rivers, gracefully bearing
countless little pellucid jellies
in cut-glass epergnes dragging with silver chains.
 (15) *The flight is safe; the weather is all arranged.*
The waves are running in verses this fine morning.
Please come flying.
- Come with the pointed toe of each black shoe*
trailing a sapphire highlight,
 (20) *with a black capeful of butterfly wings and bon-mots,*
with heaven knows how many angels all riding
on the broad black brim of your hat,
please come flying.
- Bearing a musical inaudible abacus ,*
 (25) *a slight censorious frown, and blue ribbons,*
please come flying.
Facts and skyscrapers glint in the tide; Manhattan
is all awash with morals this fine morning,
so please come flying.
- (30) *Mounting the sky with natural heroism,*
above the accidents, above the malignant movies,
the taxicabs and injustices at large,
while horns are resounding in your beautiful ears
that simultaneously listen to
 (35) *a soft uninvented music, fit for the musk deer,*
please come flying.

*For whom the grim museums will behave
like courteous male bower-birds,
for whom the agreeable lions lie in wait
(40) on the steps of the Public Library,
eager to rise and follow through the doors
up into the reading rooms,
please come flying.
We can sit down and weep; we can go shopping,
(45) or play at a game of constantly being wrong
with a priceless set of vocabularies,
or we can bravely deplore, but please
please come flying.*

*With dynasties of negative constructions
(50) darkening and dying around you,
with grammar that suddenly turns and shines
like flocks of sandpipers flying,
please come flying.*

*Come like a light in the white mackerel sky,
(55) come like a daytime comet
with a long unnebulous train of words,
from Brooklyn, over the Brooklyn Bridge, on this fine morning,
please come flying.⁵
(BISHOP, 1983, p. 82-83).*

-
5. Convite a Marianne Moore // Do Brooklyn, por sobre a Brooklyn Bridge, nesta manhã tão bela,/ venha voando./ Numa clara nuvem química de fogo,/ venha voando,/ ao rápido rufar de mil tambores azuis/ a descer do céu encarneirado/ e se espalhar sobre a arquibancada brilhante da enseada,/ venha voando.// Apitos, fumaça e flâmulas dançam ao vento. Navios/ trocam sinais cordialmente com uma abundância de bandeiras/ que sobem e descem como pássaros por todo o porto./ Entram dois rios, portando, graciosos,/ tantas geleiazinhas translúcidas/ em centros de mesa de cristal a arrastar correias de prata./ É céu de brigadeiro, conforme o combinado./ As ondas se sucedem como versos nesta manhã tão bela./ Venha voando.// Venha traçando com o bico fino de cada sapato preto/ uma trilha cor de safira,/ a capa cheia de asas de borboletas e blagues,/ e só Deus sabe quantos anjos encarapitados/ na aba negra e larga do chapéu,/ venha voando.// Trazendo um ábaco inaudível, musical,/ a fronte um pouco franzida de censura, e fitas azuis,/ venha voando./ Fatos e arranha-céus brilham na água; Manhattan/ está inundada de moral e bons costumes nesta manhã tão bela,/ por isso venha voando.// Singrando os céus com heroísmo natural, sobrevoando os acidentes, os filmes perniciosos,/ todos os táxis e injustiças à solta,/ enquanto as buzinas ressoam nos seus belos ouvidos/ que ao mesmo tempo escutam/ uma harmonia suave, incriada, digna do almiscareiro,/ venha voando.// Por quem os museus severos hão de comportar-se/ como cortesões tangarás,/ por quem os simpáticos leões aguardam/ na escadaria da Biblioteca Pública,/ ansiosos por seguir-lhe os passos/ até as

O poema é composto de oito estrofes de extensão irregular em cinquenta e oito versos, e pede que Moore venha para perto de Bishop. Mais do que isso, o poema referencia Moore de uma forma nova, não de quem pede ajuda ou chancela, mas de quem anseia pela companhia daquela que, agora, pode considerar como uma igual. Se Moore ocupou o lugar de mentora, agora a conversa se dá entre pares e a relação não envolve a submissão da poeta em esperar os cortes da mestra em seu texto. Ele é escrito também em diálogo com o texto de Pablo Neruda, *Alberto Rojas Jiménez viene volando*, elegia de 1934 (PRZYBYCIEN, 2005, p. 112); mas se Neruda escreve sobre um poeta já falecido, Moore está bem viva no momento da publicação e é caracterizada de forma divertida, em meio à agitação da cidade, voando como um cometa.

O poema se inicia com uma preposição (*From*) e estabelece, nos dois primeiros versos, o refrão “*please come flying*”⁶ (BISHOP, 1983, p. 82), repetido em vários momentos ao final de cada uma de suas oito estrofes: ele aparece três vezes na primeira, nos versos 2, 4 e 8 (o último dessa estrofe) e então encerrando cada uma delas (nos versos 16, 23, 29, 36); duas vezes na sexta estrofe (versos 43 e 48), e então encerrando as duas últimas estrofes (versos 53 e 58). Os versos são irregulares e o verso-refrão “*please come flying*” está sempre desalinhado com relação aos demais, todos justificados à esquerda. Isso cria uma impressão visual de idas e vindas, como ondas que se sucedem junto à costa, o que é acentuado pelo verso 16: “*the waves are running in verses this fine morning*”⁷. O refrão tem um acento peculiar, um verso de dois pés, o primeiro um espondeu (duas sílabas fortes) e o segundo um jambo (forte-fraca), um exemplo do uso de *sprung rhythm*⁸. Há referências às ondas e ao mar ao longo do poema, bem como ao céu encarneirado, em inglês “*mackerel sky*” (literalmente céu de cavala, por parecer-se com o padrão das escamas do peixe), produzidos por ondas de nuvens em grandes altitudes.

salas de leitura,/ venha voando./ Podemos chorar; podemos ir às compras,/ ou jogar o jogo de cartas de estar sempre equivocadas/ com nossos preciosos vocabulários,/ ou, implacáveis, nos queixar, mas por favor/ venha voando./ / Com dinastias de estruturas negativas/ escurecendo e morrendo a sua volta,/ com uma sintaxe que de súbito vira e brilha/ qual maçaricos a voar em bando,/ venha voando./ / Venha feito uma luz no alvo céu encarneirado,/ feito um cometa à luz do dia/ com uma cauda longa de palavras nem um pouco nebulosos,/ do Brooklyn, por sobre a Brooklyn Bridge, nesta manhã tão bela,/ venha voando. (BISHOP, 2012a, p. 209-211).

6. /venha voando./ (BISHOP, 2012a, p. 209).

7. / As ondas se sucedem como versos nesta manhã tão bela./

8. Irregularidade métrica intencional, que modifica o padrão de pés em um poema para variar o ritmo, em geral justapondo sílabas fortes em sequência.

O tom do poema é festivo, marcado pela construção de imagens de tambores que rufam, apitos e flâmulas em uma bela manhã na primeira e na segunda estrofes. Moore é representada com seu estilo peculiar, que ganha características sobrenaturais na terceira estrofe. Ela voa pelo céu deixando uma trilha de luz azulada, capa de asas de borboletas e anjos empoleirados na aba do chapéu.

*Come with the pointed toe of each black shoe
trailing a sapphire highlight,
(20) with a black capeful of butterfly wings and bon-mots,
with heaven knows how many angels all riding
on the broad black brim of your hat,
please come flying.
(BISHOP, 1983, p. 82).*

O “venha voando” não é apenas um pedido para que venha rápido, mas uma invocação e ele mesmo uma imagem sobrenatural da poeta que voa pelos céus, como um cometa na oitava e última estrofe: “*come like a daytime comet/ with a long unnebulous train of words*”⁹. Moore é comparada a um fenômeno da natureza, algo pouco explicado e no limite entre o natural e o sobrenatural, um raro espetáculo nos céus, que deixa uma trilha de palavras *claras*, ou como Bishop aponta em seu ensaio, “Por que motivo ninguém jamais havia escrito sobre as coisas dessa maneira *clara* e deslumbrante?”. Ela festeja a obra de Moore na clareza das palavras, no ábaco que traz consigo (quarta estrofe, verso 24), instrumento de contagem e precisão, e na moral que quisera impor a ela mesma, Bishop, ao editar seus textos — “*a slight censorious frown*”¹⁰ (verso 25). Moore é heroica, voando acima da balbúrdia da cidade, que, no entanto, não deixa de ouvir, ao mesmo tempo em que ouve a sua própria música de versos ainda não escritos, “*a soft uninvented music*”¹¹ (quinta estrofe, verso 35).

A estrofe seguinte alude ao primeiro encontro entre Bishop e Moore:

*For whom the grim museums will behave
like courteous male bower-birds,
for whom the agreeable lions lie in wait
(40) on the steps of the Public Library,*

9. / feito um cometa à luz do dia/ com uma cauda longa de palavras nem um pouco nebulosos,/

10. a fronte um pouco franzida de censura,

11. uma harmonia suave, incriada

*eager to rise and follow through the doors
up into the reading rooms,
please come flying.
We can sit down and weep; we can go shopping,
(45) or play at a game of constantly being wrong
with a priceless set of vocabularies,
or we can bravely deplore, but please
please come flying.
(BISHOP, 1983, p. 83).*

Como mencionado no início deste capítulo, o encontro deu-se na Biblioteca Pública de Nova Iorque, em uma sala de leitura. Os leões aguardam como a própria Bishop um dia, para segui-la: aqui, vemos um elemento autobiográfico que se insinua no poema, um evento localizado, que salienta o tratamento da subjetividade e a aproximação do eu lírico ao eu empírico da autora. Esse último é, como já apontado, ficcionalizado, enumerando imagens de boas vindas a uma chegada que é apenas representação, e existe apenas no poema. O eu lírico não se anuncia declaradamente, ou seja, não surge como “eu”: ele é quem convida, quem enuncia as palavras que urgem a precursora a encontrá-lo. Nos versos 44 e 47 ele aparece como um “we”, o que o mistura ao objeto do poema, Marianne Moore: juntas elas podem chorar, ou ir às compras, ou então “*play at a game of constantly being wrong./with a priceless set of vocabularies*”¹², numa alusão à relação de mentoria e às edições de Moore em seus poemas. Trata-se de uma referência ao processo de dissociação da voz poética de Bishop, ao empregar um eu lírico carregado de subjetividade para discorrer sobre as questões de linguagem que tanto as aproximam como as afastam. Se o eu lírico até então convidava Moore, agora como “we” se coloca na mesma posição que ela, se funde nas ações e nos jogos de palavras.

A penúltima estrofe apresenta mais referências ao uso da linguagem por Moore:

*With dynasties of negative constructions
(50) darkening and dying around you,
with grammar that suddenly turns and shines
like flocks of sandpipers flying,
please come flying.
(BISHOP, 1983, p. 83).*

12. /ou jogar o jogo de cartas de estar sempre equivocadas/ com nossos preciosos vocabulários/

Aqui, o eu lírico parece enaltecer as inovações propostas por Moore, que se apoia em uma tradição — as dinastias que morrem ao seu redor no verso 50 — para renovar a linguagem que passa a brilhar pelo seu manejo. O poema termina no já mencionado símile do cometa, que brilha em clareza de palavras, e tem os dois últimos versos idênticos aos dois primeiros, como se fechassem um ciclo que eles mesmos iniciaram, ao mesmo tempo em que reiteram pela última vez o convite que funciona como refrão: “*please come flying*”.

Invitation to Miss Marianne Moore é, ao mesmo tempo uma homenagem ao fazer poético de Moore, de quem Bishop mantém o olhar aguçado aos detalhes do mundo, e a reafirmação da voz poética de Bishop, que se eleva a partir do que leu, elaborou e aprendeu, inclusive com a própria Moore, para fazer-se poeta. A autora convida a precursora a vê-la, mas especialmente ao leitor a uma jornada pela linguagem e os artifícios criados por Moore em sua poesia, que ressignifica a tradição poética por meio de inovações que revigoram o verso e os princípios de construção imagética, em uma clareza que é cifrada. Bishop apresenta as características da poesia de Moore usando para tanto a sua própria voz, elevando a precursora aos céus em um mantra encantatório que se repete continuamente — doze vezes em cinquenta e oito versos — mas fazendo-o para que possam estar juntas, no mesmo lugar: o de poetas.

Referências

- ADORNO, Theodor. W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge M. B. De Almeida. São Paulo: 34, 2012.
- ARANTES, José Antônio. Camaleoa numa Folha. In: MOORE, M. **Poemas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- BANDEIRA, Manuel. **Bandeira de Bolso**: uma antologia poética. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- BISHOP, Elizabeth. **Poemas Escolhidos**. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2012a.
- BISHOP, Elizabeth. **Prosa**. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- BISHOP, Elizabeth. **Uma Arte**: as cartas de Elizabeth Bishop. Org. Robert Giroux, trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2012b.
- BISHOP, Elizabeth. *The Complete Poems: 1927-1979*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1983.
- BLOOM, Harold. **A Angústia da Influência**. Trad. Arthur Nesterovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BRITTO, Paulo Henriques. Elizabeth Bishop: Os rigores do afeto. (prefácio) In: BISHOP, E. **Poemas Escolhidos**. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BRITTO, Paulo Henriques. Functionality of Form in Elizabeth Bishop's Poetry: Implications for Translation. In: ALMEIDA, S.R.G.; GONÇALVES, G.R.; REIS, E.L.L. (org.) *The Art of Elizabeth Bishop*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

COMBE, Dominique. **A referência desdobrada:** o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. Trad. Iside Mesquita e Vagner Camilo. In: REVISTA USP, São Paulo, n.84, p. 112-128, dezembro/fevereiro 2009-2010.

COSTELLO, Bonnie. Marianne Moore and Elizabeth Bishop: Friendship and Influence. In: *Twentieth Century Literature*, Vol. 30, N. 2/3, Marianne Moore Issue (Summer - Autumn, 1984), pp. 130-149. Published by: Duke University Press Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/441108>>, Acesso em 18/12/ 2021.

ELIOT, T. S. **Ensaaios**. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989.

GIROUX, Robert. Introdução. In: **Uma Arte:** as cartas de Elizabeth Bishop. Org. Robert Giroux, trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MILLIER, Brett C. *Life and Memory of it*. Berkeley/ Los Angeles/ Londres: University of California Press, 1993.

MOORE, Marianne. **Poemas**. Trad. José Antônio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

PRZYBYCIEN, Regina. Elizabeth Bishop e Pablo Neruda: Náusica, Ulisses e os Caminhos da Poesia. In: **Revista Letras**, n. 65, p. 105-120, jan./abr. 2005. Curitiba: UFPR. Disponível em <http://www.letras.ufpr.br/documentos/pdf_revistas/regina.pdf> Acesso em 20/12/ 2021.

STRAND, Mark; BOLAND, Eavan. *The making of a poem*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 2001.

SOBRE AS AUTORAS:



Bianca do Rocio Vogler

Graduada no curso de Licenciatura em Letras, com habilitação em Línguas Portuguesa e Inglesa e suas respectivas Literaturas, pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Mestre pelo Programa de Mestrado em Linguagem,

Identidade e Subjetividade da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Doutora pelo Programa de Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de Coimbra, com bolsa do programa de Doutorado Pleno da CAPES.



Caroline Candido Veroneze

Especialista em Educação Profissional Técnica em Nível Médio pelo IFPR e graduada em Biblioteconomia e Ciência da Informação pela UFSCar. Atua como bibliotecária-documentalista no campus Pinhais do IFPR.



Giuly Any Dias Martins

Graduada em Letras Português/Inglês, pela Universidade Estadual de Ponta Grossa - UEPG. Atualmente, trabalha como professora de Língua Inglesa na rede particular de ensino, sendo parte integrante dos Colégios Sagrado Coração de Jesus, na cidade de Ponta Grossa. Desenvolve pesquisas

sobre literatura norte-americana, faz parte do grupo de pesquisa “Literatura, cinema e ensino”, do Instituto Federal do Paraná, e integra o Grupo de Estudos do Projeto Ellas, coordenado pela equipe da Texto e Contexto Editora, cujo princípio fundamental é a publicação e divulgação de pesquisas desenvolvidas por mulheres.



Jeanine Geraldo Javarez

Doutoranda em Estudos Literários pela UFPR, graduada em Letras Português/ Inglês, especialista em Narrativas Visuais e mestre em Estudos da Linguagem. Professora de Língua Inglesa no campus Pinhais do IFPR, lidera o Grupo de Pesquisa

“Literatura, Cinema e Ensino” e é autora dos livros *O animal que me tornei* (2018) e *As folhas vermelhas do outono* (2020) e *Alcateia* (2022).



Larissa de Cássia Antunes Ribeiro

Graduada em Letras pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (2007); Especialista em Letras (2011) e Mestre em Linguagem, Identidade e Subjetividade (2014), pela mesma instituição. Trabalha na rede pública com o Ensino e Práticas de Linguagens desde 2005. É Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual do Paraná – UFPR (2018).

Atualmente, é Professora de Língua Francesa no Centro de Línguas - CEL na UNICENTRO - Irati / PR, e ministra a disciplina de Estágio em Língua Portuguesa na Universidade Estadual de Ponta Grossa – UEPG / PR. Suas pesquisas se direcionam às áreas de Literatura e Ensino e Teatro e Ensino. Faz parte do grupo de pesquisa “Literatura, cinema e ensino”, do Instituto Federal do Paraná - IFPR, bem como do “Grupo de estudos sobre teatro”, da UNICENTRO, orientado pelo Professor Dr. Edson Santos Silva. Integra a equipe organizadora do “Projeto Ellas”, cujo princípio fundamental é a publicação e divulgação de pesquisas desenvolvidas por mulheres.



Leila Cristina Fajardo

Possui graduação em Letras Anglo pela Universidade Estadual de Londrina (1995) e mestrado em Letras - Teoria e Literatura Comparada pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2005), Assis. É professora de Literatura, Prática de Literatura e Língua Estrangeira Moderna - Inglês - na rede estadual de ensino. Estuda a poesia e o conto como elementos textuais capazes de mudar a visão social, política e pessoal do indivíduo na sociedade. Nos últimos anos, lançou o livro *Adélia Prado e o diálogo com mulheres bíblicas* (2017); fez parte da composição autoral do livro *Ellas* (2018), analisando a obra de Angela Carter; artigo no livro *Ellas* – volume 2 (2019), com “Dona Doida”, de Adélia Prado; e também composição autoral em *Narrativas no Divã* (2021). Possui, ainda, tantos outros artigos publicados em revistas de Letras e Literatura.



Patricia Barreto Mainardi Maeso

Licenciada em Letras-Inglês pela Universidade Federal do Paraná, instituição em que também cursou o Mestrado em Letras – Estudos Literários. Sua dissertação trata da representação do movimento na poesia da norte-americana Elizabeth Bishop. Foi professora de Língua Inglesa e suas Literaturas na Universidade Estadual do Paraná, Campus Paranaguá, e atualmente leciona Língua Inglesa na Universidade Estadual de Ponta Grossa. Integra os grupos de pesquisa *RAP e Intertextualidade* (UFMS), *O Lugar da Poesia* (UFPR) e *Literatura, Cinema e Ensino* (IFPR).



Thatiane Prochner

Graduada em Letras Português / Inglês, Especialista em Letras, com ênfase em Língua Portuguesa, Linguística e Literatura, Mestre em Linguagem, Identidade e Subjetividade, pela Universidade Estadual de Ponta Grossa – UEPG, e Doutoranda em Letras pela Universidade Estadual do Centro-Oeste – UNICENTRO. Atuou como Professora

Colaboradora na UEPG em 2011 e 2012, 2019 a 2021, ministrando as disciplinas de Literatura Brasileira I e II, Literatura Portuguesa I, Teoria Literária I, Diacronia do Português, Literaturas de Língua Portuguesa I e II, Prática III – Ensino de Literatura. Na Educação a Distância, Universidade Aberta do Brasil – UAB / UEPG, atuou como tutora *online*, de 2011 a 2015, no curso de Letras Português / Espanhol. Atualmente, trabalha como revisora na Editora Texto e Contexto. Desenvolve pesquisas sobre a poesia brasileira, autoria feminina, teatro, dramaturgia e cinema. Faz parte do grupo de pesquisa “Literatura, cinema e ensino”, do Instituto Federal do Paraná - IFPR, bem como do “Grupo de estudos sobre teatro”, da UNICENTRO, orientado pelo Professor Dr. Edson Santos Silva. Integra a equipe organizadora do “Projeto Elas”, cujo princípio fundamental é a publicação e divulgação de pesquisas desenvolvidas por mulheres. É autora da obra *Interfaces do (in)verso* e organizadora da coletânea de poemas *Poesia na PRÁTICA*, entre outras publicações científicas na área da Literatura.

Ellas – volume 3, com o subtítulo Mulheres e Literatura, ressurgiu em 2022, ainda em período pandêmico, como uma forma de mostrar que a pesquisa feminina continua ativa. A nossa voz ressoa em espaços a serem ocupados e transpostos; rompemos o solo e desabrochamos na adversidade. Ellas, com o duplo L, simboliza o desdobramento do ser feminino, mas agora, para além do jogo lexical, a grafia assume uma genuína forma de resistência, por meio da Literatura.

As organizadoras

