

THATIANE PROCHNER  
LARISSA DE CÁSSIA ANTUNES RIBEIRO  
ROSENÉIA DO ROCIO PRESTES HAUER

# Elas

vol. 4

Mulheres e  
Literatura





# *Ellas*

*vol. 4*

*Mulheres e  
Literatura*

THATIANE PROCHNER  
LARISSA DE CÁSSIA ANTUNES RIBEIRO  
ROSENÉIA DO ROCIO PRESTES HAUER

# *Ellas*

vol. 4

Mulheres e  
Literatura



Copyright © 2025 by Thatiane Prochner; Larissa de Cássia  
Antunes Ribeiro; Roseneia do Rocio Prestes Hauer  
Todos os direitos reservados às organizadoras.

Direção: Vendelino Hauer

Capa: Diego Marçal

Projeto gráfico, capa e diagramação: Equipe Texto e Contexto

Revisão final de edição: Thatiane Prochner e Larissa de Cássia  
Antunes Ribeiro

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
**(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Ellas 4 : mulheres e literatura / organização  
Thatiane Prochner, Larissa de Cássia Antunes  
Ribeiro, Roseneia do Rocio Prestes Hauer. [livro  
eletrônico]--Ponta Grossa, PR : Texto e Contexto  
Editora, 2024.

Vários autores.  
Bibliografia.  
ISBN 978-65-6080-057-1

1. Ensaaios brasileiros 2. Literatura brasileira -  
Crítica e interpretação 3. Mulheres na literatura  
I. Prochner, Thatiane. II. Ribeiro, Larissa de Cássia  
Antunes. III. Hauer, Roseneia do Rocio Prestes.

25-285012

CDD-B869.4

**Índices para catálogo sistemático:**

1. Ensaaios : Literatura brasileira B869.4

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415

TEXTO E CONTEXTO EDITORA  
www.textoecontextoeditora.com.br  
contato@textoecontexto.com.br  
Tel. (42) 98883-4226

## Sumário

Prefácio .....	7
Apresentação .....	10
Capítulo 1 .....	12
A minha dor e a dor do outro: escritas do eu <i>Andriele Aparecida Heuça e Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira</i>	
Capítulo 2 .....	22
Brilhe a todos a vossa luz! Uma leitura de poemas de Natália Correia escritos em francês <i>Larissa de Cássia Antunes Ribeiro</i>	
Capítulo 3 .....	35
Do discurso bíblico ao teatro pós-colonial: a mulher enquanto culpada pela perdição da humanidade <i>Carolina Filipaki de Carvalho</i>	
Capítulo 4 .....	46
<i>A pécora: entre o sagrado e o profano</i> <i>Giovana de Paula Santos</i>	
Capítulo 5 .....	60
“A princesa espanhola”: um olhar de Maria Teresa Horta sobre a infância de Carlota Joaquina <i>Thatiane Prochner</i>	
Capítulo 6 .....	78
Mulheres: obediência e transgressão <i>Leila Cristina Fajardo</i>	

Capítulo 7 .....	98
Múltiplas vozes na literatura infantil: uma análise de <i>Irmão Grimm, Irmão Grimm</i> <i>Regina Chicoski e Ana Flávia Martins</i>	
Posfácio .....	122
<i>Ellas</i> e o direito à palavra, ao saber e à pesquisa: por uma epistemologia feminista <i>Rosenéia do Rocio Prestes Hauer</i>	
Sobre <i>Ellas</i> .....	125

## PREFÁCIO

Em um mundo onde a voz masculina ecoa por todos os lados, ler o que as mulheres escrevem é um privilégio. A ideia coletiva guia a organização deste livro que faz parte de um projeto maior: o de dar voz a *Ellas*. E aqui estamos, no quarto livro dessa coleção idealizada pelas professoras e pesquisadoras Rosenéia Hauer e Thatiane Prochner.

Nesse quarto volume somos levados a reflexões sobre o universo feminino, ora pelo viés de obras de autores masculinos, ora pelo viés do olhar da autoria feminina. Nesse diálogo, a representação da mulher e das relações de gênero nos impõe a tarefa de ver, rever e ampliar nosso repertório sobre o tema.

Em tempos em que os corpos são invadidos por outros corpos estranhos que nos provocam dor, ler o ensaio das autoras Andriele Aparecida Heupa e Níncia Ribas Borges Teixeira nos impacta. As pesquisadoras apresentam a escritora paranaense Bárbara Lia que, por meio da memória, escreve uma autoficção ilustrada por 19 telas de Paul Klee. Sua escrita é híbrida, pois se tece por meio de poemas, imagens e intertexto com as histórias de vida de Paul Klee, Frida Kahlo, Mark O' Brien – todos que, de alguma forma, convivem com seus corpos dissidentes, portadores de deficiência. As pesquisadoras, no capítulo intitulado A MINHA DOR E A DOR DO OUTRO: ESCRITAS DO EU, descortinam o olhar de Bárbara Lia sobre sua dor e a dor do outro.

Para falar de estudos de gênero em autoria masculina temos dois textos: DO DISCURSO BÍBLICO AO TEATRO PÓS-COLONIAL: A MULHER ENQUANTO CULPADA PELA PERDIÇÃO DA HUMANIDADE, em que Carolina Filipaki de Carvalho traz para a cena obras dramáticas que emergem no contexto pós-colonial: *Women of Owu*, do dramaturgo nigeriano Femi Osofisan (2006) e *The Odyssey*, do escritor santa-lucense Derek Walcott (1993). Ambos dramaturgos problematizam as relações de gênero em suas obras sob o viés da tradição colonial, no entanto, a pesquisadora nos apresenta uma proposta de leitura decolonialista das

obras citadas. O segundo texto é de autoria de Regina Chicowski e Ana Flávia Martins, no ensaio MÚLTIPLAS VOZES NA LITERATURA INFANTIL: UMA ANÁLISE DE IRMÃO GRIMM, IRMÃO GRIMM. As autoras analisam a obra de literatura infantil de Luiz Duarte, intitulada *Irmão Grimm, Irmão Grimm* (1987) em que o autor coloca os irmãos alemães como protagonistas de vários contos, trazendo para a teoria os postulados bakhtinianos de polifonia e dialogismo.

No cenário da Literatura Portuguesa, a escritora Natália Correa aparece em dois ensaios bem distintos. Larissa de Cássia Antunes Ribeiro analisa a poética de Natália Correia em poemas escritos na língua francesa. O ensaio BRILHE A TODOS A VOSSA LUZ! UMA LEITURA DE POEMAS DE NATÁLIA CORREIA ESCRITOS EM FRANCÊS traz a análise de três poemas que iluminam a humanidade presente no autoconhecimento proposto pela poeta. Já Giovana de Paula Santos em *A PÉCORA: ENTRE O SAGRADO E O PROFANO* propõe um olhar sobre a peça *A Pécora*, escrita em 1967 e que censurada só pôde ser publicada em 1983. Vale lembrar que Natália Correa foi a escritora mais censurada pelo regime salazarista. O olhar da pesquisadora enfatiza as representações da violência sexual, as personagens femininas fortes que muitas vezes transitam entre o escopo do sagrado e do profano. A pesquisadora propõe um diálogo interessante entre a peça e os estudos sobre feminismos, desde Olympe de Gouges (1791) até Silvia Federici (2017).

Ainda na seara da Literatura Portuguesa temos contato com a obra da escritora Maria Teresa Horta, falecida no início do ano. Em “A PRINCESA ESPANHOLA”: UM OLHAR DE MARIA TERESA HORTA SOBRE A INFÂNCIA DE CARLOTA JOAQUINA, Thatiane Prochner se propõe a discutir a representação de Carlota Joaquina na Literatura Portuguesa, especificamente no conto “A princesa espanhola” de Maria Teresa Horta, a última das três Marias. No conto, a autora aborda as demandas das mulheres que historicamente cumprem papéis impostos socialmente pelo jogo de poder muitas vezes representado por meio de lacunas que são preenchidas pela pesquisadora ao se debruçar sobre a narrativa traçando seus sentidos explícitos e implícitos.

Em *MULHERES: OBEDIÊNCIA E TRANSGRESSÃO*, Leila Cristina Fajardo apresenta os diferentes perfis femininos que comparecem à poesia de Adélia Prado, vencedora do prêmio Camões 2024. A pesquisadora parte de conceitos do psicanalista Carl Gustav Jung e estabelece diálogo com as mulheres símbolos do cristianismo para chegar até as personagens femininas adelianas.

Sete ensaios que tem como fio condutor a representação das mulheres, seja na poesia, na prosa, na dramaturgia ou na literatura infantil. São esses olhares atentos e plurais das pesquisadoras que nos colocam diante da tarefa pertinente e atenta para explorar e entender novas possibilidades de leituras dos textos aqui elencados, na esperança de que, por meio deles, possamos percorrer uma caminhada pela defesa das vozes plurais e entender mais os lugares das mulheres no mundo ficcional e, por consequência, no mundo real. Viva ELLAS!!!!

Suely Leite<sup>1</sup>

---

1. Professora associada do Departamento de Letras da Universidade Estadual de Londrina, com docência na área de Teoria da Literatura e Literatura Brasileira. Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras/UUEL. Membro do GT da ANPOLL – A mulher na Literatura. Pós-doc pela Universidade Federal Fluminense, com projeto sobre a literatura de Elvira Vigna, supervisionado por Eurídice Figueiredo. Desenvolve e orienta pesquisas sobre estudos de gênero e autoria feminina.

## APRESENTAÇÃO

Chegamos ao quarto 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.

Nossa proposta base 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 passou a ser coordenado pelas professoras Larissa de Cássia Antunes Ribeiro, Rosenéia Hauer e Thatiane Prochner, apresentando uma nova estrutura, uma proposta que

partiu, principalmente, da demanda de pesquisadoras voltadas à área dos estudos literários.

Dessarte, nosso trabalho foi adquirindo uma nova configuração e nos possibilitou a criação de um Grupo de Estudos que prioriza a produção e a veiculação da pesquisa feminina desenvolvida em esfera literária.

Portanto, o terceiro volume (em e-book), publicado em 2022, trouxe o subtítulo Mulheres e Literatura, no qual *Ellas*, com o L duplo, passou a simbolizar além da ideia do desdobramento feminino, uma genuína forma de resistência por meio da Literatura. Contamos com a produção de seis trabalhos e com o prefácio da professora Marly Catarina Soares, orientadora de mestrado das três organizadoras deste Projeto.

O volume que ora se apresenta, seguindo a mesma linha adotada em 2021, contempla sete ensaios, apresentados pelas seguintes autoras: Andriele Aparecida Heupa e Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira, Carolina Filipaki de Carvalho, Giovana de Paula Santos, Larissa de Cássia Antunes Ribeiro, Leila Cristina Fajardo, Regina Chicoski e Ana Flávia Martins, Thatiane Prochner.

Cabe novamente destacar a importância e relevância de um trabalho dessa natureza, o qual define e garante um espaço destinado, exclusivamente, ao diálogo entre pesquisadoras mulheres que, além de seus afazeres diários, *desdobram-se* em múltiplas identidades e papéis, cumprindo com a tarefa acadêmica de produção, divulgação e resistência em âmbito profissional e intelectual.

Porque *Ellas* têm voz e vez.

Boas leituras!

As organizadoras

## A MINHA DOR E A DOR DO OUTRO: ESCRITAS DO EU

Andriele Aparecida Heupa  
Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira

### Introdução

*Não o convidei ao meu corpo, e ele não passa disto: um intruso borrendo que deteriora, que rasga, viola e deforma corpos. (Lia, 2017, p. 8).*

A epígrafe acima se refere ao vírus da poliomielite e engendra a composição do livro *Não o convidei ao meu corpo* (2017), de Bárbara Lia (1955). Esse romance apresenta traços biográficos da autora a partir das implicações que esse vírus trouxe para sua vida. Ela destaca na apresentação: “Nesta narrativa, o foco é a dor” (Lia, 2017, p. 10). Bárbara Lia estabelece diálogos com a obra e a vida de outros artistas que também enfrentaram dores e conseguiram transformá-las em arte: Paul Klee, Frida Kahlo e Mark O’Brien.

O objetivo deste trabalho é tecer algumas reflexões sobre o autodiscurso e estabelecer relações com a questão da dor, tendo em vista que falar do passado dói. Ao revisitar nossa história de vida, inevitavelmente vamos nos deparar com pelo menos alguns episódios tristes que vivemos. Narrar essas histórias pode ser uma forma de aliviar e ressignificar essas experiências, mas para outros pode ser uma forma de sofrer novamente. Além disso, é algo desconfortável colocar nossas vivências no papel e revelar segredos ao público. Para atenuar essa questão, um recurso é o emprego da ficção e é isso que Bárbara Lia faz ao narrar sua vida.

Ao longo deste trabalho, faremos uma breve apresentação sobre a escrita de si e alguns de seus desdobramentos, abordaremos a relação da autora com o ato de falar sobre si mesma em li-

vros e em *blogs*. Finalmente, teceremos alguns comentários sobre o romance *Não o convidei ao meu corpo*.

## Escritas do eu / doeu

O autodiscurso se apresenta sob várias denominações: narrativas de si, narrativas do eu, escritas de si, escritas do eu, auto-ficções, entre outros. Todos esses textos dependem da memória, alguns gêneros como o diário precisam de uma memória recente e outros gêneros como o memorialístico precisam de uma vivência mais longa. Ao pensarmos em uma autobiografia, por exemplo, pela própria palavra temos: auto ([de] si mesmo) + bio (vida) + grafia (escrita), ou seja, uma escrita sobre a sua própria vida, um autodiscurso.

A palavra “autobiografia” foi importada da Inglaterra no início do século 19 e empregada em dois sentidos próximos, mas mesmo assim diferentes. O primeiro sentido (o que escolhi) foi proposto por Larousse, em 1886: “Vida de um indivíduo escrita por ele próprio” [...]. Mas, num sentido mais amplo, “autobiografia” pode designar também qualquer texto em que o autor parece expressar sua vida ou seus sentimentos, quaisquer que sejam a forma do texto e o contrato proposto por ele. Menos conhecido que o Larousse, Vapereau explicitou muito bem esse sentido em [1876]: AUTOBIOGRAFIA [...] obra literária, romance, poema, tratado filosófico etc., cujo autor teve a intenção, secreta ou confessa, de contar sua vida, de expor seus pensamentos ou de expressar seus sentimentos (Lejeune, 2008, p. 53).

Dessa forma, Lejeune (2008, p. 49) define a autobiografia como “o relato retrospectivo em prosa que alguém faz da própria existência quando coloca a ênfase principal em sua vida individual, sobretudo na história de sua personalidade”. Essa escrita mais íntima se fortalece, segundo Remédios (1997), a partir do estabelecimento da sociedade burguesa no século XVIII, mas antes desse momento essa literatura de caráter confessional já existia.

Ao realizar um trabalho autobiográfico, o autor precisa “recompôr a unidade de sua vida através do tempo, revelando o au-

torreconhecimento, devido à possibilidade de reconstituição e de decodificação dessa vida em sua globalidade” (Remédios, 1997, p. 12). Conforme essa autora, quando o sujeito relata sua história de vida, ele consegue chegar a si mesmo, pois se situa como é a partir do ponto de vista do que ele foi.

Além de alimentar a curiosidade dos leitores, quando se trata de uma pesquisa sobre algum autor, a existência de narrativas de si escritas pelo pesquisado apresenta uma perspectiva interessante para o trabalho. Segundo Leite (1979, p. 28), isso “dá uma perspectiva para cotejar a fantasia com a experiência vivida [e] temos a possibilidade de estudar, documentalmente, o processo criador na literatura”. Nessa perspectiva, Lejeune (2008) indaga se a situação de um poeta contar sobre sua vida ajuda o leitor a “desvendar” seus poemas e afirma:

Este é o sonho de certos leitores: colher confidências, entrar no ateliê do artista - como se não fosse neles, leitores, que se fizesse a alquimia, como se a poesia pudesse ser explicada pelas circunstâncias ou desmontada em uma série de engrenagens ou de receitas, como se palavras alheias ao poema pudessem fornecer respostas às palavras do poema (Lejeune, 2008, p. 53).

De qualquer forma, mesmo sem se apegar apenas a aspectos biográficos para explicar as obras, saber sobre a vida de um autor (ainda mais se ele mesmo nos contar) nos propicia uma perspectiva interessante para compreender melhor alguns elementos de sua produção. Entretanto, antes da publicação do romance *Não o convidei ao meu corpo* em 2017, Bárbara Lia revelava uma resistência aos gêneros biográficos e já enxergava as potencialidades de mesclar vida e ficção: “para falar dos meus eu ficciono. Não sei narrar sem colocar o véu da Literatura. Não quero biografias e nem relatos. Quero sempre tentar banhar em poesia as cenas, a memória, o caminho” (Lia, 2011, n.p.). Essa resistência com relação às biografias aparece em várias postagens e ela destaca os motivos para temer essa representação:

E então chega o dia. Então chega a hora. Então chega o instante em que é preciso coragem. Para que não venham os

pretensos biógrafos retirar as páginas (agora virtuais) pra pintar teu retrato como se fosse um quadro de Goya. Para que não coloquem teu coração em lugar da flor de Magritte suspenso onde todo mundo vê. Para que não digam que você é um cachimbo, um artefato, uma droga, um súcubo. Para que os que você amou, ou não amou, emitam diagnósticos sobre tua vida de mulher. Para aqueles que você nunca mostrou teu rosto verdadeiro, tua ferida. Para quem nunca sentou-se à tua mesa, fez amor contigo. Para aqueles que nunca foram teus amigos. Para todos estes não te usurparem considerando-se conhecedores de tua alma, por se sentarem em um bar, falar de livros, lançar um livro e pensar que isto mostra teu íntimo. Para quem destrói ilhas de flores, paraísos que você demorou décadas pra construir como quem monta um quebra-cabeças nas madrugadas... (Lia, 2013, n.p.).

Entretanto, apesar de toda essa aversão à biografia e de não gostar do seu primeiro texto que se parecia com uma autobiografia, ela também cogita a possibilidade de escrever um livro falando sobre si:

Por estas e outras, e por que ninguém pode saber o que vai no meu coração, qualquer dia destes pego uma mochila e um violão... os livros que amo, e somo tudo isto à minha solidão e vou sim, para um lugar, para uma montanha, quiçá vou ficar ao lado do mar, e vou \_ finalmente \_ contar a minha história... E ela vai ter este título \_ A vida é ficção e nos devora (Lia, 2013, n.p.).

Diante desses excertos, podemos perceber que mesmo sem a intenção de escrever sobre si, a escritora Bárbara Lia revela vários aspectos de sua vida por meio das publicações em seu *blog*. Ele foi se configurando como um suporte para a divulgação de seu trabalho e também como um espaço para a escrita de si: “Ocorre, dessa forma, um deslocamento e uma reconfiguração dos modos de escrita” (Teixeira, 2018, p. 63).

De acordo com Lima e Santiago (2009), os *blogs* podem ser analisados em comparação com os diários. Os diários íntimos são escritas de si, geralmente reunidas em folhas encadernadas, “seguindo uma ordem cronológica, que favorece uma leitura linear, sequencial e contínua. Os *blogs* são textos fragmentados, descontí-

nuos, móveis e abertos, escritos em páginas virtuais e lançados no espaço público” (Lima; Santiago, 2009, p. 941). As autoras salientam que há uma passagem do diário íntimo ao “diário público”, que seriam os *blogs*.

Mesmo com certa relutância, Bárbara Lia reúne inúmeros aspectos de sua vida para escrever *Não o convidei ao meu corpo*. Tentar classificar esse texto é uma tarefa complexa. O termo “escrita do eu” (Zagury, 1982) seria interessante para pensar na possibilidade do trocadilho com o verbo doer (“do eu” e “doeu”), pois a questão da dor é central no livro. Bárbara Lia mescla realidade e ficção, então poderíamos dizer que se trata de uma autoficção, mas esse termo em sua origem indica que há uma coincidência entre autor, narrador e personagem (Klinger, 2006) e isso não acontece nessa narrativa, pois que na história não há nenhuma Bárbara e sim Lily Elm: “Ela vestiu meu espectro feminino – carne, osso e também muito da minha personalidade. Lily é mais voluntariosa. Lily Elm tomou as rédeas e se impôs, ordenando fatos, criando personagens e aceitando incorporar minha dor física” (Lia, 2017, p. 11). E assim esse livro trata das dores de Lily (Bárbara) e outros artistas que souberam “transubstanciar a dor” (Lia, 2017, p. 83) e transformá-la em arte. As dores dessas pessoas retratam também dores de outras:

Eu os deixo com Lily Elm, a ela o encargo de tecer com fios do passado, presente e futuro um roteiro onde a dor se faz Arte. Impossível não lembrar Frida Kahlo e Mark O’Brien, pela portabilidade do “horível”, é assim que Lily chama o vírus da poliomielite. Esses encontros foram essenciais para mim, e eu os admiro por incorporarem a palavra coragem e transformarem suas vidas em beleza extrema, espalhando telas e poemas e o ar leve dos que fazem da vida um canto (Lia, 2017, p. 11).

Bárbara Lia faz referência à Frida Kahlo em vários poemas e também nesse romance. A escritora traça paralelos entre a sua vida e alguns eventos que marcaram a trajetória da artista mexicana. Ao longo da obra, são mencionadas correlações no que concerne ao amor e apego paterno, à insubmissão e à luta contra as dores que assolaram suas vidas.

Você sofreu com apelidos depois que teve poliomielite aos seis anos. Você estava em um bonde que se chocou com um trem e teve a pélvis perfurada, seu útero danificado que te relegou a um futuro sem filhos, alguns abortos. Em dia de extrema certeza de que sou reencarnação tua, escrevo versos que falam das coisas que não tivemos nesta vida. As coisas que tanto ansiamos. Se pudesse / Refazer em mim / Tua vida / Dar-te-ia / Os filhos / Que não tiveste / E dar-me-ias / O Amor / De um amor / Que nunca tive (Lia, 2017, p. 86).

Outro artista mencionado no livro é Paul Klee. Além das aproximações que Lia estabelece com a sua própria vida, há ainda ilustrações baseadas em quadros desse pintor. Essa escolha diferencia esse romance de outros livros da autora e enriquece a leitura.

Paul Klee pintava como quem compõe uma partitura. No final, somos todos música. *A cor me possui*, ele dizia. A palavra me possui, eu digo. Em meus escritos a dor grita nas entrelinhas. Tento compor a alegria, mas ela só cabe na Natureza. Quando digo da alma do homem é sempre dolorido. Paul pintou corpos desmembrados enquanto convivia com a doença que migrou para o seu corpo em 1935 e ficou até sua morte, em 1940. A agonia vaza (Lia, 2017, p. 66).

Mark O'Brien, poeta e jornalista americano, também é lembrado por Bárbara Lia como exemplo de superação e de transformação da dor em arte. Devido à poliomielite, ele passou a maior parte da sua vida dentro de um aparelho apelidado de “pulmão de aço”, que favorecia a respiração. Entretanto, esse fato não impediu as criações desse escritor.

Mark O'Brien viveu uma epopeia rara de humanidade, que ao olhar e ler e acompanhar eu me sinto o menor dos seres, pois a vida dele era para ser nula, e ele se tornou um humano belíssimo, jornalista e poeta, encarcerado em um pulmão de aço (Lia, 2017, p. 84).

A partir dessa condição vivenciada por O'Brien, Bárbara Lia menciona as implicações do vírus em sua vida:

Eu já estava sofrendo há um tempo com aqueles sintomas todos de dor e quedas e infecções. Em uma manhã calma, com

tudo dentro da normalidade, caminhei pela rua que me levava ao supermercado. Entrei displicente, como dezenas de vezes, e ainda não havia começado minhas compras, não havia peso em minhas mãos, apenas uma cesta de plástico leve na mão esquerda. Súbito estanquei como estátua. Eu não respirava. Meus pulmões perderam a função e nem contei os segundos, só me lembro de ficar parada com aquela sensação de que eu não era alguém. Eu era só aquele pensamento relâmpago: onde está o ar? Junto com os mínimos segundos, talvez cinco ou seis ou sete ou mais, uma insuportável dor abriu uma cratera dentro do pulmão direito, enquanto - paralisada - senti algo rascante como se uma lâmina fina executasse um corte no pulmão, e deve ser a sensação de quem morre esfaqueado. Imóvel, sem poder falar - por não respirar - eu não sabia como pedir socorro. O ar voltou, girou elipses pela minha boca e garganta. E segui andando, com aquela sensação de faca cravada ainda em minhas costas (Lia, 2017, p. 84).

São várias as passagens em que Bárbara conta as dores de sua vida. Em muitos momentos, ela menciona o preconceito que sofreu e como isso afetou a sua vida:

Ela era enfermeira em um hospital. Estava furiosa com alguma coisa ou alguém e do nada ela disse: – Quando uma pessoa nasce ou fica aleijada, deviam matar. – Naquele momento, não percebi que eu também era da tribo dos tortos. Ou, percebi ao receber a frase dela como sentença de morte ao sentir como se me golpeasse o estômago. Vez ou outra pela vida a frase ríspida volta (Lia, 2017, p. 40-41).

Lily morre ao final do livro, outro ponto a ser considerado, pois “matar” essa personagem que é uma representação da própria autora é emblemático, ou seja, mais um aspecto que diferencia esse romance de outros textos de cunho autobiográfico. Além disso, Bárbara menciona que a estratégia utilizada por ela para compor o livro é o apelo aos biografemas:

Amo essa estratégia de Roland Barthes, que aponta esta saída. Amo tanto que estou a usar esta tática sublime: narrar lembranças, gestos, reflexões ou coisas insignificantes que ninguém registraria por estar ali, na dimensão que apenas eu penetrei - meu imaginário, meu coração escondido, meu eu

mais calado. Como quem tem nas mãos fotografias, olhando-as e narrando-as conseguirei dizer de mim, do vírus que veio morar em mim e de como demorei a olhar de frente para o drama. De como ignorei este fato, este visível detalhe: ser uma mulher forte e livre que foi rasgada pelo vírus da poliomielite. Dissecar sequelas, os movimentos da perna direita afetados pela paralisia, os cinco centímetros de diferença para a outra perna. Uma vida inteira a claudicar. Essas coisas que por décadas tentei ignorar (Lia, 2017, p. 9).

Proposta por Barthes (1984), essa estratégia se relaciona também com a fotografia por serem representações de fragmentos da vida. Outro aspecto dos biografemas é a atenção a detalhes que para muitos são insignificantes. Dessa forma, Bárbara Lia apresenta traços de sua vida misturados à ficção e o resultado é um livro com muitos aspectos biográficos, mas que não se limita a eles.

## Para (não) concluir

Na contracapa do livro, a sinopse escrita por Ana Lúcia Vasconcelos, jornalista e atriz, salienta que esse romance foi “escrito com sangue” e “é um soco no estômago do leitor, que passa a ser cúmplice da dor de Lily ao sentir em seu corpo os estilhaços que saltam da escrita ardente e apaixonada, marcando com ferro em brasa nossos corpos e mentes”. Cada leitor tem uma experiência diferente com a leitura do texto, mas Bárbara Lia ao retratar momentos difíceis de sua vida e de outros artistas faz despertar a (com)paixão, esse “sofrer junto”, que se deve justamente à existência de traços biográficos que podem ser reconhecidos.

Conforme Sontag (2003, n.p.), “o espectador pode condoer-se ante a dor do sofredor – e, no caso dos santos cristãos, sentir-se admoestado ou encorajado pela fé e pela força moral exemplares –, mas esses são destinos situados além da lástima e da controvérsia” (Sontag, 2003, n.p.). Os “efeitos” que a representação da dor pode causar em cada pessoa são diferentes, mas acredito que um dos motivos para isso ser relevante é registrar as mazelas presentes em nossa sociedade como forma de denúncia, mesmo que nem

sempre consiga levar à reflexão. No romance de Bárbara Lia, por exemplo, logo no início, ela menciona o motivo da sua doença: “As vacinas não chegaram ao Brasil antes da década de sessenta [...]. E quando chegaram eram aplicadas apenas nos grandes centros, demorou mais de uma década para as vacinações alcançarem rincões” (LIA, 2017, p. 16). Esse fato confirma a importância das vacinas em um momento histórico em que a ciência é constantemente atacada e contestada.

## Referências

- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro**: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. 2006. 205 f. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Inglesa; Literatura Brasileira; Literatura Portuguesa; Língua Portuguesa; Ling) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- LEITE, Dante Moreira. Ficção, Biografia e Autobiografia. In: **O amor Romântico e outros temas**. São Paulo: ed. Nacional: ed. USP, 1979, p. 25-33.
- LEJEUNE, Philippe. **O Pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Trad. Jovita Maria G. Noronha, Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LIA, Bárbara. **Não o convidei ao meu corpo**. São Paulo: Kuzuá, 2017.
- LIA, Bárbara. **Blog Chá para as borboletas**. 21 nov. 2013. Disponível em: <http://chapaasborboletas.blogspot.com/2013/11/no-silencio-do-meu-caminho.html>. Acesso em 13 jan. 2024.
- LIA, Bárbara. **Blog Chá para as borboletas**. 29 nov. 2011. Disponível em: <http://chapaasborboletas.blogspot.com/2011/11/meus-poemas-mais-belos.html>. Acesso em 13 jan. 2024.
- LIMA, Nádia Laguárdia de; SANTIAGO, Ana Lydia Bezerra. Do diário íntimo ao blog: o sujeito entre a linearidade e a espacialidade. **Revista Mal Estar e Subjetividade**, Fortaleza, v. 9, n. 3, p. 938 - 962, set. 2009. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1518-61482009000300009&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1518-61482009000300009&lng=pt&nrm=iso). Acesso em 20 jan. 2024.

# Sumário

REMÉDIOS, Maria Luiza. **Literatura confessional**: autobiografia e ficcionalidade. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2003. Formato Kindle.

ZAGURY, Eliane. **A escrita do eu**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1982.

# BRILHE A TODOS A VOSSA LUZ! UMA LEITURA DE POEMAS DE NATÁLIA CORREIA ESCRITOS EM FRANCÊS

Larissa de Cássia Antunes Ribeiro

Natália Correia é autora de diversos gêneros literários. A sua produção marcou profundamente a literatura do século XX, trazendo para os leitores um forte impacto no modo de perceber os direitos humanos e as representações da mulher. Sua grande característica está na maneira de questionar e transpor os limites de um eu inquieto e a busca pelo exercício da potência de vida. Realmente é uma mulher política dentro e fora do âmbito literário. A criadora de uma vasta produção na esfera artística exerceu o cargo de Deputada da República.

As suas obras poéticas são inúmeras, trazendo vários temas que acabam por esbarrar na grandiosidade do humano entremeadado ao divino. Seu eu lírico expressa as dores e as alegrias do existir, declarando a emergência de enunciar que existe algo imenso no âmago de cada ser humano. Assim, ela explora os desafios da escrita e traça um dilaceramento das palavras a fim de que haja novos arranjos e representações por meio delas. Desse modo, ela chega a dispor-se da língua francesa a fim de expor suas necessidades de expansão, ultrapassando a própria língua materna, mas sem deixá-la de lado.

Na sua grande antologia poética encontra-se a sessão de poemas em francês intitulada: “*Tous les parlants sont rayonnants de lumière initiale*”<sup>1</sup> (o título denuncia um cerne comum entre todos os falantes, o que condiciona a licença pelo uso de outro idioma, o qual não lhe é tido por estrangeiro, pois compartilha da mesma ori-

---

1. Todos os falantes são radiações da luz inicial. (Correia, 1999, p. 100, tradução minha).

gem do português). A poetisa apresenta essa sequência de produções em língua francesa da seguinte maneira:

Por mais que procure razão para me ter surpreendido a psicografar (tome-se o termo à conta de humor) estes poemas num relâmpago de torrente inicial produção poética que se acendeu e apagou entre 26 e 28 de Setembro de 1955, não atino com nenhuma explicação. E tanto foram eles exóticos ao território do meu labor poético que se não fora a mão de um <fiel de amor> da minha obra – o João – magicamente dotada para recolher os salvados dos naufragos do meu esquecimento, ficaram estes testemunhos de uma insólita francofonia em verso, olvidamente a apodrecer num amontoado de desperdícios onde ele pescou vários inéditos. Mas resurrecto que foi este quinhão de versos escritos numa língua estrangeira, logo na minha memória se fez a luz em que me vi teoricamente possesora de um *daimon* gaulês que nem sequer é da minha simpatia. E curioso me foi descobrir que a primeira estrofe do poema I da série <E de mãos dadas os amantes cada vez mais se aproximam do Paraíso> (Dimensão Encontrada), escrita dois anos depois, era a figurada tradução da estância que abre o poema XIII desta colectânea, o que fiz sendo original francês ter consciente recordação. Se aqui publico estes poemas é porque eles são frutos de uma zona enigmática da minha linguagem poética, na qual só me resta presumir que estive sob o domínio do poder de passar de um idioma a outro por obra e graça de uma língua materna universal de que todas irradiam. (Correia, 1999, p. 100).

A introdução nos apresenta o tom da sua voz autoral. O idioma aparece como devaneio, sonho ou volta aos primórdios, à própria origem das línguas latinas. Com a menção do “*daimon* gaulês”, recupera-se a cultura vulgar da matriz linguística. A comparação nos chama a atenção: sendo a língua francesa descendente do gálico ou gaulês, foi consagrada como língua oficial 30 anos antes que a língua portuguesa, a qual se constitui na diferenciação do galego-português. Fragonard (1981, p. 14) argumenta sobre como a cultura é representada nesse período de formação dos idiomas:

Não há cultura específica para cada nação, na medida em que a maior parte dos textos são redigidos pelos *clercs* (pessoas instruídas, que se confundem seguidamente com os eclesiás-

ticos), com a mesma formação, escrevem principalmente em latim. Acrescenta-se que a vida religiosa atinge toda a atividade social e cultural. (Fragonard, 1981, p. 14, tradução minha).<sup>2</sup>

A escrita, nessa época, traz como base a tradição oral. De acordo com a pesquisadora: [...] o texto não passa de uma ajuda à memória para o intérprete, que é livre para o modificar (Fragonard, 1981, p. 14, tradução minha).<sup>3</sup>

Esses apontamentos corroboram a posição do eu lírico apresentado por Natália Correia: o retorno histórico às origens traz como elemento basilar o misto entre o sagrado (o permanente/o importante) e o profano (o passageiro/a banalidade). A escrita é a possibilidade de perpetuar significados. Sem ela, muitos deles poderiam cair no esquecimento.

A poetisa vai fundo até o cerne dos registros de outrora a fim de encontrar algo que a subjaz e que se encontra adormecido dentro de si, as raízes mais longínquas que atravessam as culturas: a sua ancestralidade. Por meio dessa busca, visa atingir a matriz humana. A escrita, que era apenas usada pelos clérigos, perpetuava por meio dos registros, determinadas produções orais, na tentativa de segurar o que é passageiro: a voz e as suas representações, através do cultivo da palavra: a possibilidade de permanência.

A palavra, nesse contexto, se torna sagrada, pois registrada na história permite a comunicação entre tempos. A conversação com o passado faz do presente um período de significação futura. O agora é o pós-ontem. Nossa contemporaneidade é a prova das expectativas e anseios remotos. Assim, ela parte para essa aventura de buscar o que permanece entre eras. Isso diz respeito ao que é autêntico, pois perdura. Portanto, a produção humana pode ser considerada grandiosa, devido a sua resistência e permanência, sua

---

2. “Il n’y a pas de culture spécifique pour chaque nation, dans la mesure où la plupart des textes sont rédigés par des clercs (c.-à-d. les gens instruits, qui se confondent le plus souvent avec les ecclésiastiques), qui ont tous une même formation et écrivent surtout en latin. De plus, la vie religieuse imprègne toute l’activité sociale et culturelle”.

3. “[...] le texte n’est d’ailleurs qu’un aide-mémoire pour l’interprète, qui peut le modifier”.

capacidade de sobreviver tal como algo superior. O que talvez não se pode explicar, mas certamente é passível de reconhecimento.

A sequência de poemas escritos em francês que compõem essa obra conta com o número de 20 produções que não apresentam títulos, são apenas numerados, como ocorreu com muitos escritos da Idade Média, os quais apresentavam uma estrutura fixa, porém com vários elementos fluidos e adaptáveis, dependendo de cada leitor ou orador do texto. Natália Correia visa esse engajamento dos leitores de seus poemas - cada um que os intitule da maneira que mais lhe for significativa, que também encontre a permanência que tanto nos faz divinos.

Para o presente ensaio, foram selecionadas apenas três produções: V, VII e XVII, que tratam profundamente do fazer poético e das suas motivações. Esta leitura visa analisar o papel da poetisa e seus instrumentos de linguagem, a fim de melhor compreender o propósito abissal da autora: a intensa investigação do eu primordial. Para tanto, recorre-se aos argumentos de Sartre (1972), sobre a motivação da escrita, e aos apontamentos de Moisés (2012), a fim de compor a discussão do tempo e do espaço anunciados nos textos.

## ○ eu do poema

Na apresentação inicial, disposta pela autora, retoma-se o conceito de língua universal. A partir desse ponto de vista, o universal é tido como o agrupamento absoluto, no qual todos os seres se acomodam. Desse modo, o eu, que se vê como parte desse todo, também tem a capacidade de enxergar os outros, como parte de si e vice-versa, pois influencia e é influenciado ao viver em conjunto. Mas, ao existir entre tantos, surge a necessidade de identificar e expressar a singularidade do sujeito. No caso dos poetas, isso ocorre por meio da palavra escrita.

Essa posição demarcada pela poetisa é estudada por Moisés, que se dedica à reflexão sobre a condição do eu-poético. O teórico indica que a voz subjetiva do poema diz respeito à composição de um eu que se condiciona na palavra: [...] a sua identidade é trans-

mutada num ‘eu’ que organiza a expressão, um ‘eu’ que é, afinal de contas, a imagem do ‘eu poeta’ no espelho da página: o ‘eu do poeta’ vê-se no poema, refletindo num ‘eu’ que ali se instala num ‘outro’ simétrico (Moisés, 1999, p. 112).

O eu que se revela no texto somente tem razão de existir ao buscar a comunicação ou um ponto de correspondência com outros eus. A vida, sem a consciência dessa humanidade, traz a sensação de apagamento, sendo que a nossa subjetividade é despercebida dentro do conjunto de tantas outras e até mesmo sofre o risco de se perder. A partir de um ponto de vista similar, Sartre assinala categoricamente: “Um dos principais motivos da criação é certamente a necessidade de nos sentirmos essenciais em relação ao mundo” (Sartre, 1972, p. 46, tradução minha).<sup>4</sup> Esse anseio nos é demonstrado no poema V da seção referenciada.

A partir do texto, a autora explora por meio da voz que se confessa em busca de algo grandioso, que ultrapasse as barreiras dos entendimentos, pois crê que um estado maior possa ser alcançado, através da expressão da sua voz singular.

V<sup>5</sup>

*Il ne faut au poète  
que le chant pur de son ignorance  
pour prendre audacieusement  
mesure de toutes les distances .*

(Correia, 1999, p. 100).

A estrutura composta por *enjambements*<sup>6</sup> traz o primeiro verso que ganha em significação ao acréscimo do seguinte, provocando

---

4. “Un des principaux motifs de la création est certainement le besoin de nous sentir essentiels par rapport au monde” (Sartre, 1972, p. 46).

5. Não é preciso ao poeta  
Nada além que o canto puro de sua ignorância  
Para tomar de maneira audaciosa  
A medida de todas as distâncias.  
(Correia, 1999, p. 100, tradução minha).

6. O *enjambement* ocorre: “[...] quando o vocábulo final de um verso se rompe em dois seguimentos, de forma que o segundo inicia o verso subsequente”

uma surpresa inovadora e irônica. A composição impõe um tempo de leitura: o da afirmação restrita e o da expansão determinada. A afirmação, que está na primeira linha, apresenta a suficiência ao poeta, ele não precisa de algo. Na segunda linha, ocorre a expansão - a expressão “que” comporta a significação de restrição, podendo ser traduzida, nesse contexto, por “nada mais que”, assim, acrescenta essa necessidade única “o puro canto da ignorância”. A imagem é muito significativa, pois coloca o cantar poético não como uma resposta, mas como o exercício da sua condição: não saber e procurar saber. O eu lírico confessa a sua falta, porém: tudo questiona e tudo é passível de ser discutido - não há significado absoluto. Os dois versos finais revelam essa descoberta: através do cantar puro e questionador, busca-se “a medida de todas as distâncias”. Precisa dessa atividade audaciosa de identificar e medir os espaçamentos, desempenhar o cálculo e chegar às relativas exatidões. As distâncias formam o entrelugar dos polos opostos - início e fim, aqui e lá, etc. Além disso, é possível, nas distâncias maiores, estabelecer outros pontos de referência, dividir as medidas. Nesse mesmo trabalho, a poetisa tece os conceitos, as significações e os significados. Ela sabe que cada um pode chegar a uma medida exata. Mas revela a sua singular visão. Saber algo é sempre uma incompletude, diante da grandiosidade de todos os saberes. O que fora descoberto é importante e precisa ser compartilhado para que outras pessoas, ao sabê-lo, questionem-no e revelem a si mesmas as suas próprias significações.

Sonoramente destaca-se a rima alternada, fácil de ser memorizada, bem como a nasalização e o som acentuado do “è” aberto. Tal sonoridade, marcada pela medida livre, acentua ainda mais a representação de continuidade e descoberta. A voz apresenta um fluxo diversificado: a alternância entre procura e descoberta, dentro de um ritmo contínuo.

Esse poema expressa toda a subjetividade do eu que se coloca ao apelo da própria visão em meio a imensidão do universo. Sartre (1972, p. 64) define o exercício da escrita da seguinte maneira: “[...] o escritor apela à liberdade dos outros homens, para que,

---

(Moisés, 2004, p. 144).

pelas implicações recíprocas de suas exigências, eles reapropriem a totalidade do ser ao homem e reafirmem a humanidade sobre o universo”. Com essa disposição, a voz lírica não é autoritária, mas revela as potências do humano diante da vida, bem como chama o leitor à responsabilidade de guiar-se por meio dos sentidos e da própria reflexão.

## Tempo e espaço do eu

No poema analisado, podemos verificar o apelo de uma voz que se dispõe a traçar medidas, a percorrer espaços dentro de um tempo indefinido. A autora permanece a indagar essas dimensões para cada vez mais expor as arestas humanas.

Moisés (1999) expõe a configuração do tempo na poesia, afirmando:

Como suspenso numa galáxia própria, o tempo da poesia se manifesta na enunciação das palavras que constituem o poema; a sucessão de vocábulos no interior do poema articula-se num tempo que não é o histórico, nem o psicológico, nem o mítico – é um tempo imanente, gestado pela enunciação dos signos verbais e numa sequência irrepitível, pois cada poema é único. (Moisés, 1999, p. 122).

Como analisamos anteriormente, a própria sonoridade revela as escolhas e as intenções que o poeta discorre na apresentação temporal. O mesmo se passa com relação ao espaço: “A geografia não é chamada para delimitar um lugar físico, mas para servir de ambiente à projeção do ‘eu’, atua como seu prolongamento natural. Desse ângulo, se o fenômeno poético percorre algum espaço, é o do ‘eu’” (Moisés, 1999, p. 132). De acordo com o poema anterior, as distâncias a serem percorridas pela voz poética revelam as suas disposições e possibilidades.

No texto VII, estamos diante de um espaço-tempo mítico. Entre Deus e o Diabo, encontra-se o ser humano. No meio dessas forças extremas, há a ação do sujeito que vive como pode, sofre e sente prazer, mas espia as forças maiores e absolutas.

*Qui, Dieu ou le Diable*<sup>7</sup>  
*boit dans l'eau du silence honteux*  
*les poissons de nos pensées malades?*  
(Correia, 1999, p. 102).

Observa-se como o eu aparece descrito nesse espaço qualificado como “silêncio medroso” que produz uma água onde nadam peixes doentios. Essa água é apresentada como a metáfora dos pensamentos. Assim, os medos produzem males e descrevem um fluxo lento, pois silencioso, como as águas de um rio profundo. Observa-se o quanto o espaço revela intimidades humanas. Sendo assim, a indagação se reporta à acolhida de nossas falhas, cabe à impiedade do Diabo ou à generosidade Divina? O leitor que responde.

O ritmo colabora para a dúvida e alternância. Observa-se o acento sonoro entre a abertura e fechamento nas seguintes palavras: “Dieu” (tônica fechada), “Diable” (tônica aberta); “l'eau”, “honteux” (tônicas fechadas) e “bois”, “dans”, “silence” comportam a abertura e o prolongamento sonoro. Por fim, “poissons”, “pensées” e “malades” apresentam um sequência que compõe o fluxo por meio das consoantes fricativas “s” e “v”. Tem-se, desse modo, a dúvida exposta por meio do contraste e o convite à reflexão descrito dentro do fluxo das palavras. Observa-se que o tempo e o espaço estão dispostos nessas imagens íntimas que se encerram na composição sonora.

Na segunda estrofe do texto, tais dimensões estão novamente dispostas.

---

7. Quem, Deus ou o Diabo  
bebe na água do silêncio vergonhoso  
os peixes de nossos pensamentos doentios?  
(Correia, 1999, p. 103, tradução minha).

*Qui, Dieu ou le Diable*<sup>8</sup>  
*vient cueillir dans nos jardins cachées*  
*les fleurs malades*  
*qu'en nous ils ont semées ?*  
(Correia, 1999, p. 103).

O espaço de um jardim escondido é onde ocorre o íntimo cultivo de maus sentimentos que germinam “flores doentes”. Para encontrar esse jardim é necessário descrever um percurso interior. O ritmo alternado cuja força tônica de “diable” e “malades” compõem a abertura sonora, opostamente ao fechamento de “caché” e “semée”. O acento dessas expressões é cortante, não permitindo um prolongamento de sons. Assim, antecede o silêncio que prepara para a reflexão sobre pergunta novamente colocada nessa estrofe, sugerindo uma resposta íntima. Quem é capaz de colher a maldade humana - Deus ou o Diabo?

Na última estrofe, a indagação se refere à tomada de consciência dos sujeitos. O tempo e o espaço estão representados na intimidade do momento do despertar de si mesmo.

*Qui, Dieu ou le Diable*<sup>9</sup>  
*est le prix de la douteuse gloire*  
*que nos yeux achètent chaque fois*  
*que nous nous regardons dans le miroir ?*  
(Correia, 1999, p. 103).

---

8. Quem, Deus ou o Diabo  
vem colher nos jardins escondidos  
as flores doentes  
que de lá eles semearam?  
(Correia, 1999, p. 102, tradução minha).

9. Quem, Deus ou o Diabo  
É o preço da duvidosa glória  
que nossos olhos compram cada vez  
que nós nos olhamos no espelho?  
(Correia, 1999, p. 103, tradução minha).

Nessa passagem, o som, após a repetida interrogação, obedece a uma sequência de abertura que se desdobra na mesma sonoridade aberta “oi” - que corresponde à pronúncia “ua” - em cada um dos versos. Sendo que no último adiciona-se a crescente interrogação. A repetição silábica intensa provoca o acento final de uma pergunta forte e indignada, exigindo-se a procura de uma resposta. O espaço está expresso nos olhos que veem a imagem gloriosa refletida no espelho. Essa glória é descrita como “duvidosa”, pois não é o sujeito em si, mas seu reflexo, por isso precível. O ato de: *os olhos comprarem* significa que eles pagam um preço, o de obedecer a Deus ou ao Diabo. E no último verso, o eu se coloca como nós, ou seja, revela que a ilusão é um ato de todos, mas ele a vê e nos mostra.

A todo momento somos indagados a escolher entre Deus e o Diabo como os grandes responsáveis pelas nossas mazelas. Mas nessa estrofe final, onde se propõe a tomada de consciência, com a revelação da ilusão frente ao espelho, o eu lírico sugere que nós é que somos ou um ou outro: Deus ou o Diabo, ao seguirmos uma dessas representações, de acordo com as nossas possibilidades de escolha.

Segundo Moisés (1999):

O espaço criado torna-se, assim, questão de sobrevivência na poesia, do “eu” que por meio dela se expressa. Sem especializar-se (sem ganhar forma de poema ou sucedâneo), a poesia permanece no limbo, como um “vago n’alma”, intuição latente, à espera do sinal para vir à tona: o ato que lhe confere existência gera, ao mesmo tempo, o espaço que o torna acessível ao olhar e, sobretudo, ao ouvido e à mente. Em suma: torna-se real o que antes era virtual. (Moisés, 1999, p. 137).

Esse poema bem representa o espaço e o tempo de percepção do eu íntimo, que esconde de si mesmo pensamentos, sentimentos e ilusões, ressignificados de modo contínuo nos recônditos do ser.

O terceiro poema a ser analisado apresenta a expressão da palavra como uma ocasião de possibilidades, em meio às faltas e à imaginação do ser:

## XVII<sup>10</sup>

*Le poème est le regret*

*d'une chose qu'on n'a pas touchée.*

*Un regard secret de l'âme emprisonnée.*

*Des nuages qu'un dieu a mis au ciel*

*rien que pour être regardé.*

(Correia, 1999, p. 106).

Os versos livres trazem o ritmo da extensão e da condensação, as rimas finais mantêm o acento tônico que provoca o fechamento e o silêncio. No espaço do poema, cabe o lamento imaginado, ou seja, a possibilidade de lastimar, a consciência de uma alma aprisionada, nuvens que um deus colocou no céu, simbolizando as imaginações e os devaneios. E no último verso, a afirmação “nada para ser visto” reporta aquilo que precisa ser sentido. Ver sugere algo que está fora de nós, o que está dentro precisa ser medido por meio de outro sentido - o da sensação e da reflexão, ambos compostos por abstrações. Quando damos, enxergamos desenhos nas nuvens, representamos outras coisas, não elas propriamente ditas. As nuvens, em si, são a matéria para a alusão aos nossos cenários particulares. Portanto, o espaço do poema é o espaço do sentir e da revelação íntima. O texto descreve a criação de um lugar ageográfico. Bem como explicita Moisés (1999).

Ageográfico, o fenômeno poético cria o seu próprio espaço, é o espaço em que se localiza não o espaço da página em branco que lhe serve de suporte, mas o espaço que as palavras seguem no seu movimento circular: as palavras engendram o seu próprio espaço, são o espaço do fenômeno poético, não na linearidade gráfica, senão na circularidade, que resulta de os vocábulos se organizarem conforme várias coordenadas, verticais e horizontais. (Moisés, 1999, p. 134).

---

### 10. XVIII

O poema é o lamento

De uma coisa que a gente não tocou.

O olhar secreto da alma aprisionada.

As nuvens que um deus colocou no céu

Nada a ser visto.

(Correia, 1999, p. 106, tradução minha).

Juntamente com o reconhecimento da potência da palavra, a proposta do poema, tal como um lamento, é também uma luta com a linguagem. A tentativa de ultrapassar a mera racionalidade das imagens e das formas e até mesmo das ideias e dos conceitos pré-concebidos. Sartre (1972, p. 51) salienta: “[...] o objeto literário se realiza através da linguagem, não é jamais dado na linguagem, ele é por natureza, silêncio e contestação da fala” (tradução minha).<sup>11</sup>

## Considerações finais

A partir da leitura de cada um dos três poemas, analisamos o quanto a autora explora as potencialidades da língua francesa, a fim de convidar o leitor para extrapolar os limites pré-estabelecidos da própria imagem do poeta, que recai na existência humana. Por meio dos espaços e tempos transcorridos, somos chamados à tomada de consciência de nós mesmos. Tal como Sartre (1972, p. 62) evidencia: “A leitura é um pacto de generosidade entre autor e locutor; cada um faz confiança ao outro, cada um conta com o outro; exige tanto quanto exige de si mesmo” (tradução minha).<sup>12</sup>

Ao lermos as aventuras dispostas nos textos, estamos cada vez mais nos conhecendo, nos perscrutando e nos surpreendendo com nós mesmos. Ler esses poemas é um ato de liberdade, seguir os apelos do texto exige a transposição da consciência e a amplitude das possibilidades de escolha. Entrar em outra língua também significa entrar em outros espaços e representações, pois com a leitura das criações propostas, somos iluminados pelos significados e chamados a sentir, pensar e agir de outras maneiras, mais aprofundadas e relevantes.

---

11. “[...] l’objet littéraire se réalise à travers de langage, n’est jamais donné dans le langage, il est par nature, silence et contestation de la parole” (Sartre, 1972, p. 51).

12. “Ainsi la lecture est un pacte de générosité entre l’auteur et le locuteur; chacun fait confiance à l’autre, chacun compte sur l’autre; exige de l’autre autant qu’exige de lui-même” (Sartre, 1972, p. 62).

## Referências

CORREIA, Natália. **Poesia completa**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.

FRAGONARD, Marie-Madeleine. **Précis d'histoire de la littérature française**. Paris: Didier, 1981.

MOISÉS, Massaud. Teoria da poesia. *In*: MOISÉS, Massaud. **A Criação Literária**. São Paulo: Cultrix, 2012.

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

SARTRE, Jean-Paul. Pourquoi écrire? *In*: **Qu'est-ce que la littérature?** Paris: Gallimard, 1972.

# DO DISCURSO BÍBLICO AO TEATRO PÓS-COLONIAL: A MULHER ENQUANTO CULPADA PELA PERDIÇÃO DA HUMANIDADE

Carolina Filipaki de Carvalho

Eva foi a responsável por tirar de toda a humanidade o direito a uma vida terrena harmoniosa no Jardim do Éden. Não fosse sua insistência em comer o fruto proibido, convencendo Adão a cometer esse pecado com ela, o futuro da humanidade seria outro. Há dois mil anos o discurso bíblico que culpabiliza a mulher pelas mazelas sociais ecoa na sociedade e, na literatura, enquanto manifestação cultural e produto social, não é diferente. Neste estudo, demonstro como a aura de malignidade da mulher se faz presente em duas obras dramáticas que emergem no contexto pós-colonial: *Women of Owu*, do dramaturgo nigeriano Femi Osofisan (2006) e *The Odyssey*, do escritor santa-lucense Derek Walcott (1993), ecoando vozes que, antes do processo colonial, já atribuíam às mulheres o papel de corrupção da humanidade.

A peça nigeriana *Women of Owu* (Osofisan, 2006) estabelece um diálogo intertextual com a peça *As troianas* (1996), de Eurípi-des, que data de 416 a.C. *The Odyssey* (Walcott, 1993), assim como a *Odisséia* de Homero, conta a história do retorno de Odisseu para Ítaca, após a guerra de Troia, em uma adaptação para o teatro. O herói grego enfrenta a ira dos deuses e se beneficia de sua compaixão ao longo de sua jornada de volta para casa e para sua esposa, Penélope, que era cortejada por vários homens, tendo em vista que o retorno de Odisseu parecia impossível. Entre as peças analisadas não se estabelece uma hierarquia, mas uma relação entre temporalidades, espaços, temáticas e personagens, que incorporam novas nuances a histórias já conhecidas, mas que, a partir da crítica pós-

-colonial, tal diálogo representa também uma forma de apropriação e resistência à cultura hegemônica do colonizador.

Todas as peças em questão retomam fatos históricos. Eurípides e Walcott escrevem suas peças a partir da guerra de Troia, que durou cerca de dez anos e ocorreu, aproximadamente, em 1200 a.C., enquanto Osofisan aborda a guerra entre os iorubás, no território onde atualmente está situada a Nigéria. A guerra de Owu durou sete anos e ocorreu a partir de 1821, carregando muitas similaridades em relação à guerra mais famosa da antiguidade, ocorrida no continente europeu. Após sete anos de isolamento e tentativas de invasão, o exército das forças aliadas de Ijebu e Ife consegue invadir a cidade de Owu, devido a um incêndio que forçou seus moradores a abrirem os portões. Ao invadirem a cidade, a ordem foi para matar todos os habitantes do sexo masculino, fossem eles adultos ou crianças. Restaram, portanto, as mulheres, dentre elas a rainha Ifemelu e a princesa Orisaye, que, independentemente de seu *status* na sociedade local, também serão escravizadas, à revelia dos vencedores.

As peças nigeriana e santalucense emergem do contexto pós-colonial, ou seja, de culturas que sofrem a influência do processo imperialista, desde a chegada do colonizador até o momento presente (Ashcroft *et al.* 2004). Ao longo do processo de colonização, a cultura dos povos colonizados foi relegada à barbárie, considerada sem valor e inferior aos padrões europeus, dando forma ao binarismo, ou seja, a epistemologia que se constrói a partir da oposição, entre o sujeito colonizado e o colonizador, em um padrão hierárquico em que tudo aquilo que advém do colonizador é superior às manifestações do colonizado (Ashcroft *et al.* 2004; Bonnici, 2005). Tais agressões à forma de pensar, comunicar e agir das populações subjugadas refletiram-se no desenvolvimento da literatura dos povos colonizados. A partir disso, o processo de apropriação e reescrita de obras literárias do cânone ocidental consiste em uma atitude política, que visa à transformação dos artefatos culturais dos colonizadores, bem como à reescrita da história, em que os perdedores assumem o poder da narrativa (Benjamin, 1987), de tal forma que os fatos podem ser recontados a partir da perspectiva daqueles que não detêm o poder, como faz Osofisan (2006), ao

reescrever *As Troianas* e lançar luz sobre um acontecimento histórico no continente africano. Da mesma forma, Walcott, por meio de recursos da linguagem, demarca a origem caribenha de sua produção e dá ênfase à cultura de seu país, incorporando orixás e figuras populares da cultura caribenha.

Em meio a esse contexto de busca pela voz do sujeito historicamente subjugado, Ashcroft *et al.* (2013) frisam que o feminismo é de crucial interesse para o pós-colonialismo, uma vez que ambos, o patriarcalismo e o imperialismo, exercem formas análogas de dominação sobre aqueles que tomam em subordinação e, em meio a isso, a vida das mulheres é duplamente impactada. Ademais, é de fundamental importância refletir acerca de qual das formas de opressão, se a de gênero ou a colonial, nas sociedades colonizadas, exerce fator mais impactante na vida das mulheres.

Em Homero — no século VIII a.C., em Eurípidés — em 416 a.C., em Walcott — em 1990, e em Osofisan — em 2006, a culpada pela guerra é uma mulher: Helena, a mulher mais linda do mundo, filha de Zeus com uma mortal, que traz a ruína a Troia; e Iyunloye, em Owu, a esposa de um general que, após ser sequestrada, desposou de um príncipe de uma tribo inimiga, causando a ira do esposo e o desejo de vingança. A rainha Erelu, então soberana do reino de Owu, que agora chora a morte de seu esposo, filhos e netos, compara Iyunloye a Medusa, deusa cujos cabelos eram serpentes e que transformava em pedra aqueles que ousassem encará-la:

CHORUS:

*Don't look in her eyes, General! All you will find there*

*Are danger and deceit!*

[...]

ERELU:

*In that case, let her not ride with you. Put her in another caravana.*

MAYÉ:

*Why should I do that?*

ERELU:

*For your own sake. When a man has loved a woman,  
The way you have done, that love never dies.  
At an unsuspecting moment it will spring awake again,  
Like a snake from sleep, and strike* (Osofisan, 2006, p. 53, 57).<sup>1</sup>

Ou seja, Iolunye é tão perigosa que hipnotiza os homens, a ponto de ter retirado seu esposo de uma vida tranquila enquanto artesão, levando-o à barbárie e à guerra. Cabe também observar que, por ser considerada o motivo da guerra, Iolunye não é apenas odiada pelos homens, mas também pelas mulheres, de tal forma que em outro momento, a rainha sugere sua morte. Ou seja, onde poderia haver sororidade, há disputa e hostilidade.

Iyunloye, no final da peça, consegue reconquistar o marido. Simbolicamente, ela o paralisa, assim como Medusa transformava em pedra quem a olhasse nos olhos. Nota-se, portanto, que a guerra, que teria ocorrido por uma questão pessoal, termina sem a punição da “verdadeira culpada”. Assim como Helena, em Tróia, Iyunloye, em Owu, vive plenamente, apesar da morte de inúmeros guerreiros que teriam tomado para si a dor dos homens apaixonados. A sedutora esposa volta para os braços do insensato marido, contudo, isso ocorre ao custo do futuro das mulheres de Owu. Pode-se observar em tal situação uma crítica às guerras de modo geral, pois seus resultados são sempre ruins para a coletividade, embora possam representar ganhos para um pequeno grupo de pessoas. Contudo, é a versão manipuladora da mulher que chama a atenção nesse caso, afinal, depois de causarem uma guerra, elas vivem serenamente, gozando da paz em seus reinos.

Em Walcott (1993), a personagem é Helen, esposa de Menelaus. Ao anunciar a chegada da esposa para encontrar-se com o filho de Odisseu, o rei diz: “*The cause and cloud of Troy will sail through*

---

1. CORO: Não olhe nos olhos dela, General! Tudo que você vai encontrar lá / São perigo e engano! [...] / ERELU: Nesse caso, não deixe que ela vá com você. Coloque-a em outra caravana. / MAYÉ: Por que eu deveria fazer isso? ERELU: Para o seu próprio bem. Quando um homem amou uma mulher, / Do jeito que você fez, esse amor nunca morre. / Em um momento desavisado, ele despertará novamente, / Como uma cobra adormecida, e atacará (Osofisan, 2006, p. 53, 57, tradução nossa).

*that door*<sup>2</sup> (Walcott, 1993, p. 30). Ao vê-la, Telemachus afirma que ela é realmente maravilhosa, dando a entender que já ouvira falar muito de Helena. Menelaus afirma que Helen está entediada:

MENELAUS *She's bored. She misses Troy.*

HELEN *I do not miss Troy.*

MENELAUS *Miss being its centre. Its cause.*

HELEN *Don't I look quite happy to you?*

MENELAUS *Think he'll say no?*

HELEN *'Miss Troy'! That's a stupid remark, Menelaus.*

MENELAUS *Sorry, dear.*

HELEN *Men. They'll blame me for everything now*

MENELAUS *I don't think he came here to watch us bickering.*

HELEN *The whole thing was not over me but some sea-tax.*

MENELAUS *Oh? Your memory's fading like your hair dye, darling.*

HELEN *Did I say I missed Troy? You and your cheap attacks (She exits.)*

MENELAUS *She's a hard time sleeping. She remembers it all* (Walcott, 1993, p. 31).

A observação de Menelaus reitera a culpa da mulher enquanto causadora da Guerra. Ao dizer que a esposa está entediada, que sente falta da atenção masculina, ele a coloca como uma mulher traiçoeira, vil e egoísta, que não se importa em mover navios e comprometer a vida dos homens, os grandes heróis que se dispõem a disputar as guerras. Helen, contudo, não aceita calada

---

2. A causa e nuvem de Troia navegarão por aquela porta (Walcott, 1993, p. 30, tradução nossa).

3. MENELAUS Ela está entediada. Ela sente falta de Tróia. / HELEN Eu não sinto falta de Tróia. / MENELAUS Tem saudades de ser seu centro. Sua causa. / HELEN Não pareço bem feliz para você? / MENELAUS Acha que ele dirá que não? / HELEN "Saudades de Tróia"! Essa é uma observação estúpida, Menelau. / MENELAUS Perdão, querida. / HELEN Homens. Eles vão me culpar por tudo agora. / MENELAUS Não creio que ele tenha vido até aqui para nos ver brigar. / HELEN A coisa toda não foi por minha causa, mas por algum imposto marítimo. MENELAUS Ah? Sua memória está desaparecendo como a cor do seu cabelo, querida. / HELEN Eu disse que sentia falta de Tróia? Você e seus ataques baratos. (Ela sai.) / MENELAUS Ela tem dificuldade em dormir. Ela lembra de tudo (Walcott, 1993, p. 31, tradução nossa).

a observação do esposo e demonstra que ela foi uma espécie de cortina de fumaça para o real motivo da guerra: questões comerciais. Quando Helen sai ofendida, Menelaus recorre à desqualificação de sua opinião, tendo em vista a fragilidade de sua saúde mental devido à insônia. Contudo, ao afirmar que ela se lembra de tudo, estabelece um duplo sentido que pode dar razão a Helen, pois, se ela é capaz de lembrar-se de tudo, está correta em sua afirmação acerca dos motivos da guerra. Afinal, é incoerente com o bom-senso, com a racionalidade e com a economia que uma mulher mova milhares de homens para um conflito que culmine com a erradicação de toda uma cidade e sua população masculina. A explicação na qual a culpa recai em uma mulher e em sua beleza, porém, é uma excelente saída para romantizar o conflito e as ações violentas dos homens.

Na *Odisseia* de Homero (2011), bem como na releitura de Walcott, Odisseu é o protagonista e o herói, cuja memória se quer preservar. Em *As troianas* e em *Women of Owa* não há um herói que protagonize feitos, mas mulheres que sofrem as consequências do livre-arbítrio que levou a humanidade à guerra e ao final trágico: a morte de todos os heróis, trabalhadores e representantes do sexo masculino. A morte de todos homens está imbuída do peso cultural de que cabe aos homens a perpetuação da estirpe e do nome da família, ou seja, o poder de eternizar a descendência. Em Eurípides (1996), cabe somente o lamento pelo fim da descendência dos troianos:

CORO:

Em breve caireis na terra amada, e ninguém saberá  
o vosso nome.

HÉCUBA:

Poeira como fumo alado que sobe ao céu  
Tornará invisível o meu lar.

CORO:

O nome desta terra desaparecerá. Em toda a parte,  
aqui como ali, tudo se foi, e já não existe  
Tróia desventurada (Eurípides, 1996, p. 92).

Em *Woman of Owu*, o deus africano Anlugbua lamenta o infeliz futuro de Owu, contudo, diferente do mito grego, atribui às mulheres a perpetuação da genealogia da tribo. A entidade afirma que aquelas que seguem para a escravização farão com que Owu volte a existir em pequenas comunidades:

*Owu will rise again! Not here,  
Not as a single city again – Mother will not permit that,  
I know – but in little communities elsewhere,  
Within other cities of Yorubaland. [...] <sup>4</sup> (Osofisan, 2006, p. 67).*

A partir de seu posicionamento, Anlugbua relembra que, biologicamente, à mulher também cabe a reprodução da espécie. Tendo em vista que as mulheres de Owu serão escravizadas sexualmente, o orixá sublinha a consciência de que, ao menos geneticamente, Owu não se encerra ali. O final diferente do mito grego aponta para o caminho oposto: em vez do fim, direciona para uma continuidade em novos contextos, dando poder à mulher para perpetuar a espécie. Essa opção direciona para um movimento de decolonização, em que os indivíduos colonizados, nesse caso as mulheres, narram a história a partir de sua perspectiva e, embora escravizadas, assumem um poder a partir da ocupação do espaço de sujeito na narrativa, em diálogo com o que observam Fanon (2020, 2021, 2022), Kilomba (2019), Martins (1995) e Benjamin (1987).

Embora tenha um final diferente do mito grego, que aponta para um caminho oposto, em que as mulheres detêm o poder da perpetuação da espécie, ao culpar uma mulher por um conflito que, como observa a Helena de Walcott (1993), provavelmente resultou de questões comerciais, Osofisan reitera o discurso bíblico e homérico da mulher enquanto vilã. Outras mulheres, além de Helen, que aparecem em Walcott (1993), são descritas a partir de sua sen-

---

4. Owu se levantará novamente! Aqui não, / Não como uma única cidade novamente – A Mãe não permitirá isso, / Eu sei – mas em pequenas comunidades em outros lugares, / No interior de outras cidades da terra iorubá (Osofisan, 2006, p. 67, tradução nossa).

sualidade: Melanthis, a criada insubordinada do castelo de Odisseu; Nausicaa, a princesa filha de Alcinoos, com quem Odisseu sempre tem diálogos que envolvem a possibilidade de um relacionamento entre eles, chamando-a de “ninfá” e de “perfeita”; as garotas na ilha de Calypso, que não têm nomes, mas são concubinas que interagem com os marinheiros; Circe, a bruxa, da cor de ébano, descrita como mais doce que os doces e que usa vários artifícios para seduzir Odisseu; as sereias que vão ao seu barco e se propõem a fazer sexo com ele, depois cantam tentando seduzi-lo.

Em *Osofisan* (2006), com exceção de Iyunloye, a quem recai a culpa da guerra, as mulheres são retratadas como submissas. A rainha Erelu, que antes gozava do *status* de soberana e reinava sobre suas servas, é igualada às demais, destituída de qualquer poder. Sua função agora é chorar pelos homens e por seu destino. Não há, por parte de nenhuma das mulheres, qualquer tentativa de rebelião, conforme se pode observar no diálogo de Erelu com uma mulher e o coro:

*Of course I am sorry for myself,  
But so what? When fate has decided to strike you down  
What amount of crying can help?  
That's what I keep telling myself. I say – Resign yourself,  
Erelu Afin, and accept it all with forbearance!  
But Nature is weak: my tears pour out nevertheless!* (*Osofisan*,  
2006, p. 10).

Na sequência, ela lamenta que ninguém mais olhará para ela e verá uma rainha que deu ao esposo cinco filhos esplêndidos. Ou seja, Erelu olha para si a partir de seus papéis sociais, sempre em relação aos homens: o de rainha, o de esposa e o de mãe.

---

5. Claro que sinto muito por mim mesma, / Mas e daí? Quando o destino decide te derrubar / Quanto chorar pode ajudar? / É isso que eu continuo dizendo a mim mesma. Eu digo – Resigne-se! / Erelu Afin, e aceite tudo com tolerância! / Mas a Natureza é fraca: mesmo assim as minhas lágrimas escorrem! (*Osofisan*, 2006, p. 10, tradução nossa).

A poesia grega, em suas origens, circulava oralmente e almejava dar memória e fama aos grandes feitos dos heróis. Se a morte é a batalha derradeira e invencível da natureza humana, a imortalidade do herói era conquistada a partir do poder de memória que os mitos trazem à sociedade. Todavia, as mulheres não gozavam da mesma prerrogativa, pois sua presença era restrita ao lar, portanto, foram historicamente silenciadas e negligenciadas, condenadas ao esquecimento sendo lembradas somente por sua beleza, a qual seria capaz de corromper e arruinar sociedades inteiras.

Embora mais de dois mil anos tenham se passado entre a narrativa grega e a publicação das obras literárias aqui abordadas, todas elas compartilham o estereótipo da mulher enquanto causadora de sofrimento para os homens e responsáveis pela ruína das sociedades. Conforme apontei anteriormente, Ashcroft *et al.* (2013) observam que é crucial a reflexão acerca de qual das duas formas de opressão é mais impactante para as mulheres, se a de gênero ou a colonial.

Neste momento, tomo a liberdade de escrever as palavras finais deste texto em primeira pessoa, assumindo a escrita enquanto mulher e pesquisadora. As obras analisadas nos levam à conclusão de que a opressão de gênero, exercida pelo patriarcalismo, é mais soberana e resistente ao tempo, uma vez que ela afeta as mulheres não apenas nos processos de colonização, mas incide sobre nós ao longo de toda a nossa existência, simbolicamente iniciada no processo de criação divina, quando o primeiro homem e a primeira mulher a habitar o mundo dividiam o paraíso. Eva e todas nós, mulheres, devemos nossa existência a Adão, cuja costela foi o que permitiu nos gerar. Nosso papel social tem sido sempre associado aos homens: somos as esposas que esperam em castidade, como Penélope; somos as matriarcas que choram passivamente a morte de seus varões, como a rainha Ifemelu; somos as causadoras da ruína, como Eva, Helena e Iolunye.

A perspectiva da dupla colonização da mulher no contexto colonial destaca que, nas sociedades anteriormente colonizadas, as mulheres eram submetidas não apenas ao domínio imperial, mas também às ideologias patriarcais, fato que não muda necessaria-

mente com a emancipação política das nações submetidas ao poder colonial:

*Even post-independence practices of anti-colonial nationalism are not free from this kind of gender bias, and constructions of the traditional or pre-colonial are often heavily inflected by a contemporary masculinist bias that falsely represents 'native' women as quietist and subordinate* (Ashcroft *et al.*, 2013, p. 118).

Embora o sujeito colonizado encontre um espaço para abrogar a literatura do colonizador, como sujeitos do sexo masculino, Walcott e Osofisan não lograram êxito em desconstruir as ideias pré-concebidas e disseminadas acerca da condição da mulher na sociedade.

A pergunta que fica, a partir desta conclusão é: como mudar tal realidade? É o questionamento que feministas mundo afora têm centrado suas atenções na tentativa de responder. Na literatura, acreditamos que a resposta possa residir na escrita feminina. No campo literário e, mais especificamente na dramaturgia, tendo em vista as obras analisadas nesta pesquisa, a escrita das mulheres, colocando-se em posição de poder e igualdade pode trazer novos olhares ao cenário dominado pelos homens, (re)contando as histórias com a perspectiva feminina.

## Referências

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. **The Empire writes back:** Theory and practice in post-colonial literatures. London and New York: Routledge, 2004.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. **Postcolonial studies:** The key concepts. London and New York: Routledge, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. V. 1.

---

6. “Mesmo as práticas de nacionalismo anticolonial pós-independência não estão isentas desse tipo de preconceito de gênero, e as construções do tradicional ou pré-colonial são muitas vezes fortemente influenciadas por um preconceito masculinista contemporâneo, que representa falsamente as mulheres ‘nativas’ como quietistas e subordinadas” (Ashcroft *et al.*, 2013, p. 118, tradução nossa).

# Sumário

BONNICI, Thomas. **Conceitos-chave da teoria pós-colonial**. Maringá: Eduem, 2005.

EURÍPIDES. **As troianas**. Trad. de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70, 1996.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo: Ubu Editora: 2020.

FANON, Frantz. **Por uma revolução africana: textos políticos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

HOMERO. **Odisseia**. São Paulo: Hedra, 2011.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação** – episódios de racismo no cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

OSOFISAN, Femi. **Women of Owu**. Nigéria: University Press PLC, 2006.

WALCOTT, Derek. **The Odyssey: A stage version**. Canada: Harper Colins, 1993, e-book.

## A PÉCORA: ENTRE O SAGRADO E O PROFANO<sup>1</sup>

Giovana de Paula Santos

*“A mulher passou a ser execrada e exaltada ao mesmo tempo. Execrada no seu tributo carnal, como sendo um dos inimigos da alma – mundo, diabo e carne. Exaltada na substância anímica, que sendo fecundada pelo Espírito Santo dela fizera nascer o Verbo”*

(Correia, 2003, p. 73)

A epígrafe de Natália Correia, retirada da obra *Breve História da Mulher e Outros Escritos* (2003), pontua o pensamento de uma das personalidades mais interventivas na vida e cultura portuguesa do século XX. A consciência crítica da autora denuncia em seus escritos o descaminhar da humanidade, sobretudo, no que diz respeito à inferiorização da figura feminina no cristianismo.

As questões que envolvem a mulher e a religião têm sido alvo de calorosas discussões ao longo dos anos. Por um lado, o feminino retrata o ideal da virgem imaculada e a pureza moral; de outro, a erotização dos corpos, o fruto proibido que expulsou Adão do paraíso, sendo reduzido, portanto, ao desejo carnal que afasta os homens do caminho da castidade e da santidade.

Com base na compreensão do feminino que simboliza o céu e o inferno, Natália Correia constrói a personagem Melânia Sabini, na peça *A Pécora*, escrita em 1967, um período marcado pelo auge da repressão pela ditadura em Portugal. Na peça é retratado o período histórico de 1917 a 1930, entre a primeira aparição da Vir-

---

1. O presente ensaio é um recorte da dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Estadual do Centro-Oeste, sob a orientação do Prof. Dr. Edson Santos Silva.

gem de Fátima e o reconhecimento oficial do milagre pela Igreja Católica Apostólica Romana.

Ciente de que estamos diante de um dos maiores fenômenos sobrenaturais do catolicismo, na ficção nataliana há um entrelaçamento das vozes coletivas que sustentam o milagre de Fátima e a ocupação fictícia das lacunas deixadas por esse acontecimento; desse modo, conduzimos nossa análise buscando modelos interpretativos que abarcam as peculiaridades da peça - que utiliza como plano de fundo uma História oficial; encenando a canonização da falsa santa de Gal.

Brevemente, no prólogo, galesas recitam o falso testemunho de três crianças que narram a visão da ascensão da falsa santa, remetendo aos pastorinhos de Fátima: “O romance de Melânia Sabini cuja virtude impôs aos céus o seu rapto por um anjo a fim de furta-los a este mundo de perdição” (Correia, 1990, p. 18).

Tal milagre é considerado a redenção dos galeses, pois atrairia ao lugar um oratório, acontecimento milagroso capaz de renovar a fé do povo e angariar turistas, tornando a cidade próspera para os negócios: “nos dias de romaria, com barracas coloridas, cobrem-se as pedras de Gal” (Correia, 1990, p. 29).

A história dos pastorinhos é perpetuada pelo povo que, unido aos benefícios econômicos da Igreja e do Estado, vê grande oportunidade para os seus próprios interesses financeiros. O povo daquela região pobre, rural e extremamente católica vivia alheio a qualquer anseio e encontra no oratório o “pão dos galeses”, rejeitando, assim, os ideais liberais e a instituição do Estado moderno.

Enquanto a mentira se espalha naquele vilarejo, Melânia Sabini é escondida no prostíbulo de Madame Olympia e passa a ser chamada de Pupi. “Apresento-lhes a menina Pupi. Ela vem juntar-se à nossa pequena comunidade. Reparem nas suas faces. São duas frescas margaridas” (Correia, 1990, p. 42). Trata-se, portanto, de duas faces de uma mesma personagem: ela é santa e também é a prostituta.

A jovem Melânia Sabini renasce em Pupi, ignorando sua própria potência de ser e existir, sendo reduzida a um objeto a ser explorado psicológica, sexual e economicamente: “Não há

no mundo coisa mais digna de ser cuspidada do que eu” (Correia, 1990, p. 54). Nesse sentido, *A Pécora* não comunga com uma pálida imitação da vida, enfatizando a limitação a qual todas as mulheres estão submetidas em detrimento da permanência das instituições de poder.

A falsa santa de Gal reflete a desordem psicológica, moral e social inerente à nossa sociedade, em específico, sobre a condição feminina no tempo e a construção do mito em cima da imagem do feminino dito sagrado. As várias faces de Melânia Sabini, personagem principal, simbolizam o paradoxo do profano e do sagrado, de como os mitos caminham entre a fé e a razão, entre a realidade e a ficção, especialmente porque tentamos dividir a vida nessa dicotomia, mas a questão é impossível separá-los.

A instalação do sagrado acompanha a história humana, transitando entre a terra e o céu, entre o real e o irreal, produzindo efeitos de sentido além do nível da razão. Em uma definição inicial desses termos, Mircea Eliade, no livro *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões* (1992), pontua: “Ora, a primeira definição que se pode dar ao sagrado é que ele se opõe ao profano” (Eliade, 1992, p. 13), sendo, portanto, características distintas e contrárias.

Para o pesquisador, a experiência religiosa é resultado da construção das ideias de espaço e tempo e, finalmente, da vivência religiosa. O homem vive a experiência do sagrado, porque ele se mostra absolutamente diferente do profano, utilizando o termo *hierofania* para indicar o ato dessa manifestação transcendental, segundo Mircea:

[...] o sagrado e o profano constituem duas modalidades de ser no Mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo da sua história. Esses modos de ser no Mundo não interessam unicamente à história das religiões ou à sociologia, não constituem apenas o objeto de estudos históricos, sociológicos, etnológicos. Em última instância, os modos de ser sagrado e profano dependem das diferentes posições que o homem conquistou no Cosmos e, conseqüentemente, interessam não só ao filósofo, mas também a todo investigador desejoso de conhecer as dimensões possíveis da existência humana. (Eliade, 1992, p. 14-15)

Diante das inúmeras possibilidades da existência humana, o homem que se dedica à religião é aquele que se distingue dos demais, pois está submetido às leis provindas de uma autoridade absoluta, e suas ações são movidas de acordo com as regras e diretrizes previamente impostas; assim:

o homem religioso assume um modo de existência específica no mundo, e, apesar do grande número de formas histórico-religiosas, este modo específico é sempre reconhecível. Seja qual for o contexto histórico em que se encontra, o *homo religiosus* acredita sempre que existe uma realidade absoluta, o sagrado, que transcende este mundo, que aqui se manifesta, santificando-o e tornando-o real. Crê, além disso, que a vida tem uma origem sagrada e que a existência humana atualiza todas as suas potencialidades na medida em que é religiosa, ou seja, participa da realidade. (Eliade, 1992, p. 97).

A filosofia que rege o ordenamento cristão propõe o afastamento de seus fiéis do mundo profano, buscando doutriná-los à sacralidade; na vida religiosa não existe (ou não deveria existir) espaço para o profano.

A natureza devocional por vezes ampara e orienta o homem mundano, não se tratando de uma propriedade, mas da produção de efeitos de sentido em níveis sobrenaturais, que se refletem nos pensamentos e, conseqüentemente, nas atitudes dos homens perante a vida. Nesse sentido, compreende-se que nos rituais católicos a veneração não é por uma imagem, mas pelo tecido de símbolos que representa; em outras palavras, o sagrado e o profano se analisam em forças doutrinárias que formam as civilizações, elevando-se para além da compreensão racional.

Quando se analisam essas dicotomias, tendo como plano de fundo a peça de Natália Correia, é importante perceber a desvalorização simbólica da mulher em relação ao divino, e como essa questão marca a história da civilização ocidental, tanto nos ideais morais e religiosos que sedimentaram nossa sociedade, quanto na filosofia e na ciência desenvolvidas na Grécia Clássica.

A exemplo disso, no berço da democracia, com o surgimento da *polis*, que excluía as mulheres de Atenas da participação das

decisões políticas e impunha a castidade, enquanto os maridos tinham a liberdade de desfrutar a vida política, social e sexual, aos homens também era permitido o acesso livre aos espaços públicos, aos estudos de Filosofia, Artes e Ciências. Isso significa que, desde a fundação da civilização democrática, a cidadania foi definida pelo homem, de modo que as mulheres sempre foram excluídas da história e da vida política.

Na obra *Poética* (2007), Aristóteles estabelece o tratado para a composição da boa tragédia, da “poesia mimética, de modo geral, e à tragédia, de modo privilegiado, a sua poética se apresenta como um método - normativo, prescritivo e, muitas vezes, apenas descritivo para a composição do poema mimético” (Pinheiro, 2017, p. 07). Na obra que foi a base do pensamento estético ao longo de séculos, o filósofo pressupõe que, para que o herói trágico produza os efeitos esperados, seu caráter deve ser bom; nesse quesito, mulheres são inferiores e escravos ruins, e de modos semelhantes são destinados à obediência:

Carácter bom pode existir em todos os tipos de personagem: uma mulher pode ser boa e bem assim um escravo, embora aquela seja talvez um ser inferior a este inteiramente vil. O segundo aspecto a tomar em conta é que os caracteres sejam apropriados: um carácter pode ter valentia, mas não é próprio de uma mulher ser valente e esperta. (Pinheiro *apud* Aristóteles, 2007, p. 66).

Na ciência política, Aristóteles compreende que o homem é, por natureza, um animal político, e para o funcionamento apropriado do Estado democrático é necessária a aplicação da justiça e da ordem social. O filósofo fundamenta esse posicionamento defendendo a ideia de que alguns nasceram para dominar (homens), e outros para serem dominados (escravos e mulheres); confirmando o seu entendimento de que o homem é superior por natureza e a mulher inferior, esse princípio se estende à toda humanidade de forma incontestável ao longo dos séculos.

Assim, a sociedade foi dividida em dois sexos: o masculino - racional, valente e dominador; e o feminino - emotivo, frágil e procriador. Com a ascensão do Cristianismo, a distinção entre os sexos

ocorreu, essencialmente, pela desvalorização simbólica das mulheres em relação ao divino, sendo delimitado o acesso das mulheres a Deus por meio da função de mãe (virgem). As boas mulheres cristãs são aquelas que se dedicam ao celibato ou estão ligadas a um homem, que obedecem às leis sem contestar, que exercem a sua função de procriadora de outros cristãos, enquanto as más mulheres são aquelas que se recusam a cumprir o destino traçado pelos homens, que questionam as leis e buscam garantir a ampliação de seus direitos.

A busca pelo controle de comportamentos pelas instituições de poder é uma técnica recorrente na história da humanidade, esse *modus operandi* de governo ditado por homens visa a direção da consciência das mulheres que vivem na *polis*, conduzindo à servidão, à obediência e à docilidade.

Voltando à peça *A Pécora*, a personagem Melânia Sabini atua no sagrado enquanto aceita o que é imposto pela dominação patriarcal e eclesiástica, mas os mundos (profano/sagrado) se comunicam a todo momento, numa espécie de dependência mútua, o sagrado da santa de Gal se prolonga ao mundo profano de Pupi; ao mesmo tempo que se repelem, aproximam-se, atuando em espaços limítrofes, encontrando-se e se confundindo. “Uma puta! Vossa santa é uma puta” (Correia, 1990, p. 165), insiste a personagem quando revela a sua verdadeira identidade em meio a procissão. Na peça, assim como na vida, as duas especificidades são opostas e complementares, o sagrado não seria o que é sem o profano e vice-versa.

O corpo de Melânia Sabini possibilita a análise da questão central do sagrado e profano na peça e, para compreender as raízes desse domínio, o discurso do Sr. Sabini, pai de Melânia, marca o controle patriarcal na construção da identidade feminina: “As mulheres nasceram para cozer pão e chocar filhos” (Correia, 1990, p. 23). O poder eclesiástico da personagem é reafirmado na fala do Bispo: “Quando a vossa glória sofrer mais do que poderá sofrer, quando vos espojardes no horror dos frenesis, sereis remidos pela infâmia dos suplícios e é à glória que sereis prometidos” (Correia, 1990, p. 103). Esses discursos são responsáveis em coordenar a vida e o corpo da personagem principal. Servidão e penitência, esse

é o destino traçado pelos poderes que a controlam, a personagem se encontra presa nesse sistema que pré-determina a sua existência e atravessa a construção identitária de todas as mulheres.

Esse sistema governamental, que delimita mulheres profanas e sagradas, tem por objetivo a destituição do sujeito político feminino e a transformação em seres obedientes; sob a falsa égide da Igreja estão as mulheres “sagradas” e excluídas dessa proteção ilusória, as que ousaram contrariar o sistema, as denominadas “profanas”.

Tais questões permeiam a narrativa nataliana e retratam a formação da nossa sociedade. A passagem de dócil Melânia Sabini à ovelha desgarrada Pupi, ao ser conduzida ao prostíbulo por aqueles que sempre ditaram as regras da vida e do corpo das mulheres (os homens), é refletida na peça pelo acordo estabelecido entre a Igreja e a família, que decidem obter lucro com o corpo feminino: “Bispo (numa reação violenta) / [...] Nós contentamo-nos com os donativos. Eles são a moeda da fé. Com ela, fortaleceremos os alicerces da igreja, para que neste reino se não eclipse a luz de Deus” (Correia, 1990, p. 98).

Nesse ponto, atestam-se os interesses puramente econômicos das instituições de poder determinando o destino da personagem. Essas questões perpassam a vida e a obra de Natália Correia que, ao longo de sua vida literária, defendeu a liberdade da mulher e o seu papel na definição do que é a humanidade, tecendo duras críticas ao capitalismo, por compreender que esse sistema econômico-social implica nas desigualdades sociais e de gênero. Também nesse aspecto, as mulheres sempre estão em desvantagem, com a exploração de sua força de trabalho e de seus corpos.

As promessas de liberdade e prosperidade às mulheres, na verdade, além de outras problemáticas sociais, ocasionam a “feminização da pobreza que acompanhou a difusão da globalização e adquire um novo significado quando recordamos que foi o primeiro efeito do desenvolvimento do capitalismo sobre as vidas das mulheres” (Federici, 2017, p. 37).

A partir de *A Pécora*, é possível a percepção da mercantilização do corpo feminino e a sua transformação em um chamariz

para angariar donativos à Igreja. Quando a personagem, que estava imersa na história dominada por homens, toma a consciência da sua existência individual e do controle que exerciam sobre sua vida, já é tarde, a mentira já havia sido perpetuada como verdade, o rompimento com o sagrado, com a revolta às leis impostas pelos deuses (família e Igreja) ocasiona punição imediata destinada às mulheres que se rebelam: “UM ALEIJADO: (erguendo-se nas muletas e sobrepondo a sua voz à algazarra) / Companheiro de infortúnio! Arranquemos a língua a esta megera” (Correia, 1990, p. 164-165).

A relação tensa de dominação do corpo feminino e a extensão nas relações de poder fundamentam a ideia de que Melânia Sabini estava submetida às leis ditadas pelos homens. Quando esse poder se depara com mulheres desobedientes, que não aceitam as vontades impostas pelo sexo masculino, a violência é o preço a ser pago: “[...] o preço da desobediência é decididamente insustentável: sangue vertido, humilhação automática, derrota anunciada” (Gros, 2018, p. 43).

A passagem de sagrada à profana, com a revelação da identidade da santa de Gal, partindo do discurso de Pupi, se mostra irrelevante frente aos devotos católicos: “Não... não me abandonem!... Essa é a Falsa... de madeira... Pintada... Foi um artista... que lhe deu esse rosto imoral... A verdadeira... Jaz no pó... desfeita em sangue...” (Correia, 1990, p. 169). A sua posição de discurso é, obviamente, inferior ao sistema hierárquico no qual estava inserida; portanto, uma mulher que revela uma mentira contada por homens não é uma opção válida dentro desse sistema governamental:

As últimas palavras são gritadas sob o desabar das muletas dos aleijados, das bengalas dos cegos, das velas das pagadoras de promessas, sempre em genuflexão, e da disciplina dos flagelantes. Das macas e das cadeiras de rodas, os enfermos arrancaram-lhe partes do vestido. As mulheres estéreis puxaram-lhe os cabelos. (Correia, 1990. p. 166).

A propósito, Melânia Sabini é uma personagem ambígua em todos os aspectos, trazendo em si um universo antagônico e desafiando instituições cristalizadas. Ao mesmo tempo é sagrada e profana; assim, a sua história discorre por um caminho prede-

terminado pelo controle dos poderes religiosos e patriarcais, mas que, quando numa experiência súbita de consciência, exprime o que Frédéric Gros define como a recusa de “ser governada assim”, atuando com base em seus princípios, rebelando-se e, conseqüentemente, rompendo seu *status quo* de obediência e “sacralidade”.

Desse modo, podemos compreender o trágico<sup>2</sup> desfecho de Melânia Sabini como a devolução ao lugar de submissão e santidade, ou ainda, silenciamento e apagamento daquela que ousou romper com o sagrado. Mulheres profanas são, antes de tudo, aquelas que ousaram desobedecer àqueles que ditam as regras do jogo.

Não coincidentemente, a peça permaneceu por um longo período guardada nas gavetas do “esquecimento”, pois, por meio da arte dramática, em especial *A Pécora*, há o questionamento aos padrões religiosos e morais. Colocar a santa em igualdade com uma puta é romper o estereótipo do sagrado, a personagem ultrapassa padrões estabelecidos, mostrando suas múltiplas e complexas identidades e, justamente por isso, afasta-se do sagrado e se mostra humana: da ingênua Melânia Sabini à prostituta Pupi, da passividade à revolta.

O termo libação no sentido de “aspersão de um líquido em intenção de uma divindade” (Houaiss, 2001, p. 1753), é o que melhor define o sacrifício de Melânia Sabini, conforme indica a didascália: “Os flagelantes tomam inteiramente conta dela e justificam-na com as disciplinas, deixando-a coberta de sangue enquanto gritam” (Correia, 1990, p. 168). Assim, o ato de jorrar sangue é o preço pago pela protagonista quando escancarou aos devotos a farsa da santa de Gal, mostrando a sua verdadeira identidade.

Pupi, inserida no contexto patriarcal cristão, mas destoante desses preceitos, gera o conflito central da peça, vive na vida infame, mas é reverenciada no imaginário sagrado. Sua posição de

---

2. Para Pavis: No estudo das diferentes filosofias do trágico, sempre se encontrará essa dicotomia: uma concepção literária e artística do trágico relacionado essencialmente à tragédia (Aristóteles); uma concepção antropológica, metafísica e essencial do trágico que faz decorrer a arte trágica da situação trágica da existência humana, concepções que se impõem a partir do século XIX (Pavis, 2010, p. 416). A segunda concepção melhor se aproxima do destino trágico de Melânia Sabini.

prostituta, ao longo da peça, reforça o rebaixamento da mulher perante a sociedade. A revelação da identidade (o ápice da narrativa) custa-lhe o alto preço destinado àqueles que se rebelam, sendo espancada e morta pelos fiéis que celebravam a sua santificação.

Fadada a viver à mercê dos caprichos masculinos, é explorada física e economicamente pelos “abutres”, a sua humanidade é reduzida a um objeto a ser explorado. O rompimento do estereótipo sagrado e a atuação no submundo profano ocorrem quando a personagem passa a atuar como Pupi, a prostituta. Gros explica que “a submissão pode trazer como seu reverso futuro uma promessa de revolta e rebelião” (Gros, 1965, p. 41).

Melânia Sabini é fruto dessa submissão que gera a revolta, causando desordem na tirania da obediência civil; nesse sentido, cabe levantar o questionamento de Wilhelm Reich e trazido por Frédéric Gros, na obra *Desobedecer*: “a verdadeira questão não é a de saber por que as pessoas se revoltam, mas por que não se revoltam” (Gros, 1965, p. 09). A peça em si não traz a resposta a essa pergunta, mas abre possibilidades, levanta questões e revela que a revolta de Sabini ocasiona a devolução (violenta) ao seu lugar de silenciamento. É o apagamento do profano (ainda que verdadeiro) e a elevação do falso sagrado.

Assim se explica a sociedade patriarcal, na qual o território feminino sofre constante interferência do discurso masculino dominante; por vezes censuradas, apagadas da história e reduzidas ao seu corpo, as mulheres são impedidas da mais básica das liberdades: a de imaginar o próprio futuro e de ter orgulho da própria vida. Vivendo no caminho já traçado pelos deuses (homens), sendo “jogadas na fogueira” as que buscam mudar o rumo de seu destino e se libertar das personagens que as aprisionam, a postura de desobediência da personagem é um ataque às instituições de poder que determinam o que é profano e o que é sagrado.

Melânia Sabini, *a priori*, inserida nas práticas discursivas religiosas e patriarcais, enxergava na satisfação do seu desejo carnal um ato pecaminoso, sendo conduzida a acreditar na desvalorização de seu estado humano: “Menos do que isso. Eu já disse que sou pior do que um rato. E depois do que ouvi, satisfaz-me essa minha

condição” (Correia, 1990, p. 47) e, ao se considerar pecadora, estava disposta a sofrer as penitências impostas pelos seus algozes.

A construção da mulher, inserida nas práticas sociais que subjugam a sua existência, afetou a psicologia feminina de forma significativa; essa formação marginalizou mulheres e negou o igual acesso ao aprendizado, surtindo efeitos na capacidade de interpretar e alterar esse sistema, como bem explica Gerda Lerner, no livro *A criação do patriarcado* (2019):

As mulheres foram impedidas de contribuir com o fazer História, ou seja, a ordenação e a interpretação do passado da humanidade. Como esse processo de dar significado é essencial para a criação e perpetuação da civilização, podemos logo ver que a marginalização das mulheres nesse esforço as coloca em uma posição ímpar e segregada. As mulheres são maioria, mas são estruturadas em instituições sociais como se fossem minoria. (Lerner, 2019, p. 29).

O fato é que, independentemente da posição que a mulher ocupe perante a sociedade (santa ou prostituta, casada ou solteira, crente ou cética), a ideologia incutida pelo patriarcado ensina que o sexo feminino é naturalmente inferior, mantendo e sustentando a dominação masculina, baseando-se em instituições como a família, a religião, a escola e as leis. A limitação dos corpos, sobretudo de mulheres, perpetua-se na atualidade. As engrenagens das instituições operam de modo a domesticá-las.

Desde o início do estabelecimento das leis para a formação dos Estados, instituiu-se a mulher como uma propriedade do homem, restringindo os direitos sexuais e instaurando a dependência econômica de forma “natural”, inserindo na *psiqué* feminina como sendo esse o desejo do líder/divino/homem e a missão feminina. Embora as mulheres venham sendo subordinadas a essas questões ao longo dos séculos, é um erro tentar conceituá-las como vítimas da história.

A existência feminina foi ignorada e omitida pelo pensamento patriarcal; a título de exemplo, pesquisas mostram que mulheres na Idade Média gozavam de grande liberdade intelectual; na Babilônia, podiam ser proprietárias de terra e herdeiras, raramente os

livros mencionam o nome de Olympe de Gouges, que em 1791 escreveu a *Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã*, além de peças teatrais que encenavam os ideais da Revolução Francesa aos analfabetos; no cenário brasileiro, um país que nasceu de um decreto assinado por uma mulher, a primeira escola pública foi instituída por uma mulher, a primeira greve geral foi iniciada por operárias, nada disso tem destaque, ao contrário, nas aulas de história, por exemplo, nos apresentam Carlota Joaquina como a louca de bigode, D. Leopoldina, a gorda mal amada, Domitila, a amante de D. Pedro I. Essa ideia superficial de mulheres importantes na história brasileira invade o imaginário de alunas que, por vezes, são conduzidas pelo próprio ensino escolar a acreditar na redução do papel da mulher perante a sociedade.

Embora o fazer história do universo feminino não tenha sido registrado, as mulheres são essenciais e peças centrais para criar a sociedade, mas sempre foram destinadas aos papéis de menor relevância na narrativa. Nesse sentido, mostra-se a importância de ler, pesquisar e falar de mulheres com o devido destaque. Estudar a escrita subversiva de Natália Correia, que coloca uma santa/prostituta como personagem principal, é voltar o olhar à visão feminina, alternando a ordem socialmente imposta por aqueles que sempre dominaram a narrativa. Na concepção de que o teatro é o palco da vida, Lerner pontua:

Homens e mulheres vivem em um palco no qual desempenham seus papéis designados, ambos de igual importância. A peça não pode prosseguir sem os dois atores. Nenhum deles “contribui” mais ou menos para o conjunto; nenhum é secundário nem dispensável. Mas o cenário é concebido, pintado e definido por homens. Homens escreveram a peça, dirigiram o espetáculo, interpretaram os significados da ação. Eles se autoescalaram para os papéis mais interessantes e heróicos, deixando para as mulheres os papéis de coadjuvante. (Lerner, 2019, p. 38, grifo da autora).

A tomada de consciência feminina implica a insubmissão, na busca de alteração das relações de poder para a distribuição futura de iguais papéis. As “domesticadas” que preenchem o estereótipo do sagrado, são aquelas que se encaixam perfeitamente na figura

idealizada do masculino; enquanto as profanas, aquelas que recusam as regras impostas, são ridicularizadas e excluídas; isso ocorre, geralmente, com as mulheres que compreendem o seu direito de interpretar o próprio papel ou reescrever o roteiro.

A representação das duas faces de Melânia Sabini (santa de Gal à prostituta Pupi), aponta o controle exercido pelo sistema patriarcal e o poder eclesiástico; a estética de Natália Correia propõe uma reflexão crítica acerca do feminino, da sociedade e do sagrado.

Silvia Federici, na obra *Calíbã e a bruxa* (2017), explica que com o advento do Cristianismo como a religião estatal, “o clero reconheceu o poder que o desejo sexual conferia às mulheres sobre os homens e tentou persistentemente exorcizá-lo, identificando o sagrado como prática de evitar as mulheres e o sexo” (Federici, 2017, p. 38).

Em *A Pécora* são revelados os meandros utilizados pela Igreja a fim de impor o falso catecismo sexual, fazendo da sexualidade feminina um objeto de vergonha e, além disso, como o patriarcado, em conluio com o capitalismo, transformou o corpo feminino em uma mercadoria. “Quantos enriqueceram com meu altar?” (Correia, 1990, p. 132).

Na peça, a exploração do corpo de Melânia Sabini se evidencia quando a personagem percebe que todos ao seu redor enriqueceram com o falso milagre, exceto a “santa”, que, após trinta anos do acontecimento, encontra-se velha, pobre e sozinha.

*A Pécora* mostra como as relações humanas são conflituosas, principalmente porque estamos presos às nossas ilusões. A crença em mitos produz prazer e ao mesmo tempo nos afasta de uma realidade política e social. Longe de buscar desvendar um mito pátrio, este ensaio alimenta-se do fruto da consciência de que, independentemente de como a realidade se apresenta, todos nós temos o potencial de consciência e de transformação.

Portanto, todo ser humano preso numa ilusão é impotente, e somente atingimos o estado de potência quando nos tornamos conscientes, somente assim caminharemos rumo à mudança. Neste caso em específico, a conscientização de que a concepção de uma

figura santificada vai além da fé, sedimentando-se na sociedade por meio das influências políticas, econômicas e culturais.

## Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Paulo Pinheiro. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

CORREIA, Natália. **A Pécora**. 2 ed. Lisboa: O jornal, 1990.

CORREIA, Natália. **Breve história da mulher e outros escritos**. Lisboa: Livraria Editora, 2003.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Trad. Rogério Fernandes. 1 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

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

GROS, Frédéric. **Desobedecer**. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva (Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda.), 2001.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens**. Trad. Luiza Selleza. São Paulo: Cultrix, 2019.

PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos**. São Paulo: Perspectiva: 2010.

## “A PRINCESA ESPANHOLA”: UM OLHAR DE MARIA TERESA HORTA SOBRE A INFÂNCIA DE CARLOTA JOAQUINA<sup>1</sup>

Thatiane Prochner

*Hombres necios que acusáis  
a la mujer sin razón,  
sin ver que sois la ocasión  
de lo mismo que culpáis.  
(Sor Juana Inés de la Cruz)*

Carlota Joaquina de Bourbon nasceu em 25 de abril de 1775 e faleceu em 7 de janeiro de 1830, portanto, entre a passagem de dois séculos, o XVIII e o XIX. A princesa foi muito esperada pela corte espanhola, após várias gravidezes mal sucedidas da mãe, Maria Luísa de Parma. Preocupados com a possibilidade de não haver outros herdeiros, a menina teve uma educação esmerada, com ilustrados da época. A influência do avô Carlos III, que acreditava no potencial feminino através da educação e da cultura, e com quem Carlota conviveu durante a infância mais do que com os próprios pais, contribuiu de forma imprescindível para a formação da infanta que, um dia, se tornaria uma mulher estudiosa e leitora ávida, interessada em política e nos negócios da coroa.

Aos 10 anos de idade, é enviada para Portugal com a finalidade de cumprir o contrato de casamento com o príncipe D. João VI, reforçando a antiga aliança da União Ibérica. A consumação

---

1. Parte desta análise encontra-se publicada no volume *Mito e dramaturgia na literatura portuguesa* (2023), no artigo “‘A menina é a mãe da mulher’: Inês e Carlota no viés da infância”, em coautoria com Edson Santos Silva e Têssio Leandro Stelmachuk.

do enlace, porém, se dará cerca de quatro anos mais tarde, quando a menina finalmente “se torna mulher”, com o corpo apto a gerar filhos. A partir do momento em que Carlota põe os pés em terras lusitanas, passa a ser o centro das notícias, bem como de especulações, não somente em torno da pouca idade, mas também por conta da sua aparência física (pequena e magra) e, principalmente, pelo fato de ser espanhola.

O relacionamento dela com o príncipe é descrito por muitos estudiosos e ficcionistas como incompatível, desde o princípio, embora cartas futuras da princesa revelem certo afeto ao esposo e vice-versa (Azevedo, 2007). O fato é que, ao longo dos anos e com o interesse crescente de Carlota nos assuntos políticos *versus* o impedimento do marido que não via com bons olhos a atuação política de uma mulher, o relacionamento realmente acabou esfriando e se tornando uma convivência dolorosa e cheia de percalços. No fim da vida, o casal mal se via, Carlota foi enclausurada no Palácio de Queluz e já não se suportava a manutenção das aparências, embora haja registros, no testamento da rainha, da encomenda de 100 missas em prol do marido – “uma reconciliação de última hora”? (Magalhães Jr. *apud* Gomes, 2007, p. 168).

Havemos de mencionar, outrossim, que a personagem pagou o preço pelos seus desejos de poder; ainda que visivelmente capaz, sua inteligência e sagacidade configuravam como uma ameaça ao poderio masculino, tanto que ela foi duramente atacada em sua índole, principalmente em suas relações conjugais, acusada de adultério e até mesmo de assassinato.

Por essa série de motivos, sua imagem acaba figurando para além do espaço real, reverberando em um espaço mítico, dadas as inúmeras versões a respeito de sua vida e dos acontecimentos que marcaram época. Alcançar a “veracidade” de uma determinada narrativa, portanto, é uma tarefa praticamente impossível. Perante o mito, o que existem são diversos pontos de vista que permitem a reavaliação e a reinterpretação dos fatos, possibilitando novas perspectivas. Segundo Barthes (2001), o mito é uma fala, mas não uma fala qualquer.

São necessárias condições especiais para que a linguagem se transforme em mito [...]. Mas o que se deve estabelecer solidamente desde o início é que o mito é um sistema de comunicação, é uma mensagem. Eis por que não poderia ser um objeto, um conceito, ou uma ideia: ele é um modo de significação, uma forma. Será necessário, mais tarde, impor a essa forma limites históricos, condições de funcionamento, reinvestir nela a sociedade. [...] Seria, portanto, totalmente ilusório pretender fazer uma discriminação substancial entre os objetos míticos: já que o mito é uma fala, tudo pode constituir um mito, desde que seja suscetível de ser julgado por um discurso. O mito não se define pelo objeto da sua mensagem, mas pela maneira como a profere. (Barthes, 2001, p. 131).

Logo, o mito está inserido na sociedade, a partir da forma como os discursos são proferidos e disseminados. As transformações históricas, como consequência, transformam o real em discurso, e tudo isso se dá através da palavra.

A partir de recortes da teoria barthesiana, Campello (2018) elucida alguns dos pontos cruciais do mito:

O mito... possui um caráter imperativo, interpelador. [...] o mito é uma fala roubada e restituída. [...] em geral, o mito prefere trabalhar com imagens pobres, incompletas, nas quais o sentido já está diminuído, disponível para uma significação: caricaturas, pastiches, símbolos, etc. [...] o leitor vive o mito como uma história simultaneamente verdadeira e irreal. [...] O mito não é uma mentira nem uma confissão: é uma inflexão. [...] Por ser um sistema de valores, quando o sentido está completo e o mito não pode invadi-lo, transforma-o e rouba-o totalmente. [...] O maior poder do mito é a sua recorrência e ele amadurece porque se expande. (Campello, 2018, p. 48).

Diante disso, a autora indica “uma espécie de petrificação na superfície da fala mítica”, já que o leitor vive o mito como possibilidade do verdadeiro, ainda que irreal. Assim, temos a personagem Carlota Joaquina. Personagem viva em seu tempo e viva, ainda hoje, por meio do mito, uma vez que o resgate total, cheio e acabado, como salienta Campello, não existe no campo da significação. Por isso, faz-se pertinente o resgate de aspectos da vida íntima dessa personagem histórica, que apresentem o mínimo de pistas, no

sentido de revisitar e reavaliar as narrativas propagadas ao longo da história. Nesse sentido, a literatura é uma das formas de estabelecer diálogos reflexivos acerca desses discursos cristalizados.

Nesse viés, buscamos, por meio da análise literária, encontrar outros pontos de vista que narrem a personagem Carlota Joaquina no viés da infância, pela perspectiva de um narrador onisciente que dá voz à criança. A perspectiva da infância proporciona ao leitor uma mudança de olhar, a fim de repensar circunstâncias outras que, por sua vez, elucidariam pontos obscuros, instigando-o a pensar no lugar do outro.

A infância, em sua definição dicionarizada, aponta o período entre o nascimento e a puberdade, no qual se configuram as características intelectuais e emocionais do indivíduo (Muniz & Castro, 2005, p. 554). Porém, nem sempre essas concepções foram as mesmas, muito menos em se tratando da figura feminina, conforme observamos nos estudos de Perrot (2019).

Começemos pelo começo, o *nascimento*: a menina é menos desejada. Anunciar: “É um menino” é mais glorioso do que dizer: “É uma menina”, em razão do valor diferente atribuído aos sexos, o que Françoise Héritier chama de “valência diferencial dos sexos”. Nos campos de antigamente, os sinos soavam por menos tempo para o batismo de uma menina, como também soavam menos para o enterro de uma mulher. O mundo sonoro é sexuado. (Perrot, 2019, p. 42).

Há fatores determinantes para a criação do menino e a criação da menina. A escolarização para uma menina, por exemplo, diferenciava-se pela forte influência religiosa, em que a menina deveria ter a religião como vínculo, especialmente no catolicismo. E enquanto para o homem o sangue era símbolo da força e da coragem que alimentava os campos de batalha, o sangue da mulher era considerado impuro e motivo de desconforto para se falar abertamente.

O casamento era considerado o “ápice do estado de mulher”, aponta Perrot (2019). Segundo ela, o casamento arranjado pelas famílias, e atendendo a seus interesses, pretendia ser aliança antes de amor. Acreditava-se que a paixão era contrária às boas

relações e às uniões duráveis que fundam as famílias estáveis. As escolhas, nesse sentido, eram comumente acordadas entre os homens, o pai da noiva e o pretendente.

Às meninas, mulheres, eram destinados os assuntos do lar, questões domésticas, detalhes de cama, mesa e banho, cuidados com as crianças, cuja existência acabava sendo uma das prioridades no casamento e, dentro do casamento, a manutenção da honra e da fidelidade se tornava algo imprescindível, mas isso prioritariamente por parte da mulher, já que para o homem uma traição se resolvia com um duelo ou era até mesmo perdoável, pois a busca pelo prazer fora de casa correspondia às necessidades masculinas de satisfação pessoal.

Destinadas ao reduto doméstico, portanto, as mulheres pouco se inteiravam a respeito de outros assuntos, menos ainda dos assuntos políticos, mais condizentes aos seus maridos.

Em meio a tantas restrições, a mulher se resignava, inventava um lugar para si ou revoltava-se contra o seu opressor, na tentativa de lutar pelos seus direitos. Em palavras simples, ao contrário do homem, a mulher não poderia ser dona de si e de suas próprias vontades.

Em entrevista a Jean-Louis Servan Schreiber, no ano de 1975, Simone de Beauvoir esclarece alguns pontos importantes acerca de sua obra *O segundo sexo* (1949). No trecho transcrito a seguir, a autora menciona a infância como fator determinante para o comportamento feminino na fase adulta, porém como algo que se cria em torno da menina.

**Jean-Louis Servan Schreiber:** “– Simone de Beauvoir, *O segundo sexo*, se pudéssemos resumi-lo, o que seria muito difícil, poderia girar em torno da ideia muito retomada desde então... que eu gostaria que nos explicasse: ‘ninguém nasce mulher, torna-se mulher’”.

**Simone de Beauvoir:** “– Sim, afinal é a frase que resume o conjunto de minhas teses e o que ela significa é simples: é que ser mulher não é um dado natural, mas o resultado de uma história. Não há um destino biológico ou psicológico, que define a mulher como tal. Foi uma história que a fez primeiro, a história da civilização que resultou em seu *status* atual, e, de-

pois, para cada mulher em particular, foi a história de sua vida, em especial de sua infância, que a determinou como mulher e criou nela algo que não é um dado, uma essência, mas que cria nela o chamado ‘eterno feminino’, feminilidade. E quanto mais se aprofundam estudos de psicologia infantil, mais ficamos sensíveis, mais vemos com obviedade que o bebê feminino é fabricado para se tornar mulher. Há disso um excelente livro escrito por uma italiana, Elena Bellotti, *Do lado das meninas*, que mostra que bem antes de a criança ser consciente, já se inscreve em seu corpo no modo de dar de mamar, de levá-la, de niná-la, etc., inscreve-se em seu corpo algo que, mais tarde, pode parecer um destino” (Beauvoir, 1975)<sup>2</sup>.

*Do lado das meninas* (1974)<sup>3</sup>, como destaca Beauvoir, trata-se de um estudo minucioso acerca da infância feminina em comparação à infância masculina, desde a preparação da família, mais especificamente da mãe em relação à filha. Fica evidente, na fala de Bellotti (1974), o empenho social em transformar a vivência de uma criança do sexo feminino. “O menino “desajeitado” [por exemplo] é amplamente aceito, no fundo gostamos assim; a menina “desajeitada” não é nada, sua agressividade, sua curiosidade, sua vitalidade são assustadoras e todas as técnicas possíveis para induzi-la a modificar seu comportamento são implementadas” (Bellotti, 1974, p. 62, grifos da autora, tradução nossa).

À vista disso, em *Vitória, a rainha*, biografia produzida por Julia Baird (2018), a autora traz uma afirmação de Hannah More (1745-1833) acerca do comportamento esperado para uma menina da época:

[...] os meninos eram elogiados por terem “espírito arrojado, independente, empreendedor”, ao passo que qualquer tendência de uma menina nesse sentido devia ser suprimida quando descoberta. “As meninas devem ser ensinadas desde cedo a renunciar a suas opiniões”, escreveu More, “e não

---

2. Disponível no Canal do YouTube – *Sociologia Contemporânea* –, através do link: <<https://youtu.be/WHSTAIQqFWo?si=ASs0RHExQGcvgGbx>>, tradução nossa.

3. Traduzimos livremente o título (em português) como *Do lado das meninas*, embora a única edição que encontramos em sebos brasileiros seja em francês – *Du côté des petites filles*. Ao que tudo indica, a obra ainda não foi traduzida para o nosso idioma.

prosseguir obstinadamente numa disputa, mesmo que saibam estar certas... É da máxima importância para sua felicidade futura que adquiram um gênio submisso e um espírito paciente” (Baird, 2018, p. 63).

Carlota Joaquina, ao contrário disso, não figurou na categoria da “mulher ideal”, ela não se mostrava submissa, mas ousada para a época. Seu desejo dessa suposta “felicidade” não se restringia ao espaço circunscrito do lar e à subalternidade diante do sexo masculino, e sim ao desejo de atuar como ser intelectualmente ativo e politicamente influente.

Certamente não é surpresa, para muitas pessoas, que ela é representada em inúmeras obras ficcionais e históricas de modo pejorativo, tendo-se um retrato consideravelmente negativo a respeito de si.

Retomando a concepção mitológica, da potencialidade com que as histórias se propagam e criam conceitos, concordamos com Azevedo (2007, p. 21) que “ao tratar da princesa, é impossível desvencilhar-se do imaginário coletivo que a identifica e traça seu perfil como protagonista da rainha má, da feiticeira, da mulher feia, vulgar, perversa, desprovida de qualquer qualidade ou virtude”.

Entretanto, é pertinente ressaltar que, além dessas obras de teor pejorativo, há produções que nos revelam novos olhares e perspectivas, em releituras que procuram desconstruir essa imagem negativa. Algumas delas citamos aqui, a título de curiosidade: *A infanta Carlota Joaquina* (1937), de Chrysanthème; a narrativa infantojuvenil de Paulo Rezzutti, “Carlota, a princesa terrível” (2021); *Carlota Joaquina – ambiciosa, conspiradora, cruel* (2023), de Paula Veiga; e a representação de Carlota Joaquina na infância, em episódios do romance *D. Maria I* (2018), de Isabel Stilwell. As duas últimas, de escritoras portuguesas.

Notamos que os títulos apresentam algumas marcas da imagem deturpada de Carlota, nos adjetivos como “conspiradora”, “cruel” e “terrível”, todavia, no desenrolar das narrativas, percebemos como essa personagem se delineia em características bastante comuns e absolutamente aceitáveis à natureza contraditória de um ser humano, isto é, nem totalmente maléfica, nem totalmente san-

tificada ou romantizada. Inclusive é também notável que narrativas de autoria masculina, como a de Rezzutti, apontem para essa perspectiva desconstrutora.

Também esta pesquisa que ora desenvolvemos se volta a uma forma de desconstrução, especialmente no sentido de desmitificar alguns pontos da história da personagem. Trata-se de analisar, além do foco narrativo, a estrutura simbólica do conto “A princesa espanhola”<sup>4</sup>, presente na coletânea *Meninas* (2014), da autora portuguesa Maria Teresa Horta. A narrativa da menina passa a tomar maior proporção a partir do século XX, e é nesse viés que a infância feminina toma igual proporção, ressaltando traços não só da subjetividade marcada nessas narrativas, como aspectos de uma cultura opressora e sexista que, por muito tempo, silenciou mulheres desde a mais tenra idade.

A esse respeito, Perrot (2019) nos esclarece:

A menina é uma desconhecida. Antes do século XX, existem poucos relatos de infância de meninas. George Sand é uma exceção. Em *Histoire de ma vie*, ela conta longamente sua vida cotidiana, as relações com sua mãe, as brincadeiras, fala de suas bonecas, evoca as primeiras leituras, os devaneios em torno do tapete ou dos papéis de parede, contemplados durante as sessas intermináveis da infância. Mais tarde, as autobiografias de escritoras multiplicam esses relatos: dentre os mais belos, os de Marguerite Audoux, Colette, Nathalie Sarraute, Christa Wolf. No século XIX, a literatura educativa ou romanesca fornece elementos para uma galeria de meninas: Sophie (a condessa de Ségur), Alice (Lewis Carroll), a pequena Fadette (Sand), Cosette (Victor Hugo). (Perrot, 2019, p. 43).

No Brasil, o diário de Helena Morley, pseudônimo de Alice Dayrell Caldeira Brant, *Minha vida de menina*, é também uma exceção em nossa literatura, pois cobre em seus relatos os anos de 1893 e 1895, ainda do século XIX, apesar de ter sido publicado somente em 1942. Nessa obra, é o olhar da menina Alice que reconstrói o cotidiano da sociedade brasileira da época, especialmente para uma família que vivia no campo.

---

4. A obra de Horta ainda contempla outros dois contos que tratam diretamente da personagem em questão: “Inocência perdida” e “O retrato”.

Mas além dessas representações, não é fácil delinear a vida real das meninas. Elas passam mais tempo dentro de casa, são mais vigiadas que seus irmãos, e quando se agitam muito são chamadas de “endiabradas”. São postas para trabalhar mais cedo nas famílias de origem humilde, camponesas ou operárias, saindo precocemente da escola, sobretudo se são as mais velhas. São requisitadas para todo tipo de tarefas domésticas. Futura mãe, a menina substitui a mãe ausente. Ela é mais educada do que instruída. (Perrot, 2019, p. 43).

Nesse sentido, Beauvoir recorda que, geralmente, “nos romances de aventura são os meninos que fazem a volta ao mundo, que viajam como marinheiros nos navios, que se alimentam na floresta com fruta-pão. Todos os acontecimentos importantes ocorrem por intermédio dos homens” (Beauvoir, 2019, p. 35). Em *A louca da casa* (2003), Rosa Montero discorre sobre o assunto, mencionando a longa tradição de protagonistas homens na história da literatura e de como nós, mulheres, lemos esses protagonistas e nos identificamos com muitos, sendo esses nossos únicos modelos literários. Nesse âmbito da reciprocidade, a autora sustenta que “[...] já é hora de os leitores homens se identificarem com as protagonistas mulheres da mesma maneira [...], porque essa permeabilidade, essa flexibilidade do olhar, nos tornará a todos mais sábios e mais livres” (Montero, 2003, p. 146).

Assim, nossa perspectiva é a de refletir a respeito dessas diferenças e das próprias condições a que o sexo feminino esteve arraigado durante muito tempo. Marcas que se fixam desde o nascimento da menina e se perpetuam como um estigma de seu sexo. Portanto, além de contemplar o feminino representado na literatura, o conto de Maria Teresa Horta representa, através da personagem, formas de resistência diante dos ditames sociais impostos pelo patriarcado.

Uma narrativa que nos remete à infância, a fim de refletir acerca da experiência enquanto criança, deslocada a uma realidade oposta à qual estava habituada – visto que as experiências da menina muito têm a contribuir para o entendimento da formação da mulher – proporciona um olhar diferenciado inclusive em torno da própria condição feminina no contexto em que a princesinha Carlo-

ta viveu. Dessarte, “A princesa espanhola” apresenta um outro viés da história da infanta – posteriormente rainha portuguesa, “mas que jamais abdicou sua nacionalidade espanhola” (Azevedo, 2007, p. 22). O próprio título do conto nos dirige à identidade carlotina, o sentimento de pertença: princesa espanhola, não portuguesa.

O deslocamento que a ela foi imposto causou mudanças drásticas, especialmente no modo de viver e de aceitar outra cultura, e essa experiência fora do ambiente acolhedor de Espanha foi decisiva para que o temperamento da princesa fosse delineado. É claro que, contrariamente ao que Perrot sinaliza quanto à “vida real das meninas”, de muitas meninas, Carlota teve seus privilégios na qualidade de princesa, porém suas experiências em um mundo patriarcal indubitavelmente tiveram suas implicações.

O conto tem início com a seguinte fala (grito) da menina, em sua língua materna: “– *Brujas!*”, referindo-se às fidalgas vigilantes que insistentemente a chamam para mais uma audiência ou missa, mais uma oração do rosário. É interessante como, de antemão, temos a presença do conto de fadas, por meio da figura das “bruxas”, por sua vez irônica e propositalmente associada à religiosidade. As chamadas “bruxas”, geralmente hereges, na imagem de curandeiras ou mulheres dotadas de poderes de prever o futuro, entre outros sortilégios, passam aqui a compor um outro rol, o das religiosas excêntricas que mais afastam do que aproximam fiéis de seu rito. Carlota grita e foge delas, assim como as crianças fogem das bruxas por medo; ela é uma princesinha e não encontra um lugar amistoso onde possa realizar coisas de criança. Em seu mundo de fantasia, o martírio é o momento de ajoelhar-se para a prece. Inclusive, o primeiro presente que ela recebe ao chegar “exausta” da viagem acidentada até Portugal é um rosário de pedras preciosas, ofertado pelo seu noivo, como símbolo da aliança não só política, mas, espera-se, também religiosa.

Entre algumas falas ressentidas dela, as quais analisaremos ao longo do texto, quem assume é o narrador em terceira pessoa, que nos abre espaços para a mente infantil de Carlota, maquinando o tempo todo a respeito da situação que está a viver. Suas rezas, por exemplo, que ela realiza por obrigação, são envoltas em distração, fastio e bocejos, em que o terço atrelado às mãozinhas desliza

entre os dedos lambuzados de chocolate ou doce de leite, devido à quebra “com gosto” do jejum das sextas-feiras. A menina Carlota não se sente à vontade frente ao regime religioso, ela não professa a religião com entrega, é apenas uma criança com outros interesses, com vontade de brincar e se divertir, não ainda uma mulher com interesses de esposa. De seu confessor, por exemplo, o Padre Felipe Scio de San Miguel, ela “esconde os maus pensamentos, os ardis, as mentiras a que recorre sem se culpar, e também a incontável repulsa que tanto lhe desperta a tacanhez da Corte portuguesa quanto a extremada feiura do marido que lhe fora destinado ao fim de dois anos de negociações entre Lisboa e Madrid” (Horta, 2014, p. 169).

Ao esconder do padre os seus sentimentos, a menina os guarda para si. E é por meio do narrador que temos acesso a eles, conhecendo um pouco mais as emoções da menina, diante de um quadro de incertezas, de dores e de saudades. Em um ambiente hostil e diferente em vários sentidos, ela cria uma barreira de proteção para si mesma.

Tentando resistir à solidão e ao sentimento de rejeição, ao temor de se ver entre desconhecidos, sem mãe nem afecto nem pátria, deixa-se crescer na raiva, a aboborar ressentimentos e rancores em relação a todos e a tudo. Depressa se apercebendo de como o uso da agressividade e da desobediência, o infringir ostensivo de ordens, o negar-se às habilidades cortesãs, a costumes, a regras e etiquetas, desperta nos outros primeiro a surpresa, depois o desconcerto e em seguida provoca o caos à sua roda, nele achando-se por fim agasalhada. (Horta, 2014, p. 169).

Sentindo-se agasalhada com o caos à sua roda, “deleita-se a infanta com o extremo prazer tirado desse sistemático semear de confusão e desorganização espalhafatosa” (Horta, 2014, p. 170). E além dos afazeres religiosos, a menina é obrigada a lidar com os afazeres domésticos, das prendas femininas, que preparam uma mulher para a sua atividade como esposa. Carlota suja as unhas com terra e as mantém constantemente assim, pois aprendeu a cavar buracos nos jardins para esconder ganchos, agulhas, dedais e

tesouras das mesmas fidalgas vigilantes. E “na recusa de aceitar domínio ou conselhos”, Carlota clama, novamente: “– *Brujas, brujas!*”.

Percebemos que ao passo em que a narrativa vai retomando aspectos diários da vida da menina, paralelamente o narrador vai inserindo as suas travessuras diárias e o caminho que ela faz, quando se esconde em meio aos elementos da natureza. O ambiente no qual ela vive se difere do ambiente no qual ela se refugia. A narração cresce e ao crescer traça um caminho possível de Carlota, como se vê ao longo dos anos. A menina parece sentir, como um presságio, o que a espera dali para frente. O trajeto que ela percorre está envolto não apenas pelas várias flores descritas pelo narrador, como as dâlias, os narcisos, os miosótis e goivos, murtas e buxos, os rosmarinhos e as madressilvas, mas também pelos espinhos das roseiras e a casca poeirenta dos limoeiros doces; o que indica o caminho marcado pela natureza feminina e os impasses desse caminho, principalmente pela forma como essa natureza de Carlota se manifesta... entre flores e espinhos. Essa interpretação é possível por meio do símbolo da flor que, para Cirlot (2005, p. 256), representa a fugacidade, a primavera e a beleza, e, para Chevalier & Gheerbrant (2012, p. 437), o princípio passivo, como receptáculo. O feminino, por muito tempo, carregou essa noção de receptáculo; à época, cabe lembrar que a jovem menina foi enviada para Portugal com o propósito de firmar laços com a coroa portuguesa, portanto, o intuito das famílias era o casamento negociado; e, complementando nossa interpretação, os espinhos do trajeto, dada a concepção de Chevalier & Gheerbrant (2012, p. 397), evocam a ideia de obstáculo, de dificuldades, de defesa exterior e, por conseguinte, de abordagem áspera e desagradável.

Por isso, simbolicamente, ao correr, a princesa vai deixando falsas pistas para distrair suas amas. Fazendo alusão a João e Maria, vai deixando pelo caminho seus “pedaços”, despidendo-se das joias, laços, rendas, retalhos de seda e cetim do vestido, e repetindo uma “ladainha perceptível a custo, palavras sibiladas por entre dentes miúdos e os lábios finos cerrados de raiva” (Horta, 2014, p. 171) em sua língua de origem: “– *Brujas, brujas!*”. Note-se que ao crescente terror de Carlota, o termo que se utiliza pelo narrador para descrever seu martírio é a “ladainha” – por definição, “prece

litúrgica formada por curtas invocações alternadas com respostas repetitivas” (Houaiss, 2015, p. 576), invocações geralmente voltadas a Deus, a Jesus Cristo ou à Virgem Maria e aos santos. A ironia aparece mais uma vez como contraponto à tristeza da menina e o incômodo por se sentir perseguida pelas açaфatas e camareiras que tentam inseri-la no mundo das etiquetas e das preces, isto é, em vez de proferir uma invocação aos anjos, por exemplo, Carlota pragueja contra as suas opressoras. O dito sagrado e o profano se chocam na narrativa.

A essa ideia, outro detalhe importante se agrega, o qual reforça a noção da natureza associada ao feminino: o ato não de “pronunciar” as palavras, mas de “sibilar” as palavras. Ou seja, Carlota é associada a um animalzinho que sibila (geralmente as serpentes o fazem). É bastante comum, igualmente, que a imagem da serpente esteja associada à figura feminina, diretamente ligada à personagem apócrifa Lilith<sup>5</sup>, símbolo da rebeldia da mulher sobre o homem e com a qual Carlota estaria mais associada.

A liberdade da princesa é o oposto da prisão religiosa, uma prisão não apenas física, mas também psicológica. Diariamente, em companhia dos santos do oratório, Carlota ruma em surdina: “*No me gustan los santos, no me gustan los santos...*”. O ambiente soturno lhe causa desinteresse e mal estar, tanto que “à noite fantasia vampiros, lobisomens e demônios a espreitarem pelas frinchas das pesadas portas da sacristia e das mofentas cortinas semicerradas dos confessionários” (Horta, 2014, p. 170), o que contribui para elucidar a visão tradicional e rígida mantida naquela sociedade, já ultrapassada e pouco aberta ao novo, principalmente para o desenvolvimento de uma criança. Uma religião que impõe o temor, mas não o respeito pelas coisas divinas. Nesse ponto, um outro verbo merece destaque: “ruminar”. Carlota “rumina em surdina” o seu incômodo diante dos santos. Uma característica dos animais ruminantes é o processo de retroalimentação, algo que Carlota faz “diariamente”, como uma rotina, ou seja, ela se alimenta dessa aversão e a reafirma.

---

5. Personagem também explorada por Maria Teresa Horta, no conto homônimo, que abre a obra *Meninas* (2014), a mesma que apresenta os contos acerca da personagem Carlota Joaquina.

Em oposição ao ambiente que lhe causa medo, “quando sai do outro lado da mata fresca Carlota Joaquina apercebe-se da luz a brincar-lhe nos olhos de azeviche” (Horta, 2014, p. 171). No entanto, ela é sozinha, em comparação a todas as mulheres que tentam impor o seu modo de conduta.

“– *Non me pegan!*”, Carlota desafia as perseguidoras, como criança peralta brincando de esconde-esconde. É perceptível, a cada passo da personagem, como ela se ressentida dessa perseguição, tanto que o seu desejo é o de evadir-se, principalmente através da imagem da águia que ela observa geralmente próximo ao meio-dia; “os gritos profundos” da águia imperial...

Rainha das aves, encarnação, substituto ou mensageiro da mais alta divindade uraniana e do fogo celeste – o sol, que só ela ousa fixar sem queimar os olhos. Símbolo de tamanha importância, que não existe nenhuma narrativa, ou imagem, histórica ou mítica, tanto em nossa civilização quanto em todas as outras, em que a águia não acompanhe, ou mesmo não os represente, os maiores deuses e os maiores heróis. [...]. A águia é, também, o símbolo primitivo e coletivo do pai e de todas as figuras da paternidade. [...] A águia a fixar o sol é também o símbolo da percepção direta da luz intelectual. (Chevalier & Gheerbrant, 2012, p. 22).

Assim como os autores acima, Cirlot (2005, p. 66) aponta a águia como símbolo da altura, do espírito identificado com o sol, e do princípio espiritual; a ave cuja vida transcorre a pleno sol, pelo que se a considera essencialmente luminosa, partícipe dos elementos ar e fogo.

Em comparação com a ave, majestosa em pleno voo, Carlota se vê pequena, “numa incontida mas impossível vontade de voar”:

Alta liberdade espalhando-se nas alturas do sol. Apoucando a infanta que, por chocante contraste, se vê a ras-tejar agachada junto das humidades do solo revolvido, das pedras musgosas, das lianas e das raízes onde tropeça, das pétalas e das corolas apodrecidas pelo orvalho da madrugada, que a temperatura fraca do início da primavera não secou. (Horta, 2014, p. 173).

Tamanha a alma de Carlota, tamanha humilhação para tão frágil e pequena criatura. Ao pensarmos no princípio paternal associado à águia, conforme Chevalier & Gheerbrant, é possível depreender que, enquanto mulher, a princesa não teria o poder de liberdade que se concedia a um homem. Por conta do seu sexo, ter nascido mulher, ela não conseguiria transpor o espaço a ela destinado, a não ser por meio da imaginação e dos contos de fadas.

A águia ganha velocidade e desaparece das vistas da menina, ali, arraigada ao chão, com a sua vontade apenas, e sem concretização. O conto tem fim com a dolorida constatação da criança que, apesar da pouca idade, entende como ninguém a sua solidão: “Ao perdê-la de vista Carlota Joaquina cambaleia, empurrada por uma inesperada dor: punhal de lâmina empurrada sem misericórdia no seu descompassado coração de criança, tomado por pressentimentos ruins” (Horta, 2004, p. 173). Agora, não se trata de espinhos, mas de uma lâmina empurrada no descompassado coração da criança, ou seja, do coração já sem forças, “desapoderado”, sem consciência de si mesmo. A águia vai-se e Carlota sabe que não poderá alçar voo de onde está.

Porém, antes que a narrativa termine, ela reage: “[...] só quando julga estar a desaparecer dentro de si própria a princesa se sobressalta” (Horta, 2004, p. 173). A menina se sobressalta para não deixar a dor tomar-lhe conta. Novamente, ressaltamos que, por meio das diabruras da criança, ela encontra a sua proteção, caso contrário, pereceria.

Não à toa nos deparamos com uma personagem como essa em um conto de Maria Teresa Horta – escritora que se caracteriza pela transgressão, pela busca das mulheres por um espaço na sociedade, reagindo e resistindo à dominação masculina.

A própria autora, em entrevista à Catarina Pires, para o Notícias Magazine (2014), fala a respeito de sua coletânea de contos e da sua identificação com as personagens retratadas, dentre elas, obviamente, Carlota Joaquina.

## **Quem são estas meninas quando não são a Maria Teresa?**

As meninas da primeira parte são eu, as da segunda também têm partes de mim, mas são sobretudo o reflexo daquilo que se tem feito ao longo dos séculos a várias meninas. A violência, por exemplo, em relação a uma Carlota Joaquina que as pessoas habitualmente detestam, esquecendo-se de que foi arrancada da sua casa, da sua família, do seu país e da sua língua para vir para Portugal, um país cheio de missas e de promessas e de rezas que ela não percebia, e casar-se com um monstinho que era o D. João VI. Essa menina do retrato não tem nada que ver comigo, a não ser no desafio que também senti toda a vida: fazer aquilo que considero que tenho de fazer, doa a quem doer e doa-me a mim também. (Horta, 2014, n.p.).

A fala de Horta, principalmente em suas palavras finais, corrobora a noção que vimos discorrendo consoante a necessidade de se “fazer aquilo que considero que tenho de fazer”, apesar da dor; mesmo diante do ultraje, da repressão, a menina desenvolve mecanismos de defesa para suportar a realidade. Mecanismos que serão repercutidos ao longo da vida adulta. Logo, assim como notamos um caráter mítico atrelado à história de Carlota Joaquina, notamos na releitura hortiana o diálogo com figuras dos contos de fadas ou produtos da imaginação, como as bruxas, vampiros, lobisomens e demônios, e elementos da natureza como símbolos da força e da coragem feminina. No âmbito ficcional, essas imagens funcionam como mote para a construção da personagem em seu universo infantil. Personagem com a qual é possível a identificação por meio das experiências infantis, de mundos paralelos como o real e a fantasia – a dureza da realidade e o desejo de evasão.

A voz do narrador, ainda que envolta em aspectos da infância, toca em pontos fundamentais de estruturas sociais e religiosas, bem como no tratamento dado ao corpo feminino, como forma de controle tanto físico quanto psicológico.

Os símbolos sugerem a fragilidade da menina, porém a necessidade de resistir diante das adversidades, em um mundo que sufoca as mulheres e determina seus papéis. O amadurecimento é im-

posto à mulher de maneira precoce e violenta. É nesse meio, nesse território selvagem, que a mulher precisa aprender a se defender.

Portanto, a leitura nos convida a reavaliar, a partir do contexto feminino da época, como também através da infância, a história da personagem Carlota Joaquina, enquanto fruto de uma sociedade que primeiramente oprime e cerceia para posteriormente julgar e condenar.

## Referências

AZEVEDO, Francisca L. Nogueira de. **Carlota Joaquina**: cartas inéditas. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

BAIRD, Julia. **Vitória, a rainha**: a biografia da mulher que comandou um império. Trad. Denise Bottman. 1 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 11 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. A experiência vivida. Vol. 2. Trad. Sérgio Milliet. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

BEAUVOIR, Simone de. Simone de Beauvoir et le féminisme: “on ne nait pas femme on le devient”. Jean-Louis Servan Schreiber. **Questionnaire**. 6 abr. 1975. Disponível em: <<https://youtu.be/WHSTAIQqFWo?si=ASs0RHEXQGcvg-Gbx>>. Acesso em: 15 Mar. 2024.

BELOTTI, Elena Gianini. **Du côté des petites filles** – L’influence des conditionnements sociaux sur la formation du rôle féminin dans la petite enfance. Milano, Italia: Éditions des femmes, 1974.

CAMPELLO, Eliane. Representações do Mito Carlota Joaquina em conflito: Chrysanthème *versus* Camurati. **Gênero na Amazônia**. Belém, n. 13, jan./jun. 2018, p. 47 – 64.

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.

CHRYSANTHÈME. **A infanta Carlota Joaquina**. Brasília: Senado Federal, 2022.

# Sumário

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

GOMES, Laurentino. **1808**: como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a História de Portugal e do Brasil. 2 ed. 7 reemp. São Paulo: Planeta, 2007.

HORTA, Maria Teresa. **Meninas**. Alfragide / Portugal: Publicações Dom Quixote, 2014, p. 169 – 173.

HORTA, Maria Teresa. “Sou uma mulher desobediente, sempre fui”. **Notícias Magazine**, 01/12/2014. Entrevista à Catarina Pires. Disponível em: <<https://www.noticiasmagazine.pt/2014/maria-teresa-horta/historias/9263/>>. Acesso em: 22 Mar. 2024.

HOUAISS, Antônio. **Pequeno Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. 1 ed. São Paulo: Moderna, 2015.

MONTERO, Rosa. **A louca da casa**. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

MORLEY, Helena. **Minha vida de menina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MUNIZ, Elisabete Lins; CASTRO, Hermínia Maria Totti de. **Dicionário Balsa da Língua Portuguesa**. São Paulo: Planeta, 2005.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Trad. Angela M. S. Corrêa. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2019.

PROCHNER, Thatiane; SANTOS, Edson; STELMATCHUK, Têssio Leandro. “A menina é a mãe da mulher”: Inês e Carlota no viés da infância. In: **Mito e dramaturgia na literatura portuguesa**: Inês de Castro e Almeida Garret. Org. SILVA, Edson Santos *et al.* São Paulo: Todas as Musas, 2023.

REZZUTTI, Paulo. Carlota, a princesa terrível. In: \_\_\_\_\_. **Princesinhas e principezinhos do Brasil**. São Paulo: Pingo de Ouro, 2021.

STILWELL, Isabel. **D. Maria I** – uma rainha atormentada por um segredo que a levou à loucura. Lisboa: Manuscrito Editora, 2018.

VEIGA, Paula. **Carlota Joaquina** – ambiciosa, conspiradora, cruel. Lisboa: Ego, 2023.

# MULHERES: OBEDIÊNCIA E TRANSGRESSÃO

Leila Cristina Fajardo

Carl Gustav Jung é um dos maiores estudiosos da psicanálise. Essa ciência, fundada por Freud, promoveu algumas cisões internas e gerou um forte impacto de análises literárias e filmicas, corroborando uma nova e maior tendência de análise interior de personagens e comportamentos.

Jung nos proporciona uma nova abrangência psicanalítica sobre o desenvolvimento da personalidade e de como se estende a uma contribuição psicanalítica da mente e da psique humana. Entende-se a individuação como um referente para a análise do desenvolvimento da personalidade dentro da sociedade e da socialização do indivíduo. No desenvolvimento dessa ciência, tratado por Jung, encontramos várias vertentes, dentre elas: inconsciente pessoal, inconsciente coletivo, *persona*, sombra, *anima*, *animus*, entre outros. Para o autor (1978):

Individuação significa tornar-se um ser único, na medida em que por 'individualidade' entenderemos nossa singularidade mais íntima, última e incomparável, significando também que nos tornamos o nosso próprio si mesmo. Podemos, pois, traduzir 'individuação' como 'tornar-se si mesmo' (*Verselbstung*) ou 'o realizar-se do si mesmo' (*Selbstverwirklichung*). Individuação significa tornar-se si mesmo ou a realização do si. (Jung, 1978, p. 49).

O processo de individuação é um processo complexo, pois antes ocorre a alienação. Essa é um modo de sair da sua realidade e assumir um papel imaginário ou uma forma de satisfação do eu em torno da satisfação de um outro social. A individuação é um processo não linear. Para que o indivíduo se torne inteiro há um embate entre inconsciente e consciente. Esse movimento gera o

amadurecimento que se inicia com a retirada da máscara, que todos nós usamos, e desemboca na persona, denominação de Jung.

A individuação obrigava a abandonar a confortável segurança da identificação do quem-eu-sou com o-que-eu-faço, nossos papéis familiares, pessoais e sociais, a que Jung chamava a persona ou máscara social. Por exemplo, a persona de Jung era ser um médico ou psiquiatra. A dissolução dessa persona era necessária para o desenvolvimento porque ela não passa de um segmento da psique coletiva. Tal máscara apenas estimula nossa individualidade, mas não a exprime. Descobrimos, na análise, que o que pensamos ser individual e exclusivo em nós é, na verdade, coletivo, um falso sistema do Self interiorizado. (Staudé, 1995, p. 106).

Ao superar a *persona*, que é um sistema de defesa, o indivíduo se encontra com a sombra (fraquezas, imaturidade, complexos reprimidos, forças maléficas) que faz parte da personalidade total do indivíduo, aquilo que reprimimos em nós.

A sombra remete ao inconsciente pessoal de aquisições advindas da própria vida e de fatores psicológicos que a ela remontam. A personalidade se diferencia do inconsciente coletivo, que se forma em categorias que foram herdadas (Jung, 1978). Ainda, para a formação da personalidade, encontra-se o confronto entre *animus* e *anima*. O animus se mostra como “intelectualidade mal diferenciada e simplista” (Silveira, 1983). Expressa, também, a imagem formada seja no pai, líder político, ou uma outra personificação de superação. Surge então o *self* que é o interior da psique:

O self (si mesmo) não se revela apenas através de personificações humanas. Sendo uma grandeza que excede de muito a esfera do consciente, sua escala de expressões estende-se de uma parte ao infra-humano e de outra parte super-humano. Assim, seus símbolos podem apresentar-se sob aspectos minerais, vegetais, animais; como super-homens e deuses. Também sob formas abstratas. A denominação de self não cabe unicamente a esse centro profundo, mas também à totalidade da psique. O reconhecimento da própria sombra, a dissolução de complexos, liquidação de projeções, assimilação de aspectos parciais do psiquismo, a descida ao fundo dos abismos, em suma, o confronto entre consciente e inconsciente, pro-

duz um alargamento do mundo interior do qual resulta que o centro da nova personalidade, construída durante todo esse longo labor, não mais coincide com o ego. O centro da personalidade estabelece-se agora no self, e a força energética que este irradia englobará todo o sistema psíquico. A consequência será a totalização do ser, sua esferificação (*abrundung*). O indivíduo não estará mais fragmentado interiormente. Não se reduzirá a um pequeno ego crispado dentro de estreitos limites. Seu mundo agora abraça valores mais vastos, absorvidos do imenso patrimônio que a espécie penosamente acumulou nas suas estruturas fundamentais. Prazeres e sofrimentos serão vivenciados num nível mais alto de consciência. O homem torna-se ele mesmo, um ser completo, composto de consciente e inconsciente incluindo aspectos claros e escuros, masculinos e femininos, ordenado segundo o plano de base que lhe for peculiar. (Silveira, 1983, p. 99-100).

Conclui-se, assim, a individuação integrando *self* e personalidade.

## Desenvolvimento da sociedade e personalidade

Jung trabalha a mente humana e a sociologia, a sociedade. Na individuação, segundo o autor, a sociedade (coletividade) fica oculta. A individuação se dá quando a *persona* (papéis sociais) é superada e o impacto da sociedade sobre a individuação se dá na socialização, em como nos tornamos pessoas sociais adaptadas à sociedade e suas regras, lembrando que já tivemos feudalismo, escravista, burguesa e os sujeitos buscam a adaptação para cada uma delas, até hoje. É uma forma de ser aceito em grupos sociais ou na grande esfera social, dependendo de qual grupo você deseja se encaixar (Viana, 2011).

Portanto, a relação entre indivíduo e sociedade depende da história de cada pessoa, seja com a humanidade, a racionalização, a profissionalização. É uma construção social de si que gera ideias de universalização, existência e sentimentos. Ainda, existe uma socialização entre os diferentes aspectos sexuais, temperamentais e psíquicos de homens e mulheres que potencializa ou tolhe cada um.

Isso não acontece apenas na modernidade, mas desde sociedades antigas e, assim, todos esses quesitos são introjetados nos seres, que os faz desenvolverem-se de uma forma ou outra perante a sociedade, família, trabalho, religião. A compreensão da sociedade se dá no reconhecimento de características universais do ser humano, bem como a história. A psique é formada por relações sociais e individuais e a própria biologia atua na confecção do ser psíquico, sendo uma formação biossociopsíquica.

Assim, a constituição integral do ser humano depende de concepções próprias e de contribuições que a fenomenologia psíquica e reflexões autônomas refletem para a construção ou reconstrução do ser humano em sua totalidade.

## Mulher e sociedade

Partindo do princípio de que nos construímos e nos reconstruímos a partir de uma formação biossociopsíquica, levantaremos alguns pontos sociais que contribuem para a análise de figuras femininas bíblicas e apócrifas tidas como Evas e Liliths.

Dentro de um rito social, as mulheres geram e os homens matam. Esses são pensamentos e práticas estigmatizadas por uma sociedade notoriamente machista. E apesar de estarmos no século XXI, as mulheres apresentam um perigo negro, um mistério desconhecido e ignorado por muitos, talvez por medo e não por curiosidade.

Assim, as mulheres que atuam na esfera social atualmente atingem seu ápice conhecendo o sofrimento, opondo-se ao que não lhes é correto e tentando assumir seu campo. Competem com ou sem a obtenção do sucesso. Tornam-se mulheres inteiras e, juntamente com os homens, começam a perceberem-se como seres diferentes, autônomos e dignos de sua própria identidade.

A identidade é que caracteriza e define o ser como parte integrante do universo. As mulheres possuem sua fala, raciocínio, lógica. Não são mais as mulheres que vivem pelo sofrimento e são consideradas boas mulheres por serem frígidas, aceitarem e deli-

mitarem comportamentos, principalmente os sexuais. As mulheres são capazes de produzir e só aceitam isso quando exigem de um todo social, suas próprias vontades.

Essas mulheres, novas, renascem como um *condor*, com vontades e desejos próprios, associando sentimentos e razão. As mulheres optam pela defesa da vida, lutam, exigem, geram e libertam-se das amarras sociais que as levam para o patriarcalismo. Soltam-se da opressão, pedindo a vez e a concessão da voz.

As mulheres conscientizadas tentam resgatar suas verdadeiras imagens, alcançando um novo desempenho social, apagando a imagem de desmoralização que sofreram e ainda sofrem. Há, então, o reequilíbrio da cultura.

O importante é que as mulheres busquem suas próprias identidades, e o grande desafio está em unir o social com o cultural, pois ambos são extremamente masculinos. Não há mais a aceitação por parte de todo um contexto social de que as mulheres são inferiores e isso está em seus destinos, portanto, há de se questionar o *ser mulher*.

O seu destino é humano, não quer necessariamente precisar de opinião/imposição falocêntrica. O cuidado, então, redobra-se, pois não há sociedade justa com a troca do poder de mãos, mas com valorização de oposições.

Consideradas por Beauvoir (1953 *apud* Rosaldo; Lamphere, 1979) como *segundo sexo*, temos hoje a perspicácia e a audácia de podermos alterar isso. É importante que aprendamos a ser mulheres, deixar de lado todo estereótipo aplicado pelo social ao feminino. Geralmente somos objetos, mães devotadas, esposas obedientes. O que não se pode negar é que há diferença social e política entre os sexos.

A questão familiar determina a vida social. Ao menino, requer-se o entrosamento social; à menina, compreender e ser amável. A mãe é quem determina a psicologia ora masculina, ora feminina; se reconhece sua maturidade sendo educadas e compreensíveis, os homens, impondo sua autoridade. Dessa forma, a relação da mulher com o homem é que delimita o *status* que ela pode alcançar socialmente, tendo em vista que é o ho-

mem quem domina o ambiente social e esse *status* depende dele, de suas considerações.

A individualização-individuação feminina é menos complicada que a masculina, pois não é tão problemática, segundo a autora citada acima. Lembremos também que essa individualização assume e é reproduzida na vida sexual adulta. A personalidade, como já exemplificamos acima, nada mais é do que o relato de experiências sociais. Todas elas são organizadas e selecionadas pela criança e mais tarde formarão o caráter pessoal de cada indivíduo. Essa interiorização é o reflexo da personalidade, inclusive o que se espera socialmente de nosso ser, reações, atitudes, comportamentos e postura.

Isso já faz com que os meninos não se vinculem tão forte e afetivamente quanto as meninas. Elas, em contraponto, são obrigadas a relacionarem-se com a família, possuem vínculo e negarem o envolvimento com os garotos, o que não acontece com os meninos. Os meninos buscam a atuação e as meninas a comunidade; seria então uma socialização de personalidades. Segundo nos diz Gutmann (1965 *apud* Rosaldo; Lamphere, 1979), *alocêntrico* ao participar de uma organização social e *autocêntrico* buscando vínculos afetivos.

Já para Cohen (1969 *apud* Rosaldo; Lamphere, 1979), as meninas misturam os modelos cognitivos: *analítico* (orientação ao real) e *relacional* (relação ao seu contexto social). Isso implica mais tarde, a confusão entre os dois tipos de funcionamento, revelando dessa forma conflitos internos, pois assim a socialização feminina assegura personalidade à mulher. O não social vivido através das gerações faz com que se propague essa dificuldade de identificação própria: identidade e personalidade.

Isso pode implicar confusão, para o feminino, entre os dois tipos de funcionamento. Se não detiver orientação para seus processos pessoais e psicológicos, haverá deterioração de sua socialização, que é a responsável pelo seu tipo de personalidade. A parte social não experimentada através das gerações provocará uma propagação de sua própria identidade à qual estão intimamente implicados o ser e a personalidade, não as moldadas pelo patriarcalismo,

mas aquelas vivenciadas a partir de sua própria experiência, emoções e reflexões.

No que compete à psicologia feminina, que se encontra estreitamente ligada ao social, as mulheres acabam por serem vítimas de si mesmas, pensam e agem conforme o sistema que apresenta e dita normas. Segundo Beauvoir (1953 *apud* Ortner, 1979, p. 103), “a mulher muito mais do que o homem é a vítima das espécies”. A biologia feminina está ligada à procriação e as mulheres, muitas vezes, sentem-se destinadas somente a esse campo. O homem não tem essa ligação de gerar, apenas encontra-se conectado à artificialidade e à tecnologia. Suas criações são elementos técnicos, pertencentes à prática social vivenciada e cobrada até então; já as mulheres geram humanos e nunca experimentaram tais práticas, talvez por não lhes ser permitido.

Sendo ligada ao natural, possui consciência igual a do homem. Faz parte de uma raça e é importante nesse processo cultural, pois seres humanos completam-se, pensam e falam. A consciência feminina a esta altura já está envolvida culturalmente, seja com sua aceitação ou desvalorização. É comum ouvirmos de mulheres, que sendo homem, tudo pode, e para elas as coisas são assim mesmo. Existe um conformismo aplicado ao cotidiano feminino para justificar muitas coisas que acontecem, como o estupro, no qual se julga muitas vezes que o fêmeo o provocou. Na cultura, elas raramente têm razão, e isso é, muitas vezes, aceito e compartilhado por elas.

Ainda segundo Ortner (1979), as mulheres possuem um montante de diferenças em relação aos homens. Inicia-se com o corpo, passa pela cultura e chega ao psíquico. No mundo, o feminino possui sentimentos concretos, particulares e personalizados. Homens apresentam espaço, tempo e objetividade; elas, interpersonalidade e subjetivismo. São diferenças universais.

Se o feminal, de uma forma geral, são agentes da socialização, ficam sujeitas mais ainda a restrições e limitações, pois essa intermediação entre natureza e cultura contribui para demonstrar seu *status* inferior, e assim a variação de escolhas de atividades é mais

limitada ainda. Muitas vezes têm que passar por testes maiores para provar o grau de sua qualificação.

As mulheres passam então a ser mais rigorosas que eles. Não se trata de desvalorização, mas de restrição cultural, controle. Não se pode negar que elas são intermediárias e que ambos possuem criatividade, o que pode representar o progresso da cultura com e não em relação à natureza. Uma vez que o mundo doméstico pertence ao feminino e o político aos homens, a vida familiar e social apresenta conflitos de interesse e cooperação.

Dessa forma, dá-nos a entender que a identidade feminina é construída a partir do social e do histórico e isso ajuda a manter a mulher subordinada ao homem, dando e atribuindo esses caracteres ao feminino como fator de natureza feminina. Trata-se de uma questão de ideologia.

As mulheres reforçam o momento histórico de um determinado grupo social, ordenando, através de diferenças biológicas, a significação social. Essa identidade foi a sociedade patriarcal que inventou e isso se transmite por meio de um discurso ideológico. É aquele que até pouco tempo dizia que bolas e carrinhos eram para os meninos e bonecas e casinhas para as meninas.

Isso já faz parte de nossa tradição, um sistema que implanta a repressão patriarcal através do sacrifício do indivíduo. Dentro de todas as revoluções femininas, foi isso exatamente o que aconteceu, uns defendem, outros ignoram e outros ainda propõem modelos, como se fosse uma moda a seguir.

A ideologia passada pela sociedade e que se perpetua até hoje, embora com muitas reações, é que a posição do homem é mais forte socialmente do que a feminina. Isso afeta tanto o feminino que mesmo dentro de uma nova década e novas visões, elas não abandonam seu estigma anterior: o de boas esposas e o da maternidade. E muitas vezes, quando fazem opção por não casar ou não ter filhos, acabam sofrendo sérios ataques sociais, ou ainda, ficando extremamente ansiosas.

Esses compromissos obrigam-na a múltiplas atividades e sem ter consciência disso, como uma obrigação a cumprir, deixa de mostrar o potencial que realmente tem. Sua jornada começa a

ser tripla, pois tem filhos, casa, trabalho, marido, esposa e amante. O homem continua apenas com seu compromisso de antes, apesar de que a mulher hoje em dia exige muito mais dele, e não aceita somente o que pode ofertar, haja vista a parte financeira e as cobranças femininas.

Na realidade, as mulheres não deixaram, ou pelo menos não conseguiram, livrar-se totalmente do estereótipo de que a mulher é fraca, e não serve para comandar, pois seu intelecto e seu emocional são leves e frágeis, não fazendo frente a qualquer homem que seja. Elas passam a não se contentar com o que lhes foi ofertado, começam a exigir já que são as responsáveis pelo andamento da casa e as atividades filial e marital.

### Religião e mulher

Dentro dos novos questionamentos sobre a própria identidade, as mulheres rejeitam imagens estereotipadas e buscam novos métodos interpretativos, buscando a filologia e a história. Acaba então a autoridade e surge uma nova consciência histórica. De acordo com Valério (1992 *apud* Lunen-Chenu; Gibellini, 1992), na religião ocorre uma nova relação existencial, problemática e interrogativa que a mulher instaura com as fontes religiosas.

A crítica, conforme acrescenta o autor, 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. Caracteriza-se então o homem como ser único que recebeu de Deus o poder de governar, sendo sua imagem. Mas as mulheres não foram feitas à sua semelhança.

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 crí-

tica. Com isso, objetiva-se a recuperação de uma visão global e cultural, considerando o contexto patriarcal de tais escritores.

É necessário a elaboração de uma “her-story” e não mais, exclusivamente, uma “his-story”. A igreja adotou um tipo de sociedade e modelos para a mesma. Citemos Maria que, submissa, acaba sendo modelo imposto para mulheres de muitas raças, classes e credos. É um modelo para elas. Entre as mulheres, a igreja é composta de casadas, virgens e mártires. Santo Agostinho vangloria a mulher quando essa se torna gloriosa pela sua fragilidade. Faz-se importante lembrar aqui que Santo Agostinho foi uma das pessoas que mais discriminou a mulher, tanto na religião quanto na cultura.

As mulheres refletem sobre suas experiências humanas e cristãs, pela primeira vez colocam criticamente seus pensamentos. A Bíblia é conectada à experiência feminina atual, bem como a cultura imposta pela igreja e pela humanidade. A consciência feminal passa por uma transformação. A Deusa entra em questão. Ela aniquila a desvalorização do feminino, bem como a cultura que foi gerada pelo patriarcalismo. Luta-se por uma cultura nova que também dá força e poder para elas.

O livro no qual tudo se inicia é o Gênesis. Mas não podemos nos esquecer que no livro de Siracides 42, 14: “mais vale a maldade do homem do que a bondade da mulher”. No Gênesis, há a criação, a mulher é criada em segundo lugar e formada de Adão, é ela quem leva este ao pecado. Theodor Reik (1968 *apud* Lunen-Chenu; Gibellini, 1992, p. 91) escreveu: “o relato bíblico do nascimento de Eva é a brincadeira mais pesada que os milênios dirigiram à mulher”. São traços como esses que nos mostram a importância de Jung e toda sua reflexão em torno da composição social dos indivíduos.

Mesmo que haja rejeição, os fatos e as traduções colocam seus princípios morais e sociais para a mulher que demorou muito tempo a reagir e questionar sobre sua existência, seja do ponto de vista social ou religioso.

Na Idade Média, o muliebre foi considerado como eternas menores, dependendo sempre do pai ou do marido. A fidelidade, segundo Furlani (1992) também preocupava, pois a mulher era a

herança do homem. Criou-se então o harém, o cinto de castidade, a clitoridectomia. Tudo era usado para refrear sua sensualidade. As adúlteras foram apedrejadas, fechadas em conventos e consideradas parceiras do diabo.

Assim como o racismo, o machismo domina e interioriza a dominação da mulher pelo homem. O respeito pela alteridade feminina é a chave da consciência e do processo de maturação do ser humano dentro de um processo sociocultural.

Possuímos, em contrapartida, a liderança delas como Míriam ou Débora que são remanescentes dinâmicos de uma época em que o feminino exercia posição 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 o feminino deixou de participar da vida política e pública assim como do sacerdócio. As mulheres bíblicas citadas lideravam e eram aceitas pelo seu poder.

Por outro lado, podemos constatar a referência ao despertar da consciência daqueles que não cumprem as leis. As mulheres aparecem, de fato, reivindicando seus direitos de acordo com o contexto vivido. Tamar faz isso exigindo a descendência de seu sogro Judá. Ester garante que a lei seja respeitada e cumprida, mas através do matrimônio. Judite garante a salvação do povo, conforme nos afirma Cavalcanti (1993).

Quando se cria a identidade de seres puros e frágeis que necessitam de amparo masculino ocorre um rompimento psíquico que esconderá o seu potencial. E Cavalcanti (1993) afirma que a mãe torna-se mais valorizada que a esposa, pois só assim se redimirá do pecado sexual. Os filhos passam a ser a garantia de sua identidade. E o sexo, desligado da procriação, é mau e desvirtuoso.

Corpo e espírito entram em conflito, pois ela deve servir à família e suas qualidades femininas ou outras que possua, não significam nada, mesmo que isso as realize, seja no trabalho ou nos estudos. O homem domestica a mulher e lhe dá nova identidade cultural, mas aquela que lhe convém é a que ele domina. É o seu *status* que prevalece agora.

Já Rebeca transmite a memória de uma época na qual se viveu 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 bênção de Abraão. A mãe é portadora de mais prestígio do que Labão e Betuel.

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 em 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 das mulheres têm 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 esta 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. Verificamos que a importância feminina já nos é mostrada desde o Antigo Testamento.

Assim, a índole feminina entrou em conflito com a profissão e sua relação com a coletividade aumentou. É o caso do voto, no qual as mulheres percebem o sério poder que têm. A petição internacional, conforme afirma Stein (1999), de 06 de fevereiro de 1932, em Genebra, mostrou que as mulheres se identificam com a paz e o entendimento com os povos. A mulher passou a atuar do lar para o mundo e isso nos confere que a preparação feminina deve ser adequada para que nada seja colocado em risco.

Na formação feminina, Liebster (1927 *apud* Stein, 1999, p. 252) afirma que há tipos de mulheres primitivas e reflexivas. As primitivas pertencem à grande massa e sua personalidade é simples. Já a reflexiva é versátil e adapta-se com facilidade. Amadurecem com experiência e sofrimento. Na realidade quem aprimora a primitiva é a vida, já a reflexiva, é o convívio com as demais pessoas. A segunda se dará mais rapidamente do que a primeira.

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 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.

E Abelardo (2001 *apud* Duby, 2001) ainda faz a observação de que a mulher não passaria de um simulacro do homem, portanto é o homem o ser perfeito e que chega mais próximo a Deus. O homem possui mais sabedoria e dignidade, por isso a mulher é dirigida por ele: a serpente seduziu a mulher e não a ele. Adão aceitou a maçã por amor, e tinha amado mais a Deus que Eva. Ora, ele não foi seduzido e nem perdeu a razão, mas Eva é acusada de orgulho e, ainda no século XII, o pecado estaria mais na mulher do que no homem e a leviandade tende a prevalecer mais na mulher que no homem. As mudanças lentamente começam a ocorrer. As críticas já não são tão duras, se é que podemos dizer isso, mas ainda fica claro que Eva foi a culpada pela queda do homem do paraíso.

Dessa forma, era melhor que a mulher ficasse sob sua tutela masculina e que também não exercesse o poder público, pois sua

natureza poderia dominá-la. E para isso, só se se tornasse homem, pois a conversão então era a mudança de sexo. Para estar no poder, conselho e força são necessários, e que acreditava a mulher não ter, justamente pela interpretação feita de Eva e pela Igreja ser extremamente machista. 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 pela aversão ao casamento.

Adam de Perseigne (2001 *apud* Duby, 2001) ainda 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 podem ser medíocres como Eva. Aconselha-se rejeitar a tudo e escolher Maria como sua protetora, 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*.

A mulher seria então incapaz de responder ao amor de um homem, pois não possui serventia. As mulheres devem ser guiadas e controladas, como já foi dito antes, para que não cometa mais uma vez a queda de Eva e não levem o homem junto, cedido à sua tentação. Há sempre meios de associação da mulher com Eva e maneiras de como ela deve se diferenciar e distanciar-se da mesma buscando a santificação. Para isso é necessária a nulidade do corpo e a negação de sua própria feminilidade. Somos consideradas frias, enquanto os homens, naturais.

A realidade é que houve e ainda há desprezo dos homens pelo lado histórico dos fatos. Fortes e felizes, mas tentam nos enfraquecer de todas as formas, até pela angústia do pecado que é imposto às mulheres, normas de conduta, consideração inferior, sem liberdade e até tirando sua feminilidade. Isso se deve ao fato de que Eva ao mesmo passo que atraía também amedrontava. Afastavam, maltratavam e zombavam do feminino, pois se consideravam certos a respeito de sua teimosia e *superioridade* natural. Mas até que ponto isso ainda pode ser considerado?

Aceitamos ser a Eva deles ou somos a nossa Eva? Eva possui sua feminilidade assim como Maria, mas as mulheres não expressam essas mulheres bíblicas. O motivo? Talvez, masculinização feminina dentro e fora, antes e depois da Bíblia e da sociedade. Imposição?! Eva serve de condutora para a mulher.

## Adélia e suas mulheres em busca de uma identidade

Os poemas de Adélia Prado buscam, no sofrimento feminino de muitas décadas, mostrar a figura feminina e sua importância dentro de um processo de confecção da poesia: a mulher, suas conquistas, derrotas e evoluções. A poetisa apresenta diferenciados tipos femininos, mas que acolhem e encobrem todos os níveis, mostrando uma mulher em cada poema e em cada significado. A mulher, a sociedade e a realidade bíblica são constantes em seus poemas, pois considera ser ela o elo com o mundo, seja ele religioso ou sociocultural. Ambos denotam sofrimento, crescimento e rupturas.

Poderemos perceber, na análise que se segue, a versatilidade da escrita, explorando ora a diferença ora a igualdade sociocultural e religiosa que as figuras e suas histórias demonstram. Ainda, de que forma e como as mulheres se percebem e são consideradas dentro de um mundo culturalmente de educação machista.

### Um jeito

Meu amor é assim, sem nenhum pudor  
quando aperta eu grito da janela  
– ouve quem estiver passando –  
Ô fulano, vem depressa.  
Tem urgência, medo de encanto quebrado,  
É duro como osso duro  
Ideal eu tenho de amar como quem diz coisas:  
Quero é dormir com você, alisar seu cabelo.  
Espremar de suas costas as montanhas pequenininhas  
De matéria branca. Por hora dou é grito e susto.  
Pouca gente gosta. (Prado, 1976, p. 94).

No poema “Um jeito”, a autora apresenta e dá expressão ao feminino. A sua linguagem conectada à compreensão nos faz entender e compreender a origem de nossa figura feminina, e mais, sentimentos e reações próprios de uma mulher. Assume, nesse poema, tanto a função emocional quanto a corporal, e essa, assumida rapidamente.

O poema pode ser dividido em 2 blocos que podemos denominar de fases emancipatórias da figura feminina. É um estágio de aperfeiçoamento da compreensão do próprio ser, um amadurecimento da condição de ser e estar mulher, emancipação do indivíduo.

A figura feminina se apresenta como referência ao feminino: ao assumir o orgasmo e como se manifesta nela. O verso “quando aperta eu grito da janela” faz alusão à sexualidade reprimida da mulher, justificando que a *secreta alegria* está relacionada a sua genitália e o quão bom é a satisfação em assumir o orgasmo feminino e o não medo de demonstrá-lo a quem quer que seja.

A citação do orgasmo feminino está aviltada também para a sexualidade: para se namorar não é preciso pudor. E a sexualidade reprimida não domina o corpo dessa mulher que é comparada à palha que pega fogo rapidamente. A ação é permissiva, portanto, de ambas as partes, na sexualidade e no prazer resolvido. A palha queima... e a mulher, dominada pelo desejo sexual, não se consome também?

Essa ação deu-nos o título de pecadoras eminentes. Na figura feminina do poema, é clara a opressão sofrida, mas destemida e bem resolvida pela mulher.

O sistema social, o inconsciente coletivo, está tão inculcado em nossa figura feminina que ela apresenta oposições durante o poema perante a sociedade, mas afirma que pouca gente gosta de assumir essa sexualidade e do prazer que ela representa. Notemos que o sentir é mais que ser mulher, é aceitar-se, porém, rapidamente o sistema a chama utilizando sua própria fiscalização mental imposta pelo sistema patriarcal.

É uma mulher que sabe de seus quereres e de suas necessidades; porém, há uma imposição social que dita regras e normas sociais e de gênero desde o Antigo Testamento. Essa figura feminina é Lilith, mas sabe que há uma força dentro de si que é capaz de mudar sua situação de submissão.

Em entrevista, a escritora confessa: “Eu descobri que o erótico é sagrado. [...] Toda poesia mística é sensual, não precisa dividir. O corpo é algo preciosíssimo, não é? Então, só é erótico por isso, para *animar* a divindade” Franceschini, 2000, p. 29, grifo do autor). Na visão adeliana, tudo aquilo que se refere ao corpo não o desrespeita nem o fere. Para ela, o exemplo desse banquete corporal pode ser vislumbrado na missa, em seu arquétipo da ressurreição de Cristo: “Esse é o meu corpo, esse é o meu sangue, tomai e comei”, um procedimento carnal e erótico, pois na liturgia a hóstia é o corpo de Cristo, como o vinho é seu sangue. O corpo, o exo, o próprio sagrado não têm para Adélia a dimensão convencional, construída pela sociedade patriarcal a uma relação que pode ser construída por homens e mulheres e levando a sexualidade a ser aceita de forma generosa e indispensável a todos.

### Considerações finais

Toda essa análise aponta para o reconhecimento do processo de individuação, no qual baseia-se a formação do indivíduo dentro de um processo de construção social, e assim a busca e formação do desenvolvimento da personalidade. Nota-se a contribuição da formação e compreensão do universo humano, feminino e psíquico na busca da própria dinâmica da busca de si mesmo. Seja por sobre, o coletivo, *persona*, a mulher busca sua ressignificação social.

Além de Jung, muito ainda se tem a abordar sobre Adélia, uma voz muito representativa da poesia brasileira. Adélia traz fortes reflexões sobre a sexualidade feminina. Valoriza, no seu eu feminino, os sentidos do corpo, a identificação feminina com a religião e o mundo. Defende a mulher em seus poemas, tendo caráter de denúncia, como exemplo ligar o sexo e gozo ao pecado. Sua

criação é uma confissão poética por meio da recriação e ressignificação da linguagem.

A posição da poetisa é de proponente de reflexões sobre o caráter salvador de sua poesia. Assim sendo, seus poemas lutam contra o isolamento e diferença humana que nos posicionam na sociedade como submissas, mostrando o que há de mais cotidiano, cenas comuns, corporificação para construir seus significados dentro de uma simplicidade insubstituível.

Apresenta, também, ideias revolucionárias, como vigorar a voz feminina, multiplicando as imagens de sexualidade e erotismo da alma. Aproxima o desejo humano à adoração divina. Busca como fontes libertadora e de cultura regional.

A força reveladora da poesia adeliana consiste no cotidiano, oralidade e religiosidade. Ela passa do singular ao universal, ela reduz e reduplica a ideologia dominante. Ela desestrutura a repressão sexual feminina, utilizando-se dos elementos repressivos: Igreja, religião, sociedade.

Com certeza, se fizéssemos somente 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 e a sexualidade.

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.

Sua poesia é protesto, é uma vida diferente e espontânea. Em sua poesia individual ocorre a vez da voz da humanidade, a resistência contra a pressão social. É possível experimentarmos em sua poética algo maior, de uma outra forma, redefinindo a mulher, o homem e as suas relações.

Sua linguagem subjetiva propicia uma identificação do público feminino com sua fala. Refletindo sobre a liberdade e a dignidade individual e universal, sua poesia é de cunho existencial e restabelece a sociedade, transformando-a na imagem que se autentica e reconhece.

## Referências

- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Fatos e Mitos. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1949.
- BÍBLIA SAGRADA. 38 ed. São Paulo: Paulus, 2000.
- CHODOROW, Nancy. Estrutura familiar e personalidade feminina. In: ROSALDO, Michelle Zimbalist; LAMPHERE, Louise (Coord.). **A mulher, a cultura e a sociedade**. Trad. Cila Ankie e Rachel Gorensteins. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- FRANCESCHINI, A. F. (Ed.). **Cadernos de literatura brasileira**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000.
- FREUD, Sigmund. **Totem e tabu**. Trad. Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Imago, 1974.
- FREUD, Sigmund. A História do Movimento Psicanalítico. Trad. Paulo César de Souza. In: **Textos escolhidos**. São Paulo: Nova Cultural, 1978.
- FURLANI, Lúcia Maria Teixeira. **Fruto proibido**. Um olhar sobre a mulher. São Paulo: Uniceb, 1992.
- JUNG, Carl Gustav. **O Eu e o Inconsciente**. Trad. Lúcia Orth. Petrópolis: Vozes, 1978.
- JUNG, Carl Gustav. **Psicologia e Religião**. Trad. Lúcia Orth. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1987.
- KOLTUV, Barbara Black. **O Livro de Lilith**. 9 ed. Trad. Rubens Rusche. São Paulo: Cultrix, 1997.
- LAMPHERE, Louise. Estratégias, cooperação e conflito entre as mulheres em grupos domésticos. In: ROSALDO, Michelle Zimbalist; LAMPHERE, Louise (Coord.). **A mulher, a cultura e a sociedade**. Trad. Cila Ankie e Rachel Gorensteins. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- 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.
- ORTNER, Sherry B. Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura? In: ROSALDO, Michelle Zimbalist; LAMPHERE, Louise (Coord.). **A mulher, a cultura e a sociedade**. Trad. Cila Ankie e Rachel Gorensteins. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

# Sumário

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

PRADO, Adélia *et al.* **Feminino singular**. São Paulo: GRD; Rio Claro, SP: Arquivo Municipal, 1989.

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

REIMER, Haroldo; REIMER, Ivoni Richter. **Mulher e homem em Paulo**: superação de um mal entendido. Trad. Norbert Baumert. São Paulo: Loyola, 1999.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. **Tecendo por trás dos panos**: a mulher brasileira nas relações familiares. São Paulo: Rocco, 1994.

ROSALDO, Michelle Zimbalist; LAMPHERE, Louise (Coord.). **A mulher, a cultura e a sociedade**. Trad. Cila Anker e Rachel Gorenstein. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

SICUTERI, Roberto. **Lilith**: A Lua Negra. 6 ed. Trad. Norma Telles e J. Adolpho S. Gordo. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

SILVEIRA, Nise da. **Jung**: Vida e Obra. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

STAUDE, John-Raphael. **O desenvolvimento adulto de C. G. Jung**. São Paulo: Cultrix, 1995.

VIANA, Nildo. **Inconsciente Coletivo e Materialismo Histórico**. Goiânia: Edições Germinal, 2002.

# MÚLTIPLAS VOZES NA LITERATURA INFANTIL: UMA ANÁLISE DE *IRMÃO GRIMM, IRMÃO GRIMM*

Regina Chicowski  
Ana Flávia Martins

Nem sempre a humanidade se atentou à importância de registrar elementos da sua cultura tais como os contos, mitos e lendas preservados na memória e perpassados oralmente das gerações anteriores para as novas. Com o decorrer do tempo, entre conflitos e guerras, havia o risco de que essas histórias se perdessem para sempre.

Desse modo, no século XVII na França, no século XIX na Dinamarca e na Alemanha autores se dispuseram a coletar os contos populares armazenados nas mentes dos cidadãos comuns e registrá-los, tornando-os, assim, clássicos canônicos da literatura mundial. Na Alemanha, Jacob e Wilhelm Grimm se dedicaram a essa tarefa e, em 1812, publicaram a primeira edição de *Kinder- und Hausmärchen*, uma coletânea com oitenta e seis contos de fadas. E mesmo agora, quando mais de 200 anos se passaram desde a primeira edição, essas histórias oriundas de um tempo histórico tão distinto da Era Digital permanecem fascinantes, seduzem e inspiram novas obras literárias, teatrais, cinematográficas, etc.

Os contos dos Grimm são clássicos inesquecíveis para os adultos que os leram na infância, mas à medida que foram sendo exportados e traduzidos para diferentes idiomas e contextos culturais, havendo mais de 200 deles, alguns sofreram severas modificações e outros foram praticamente esquecidos.

Em virtude disso, tendo em mente a riqueza literária que são as histórias infantis do gênero e a porção de contos que se

perdeu ou nunca foi popularizada no Brasil, neste estudo, discute-se a presença de intertextos em obras contemporâneas, verificando como essas produções têm influenciado a criação literária para crianças e os efeitos de sentido que geram. Para esse propósito, selecionamos a obra *Irmão Grimm, Irmão Grimm* (1987), de Luiz Duarte. Devido à dificuldade em encontrar material completo com os registros dos Grimm, o site *Grimmstories*<sup>1</sup> foi uma das principais fontes de pesquisa, pois nele há quase todo o material de autoria dos irmãos traduzido para diversos idiomas. O amparo teórico que dá sustentação ao tema vem de Mikhail Bakhtin (1981), priorizando os conceitos de *polifonia* e *dialogismo*, bem como o de *intertextualidade* apresentado por Julia Kristeva (1974), entre outros autores não menos importantes.

## Conhecendo o autor e a obra

Luiz Duarte é escritor, dramaturgo, diretor e músico, um importante e expressivo artista brasileiro. Desde 2012, trabalha na sua própria emissora de televisão *e-Global TV*. Formou-se em Engenharia Química na UFRJ, atuou como educador e foi um dos responsáveis pela criação do Movimento Independente de Discos no Brasil na década de 80. Premiado, Luiz Duarte é conhecido por suas obras musicais e cinematográficas, como o curta-metragem de 2010, intitulado *O menino e o poeta*. Sobre seu trabalho, ele assim se expressa:

[...] Dessa maneira, meu trabalho é o megafone das feridas que percebo na psiquê, nas ideologias, nos conflitos, nas questões ambientais, e nas conexões que podem ou não sustentar o mundo em que vivemos. A construção desse megafone se dá então por algumas estruturas. Como dramaturgo, trabalho a carne, a realidade, e o que merece ser dito. Como diretor, cineasta e produtor, trabalho o sangue correndo nas veias, a realização, e o fazer acontecer. E como músico, trabalho a alma, e o que não é pra ser entendido pela razão. Fazer

---

1. Disponível em: <<https://www.grimmstories.com>>. Acesso em: 29 Mar. 2024.

teatro, fazer cinema, fazer documentários científicos, e fazer música, é o resultado final [...] (Duarte, 2020).

O autor é mais conhecido pela vasta produção na música, na produção cultural e também como ativista ambiental. Como escritor, escreve tanto para adultos como para o público infantojuvenil. Sua literatura é marcada pelo bom humor. Em 1987, publicou o livro *Irmão Grimm, Irmão Grimm* em Porto Alegre, ilustrado por José Carlos Ramade Martins. Essa obra foi vencedora do prêmio Jabuti em 1988. Para essa criação literária o autor reuniu contos de fadas, dos mais populares até os menos conhecidos, de Jacob e Wilhelm Grimm. Sobre o processo de criação, Luiz Duarte explica que:

*Irmão Grimm, Irmão Grimm* surgiu do fascínio pelos contos dos Grimm, na descoberta de seus originais – tão modificados. É preciso, passados 200 anos de seu nascimento, que todos descubram a dimensão desses dois irmãos, através da virtude que é o respeito oral universal. [...] Primeiro escrevi o conto. Com Vladimir Propp povoando minha cabeça, busquei a pulsação e a estrutura mais constante nos mais de cem contos que tive a chance de ler. Adicionando minha própria fantasia, onde a biografia dos Grimm teve sua relevância, busquei costurar algumas das principais histórias, tendo os próprios irmãos como protagonistas. O resultado foi uma obra que muito me satisfaz. [...] Escrever *Irmão Grimm, Irmão Grimm*, no fundo, foi brincar de alquimia. (Duarte, 1987, posfácio da obra).

Sobre os contos de fadas, Chicoski (2010, p. 31) explica que os nomes mais conhecidos desse gênero da literatura infantil são Charles Perrault (1609), Hans Christian Andersen (1805) e os Grimm (1812 e 1815) que se inspiraram em pesquisas e relatos orais para escreverem os famosos contos de fadas. Há muitas suposições sobre como esses escritores conseguiram o material necessário para escrever as coletâneas, mas inegavelmente eles salvaram muitas histórias do esquecimento e devemos a eles esse legado cultural/artístico/literário.

Os irmãos Grimm viveram na Alemanha do século XIX. Jacob Ludwig Carl Grimm nasceu em Hanau, Grão Ducado de Hesse-Darmstadt, (hoje estado de Hesse na Alemanha) no dia 4 de janeiro de 1785 e faleceu em Berlim em 20 de setembro de

1863. Wilhelm Carl Grimm nasceu também no mesmo local no dia 24 de fevereiro de 1786 e faleceu em Berlim em 16 de dezembro de 1859. Ambos foram linguistas e escritores. Também foram estudantes de Direito quando “[...] através de um de seus professores, Friedrich Carl von Savigny, que abriu sua biblioteca particular a esses seus estudantes ávidos de saber” (Barkow, 2021, p. 11) foram atraídos pelo Romantismo alemão. Os Grimm concluíram seus estudos por volta de 1806, mas continuaram a vida acadêmica contribuindo para algumas publicações. Nessa mesma época, perante a insatisfação para com o domínio de Napoleão Bonaparte, a segunda fase do Romantismo alemão trouxe autores que “[...] promoveram um retorno às tradições ‘nacionais’ e à ‘descoberta do povo’, entre eles Clemens Brentano e Achim von Arnim, entusiasmados pelo estudo da Idade Média alemã, das sagas, canções e contos populares” (Barkow, 2021, p. 12). Desse modo, os Grimm, que já eram inclinados ao movimento, idealizaram o que seria a sua mais importante contribuição:

Devido a seu trabalho, e incentivados por Arnim e Brentano, que lhes haviam chamado a atenção para a tradição da narrativa oral, os dois irmãos começaram a coletá-las. A ideia inicial previa um trabalho de coleta em toda a Alemanha, mas um conselho de Arnim fez com que os dois irmãos se limitassem a Hessen. (Barkow, 2021, p. 12).

Jacob e Wilhelm Grimm, como consta do prefácio por eles escrito e traduzido por Vera Barkow no livro *Contos de fadas dos irmãos Grimm* (2021), passaram treze anos percorrendo Hessen, principalmente regiões do rio Reno e Kinzing, do condado de Hanau, para coletar as centenas de histórias populares guardadas na memória pela tradição oral. Escreveram-nas e posteriormente publicaram-nas em dois volumes intitulados *Contos de fadas para o lar e as crianças*. “Quando nos acostumamos a prestar atenção nessas coisas, elas vêm ao nosso encontro com muito mais frequência do que acreditamos [...]” (Grimm & Grimm, 2021, p. 23).

Quando uma colheita inteira é devastada por uma tempestade ou por outro infortúnio enviado pelo céu, acreditamos ser bom que junto a cercas-vivas baixas ou arbustos à margem

do caminho, um pequeno lugar tenha conseguido resistir e algumas hastes de trigo tenham ficado de pé. Quando o sol volta a brilhar, elas crescem solitárias e despercebidas [...] Foi essa a impressão que tivemos ao ver que nada restou de tantas coisas que floresceram no passado, a própria lembrança disso quase se perdeu, a não ser entre o povo: canções, alguns livros, lendas e esses contos domésticos inocentes. (Grimm & Grimm, 2021, p. 20).

Inspirado nos contos de fadas dos alemães, Luiz Duarte, na obra *Irmão Grimm, Irmão Grimm* (1987), colocou os irmãos alemães como protagonistas de sua criação literária, levando-os a experienciar o lado ficcional da diegese. Para Ana Maria Machado, autora renomada de literatura destinada ao público infantil, Duarte teve “uma ideia ótima, verdadeira antologia das principais histórias recolhidas pelos dois irmãos alemães [...]” (contracapa do livro). Os autores de algumas das histórias mais marcantes de todos os tempos tornam-se personagens na narrativa ficcional de Luiz Duarte, que é uma trama intertextual muito bem articulada.

Contos populares e os que foram praticamente esquecidos, que não fazem parte da cultura brasileira, dialogam entre si em *Irmão Grimm, Irmão Grimm*. Portanto, durante a leitura, não é difícil olhar para trechos como: “[...] encontraram uma casa feita de biscoitos e guloseimas” (Duarte, 1987, n.p.) e se deparar, em uma agradável surpresa, com a referência ao clássico *João e Maria*, pois como bem coloca Jenny: “O texto de origem lá está, virtualmente presente, portador de todo o seu sentido, sem que seja necessário anunciá-lo” (Jenny, 1979, p. 23). É possível encontrá-lo sem dificuldades porque há uma memória afetiva em relação a esse conto. E, sobre isso, Bruno Bettelheim esclarece:

[...] nada é tão enriquecedor e satisfatório para a criança, como para o adulto, do que o conto de fadas folclórico [...] através deles pode-se aprender mais sobre os problemas interiores dos seres humanos, e sobre as soluções corretas para seus predicamentos em qualquer sociedade, do que com qualquer outro tipo de estória dentro de uma compreensão infantil. (Bettelheim, 2002, p. 5).

Não há como ler *Irmão Grimm, Irmão Grimm* sem ser remetido às concepções teóricas, postuladas por Bakhtin, sobre dialogismo e polifonia. Já de início o leitor percebe que se trata de uma obra em que muitas vozes dialogam entre si, regidas pelo maestro Luiz Duarte. Nessa perspectiva, faz-se necessário revisar alguns conceitos teóricos que dão suporte para analisar esta obra, em especial verificar como a trama intertextual se constrói. De que maneira é possível identificar os intertextos que não são suficientemente evidentes?

## Múltiplas vozes: intertextualidade e polifonia

É inviável sequer cogitar que um texto, seja ele qual for, possa ser completamente original. Isso porque o ser humano é um conjunto de todos os fatores que fizeram parte da sua existência. E, assim sendo, todo e qualquer conhecimento científico, cultural, artístico adquirido fará parte inconsciente ou consciente das produções orais ou textuais desse indivíduo. Isso nos remete a pensar na influência que um texto exerce sobre o outro. O ato da criação descarta a ideia de originalidade no sentido total. O que se tem são textos já escritos/reescritos. Segundo Chicoski:

Um discurso, seja qual for, nunca é totalmente autônomo. É sempre carregado por vozes geradoras de outros textos que se entrecruzam no tempo e no espaço, proporcionando novos textos. O conceito de intertextualidade sugere o processo de construção, reprodução ou transformação de sentido. Há incorporação de um texto em outro, ou para reproduzir o sentido ou para transformá-lo (Chicoski, 2004, p. 104).

Quando pensamos nas influências que um discurso exerce sobre outro, somos remetidos a pensar nos conceitos bakhtinianos: dialogismo e polifonia, na obra *Problemas da poética de Dostoiévski* (1981). Souza, buscando elucidar as ideias propostas por Bakhtin, estabelece que:

A categoria básica da concepção de linguagem em Bakhtin é a interação verbal cuja realidade fundamental é seu caráter dialógico. Para ele, toda enunciação é um diálogo; faz parte de

um processo de comunicação ininterrupto. Não há enunciado isolado, todo enunciado pressupõe aqueles que o antecederam e todos os que o sucederão: um enunciado é apenas um elo de uma cadeia, só podendo ser compreendido no interior dessa cadeia (Souza, 1994, p. 98).

Silva exemplifica que o pressuposto do diálogo é a comunicação entre duas partes e que, para Bakhtin, desconsiderar a relação dialógica elimina a noção de linguagem, pois não há sentido em enunciados que não são dirigidos a um interlocutor. “Assim, não são apenas as personagens de um livro que interagem (dialogam) entre si, mas, quando uma pessoa lê um livro, está interagindo (dialogando) com esse livro” (Silva, 2009, p. 181). Portanto, ao produzir um texto, o autor deve estar ciente do seu público leitor, pois só assim consegue colocar referências, conceitos e valores que possam ser compreendidos. Em *Marxismo e filosofia da linguagem*, Bakhtin afirma que: “qualquer desempenho verbal inevitavelmente se orienta por outros desempenhos anteriores na mesma esfera, tanto do mesmo autor como de outros autores, originando um diálogo social e funcionando como parte dele” (Bakhtin, 1992, p. 106).

Na obra em análise, *Irmão Grimm, Irmão Grimm* (1987), percebe-se claramente o diálogo entre vários contos de fadas clássicos, orquestrados com maestria por Luiz Duarte, mas o leitor só conseguirá perceber melhor os arranjos criativos dessa produção literária polifônica se conhecer os textos âncora. É uma via de mão tripla: autores/leitor/intertextos dialogando entre si. Nesse sentido, segundo Tânia Franco Carvalhal: “(...) nunca será possível definir a natureza da influência, ou mesmo comprovar se houve de fato influência, e traçar devidamente os limites entre imitação, adaptação, assimilação e originalidade” (Carvalhal, 2006, p. 35). O que importa, conforme a autora, é analisar: Quais as razões que levaram o autor do texto mais recente a reler textos anteriores? “Se o autor decidiu reescrevê-los, copiá-los, enfim, relançá-los no seu tempo, que novo sentido lhes atribui com esse deslocamento?” (Carvalhal, 2006, p. 36).

Outro conceito importante proposto por Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoiévski*, é a polifonia. Silva (2009) explica que Bakhtin estabelece a existência de dois tipos de autores: mo-

nológicos e polifônicos. Monológicos são os que escrevem sobre ideologias homogêneas, em que tudo na narrativa conduz o leitor a aceitá-las sem questionamentos. Em contrapartida, nos polifônicos os: “[...] autores que, ao colocarem falas na boca das personagens, criam a possibilidade de que elas discordem totalmente dos valores, visão de mundo e ideologia do narrador” (Silva, 2009, p. 182). A respeito da essência da polifonia, Bakhtin afirma que:

[...] consiste justamente no fato de que as vozes permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade do acontecimento [...] (Bakhtin, 1997, p. 21).

Além disso, Bakhtin defende que no texto polifônico: “[...] a própria orientação da narração – independentemente de quem a conduza: o autor, um narrador ou uma das personagens – deve diferir essencialmente daquela dos romances de tipo monológico” (Bakhtin, 1981, p. 6). Silva endossa essa questão ao afirmar que: “Para Bakhtin (1984), o conhecimento deve ser dialógico e polifônico, aberto para as contradições e para receber críticas às próprias limitações, e não monológico, fechado, incapaz de ver outros lados de cada questão” (Silva, 2009, p. 183).

E sobre polifonia, Souza acrescenta: “Uma das características fundamentais do dialogismo é conceber a unidade do mundo nas múltiplas vozes que participam do diálogo da vida. Melhor dizendo, a unidade do mundo, na concepção de Bakhtin, é polifônica” (Souza, 1994, p. 103). Ou seja, dialogismo é a concepção prévia de que cada enunciado já supõe uma comunicação, pois não há sentido em uma produção textual que jamais será lida. E a polifonia apresenta as diversas vozes que coexistem como em uma composição.

Para Bakhtin, segundo Silva (2009, p. 182), existe o chamado autor polifônico, que representa a construção de personagens dentro de uma história, que exprimem diferentes pontos de vista

e portam a capacidade de concordar ou discordar completamente dos valores morais da narrativa. É importante observar, como enfatiza Silva, que o diálogo é inevitável e existe sempre que algo é produzido, mesmo que não haja polifonia, ou seja, mesmo que o ponto de vista dentro do enredo seja apenas um, mas que a polifonia torna o diálogo muito mais complexo em virtude de ele existir em escala de: autor e leitor; personagem e leitor; até mesmo personagem e autor dialogando seus pontos de vista.

O ser humano é incapaz de se manter puro, ou seja, é muito improvável que faça parte de uma sociedade e consiga se desenvolver sem sofrer influência das ideias do contexto em que está inserido. Portanto, tudo que está ao redor contribuirá, inconscientemente, para a formação de seu caráter, opiniões e preferências. E, como engloba um total de elementos do começo ao fim da vida, a linguagem não escapa dessa influência perpétua e as produções textuais contam com a bagagem de leitura do autor.

Enunciados não conseguem se manter originais, intactos, pois contam com a memória involuntária de todos os outros que o antecederam. Uma ideia totalmente nova, partindo do zero, é impossível de ocorrer, na sua grande maioria é sempre um passo a mais, um acréscimo a mais numa técnica, num protótipo, numa ideia. É inviável e frustrante buscar incessantemente por uma originalidade pura. Pode, sim, existir algo de inovador em muitas narrativas, mas jamais poderá ser construída sem influências externas. Inclusive buscar essas referências, até as involuntárias, é um método bastante eficaz de análise textual, pois como muito bem aponta Jenny: “De facto, só se aprende o sentido e a estrutura duma obra literária se a relacionarmos com os seus arquétipos – por sua vez abstraídos de longas séries de textos, de que constituem, por assim dizer, a constante” (Jenny, 1979, p. 5).

Nesse sentido, somos remetidos a pensar no conceito de intertextualidade, conceito esse teorizado por Julia Kristeva (1974), que é a influência que um texto possui na criação de outro. Para a autora um texto: “[...] funde-se, portanto, com aquele outro discurso (aquele outro livro), em relação ao qual o escritor escreve seu próprio texto. [...] a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto)”

(Kristeva, 1974, p. 68). Segundo a autora: “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (Kristeva, 1974, p. 68).

Já está estabelecido que um texto é o conjunto de muitos outros que o autor consumiu durante sua jornada como leitor e isso aparecerá mesmo que involuntariamente na sua escrita, mas no caso da obra *Irmão Grimm, Irmão Grimm* (1987), de Luiz Duarte, isso é feito de maneira bastante explícita e, portanto, é de fato possível perceber nela os conceitos preceituados por Bakhtin. Na sequência, será apresentado o enredo de forma resumida, pois talvez nem todos conheçam essa obra. Também serão apontados os intertextos presentes, numa tentativa de ver como eles dialogam entre si nessa obra polifônica, que novos sentidos Luiz Duarte lhes atribui.

### Irmão Grimm, Irmão Grimm: interpretando a obra

Esse livro é, possivelmente, uma das obras de maior destaque do autor Luiz Duarte. O texto resgata as versões originais do cânone insuperável da literatura voltada para crianças: os contos de fadas reunidos em três volumes intitulados *Contos da Infância e do Lar*, originalmente intitulado como *Kinder- und Hausmärchen* (1812) de autoria de Jacob e Wilhelm Grimm.

Luiz Raul Machado (contracapa do livro) comenta que Duarte teve uma ideia excepcional quando decidiu transformar os autores dos imortais contos de fadas em personagens das próprias histórias; também destaca a habilidade de Duarte para trabalhar com elementos tão numerosos e distintos em um único texto.

Em vinte e oito páginas, Luiz Duarte consegue, nas palavras de Laura Sandroni (contracapa do livro), reconstruir o universo mágico dos irmãos Grimm. Nesse espaço limitado ele costura um conto ao outro colocando Jacob e Wilhelm – traduzido para Guilherme, provavelmente em virtude da fonética alemã estranha aos brasileiros – como protagonistas. Traz, durante a narrativa, tanto os elementos provenientes dos contos quanto detalhes

minuciosos que referenciam a vida dos irmãos Grimm. Portanto, encontrar a intertextualidade em *Irmão Grimm, Irmão Grimm* é desafiador para o leitor.

Durante a realização desse estudo, a busca pelos textos base ocorreu em mais de uma fonte, além da coletânea *Contos de fadas* (2002) dos Irmãos Grimm, recorreu-se principalmente ao site *Grimmstories*, que guarda uma infinidade das histórias reunidas e adaptadas, com traduções para vários idiomas e com um eficiente campo de busca.

Resumidamente, o enredo da obra é sobre dois irmãos, de origem humilde, desesperados para salvar o pai, que está prestes a perder a vida. O médico que veio atender ao pai, em seu leito de morte, é o famoso doutor, que na primeira consulta já anunciava se o paciente iria viver ou morrer, pois era afillhado da Morte e se a madrinha se posicionasse na cabeceira da cama, o paciente viveria, mas se ficasse nos pés da cama, o doente morreria, ajudando, assim, o afillhado no diagnóstico. Ao decretar a sentença de morte do pai dos Grimm, os rapazes imploram pela cura do pai. O médico, vendo neles o amor filial, dá-lhes a seguinte tarefa: sair em busca de um tesouro inestimável e entregá-lo, com o intuito de que ele conquiste a princesa por quem é apaixonado. Essa jornada é tomada por percalços, maldições, encontros com seres extraordinários. Os olhares desatentos podem ler a obra, encontrar uma ou outra referência e finalizar a leitura sem pensar muito sobre o jogo intertextual presente nela. No entanto, quanto maior o repertório de leitura do receptor, mais se percebe a articulação dos contos clássicos regidos por Duarte.

Já na primeira página, o autor situa o leitor ao apresentar os protagonistas da narrativa: “Havia, muito tempo atrás, um alfaiate que tinha dois filhos. O mais velho tinha o nome de Jacob e o mais moço, Guilherme. Mas todos na aldeia os chamavam de irmãos Grimm” (Duarte, 1987, n.p.). Não apenas a literatura dos irmãos Grimm serve de intertexto, como também se detecta menções à biografia deles. Por exemplo: de acordo com registros biográficos, Jacob Grimm nasceu em janeiro de 1785, enquanto seu irmão mais novo, Wilhelm, nasceu em fevereiro de 1786. Portanto, quando

Duarte determina quem é o mais moço e o mais velho dos seus personagens, não se trata apenas de invenção ou suposições.

O conflito inicial se dá com a doença do pai dos meninos e o primeiro intertexto se apresenta: “Era do conhecimento de todo o povo a existência de um médico que tinha a capacidade de prever o destino de seus pacientes. O médico, ainda menino, viu seu pai rejeitar Deus e o Diabo como seus padrinhos, entregando-o como afilhado à morte”. (Duarte, 1987, n.p.).

Observando a história intitulada originalmente de *Der Gevatter Tod* – traduzido para o português como *A Comadre Morte* ou *A Madrinha Morte* – logo entende-se a clara referência ao texto original, que conta sobre um homem à procura de um padrinho para seu sétimo filho. Depois de muito procurar e não encontrar ninguém que aceitasse batizá-lo, a Morte se candidata à função. “- Aceita-me como tua comadre. [...] - Quem és? - perguntou-lhe o homem. [...] - Sou a Morte, que todos iguala [...] (*Grimmstories*). Então, o homem pensou: “Deus não é suficiente, pois tira dos ricos para dar aos pobres; o Diabo induz os homens a tentação e também não seria um bom padrinho; o pai, opta pela Morte, entida-de pouco convencional: [...] - Tu és a indicada, porque levas tanto o rico como o pobre sem distinção; serás pois a minha comadre” (*Grimmstories*).

O afilhado da Morte se torna um médico famoso e bem-sucedido. Quando chega para atender o pai de Jacob e Guilherme explica que: “a Comadre Morte iria se pôr ao lado do doente. Caso ela se instalasse à cabeceira da cama, a vida ainda seria um direito do paciente; mas caso fosse aos pés, ela o levaria com ele, e nada poderia ser feito” (Duarte, 1987, n.p.). A citação apresenta o modo como o médico era capaz de determinar o destino de seus pacientes com o auxílio da madrinha, naturalmente as condições são as mesmas do conto original, conforme excerto a seguir:

Vou fazer de ti um médico famoso. Quando fores chamado a atender algum enfermo, eu estarei todas as vezes lá; se me vires à cabeceira do doente podes declarar, francamente, que o curarás; dá-lhe depois um pouco dessa erva e ele ficará bom. Mas, se me vires aos pés da cama, ele pertence-me e tu tens de dizer que qualquer remédio é inútil, que nenhum médico

deste mundo o salvará. Livra-te, porém, de usar a erva contra minha vontade: poderás arrepender-te! (*Grimmstories*).

O médico do conto dos Grimm trapaceia duas vezes para salvar a vida dos nobres e por isso a madrinha o faz pagar com a vida no final da história. Duarte, porém, dialoga com outro texto no momento em que a morte se põe aos pés do pai e os irmãos suplicam pela vida do enfermo: “Vendo aquela cena de tamanha entrega e subordinação, o médico pensou: “Que rara oportunidade! Dois fortes meninos dispostos a tudo...” e disse: [...] - Talvez eu possa fazer alguma coisa [...]” (Duarte, 1987, n.p.), em seguida o médico apresenta sua proposta aos irmãos, é uma provável referência a um conto de fadas que, durante a pesquisa, não foi detectado:

— É sabido que o rei deseja casar sua filha, ainda tão jovem. Por ela sempre fui apaixonado e, a todo momento, penso de que maneira poderia disputar sua mão em casamento. A princesa de que o médico falava, tivera, já há algum tempo, um sonho no qual conhecera um belo rapaz pelo qual se apaixonara. Resolvida a tentar encontrá-lo e, com medo de quem o pai pudesse escolher como marido, a linda princesa impôs a condição de que o pretendente trouxesse um presente que muito lhe agradasse. [...] não passava um dia sem que aparecessem muitos pretendentes, todos com fabulosos tesouros, sempre rejeitados por ela, a princesa. (Duarte, 1987, n.p.).

O médico, apaixonado, faz o acordo com Jacob e Guilherme: a vida do pai em troca de um presente que deslumbre a princesa. “Sem mais perder tempo, o médico pediu a ajuda dos irmãos para mudar a posição de seu pai no leito de morte: onde estavam os pés passou a estar a cabeça, e onde estava a cabeça, passaram a estar seus pés” (Duarte, 1987, n.p.). O método da trapaça é o mesmo utilizado no original dos Grimm: “Pegou o doente e virou-o na cama, de modo que a Morte ficou do lado da cabeça. Depois deu-lhe a erva e o rei melhorou e logo ficou completamente bom” (*Grimmstories*). Observa-se que em *A Comadre Morte*, há o elemento da erva com capacidades curativas, que não é citada nenhuma vez em *Irmão Grimm, Irmão Grimm*. Revoltada com a trapaça, a Morte tenta se vingar:

Você não poderia ter feito isso a quem sempre o protegeu. Uma praga jogarei sobre os meninos para que não consigam seu intento. A praga se fará viva por treze anos e, durante este tempo, não haverá ninguém que lhes dê trabalho. Não poderão, sob qualquer pretexto, beber qualquer coisa ou se alimentar da menor migalha. Se água for posta em suas bocas, em água se transformarão. Se alimento for posto em suas bocas, em alimento se transformarão. Porém não morrerão por conta disso; a fome e a sede do dia a dia irão se somando até se tornarem uma fome e uma sede de treze anos, quando então poderão ser saciadas. Com a certeza de que, tão perturbados, não conseguirão realizar sua tarefa no prazo, poderei levar para o meu reino você, este afilhado, que pouco fez para merecer meus cuidados. (Duarte, 1987, n.p.).

É nessa jornada dos irmãos Grimm em busca de um tesouro para entregar ao médico em troca da vida do pai, que uma infinidade de intertextos desfila diante do leitor, tornando a obra polifônica. Por exemplo, após partirem para a missão, sofrendo os efeitos da maldição, os irmãos foram assediados pelos filhos das trevas que vinham lhes oferecer comida e bebida, porém quase caem na tentação de saciar a fome quando se deparam com: “[...] uma casa feita de biscoitos e guloseimas. De dentro dela saiu um casal de crianças, que gritavam por ter enganado e jogado ao forno a bruxa que os aprisionou com intenção de transformá-las em delicioso cozido” (Duarte, 1987, n.p.). Fica evidente, nesse excerto, a referência ao clássico conto *Hansel e Gretel* ou *João e Maria* como se popularizou na língua portuguesa. É muito fácil fazer essa associação porque uma pessoa que tenha sido criada num ambiente no qual se tinha livros ou que se contavam histórias, certamente reconhecerá essa narrativa que ouviu na infância, pois é uma das mais populares.

Luiz Duarte vai fazendo menção a outros contos clássicos conhecidos como *Chapeuzinho Vermelho*: “Certa vez, conheceram uma menina que fora, juntamente com sua avó, devorada por um grande lobo e depois salva por um caçador que, abrindo sua barriga, a libertou junto com a avó” (Duarte, 1987, n.p.). *Cinderela*: “Encontraram também com uma linda jovem que fugia estrada afora, tendo um de seus pés descalços” (Duarte, 1987, n.p.). É especial-

mente interessante que o trecho que menciona *Cinderela* está usando elementos do texto original, com os detalhes assombrosos colocados pelos autores. Isso porque nas adaptações disponibilizadas hoje para as crianças, em sua maioria, há a moça que sofre na mão das irmãs, perde seu sapato e é resgatada da vida de sofrimento por um belo príncipe. No entanto, o original dos Grimm é acrescido de momentos que perturbam, como quando as irmãs são influenciadas pela mãe a cortar parte dos dedos e calcanhares para que possam calçar o sapato e se casar com o príncipe.

Talvez o leitor estranhe a referência da história tão popular acrescida de violência explícita, pois não é comum que se saiba que o conto originalmente intitulado *Aschenputtel* obtém descrição de eventos macabros como automutilação, uma vez que os contos infantis que as crianças modernas têm acesso são filtrados, resumidos e muitos perderam a essência devido aos cortes editoriais. Duarte, no entanto, leu a história sem os cortes e não se deteve ao falar sobre a busca do príncipe pela dona do calçado: “[...] Acabou por achá-la, e com ela se casou; apesar de suas invejosas irmãs tentarem enganá-lo cortando seus próprios pés para que coubessem no sapato” (Duarte, 1987, n.p.).

As primeiras edições dos contos de fadas sofreram inúmeras alterações no decorrer dos séculos, mas Bruno Belttelheim argumenta em *A psicanálise dos contos de fadas* (2002) que há uma tendência dos pais em mostrar aos filhos apenas as partes agradáveis e tranquilas da vida, mas que a longo prazo isso causa uma visão única e idealizada a respeito da vida e das pessoas, mas infelizmente o mundo não é apenas agradável. Se a criança não entrar em contato com os sentimentos e ações considerados desagradáveis ela irá mesmo assim, mais cedo ou mais tarde, conhecê-los na vida real. Por essa razão, os contos de fadas são considerados uma riqueza literária: eles apresentam, ao indivíduo em formação, as partes ame-drontadoras da humanidade.

Outra possível referência que não foi detectada é quando começa a maior aventura dos irmãos Grimm: eles encontram partes do corpo de uma velha e os pedaços se juntam voltando a vida de uma feiticeira cruel, que lhes roga uma segunda praga somada a da Morte no início da história.

— Vocês uniram todos os meus pedaços — continuou a velha. — Como praga, passarei a vocês a maldição que vivia comigo. Após um duelo de vida e morte com o diabo, eu perdi. Ele então me pôs a perambular pelo mundo, fazendo com que todas as histórias que eu visse ou fizesse acontecer, fossem ficando dentro de minha cabeça até que eu não pudesse mais suportar e explodisse, como aconteceu. Agora essa praga é de vocês. (Duarte, 1987, n.p.).

Os irmãos, já amaldiçoados pela Morte, recebem outra terrível maldição após tornar à vida uma feiticeira castigada pelo Diabo, que lhes promete aventuras que ficarão guardadas apenas em suas cabeças. “[...] Você primeiro – disse ela ao mais velho – Irá até o inferno e arrancará três cabelos de ouro do diabo. Com isso ele ficará fraco e estarei vingada” (Duarte, 1987, n.p.). Para entender esse intertexto é preciso ter conhecimento do conto intitulado *Os três cabelos de ouro do diabo*, que está explícito na fala da feiticeira, mas só é possível identificar de que conto se trata caso já tenha havido contato com ele ou através de uma pesquisa.

Acontece que a maior parte das maravilhosas histórias, como *Os três cabelos de ouro do Diabo*, dos Grimm, não são populares na nossa sociedade, existem em coletâneas mais completas, mas não no formato ilustrado, com efeitos *pop up* ou versões cinematográficas como *Cinderela*, *Chapeuzinho Vermelho*, *Branca de Neve* e tantos outros mais difundidos por diversos meios. Luiz Duarte reuniu alguns contos não tão populares no Brasil, construindo uma trama intertextual interessantíssima e, dessa forma, o autor suscita no leitor a curiosidade em conhecer esses contos na íntegra. Por esse motivo, e por diversos outros, é que a intertextualidade é um elemento tão complexo. Não se trata da preguiça de escrever algo original, nada é original, mas à medida que os intertextos vão surgindo, criam-se histórias imortais e elas se renovam ou, como no caso da obra estudada, são resgatadas e reapresentadas numa nova roupagem.

O conto *Os três cabelos de ouro do diabo* tem como protagonista um rapaz conhecido por filho da sorte e começa da seguinte forma: “Houve, uma vez, uma mulher muito pobre, que deu à luz um menino e, como este nascera com a túnica da sorte, predisseram-

-lhe que, aos catorze anos se casaria com a filha do rei” (*Grimmstories*). Segue a história contando os esforços do rei para que a profecia não se cumprisse, ele convence os pais do menino a abdicarem dele, coloca-o em uma caixa e deixa que o rio o leve, mas um casal de moleiros sem filhos acolhe o enjeitado; vendo que nada aconteceu ao garoto, quando o reencontra anos mais tarde, o rei o incumbiu de levar uma carta, em que ordena a execução do mensageiro, até a rainha. Porém, bandidos cruzam seu caminho e substituem a mensagem por uma que ordena o casamento do filho da sorte com a princesa.

Essa introdução de *Os três cabelos de ouro do diabo* não consta em *Irmão Grimm, Irmão Grimm*, sendo que nesse ponto do livro os irmãos são separados pela feiticeira e quem protagoniza a aventura no inferno é Jacob. As referências começam a partir da decisão do protagonista – o filho da sorte, no caso do original; e Jacob em *Irmão Grimm, Irmão Grimm* – de ir ao inferno para cumprir a ordem, que, no original, é feita pelo rei e na versão de Duarte pela feiticeira. Abaixo, a comparação de trechos de ambos os textos em que a referência é perceptível:

Despediu-se de todos e iniciou a longa caminhada. A estrada, por onde seguia, conduziu-o a uma grande cidade cercada de muralhas; chegando à porta, a sentinela perguntou-lhe qual era seu ofício e o que sabia. [...] — Sei tudo, - respondeu o filho da sorte. [...] — Dize-nos, então, por favor, por quê é que secou o chafariz da praça do mercado, do qual normalmente jorrava vinho e agora nem mais água jorra? - perguntou a sentinela. [...] - Sabereis quando eu voltar, - respondeu o rapaz. (*Grimmstories*).

O texto é modificado na estrutura, mas o enfoque narrativo permanece o mesmo. Isso se comprova ao contrapor os excertos:

Separado, tão bruscamente, de seu irmão, Jacob passou a caminhar de cidade em cidade, em busca do inferno. Em uma delas, a sentinela guardiã do portão principal pediu que lhe explicasse: “Por que a fonte da praça, que antes vertia vinho secou, e agora não tem água sequer?” [...] - Saberão o motivo – prometia ele – só esperem a minha volta. (Duarte, 1987, n.p.).

A história segue basicamente a mesma do original, que aqui será explicada em virtude da já mencionada baixa popularidade do conto: Jacob, assim como o filho da sorte, desce ao inferno e conta com o auxílio da avó do Diabo, que penteia o neto para conseguir os fios de cabelo para o herói. Além disso, a avó conversa com o Diabo, enquanto o protagonista está escondido debaixo de sua saia, para conseguir as duas informações que pedem durante o conto, além da mencionada no excerto que foi comparado. A fonte secou porque havia um sapo debaixo dela, o outro questionamento sobre uma árvore que dava maçãs de ouro e parou de ter até folhas: “[...] O diabo respondeu que havia um rato roendo-as e, se o matassem, a árvore voltaria a dar maçãs de ouro. [...]” (Duarte, 1987, n.p.). O último questionamento, feito por um barqueiro que não podia mais suportar a função de remar pela eternidade, o Diabo responde que é só trocar de lugar com outra pessoa e essa é uma parte importante para o desfecho de *Irmão Grimm, Irmão Grimm*.

Não foi preciso andar muito para reencontrar o barqueiro que, imediatamente, cobrou a resposta à sua pergunta. [...] — Primeiro passe-me para o outro lado — disse o jovem — depois lhe direi de que maneira pode libertar-se. [...] — Ao primeiro que lhe pedir que o passe no seu barco, coloque-lhe o remo nas mãos. (Duarte, 1987, n.p.).

A exemplo das modificações feitas em *Irmão Grimm, Irmãos Grimm*: no desfecho do conto original, o filho da sorte leva os fios de ouro para o rei, enquanto Jacob os utiliza para encontrar o irmão na versão de Duarte.

Enquanto Jacob está na aventura em busca dos fios de ouro, seu irmão, Guilherme, vive outra aventura baseada em outro dos mais de 200 contos dos Grimm: *As três folhas da serpente*. É, também, um conto pouco difundido na nossa sociedade que retrata a história de um corajoso soldado que, adquirindo a admiração do rei, é convocado ao palácio, onde conhece e se apaixona pela princesa. A princesa, porém, jurara que só se casaria com o homem que aceitasse passar a eternidade em sua sepultura caso ela viesse a falecer primeiro. Os dois textos seguem o mesmo enredo, exceto

que Guilherme aceita se casar porque, além da beleza da princesa, quer rever o irmão.

A princesa adoece algum tempo depois das núpcias e falece. Obrigado a cumprir a promessa, Guilherme é trancado junto ao corpo da falecida esposa em sua cripta. Em determinado momento, ele mata uma serpente que tentava se aproximar da princesa, atraindo uma segunda serpente que torna a vida da primeira com três folhas verdes. Esperançoso, Guilherme questiona se pode fazer o mesmo com a esposa. Assim, a princesa ressuscita graças à magia das folhas e sai da cripta com o marido.

Um tempo depois, Guilherme decide partir de navio com a mulher à procura de Jacob. No conto original, a viagem é realizada para que o casal visite o rei. Em ambos os textos, a princesa está mudada após a ressurreição, apaixonou-se pelo capitão do navio e trama para ceifar a vida do marido, atirando-o ao mar enquanto dormia; “— Agora voltaremos para casa. Diremos que ele morreu durante a viagem. Eu te exaltarei perante meu pai e tais elogios farei que ele consentirá em nosso casamento. Assim ficarás sendo tu o herdeiro da coroa” (*Grimmstories*). Nota-se como os contos são similares: “— Regressemos agora! Vamos dizer que ele morreu durante a viagem: Eu o elogiarei tanto a meu pai, que ele acabará me casando contigo e o fará herdeiro da coroa” (Duarte, 1987, n.p.).

Porém, o criado do protagonista, que ouvira a princesa tramar a morte do marido, salva-o do mar e o ressuscita com as três folhas da serpente que o amo lhe dera anteriormente. Os dois fogem e chegam ao castelo antes da princesa. O rei, enfurecido com o comportamento da filha, condena ela e o capitão do navio à morte por afogamento. Em *Irmão Grimm, Irmão Grimm*, Guilherme intercede pela princesa, mas o rei não lhe dá ouvidos. O original não fala sobre a compaixão.

Os Grimm finalmente se reencontram para viver outras aventuras entre os clássicos personagens bastante conhecidos dos contos de fadas, mas também entre os não tão conhecidos, daqueles que é necessário pesquisar para encontrar o intertexto. Entre eles, o conto sobre um sapateiro mal humorado que ofereceu emprego aos irmãos: “Mestre Sola, como chamavam o sapateiro, era

um homem que nada, por muito bem feito que estivesse, podia ver passar sem que dele se ouvisse críticas e defeitos” (Duarte, 1987, n.p.). Acontece que os Grimm escreveram diversos contos sobre sapateiros e, por isso, somente após a leitura de todos é que foi possível encontrar o conto *Nariz-de-Palmo-e-Meio*, em que o protagonista é chamado Gaspar, diferente da versão de Duarte. Ficou evidente que esse era o conto referenciado quando se comparou o seguinte trecho ao antes mencionado: “Observava tudo, criticava tudo, sabia tudo melhor do que os outros e sempre tinha razão” (*Grimmstories*).

Ao fazerem a primeira refeição depois de anos sem comer, são impelidos a dividir o fruto do trabalho com um anão que também estava com fome. Como forma de agradecimento o anão lhes dá um diamante para que possam cumprir a promessa feita ao médico no início da história e sugere que eles escrevam as histórias que ouviram durante a jornada, pois essas estão entulhando as suas mentes e logo poderiam explodir.

A caminho de seu destino, vocês colherão e mastigarão as folhas de todas as árvores que encontrarem pelo caminho. De seu sumo se alimentarão saciando a fome de treze anos e, do bagaço amassado, farão papel. Com ajuda da pena que lhes dei, escreverão as histórias que viveram e ouviram contar. Assim, aprisionando as histórias no papel, esvaziarão suas cabeças de cada um que ler seus escritos. (Duarte, 1987, n.p.).

Eles retornam para casa e seu pai, furioso com o desaparecimento deles, passa a destruir as histórias registradas. Os Grimm desesperados, numa tentativa de impedir que ele rasgue tudo, contam o que aconteceu a eles em troca da vida do pai. Ao falarem isso, cumpre-se a maldição e eles são transformados em pedra e o pai arrependido tenta desordenadamente reconstruir os contos. Vai tentando colar as frases conforme lhe fazem sentido, pois não conhece as histórias. Após muito tempo nessa tarefa, surge o anão e lhe diz para parar com o trabalho porque está fazendo tudo errado. E entrega o livro consertado.

*A comadre morte* volta aparecer em *Irmão Grimm e Irmão Grimm* quando o anão surge novamente e diz ao pai que a única forma de

salvar os filhos é se entregando à morte. Assim sendo, ele se faz de doente, chama o médico, que pede auxílio à madrinhha, que se coloca a cabeceira do alfaiate, mas o próprio alfaiate muda de posição na cama, colocando-a nos seus pés e morrendo em seguida.

Assim como o anão havia dito, os Grimm retornam à vida e entregam ao médico os tesouros que adquiriram: o livro de histórias e o diamante. O médico escolhe o diamante e sua madrinhha pede para que os irmãos disputem a mão da princesa, pois está enfurecida e quer levar o afilhado para o reino das trevas com ela. Entre o diamante gigantesco e o livro de histórias, a princesa fica fascinada pelo livro dos Grimm, enfim aparece um presente que em muito superou os demais, mas era um presente e dois pretendentes. Eles tiram a sorte para definir quem se casaria com a filha do rei e quem sairia cumprir a prova determinada pelo rei: pegar um saco de línguas cortadas dos infieis, encontrar o dono e costurar na boca de cada um. Guilherme acaba sendo o escolhido.

O pai da princesa se mostra um homem muito ganancioso e exige mais ouro do que os Grimm poderiam fornecer. Guilherme então sugere que ele siga pelo caminho do inferno de *Os três cabelos de ouro do diabo*. No conto original, o rei é enganado pelo barqueiro que coloca os remos em suas mãos para que ele assuma sua função, assim como o diabo havia sugerido durante a conversa com a avó. Em *Irmão Grimm, Irmão Grimm* tudo que é dito é que “O rei não esquentou o lugar. Partiu em viagem o mais rápido que pôde e, desde esse dia, nunca mais se ouviu falar dele” (Duarte, 1987, n.p.). Portanto, para saber o final do personagem é preciso ler a história original dos Grimm a que ele pertence, pois um texto dialoga com o outro.

No término da história ainda há mais um detalhe, dessa vez sobre a biografia dos verdadeiros irmãos Grimm, pois Guilherme se casa e Jacob apenas se contenta em viver suas aventuras pelo mundo. O Wilhelm Grimm verdadeiro casou-se com Dorothea Grimm e teve um filho, Herman Grimm. Todavia, Jacob Grimm nunca se casou.

## Vozes finais

Um texto é composto por elementos de todo o referencial consumido pelo autor ao longo de sua vida, mesmo que esses referenciais não estejam totalmente explícitos. No caso da obra analisada, *Irmão Grimm, Irmão Grimm*, de Luiz Duarte, os contos de fadas clássicos compõem inteiramente a obra, de modo intencional, cultuando e resgatando esse gênero textual que persiste além dos séculos.

Para a realização do estudo, os conceitos de Bakhtin (1981) e Kristeva (1974) foram fundamentais. As vozes múltiplas que constituem qualquer discurso, a própria definição de polifonia, foram observadas desde o Romantismo que instigou a busca dos irmãos Grimm por registrar os contos de fadas até a pesquisa que entrevistou os moradores de Hessen que preservaram, na mente, as histórias perpassadas oralmente pelas gerações. Ainda, influenciados por outros pesquisadores, como Arnim e Brentano e pelos relatos dos cidadãos comuns, a materialização escrita dos contos de fadas feita pelos Grimm não apenas contém as vozes como, também, essas vozes dialogam com as concepções, o movimento literário, a cultura e a linguagem dos diálogos pré-existentes à publicação da primeira edição de *Contos para o lar e as crianças*, em 1812. Finalmente, Luiz Duarte junta a materialidade polifônica e dialógica registrada pelos Grimm no século XIX e cria uma narrativa intertextual, que soa simplória à primeira vista, mas que quando analisada com cautela apresenta camadas de um extenso conhecimento do gênero.

Constata-se que os contos de fadas de maior destaque no enredo de *Irmão Grimm, Irmão Grimm*, são justamente aqueles que foram praticamente esquecidos com o passar do tempo, sendo pouquíssimo difundidos no Brasil. Luiz Duarte, portanto, promove esses contos, em especial *Os três fios de ouro do Diabo*, *As três folhas de serpente* e *A Madrinha Morte*, que ancoram a trajetória de Jacob e Guilherme. Observando como a história foi construída, como um passeio dos autores pelas suas obras, pode-se afirmar que a estadia dos irmãos é mais duradoura nos três contos mencionados, embora os mais populares como *Cinderela*, *A Bela Adormecida* e *João e Maria* apareçam também, sendo facilmente identificados pelo leitor.

Após o estudo da obra, concluiu-se que o desejo dos Grimm de perpetuar os contos de fadas para além das gerações foi, em partes, uma missão cumprida, exceto pelo fato de que alguns deles se perderam, ou não se popularizaram. Portanto, visto que a intertextualidade é completa quando se tem conhecimento prévio do texto original, a escolha de Duarte em sobrepor justamente os títulos pouco conhecidos no Brasil é fundamental, uma vez que instiga o leitor a buscá-los e promove o diálogo entre o interlocutor e o texto de origem. Durante a pesquisa, as histórias: *Os três fios de ouro do Diabo* e *As três folhas de serpente* foram localizadas somente no site *Grimmstories*, ou seja, nem mesmo as editoras se preocupam em publicar essas histórias menos conhecidas, apostando nos contos já consagrados que vendem com mais facilidade e em geral são comercializados em versões muito simplórias se comparadas aos textos do século XIX. Por essa razão, trabalhos como o do autor de *Irmão Grimm, Irmão Grimm* são fundamentais, pois permitem que o leitor entre em contato, por meio da intertextualidade, polifonia e dialogismo, com as obras originais.

Finalizamos este capítulo com as palavras de Carvalhal (2006) quando afirma que a presença de um texto em outro é sempre intencional. O autor quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor. Quando isso acontece, o autor sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e, por que não dizer, re-inventa-o.

## Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (orgs.) **Teoria Literária**. Abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009.

# Sumário

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2006.

CHICOSKI, Regina. **Eros e tanatos no discurso labiríntico de Valêncio Xavier**. Tese de Doutorado, UNESP, Assis. 2004.

CHICOSKI, Regina. **Literatura Infantil**. Guarapuava: UNICENTRO, 2010.

DUARTE, Luiz. **Irmão Grimm, Irmão Grimm**. 1 ed. Porto Alegre: Editora Kuarup, 1987.

GRIMM, Irmãos. **Contos de fadas**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Contos de fadas dos irmãos Grimm**. Trad. BARKOW, Vera. 1 ed. São Paulo: Paulinas, 2021

GRIMM. **Contos dos Irmãos Grimm**. Trad. Ernesto Grégoire e Luiz Molland. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1897. *Grimmstories*. Disponível em: <[https://www.grimmstories.com/pt/grimm\\_contos/index](https://www.grimmstories.com/pt/grimm_contos/index)>. Acesso em: 29 Mar. 2024.

HUTCHEON, Linda. A intertextualidade, a paródia e os discursos da história. In:\_\_\_\_\_. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: JENNY, Laurent. *et al.* **Intertextualidades** ('Poétique' n. 27). Coimbra: Almedina, 1973.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo Perspectiva, 1974.

SOUZA, Solange Jobim e. Bakhtin: a dimensão ideológica e dialógica da linguagem. **Infância e linguagem**: Bakhtin, Vygotsky e Benjamin. São Paulo: Papyrus, 1994.

THE CLIMATE REALITY PROJECT BRASIL. **Dramaturgo e diretor de cinema, teatro e televisão, músico, e ativista ambiental**. Rio de Janeiro: 16 mar. 2020. Instagram: @climateralitybrasil. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B9zjREcgFKb/?igshid=1lba88t85xj0l>. Acesso em: 29 Mar. 2024.

## POSFÁCIO

### *Ellas e o direito à palavra, ao saber e à pesquisa: por uma epistemologia feminista*

Rosenéia do Rocio Prestes Hauer

O livro, *Ellas Volume 4 – Mulheres e Literatura*, chega como afirmação e testemunho de uma trajetória coletiva de mulheres que escrevem, pesquisam, produzem e, sobretudo, resistem. Como nos volumes anteriores, este livro não é apenas uma antologia de ensaios ou estudos literários – é, antes, uma tessitura de vozes plurais que enunciam experiências, memórias, afetos, denúncias e visões do mundo. Em um cenário histórico em que a presença da mulher no espaço acadêmico continua a ser atravessada por obstáculos estruturais, *Ellas Volume 4* se inscreve como parte de uma luta mais ampla: o direito das mulheres à educação, à ciência e à autoria intelectual.

Ao nos debruçarmos sobre os ensaios aqui reunidos – atravessados por discussões sobre gênero, corpo, dor, arte, literatura, religião, colonialidade e resistência – percebemos que há algo que une essas vozes diversas: o desejo de inscrever as mulheres como sujeitos legítimos da produção do saber. Neste volume, é no reconhecimento das vozes silenciadas e no deslocamento das normas de inteligibilidade que se constrói a possibilidade da produção acadêmica. E este livro é, sem dúvida, um gesto de deslocamento e criação: uma coletânea que legitima o olhar feminino como produtor de ciência, cultura e crítica social.

Historicamente, o direito das mulheres à educação foi negado sob diversos pretextos – desde argumentos biologicistas até concepções patriarcais de função social. Ainda no século XVIII,

Mary Wollstonecraft<sup>1</sup>, uma das precursoras do pensamento feminista, denunciava que a ausência das mulheres na instrução formal não era resultado de sua inferioridade natural, mas de sua exclusão estrutural dos espaços de formação. No Brasil, o ingresso tardio das mulheres nas universidades e o lento reconhecimento de suas contribuições na ciência e nas humanidades revelam como o direito ao saber sempre esteve ligado à luta por cidadania plena.

É nesse contexto que o livro, *Ellas Volume 4 – Mulheres e Literatura*, adquire especial relevância. Ele não apenas reúne a produção de pesquisadoras, mas também constrói um espaço editorial destinado à circulação da palavra de mulheres, algo que, por si só, desafia a lógica de uma academia ainda marcada pela desigualdade de gênero. Como bem destaca a apresentação do livro, muitas das autoras aqui presentes dividem-se entre múltiplas jornadas – acadêmica, profissional, doméstica e materna. E mesmo diante de tais condições, afirmam-se como intelectuais, leitoras e intérpretes críticas do mundo.

A produção acadêmica realizada por mulheres, principalmente no campo da pós-graduação, não pode ser pensada sem considerar as assimetrias de gênero que impactam o tempo, a produtividade e a permanência dessas pesquisadoras nos programas. Estudos recentes apontam que a maternidade, por exemplo, é um dos fatores que mais contribuem para a evasão de alunas na pós-graduação, além de afetar diretamente sua inserção nas redes de pesquisa, nos eventos acadêmicos e na publicação de artigos. Este livro surge, portanto, como contranarrativa: aqui, as mulheres não apenas permanecem, mas escrevem, criam e publicam juntas.

É preciso também reconhecer o papel simbólico que esse tipo de publicação exerce. Como lembra Pierre Bourdieu (2000)<sup>2</sup>, os espaços de consagração acadêmica são fundamentais na constituição da autoridade científica. Nesse sentido, ao garantir um espaço de visibilidade e circulação para autoras mulheres, *Ellas* con-

---

1. Ver mais em: WOLLSTONECRAFT, Mary. **Reivindicação dos direitos das mulheres**: o primeiro grito feminista. Coleção Folha Os pensadores Vol.10. São Paulo: Folha de São Paulo. 2021.

2. Ver mais em: BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

tribui não apenas para a equidade no acesso, mas também para a redistribuição do capital simbólico dentro do campo científico. É um gesto político e epistemológico que nos interpela a pensar: que saberes têm sido legitimados na academia? E quem são aqueles e aquelas autorizados a produzir conhecimento? Somos mulheres! Somos acadêmicas! Somos pesquisadoras!

A leitura dos ensaios contidos nesta obra nos mostra que a produção de conhecimento realizada por mulheres não é apenas relevante – é necessária. Quando a dor de um corpo atravessado pela deficiência se transforma em narrativa e crítica literária; quando a representação da mulher na dramaturgia colonial é lida sob lentes de gênero e decolonialidade; quando a poesia escrita em francês por uma autora portuguesa nos convida a uma escuta sensível do eu lírico feminino; quando mulheres enfrentam ditaduras; quando rompem com demandas sociais historicamente impostas; quando transgridem espaços – estamos diante de saberes que ampliam o horizonte da crítica, da arte e da vida. São saberes situados, para retomar, que não pretendem ser neutros, mas éticos e comprometidos com a transformação social.

Este livro também ecoa um chamado por uma epistemologia feminista da resistência. Uma epistemologia que reconheça a legitimidade da experiência, do corpo, da memória, do afeto e da linguagem como fontes legítimas de conhecimento. Que valorize a escuta, o cuidado, a intersubjetividade. Que se comprometa com a denúncia das violências, mas também com a invenção de novos mundos possíveis; que compreenda que dar voz às mulheres pesquisadoras é uma ação de justiça e reconhecimento cognitivo, fundamental para a democratização da universidade e da sociedade.

Encerrar este posfácio é, na verdade, reiterar um convite. Que *Ellas 4* seja lido nas universidades, nos grupos de estudo, nas rodas de conversa, nas bibliotecas públicas. Que inspire novas pesquisas, novos encontros, novas coletâneas. Que siga sendo espaço de encontro entre mulheres que, apesar das barreiras, seguem escrevendo e pensando juntas. Porque, como dizia Audre Lorde: “a palavra é poder”. E *Ellas*, certamente, sabem usá-la.

## Sobre Elas



Ana Flávia Martins - graduanda em Letras/Português na Unicentro - Câmpus de Irati. Participou dos Programas de Iniciação Científica Júnior - PIBIC - Ensino Médio por dois anos consecutivos como bolsista e do Programa de Iniciação Científica IC/Voluntária na Unicentro. Fez parte do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à docência (PIBID) por dois anos durante a graduação e atualmente se dedica a segunda Iniciação Científica em Literatura Portuguesa.



Andriele Aparecida Heupa - doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Estadual do Centro-Oeste - Unicentro. Possui mestrado em Letras (2022) e graduação em Letras Português e Literaturas de Língua Portuguesa (2019) pela mesma instituição. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária, Teoria e Análise Linguística e Literatura Brasileira Contemporânea. Participa do Laboratório de Estudos Culturais, Identidades e Representação - LABECIR (Unicentro). Atualmente é professora na educação básica.



Carolina Filipaki de Carvalho - professora de Língua e Literaturas de Língua Inglesa no Centro de Formação de Professores da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (CFP/UFRB), onde dedica-se à pesquisa das literaturas de língua inglesa no contexto pós-colonial e coordena o Grupo de Estudos em Literatura, Cultura e Identidade (GELCI). É membro dos grupos de pesquisa com registro no CNPQ: *Grupo de Estudos Literá-*

*rios: teoria, crítica e ensino, na linha de pesquisa de dramaturgia, vinculado à Universidade Estadual do Centro-Oeste; e Grupo de Pesquisa em Estudos de Língua Inglesa do Centro de Formação de Professores da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, coordenando a linha de Estudos Literários, Cultura e Identidade. É doutora e mestre em Letras pela Universidade Estadual do Centro-Oeste, e tem graduação em Letras e Jornalismo pela mesma instituição. Possui especialização em Ensino de Inglês para Crianças (Universidade Estadual de Londrina) e em Mídia, Política e Atores Sociais (Universidade Estadual de Ponta Grossa).*



Giovana de Paula Santos - bacharel em Direito pela Faculdade Guarapuava. Licenciada em Letras Português e Literaturas de Língua Portuguesa, pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (2020). Atualmente é advogada trabalhista e previdenciária, inscrita na OAB/PR, sob o no. 87.119, Pós-graduanda em Direito Previdenciário Contemporâneo pela Escola de Magistratura Federal (ESMAFE), Mestre em Letras - Interfaces entre Língua e Literatura - (UNICENTRO), e Conselheira, pela subseção da OAB de Guarapuava, do Patrimônio Histórico e Cultural.



Larissa de Cássia Antunes Ribeiro autora de vários artigos e organizadora de diversas obras no campo dos Estudos Literários. Membro dos Grupos de Pesquisa: Estudos da Dramaturgia – coordenado pelo Professor Dr. Edson Santos Silva (UNICENTRO-PR) e Cinema Literatura e Pesquisa, coordenado por Jeanine Javarez e Fábio Augusto Steyer - IFPR. Graduada em Letras - Português/Francês pela Universidade Estadual de Ponta Grossa - UEPG; Mestre e Doutora em Estudos Literários pela UEPG e Universidade Estadual do Paraná - UFPR, respectivamente. Atualmente é professora de Literatura Portuguesa Clássica e Literatura

e outras Linguagens na Universidade Estadual do Centro-Oeste.- UNICENTRO-Irati-PR, onde também leciona os cursos de Língua Francesa no Centro de Línguas - CEL. É bolsista pelo Programa Institucional de apoio à fixação de jovens doutores – Fundação Araucária, cujo projeto consiste na produção de material didático para a leitura da obra *La Reine Morte* (1942) de Henry de Montherlant, sob a supervisão do Professor Dr. Edson Santos Silva (UNICENTRO-PR).



Leila Cristina Fajardo - graduada 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. Tem experiência na área de Letras, Línguas e Literaturas Brasileira, Portuguesa, Inglesa e Infanto-Juvenil. Estuda a poesia e o conto como elementos textuais capazes de mudar a visão social, política e pessoal do indivíduo na sociedade. Participa do PUFV (Sicredi) Programa a União faz a Vida como assessora pedagógica e nos últimos anos lançou o livro *Adélia Prado e o diálogo com mulheres bíblicas* (2017); e fez parte da composição autoral, em 2018, com artigo no livro *Ellas* com Angela Carter e, em 2019, artigo no livro *Ellas* com “Dona Doida”, de Adélia Prado. Também possui o artigo “Transgressões: Liliths e Evas” em *Políticas sobre igualdade de raça, etnia, gênero e sexualidade: uma jornada sobre questões afirmativas*, no ano de 2022, pela editora Texto e Contexto.



Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira possui mestrado em Letras pela Universidade Estadual de Londrina, doutorado em Letras pela Unesp, pós-doutorado em Ciência da Literatura pela UFRJ. Professora Associada da Universidade Estadual do Centro Oeste e do Programa de Pós-Graduação em Letras da mesma instituição. Coordenadora do Laboratório de

Estudos Culturais, identidades e representação (LABECIR-UNICENTRO). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: estudos de gênero, literatura brasileira, universo feminino, Estudos Culturais e autoria feminina na literatura, arte e mídia. Diretora de Cultura da UNICENTRO e Membro do Conselho Municipal de Cultura de Guarapuava-PR. Autora do livro *Escrita de Mulheres e a (des)construção do cânone literário na pós-modernidade: cenas paranaenses*.



Regina Chicóski - professora Doutora em Letras: Teoria Literária e Literatura Comparada, leciona na Universidade Estadual do Centro-Oeste - Unicentro – Câmpus de Irati. Desenvolve pesquisa em Literatura Infantil, Literatura Interartes, Ensino de Literatura e Literatura Ucraiana. É líder do grupo de pesquisa em Estudos Eslavos e vice-líder do grupo de pesquisa Estudos Literários: teoria, crítica e ensino.



Rosenéia do Rocio Prestes Hauer graduada em Letras pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (2012). Mestrado em Linguagem, Identidade e Subjetividade pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (2016). Especialista em Metodologia e Ensino da Língua Portuguesa (2016) pela Faculdade Eficaz. Graduanda em Pedagogia pela UNINTER e Doutoranda em Educação pela Universidade Estadual de Ponta Grossa. Atuou como professora na Rede Municipal de Ponta Grossa por 12 anos, no último ano do ensino fundamental; Língua Portuguesa e Produção de Texto. Atuou como tutora a distância no curso de Letras Português/Espanhol - NUTEAD, da Universidade Estadual de Ponta Grossa. Revisora de Texto Certificada pela UNESP. Membro do Grupo de Pesquisa Políticas Educacionais e Práticas Educativas - GPPEPE, do Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Estadual de Ponta Grossa.



Suely Leite - Professora associada do Departamento de Letras da Universidade Estadual de Londrina (UEL), com docência na área de Teoria da Literatura e Literatura Brasileira. Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras/UEL. Membro do GT da ANPOLL - A mulher na Literatura, dos grupos de pesquisa LAFEB - Literatura de autoria feminina brasileira, Legado intelectual e produção literária de autoria feminina na América Latina e Mulheres em contos: representações de gênero na contística de autoria feminina no período de 1950-1970. Pós-doc pela Universidade Federal Fluminense, com projeto sobre a literatura de Elvira Vigna, supervisionado por Eurídice Figueiredo. Desenvolve e orienta pesquisas sobre estudos de gênero e autoria feminina



Thatiane Prochner - graduada em Letras Português / Inglês, Especialista em Letras – Língua Portuguesa, Linguística e Literatura – e Mestra em Linguagem, Identidade e Subjetividade pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG); Doutoranda em Letras – Interfaces entre Língua e Literatura – pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO), com pesquisa intitulada “Carlota Joaquina, ‘sua majestade interessantíssima’: uma releitura de Chrysanthème”. Faz parte do Grupo de Pesquisa *Literatura, Cinema e Ensino*, do Instituto Federal do Paraná (IFPR). Atua como coordenadora do Projeto *Ellas*, promovendo pesquisas produzidas por mulheres. É autora da obra *Interfaces do (in)verso* (2019) e organizadora do Projeto *Poesia na PRÁTICA* (2021).

## CONSELHO EDITORIAL

Dr<sup>a</sup>. Larissa de Cássia Antunes Ribeiro (Unicentro)

Dr. Fábio Augusto Steyer (UEPG)

Dr<sup>a</sup>. Silvana Oliveira (UEPG)

Dr. Anderson Pedro Laurindo (UTFPR)

Dr<sup>a</sup>. Marly Catarina Soares (UEPG)

Dr<sup>a</sup>. Naira de Almeida Nascimento (UTFPR)

Dr<sup>a</sup> Letícia Fraga (UEPG)

Dr<sup>a</sup>. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

Dr. Evanir Pavloski (UEPG)

Dr<sup>a</sup>. Eunice de Moraes (UEPG)

Dr<sup>a</sup>. Joice Beatriz da Costa (UFFS)

Dr<sup>a</sup>. Luana Teixeira Porto (URI)

Dr. César Augusto Queirós (UFAM)

Dr. Valdir Prigol (UFFS)

Dr<sup>a</sup>. Clarisse Ismério (URCAMP)

Dr. Nei Alberto Salles Filho (UEPG)

Dr<sup>a</sup> Ana Flávia Braun Vieira (UEPG)

Dr. Marcos Pereira dos Santos (UTFPR)

