Rita Lenira de Freitas Bittencourt

MULHERES TRABALHANDO: MEMÓRIA, CORPO E DESEJO

OIKOS EDITORA

Mulheres trabalhando

Memória, corpo e desejo

Direção do Instituto de Letras:

Profa. Dra. Carmem Luci da Costa Silva
Profa. Dra. Márcia Montenegro Velho

A Comissão de Publicações (COMPUB) do Instituto de Letras:

Cinara Ferreira – Let 3
Regina Zilberman – Let 1
Rafael Brunhara – Let 1
Gisele Busquesi – Let 2
Ana Bocorny – Let 2

Rita Lenira de Freitas Bittencourt

Mulheres trabalhando

Memória, corpo e desejo

E-book

OIKOS EDITORA
São Leopoldo
2024

© Rita Lenira de Freitas Bittencourt – 2024

Editoração: Oikos

Capa: Juliana Nascimento, sobre fotografia de Iasmin Schleder (2020)

Revisão: André Dick

Diagramação e arte-final: Jair de O. Carlos

Conselho Editorial (Editora Oikos):

Avelino da Rosa Oliveira (UFPEL)
Danilo Streck (Universidade de Caxias do Sul)
Elcio Cecchetti (UNOCHAPECÓ e GPEAD/FURB)
Eunice S. Nodari (UFSC)
Haroldo Reimer (UEG)
Ivoni R. Reimer (PUC Goiás)
João Biehl (Princeton University)
Luiz Inácio Gaiger (Bolsista de Produtividade CNPq)
Marluza Marques Harres (Unisinos)
Martin N. Dreher (IHSL)
Oneide Bobsin (Faculdades EST)
Raúl Fornet-Betancourt (Intern. Schule für Interkult. Philosophie Aachen/Alemanha)
Rosileny A. dos Santos Schwantes (Centro Universitário São Camilo)
Vitor Izecksohn (UFRJ)

Editora Oikos Ltda.
Rua Paraná, 240 – B. Scharlau
93120-020 São Leopoldo/RS
Tel.: (51) 3568.2848
contato@oikoseditora.com.br
www.oikoseditora.com.br

B624m Bittencourt, Rita Lenira de Freitas

Mulheres trabalhando: memória, corpo e desejo. [E-book]. / Rita Lenira de Freitas Bittencourt. – São Leopoldo, RS: Oikos, 2024.

112 p.; 16 x 23 cm.

ISBN 978-65-5974-185-4

1. Literatura – Ensaio. 2. Literatura – crítica e interpretação. 3. Mulheres. I. Título.

CDU 82-4

Catalogação na Publicação: Bibliotecária Eliete Mari Doncato Brasil – CRB 10/1184

Para

A Sabrina, por dividir comigo o dia a dia,
os percalços de aprender/ensinar e a aposta
em outro mundo possível/imaginável.

A avó, Maria José, e a mãe, Maria Eloá
(ambas *em memória*), por terem
me ensinado a ler o mundo das Marias.

O pai, Doraci, por ter me ensinado a ler.

Minha casa são meus retratos
minha casa é o meu martelo
minha casa é meu manuscrito
minha casa é meu colar
de contas verdes de vidro
tiraram-me tudo
e no entanto me sobra muito
minha casa é teu cabelo cinza
meu casaco de feltro
meu amor esfacelando-se
minha casa é meu cansaço, minha miopia
minha artrite, a criança que fui e sigo
sendo, minha casa é a memória da casa
demolida, o cão que eu não tive
a parte que não entendo
no poema que traduzi
minha casa é o mar
aberto
(...)

Ana Martins Marques.
Como se fosse casa. (uma correspondência)

SUMÁRIO

PREFÁCIO: AMOR É DAR O QUE NÃO SE TEM 9
Susana Scramim

APRESENTAÇÃO 15

1 MATÉRIA DE DESEJO, FISIOLOGIA DA ESCRITA 19

2 VINTE E DOIS QUILOS DE LIVRO: *POR QUE SOU GORDA, MAMÃE?* 26
2.1 A família gorda 27
2.2 O peso e a culpa 30
2.3 A língua 32
2.4 A mãe 35
2.5 O estranho familiar: as histórias de amor e dor 38
2.6 O regime da literatura como dieta e tratamento 42

3 FIGURAÇÕES DOS LIMITES: O CORPO E A ESCRITURA EM *DOIS [LUGARES ONDE EU NÃO ESTOU]* 45
3.1 Palavra/corpo: filhos 48
3.2 Mãe/mulher: outras.....51
3.3 Mulher/mundo: textos.....55
3.4 Fim da linha 57

4 VARIAÇÕES DO BRANCO NA PAISAGEM: *FLORADAS NA SERRA* 59
4.1 Flores do lenço 61
4.2 Vidas por um sopro.....63
4.3 Quadros coletivos 65
4.4 Retorno 71

5 UMA POÉTICA DE MESCLAS E SEUS EFEITOS *TRANS: A RAINHA DO IGNOTO* 75
5.1 Transtemporalidade: Do império à república e ao futuro 79
5.2 Transgeneridade e transtextualidade: parafusos e fios soltos 82
5.3 Transmidialidade: da tecnologia artesanal de comunicação às técnicas de navegação e artefatos de todo o tipo 85
5.4 Poética *trans*: travestimos, hipnoses e aproximações homoafetivas .. 88
5.5 Escrita de maravilhas 93

6 JUNTANDO PEDAÇOS: DESEJOS, FANTASMAS E CORPOS EXCESSIVOS 95

REFERÊNCIAS 107

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: *Madona Sistina*, ou *Madonna di San Sisto*, 1512 53
Rafael Sanzio

Figura 2: *Vênus e Cupido*, 1525 54
Lucas Cranach

Figura 3: *Branco Sobre Branco*, 1917 102
Kasimir S. Malevitch

PREFÁCIO:
AMOR É DAR O QUE NÃO SE TEM

Susana Scramim

O livro *Mulheres trabalhando: memória, corpo e desejo*, de Rita Lenira de Freitas Bittencourt, inscreve o debate a respeito do gênero em uma rede bastante ampla e diversa. Essa inscrição não significa entrar no lugar de algo. Trata-se de um "ato" e não da "fundação", de um novo tempo e não de um espaço institucionalizado. A rede possui a urdidura do trabalho coletivo. Por isso, a rede, menos do que fundar uma nova instituição, postula um fazer o trabalho a partir de sua própria dramatização. E, sendo assim, importa menos responder de maneira metafísica à pergunta igualmente teleológica: o que é uma mulher? Importa, ao contrário, definir-se em ato e, em especial, no trabalho, tomando como princípio que a mulher se defina, quiçá, a partir de seu labor, a partir do qual o conhecimento de si se constrói e, unicamente, quando se coloca em "ação". Ao citar, em clave de abertura da série de leituras com as quais o "trabalho" se materializa, a teórica Rita Schmidt, dá o tom da atividade da leitura, cujo diapasão orienta que o saber vem do fazer, do saber fazer. O trabalho é o eixo em torno do qual as leituras do livro de Rita Lenira vão se construindo. Entendi a ideia do trabalho nessa elaborada operação de leitura como produto de um labor.

O labor é amor sem objeto

João Cabral de Melo Neto publicou o poema *Os três mal-amados* em 1943, com a intenção de dar ao objeto literário uma categoria de fetiche ao qual o escritor recorre para não morrer em função da perda do amor, ou se quiserem do "objeto amado". Uma hipótese de leitura para esse poema de Cabral pode contemplar a atividade do escritor como um constante labor contra a morte ou a perda. Com um gesto muito semelhante, em 1952, Clarice Lispector escreve o conto "Amor", que trata igualmente de uma concessão para a escritura do *status* de modo de vida em sua luta contra a

morte. "Amor" é publicado no livro *Alguns contos*, sua primeira coletânea, sob a chancela do Ministério da Educação e do Serviço de Documentação. Ele seria republicado em 1960 no livro *Laços de Família*. Clarice o teria em alta conta no âmbito de sua obra, uma vez que ele dá a ver a experiência da escrita artística a partir de uma "lida" cotidiana com o amor e com a "reprodução" da vida. O enredo envolve o cotidiano de uma dona de casa que entende o mundo como fruto de um artesanato repetitivo e mantenedor de um elã vital. No conto, a reprodução da vida pela mulher que se oferece em sacrifício à família para dela cuidar e poupá-la da morte funciona como alegoria da atividade artística fundada na ideia de uma "grafia-de-vida"[1], para utilizar um dos conceitos recentes que Silviano Santiago vem utilizando para ler certa família de escritores, entre os quais se encontra Clarice Lispector. No que diz respeito à experiência de grafia-de-vida, em 1985, quando escrevi meu primeiro texto acadêmico, o fiz a partir de uma análise do conto "Amor", de Clarice Lispector. Alice Áurea Penteado Martha orientou esse Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Letras. Esse texto inaugurava minha entrada na carreira do magistério das Letras com um estudo de uma narrativa em que o labor se instituía a partir de um amor sem objeto e uma busca inesgotável pela sobrevivência.

Em entrevista ao jornalista Júlio Lerner, em 1977, Clarice Lispector diz que rejeitava totalmente para si a categoria de escritor profissional, já que, para ela, o escritor profissional tem que escrever sob qualquer circunstância e com pauta definida para cumprir com um contrato de trabalho. Segundo Clarice, o que ela fazia era outra coisa; escrevia apenas quando tinha vontade e motivada a fazer coisas fora da pauta. E talvez seja por isso que Silviano Santiago a tenha incluído na família de escritores que contrastam "grafia-de-vida" com as técnicas de composição artística. Esses fraternos amigos escrevem esperando menos os "lucros imediatos" e mirando mais no amor

[1] Uma família de escritores que Silviano Santiago denomina de *doublés* de leitores e críticos das respectivas artes poéticas e das alheias. Para Silviano, essa família "traz de volta, na originalidade das argumentações e na postura adotada, as diferenças formais de gênero (*genre*) em época em que se convencionou adotar os vocábulos *texto* ou *escrita* (*écriture*) para caracterizar o caráter indiferenciado da produção literária que se oferece à leitura. [...]. Em suma, pelo recurso ao conceito de *composição* e graças à análise do processo de compor a literatura, pretendo expor a relação *homológica* que se deixa surpreender e se expõe na análise contrastiva entre grafia-de-vida (evito *biografia* por ser vocábulo semanticamente carregado; opto por neologismo, grafia-de-vida, de valor neutro) e composição artística, levando em conta a série gênero literário" (SANTIAGO, 2020, p. 4).

pela espécie, pela justiça e pela liberdade. Ao analisar o conto "Amor" de Clarice Lispector, Santiago compara o trabalho que Ana, a protagonista, executa cotidianamente com a lida da lavoura: o lavrador que planta e colhe os alimentos de que necessitamos para sobreviver é o mesmo que cuida da família; por sua vez, ela age como um *doublé* de provedora familiar e preservadora da vida no mundo. Cultivar a terra é trabalhar em algo que não está. Nesse sentido, suponho que Clarice Lispector compartilhe com João Cabral a ideia do amor como trabalho que se produz nas ausências e fetiches e que conduz aquele que "labora" para uma vida fora de si.

> Como um lavrador. Ela plantara as sementes que tinha na mão, não outras, mas essas apenas. E cresciam árvores. Crescia sua rápida conversa com o cobrador de luz, crescia a água enchendo o tanque, cresciam seus filhos, crescia a mesa com comidas, o marido chegando com os jornais e sorrindo de fome, o canto importuno das empregadas do edifício. Ana dava a tudo, tranquilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida.
> Certa hora da tarde era mais perigosa. Certa hora da tarde as árvores que plantara riam dela. Quando nada mais precisava de sua força, inquietava-se. No entanto sentia-se mais sólida do que nunca, seu corpo engrossara um pouco e era de se ver o modo como cortava blusas para os meninos, a grande tesoura dando estalidos na fazenda. Todo o seu desejo vagamente artístico encaminhara-se há muito no sentido de tornar os dias realizados e belos; com o tempo, seu gosto pelo decorativo se desenvolvera e suplantara a íntima desordem. Parecia ter descoberto que tudo era passível de aperfeiçoamento, a cada coisa se emprestaria uma aparência harmoniosa; a vida podia ser feita pela mão do homem (LISPECTOR, 1998, p. 19).

Em *Fisiologia da Composição*, Silviano Santiago destaca que "entre esses trabalhadores, autores são mais que parentes, são família. Clarice Lispector é da família do romancista Machado de Assis e de muitos dos poetas citados" (SANTIAGO, 2020, p. 149). Para Santiago, Clarice acolhe no processo de escrita o trabalho de arte, suas técnicas e procedimentos. Sendo assim, no conto "Amor", vai valer-se de um vocábulo que distingue a ideia de "trabalho" de seu uso no senso comum. Clarice Lispector opta em pensar o trabalho com a arte como lavoura: *labor*. Santiago, também *doublé* de escritor e crítico, orienta a leitura que faz do conto de Clarice Lispector como resultado do que ele denomina de *homo labor*, daquele trabalho que visa à "boa" manutenção da espécie, a partir do que a diretora do The New Museum of Contemporary Art, Márcia Tucker, e Isabel Venero pensaram para nomear e organizar a exposição, *The labouro flove*, em 1996 na cidade de Nova York. Também retoma de Hebert Marcuse a dicotomia de que a satisfação da *durée* nunca é considerada humana e sim "sub-humana" ou

"inumana". Ao que completa: "só o trabalho é legitimamente humano. [...] o trabalho que se confunde com existência é alienação" (SANTIAGO, 2020, p. 151).

> Para o artista, lazer é trabalho de arte, é labor. Nas sociedades modernas, o elemento qualitativo de progresso – não o quantitativo – é mais e mais relegado à condição subumana ou inumana. Alerta ainda Marcuse: dentro dessa concepção, o progresso técnico é condição prévia de todo progresso humanitário. [...] O labor é manifestação não da força humana alienada em trabalho socialmente útil e aferível pela produtividade e o lucro, mas do cuidado, manifestação do trabalho que contribui para o progresso qualitativo do indivíduo e, por consequência, da humanidade (Ibid.).

O labor está intimamente relacionado ao inventar algo para si. Algum tipo de felicidade localizada fora do âmbito existencial do cotidiano e, ao mesmo tempo, condutor da construção de uma intimidade vital para a existência alcançar ser plena. A protagonista do conto "Amor" se coloca nessa função de laborar esse lugar.

> No fundo, Ana sempre tivera necessidade de sentir a raiz firme das coisas. E isso um lar perplexamente lhe dera. Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado. O homem com quem casara era um homem verdadeiro, os filhos que tivera eram filhos verdadeiros. Sua juventude anterior parecia-lhe estranha como uma doença de vida. Dela havia aos poucos emergido para descobrir que também sem a felicidade se vivia: abolindo-a, encontrara uma legião de pessoas, antes invisíveis, que viviam como quem trabalha – com persistência, continuidade, alegria. O que sucedera a Ana antes de ter o lar estava para sempre fora de seu alcance: uma exaltação perturbada que tantas vezes se confundira com felicidade insuportável. Criara em troca algo enfim compreensível, uma vida de adulto. Assim ela o quisera e o escolhera (LISPECTOR, 1998, p. 20).

As ressonâncias entre o labor de Clarice Lispector e João Cabral marcam encontro no amor à literatura; ambos alcançam realizá-lo porque se colocam na prática da escrita como "grafia-de-vida", amam escrever e buscam ininterruptamente por um acontecimento que lhes desencadeie a escrita. Disso decorre a realização de sua "literatura" que se conforma não aos preceitos do gênero (*genre*), mas se amplia a partir dele até a concepção de literatura como escritura. Comungando desses mesmos preceitos, Silviano Santiago inclui-se nessa família de escritores. Ao advogar o conceito de grafia-de-vida para reuni-los em uma comunidade, propõe como imagem organizadora dessa experiência a "Fisiologia" no lugar da "Psicologia" de Cabral e da "Filosofia" da composição de Edgar Alan Poe. Se a "razão" de Poe ao propor a "Filosofia" como organizadora da experiência da escrita

era a de espantar o "acaso", em Cabral essa "razão" parece dar conta do "medo" do salto em direção à "prosa", conforme foi visto neste ensaio na transcrição de trechos das cartas entre Cabral e Clarice.

> Cabral:
>
> [...] seria v. capaz de continuar escrevendo sem risco de perder a cabeça? É alguém capaz de jogar poker sem dinheiro? Sem arriscar? Estou certo que não. Agora, eu pergunto ainda: serão de maldizer esses momentos de desespero e pessimismo que nos obrigam a começar cada vez, cada livro ou cada poema? Apesar de desagradáveis – eu os atravesso desprezando-os, pintando de feio o ofício de escrever e a escrita – não terão eles uma utilidade? O toureiro não necessita esses vazios para ter em que quebrar a cabeça, com que começar. Porque o touro se encarrega disso (LISPECTOR, 2002, p. 163-164).
>
> Clarice:
>
> Cada vez mais acho, como você, que romance não é literatura (LISPECTOR, 2020, p. 410).

Algo assustador que desencadearia o acontecimento entregue ao acaso[2] mobiliza a prática da escrita nessa tentativa de balizar a "Psicologia" como "razão" da composição, destaque-se, da composição e não do poema. Já para Silviano Santiago, a "Fisiologia", o corpo, é colocada no lugar da "Psicologia/Filosofia" para "controlar" o acaso da experiência da escrita que conduz para o fora da literatura, para o fora dos gêneros (*genre*), contudo, ainda pensando a escrita em liberdade, mas com eles, os gêneros. Os delírios de um "valeryaniano" como Cabral ganham lugar no corpo do escritor em Silviano Santiago, sua saúde, suas doenças e suas pulsões, na sua luta com e contra os gêneros.

O labor da teórica: compondo um conceito de "dicção preciosa"

Rita Lenira, em *Mulheres trabalhando. Memória, corpo e desejo*, contempla o gesto de recolher e reconhecer o labor nas escritas de Cíntia Moscovich, Tamara Kamenszain, Paloma Vidal, Dinah Silveira de Queiroz e Emília Freitas. O ato que deriva desse gesto de recolher e reconhecer implica reler no tempo presente. Contudo, esse ato retoma proposições elaboradas, com o perdão pelo trocadilho, a partir do "labor", dos atos do passado, uma vez

[2] No ensaio "O conceito de poesia intransitiva em João Cabral", Raúl Antelo defende a tese de que a ascendência do conceito de "Psicologia" no livro de Cabral aparece como explicação última, inconsciente, do acontecimento não comunicacional.

que opera na busca dessas singularidades, "das marcas do que denominei, em outro lugar, 'uma dicção preciosa', cujo efeito foi reconfigurado em outra tríade, corpo-imagem-linguagem" (BITTENCOURT, 2014), que organiza e desorganiza a escritura das mulheres, ou, "conforme o título deste trabalho, que se dá na busca do que está no corpo, inscrito na memória e no desejo de tornar-se, de materializar-se em literatura, exigindo reconhecimento e lugares de autoria, ainda que tardios" (BITTENCOURT, 2023).

A professora Rita Lenira exerce igualmente com esse livro que ora apresento a função de crítica e de teórica da literatura. Levando adiante a tarefa do "amor" pela espécie, pelo gênero e pelo *gender.* Nosso "labor".

Referências

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. *Mulheres trabalhando:* memória, corpo e desejo (no prelo), 2023.

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. *A dicção preciosa:* um estudo das poéticas do presente. Projeto de Estágio de Pós-Doutorado (Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras). Universidade de Lisboa, 2014a.

LISPECTOR, Clarice. *Amor, em laços de família.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *Todas as cartas.* Prefácio e notas de Teresa Montero. Posfácio de Pedro Krap Vasquez. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, Clarice. *Correspondências.* (Org. Teresa Montero). Rio de Janeiro: Rocco, 2015.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesia crítica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

SANTIAGO, Silviano. *Fisiologia da composição*. Gênese da obra literária e criação e Graciliano Ramos e Machado de Assis. Recife: CEPE Editora, 2020.

APRESENTAÇÃO

Exploro, neste conjunto de ensaios, o motivo da casa imaginária, da casa-projeto, da casa desejada, que, ao mesmo tempo, existe e não existe, tão cara a Virgínia Woolf. Visito, quase um século depois[3], cenários inter e transtextuais, para, no mesmo gesto, questionar e afirmar este lugar simbólico onde as mulheres se situam e são estranhamente situadas: seu lar, seu teto, sua cela, seu local de trabalho. A investigação *Mulheres trabalhando: memória, corpo e desejo*, observa algumas dessas moradas da escritura com o objetivo de dar a ver os atos de escrita de suas habitantes, mulheres que escrevem ou escreveram em tempos modernos e angariaram alguma visibilidade, enquanto outras foram, muitas vezes, esquecidas e/ou apagadas das historiografias[4] e dos currículos acadêmicos. Rastreio movimentos que acontecem nas bordas dos textos – romances, diários, poemas –, por meio de escolhas temáticas, formais e de linguagem, agrupando-os em três lugares: memória, corpo e desejo.

A memória, em boa medida, está vinculada a um coletivo, a uma comunidade estendida, e também ao familiar, núcleo no qual se inscreve *a sujeita*[5] que escreve (ASSMANN, 2011); o corpo se confunde com o *corpus*, ou seja, apresenta-se em desdobramentos de vivências e, ao mesmo tempo, participa na construção das performances imagético-verbais que simulam identidades (NANCY, 2000; BUTLER, 2016); por fim, o desejo (FREUD, 1966; LACAN, 1988; KRISTEVA, 1972; KEHL, 1990; NAZAR, 2009) se

---

[3] O ensaio *A Room of one's own* – conhecido e traduzido no Brasil como *Um teto todo seu* –, foi baseado em uma série de palestras da escritora inglesa ministradas em 1928 na Cambridge University e publicado em 1929.

[4] Veja-se o caso recente da "descoberta" do primeiro romance brasileiro, que foi escrito por uma mulher: *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, de 1859; do retorno, há poucos anos, à leitura de *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus, publicado pela primeira vez em 1960; da publicação, pela Editora José Olympio, em 2015 e 2016, respectivamente, dos romances de Adalgisa Nery *A imaginária*, de 1959, e *Neblina*, cuja primeira edição é de 1972. Em projeto recente, a Editora Instante vem publicando os romances de Dinah Silveira de Queiroz e acaba de ser lançada, em volume único, a obra *Dinah Fantástica* (2022), que conjuga os dois livros de ficção científica da escritora (de 1960 e 1969), do qual escrevi a apresentação.

[5] Cf. O livro de poemas de Brenda Vidal, *Sujeita*, de 2020. Também os poemas de Tamara Kamenszain (2003 e 2014), que serão abordados mais adiante.

materializa na exigência de reconhecimento, mesmo sob rasura, pois nada nesses espaços acena com a estabilidade ou a completude, nem da vida, nem da morte, das autoras. Assim, em abordagem que envolve subjetividades múltiplas e escrituras distintas, montei um tripé variado e excêntrico.

O crítico, professor e teórico Raul Antelo, nas páginas iniciais de *Algaravia. Discurso de Nação*, de 1998, já apontava "o critério paradoxal da excentricidade como o mais apropriado princípio de definição para a literatura e para o nacional" (Ibid., p. 12). Resgato daí não somente a impossibilidade de caracterização, hoje, da literatura num recorte limitado, nacional, como também, sobretudo, a fuga dos centros que persigo, a seguir, nas obras visitadas e avaliadas em suas dobras e desdobras.

Em outro texto anteliano, um artigo sobre os sonetos de Mário de Andrade, intitulado "Ser, dever ser, dizer", de 1994, um comentário aborda, também, a condição excêntrica do escritor paulista, que foi criticado por seus contemporâneos e reavaliado no tempo posterior ao das primeiras publicações. Afirma o crítico argentino-brasileiro, no final do século XX: "hoje, entretanto, podemos ler sua obra [do Mário de Andrade] pelo avesso, como uma obra que pratica o cuidado de si e que lida com o saber e o poder, uma escritura de memória, vista como anteparo à coerção totalizadora (ANTELO, 1984, p. 109, destaque meu entre colchetes). Não por acaso, um Mário de Andrade do longo poema "Dois cantos acreanos", dos anos 20, e também de *O turista aprendiz*[6], não cabe em definições estanques do modernismo, estabelecendo uma bascularização entre forças de emergência e de declínio, antagonizadas no esforço bélico-guerreiro-linguageiro, por um lado, e no translinguismo transnacional pan-americano, por outro.

Ainda nos marcos escorregadios da modernidade, do final do século XIX até o início do XXI, perfazendo em torno de cem anos, defini um corpo/*corpus* ao mesmo tempo amplo e muito insistente no posicionamento em torno do ex-cêntrico, ou seja, do que está "fora do centro" – mesmo nos casos das escritoras Dinah Silveira de Queiroz (capítulo 4) ou Paloma Vidal (capítulo 3), quando, do ponto de vista geográfico, a segunda escreve de São Paulo e a primeira, do Rio de Janeiro. Mesmo desde centros regio-

[6] O relato de viagens do escritor paulista pelo norte do Brasil foi concluído em 1943, mas só editado pela primeira vez em 1976. Estas circunstâncias foram exploradasna minha dissertação de Mestrado, posteriormente publicada como o livro *Guerra e poesia. Dispositivos bélico-poéticos do Modernismo*, de 2014, EdUFRGS.

nais, ou do sul da América Latina, como é o caso de Tamara Kamenszain (capítulos 2 e 6), as obras dessas mulheres tocam, para falar com Jean-Luc Nancy, numa condição de *expele* – ex-pele, fora da pele, de seres lançados de seu corpo, definidos pelo teórico francês como "corpos sempre prestes a partir, na iminência de um movimento, de uma queda, de um desvio, de uma deslocação" (NANCY, 2000, p. 33).

Partindo desta condição de ex-cêntricas e em diálogo com as questões apontadas por Antelo, a respeito do cuidado de si e da memória, que respondem e rebatem as coerções, dirijo o foco a um saber/poder alternativos, frequentemente repelidos, embora fundadores e indispensáveis em qualquer literatura. Por isso, a des-conexão corpo/*corpus* percorre todos os capítulos.

As perspectivas do excêntrico, de ex-pele e deslocamento, supõem, nos textos estudados, uma condição ambivalente da escritura: um não estar de todo nem em um tempo, nem em um espaço definidos. Provocam andamentos anacrônicos que fazem, por exemplo, reaparecer em Dinah Silveira de Queiroz certas marcas do naturalismo e levam Emília Freitas (capítulo 5) a visitar o gótico e o maravilhoso sem optar ou definir uma direção. Também o descompasso espacial, que se torna passagem, ou retorno do blog ao livro, em Paloma Vidal, o mesmo que sustenta a reconfiguração do gueto, da memória e do nome – pai judeu –, em Cíntia Moscovich (capítulo 2). Por fim, no cruzar de tempos e espaços, de Freud a Lacan, que vai do nome do pai às rotas de fuga e desenha-se, em Tamara Kamenszain, que está no início e no fim deste livro, o desejo imperativo e inescapável de estar e ser Outra.

O movimento em torno do desejo e da busca por visibilidade, em cada uma dessas escritoras, se dá a ver de diferentes modos, seja na exploração das similaridades entre escrituras, seja em autoironia ou em ironia explícita aos homens escritores, seja no desdobramento de cenas que apresentam problemas e personagens que perturbam, ou contestam, uma "natureza" dita "feminina", que frequenta (ou frequentou, espero) os manuais e as historiografias. A memória é a contraparte ativadora dos corpos, sejam eles plasticamente dóceis, revolucionários, grávidos, negros, maternos, devastados por doenças, singulares, coletivos, masculinizados ou *queer*. Concretiza-se, assim, outro tipo do trasbordamento orgânico que vai envolver o tempo e produzir um recorte, uma visada particularizada atravessada por questões de gênero.

Aleida Assmann (2011) comenta sobre metáforas de recordação, espaciais e temporais, aproximando-as do processo de escavação freudia-

no e benjaminiano. No entanto, Moscovich em nada é metafórica quando aborda a falta e o excesso num mesmo corpo, a *Shoa* e os fornos de uma churrascaria de Porto Alegre. E Vidal fratura a linearidade da escrita com suas criações em rede, em que uma combinação de números nos poemas pode ser – ou não – marcação de data e hora, sem localizar ou contextualizar coisa alguma. Kamenszain exercita permanentemente associações realizadas nos processos de análise, enquanto, com a outra mão – ou com uma mão Outra –, escreve textos literários. Queiroz literalmente pinta estados íntimos, dores e paisagens, e Freitas, perversamente, traveste a escrita dos grandes homens da nação em uma encenação caricata de autorrebaixamento verbal, como se vê na "dedicatória", no mínimo suspeita, incluída em seu romance.

Foi proposital a opção de evidenciar os textos, pois o que me interessa é dar a ver os arranjos poético-narrativos e os atos de escrita, retornando a certa materialidade da linguagem e acompanhando a andadura, o ritmo e as palavras postas em cenas textuais no espaço-tempo da *performance* de uma mulher que se senta para escrever. Tento operar um desvio sutil das práticas cristalizadas de análise ao montar um campo aglutinador em modo triplo, que ativa memória-corpo-desejo e põe a escritura em funcionamento.

Este trabalho foi concebido originalmente como uma tese destinada à promoção a professora titular na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Por isso, registro um agradecimento especial às professoras doutoras Solange Mittmann, Susana Scramim, Regina Kolraush, Regina Silveira, Maria Eunice Moreira e Gínia Maria Gomes, que aceitaram fazer parte da banca avaliadora. Também agradeço às professoras doutoras Carmen Luci e Márcia Velho, diretoras do Instituto de Letras da UFRGS, que organizaram todo o processo burocrático com alegria e leveza, o que contribuiu para que o evento ocorresse com sucesso. Por fim, agradeço aos colegas da COMPUB do ILetras, sobretudo a professora doutora Cinara Ferreira, que apoiaram esta publicação.

Citando estas mulheres fantásticas, sublinho que o estudo aqui apresentado é solidário àquelas tantas – professoras, pesquisadoras, estudantes, poetas, colegas, parceiras, alunas – que insistem (e continuam insistindo) em manter em pé e habitar lindamente nossos lugares de escrita.

1. MATÉRIA DE DESEJO, FISIOLOGIA DA ESCRITA

Intitulado *Mulheres trabalhando: memória, corpo e desejo*, este livro tem um caráter ao mesmo tempo ensaístico e interessado – no sentido dado pela colega professora e pesquisadora Rita Terezinha Schmidt, que, no trecho a seguir, entende o *interesse* como

> O ato de todo sujeito-agente que experimenta em si o objeto, na medida em que o torna transparente à sua história e às condições objetivas de sua experiência, perfaz o processo dialético do saber reflexivo, aquele saber que persegue o interesse emancipatório que, por sua natureza, é inimigo do conhecimento excludente e colonizador. Declaradamente me situo nesse lugar ocupado pela figura da leitora interessada que inscreve o constructo "mulher" em uma rede de discursos – literários, críticos, teóricos, culturais, políticos – pelo viés do compartilhamento, da solidariedade e do afeto para projetar em seu devir novas formas de sentir, ensinar e viver a literatura (SCHMIDT, 2017, p. 34).

O que a teórica postula, em suma, é inscrever o constructo "mulher" em uma rede ampla e variada, que dramatiza saber, fazer e saber fazer. Já as minhas motivações remontam às primeiras aulas que ministrei na Licenciatura em Letras da UFRGS, na disciplina de Teoria da Literatura, quando jovens alunos/as, boa parte deles/as oriundos/as de escolas particulares, comentaram que não se lia teóricas no curso porque não havia mulheres escrevendo Teoria ("assim, com 't maiúsculo'," eles disseram.). Em Porto Alegre, no ano de 2006, para minha surpresa, uma quantidade significativa de pesquisadoras era desconhecida no Curso de Letras de uma das reconhecidas universidades públicas do sul do país, formadora de boa parte dos professores da área. Além de, no ato, eu citar e escrever na lousa o nome várias pensadoras brasileiras, latino-americanas e europeias, promovi um replanejamento dos conteúdos do semestre inteiro, e, desde então, passei a inserir não apenas as teóricas, mas também as escritoras de ficção, as poetas, e os artigos das colegas, professoras e autoras, nas minhas propostas de curso. De lá para cá, bons ventos sopraram e, com eles, vieram as discussões de gênero e a implementação das ações afirmativas na graduação e na pós-graduação, trazendo abordagens e leituras racializadas, além

de, em função da flagrante e continuada mudança de público, seguir-se um interesse crescente pelas literaturas feministas e de temática LGBTQIAPN+, também pelas questões comparatistas voltadas à ecocrítica, às intermídias e à literatura especulativa, como a ficção científica, por exemplo, ainda pouco estudadas no meio acadêmico.

As implicações de gênero, portanto, que atravessam este trabalho, abordam as marcas explícitas da sociedade patriarcal, seus efeitos e seus protocolos críticos, com o firme propósito de reler, questionar e desconstruir. Além disso, dialogam com algumas dualidades do pensamento teórico contemporâneo sem tentar resolvê-las ou sintetizá-las. Nas páginas a seguir, cruzam-se, por exemplo, categorias indecidíveis[7]: entre o corpo e o *corpus*, a forma física e a forma literária, a poeta[8] e a poetisa, a escrita especulativa e a de memórias, apontando justamente para um espaço intervalar, um *entrelugar* discursivo em que os termos se cruzam e se contaminam uns aos outros. Assim, como já comentei na apresentação, os três topos ativados – memória, corpo e desejo – figuram em limiares onde se exercitam várias passagens, em especial uma delas, que envolve mais diretamente as mulheres: a que se estabelece entre o fisiológico e o verbal – obviamente, entendendo o fisiológico num para fora de qualquer essencialismo estrutural/físico, que permanece como cifra do que seria in*corpo*rável.

---

[7] O tema do indecidível nas artes plásticas e na literatura foi intensamente desenvolvido pelo filósofo franco argelino Jacques Derrida ao longo de sua carreira. Ver, por exemplo, *Glas.* Paris, Galilée, 1974 e *La verité em peinture.* Paris: Flammarion: 1978. Do segundo livro, o artigo traduzido como "+R (além disso a caminhada)", ocupa-se dos desenhos do artista italiano Valerio Adami, considerando que "o desarticulado, o dissociado, o deslocado se retém, capturado ao mesmo tempo que exposto: o *dis-junto* (agora feito obra)" (p. 77, no original). Na sua própria escrita filosófica e na criação da categoria "escritura", Derrida também pratica um indecidível de composição e pensamento do qual igualmente me aproprio. Um "monstro" de três cabeças – Derrida, Antelo, Santiago –, ao mesmo tempo dis-junto e proliferante, pode ser encontrado na minha tese de 2005 (UFSC).

[8] Não vou alongar a polêmica que se desenvolve entre os usos de poeta ou poetisa, pois sei de contemporâneas que recuperam, seja por ironia, seja para dar outra carga de sentido ao termo, a denominação "poetisa". Ou, mesmo *poerotisa*, como é o título de uma obra poética da portoalegrense Ana dos Santos (2019), que se desdobra no erótico e no interdito. Tampouco quero colocar a discussão em termos de adequação. Sustento apenas que, por coerência com a minha formação e levando adiante algo que Heloisa Buarque de Hollanda (2021) discute em relação à herança de Ana Cristina Cesar deixada a jovens poetas, escolho, prefiro e defendo o termo *poeta* aplicado ao feminino. Poetisa, para mim, seria a ex, a nossa tia avó que escrevia versinhos e os escondia, por medo ou vergonha; ou aquela que, quando publicava, se voltava aos temas domésticos, estereotipados, resumidos num clichê *mulher*, que todas conhecemos muito bem. Tudo isso vai repercutir ainda, de algum modo, nos artigos que seguem e, por isso, usar *A poeta* é escolha teórica para marcar o paradigma moderno e em boa medida transgressor, no qual se inserem as escritoras abordadas.

Nos textos aqui abordados, alguns elementos não são totalmente corporificados em letra, grafia, traço, por se situarem, desde o orgânico e no fora, em condição de diferença, mas estão de algum modo, aporisticamente, figurados e assinalados ali. No in*corpo*rável, para o teórico francês Jean-Luc Nancy, reside justamente a condição de extimidade extrema do corpo, que subverte suas possibilidades de apreensão, tornando-se filosófica e literariamente desafiador:

> Escrever: tocar a extremidade. Como tocar então no corpo, em vez de significá-lo ou de obrigá-lo a significar? A tentação imediata é a de se responder que isso é impossível (uma vez que o corpo é o que não pode ser inscrito), ou então que se trata de mimar ou de moldar o corpo à escrita (dançar, sangrar...). Respostas inevitáveis, decerto – mas rápidas, convencionais, insuficientes: tanto uma como a outra propõem no fundo *significar* o corpo, direta ou indiretamente, enquanto ausência ou presença. Escrever não é significar. A questão era: como tocar no corpo? Mas talvez não se possa responder a este "como?" do mesmo modo que se responde a uma pergunta técnica. O que importa dizer é que isso – tocar no corpo, tocar o corpo, *tocar*, enfim – está sempre a acontecer na escrita (NANCY, 2000, p. 11, grifos do autor).

A questão do tato, quando no ato de um "tocar" sensório que se estende além da superfície da pele ou do objeto, como no caso da noção deleuziana de *afectar*[9], cujos efeitos levam o outro a transbordar – num processo de atravessamento expandido –, configura, de algum modo, continuando com Nancy, um lugar escorregadio da escrita – nas superfícies ou bordas:

> Talvez isso não aconteça exatamente *na* escrita, se ela possuir um "dentro"; mas ao longo do bordo, do limite, da ponta, da extremidade da escrita, *só acontece isso*. Ora, a escrita tem o seu lugar no limite; e se lhe acontece portanto qualquer coisa, é simplesmente o *tocar*. Tocar o corpo (ou antes, tal e tal corpo singular) *com o incorpóreo* do "sentido", e assim *tornando o incorpóreo tocante*, ou fazendo do *sentido* um toque (Ibid, p. 11).

Tocar na superfície afectiva e perceptiva da matéria, ao mesmo tempo física e simbólica, em direção a *corpus*-corpos escritos singulares, dotados de potência de escrita em devir mulher, dá a ver os movimentos do desejo e da

[9] A partir de seus estudos filosóficos da lógica da sensação, os teóricos Gilles Deleuze e Félix Guattari desenvolveram as categorias de afectos e perceptos, componentes de um *bloco se sensações* que garante a autonomia do artístico em relação de distanciamento com os sujeitos: "Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam, os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos são *seres* que valem por si mesmo e excedem qualquer vivido. (...) A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si" (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 213).

memória, os dois outros espaçamentos incompreensíveis, incompressíveis e incontornáveis que me proponho conjugar. Assim, marcam-se os limites investigativos dessa pesquisa que, ao contrário do que possa parecer, não busca a mera ilustração dos corpos, nem quer demonstrar apenas como podem ser vistos, entendidos, da perspectiva do/a leitor/a, ou descritos através de um foco narrativo/poético. Interessa, ao contrário, o *como*: como se ilustra, como se vê ou se descreve, sob determinadas condições, a condição de estrar dentro e fora simultaneamente. Não tecnicamente, não protocolarmente, como critica Nancy, e sim sensoriamente grafado: interessa, no toque da escrita, o como ela se faz corpo e o como elas, as mulheres, fazem *corpus*-corpo, pois também são corpos-*corpus* se elaborando como tais enquanto trabalham.

Assim, lendo os textos de Cíntia Moscovich, Tamara Kamenszain, Paloma Vidal, Dinah Silveira de Queiroz e Emília Freitas, em tempo presente, reviro e atualizo o passado, na busca dessas singularidades, as marcas do que denominei, em outro lugar, "uma dicção preciosa" (BITTENCOURT, 2014), configurada em outra tríade: corpo, imagem e linguagem. São montagens que, por um lado, organizam e desorganizam novamente a escritura, pois aqui são ativadas, junto com o corpo, a memória e o desejo – sendo que a imagem e a linguagem, da tríade anterior, se mantêm parcialmente suspensas[10]. Na prática, conforme o que se desdobra, desde o título, neste trabalho, se dá na busca do que está no corpo, inscrito no campo da memória e no desejo de tornar-se, de materializar-se em literatura, em lugares de autoria, ainda que tardios – já que a questão da autoria é problemática em relação às mulheres – e "mesmo sabendo que a natureza última do desejo é da categoria do impossível, do absoluto, do interdito" (KEHL, 1990, p. 363), o que se configura em plano inalcançável.

Por isso, denominei os lugares complexos, que se fazem escritura a partir de ações deliberadas ou de performances no trato da língua de *atos de escrita*. No âmbito da Análise do Discurso, Patrick Charaudeau (2009)

[10] A pesquisa "A Dicção Preciosa: Um Estudo das Poéticas do Presente" volta-se, inicialmente, para a poesia, e, a seguir, para outros gêneros textuais produzidos por mulheres, ocupando-se de linhas de forma teóricas que mesclam corpo-imagem-linguagem, explorando produções híbridas, e, em alguns casos, em campo expandido. Considera-se nesta conjunção, uma performatividade da escrita (BUTLER, 2002) e uma herança materna (KAMENSZAIN, 2000). O enfoque principal foi definido na adoção do adjetivo "Preciosa", tanto em relação à investigação do poético, em uma dicção lida em termos diacrônicos, quanto na ancoragem sincrônica das poéticas do presente.

entende os "atos de linguagem" como eventos de produção ou de interpretação, acompanhados por certa agência dos sujeitos envolvidos nas diferentes situações discursivas. Guardada alguma distância, pensando no campo do literário, os projetos que envolvem desejo e estética necessitam desconstruir – para pensar com Derrida – o que retira o corpo da obra, que, nos ensaios a seguir, envolve uma sujeita em ação, lidando com sua contraparte fantasmática, que, em plano amplo, interpela fortemente a norma patriarcal. Portanto, sintetizando, os movimentos de acolher, recusar, debater-se ou tentar escapar caracterizariam, a meu ver, o que denomino de *atos de escrita*: uma escritura específica in*corpo*rada ou tornada *performance*.

As possibilidades de a literatura ser matéria de desejo,montando-se em fisiologia da escrita, estão, por exemplo, nas tentativas de costurar, brevemente, a ficção e algumas questões teóricas que atravessam os capítulos/ensaios, cada um deles dedicado a um livro de uma escritora/poeta, com exceção do primeiro, que aborda o romance *Por que sou gorda, mamãe?* (2006), de Cíntia Moscovich, e, por questões de afinidade cultural, é cruzado pelos poemas de outro livro, *El Ghetto* (2003), da poeta argentina Tamara Kamenszain. São atos de escrita que percebem e registram a herança judaica implicada na memória coletiva e replicada na individual, estendendo seus efeitos aos corpos, e, sobretudo, às mentalidades, que, sem exagero, sustentaram boa parte do que se viveu e se escreveu no século XX.

É importante também observar que, ao ler Paloma Vidal, figuram textualidades, inércia e movimento, ou, como o próprio título insinua, as oscilações entre um "eu" e um dizer do "eu" que é, no mínimo, duplo. Se, como afirma Jean-Luc Nancy, em outro texto (2002), vivemos num tempo de potencialização do lugar dos limites, a poeta interpela o Outro – a criança, a mulher, a mãe, o filho, o marido – nos seus deslocamentos subjetivos e os torna, justamente, o lugar/não lugar do poético: monta um mosaico, produz um efeito de superfície que se exibe num livro de poesia retirado de um *blog*, ou seja, que anteriormente foi um conjunto de caracteres numa tela de computador. Assim, além dos poemas – ou com eles – monta-se, de algum modo, um diálogo da escritora com suas referências das artes plásticas, com as imagens e vozes que assinalam espectralidades e movências na busca de uma *excrição*[11] – um escrever do fora, num fora de si e do próprio

[11] Sobre a *excrição*, ainda afirma Nancy: "Aquilo que, de uma escrita, ou propriamente dela, não é para ler, eis o que é um corpo" (Ibid, 2000, p. 85).

verbal em literatura. Do mesmo modo, se *Floradas na serra* tornou-se um *bestseller*, que recebeu grande atenção do público, mesmo sendo o primeiro livro de Dinah Silveira de Queiroz e, assim como as obras posteriores, obteve leituras e releituras intermidiáticas, isso se deve ao exercício simultâneo de concentração e fuga do/no literário. Conhecedora dos recursos da pintura moderna e vanguardista, a escritora paulista mescla a beleza da paisagem e a deterioração física, a saúde e a doença, os corpos harmônicos e os estropeados, filtrados por um olhar atento às nuances interiores e exteriores ao construir personagens simultaneamente vitimadas pela desgraça e situadas em um espaço exuberante.

As opções de escrita centralizadas no/a narrador/a, que às vezes se confundem com um foco narrativo da personagem principal, acompanham as opções cromáticas e composicionais de uma estreante em narrativas longas nos movimentos de tornar-se uma grande e talentosa escritora, capaz de circular por diferentes gêneros, *excrevendo-se* no paradoxo de vida e morte, ou no claro-escuro das condições do indecidível existencial e literário.

Já em relação à cearense Emília Freitas, mais distanciada no tempo e longe dos grandes centros urbanos, talvez seja a escritora mais surpreendente a figurar neste conjunto de ensaios, e, por isso mesmo, foi situada no último capítulo, operando em perspectiva de reversibilidade. De atualidade indiscutível, a obra solicita ao leitor contemporâneo a compreensão do anacronismo enquanto forma capaz de redesenhar o tempo e desfazer qualquer sonho de precisão historiográfica. O curiosíssimo romance *A Rainha do Ignoto*, do final do século XIX, tem uma trama multifacetada, dialoga com vários gêneros literários e, por meio das mãos e dos atos de uma criadora ousada e autoirônica, torna-se a fábula de fundação poético-política de uma nação sem identidade ou caráter, alguns anos antes da rapsódia *Macunaíma*, de Mario de Andrade.

Retornando às peripécias da memória, é possível que cada uma dessas partes possa ser lida separadamente, como ensaios independentes, embora, quando tomadas em conjunto, exibam com mais nitidez a linha que as atravessa, desenhada em torno de um fazer ao mesmo tempo poético e político, que rima escrever com desejar. Em cada capítulo, tentei surpreender os movimentos de uma mulher em seu trabalho com a linguagem e com os silêncios, pois o imenso território do não dito, do interdito, é apenas parcialmente alcançável nesses textos.

O processo metodológico aqui desenvolvido explora comparativamente escritas em "prosa [e poesia que] se apresenta (...) como tensão entre a recorrência do motivo e uma multiplicação de pontos de observação, conjecturas, planos" (SÜSSEKIND, 1998, p. 167, acréscimos meus entre colchetes). Por isso, tento recuperar, em plano amplo, as conjecturas, conexões e diferenças entre os romances e poemas, trabalhando os excessos e as exceções dessas e nessas composições, as linhas de força que as atravessam, além de, em paralelo, resgatar uma coletividade criadora à qual, modestamente, me insiro, em diálogo teórico-crítico.Também me identifico com os meandros das discussões a respeito de gênero e prática literária e insiro frequentemente a teoria literária nos campos do ficcional e do autoficcional, considerando que as *nossas escolhas* constituem, de algum modo, uma proposta autoficcional de formação e de produção crítica.

Por conta disso, no texto de encerramento, intitulado "Juntando pedaços: desejos, fantasmas e corpos excessivos", tento aprofundar um pouco mais as relações entre literatura e psicanálise, incluindo outra obra de Tamara Kamenszain, *El libro de los divanes*, de 2014, escrita bem depois dos poemas do gueto. São poemas que marcam um distanciamento temporal e epistemológico, típico do trato da palavra, que inventam e incorporam uma sujeita e, em futuro próximo, a estranham.

Ao abrir e encerrar o livro com a força de um movimento de passagem, tendo Kamenszain sido poeta, professora e teórica – e não tendo acompanhado as cenas dramáticas recentes na política da Argentina e do Brasil, pois faleceu em 2021 –, ela assombra a minha casa de escrita e merece esta conversa-homenagem, pois sua poesia, que acontece em torno de um eu que é tão outro, sempre à busca desse outro, acaba por glosar, replicar e reescrever todas as demais escrituras aqui abordadas. O que permanece, afinal, é a certeza da impermanência de qualquer montagem e a necessidade constante e impiedosa de análise que toda a pesquisadora-professora, teórica, exercita enquanto trabalha.

2 VINTE E DOIS QUILOS DE LIVRO: *POR QUE SOU GORDA, MAMÃE?*

Uma obra de arte é boa quando surge de uma necessidade.
É no modo como ela se origina que se encontra seu valor,
não há nenhum outro critério.

(Rilke. *Cartas a um jovem poeta*)

Ao apropriar-se de uma forma literária tradicional, a escrita de memórias, Cíntia Moscovich, simultaneamente, aponta para outro sentido de *forma*, ligado ao corpo orgânico e pouco abordado pela literatura: o da forma física. Em *Por que sou gorda, mamãe?*, de 2006, a escritora explora um tema muito atual, se forem levados em conta os padrões da sociedade hedonista e "gordofóbica" na qual vivemos, tendo como temática a vida da personagem narradora e seus esforços para perder peso. Ambientado num cenário em tempo presente da cidade de Porto Alegre, com uma topologia urbana onde se alternam os restaurantes, com culinárias das mais variadas procedências, as churrascarias, padarias, confeitarias, cafés e as academias de ginástica, de natação, de musculação, os cursos de Yoga e os estúdios de pilates, além dos vários parques onde se pode fazer caminhadas, o livro se monta em contradição: entre a oferta generosa de calorias e os modos variados de combater os efeitos do consumo, que, por si só, já estabelecem a tensão que, obviamente, comporá e *con-formará* o espaço narrativo.

Tanto na divisão dos capítulos – ora numerados, mas em escritos alfabéticos: Um, Dois,...até Vinte e Cinco, ora identificados por um desenho gráfico, de uma flor ou um nó – quanto nos planos temporais – em anotações do presente que montam fugas a um passado reconstruído, revisto e *re-formatado* em "memória purificada em invenção" (MOSCOVICH, 2006, p. 247), algo que a narradora faz questão de afirmar –, o texto mantém-se em um limiar, dando a ver uma personagem sob pressão, prestes a explodir em corpo obeso. A narradora tenta buscar seus motivos e motivações passando

em revista suas memórias pessoais e suas relações com o mundo, mediadas, obviamente, pela comida, onipresente, rejeitada e citada, evitada e tornada um cardápio repetitivo e saboroso de significantes.

A escrita acompanha um difícil processo de múltiplas perdas: a perda de gordura – os vinte e dois quilos citados no título deste ensaio –, a perda da ingenuidade – uma disposição autorreflexiva forjada no confronto com valores interiorizados, em prática depurativa impiedosa e constante –, a perda das mágoas acumuladas – que revisita e esmiúça, especialmente, a complicada e ambivalente relação da protagonista e narradora com sua mãe.

A questão da obesidade, mote central, associada o tempo todo à monstruosidade, à *de-formação* e à anormalidade, se encaixa muito bem no projeto de "purificação" desenvolvido nas mais de duzentas páginas do livro e nos esforços de reativação da memória pessoal e familiar, que, nesse caso, monta-se em autoficção.

Assim, desdobrada em fábulas da migração do povo judeu, em registros das incompreensões familiares, a obra, não isenta de ironia – e até de autoironia –, envolve um processo de emagrecimento combinado à autoanálise, que, exercitando-se, vai escavando camadas de texto e eliminando tecido adiposo, explorando um viés que ao mesmo tempo é orgânico e poético, estrutural e terapêutico. Toda essa ginástica poderia ser lida, também, como um protocolo ou boletim temporário de um *SPA – Sanatório* das letras, rastreador de problemas familiares, identificador de traumas e recalques, investigador de perturbações psicofísicas em busca de seus lugares de origem – com foco em uma suposta estase, lugar de escrita e talvez de cura.

2.1 A família gorda

Antes de abordar propriamente o corpo principal da narrativa, vale rastrear nos paratextos algumas marcas autoficcionais que já anunciam o que seguirá. O livro é dedicado à memória do pai da escritora, com o adendo sinalizador: "que não queria que eu comesse muito" (MOSCOVICH, 2006, p. 7). E à mãe, "que ainda se preocupa com o que eu como" (Ibid.); e, na sequência, a vários membros da família, sempre conectando seus nomes e lugares no grupo (avós, tias, tios, sobrinhos e até um escritor amigo) ao gesto generoso de alimentar e/ou compartilhar alimento. Desses, por marcarem, já na abertura, as linhas mestras do texto, vale destacar as referências a um

casal de tios, "que me ensinaram a rir – até da gordura", e a uma das avós, "que me deu de comer e que contava histórias (Ibid.).

Desenha-se, assim, de saída, a dupla opção pelo humor e por uma visada íntima e pessoal a ser transfigurada ou traduzida, no melhor sentido, em literatura. Também o estabelecimento de certo "clima" ou ambiência familiar, circulando em torno da comida, que esses corpos periféricos do texto, compostos de matéria mais fluída, e paradoxalmente mais rechonchuda, vão anunciar.

Do presente ao passado, o prólogo assinala o fim do processo, em modo reverso: a tão desejada perda de peso já aconteceu nessas primeiras páginas. Acrescente-se a consciência do corpo e a posse da memória tomados, desde sempre, como materiais de trabalho: "há um livro a ser escrito. Usar-me como matéria de ficção: aí está a única forma de saber o que foi, porque preciso saber o que foi para o novo começo" (Ibid., p. 13).

O remexer no arquivo é que vai promover o retorno da mulher-narradora ao corpo obeso da adolescência e o segundo retorno ao acúmulo de gordura da idade adulta, para, enfim, identificar um período de longos quatro anos de "ausência", poder tratá-la, e, enfim, emagrecer: "Nos últimos quatro anos de vida, meu corpo se revoltou: inchei, como se, por dentro, quisesse caber em mim. Por fora, passei em não caber em mais nada" (Ibid., p. 16). Assim, como "a ficção é o cimento de unir as partes" (Ibid., p. 18), o projeto de escritura será uma redefinição dos contornos do "eu" temporariamente perdidos, ancorado na disposição de revisitar o passado e configurá-lo, no presente, em novo corpo, em outras linhas:

> O passado não existe em seu estado perfeito, bruto e puro como uma pedra. O passado só existe porque existe a memória, e a memória é traição: tanto subtrai quanto acrescenta, tanto rasga quanto emenda. A memória, porque não é linear, e porque a vontade da mente é o ordenamento tranquilo, exaspera: tudo dá vontade de remexer nesse limo brumoso e de lá retirar as coisas em sequência e inteireza de lógica" (MOSCOVICH, 2006, p. 18).

Para dar a partida na ficção, é preciso convocar as condições do monstruoso, associá-las aos múltiplos sintomas depressivos e ao contexto familiar, imediato e concreto, já se *con-formando* em ficção e andando em direção ao plano do fabular:

> Vinte e dois quilos pesam muito mais do que parece: tornei-me lenta, cansada e arisca. Triste, muito, e muito melancólica. Lenta e cansada como minhas tias, irmãs de papai, triste como Vovó Magra, melancólica como Vovó Gorda. Arisca como minha mãe. Minha alma de certo se mostra no corpo,

> esse confortável corpo, que passou, por excesso, a ser tão incômodo. Um estorvo. Chegar ao peso adequado é penoso. A dor também pesa. Atiçada pelas lembranças, pesa mais ainda. Se a dor for embora, será que emagreço? (Ibid., p. 17).

O epílogo, entendido, assim como o prólogo, na mesma chave metanarrativa, é feito de "mentiras esfumaçadas a ponto de parecer verdade" (Ibid., p. 241) e destina-se ao nascimento e à consolidação da escritora, contendo suas reflexões a respeito da composição de um texto literário e o amadurecimento final, que se apoia no trabalho sobre o corpo físico para justificar a necessidade de afastamento e solidão na prática deste "outro" ofício, que é escrever: "A solidão eu economizo com avareza e mesquinhez" (Ibid., p. 246); e para, assim, encontrar a justa (e, talvez, ideal e pura) medida das coisas, aquelas que, definitivamente, são as que interessam à narradora.

Na segunda parte do primeiro capítulo, desenvolve-se uma pequena e breve "pesquisa de campo", formatada como uma lista de lugares comuns a respeito dos gordos, que expande os sentidos já mencionados do monstruoso para "anômalo, compulsivo e viciado", que acusa os obesos de serem "pusilânimes", fracos de caráter e sem determinação, ou de "covardes, mentirosos". O trecho, ele também um fora de lugar, retroage sobre a narradora e seu tecido ainda flácido, feito de dores e de palavras, definindo, também, preliminarmente, sua guinada implacável à autoficção: "Eu mesma não me daria crédito na praça. Não confio em pessoas que têm corpo ondulante de foca" (Ibid., p. 25-26).

A receita contra a desconfiança a respeito do bicho "ondulante" torna-se o rigor em linhas retas da razão da humana: é preciso enxugar, cortar excessos. Evitar os jantares com amigos; separar em pequenos pedaços os bocados narrativos e praticar vigilância constante aos bom-bocados e a si mesma, encarnada em narradora-protagonista em estado de *performance*: Escrever e correr; anotar e secar; desacomodar os vocábulos e se mexer; relembrar e derreter. Mesmo ao preço de perder a alegria mole e despreocupada de um animalzinho considerado fofo. Mesmo com as renúncias todas do regime, que ativa antigas dores e faz aflorar as lembranças.

2.2 O peso e a culpa

Com frequência, o núcleo familiar da protagonista é perturbado pelas narrativas dolorosas do passado, que irrompem no futuro de "muito" – esbanjamento e fartura –, com o contraponto do "pouco" – fome e falta –, fazendo com que todo o fausto visível e atual se reporte a uma amarga, pesada e indigesta zona de sombra, a *Shoa*. Este é um lugar discursivo ao mesmo tempo privado e coletivo, compartilhado quase clandestinamente pelas demais personagens, que, no conjunto, vão tratando de evidenciar para melhor ocultar: "Como sempre acreditamos no aprendizado pela dor, a fome passou a ser o grande mestre, lição que pai nenhum queria que os filhos aprendessem. Atestando que os tempos haviam mudado e que este naco do Brasil era uma Canaã, as cozinhas do bairro eram usinas de todo o tipo de comida" (Ibid., p. 25).

A rotina do bairro Bom Fim, onde se estabeleceram os judeus, chegados no início do século XX ao Brasil e à cidade de Porto Alegre, é marcada pelo empreendedorismo doméstico, funcionando mecanicamente e em tempo integral, tal qual o sistema de uma "usina" ou máquina de apagar subjetividades, especialmente as femininas. Assim, os fragmentos a respeito dos primeiros anos da imigração, resgatados do ponto de vista de uma criança, voltam-se para as descrições do exagero de cores, tons e cheiros em ritmo frenético e autônomo, tendo mãos anônimas por agentes:

> No bairro inteiro, cedinho, frio ou calor, chuva ou sol, mãos zelosas estripavam peixes, recheavam pimentões, cortavam ovos duros, mexiam guisados, lavavam arroz, arrancavam folhas dos ramos de louro. Tempero lambido na concha da mão, douravam batatas, raspavam cenouras. Sovavam massas, fatiavam tomates, queimavam berinjelas, batiam espinafre, amassavam miúdos de frango, esmagavam dentes de alho. Enquanto pepinos eram enfiados em enormes potes de vidro para a conserva de salmoura, amendoins em trouxas de panos de prato eram batidos a martelo, pêssegos, ameixas e peras se compotavam, marmelos se açucaravam, cremes se encorpavam, nacos de goiabada e punhados de uva em passa enchiam o oco de maçãs vermelhas e lustrosas (MOSCOVICH, 2006, p. 48-49).

O processo de adaptação à nova terra é frenético e ambíguo, como são as imagens do personagem "avô Yussef", ao mesmo tempo desertor e religioso, autoritário e generoso, zeloso das tradições e amigo de um "bugre" que aprende a falar iídiche. Também nas passagens que tratam da vida das personagens mulheres surgem contrastes de tratamento que irão reverberar na autoimagem da narradora adulta: a "vovó Magra", em

cândida relação amorosa com um jovem violinista russo, Boris Zimbalist, que tem seu destino violentamente interrompido, quando, aos 15 anos, é enviada da fronteiriça Rivera a Porto Alegre, forçada a casar-se com um "bom judeu", e, mais tarde, desenvolve traços de hipocondria, que tanto a filha quanto a neta herdarão, o que não impede que ela desenvolva uma afeição desmedida e adocicada pelos netos. Ou a "vovó Gorda", do lado paterno, que forma com suas filhas, as tias da protagonista, um grupo de muito peso e de enormes proporções, na avara compulsão por reter, acumular, guardar calorias e dinheiro, em arrogância compensatória que é repassada às crianças juntamente com todo o tipo de comida étnica: "Pratos com nomes esquisitos e tão familiares: *varenikes, beigales, mondales, knishes, strudels, iuchs, kasha, rossale,borscht, guefiltefish, chrein, kishke, kreplash, tzimes.* Comida para um exército" (Ibid., p. 49).

"Aqui, onde o diabo perdeu as botas" (Ibid., p. 56) a tristeza da "vovó Magra" é lida como "jeito tímido de ter a alma em constante diáspora" (Ibid., p. 85), "ronronando carinhos em iídiche – que era, afinal, a língua de coração" (Ibid., p. 87), sempre deslocada no tempo, no espaço e na história que determinaram a ela que vivesse: "Pensando bem, as coisas de vovó sempre foram postiças: terra e dentes. A alegria, a vó trincava na porcelana que nem era dela" (Ibid., p. 86). Uma vez, já bem idosa, leu o futuro nas cartas do baralho, um oráculo para a neta, e, com alegria concluiu: "Ui, que bom, *meinkindale*, você nunca vai passar fome" (Ibid., p. 92).

Receptora da diáspora, ao fim do livro, a narradora estabelece para si um regime alimentar que recupera o gueto e a *Shoah*, obrigando-se a "contar garfadas. Como num campo de concentração" (Ibid., p. 231). O corpo das mulheres gordas, como os da avó paterna e das tias, entendidos em chave desmedida e indesejada, alimenta o ideal de magreza como expiação e sacrifício, que também é de pureza, ordem, seriedade, contenção, em metáforas espalhadas em todo o romance, especialmente na voz do pai, que, paradoxalmente, é apagado em caracterizações insípidas como a de sujeito de boa índole, bom judeu, até mesmo um pouco fraco, e que, além disso, ausentou-se por morte prematura.

Na cena de falta do pai, a mãe é o alvo preferencial do amor e das críticas, do contraponto e da dúvida, testemunha incapaz de compensar a fatalidade da perda ou suavizar o luto: "Há no passado um ponto de luz intenso e reparador, mamãe, e nada há no mundo que turve ou diminua a lembrança querida" (Ibid., p. 70).

A escritura se joga em busca das lembranças, ao passado familiar imediato e ao passado compartilhado, que vai se materializando em uma máquina paradoxal de associações sem fim, escavadas nos dizeres/fazeres de uma herança que também é doença coletiva.

2.3 A língua

O *wit* é tradicionalmente entendido como uma forma de humor, um engenho de pensamento expresso em palavras, um ditado feliz e sábio com pretensão formadora. Traduzido ao português geralmente como "chiste", sabemos, desde Freud (1905)[12], que a esta face solar se somam outras, assinalando nuances da personalidade e identificando movimentos de esquiva, disfarce e despiste. As peculiaridades do chiste foram apontadas exaustivamente pelo teórico vienense em uma série de "anedotas de judeu".

Moacir Amâncio, ao apresentar o livro *Ser judeu* (2014), do "itinerante filósofo judeu-tcheco-brasileiro" (AMÂNCIO, 2014, p. 8) Vilém Flusser, identifica, nas operações do autor, a potência do *wit*: associações vertiginosas, espírito lúdico e provocativo, manipulação de forças díspares e apoiadas na própria experiência, por vezes trágica. Flusser, segundo Amâncio, desenvolveria "um pensamento e um temperamento movidos pela curiosidade móbile e infinita – pois se vincula a uma linhagem do interrogar, portanto, voltada a produzir novas perguntas" (Ibid., p. 8).

O encadeamento de questões por aforismos marca os lugares de chegada e os pontos de partida, que, por sua vez, são apresentados como perguntas, à maneira talmúdica, prevendo sínteses que, em seguida, configuram-se em novo e fugidio recomeço. O próprio Flusser, em seus artigos, vai destacar certa lógica de conversação e compartilhamento que se dá entre os homens, típica de uma prática em que "o mistério abismal do outro é revelado pela sucção mútua ("atração"), que é a essência do diálogo entre amigos" (FLUSSER, 2014, p. 35).

Notadamente, na cena judaica contemporânea, a crença em rituais e prática religiosas enfraqueceu-se e, em seu lugar, uma combinação plás-

[12] Título em alemão: "Der witz und seine beziehung zum unbewussten", publicado em 1905 em Leipzig e Viena; Em inglês, "Wit and its relation to the Unconscious", publicado em 1916 (Nova York) e 1917 (Londres). No futuro, em suas releituras de Freud, Lacan também irá explorar o chiste, juntamente com os atos falhos, como marcas e pistas de acesso à linguagem do inconsciente.

tico-filosófica vai tentar entender e explicar as configurações do mundo e dos seres. Sendo um "judeu assimilado", Flusser articula muito bem essa condição. Em carta a um parente que vive em Israel, ele comenta:

> A ação ritual (talvez, *Mizwa*?) que me parece estar no centro do judaísmo, aparece agora para mim como "acte gratuit", como gesto sem nenhuma finalidade, como expressão da existência absurda, e por isso como, no sentido kierkegaardiano, da verdadeira forma de vida religiosa. O rito judaico mostra-se para mim como o contrário da magia (na realidade, como algo antipragmático), e por isso como possível resposta para a ética do consumo de massa, por um lado, e para a ética da eficiência do aparelho, por outro. Ele se mostra para mim como gesto lúdico, caso se compreenda "jogo" como algo sagrado (no sentido de Nietzsche) e se considere o "homo ludens" um futuro possível do ser humano (FLUSSER, 2014, p. 46).

Mais adiante, o filósofo comenta sua relação com a tradição, que seria a de "um amor desapontado" (Ibid., p. 47), motivado por sua impossibilidade de conviver com "modelos insuportáveis" (da *doxa*) em espaços de deslocamento (na diáspora). Mais preocupado com as questões de assimilação das levas de imigrantes, no ensaio de 1963, intitulado "Problemas linguísticos dos judeus no Brasil", Flusser comenta: "Um indivíduo pode não ter família, religião, nacionalidade e estado social, pode ser um *outsider* em todos os sentidos, mas para ser um indivíduo humano é preciso que participe de uma comunidade linguística" (Ibid., p. 228). Nesse contexto, "cada poliglota é um filósofo, "*malgré lui*", construindo sua "obra" e seus "fundamentos" nas práticas cotidianas da(s) língua(s):

> A famosa ironia judaica é sintoma do seu poliglotismo latente. Ironia significa "dégagement" e distância. O poliglotismo latente dos judeus, problematização da "realidade" que é, favorece a ironia. Na minha opinião um estudo da mentalidade judaica deveria começar por um estudo fenomenológico do iídiche e dos maneirismos judaicos no alemão, francês, tcheco, etc. Ao que me consta esse estudo ainda está por ser feito (FLUSSER, 2014, p. 229).

A captação maneirista da linguagem, em Cíntia Moscovich, por um lado, recupera certas marcas de formação identitária dos sujeitos, às vezes terríveis, que ficaram gravadas na memória e no corpo da protagonista, como em uma das cenas dedicadas à mãe:

> A senhora, que era filha caçula, em determinado momento da minha infância, passou a acusar vovó de desamor: "Sua vó não queria que eu nascesse." Essa frase passou a fazer parte do meu repertório de assombros, duros clichês gravados na rasa mente de uma criança, aflição que ganhou corpo ainda mais dramático numa tarde em que vovó ficou tomando conta dos meninos enquanto a senhora ia ao psicanalista. Só em idade adulta me dei conta de que o tesouro de nossa família eram as grandes frases. – que, apesar do impacto,

> não passavam de refrões desafinados. Sentenças escritas a giz. Instável rocha, calcário reduzido a pó: a minha pedra da memória. O sentido das coisas que me ocorreram, esse que eu trago em mim, desesperada, com medo que, de pó, se apague num sopro (MOSCOVICH, 2006, p. 79).

Por outro lado, seu texto é repleto de traços de um humor cáustico, do tipo "O Criador não pode estar em todos os lugares, por isso criou as mães", expressão que é completada por: "– outra máxima que brilha em nosso amaríssimo folclore" (Ibid., p. 151); também nos momentos em que, à fala herdada, a narradora acrescenta um "adendo": "Um escritor judeu escreveu: 'Qualquer idiota tem motivos para queixas; o difícil é rasgar o véu da existência com alegria'. *O ruim é que a gordura nubla qualquer senso de humor*" (Ibid., p. 148, destaque meu). A dimensão agridoce das relações familiares é sabiamente captada em "Como diz o velho ditado: avós e netos se dão bem porque têm um inimigo em comum" (Ibid., p. 99), e as questões individuais também vão passar pelo olhar de um outro, em espelhamento que provoca a autoanálise: "Um médico me disse que a gente ama pra não ficar doente de si mesmo" (Ibid., p. 81), algo que por vezes é seco e direto: "Animais de estimação acabam sendo sósias extravagantes de seus donos" (Ibid., p. 172).

Considerando as transversalidades intertextuais e interlinguísticas, os textos inseridos na narrativa são acertos de contas com outros textos, que operam, inclusive, do lado exterior ao gueto. No capítulo Vinte, por exemplo, durante a narração de uma viagem à fronteira, com o carro novo do pai – um Ford Fairlane 500 "rabo-de-peixe" – que merece muitas páginas de descrições, comentários e anedotas –, as crianças – os filhos: a protagonista e os dois irmãos –, por sugestão do pai, vão anotando as frases dos paralamas e para-choques: "Mulher e estepe, é sempre bom ter reserva" ou "Quem é bom já nasce Diesel". Do exercício narrado, vale destacar o trecho final:

> "A diferença entre a genialidade e a estupidez é que a genialidade tem limites". Essa era a frase de caminhão que papai recomendava que a gente não esquecesse. Nunca me esqueci da recomendação. Mesmo porque uma das coisas mais estúpidas de minha vida não demorou a acontecer. Isso foi um capítulo à parte. Ponto, quebra de página (MOSCOVICH, 2006, p. 188).

O "capítulo à parte" é a descrição de como o carro novo, motivo de orgulho e de cuidados extremos, foi praticamente destruído por excesso de peso, quando se juntaram as três irmãs do pai no aeroporto e embarcaram no veículo, cena farsesca diante da qual ele diz aos filhos: "– Vocês vão fazer dieta. E vai ser para toda a vida". A reação da filha é resignar-se por

uns tempos aos limites, mas aos poucos vai escapando da norma paterna e chega à situação descrita no início do livro. Por isso, ela conclui: "Aquela frase foi uma profecia" (Ibid., p. 204).

Nessa direção, merecem destaque as expressões que repetem, em trecho tão curto, a mesma palavra: "não esquecesse", "nunca me esqueci", e a condição metaficcional da narrativa, que se dá numa passagem temporal, quando a ex-filha obediente, usando os óculos quadrados do pai, montará sua própria história, e, através das lentes dele, incluirá em seu texto as inscrições machistas do mundo dos caminhoneiros, concluindo, na mesma chave, que "Deus criou *o homem* porque Ele ama histórias" (Ibid., p. 56, grifo meu). Essa situação tem uma ambivalência que, vista por um lado, repete o já dito e já sabido e, por outro lado, evidencia o fato de que tornar-se escritora implica em desobediência ao desejo paterno de que ela se tornasse médica ou advogada.

Montados em viagem a caminho da fronteira, os limites da "genialidade" – a norma paterna – tomam a direção de um conflito aberto com a personagem da mãe. Na tentativa de "viver bem", emagrecendo e escrevendo, é imperativa a negociação pelo amor dessa mãe, que parece ser o motivo de tudo e o lugar de origem das perturbações mais facilmente identificáveis: "Diz o Talmude que viver bem é a melhor vingança" (Ibid., p. 71).

2.4 A mãe

As regras autoimpostas da protagonista vêm do pai, mas a narrativa desenvolve inicialmente a culpabilização da mãe. A atribuição de culpa, também ambígua, converte-se em uma cobrança pelo mau gênio, pelas desatenções e pelo desamor, tanto quanto se transmuta em um apelo por ajuda. Ela busca a mãe para tentar entender-se, à cata de elementos afetivos de identificação, dos quais, ao mesmo tempo, quer fugir: "A sua inabilidade em lidar com o miúdo dos dias – afinal, eis um alfinete de sua constituição em nós – descambou numa tutela perdulária e sinistra" (Ibid., p. 39). O excesso de peso é um dos problemas que turva o encontro de ambas: "De vovó herdei o apetite ancestral, o mesmo que a senhora herdou" (Ibid., p. 23), mas, considerando que apenas a mãe permaneceu magra, não é pouca coisa saber que seus corpos, nesse imenso e preciso detalhe, se desentendem.

Em modo perverso, a narradora procura o lugar do pai quando escreve, montado em uma figura de "santo", a partir de uma visão infantil, captada

por ela e pelos irmãos, algo de inocência que se conserva, apesar de todas as evidências contrárias: "Papai não precisou que nós o perdoássemos de nada" (Ibid., p. 248). De posse da sua "herança" é que ela se (re)configura e filtra as imagens de si e do mundo: "De nosso pai, em minhas posses, restou um par de óculos quadrados, armação pesada, antigos. Esse par de óculos fica comigo quando escrevo, a eles me apego e com eles mesmo converso, pedindo menos transcendência do que lucidez" (Ibid., p. 249).

Sob a hipótese da "falta de lucidez" que, de todo o modo, alcança a mãe e habita as lembranças da personagem que narra, o destaque será a hipocondria, compartilhada por ambas, percebida como uma demanda longa e detalhada por atenção, por exemplo na passagem em que a possibilidade de doença, para a mãe, detona um processo investigativo e dá sentido à vida:

> A senhora visitou todas as possibilidades de doença. / Intestino. / Tireóide./ Pele./ Rins./ Fígado./ Útero./ Ovários./ Estômago./ Garganta./ Baço./ Mama./ Pulmão./ Leucemia./ No pé. Num só deles, o direito./ A senhora banalizou a nobreza de uma doença./ A hipocondria, mamãe. Deveríamos, nós duas, aprender desde cedo que a alma pode suportar o corpo e que deve, além de tudo, amá-lo. Amar o corpo da vida, matéria que não deveria padecer das dores do espírito (MOSCOVICH, 2006, p. 110-111).

Novamente em cena de culpa estendida e autoimposta, segundo a narradora, o egoísmo e a inabilidade, sua e da mãe, as impediram, no passado, de reconhecerem uma maior concretude dos sintomas da doença que matou o pai: "O corpo, esse corpo do qual morremos, esse corpo de repente falindo, sede da doença que rói por dentro, que come as vísceras, que corroeu os órgãos de papai. Doença que mastiga e cospe fora só o bagaço daquilo que um dia foi um corpo de gente. / Câncer" (Ibid., p. 110). Assim, paradoxalmente, o espectro paterno tanto as une quanto sustenta as animosidades, em uma espécie de viuvez compartilhada.

A poeta argentina Tamara Kamenszain, em seu livro *El ghetto*[13], vai tocar, com olhar certeiro e delicado, em questões muito próximas:

[13] Há uma tradução dos poemas para o português, feita por Carlito Azevedo e Paloma Vidal. Considerado um livro importante na produção poética de Tamara Kamenszain, *El ghetto* (*O gueto*), também passa em revista a relação com o pai, ao mesmo tempo familiar e herdado, pessoal e cultural, inclusive em dedicatória, que será citada adiante.

DÍA DEL PERDÓN
Arrastro una viuda.
Cuando leemos juntas en arameo
no me reconozco.
Ascendemos por la sinagoga
dos almitas en pena
nuestras voces para un milagro
juntas no proliferan.
¿Qué pedimos?
No que él vuelva.
Sí que nos deje tranquilas
planchadas en su recuerdo ansiolítico
demoradas contra su destino
de padre y marido ido.
Que Dios perdone a una madre
por pedir tanto de mí (KAMENSZAIN, 2003, p. 37).[14]

O peso do passado vai sendo depurado neste poema, e, na interação entre as personagens, é a figura da mãe, articulada à da filha, que não se desapega e talvez exija o impossível. No romance de Moscovith, na contramão, a mãe continua a buscar a exemplaridade do marido morto no genro, em comparações que sempre o desmerecem. Se no poema o "pai e marido ido", é sonoramente "doído" (verso 13), de certo modo, na narrativa, a filha também busca no marido uma presentificação da ordem do pai, e, assim, nas páginas finais, quando ela decide suspender as atividades fora de casa, que não a agradam mais, e retirar-se para escrever (com os óculos do pai), é ao marido a quem primeiramente se dirige. Na economia doméstica, a opinião do marido entra em cena como fala-licença-permissão: "Em casa, gasta-se menos, vá escrever" (Ibid., p. 243).

A palavra masculina é capturada aqui para assegurar o espaço de escritura, justificá-la e até mesmo autorizá-la: "Veio mais forte esse desejo, mesmo que ridículo, de me desdobrar em posteridade: escrever. Meu marido repetia: Fica em casa. E eu fiquei" (Ibid., p. 244). Ao fim e ao cabo, a narradora se sujeita à letra do *logos*, promotora de uma violência que a ajuda a sobreviver, em seu corpo e história, compartilhado com a mãe nas cenas

[14] Tradução de Carlito Azevedo e Paloma Vidal (2003, p. 41): "DIA DO PERDÃO// Arrasto uma viúva. / Quando lemos juntas em aramaico / não me reconheço. / Subimos para a sinagoga / duas alminhas aflitas / nossas vozes para um milagre / juntas não proliferam. / O que pedimos? / Não que ele volte. / E sim que nos deixe tranquilas / arrasadas em sua lembrança ansiolítica / resistindo contra seu destino / de pai e marido ido. / Que Deus perdoe a uma mãe/ por pedir tanto de mim."

de um eu articulado a um passado bem próximo e estranhamente familiar: um eu do luto e da pós-morte condensado na escrita, até e inclusive como obrigação. Assim, persiste um aspecto dramático que a faz avaliar a mãe pelo olhar do pai:

> Papai dizia, não sem certa maldade, que gravidez para a senhora era sinônimo de doença. Pois a senhora estava doente de mim, e eu vim ao mundo com a sina da debilidade e da fraqueza, prematura de sete meses. Eu tenho tido moléstias por todos os lados, todos os dias. Perdi as contas de quantas vezes tive de abrir mão de meu próprio câncer para atender aos seus. Um sintoma de doença na senhora é pânico imediato meu. A senhora gerou uma filha, e uma filha não pode ser e nem é igual a sua mãe. A dor da mãe, no entanto, torna-se, de imediato, o outro coração da filha. Da filha gorda (MOSCOVICH, 2006, p. 128).

Como bem apontado, o pai age "não sem maldade", uma delicadeza do dizer só aplicada a ele, que marca um detalhe importante. A busca pela posteridade por meio da escrita vai fugir da regra comum aplicada às mulheres: ao invés de ter filhos, a protagonista irá produzir um livro.

2.5 O estranho familiar: as histórias de amor e dor

O artigo "Das Unheimlich", de Freud, de 1919, dá a ver, a partir de um estudo semântico do adjetivo alemão *heimlich* e do seu antônimo *unheimlich*, que um sentido negativo, próximo do antônimo, liga-se ao termo positivo *heimlich*, "familiar", que significaria também "secreto", "íntimo", "escondido", "tenebroso", "infamiliar", "dissimulado", aproximando bem mais os termos e implicando-os, uns nos outros, como cadeia e não oposição.

Assim, na própria palavra *heimlich*, o familiar, o íntimo e o natural (de *heimich*) se invertem em seus contrários, dando no sentido oposto de "sobrenatural", que contém *unheimlich*. Essa presença do estranho no familiar é considerada uma prova etimológica da hipótese psicanalítica segundo a qual "o sobrenatural" seria uma espécie de verdade particular da coisa assustadora, que remonta ao há muito já conhecido, e que confirma, para Freud, o propósito do poeta Friedrich von Schelling, do romantismo alemão, que chamava de *unheimlich* tudo o que devia permanecer em segredo, na sombra, e saiu dela, tornando-se uma espécie de revelação incômoda.

Na condição diaspórica apontada anteriormente por Flusser em relação aos "judeus assimilados", novamente as contradições freudianas do "estranho" tornam-se constituintes de um conjunto de narrativas, e também de poemas:

> ANTEPASADOS
> ¿Adónde van?
> Me voy con ellos desciendo de mi hijos
> hasta donde quieran llegar astros rodantes
> si a la hora del nacimiento calcularon ascendiente
> no lo abandone más.
> Desde el Mar Negro hasta el Estrecho
> se naturalizan conmigo de mí vienen
> chicos de apellido descompuesto
> viajando para ser argentinos
> inmigrantes por vomitar en cubierta
> dados vuelta nos vuelven a nosotros
> como vinilo rayado de beatles
> de Rusia para acá
> y de aquí a la URSS que fue
> dueños de un desierto que avanza
> bisabuelos de la nada (KAMENSZAIN, 2003, p. 21)[15].

As texturas da escrita que, em Tamara, atravessam corpos e espaços em direção a um deserto de imprecisões e perdas, em Cíntia transmutam-se em cenas de uma identidade inventada, forjada no amor e na dor combinados, em ânsia de criar linhas de fuga em um presente difícil e indesejado.

Dois contos orais, um retirado do repertório da família e outro, extrabiográfico, atravessam sua escrita em *Por que sou gorda, mamãe?*: o da paixão juvenil e infeliz da "vovó Magra" por um jovem músico e o da existência miserável e quase invisível de uma sobrevivente de guerra, dona Dora, vizinha da mesma avó. Ambos caminham em direções opostas.

No repertório da avó, depois da separação, Boris Zimbalist, o tocador da rabeca, que, na verdade, era um violino, foi para Montevidéu e de lá aos Estados Unidos, onde tornou-se um compositor famoso e casou-se com uma cantora lírica. Muitos anos depois, seu filho vem ao Brasil, com a missão de encontrar a antiga amada e entregar-lhe um presente:

> Allan trazia a partitura de uma peça para violino e orquestra, *Blue eyes in the sky*, composta por Boris Zimbalist. Em seu leito de morte, acometido de doença pulmonar, Boris havia determinado que Allan procurasse uma senhora judia de olhos azuis na América do Sul – declinou os nomes de solteira e de casada entre acessos de tosse e escarros de sangue. (...) Os originais, que

[15] Tradução de Carlito e Paloma (2003, p. 21): "ANTEPASSADOS// Aonde vão?/ Vou com eles descendo de meus filhos / até onde queiram chegar astros circulantes / não o abandonem mais./ Do Mar Negro até o Estreito/ naturalizam-se comigo de mim procedem/ meninos de sobrenome descomposto/ viajando para ser argentinos/ imigrantes por vomitar no convés/ dando voltas eles nos voltam/ como vinil arranhado dos beatles/ da Rússia para cá/ e daqui para a URSS que foi/ donos de um deserto que avança/ bisavós do nada".

> o rapaz encontrou depois de longa busca, tinham a data de quarenta anos antes e eram dedicados em iídiche àquela mulher que Allan deveria buscar a qualquer custo, ...Vovó contava que Allan conversara com ela em iídiche num encontro muito rápido – (...) – e que ele se parecia muito com o pai. A caligrafia iídiche da dedicatória não deixava dúvida, e era igual àquela das cartas de amor (MOSCOVICH, 2006, p. 77).

Já sobre Dora, as relações são de vizinhança e o foco é a reclusão e o medo: "viviam trancafiados. dona Dora, o marido e o filho, Jacob, um menino surdo-mudo, esquelético e arredio" (Ibid., p. 214). Na cidade falavam que eram neuróticos de guerra, ela vindo de Berlim, sobrevivente de um campo de concentração e que haviam instalado três fechaduras na porta e conservavam as janelas fechadas. A narradora descreve a surpresa ao entrar no apartamento:

> Móveis não havia. Havia prateleiras em todas as paredes, inclusive cobrindo a janela, fechada por tijolos rematados por reboco grosso. Nas prateleiras, dona Dora guardava latas, latas e latas, garrafas, garrafas e garrafas, sacos, sacos e sacos. Óleo, leite condensado, leite em pó, conservas de milho, ervilhas, pepino, grão-de-bico, beterraba, repolho, arroz, feijão, milho, lentilha, farinha, sal, fermento, açúcar, café, vinho, água mineral, macarrão, batatas. Rolos de papel higiênico faziam companhia a barras de sabão. Réstias de cebola e alho pendiam dos cantos das prateleiras, junto a galhos de louro seco e outras ervas que não pude identificar. Também havia caixotes de Melhoral, Vagostesil e Pílulas de Vida do Dr. Ross. / Vovó se exclamou em iídiche. Dona Dora falou de modo a que entendêssemos: / – A guerra. Se ela vier, não passaremos fome. Nem nós nem vocês (Ibid., p. 218).

No primeiro "conto", como uma espécie de "moral", a avó da protagonista – que recebe a carta de Zimbalist – reage ao inesperado "presente", enviado diretamente do passado, com um gesto de voluntário apagamento:

> Sem entender uma só nota na pauta, vovó guardou a partitura de *Blue eyes in the sky* numa lata de bolachas, conservada no balcão da sala de jantar. Por mais que quiséssemos pormenores, vovó nunca mais tocou no assunto, alegando respeito pela memória de vovô Yankele. A partir do dia da visita de Allan, ela cobriu os espelhos da casa com lençóis e vestiu luto cerrado por mais um ano (Ibid., p. 78).

Já o caso Dora serve de apoio ao pai da protagonista para mais uma de suas preleções sobre a fome no mundo, as guerras e as doenças, e para utilizar seu saber aforístico: "– Há quem viva para comer. Aprendam que se deve comer para viver" (Ibid., p. 219). Ao que a narradora conclui, novamente remetendo às questões dos limites: "Não era mera frase de efeito, a gravidade com que papai pronunciou estava no lugar devido e adequado.

Havia uma medida nas coisas e devíamos aprendê-la. As coisas todas têm um método. Até a gordura" (Ibid., p. 219).

A súbita conexão com outros povos e suas dores e a reviravolta feliz na vida de um garoto interiorano infeliz tornam essas histórias muito bem colocadas no livro, e, de certo modo, se sobrepõem no próprio texto, tornando-se estranhamente familiares: "Lembro-me que dona Dora morreu de um câncer linfático, e, segundo comentários, com a doença ela voltara a pesar o mesmo de quando foi libertada do campo de concentração. Caquexia, a debilidade e fraquezas extremas, que constava também no atestado de óbito de papai" (Ibid., p. 220).

Tomando o final do poema de Kamenszain, "bisabuelos de la nada" (verso 16), entende-se, igualmente, a descrição da avó, feita pela neta, em Moscovich (2006, p. 85):

> Ela era profundamente infeliz, de uma altivez de infelicidade. Mas o mais espantoso era o fato de que ela não queria fazer os outros infelizes. A avó se tornara suave, uma infelicidade plácida, que era, bem no fundo, esse jeito tímido de ter a alma em constante diáspora.

A bandeira da infelicidade, carregada pelas mulheres da família, com certo orgulho até, faz ecoar as experiências do coletivo, sendo a morte de Dora formalmente articulada em um paralelo com a morte do pai da narradora. Assim, sua guerra contra seus próprios excessos, sua obesidade e sua fraqueza de vontade se justificam em chave ampla, como uma espécie de maldição compartilhada:

> Nós, os judeus, chegamos a nos orgulhar de nossos muitos pesares, nosso tempo cheio do sacrifício de perseguidos. Verdade seja dita: o Povo Escolhido padece da vaidade do sofrimento – uma vez, tivemos a vaidade do pensamento, mas, na revoada dos séculos em diáspora, minguaram sábios e justos. A imolação dos antepassados tem sido, para nós, mérito pessoal (Ibid., p. 147).

Estoicamente, o mérito pessoal é contabilizado em perda de quilos, geralmente encerrando capítulos: "Perda de dois quilos. Cravados. / O equivalente a dez pacotes de manteiga" (Ibid., p. 84); "Animada, fui ao médico. Uma alegria. Dois quilos e quatrocentos gramas, / Não pude nem acreditar" (Ibid., p. 103); "Fui verificar meu peso: um quilo e novecentos gramas a menos" (Ibid., p. 126); "Um quilo e oitocentos gramas a menos. No total, a perda havia sido de exatos onze quilos e quinhentos gramas. Quase gritei de felicidade" (Ibid., p. 134); "Mais cinco quilos, a bordo de uma bicicleta cor-de-rosa, serão perdidos" (Ibid., p. 250). Este último trecho, parte já do epílogo, inclui, em verbo no futuro, a disposição à trégua:

"recuso-me a remexer ainda mais no passado. Não se angustie, mamãe. (...) A senhora perdoará a vida. E eu terei esquecido que cheguei até aqui *apesar da senhora"* (Ibid., p. 250, grifos meus).

A mãe vai ocupar, então, um lugar, a quem se dirige o título, acolhendo a escritora que retorna de sua grande batalha, com e contra ela. Será a imagem espelhada, que a recebe e a refrata, dando sustentação ao (novo) corpo e à escritura.

2.6 O regime da literatura como dieta e tratamento

A opção da narradora-protagonista por escrever as memórias consiste em longo e dolorido processo de rearranjo subjetivo, que tenta se reaproximar da figura materna em busca de cura. A lição da mãe que, na página 119, "come porque vai morrer", e na página 124, "come porque vai viver", lhe permite, ao longo da narrativa, escrever por ambos os motivos. Se emagrecer é investir na vida e escrever garante a sobrevivência na e pela escrita, todo o sacrifício também é uma pequena morte e a empresa de edificação de uma obra, sabe-se, é muitas vezes vã, implicando em perdas – que, neste caso, são duplamente desejadas.

O livro *Por que sou gorda, mamãe?* tem um toque de diário íntimo e funciona como suplemento, junto com toda a gordura eliminada, e a lógica do suplemento também é de dupla feição, resultante, aqui, de um esforço anamnésico que ocupa um lugar indecidível entre peça literária memorialística e arquivo de tratamento, considerando-se que a escritora vai nascendo enquanto emagrece. O espaço narrativo é, portanto, o do meio caminho, como assinala Deleuze (1997), entre a crítica e a clínica.

A partir da consciência de um corpo gordo e indesejado, as redes de relacionamento, pretéritas e atuais, vão se montando e, passo a passo, a narradora se reconstrói, revendo-se e reescrevendo-se enquanto perde peso e analisa seu mundo, seu passado e sua família. O esforço, enfim, resulta em entendimento e em autoaceitação. Ou, lido por outro ângulo, vai promover uma espécie de acomodação à forma desejada, aconselhada pelo médico, pela família e pelo mundo dos "normais": atléticos e magros. A cereja do bolo é que esse processo a torna uma escritora: trabalho penoso e dolorido, que se autoimpõe como uma espécie de violência *necessária*, segundo a carta de Rilke, citada na epígrafe.

Utilizei variadamente, ao longo deste ensaio, ora o nome Cíntia, ora o sobrenome Moscovitch, porque, como em Tamara Kamenszain, nas mulheres, judias ou não, escritoras ou não, o nome e o sobrenome podem ser particularmente tocados pela relação entre um "eu" e seu gueto: o nome do pai, geralmente; ou do marido, particularmente; ou do povo, coletiva e às vezes clandestinamente. Na análise, em torno do pai/pau, eu falo, ela fala, como nas dedicatórias de Tamara: "*In memoriam Tobías Kamenszain. / En tu apellido instalo mi ghetto*[16]" (2003, p. 7); e de Cíntia*: "À memória de Elias Moscovich, pai amado e saudoso..."* (2006, p. 5). Interessante assinalar que, nesta última, a adjetivação de "saudoso" pode ser relacionada mais ao pai morto do que à filha.

A protagonista, finalmente acomodada ao seu mundinho portoalegrense de letras[17], resignada à dieta e temporariamente a salvo de suas ultrapassagens dos limites gastronômicos, se irmana aos seus, seja no campo literário, seja no gueto, ressignificando a fome: "tomarei sopa rala, sem tanto corpo" (Ibid., p. 68). Acolher-se e manter-se mais magra é publicar a escrita, livrando-se dela.

À leitora, ficam os tantos pacotes de manteiga que chegam (ou saem) por meio dos capítulos. A leitora é quem acompanha um drama pessoal, espia pelo buraco da fechadura da casa familiar, é testemunha histórica de todas as violências, recupera a diáspora judaica e lê as notas do boletim médico: os pesos a menos e os sacrifícios a mais. Também é quem valida a escritora e suas letras engorduradas, no extenuante esforço de transmutar sua forma e ceder os resultados à leitora-médica, leitora-analista, leitora-crítica, em um processo de partilha que, ainda assim, não deixa de recuperar o nome do pai:

> Faço questão de sempre, a cada dia, lamentar a morte de papai e agradecer aos Céus por ter a herança de seu nome, que funciona para mim como o benefício de um milagre. Os verdadeiros mortos são aqueles que não são

[16] Tradução de Carlito e Paloma: "In memorian Tobías Kamenszain. / Em teu sobrenome instalo meu gueto" (2003, p. 3).

[17] Desde o livro de estreia *O reino das cebolas*, livro de contos de 1996, Cíntia Moscovith publicou *Duas iguais*, de 1998, que ganhou o prêmio Açorianos em 1999. Retornou ao conto com *Anotações durante o incêndio* (1998) e às compilações *A arquitetura do arco-íris* (2004), indicada ao prémio Jabuti e Portugal Telecom, e *Essa coisa brilhante que é a chuva* (2013), que ganhou o prêmio Portugal Telecom. Escreveu também o romance infanto-juvenil *Mais ou menos normal* (2007). *Por que sou gorda, mamãe?*, de 2006, é, portanto, seu segundo romance, quando já era conhecida e premiada, o que não impede sua narradora-protagonista de exercitar-se num movimento de formação e de passagem.

> lembrados – diz outra máxima do Povo. / De quem a senhora se lembra, mamãe? (MOSCOVICH, 2006, p. 151).

Só a leitura pode dar a alta. Tratar com humor o peso. Dar a ver os traços de uma identidade cindida. Metamorfosear os estereótipos em literatura e considerar o encerramento de um processo de emagrecimento e de autoanálise como a forma final de uma ficção: um romance, que deve ser concluído e dado à memória dos vivos, ainda que a personagem-narradora continue a exercitar-se em perguntas dirigidas insistentemente à mãe, numa espécie de clausura, no espaço de ausência do pai.

3 FIGURAÇÕES DOS LIMITES: O CORPO E A ESCRITURA EM *dois [lugares onde eu não estou]*

minha mãe dizia

– ferve, água!
– frita, ovo!
– pinga, pia!

e tudo obedecia.

(Leminski, *Caprichos & relaxos*)

O curioso livro da escritora, teórica e professora Paloma Vidal, publicado em 2015, intitulado *dois* – grafado em minúsculas e com um subtítulo, logo abaixo, na capa, entre colchetes, *[lugares onde não estou]*, é o objeto deste terceiro capítulo, a respeito das poéticas do limite. Os poemas assinalam e registram, sobretudo,as surpresas maternas diante das sinalizações de possibilidades de existências autônomas encenadas pelos filhos pequenos: a., o mais velho, e f., o menorzinho.

Por seus próprios movimentos, este dizer de si, já, de início, desdobrado, coloca-se em um vórtice identitário que desafia a leitora enquanto persegue os traços de uma sujeita que escreve.Assim, além dos poemas – ou, com eles –, monta-se, em alguma medida, um diálogo da poeta-escritora com suas referências das artes plásticas, com as imagens e vozes que assinalam espectralidades e movências na busca desse lugar de excrição – um escrever do fora, num fora de si e do próprio verbal em literatura, algo já assinalado na própria produção, pois, em termos formais, antes da publicação em papel, os poemas foram exibidos no blog[18] intitulado "Lugares onde não estou", que será, entre colchetes, o futuro subtítulo do livro.

[18] Disponível em: https://html.scribdassets.com/74f3azuqv479509x/images/1-01e1774190.png.

Segundo Jean-Luc Nancy (2002)[19], os limites são marcas de ultrapassagem, pois, mesmo que assinalem uma separação, sempre dão a ver o plural – corpos, tempos, lugares, formas – que configuram os sentidos das marcas de fim. Na literatura contemporânea, em que se detecta certo desencanto geral, a partir da crise das ideologias e das derrotas do sentido, diante da constatação de que algumas das significações e certezas foram abaladas, o filósofo francês postula que é, paradoxalmente, a partir deste naufrágio ontológico, característico do final do século XX e do início conturbado do XXI, que se abre a possibilidade de pensar as derivas do sentido, seu abandono, seu redirecionamento e seu próprio fim, o que, de certo modo, asseguraria algum modo paradoxal de sobrevivência ao próprio pensamento.

Comenta Nancy:

> Afinal, pensaremos o fim? A covardia intelectual reage mal à palavra "fim": "fim da filosofia", "fim da arte", "fim da história"... como se temesse ver-se privada de algumas evidências e certezas sem as quais se veria obrigada ao que evita: a teoria de extremos, a radicalidade do pensamento. E é precisamente disso que se trata, do que se deve tratar sem mais delongas: de pensar sem reserva este fim polimorfo e proliferante de sentido, porque é somente aí que teremos a possibilidade de pensar a proveniência de sentido, e de como um sentido, uma vez mais, nos chega (2002, p. 1).

É na potencialização filosófica do pensamento do fim, ou seja, quando se convoca o próprio fim como um objeto de leituras, tornando-o proliferante, que se consegue pensar nos limites e gerar textos, combinações, relações, que considerem a própria ausência de soluções, receitas e respostas, como lugares de produção de sentido. Ao menos, esta é a minha proposta de abordagem aos poemas de Paloma Vidal, que circulam em sua maioria nos espaços internos, nos lugares da maternidade e da linguagem, que se constroem entre um desejo de reter e de soltar, entre o encantamento e o esgotamento, e que, o tempo todo questionam os limites e os renegociam, do ponto de vista de um trabalho com o passageiro, com o precário, ou, como afirma Tamara Kamenszain (2016), da atividade de quem escreve *com o que há*[20], num tempo e lugar em que o eu e o mundo se confundem e se estranham.

---

[19] Utilizei, neste trabalho, a versão traduzida de Jean-Luc Nancy ao espanhol: *Un pensamento finito*, publicada em 2002. As citações em português são traduções da tradução realizadas por mim.

[20] KAMENZAIN, Tamara. *Una Intimidad inofensiva*. Los que escriben con lo que hay (2016). Curiosamente, é neste lugar de estranhamento, segundo Tamara, que a poesia e a prosa voltam a se aproximar, atualizando e ajustando seus focos: o "eu" narrador perde seus contornos distanciados de terceira pessoa, adotando uma primeira, atualizada, no presente. pelas redes e blogs. Já a poesia vai se tornar prosaica, fabular e mais impessoal, fugindo do solipsismo individual.

Paloma Vidal nasceu na Argentina, em 1975, mas vive no Brasil desde criança. Suas obras[21], de algum modo, tematizam uma condição de limites ao inverso, pois não potencializam o traço que divide e sim a condição de estar no "entre": entre duas línguas, duas culturas, ou, como no caso dos poemas de *dois*, a condição do repartir-se, organicamente nos outros seres que gera e nos outros gêneros literários que ativa[22]. Os *[lugares onde não estou]* assinalam este nunca estar de todo desde a primeira página, na forma de um quadro, sem assinatura, estampado na contracapa do livro:

> Estes *lugares onde eu não estou* trazem uma experiência literária plural: misto de crônica e diário, poesia e prosa, formam uma espécie de relato de viagem, com textos escritos na distração do instante postados originalmente em blog no meio dos afazeres cotidianos. A descoberta do mundo pelas crianças, as dúvidas e sonhos, o vivido e imaginado, o visto e ouvido, tudo ganha um outro olhar nesses relatos ora profundos, ora singelos, que revelam uma inquietante familiaridade. É assim, quase sem querer que Paloma Vidal vai seguindo, com talento e invenção, o fio de uma obra mais ampla – que não se fecha aqui, ao contrário: abre caminhos e espaços para novas descobertas, mais que literárias (VIDAL, 2015, p. 2).

Assim, no espaço destinado ao comentarista ou editor, em terceira pessoa, abre-se o livro *dois* – também os demais, que compõem a série citada na nota 20 –, num fazer plural e transgênero, que identifica um lugar de origem dos poemas, um blog, e uma escrita que é "misto de crônica e diário, poesia e prosa" ou "relato de viagem". Na montagem do sumário, o tempo é aparentemente definido: uma sequência numérica que, no primeiro poema, registra 23.4.13 e no último 23.11.13, e que, se for tomada como datas, perfaria um total de sete meses do ano de 2013.

Obviamente de modo intencional, o "quadro" de apresentação complexifica, de saída, a vida do leitor em relação às referências comuns de

---

[21] Ver, por exemplo, os livros teóricos *Escrever de fora. Viagem e experiência na narrativa argentina contemporânea* (2011) e *Estar entre: ensayos de literaturas en tránsito* (Grumo, 2019) e a versão traduzida *Estar Entre. Ensaios de Literaturas em trânsito* (Papéis selvagens, 2019), os contos de *A duas mãos* (2003), *Mais ao sul* (2008) e *Ensaio de vôo* (2017) e os romances *Algum lugar* (2009), *Mar azul* (2012) e *Pré-história* (2020). Os poemas de *dois* estão no segundo volume da série *[lugares onde não estou]*: o primeiro é *durante*, de 2015, o terceiro é *Wyoming*, e o quarto é *meninis,* de 2018. O conjunto merece, no futuro, uma leitura transversal.

[22] As reflexões iniciais, a respeito de *dois*, foram publicadas em estudo que aproxima alguns poemas de Paloma Vidal, Ana Martins Marques e Bruna Beber, em "Le flou comme politique dans la poésie" (D'ANGELO, Biagio; SOULAGES, François. *Le flou de l'image.* Paris: L'Harmattan, 2019, p. 121-128). Além disso, enquanto este livro estava em processo de edição, uma versão reduzida deste ensaio foi publicada em forma de artigo no dossiê temático "Poéticas dos Limites", na Revista do Programa de Pós-Graduação da UFPE *Perspectiva Filosófica*, v. 50, n. 2, p. 1-14, 2023.

um livro de poemas: títulos, identificações do gênero textual. Por sua vez, o livro subverte as formas e as tipologias, explorando números que podem ser datas e também títulos. Além disso, no sumário, os poemas com títulos escritos seguem o padrão, figurando ao lado das datas/títulos, e os que não têm título verbal são grafados com o primeiro verso dentro de colchetes, ou seja, participam de uma manobra pela qual acabam sendo aproximados do subtítulo: *[lugares onde eu não estou]*.

Cito um trecho deste sumário-mapa, que é para ser lido e visto:

25.9.13 – [meus filhos] 40
8.10.13 – semperbau 41
15.10.13 – ["minha irmã..."] 42
26.10.13 – denegação 43
_1.11.13 – [a. sempre veste a camiseta] 44
VIDAL, Idem, p. 5-6)

Se a dramatização aqui está evidentemente associada aos jogos textuais e ao espaço entre-capas, registrando formalmente, em marcas, números e sinais gráficos, a indagação dos limites, a seguir, na exploração do corpo do livro, em alguns poemas, o que se dramatiza são as relações que envolvem a mãe e os filhos, a mãe/mulher e as outras e, num plano mais amplo, a mãe/mulher e o mundo. Em campo pós-formalista, a intimidade se reconfigura em matéria de historicidade, nos lugares entre o dentro e o fora e nos ambientes doméstico, virtual e social.

3.1 palavra/corpo: filhos

O poema grifado no sumário como *[f. conta histórias]*, da página 19, vai propor, a partir da fabulação, uma injunção edipiana de espelhamento:

12.6.13

f. conta histórias
que começam assim:
"era uma vez um menino
que se chamava mamãe"
14:34 (Ibid., p. 19)

Antes de abordar especificamente os versos do poema, atento para a marcação de encerramento, "14:34", que também parece marcar o tempo, mas, dessa vez, a partir de uma hora, como uma espécie de rádio relógio piscando em todos os poemas. Estas marcas são variadas, ou seja, se são do tempo da escritura de uma forma diário, sugerem que esta não tem hora

para acontecer, embora seja assinalada, o que combina com as menções à "distração do instante" e "no meio dos afazeres cotidianos" do quadro de apresentação. Outra menção importante, que vai nortear a leitura, é a de "descoberta do mundo pelas crianças", também mencionada no quadro, e que, aqui, vai ecoar nos versos 3 e 4 do poema citado.

Se os gêneros textuais são muitos, compondo uma mescla que, antes da publicação em livro, foi exibida em outro formado e suporte, no poema citado há um contador, que domina uma oralidade antiquíssima e inicia com a fórmula "Era uma vez". Porém, antes de entrar em cena, o narrador depende da moldura introdutória dos versos 1 e 2: "f. conta histórias/ que começam assim:", uma espécie de prólogo que anuncia e prepara a ação.

Como peça reflexiva, o poema faz uma permutação entre os narradores, e a marca das aspas os separa, assinalado os limites, embora haja intercâmbios entre quem conta e quem ouve a história e, dentro da história, entre a personagem que conta e sua própria figura que é contada. Também há um um desdobramento externo em que aquele (aquela) que ouve torna-se, simultaneamente, a personagem "mamãe"; e que, por sua vez, é um nome – o do "menino" –, o primeiro narrador que foi apresentado inicialmente como f.

Já outra nuance da relação com a mãe, diferente da simbiose identitária do poema anterior, vem, na página 30, em texto aparentemente performado por a., o filho mais velho:

> **5.8.13**
> vergonha
>
> mãe,
> para de dançar
> assim
> 14:05 (Ibid., p. 30)

Ainda que não tenha marcação definida de quem "fala", os versos são organizados a partir do vocativo, o que, com a ajuda do título, documenta um incômodo ou uma sensação de "vergonha" captada pela poeta/mãe. Aqui, os limites são nítidos, os corpos estão separados e a mensagem inverte os papeis, pois uma tentativa de controle vem do filho, em direção aos movimentos do corpo da mãe.

Na mesma sequência das relações com a., dois poemas que envolvem o cinema desenham, talvez, um gosto compartilhado e, ao mesmo tempo, as tentativas de diferenciação e de esquiva. O primeiro, na página 31:

10.8.13
cinefilia

para a.
os livros estreiam
os jogos estreiam
e os filmes, claro
15:30 (Ibid., p. 31)

E no segundo, na página 33:

14.8.13

agora
quando tento
abraçar a.
ele grita:
"corta a cena"
12:02 (Ibid., p. 33)

No âmbito poético, a tarefa seria pensar, a partir do corte, o depois do corte. Tentar buscar e assinalar, além das possibilidades de uma escritura contemporânea em diálogo com o cinema, as marcas técnicas impostas pela modernidade tocada por todas as teorias da cultura de massas. Há um plano cinéfilo compartilhado no primeiro poema, estruturado por repetições analógicas em relação a livros e jogos e um desfecho de óbvia concordância no último verso, pois convivência com a sétima arte é algo banal para as crianças de hoje. Já no segundo poema, a ação se estende ao fazer cinematográfico, a uma mecânica aprendida e executada na ação interventiva de um diretor que grita e que, em plano simultâneo, como ator, por meio da marca do fim, define o limite e bloqueia o contato físico. Aprendiz de distanciamentos, montagens e cortes, vê-se um cinéfilo em fuga diante das demonstrações de afeto da mãe, no avesso do que seria um *happy end* familiar e, ao mesmo tempo, uma vivência estética desdobrada de quem performa e ao mesmo tempo dirige uma cena.

Paloma Vidal acentua, num tempo captado em passagem, a mão/mãe que escreve a fala, ou que é escrita pela fala do filho, ou que é vista pelo olhar infantil que a absorve como uma extensão de si e a devolve a si mesma, provisoriamente deslocada; ou, às vezes, como um corpo amoroso e acolhedor em rota de colisão com o do outro, que se distancia. Os poemas de f. participam dos contos de fadas e filmes de fantasia e, ao invés de trágicos, os poemas de a. se aproximam da comédia ou das narrativas de formação, brilhantemente captadas em montagens telegráficas e imagéticas

de dupla face, entre o que se vê e o que é visto, o que nunca se estabiliza e sugere apenas as superfícies das telas, como no da página 22:

26.6.13

eu me protejo neles e
eles se protegem de mim
12:26 (Ibid., p. 22)

3.2 mãe/mulher: outras

A poeta/mãe, que tenta abraçar e que dança nos poemas apesar dos protestos, se aproxima da mulher que entende as fugas e que, às vezes, marca-se em elipse, ao investigar o seu lugar diante do pai/homem, desenhando um vago desejo em um verso longo e único, em língua outra e com grifo, como na composição da página 26:

21.7.13

ella quisiera ser el padre de sus hijos
21:26 (Ibid., p. 26)

Já os personagens-meninos, para quem personagem-pai é a imagem-referência deles, contribuem questionando as diferenças e buscando "soluções", que é o título do poema da página 49:

8.11.13
soluções

quase todo o dia
f. diz pra mim
que eu não tenho pinto.
nessa fase,
a. me sugeriu
que comprasse um.
f. pensou em
procurar melhor
mas desistiu:
"tá escuro aí"
13:10 (Ibid., p. 49)

A situação é parcialmente acomodada por eles na construção metonímica da página 55, que masculiniza o sexo da mãe e, assim, inventa uma versão menos assustadora:

22.11.13

f. pergunta o que eu tenho
já que eu não tenho

um pinto.
respondo
e ele diz que não,
"o nome disso
é barba".
22:00 (Ibid., p. 55)

O lugar do "escuro" é o mesmo da "barba", aquele onde faz sentido o verso "eles se protegem de mim", citado no poema final da sessão anterior deste ensaio. O sexo da mãe/mulher, masculinizado, que resulta em uma analogia paterna pelo preenchimento da ausência, incorpora os exercícios de deslocamento necessários na estruturação da psique e no mecanismo da linguagem, em situação similar à que é visitada, em contra-reflexo, por ela, a personagem mulher/mãe, quando se dirige aos lugares comuns, na página 14 e adverte:

25.5.13

una mujer confundida es muy peligrosa
15:50 (Ibid., p. 14)

Não é estranho que, neste poema, assim como no que abre esta sessão, a disposição do verso seja em linha única, a língua seja o espanhol e seja usado o grifo[23] para um falar do "eu" ou para repetir uma fórmula. É uma criação que, ao mesmo tempo, apresenta uma cifra, uma grafia e o nome da própria fonte que a desenha: itálico. Tradicionalmente associada às criaturas mitológicas, ao indecifrável e ao perigo, a mulher/personagem encarnada em mãe que visita a língua dos pais conhece os enunciados dos saberes ocidentais e do patriarcado, mas, no poema da página 41, escolhe a herança do contraexemplo:

8.10.13
Semperbau

as mães me dão pena.
me dá pena a madonna sistina

[23] O termo é de tríplice acepção e produz alguns desdobramentos, segundo o Dicionário Aurélio, que vão da mitologia à tipografia: "**grifo¹.** [Do gr. *Grips*, pelo lat. vulgar, *gryphu*.]S.m. Animal fabuloso, de cabeça de águia e garras de leão. **grifo².** [Do gr. *Grîphos*, pelo lat. *Griphu*.] S.m. **1.** Questão difícil, embaraçosa; enigma. **2.** Elocução ambígua. **grifo³.** [Do antr. Gryphe, de Sébastien Gryphe, impressor lionês (1491-1556)] Adj. **1.** S.m. itálico. **2.** Sublinhado, grifado. **3.** Encaracolado, frizado. (...) **6.** *Bras.* Seção, num jornal ou revista, composta em grifo ou itálico (p. 868)". Os dois poemas em grifo itálico de Paloma Vidal ativam a série, com o auxílio, em arabesco, do espanhol, como um lugar de retorno a outra casa, à sua condição latente de escritora de uma pós-memória, já que sua família se instalou no Brasil, fugindo da ditadura na Argentina, quando ela tinha cinco anos.

sem saber o que fazer com seu
bebezão no colo.
e as grávidas magrinhas
de cabelos ruivos,
de jan van eyck.
só as mães malvadas de cranach
me fazem respirar aliviada.
07:59 (Ibid., p. 41).

Dentre as pinturas tradicionais da Virgem Maria com o menino Jesus, a *Madona Sistina*, ou *Madonna di San Sisto*, do século XVI italiano, de Rafael Sanzio (1483-1520), em que a criança, carregada por uma jovem mãe, possui proporções enormes, considerando o conjunto da pintura, é a citada no poema:

Figura 1: Óleo sobre tela,269,5 x 201 cm, 1512, Rafael Sanzio, Pinacoteca dos Mestres Antigos, Itália.

A tela pertence a um gênero tradicional da pintura, e as muitas *Madonnas* do renascimento italiano e do barroco espanhol[24] integram a série. Seu conjunto, além da tela mais conhecida do belga Jan Van Eick (1390-1441), *O Casal Arnolfini*, de 1474, que ilustra a gravidez e que não preciso inserir aqui, são contrapostas, no poema, aos quadros de Lucas Cranach der Ältere, o Velho (1472-1553), pintor germânico renascentista que, no que diz respeito à maternidade, pintou um ícone, em 1525, *Vênus e Cupido*, tela também conhecida como *Cupido Queixando-se a Vênus*, ou ainda *Vênus com Cupido Furtando Mel*:

Figura 2: Óleo sobre madeira, 81,3 x 54,6 cm, 1525 c. Lucas Cranach, National Gallery, Londres.

[24] A peça-de-altar conhecida como a *Madonna Sistina* foi encomendada em 1512 pelo Papa Júlio II para a igreja de São Sisto em Placência. A pintura foi uma das últimas feitas pelo artista,

Na composição, Cupido é picado por abelhas e olha para a mãe pedindo ajuda. Mesmo com figuras pagãs, um dos objetivos da obra seria dar uma lição de moral em relação ao mau comportamento ou favorecer o que se obtém arduamente, pois, na parte superior do quadro, à direita pode-se ler: "não há prazer sem sofrimento", ou, em leitura livre "não há doçura sem dor", ou ainda "o prazer da vida está misturado com o sofrimento" e mais "as picadas das abelhas não doem tanto quanto as feridas causadas pelo deus do amor".

Esta pintura recebeu uma leitura vanguardista de Pablo Picasso, que a atualiza e a insere no mundo burguês, no qual as personagens são uma mulher e uma criança que chora, em cena miniaturizada e moderna, que se aproximam ainda mais dos poemas de Paloma Vidal.[25]

Retornando ao poema *semperbau* – título que é uma palavra-valise combinando o latim *semper* e o alemão *bau*, algo que seria uma construção eterna, uma casa definitiva e, igualmente, a tradição, fica nítido o contraponto entre a resignação católica e submissa, que acolhe alegremente a dor de parir, carregar e ver morrer o filho, e certa indiferença pedagógica da Vênus, que, ao entender que a vida é amargor e doçura combinados, reivindica a si, também, a parte doce. O eu poético que escreve, em tempo presente, aceita seus limites humanos, também é aquela mãe/mulher que confessa ou que simplesmente constata (desta vez falando "eu" e em português):

> **9.6.13**
>
> às vezes eu fico cansada
> 13:34 (VIDAL, 2015, p. 18)

3.3 mulher/mundo: textos

A série Madonna, Vênus, e a jovem grávida senhora Arnolfin, remete a uma indagação que vem das artes plásticas em direção à escritura das mulheres: O que diz este "eu" quando exibe, escreve ou fala um "eu"?

---

um dos mais conhecidos do renascimento italiano, que também era desenhista e arquiteto. A tradição das pinturas das Madonnas vem do século XIII, com Giotto e Fra Angelico e no Barroco espanhol também foram pintadas essas *Madonnas* (*Las Virgenes*), como as de Murillo, por exemplo. Também da Renascença, uma das mais obras conhecidas é a escultura *Pietá*, de Michelangelo, um ícone da dor e do sofrimento maternos.

[25] Trata-se de uma Litografia colorida, de 64.1 cm x 50.2 cm, produzida em 1960. Pode ser acessada no site da MasterWorks, Fine Art Gallery, EUA: Pablo Picasso, Venus et L-Amour (Venus and Cupid, the Honey Thief), 1960, Lithograph (S) (masterworksfineart.com).

Pode ser que se defina claramente noutro lugar, o da profissão, por exemplo, num fora do espaço doméstico, num modo um pouco mais individualizado, quando, séria e descontraída, aprende, com o arlequim e seus trajes de losangos, a ser menos que *dois* e mais um duplo "eu", multicor:

4.8.13
eu

professora de literatura
com uns sapatos pretos
de executivo
com laços coloridos
de arlequim
"sérios e descontraídos
ao mesmo tempo"
15:14 (Ibid., p. 29)

Professora de literatura, escritora de blog, de poesia, conto, romance[26], mãe de *dois,* o eu poético se monta como uma personagem engraçada, colorida, de olhos e ouvidos alertas e cheia de ativáveis extensões. Numa dessas, seu corpo orgânico sofre os desconfortos dos outros corpos amigos, que a atingem diretamente em outra série, a das mulheres: ela – K, a amiga, – e a médica.

Todas elas sabem que podem abrigar algo cifrado – um caroço, a tradição, os filhos – que não lhes pertence, mas que pode estar ali, desejado ou não, numa lógica de continuidade e finitude. Quando a finitude assimila uma forma ou condição, tornando-se ela mesma um pensamento finito, ou seja, um pensamento que, sem renunciar completamente às várias verdades, à universalidade e aos sentidos, só pode pensar-se tocando as suas singularidades, é que o ser atinge o próprio limite, um in*corpo*rar-se ou tornar-se voz e texto:

9.11.13
minha amiga K. descobriu
que precisa tirar um caroço.
questionada, a médica
respondeu:
"isto não te pertence"
10:36 (Ibid., p. 50)

[26] No romance *Pré-história* (2020), escrito em fragmentos, Paloma Vidal vai abordar, em tom melancólico, o fim do casamento. Ver o artigo "Escrever o luto: Roland Barthes, Noemi Jaffe, Rosângela Vieira Rocha, Paloma Vidal e Claudia Lage", em *A nebulosa do (auto)biográfico. Vidas vividas, vidas escritas* (2022), de Eurídice Figueiredo. Volto a esta obra, em que Paloma é lida por Eurídice, para comentar o termo *nebulosa*, na parte final deste livro.

O poema está na página 50 e, nele, a transladação de elementos narrativos à poesia ocupa-se do maior lugar comum de todos, a inquietação diante da ameaça da morte trabalhada em cena literária. Uma espécie de fio une as três personagens e embora o desfecho seja meio engraçado, ligado ao anedotário popular, constrói um eu que, seja interno e caseiro ou externo e cartográfico, se preocupa com os demais eus nos quais se projeta. Nas situações de limite, uma espécie de sororidade se evidencia, e no poema a seguir, da página 25, esses efeitos se aproximam do mimetismo:

9.7.13

Fui assistir ao filme da alice winocur
Sobre as histéricas do charcot
Vi vários ataques da agustine,
Vi seu punho esquerdo contra o peito
E a mão direita dobrada para fora.
Vi suas pernas semiabertas e arqueadas.
Quando de noite fui me deitar
Me enfiei inteira sob os lençóis
E adormeci com uma pose
Igual à dela.
19:48 (Ibid., p. 25)

O que aproxima as discussões de Nancy, a respeito do finito, ao longo deste ensaio e as imagens das histéricas do Charcot, do início do século XX, que inauguraram a psicanálise e se contorcem no poema, é a introdução do sentir e dos sentidos onde se postulou uma neutralidade impassível da razão.

As mulheres e suas poses, muito familiarizadas com as poéticas do artifício e com a potencialização do falso (DELEUZE, 2005; MOLLOY, 2014), se inserem nos embates emotivos e visuais do contemporâneo, no lugar do limite enquanto forma, nas relações de intimidade que colocam em dúvida o conhecido e o próximo, que nas narrações de si dão a ver um outro, em letras minúsculas, plástico, recortado e mutável.

3.4 fim da linha

Não se trata do abandono da razão – o sentir não sente nada que não se sente sentir, do mesmo modo que o compreender não compreende nada se não se compreende compreendendo –, mas de uma revisão da filosofia que, para o filósofo francês, parte do reconhecimento de uma aporia constituinte do próprio saber. A filosofia, incitando o próprio fim e desconstruindo o próprio sentido, ensina não a solução de sua aporia, mas o pensamento

de uma ausência de solução, enquanto lugar mesmo de sentido: "se um pensamento finito não surge, se não encontra a sua escritura, não teremos pensado o nosso tempo" (NANCY, 2002, p. 36).

Assim, no imperativo da escritura, tanto a filosofia quanto a poesia buscariam um derramamento de sentido para fora delas mesmas, em cujo espaço se exercita o *excrito.* No resvalar finito de uma *excrição*, vivem e atuam as marcas da finitude da linguagem continuamente incorporada pela própria linguagem – tornadas *corpo*. Aqui, literalmente, no sentido mais genuíno, do último poema do livro (VIDAL, 2015, p. 56):

> **23.11.13**
>
> hoje uma pessoa que eu conhecia morreu
> 14:05

Nas marcas de fim, um duplo fim e de um fim do duplo: "pessoa" e livro.

Mas o verso, sem ponto final, ainda está ali.

4 VARIAÇÕES DO BRANCO NA PAISAGEM: *FLORADAS NA SERRA*

Prefácio
O desejo é a mais cruel das estações.
(Maria Rita Kehl. *Processos primários*)

Uma das obras mais conhecidas da escritora paulista Dinah Silveira de Queiroz (1910-1982) talvez seja o seu romance *Floradas na serra*, de 1939. Lançado pela editora José Olympio, tornou-se um *bestseller*, recebeu muitas reedições e prêmios, além de ter sido adaptado à televisão e ao cinema.[27] Por ocasião de seu lançamento, a obra recebeu um comentário do escritor José Lins do Rego que merece ser citado:

> A verdade é que a nossa literatura de ficção conta com mais uma criadora de força. *Floradas na serra* nos põe em contato com uma romancista que tem muita coisa ainda que dizer. Porque quem estreia com uma realização tão convincente, tão palpitante de vida, dará muito ainda. / Outra coisa a registrar em Dinah Silveira de Queiroz é a feminilidade de sua prosa, a graça de mulher que há na sua expressão literária. Ela não contraria o seu sexo para compor. Pelo contrário, é, assim como a mágica Comtesse de Noailles, uma fonte cantando num jardim. O estilo de Dinah Silveira é sóbrio, mas tem sempre o que dar em cor e música. É atraente, tem gosto de fruta e o cheiro das flores da serra (orelha mantida na 23ª edição, 1984).

Composto de 43 capítulos, de extensão variável, a maior parte do romance é ambientado na região serrana da Mantiqueira, na fronteira entre São Paulo e Minas Gerais, mais especificamente no vilarejo de Abernéssia, hoje

[27] *Floradas na serra* foi uma telenovela brasileira exibida pela TV Cultura entre 3 e 28 de agosto de 1981, escrita por Geraldo Vietri, baseada no romance homônimo de Dinah Silveira de Queiróz e dirigida por Atílio Riccó, com 20 capítulos. A obra conquistou, em 1940, o Prêmio Antônio de Alcântara Machado, da Academia Paulista de Letras, foi adaptada para o cinema, em 1954, tendo Cacilda Becker, atriz renomada dos anos 1950-60, no papel principal. Voltou a ser adaptada para a televisão em 1991.

um bairro da cidade de Campos do Jordão[28]. São as cores da paisagem da região, que recebia pessoas de vários lugares em busca de tratamento para uma doença tabu na época – a tuberculose –, que irão construir o pano de fundo da narrativa, cuja protagonista é Elza, uma moça da capital que aluga um quarto numa casa de acolhimento durante o tempo de sua recuperação.

Talvez por ser uma narrativa centrada em Elza e em outras personagens femininas é que Lins do Rego, em seu comentário, insiste em destacar a "feminilidade" do trabalho de Dinah, comentando a graça que "não contraria seu sexo" e chegando a compará-la à Condessa de Noailles[29], dama de honra em Versalhes nos reinados de Luis XV e XVI. A título de elogio, atribui às mulheres a musicalidade e a cor, elementos que efetivamente se destacam no romance, mas estão, que se saiba, em todas as boas narrativas modernas. Além disso, o tema e as imagens explorados pela escritora se opõem ao "gosto" da fruta e aos "cheiros das flores": mesmo que a narrativa conserve algumas tintas românticas, *Floradas na serra* explora em detalhes o sofrimento dos enfermos, montando cenas dolorosas e fortes, bem mais sóbrias que as de uma "graça de mulher".

Segundo Maciel, no Brasil, a moléstia passa por uma mudança de concepção, passando de "mal romântico" a "mal social":

> A tuberculose no século XX caracterizou-se por altas taxas de mortalidade, sobretudo até o final dos anos 40. A partir de então, começaram a ser utilizados medicamentos para o tratamento da doença. Marcada como uma das principais causas de óbito nas capitais, superada, geralmente, por diarreias e pneumonias, estima-se que nesse período a tuberculose tenha sido responsável por aproximadamente 10% dos óbitos ocorridos na cidade de São Paulo (2012, p. 228).

---

[28] De acordo com Nascimento (2008), entre 1926 e 1941, as pensões da região de Campos do Jordão chegaram a receber mais de três mil hóspedes com tuberculose, ainda que os doentes precisassem ter boas condições financeiras para se tratarem. O romance, nesse sentido, é especialmente interessante, porque registra o impacto social da doença no Brasil. Por outro lado, a narração humaniza a condição do tuberculoso, àquela altura visto como um desenganado, à mercê do entendimento da época. A "tísica" (eufemismo da doença) confirma sua força, na vida e nas obras de grandes ícones modernistas da literatura brasileira, como Casimiro de Abreu, Cruz e Souza, Ismael Nery e Manoel Bandeira.

[29] Anne Claude Louise d'Arpajon (Arpajon, 4 de março de 1729 – Paris 27 de junho de 1794) foi uma aristocrata francesa e dame d'honneur das Rainhas de França, Marie Leszczyñska e Maria Antonieta. Foi chamada de "Madame Etiqueta" por Maria Antonieta, à sua insistência de que não devia alterar ou desconsiderar nenhum detalhe minucioso da etiqueta da corte. Morreu guilhotinada, juntamente com boa parte de sua família. Novamente retorna aqui o motivo das Preciosas, já comentado em relação ao termo "dicção preciosa" aplicado por mim à escrita de mulheres, em trabalhos anteriores.

É possível que, exatamente por contrariar o que esperavam de uma mulher, é que a escrita de Dinah tenha obtido êxito desde este primeiro livro, que se esgotou em um mês. Ao que parece, a autora já desejava explorar outras possibilidades expressivas, para além das marcas de uma estereotipada sensibilidade "feminina", o que iria se evidenciar nas obras posteriores e caracterizaria sua longa e multifacetada carreira.[30]

4.1 Flores do lenço

A narrativa é apresentada em sequência cronológica, tendo início em movimento: um trem que, vindo de São Paulo, sobe a Serra da Mantiqueira, transportando uma jovem, Elza, que é acompanhada por sua mãe, dona Matilde, e deve passar um tempo em tratamento. A ideia de abrir o livro em deslocamento é muito boa, pois, ao mesmo tempo que se exibe o interior do vagão, o tempo passando em ritmo lento e a apreensão dos doentes que viajam, o contato com o exterior é regulado pelos gritos dos funcionários, dando a ver em meio à névoa e às lágrimas da moça, os recortes da região serrana: jardins japoneses, pereiras e pessegueiros. Na chegada, compõe-se o primeiro grupo, o núcleo o que vai sustentar a narrativa desde então: dona Sofia, proprietária da pensão, Letícia, Lucília e uma adolescente, Belinha. As apresentações condensam uma visão em terceira pessoa e as impressões de Elza, a recém-chegada, além de situar o espaço:

> O automóvel parou bruscamente. Elza olhou para a casa. Era de madeira, caiada, mas confortável, com um grande terraço. Uma senhora e três moças em pé, junto da grade. Foram recebê-las. Ajudaram Elza a entrar, solícitas. A senhora, já na sala, dirigiu-se a D. Matilde:
> – Bem, mais uma filhinha... Verá como eu tomo conta da sua menina!
> Elza olhou prevenida para a dona da pensão. Era uma mulher alta, seca, arruivada, de olhos miúdos e *pince-nez*. Quarenta anos, talvez mais.
> – Aqui estão as suas companheiras...quero apresentá-las.
> A moça caindo extenuada numa poltrona ouviu:
> – Esta é a Letícia. (Seria doente? Impossível! Alta, fresca, simpática, uns olhos imensos e negros que devoram o rosto. Só olhos, risonhos e alegres.)

[30] Dinah Silveira de Queiroz escreveu romances históricos como *A muralha* (1954) e *Os invasores* (1965), *Ficção científica* (*Eles herdarão a terra*, de 1960, e *Comba malina* (1969), o romance fantástico *Margarida La Rocque* (1959), outros romances (*Verão dos infiéis,* (1968) e *Guida* (1981), os *Memoriais de Cristo I e II* (1974 e 1977), várias coletâneas de contos, crônicas e literatura infantil. Juntamente com uma doutoranda, organizei o conjunto de ensaios teóricos *A ficção científica* de Dinah Silveira de Queiroz. Leituras e Perspectivas Teóricas, pela Ed. Class, de Porto Alegre, 2022.

> – Vai morar juntinho de mim. O meu quarto é aquele.
> – Esta é Lucília. (Alta também. Alourada. Uns olhos um pouco à flor da pele. Um ar de cansaço, os cabelos despenteados. Quadris estreitos. Um vestido estampado bonito e como que deslocado ali, naquela sala.)
> – Aqui é um pouco melhor que o sanatório... Você é pequenina... Mas, Belinha, não se assuste, vê-se logo que você ainda é a caçula!
> – Eu sou a Belinha, disse a última, risonha. (Um ar de colégio interno. Um vestidinho branco abotoado até o pescoço. Fraquinha, olhos dourados, redondos e admirados.) (QUEIROZ, 1984, p. 3-4).

É interessante perceber que, desde o primeiro capítulo, Dinah define planos de conjunto e coloca em cena um grupo de personagens mulheres que giram em torno de um médico, o Dr. Celso, que as visita regularmente na casa-pensão. Este é o eixo principal do enredo, construído pelas relações entre as pacientes durante o processo de tratamento, que, para Elza, vai durar em torno de um ano e meio.

Elza, por outro lado, escolhe três pinheiros, cuja silhueta avista desde a janela sempre aberta do seu quarto e os torna seus parceiros ou guardiões. O primeiro movimento é distanciar-se e transfigurá-los na noite, enxergando-os doentes, como ela:

> Agora, com a luz apagada, o luar invadiu o quarto. Lá estavam, perfeitas, as silhuetas dos pinheiros. Elza pensava em seus companheiros. A lua se debruçava sobre eles. Dispnéia, lividez. A solidão, o desamparo das horas lentas da noite. A lua entrando nos sanatórios, nos bangalôs, nas pensões. Fantasiou vários doentes na imaginação:
> "Uma velha. Sequinha e miúda, tossindo, tossindo, sentada na cama..."
> "Uma menina. Abrindo os olhos, espantada com o luar no quarto, e sentindo no peito o aperto, aquele aperto. Susto. Vai gritar..."
> "Um homem. Parece um Cristo, bonito, os olhos cavados, os lábios arroxeados. Geme baixinho, geme um gemido fundo, uma queixa dolorida..."
> Eram esses os companheiros que Elza queria, no egoísmo que vive em cada doente. Não essas moças que ali estavam dormindo perto dela, e gozando de uma aparência de saúde (Ibid., p. 8).

Aos poucos, porém, a moça se adapta à rotina da casa e, entre procedimentos médicos, caminhadas e descanso, vai se familiarizando com as outras habitantes e com os amigos delas. É apresentada à Turquinha e a Moacir, um casal de noivos. A leitora também se familiariza com as palavras pneumotórax (familiarmente denominada "pneu"), pleuris, punção, hemoptises e a mais invasiva de todas: toracoplastia, que consiste numa cirurgia de tórax, com a supressão de algumas costelas, a fim de permitir que os pulmões se expandam. Turquinha, que havia se submetido ao procedimento, é várias vezes comparada pelo/a narrador/a a uma avezinha frágil, um passarinho torto e de asa quebrada.

Durante um passeio, Elza conhece Flávio, um pintor, e ao mesmo tempo em que tenta fugir dele, percebe seu interesse por ela. O ponto mais significativo da cena é um detalhe da indumentária: "Elza olhava de longe, e a sua silhueta tão fina tinha um aspecto indizível. *Écharpe* azul, céu azul. Branca, fina e pálida" (Ibid., p. 23). A peça azul-claro regressará em referências posteriores e num retrato de Elza pintado por Flávio, tornando-se quase um ícone dos sentimentos em tom menor que surgem entre os dois. Ambos compartilham o amor pelo lugar e se assemelham:

> Flávio falou da beleza da paisagem de Campos do Jordão. É uma beleza grave e pensativa. Efeito dos pinheiros...Em setembro fica diferente. As pereiras e os pessegueiros floridos dão-lhe um aspecto de irrealidade.
> – Perguntamos, ao ver a extensão imaculada das pereiras floridas, ou o rosa profundo da flor do pêssego: estaremos no Brasil? (Ibid., p. 37).

Aos olhos dos convalescentes, o espetáculo primaveril é um dado tão irreal quanto as marcas sanguíneas nos lenços e os movimentos incertos do pensamento que todos procuram disfarçar e sempre retornam, pois o medo do sofrimento e a iminência da morte os assombra.

4.2 Vidas por um sopro

Letícia, que ouvia a conversa entre Elza e Flávio, acabou verbalizando o subtexto: "Dizem que o tempo da florada dos pessegueiros é o das hemoptises... O trabalho do Dr. Celso aumenta terrivelmente". Com isso, provoca a reação da amiga: "Elza tornou-se pálida. A ideia adormecida voltou-lhe violentamente" (Ibid., p. 37).

É no tempo suspenso de um viver que não se sabe nem como continua, nem até quando, que as personagens se movem. Talvez por isso Elza não tenha contado a Flavio que tinha um noivo – que por esta época estudava na Inglaterra –, ou que Lucília tenha embarcado em uma aventura amorosa com um desconhecido – um suposto escritor solitário, que ela dizia se chamar Bruno –, ou que Letícia tenha prolongado sua alta e retorno a São Paulo para não se separar do Dr. Celso, por quem nutria uma paixão intensa e não correspondida. Mais adiante, entenderemos o gesto de Flavio, tomando as mãos de Belinha e comentando: "– Não acreditava em anjos. Mas, agora, achei um. Que é que você está fazendo no meio da gente? Por que é que você está aqui?" (Ibid., p. 51).

A figura do anjo, combinada ao cenário de uma beleza tão rica e farta em tons e perfumes, produz um efeito ao contrário: espalha o desespero entre

os doentes. É na primavera que o irmão pequeno de Firmiana, a empregada da casa de D. Sofia, tem uma crise e é levado às pressas ao hospital. Quando nos deparamos com uma situação ainda mais incômoda: as famílias negras, pobres, para melhorar sua renda, recebem na própria casa doentes em busca do clima e de tratamento no vilarejo e, assim, a bactéria se espalha e vai atingir principalmente as crianças, como é o caso do menino Maneco.

Mas a vida, mesmo precária, insiste em continuar e as moças vão à feira comprar mantimentos para a festa do aniversário de 16 anos de Belinha. A data significa, também, o abandono das roupas brancas, motivo de uma promessa da mãe da menina. Quase em modo simultâneo, Elza se descobre apaixonada por Flávio e Lucília, pelo misterioso Bruno. Tudo em uma conversa entre elas:

> – Você não diz nada?
> O coração de Elza parou. "Quem teria dito aquelas palavras? Lucília ou eu?"
> – É aquele escritor?
> – Ele mesmo.
> – E o que é que você achou naquela criatura?
> – Não sei. Talvez porque me tivesse repelido, a princípio. Ou, talvez, aquela sua calma, aquela segurança. É um grande escritor. Está fazendo um livro extraordinário. A história de um mundo livre do destino...
> – É maluquice.
> – Também acho, mas gosto. Gosto de pessoas um pouco doidas. Parece que soltam faíscas, iluminam e transformam tudo. Gosto de Bruno e nunca poderei gostar de outro homem (Ibid., p. 72-73).

Enquanto Lucília parece encarar a vida como se apresenta, Elza é ponderada e responde à amiga: "– Creio que você está procedendo loucamente. Nada sabe desse homem. Pode ser até casado. Deve ser casado... Que poderá sair disso tudo? Apenas desgosto. Oh, Lucília, não se entregue a esse homem. Pode encontrar outro... Esse não... Alguma coisa me diz que tudo isso vai acabar mal...". Ao que a moça argumenta: "– Acabar mal? Sou uma condenada, não espero curar-me... Nem faço por curar-me. Por que não hei de guardar alguma coisa para mim no mundo? Tudo escapa das minhas mãos. Afeição, saúde, tudo. Por que não hei de reservar um bom instante de amor... ainda que seja um só... para ter alguma coisa na vida?" (Ibid., p. 75). A conversa se encerra aí, mas Elza já não é mais a mesma inocente. E o/a narrador/a colabora com a cena, mencionando que, da sua janela, a moça vê sair um vulto masculino da casa, fugindo como um fantasma do quarto de Firmiana.

Em torno do motivo amor, tecem-se as relações mais sofridas, um desdobramento sentimentalizado da doença repleto de receios e de impossibilidades. Gumercindo, um amigo de Flavio, seduz Firmiana e foge quando a moça engravida. Moacir, noivo de Turquinha, tem o estado piorado e é reconduzido ao hospital. Araci, uma senhora vizinha, que tivera o casamento anulado quando recebeu o diagnóstico de tuberculose, era mãe de dois meninos gêmeos, dos quais não podia se aproximar, e os acompanhava pela vidraça, delegando o cuidado das crianças a uma babá. Para desespero de Letícia, Dr. Celso estava namorando Olivinha, moça saudável, filha de um fazendeiro da região. Lucília tinha a saúde piorada por fugas de madrugada, relaxamento no tratamento e na medicação. Elza e Flavio levavam em estado morno a atração que sentiam um pelo outro. Cada qual com seus sintomas, comemorando as datas festivas como pequenas vitórias. Natal, Ano novo e a próxima florada eram mais do que festas, músicas e orações: significavam uns dias a mais no cômputo geral de suas existências.

Anjos, fantasmas e várias edificações pintadas de branco, inseridas entre araucárias, compartilham da mesma concretude fluida, no ar frio e transparente, desenhando uma espécie de portal de passagem. Os sanatórios, apesar do nome, desenganam, todos os dias, os mais frágeis e mais pobres, como o irmão de Firmiana, ou os que de tão intensos em seu desejo de viver se expõem a riscos que os precipitam a tratamentos cada vez mais agressivos, como no caso de Lucília, estes são os que mais sofrem. A moça, depois de exposição ao frio e a chuva e de suas fugas de madrugada, ao encontro de Bruno, em quem o uso de pneumotórax não produzia mais resultado, teria de se submeter a uma toracoplastia. Há uma relação oposta complementar entre Elza e Lucília e voltarei a ela na última parte, ao tratar de certas marcas do catolicismo que neste primeiro livro de Dinah Silveira de Queiroz já eram evidentes.

4.3 Quadros coletivos

A temática geral de *Floradas na serra* se aproxima do pano de fundo da obra-prima de Thomas Mann, *A montanha mágica*[31], de 1924, que, com

[31] Comumente associada ao gênero *bildungsroman*, a obra apresenta, em primeiro plano, a história do estudante de engenharia naval Hans Castorp, que, um pouco antes do início da primeira Guerra Mundial, visita o primo Joachim Ziemssen num sanatório destinado a doenças respiratórias em Davos, nos Alpes suíços, onde descobre sofrer de tuberculose pulmonar, permanecendo

certeza, foi lida pela escritora paulista. É muito evidente o diálogo filosófico em torno da morte e das fragilidades humanas que frequentam os dois livros e, guardadas as devidas proporções, em ambos se desenham microcosmos sociais: no escritor alemão, a doença e as forças e tensões que assombram uma Europa em decadência, à beira de dois conflitos mundiais; na escritora brasileira, o drama dos que sofriam da "peste branca", num Brasil às voltas com a Revolução de 1930, que resultaria na política totalitária do Estado Novo. A opção por singularizar algumas cenas coletivas pontua a narrativa como pontos dramáticos, exibindo situações que circulam entre a vida e a morte, a alegria e a tristeza num mesmo espaço narrativo.

A estratégia de Dinah é iniciar pela descrição de um espaço aberto, depois situar as personagens, para, mais adiante, reverter as expectativas e tornar a festa em tragédia. O capítulo 12 inicia com esta proposta, seguindo-a à risca:

> Dia de feira em Abernéssia. A pequena vila se torna movimentada. Cruzam os automóveis, levantando uma poeira branca e fina. Gente de Capivari e cercanias, gente de Vila Jaguaribe vem fazer as suas compras. Em redor do pavilhão do Mercado é grande a animação, pois a feira transborda e inúmeras barracas e tendas são armadas ao ar livre.
> Aí vão negociar e expor suas mercadorias roceiros vindos da fronteira de Minas, gente do São Bento do Sapucaí e Itajubá, caboclos do Retiro e Centro, japoneses plantadores na Serra.
> A algazarra é grande. Um pouco adiante, transpondo as linhas do trem, num espaço destinado ao jogo de basquete, esperam pacientes, atormentados pelo sol e pelas moscas, os pobres cavalos esfalfados.
> Saindo do Mercado, Elza, Belinha, D. Sofia e Letícia, seguidas por Firmiana, sobraçam quantidade de pacotes. O aniversário da menina é no dia seguinte, e por isso as compras são numerosas (QUEIROZ, 1984, p. 51-52).

As moças seguem até a Igreja e no caminho encontram Lucília, parecendo um rapazinho e carregando pacotes,seguindo o dito "escritor". O homem faz uma espécie de continência a elas, a modo de cumprimento. No final do capítulo, fica o presságio de que a alegria será perturbada:

> Belinha andava entre Letícia e Elza, segurando-as pelo braço.
> – Vim agradecer... Sinto-me contente como uma noiva na véspera do casamento!

---

por lá durante anos. No processo de isolamento e tratamento, a personagem também vai amadurecendo como sujeito, interessando-se por várias áreas do conhecimento, como a política, a filosofia, a cultura, a arte e a religião. De viés subjetivo e introspectivo, *A montanha mágica* deu a Thomas Mann e o Oscar de Literatura em 1929, tornando-se conhecido mundialmente. É possível que tenha sido uma das obras inspiradoras do romance de Dinah, produzido na época de sua popularização.

> Elza disse:
> – Uma noiva que se vestisse de rosa...
> E de repente, olhando a menina que ria alto e sonoramente, sentiu uma frieza pungente e inexplicável (Ibid., p. 53).

Na ambientação da festa, a casa é decorada com o rosa esmaecido das flores de pessegueiro. Letícia prepara duas músicas: usando *black face*, faz um número de *blues* e, a seguir, uma toada do Norte, performance descrita pelo narrador como "Novamente, a voz da moça, serena, pura e melodiosa, subiu. Uma modinha brasileira. Letícia tinha a voz triste e escolhera bem. Choravam nela lembranças de escravidão, separações, distâncias, desenganos..." (Ibid., p. 56). A apresentação de Letícia vai recuperar outro acontecimento paralelo, antecipando-o simbolicamente no momento da festa.

Quanto a Belinha, entra na sala dançando feliz, ao som de uma valsa:

> Fazendo roda, moças e rapazes risonhos marcam a cadência e alguém dança. Dr. Celso rompe o círculo. Uma nuvem cor-de-rosa passa e repassa num rodopio constante. A saia de gaze rosa adquire uma vida, a vida de uma mariposa fascinada e revoluteante. Brilhando à luz intensa, coberto um segundo pelas mangas esvoaçantes e logo desnudado. O semblante de Belinha aparecia todo rosado, numa expressão mística ideal.
> Segundos mais. Dr. Celso avança para a menina. As palmas emudecem. Belinha estaca. De repente faz-se branca, muito branca, de rosa que estava. Parece que vai falar, cambaleia... Vai falar?
> Um jacto rubro lhe desce da boca inundando o vestido. Dr. Celso toma-a em seus braços. A hemorragia tem algo de brutal, de incrível. O sangue escorre até o chão (Ibid., p. 58).

A morte de belinha é captada em fortes contrastes, sobretudo na imagem da mariposa, em sua curta e delicada existência, que faz uma espécie de balanço entre a vida e a morte. Neste processo, não estão apenas implicados os humanos. A atmosfera é de "quietude trágica", a sala "morta", com flores "pisadas", "ensanguentadas também, morrendo" (Ibid., p. 59), e, no último instante, como uma deidade antiga, o gato da jovem, se aproxima: "Então, sobre a alvura dos lençóis, como um espectro, peludo, eriçado e negro, Dom José apareceu num salto. Suas pupilas dilatadas corriam pelos presentes, indagadoras e desconfiadas. Lucília fez menção de apanhá-lo. O gato correu, subiu quase junto da cabeça da menina. Aquela mancha negra imobilizou-se" (Ibid., p. 60-61).

Após o acontecimento, muitas especulações filosóficas em torno do destino dos viventes, dos desígnios do *Fatum*, da inexorabilidade dos fatos, ocuparam as conversas, o que não mudou a certeza de que os doentes se iam, "Maneco morreu alguns dias depois de Belinha" (Ibid., p. 70), enquanto a

vida parecia indiferente: "'Belinha... Maneco...' Mais dois segredos para a guarda dos ciprestes. Gente morrendo em torno... e o mundo continuando. A terra cheia de primavera, carregada de promessas" (Ibid., p. 71).

Após as festas de Natal e Ano Novo, foi a vez de Moacir, noivo de Turquinha, depois de meses internado, despedir-se da vida. O cenário é a grande enfermaria, onde o rapaz conviveu com vários internos e a narração acompanha a consciência dolorosa da vivência do fim:

> Moacir agonizou lentamente, lucidamente. Foi levado para um compartimento isolado do hospital. Como os doentes temiam aquele quarto! "De lá ninguém volta!" Às vezes, era necessário, num caso mais agudo, o isolamento. Mas como eles resistiam... – "Lá não, Doutor, lá não..."
> Moacir foi levado sem resistência. Na última visita de Turquinha nem falava mais. Só as suas mãos, que não pareciam mais de carne, que eram escuras e opacas como as de imagens de madeira, procuravam, ansiosamente, perdidamente, as mãos dela. Turquinha sentia aquele tatear constante sobre os seus dedos, aquela verificação ansiosa, o "você ainda estará aí?", com um medo friorento.
> A distância encurtava de maneira espantosa. O fim se aproximava. As noites eram sempre piores que os dias. Gemia, gemia sem cessar, e, às vezes, numa sufocação maior, ficava com o olhar esgazeado, tremendo, procurando sentar-se na cama, e chamavacomo quem grita num pesadelo, com voz abafada: – "Dr. Melo!" Muitas noites o médico de plantão esteve horas com ele, que lhe segurava a mão, chorando, e dormia, por fim, com uma calma no rosto afilado que já era a sombra da morte.
> E a vida era só aquela. O mal que o mundo lhe fazia durante o dia... A aflição daquelas coisas, aquele desenho na parede, lá no alto, que lançava fagulhas e se retorcia como uma cobra de fogo. Pela janela o ar que vibrava cantando em notas estridentes, dissonantes. E aquele desafio das cores que o maltratavam, o perseguiam, daquele verde da folhagem e do amarelo que lampejava em tudo, na paisagem... Na paisagem hostil e inimiga ainda em desafio quando cerrava os olhos. Com estrondo que repercutia dolorosamente dentro dele, portas batiam no corredor, e vozes confusas e irritantes interminavelmente se faziam ouvir. Passos se multiplicavam, sapateios e escorregadelas no ladrilho da enfermaria.
> O pequeno armário laqueado de amarelo, onde guardava as coisas, tinha um revestimento de cretone estampado. A princípio, apenas via um entrelaçamento de desenho a cores sem significação. Mas agora, caras de velhas desgrenhadas surgiam nítidas ali. Disso lhe vinha o choro. De não suportar mais aquela guerra. Que canseira! Que canseira!
> Afinal, uma noite, tudo pareceu melhorar. Quando a irmã lhe trouxe a sopa, ele se voltou com um olhar subitamente esperto, como se saísse de um longo sono, e falou, coisa que não fazia há dias.
> – Vou-me embora.
> Disse correndo os olhos pelo quarto, vendo tudo exatamente como era (Ibid., p. 95-96).

A opção do/a narrador/a de explorar a morte na figura de uma velha enrugada não é por acaso. A figura é arquetípica e frequenta o imaginário poético da humanidade, de modo que, ao isolar a situação em apenas um personagem, alcança um conjunto. Então, novamente percebemos no trecho a moldura de um enquadramento simultaneamente individual e coletivo. Na mesma direção, na terceira e última imagem de grupo, temos a situação da personagem Firmiana como figura emblemática das condições de um grupo, neste caso, em recorte étnico, já insinuado, anteriormente, como farsa, no uso da black-face, por Letícia.

Quando Gumercindo toma o trem, na intenção de mudar de cidade, a desconfiança de Elza se confirmou. A empregada de D. Sofia estava grávida do rapaz e ele a abandonava. Sem ter para onde ir e enxotada do emprego, as moças se reúnem e a interpelam, pensando em possíveis soluções:

> – Todas gostamos de você. Quer que eu fale a seu pai?
> – Ai... meu pai é bom... Tem um coração que só vendo. Mas quando vem raiva fica que nem louco. Ele me mata!
> – Esse homem... que fez mal a você... devia reparar... Você sempre foi direita. Devia ao menos sustentá-la até que pudesse trabalhar. Ah... ele é ruim. Que homem nojento!Se pudesse trancaria aquela criatura na prisão a vida toda! Elza exaltava-se.
> Firmiana cobriu o rosto com as mãos escuras e gretadas.
> – Não, D. Elza, eu é que tenho que pagar. Moço fino, moço branco que nem ele, eu via logo que mais dia menos dia ele ia embora e me largava... Não tenho raiva dele não. A gente não é criança. Sabe o que está fazendo. Então eu logo não via que aquele amor não era de casamento? Não há de ser o primeiro nem o último filho sem pai no mundo... Deus é grande.
> Ficaram todas caladas. Elza falou da visita à família da cabocla. Deixasse para entrar em casa só de noite... De tarde iriam todas lá falar com o Pai.
> – Não tenha medo, Firmiana.
> Letícia consolou a cabocla, deu-lhe um abraço.
> – Levaremos um dinheirinho. Isso não vale nada, mas sempre ajuda...
> – Sempre ajuda, repetiu como um eco a cabocla (Ibid., p. 102).

Antes de explorar um pouco mais a cena, é importante localizar em outros trechos do romance a escrita que tematiza as personagens negras. Já comentei, na primeira parte, as condições econômicas das famílias que se obrigam a receber doentes nas próprias casas, em espaços exíguos e insalubres. Na fala de Firmiana, citada acima, desenha-se com nitidez uma complexa rede de subalternização assimilada pela própria personagem. Já no capítulo 6, as descrições reforçam a condição de miséria: "A casa de Firmiana era perto. Acotovelava-se com outras semelhantes à beira de uma estrada, numa favela, como chamavam os moradores da terra. Era de

madeira enegrecida pelo tempo, muito pequenina, com umas escoras que impediam seu resvalamento" (Ibid., p. 27). Quanto aos habitantes, "Eram três crianças tristes e absortas" (Ibid., p. 27). No capítulo 31 é apresentada a "nova empregada, a pretinha Maria do Carmo" (Ibid., p. 111) e no hospital, por ocasião da cirurgia de Lucília, no capítulo 34, Elza é apresentada a "uma servente, mulatinha risonha" (Ibid., p. 120). Assim, é absolutamente naturalizado, no corpo do romance, que as piores condições de vida e trabalho são características da população não branca.

Retornando ao caso de Firmiana, embora Lucília tenha se envolvido – ou tenha imaginado ter se envolvido – com o dito Bruno[32], para além do que pregava a moral e os bons costumes, o peso dos seus atos não estará na exposição pública nem no julgamento coletivo, até porque a figura concreta do homem aparece aos demais personagens apenas em uma cena, a do mercado. Por outro lado, ela se envolve sinceramente com o caso da moça seduzida e a ajuda a viajar à procura de Gumercindo, o que não garante nada em relação ao futuro, ficando em aberto o destino da personagem, embora o filho, mais adiante, seja adotado pelos pais dela. É preciso destacar, ainda, que, para além do necessário, as marcas de sensualidade explícita e a ultrapassagem dos limites morais, neste microcosmo social, estarão reservadas às mulheres designadas, ao longo da narrativa, por "pretinha", "cabocla", "mulatinha". As expressões, usadas no diminutivo, acentuam uma suposta familiaridade abusadora que, ao invés de aproximar, desqualifica.

Além disso, há a coloração descolorida do branco, que está por toda a parte e se estabelece em contraste com a vida e os problemas socioculturais do povo preto, funcionando em negativo, como marca de ausência.[33] Assim, o trabalho da e com a palavra aproxima-se ao de uma prática psicoterapêuti-

---

[32] Optei por não desenvolver aqui a hipótese de uma possível dimensão fantástica do romance, topo que será desenvolvido mais tarde por Dinah, no romance *Margarida La Rocque* (1949*)* e nos contos na década de 60. Fica a indagação, no romance, se Bruno – de nome inventado, inclusive, – é um namorado imaginário de Lucília ou se é um sujeito casado, habitante do lugar, que figura em algumas passagens. Pode ser interessante especular, em termos de crítica genética, essa dimensão, mas preferi apenas assinalar, neste momento, a possibilidade. É digna de nota, também, certa androginia percebida em Lucília, mas este tema será melhor abordado no ensaio a seguir, sobre o livro de Emilia Freitas.

[33] Com frequência e com justiça, a cena moderna é acusada de não incluir escrituras negras em seu cânone. A marca da ausência, bem explorada por Dinah, adota, no limite, a perspectiva de uma escrita sensibilizada pelo tema das diferenças sociais em um contexto racista, já desenvolvida nos romances naturalistas-realistas, com a diferença de singularizar nos corpos negros as dores e os dramas, especialmente das mulheres e crianças, o que, obviamente, não elimina os traços da sua branquitude.

ca, diante de uma doença ou de uma prática crítica em situações sociais, que envolvem os que são ou foram discriminados e condenados à invisibilidade.

Em algum momento, durante uma visita ao hospital, no capítulo 7, Flávio comenta com Elza: "Há de acostumar-se depressa com a familiaridade que se usa aqui. Somos uma espécie de náufragos perdidos numa pequena ilha. O mundo fica longe" (Ibid., p. 32). Ao que parece, contrariando a personagem, o mundo construído no romance replica as interdições de fora, sendo igualmente discriminador, racista[34] e cruel, especialmente com membros do núcleo das personagens femininas.

4.4 Retorno

A disposição espacial exibida em imagem, já no capítulo 8, deixa pistas do lugar de Elza, que é metonimizado, no romance, na casa de acolhimento, entre duas personagens opostas. Também especula a respeito de seu futuro de protagonista:

> Elza estendeu-se preguiçosa no terraço, entre a displicência de Lucília e a nervosidade de Letícia. Aos poucos acostumara-se com a antipatia recíproca das duas jovens, que, depois de alguns dias em que se evitaram o mais possível, fizeram as pazes, obrigadas por D. Sofia. Passaram depois disso a detestar-se cordialmente, havendo por parte de Letícia um rancor maior.
> De dentro, da sala, chegavam rumores da arrumação da mesa. Ultimamente, ocorria a Elza pensar amiúde no "que teremos hoje ao almoço, ou ao café?". Às três horas quase sempre lamentava que o café tardasse tanto. "Só às quatro!" À mesa, sorvia o leite devagarinho, quieta e séria, sentindo um prazer

[34] Quando, em 1982, cinquenta anos depois de seu primeiro romance, Dinah Silveira de Queiroz assume a cadeira 7, cujo patrono é Castro Alves, na Academia Brasileira de Letras, ela cita os versos de "Vozes d'África", também faz referência aos estudos a respeito de raça e cultura e da criação do conceito de *negritude* de Léopold Sédar Senghor, poeta, teórico e ex-presidente do Senegal, e de Aimé Cesaire, teórico e poeta antilhano. Dinah acaba de voltar de Portugal, que ainda vivia o drama dos retornados das colônias africanas recém-independentes e experimentava a reorganização política após a Revolução dos Cravos. Com certeza, o interesse da escritora por temas que exploram os contextos sociopolíticos das novas repúblicas na África e dos remanescentes da escravidão no Brasil sofreu uma maturação desde *Floradas na serra*, mas no romance já se evidenciava um olhar atento às dissonâncias e a construção do/a narrador/a vai explorar alguns traços estereotipados da nossa cultura em relação aos negros. É preciso dizer que, seja um *alter ego* da autora ou não, a fala e o olhar preconceituoso de quem narra é, algumas vezes, explícito, em relação a Lucília, por exemplo, numa tentativa julgadora: "com aquela sua fala quebrada e um pouco sensual como a das mulatinhas" (Ibid., p. 85); ou em descrições: "A igrejinha brilhava... Dentro, chitas vistosas de caboclas, coques de cabelos negros luzidios. Um ou outro rosto branco, afilado (Ibid., p. 90). Por outro lado, é possível perceber a conexão estabelecida entre raça e pobreza: "A mãe limpa o rosto acobreado e reluzente no avental. Sorri. Sorriso, faceirice dos pobres" (Ibid., p. 28).

> um tanto sensual. Tornava-se gulosa, coisa que nunca fora, nem em criança. Agora, enquanto ouvia as pancadas do tamanco de Firmiana circulando em torno da mesa, pensava no bolo de chocolate que D. Sofia tinha preparado. Letícia curvou-se. Examinou-lhe de perto a cabeça, e passou a mão pelos cabelos de Elza, que sorriu.
> – Que é isso?
> – Olhe-se ao espelho. Veja como estão nascendo cabelos... Pela cabeça toda!
> Elza ainda não reparara. Lucília tirou os olhos dum livro, meteu a mão no bolso da calça de flanela cinza, e tirou um espelhinho.
> – Admire-se.
> Elza olhou-se demoradamente. Uma penugem de tom mais claro que o castanho-dourado dos seus cabelos escondia-se por baixo dos fios longos.
> – É bom sinal, disse Letícia. Você vai ficar boa! (Ibid., p. 34-35).

Assim, sua feliz recuperação é um processo que se desenrola em antagonismo ao plano trágico do enredo de *Floradas na serra*. Letícia também se recupera e volta para a sua cidade antes de Elza. Porém, em pouco tempo, comunica seu provável retorno a Campos do Jordão, desta vez como funcionária, que irá trabalhar na secretaria do sanatório, ao lado de Dr. Celso. A mãe dos meninos gêmeos também está de partida, mas a parte mais difícil e a cena mais citada do romance é a da despedida de Elza e Flávio.

Embora a relação entre eles se restringisse a passeios, trocas de livros e alguns beijos fugidios, era bastante evidente a paixão do rapaz, e a própria Elza tinha se surpreendido algumas vezes com um vivo interesse por ele. No entanto, o apelo e a força da vida falam mais alto e a personagem, entre choros de despedida e vivas por sua recuperação, retorna a São Paulo levando seu retrato, que Flavio pintara.

A proposta da pintura surgiu logo que os dois se conheceram, durante um passeio na montanha, quando o rapaz vê Elza usando a *echarpe* azul e considera a beleza da cena digna de ser eternizada em óleo sobre tela. Desde então, surge o projeto, intermediado por Gumercindo, que tenta apressar a execução da obra:

> – Ele tem razão, D. Elza, se me ajudar, creio que farei qualquer coisa de apreciável.
> – Terei que ir "posar" lá no alto, onde nos encontramos?
> – Não, vai ficar aí mesmo, nessa cadeira do terraço. Faço questão da *echarpe* azul. Vou fazer-lhe apenas o busto. Terá as suas mãos... Não lhe dizia, Gumercindo, que mãos admiráveis!... A senhora permite?
> Tomou as mãos de Elza, que estava confusa, e examinou-as. Letícia ria, silenciosa.
> – Terá suas mãos cruzadas sobre o colo. Farei um fundo fantástico, mas uma paisagem aqui de Campos. Uma paisagem longínqua, um desdobrar de serras.

> À esquerda... – seu olhar cercava, vivo, a figura de Elza – porei num plano mais próximo uns pinheiros.
> – Ficará uma Nossa Senhora da terra, disse Letícia.
> Lucília saiu do seu mundo e falou:
> – Não acha a sua "Gioconda" muito magra? Devia esperar um pouco. Espere uns meses!
> – Oh, não. A figura que idealizava para representar "A Alma" dessa região tem que ser assim mesmo...
> – Sim, não há dúvida. Para "alma" estou muito bem.
> Elza riu um pouco fino, querendo fazer ironia (Ibid., p. 36).

Lucília, depois da cirurgia, adquire o mesmo aspecto desequilibrado de Turquinha, que fazia pender o corpo para um dos lados, o que muito ofende a sua vaidade. Uma carta inesperada revela a Elza um passado caso de assédio do cunhado de Lucília, o que explica muito da solidão da personagem e suas extravagâncias autopunitivas. Com a possibilidade de retorno de Elza, esta angústia se intensifica. Assim, para a protagonista, "descer" de trem para São Paulo torna-se bastante dolorido. Nesses movimentos finais do romance, retornam os pinheiros-guardiões do início, que agora são quatro:

> Elza foi deitar-se. As paredes do quaro estavam nuas. Tudo que era dela, tudo que era sua marca na casa já havia desaparecido. A um canto empilhava-se a bagagem. Elza apagou a luz. A noite era escura, mas adivinhou facilmente os pinheiros. Nunca mais, nunca mais, nos momentos de solidão, nos momentos angustiosos, acharia aqueles quatro amigos. Por que se afeiçoara tanto a eles? Porque pusera neles tudo o que tinha de bom, porque lançara a eles, seguidamente, noites a fio, aquele eterno desejo de proteção que toda a alma humana esconde. Austeros, perfeitos e serenos! Noites e noites passariam com as suas luas diversas a iluminá-los, e alguém, da janela, uma doente, com a alma cheia de distância, talvez os fizesse confidentes. Elza pensou em quem iria substitui-la. E entregou-lhe, antes de deitar-se, o que possuía de melhor (Ibid., p. 155).

Em situação oposta à da frágil Lucília, a força de Elza é simbolizada na verticalidade robusta e fálica das três ou quatro árvores que a cativaram. Quando já está no trem, a paisagem é outra: "Há sol, muito sol derramado pelos campos verde-claros, salpicados de longe em longe pelo sangue florido de uma suinã. / Elza olha para fora da janela, procura a Serra. Uma cortina sombria, uma nuvem gigantesca a oculta" (Ibid., p. 158).

Neste corte abrupto o presente se impõe. A família. Notícias do noivo, Osvaldo, que está retornando ao Brasil. Planos de casamento futuro. Em breve, como na neblina, até a presença física do quadro pintado por Flávio desvanece. Na cena, o irmão menor, Paulinho, informa:

> – Olhe, Papai, esse quadro!
> Paulinho elevou-o a uma certa altura. Depois, procurou um móvel, colocou-o em cima e com a mãe e o pai esteve a observá-lo.
> – Não se parece em nada.
> Olhou a irmã, confusa, sentada na beira da cama.
> – Parece uma Nossa Senhora das Dores...
> – Não, tem alguma coisa parecida, disse o pai. Os olhos...a boca... mas que expressão triste! É um bonito quadro, e esse rapaz...como é? Fábio, ah sim, Flávio, parece ter jeito.
> – Dá-me uma aflição... falou D. Matilde. Parece-se com Elza, como uma desconhecida pode se parecer com ela...Mas não é ela... Ai! isso não. E você gosta disso? Perguntou à filha.
> – Gosto, Mamãe. Gosto muito.
> – Então, vamos pô-lo aqui... ou na sala...
> – Não. Prefiro guardá-lo.
> Paulinho embrulhou e carregou o quadro (Ibid., p. 160).

As coisas se acomodam no plano branco do esquecimento. Elza afasta o passado de suas vistas, sente-se saudável e feliz por ter retornado a sua casa. Lembra-se do episódio bíblico da mulher de Lot, que se tornou uma estátua de sal por olhar para trás enquanto fugia da Sodoma incendiada, e, com esta alegoria, manifesta à mãe o desejo de ignorar o período de um ano e meio em que esteve ausente. O medo de ser castigada remete novamente ao corpo informe de Lucília e ao corpo doente de Flávio, abandonados por ela. Assim, a memória como desmemória também ergue uma parede opaca de neblina que fecha o livro com uma certeza e uma pergunta: "Eles me chamam... Mas que será de mim se eu olhar para trás?" (Ibid., p. 162).

Com os motivos visuais e sensoriais das flores das pereiras, que são lindas mas pouco duram, dos vestidos de noiva, que habitam os sonhos das casadoiras e as mortalhas das meninas precocemente falecidas, do sal do castigo, do hálito infectado, do frio e da falta de ar, da incógnita a respeito do futuro, a jovem escritora manipula personagens que refletem sobre a vida e o isolamento, o amor e a imponderabilidade da morte e, com isso, convoca a literatura a potencializar o trabalho terapêutico da palavra, muito próxima de uma prática psicanalítica desenvolvida durante o tratamento de doenças que são ou foram, um dia, segregadoras, condenando as pessoas à invisibilidade.

Seguir adiante, então, adquire o sentido ambíguo de, no mesmo gesto, rasurar o tempo passado e reinventar o presente, insistir na cura às custas de perder paisagens e esfumaçar as lembranças.

5 UMA POÉTICA DE MESCLAS E SEUS EFEITOS *TRANS*: *A RAINHA DO IGNOTO*

O que faço da minha eternidade?
Pergunta de novo a si mesma

Enquanto impassível nos fita
na trama armadilhada das tapeçarias
Com aquele travo mudo, com aquele
brado surdo, com aquele olhar sem fundo

Numa fala sem mundo.

(Maria Teresa Horta. *A Dama e o Unicórnio*).

A pesquisadora Constância Lima Duarte, na terceira edição de *A Rainha do Ignoto* (FREITAS, 2003)[35], da escritora cearense Emília Freitas (1855-1908), apresentou o romance, em artigo intitulado "*A Rainha do Ignoto* ou a impossibilidade da utopia", traçando uma breve biografia da autora. Além disso, revisou, atualizou a linguagem e acrescentou as notas finais. Para Duarte, esta obra "deve ser considerada uma das primeiras do gênero fantástico no Brasil" (2003, p. 14), e que, explorando um "plano de regionalidade" (Ibid., p. 17), constitui, também, uma narrativa feminina única e surpreendente, ainda mais tendo sido escrita no Brasil e no século XIX.

Propondo um mundo diferente, avesso aos costumes da sua época que, num sistema patriarcal e misógino, condenava as mulheres ao casamento e ao espaço doméstico, a utopia narrativa criada por Emilia Freitas resistiu às

[35] O romance *A Rainha do Ignoto*, de Emília Freitas, teve três edições: em 1899, enquanto sua autora ainda vivia e que estava sem os capítulos finais; em 1980, pela Imprensa Oficial do Ceará, Octacílio Colares reeditou a obra juntando algumas partes; e a que foi consultada para este ensaio, de 2008, da Editora Mulheres, Florianópolis, SC, foi revisada por Constância Lima Duarte e cotejada com as anteriores.

forças que a aprisionavam, propondo, em nome de todas, uma intervenção em "suas lutas e possibilidades de mudança" (DUARTE, 2003, p. 19). No espaço idealizado de uma ilha, onde as mulheres constroem uma comunidade ao mesmo tempo desejada e inviável, perfeita em seu planejamento e funcionamento, mas que, por conta de uma subjetividade que ainda as prende a um projeto de amor romântico, torna-se em si mesma um desafio aporístico, a personagem que dá nome ao texto, a *Rainha do Ignoto*, instala seu trono e sua política socioadministrativa. Instaura uma condição que Duarte compreende muito bem e vai explorar em seus comentários como uma "impossibilidade" posta em texto. Assim, se a noção de utopia, criada por Thomas Morus em 1516, já assinalava alguns avanços em relação ao papel das mulheres, os tempos modernos as insere em um campo discursivo que é, em si, "rico, complexo e escorregadio e, por isto mesmo, comporta sentidos variados e até mesmo antagônicos" (LOPES, 2004, p. 145-146), perspectiva que se encontra amplamente compartilhada neste texto.

No espaço romanesco, enquanto aspectos políticos se mesclam a conteúdos românticos e pensamentos científicos e religiosos se intercalam, os planos dos sonhos e desejos e da geografia das regiões brasileiras do Norte e Nordeste servem de pano de fundo para as reflexões de uma mulher que escreve a partir de seus próprios contornos, justificando o subtítulo de "romance psicológico", muitas vezes mal compreendido pelo discurso crítico, num tempo em que a atribuição de autoria era majoritariamente masculina. São importantes e reveladoras tanto a frase dirigida ao leitor: "Meu livro não tem padrinho assim como não teve molde" (FREITAS, 2003, p. 29) quanto a também irônica dedicatória "Aos gênios de todos os países e, em particular aos Escritores Brasileiros", além da solicitação de que esses considerem o livro "um diamante oferecido por mão selvagem[36]" (Ibid., p. 26).

Sendo um material assumidamente "sem molde" e "selvagem", das mesclas e seus efeitos se pode comentar e explorá-los intensamente, o que é o principal objetivo deste capítulo, mas em relação aos meandros psicológicos da personagem principal, a Rainha do Ignoto, que é percebida do ponto de vista de um narrador em terceira pessoa, que soma suas

[36] Voltarei a estes paratextos no encerramento deste livro, pela importância que eles adquirem na abordagem dos atos de escrita de sua autora e que, de certa forma, reverberam em todas as escritoras abordadas neste conjunto.

impressões às de um homem espião, o Dr. Edmundo, seu mistério é uma cifra que permanece e vai fundar a própria tessitura do romance. Nessa direção, ao considerar a oferta de sua obra aos escritores "um ramalhete de flores silvestres das mãos grosseiras de uma camponesa" (Ibid., p. 26), a autora acrescenta, de saída, mais uma camada ao jogo especular montado no corpo narrativo.

Às vezes, por dar título à obra, a intrigante heroína pode ser percebida como um *alter ego* da escritora, mas, a seguir, a personagem torna-se representante de todas as mulheres. De outro ângulo, sua figura cava uma espécie de enclave romântico em meio a um desejo de emancipação e de autonomia modernista; e de outra parte, pela ironia e extravagância, antecipa as mulheres do século XX, circulando livremente por cidades, comandando homens, administrando bens, realizando negócios. De qualquer jeito que se leia, Rainha do Ignoto, ou Diana, ou Funesta, ou simplesmente "a moça encantada da Serra do Areré", seja qual nome tenha, é uma personagem ambígua e transgressora: Canta, toca instrumentos, conhece as artes e a poesia, veste-se ricamente, mas também é autoritária, trama vinganças, interfere, invasiva, na vida de outras pessoas em nome de suas certezas e de uma missão autoimposta, que também a desgasta e deprime.

Por isso, estendendo a leitura da personagem à escritora, considerando uma instância autoficcional precocemente empregada por Emília Freitas, considero apropriada a noção de *trans*, ou seja, de deslocamento e atravessamento em diversas ordens[37] – textuais, discursivas, pessoais, de elementos e de sentidos –, tanto para desenvolver algumas considerações em relação ao tempo, ou à natureza intrincada do narrado, quanto para apreciar o convívio de formas poéticas distintas em uma ambientação artificiosa. Inclusive para abordar as questões do corpo e do gênero, que foram, de algum modo, anunciadas com pelo menos um século de antecedência, e que serão comentadas na última parte deste capítulo.

Em sucessão vertiginosa de episódios, a Dama – que no poema citado em epígrafe, da portuguesa Maria Teresa Horta, também é a figura

[37] A pesquisadora e professora Débora Cota, ao ocupar-se, em artigo teórico, das poéticas do presente, assinala uma das possíveis definições da noção de *trans*, que neste ensaio faço retroceder ao século XIX: "A formação cultural que aqui se encenará através de uma pequena rede é a do TRANS, que é o presente como inacabamento, como transitoriedade, como movimento, como meio, como entre" (2018, s/p).

mais importante em um conjunto de tapetes[38], e que possui, em cada tela, a sua própria "ilha", construída e delimitada por flores, fios e cores –, é, no romance de Freitas, uma Rainha de nome múltiplo e de identidades variáveis, que retorna periodicamente a seu reino e refúgio, ao seu pequeno e ignoto mundo, quase inteiramente habitado por mulheres, e, de lá, planeja suas incursões justiceiras. De um lugar *fora* do mundo, alegórico ao da eternidade no poema de Horta, a personagem organiza o mundo *como deveria ser*, valendo-se de dinheiro, de magia e de disfarces, com o auxílio do grupo feminino significativamente intitulado As Paladinas do Nevoeiro.

O grupo das Paladinas, composto de mulheres vindas dos mais variados lugares, geralmente "salvas" em situações limite como abandono, desonra ou desencanto amoroso, violência, orfandade ou tentativas de suicídio, integra um projeto bélico, político, religioso e intervencionista. Sob o comando de sua Rainha, os navios, *Tufão, Nevoeiro* e *Grandolim* navegam por rios e pelo mar, instalando-se temporariamente nas cidades, enquanto a Rainha despende, pessoalmente, toda sua energia para ajudar os pobres e as sofridas e desvalidas mulheres e crianças. Ela carrega o título de nobreza pela posse da ilha, mas reina fora do Ignoto, sem alardes, participando obscuramente da vida dos seres à margem, e, curiosamente, defendendo o advento da república como a solução dos muitos problemas que ela identifica na sociedade, quase todos de natureza moral, íntima e doméstica.

A seguir, em tópicos de passagem, as perspectivas *trans*, do deslocamento e do atravessamento, serão abordadas, sem pretensão de resolver os mistérios que participam desse curioso espaço romanesco, apenas tocando neles, a fim de explorar sua lógica de ultrapassem dos limites e, como pede

[38] *A dama e o unicórnio* (*La dame à la licorne*) é o título de conjunto de tapeçarias francesas, frequentemente considerado como um dos grandes trabalhos da arte medieval europeia. Estima-se que as seis telas tenham sido desenhadas em cartão e tecidas no final do século XV, entre 1480 a 1500, em Flandres. As imagens exibidas nesses tapetes, que exibem uma figura centralizada de mulher, são geralmente interpretadas como alegorias dos cinco sentidos – gosto, audição, visão, olfato e tato e, no sexto deles, onde aparece a inscrição "A Mon seul désir" ("Ao meu único desejo" – em tradução literal), haveria um apelo ao amor, à compreensão ou à reflexão, que equilibraria, na ênfase ao autocontrole, os apelos sensoriais tematizados nas demais. No entanto, neste último tapete, como o motivo seria algo a ser deduzido, os sentidos (físicos e da leitura) permanecem abertos às mais variadas interpretações. As tapeçarias encontram-se expostas no Museu de Cluny, em Paris. Aqui, por similaridades de motivos, a Dama que figura nos tapetes e a Rainha do Ignoto parecem compartilhar um mesmo campo insularizado e tenso, capaz de propor leituras múltiplas e nem sempre convergentes. Ver artigo "uma trama de imagens, poemas e sons: 'A dama e o unicórnio' em livro e CD" que escrevi em 2016 sobre este trabalho, a partir de uma releitura de Maria Teresa Horta e Antonio Souza Dias (2013).

a literatura, de ler seus intrincados problemas e dá-los a ver em tempos, formas e artifícios.

5.1 Transtemporalidade: Do império à república e ao futuro

A primeira edição de *A Rainha do Ignoto* é de 1899, ou seja, o livro é publicado apenas onze anos depois da abolição da escravidão e dez anos depois da proclamação da República no Brasil. Sua composição, entretanto, remonta ao período imperial e escravista, aos anos de aprendizagem e à idade adulta da escritora. Sabe-se que Emilia Freitas sempre defendeu o republicanismo e o abolicionismo, sendo o Ceará o primeiro estado brasileiro a promover a libertação dos cativos, feito que deve muito ao empenho de grupos de senhoras letradas que atuavam na capital, Fortaleza, e dos quais Emilia Freitas, então poeta, participou desde os 18 anos (CAVALCANTE, 2008). A escritora também foi contemporânea de Francisca Clotilde e Úrsula Garcia, nomes importantes das Letras da região (DUARTE, 2003, p. 11).

A pesquisadora Alcilene Cavalcante, que esboçou uma biografia de Emília Freitas, destaca que "o despojamento e a coragem para contestar convenções e valores tradicionais, inclusive da política, configuram a principal marca da trajetória da vida e obra da escritora" (2008, p. 31). A participação das mulheres, sobretudo em Fortaleza e em outras capitais do Nordeste, foi decisiva na organização de agremiações antiescravistas, pois, ainda segundo Cavalcante:

> Nas sucessivas revoltas da primeira metade do século XIX, que engendraram ideias liberais fomentando o abolicionismo no período seguinte, há dois aspectos importantes que devem ser salientados. O primeiro é que tais revoltas contaram indubitavelmente com a participação e a liderança femininas, embora os registros sejam escassos. / Escritoras como Nísia Floresta, Ana Luísa de Azevedo e Castro e Maria Firmina dos Reis, por exemplo, já usavam nessa época suas penas para tecerem também questionamentos contrários à escravidão. Além delas, outras tantas mulheres colaboraram com tais manifestações sociais, insurgindo-se contra a monarquia. (...) / Outro aspecto a ser destacado refere-se à repercussão da Revolta do Haiti (1803) no Brasil, que desencadeou, entre a elite branca, certo temor quanto a ameaça da "onda negra", como a que já havia ocorrido na Bahia[39] (Ibid., p. 34).

[39] Uma referência importante, quando se trata de movimentos raciais antiescravistas no Brasil é a Revolta dos Malês, que aconteceu em Salvador, capital da Bahia, em 1835. A revolta incluiu escravos, cativos e libertos, a grande maioria de crença muçulmana, de língua ioruba, conhecida como nagô. Embora os revoltosos tenham sido massacrados, sua coragem produziu uma onda de pânico entre as elites brancas, que eram minoritárias, e tornou evidente a tensão social que caracterizou o período colonial.

No romance de Emília Freitas, entretanto, não se desenvolvem as questões políticas, em torno das ideias da personagem da Rainha, de um modo tão explícito e organizado, no sentido de promover uma efetiva atuação, aos moldes do que era defendido nos saraus, nos grupos organizados ou nos textos jornalísticos. Tampouco a preocupação com o futuro do país desfaz as hierarquias baseadas em categorias como raça ou classe social, embora as torne mais flexíveis. A prática da "justiça", via de regra, vai acontecer por merecimento, por intervenção pontual e pela empatia da Rainha em relação às situações das pessoas sofredoras. Em uma passagem do capítulo XXXVI, a respeito das Paladinas, o narrador as caracteriza: "...aqueles ânimos feminis que deveriam ser fracos, eram fortes pelo infortúnio, pela dedicação ao bem e pela abnegação de si mesmas" (FREITAS, 2003, p. 239).

Sendo a personagem principal membro da monarquia, ela exerce um papel centralizador e um poder incontestável, mas, em algumas passagens, defende e anuncia o advento da república, ou seja, prevê e deseja o próprio fim do seu reinado, um detalhe importante, já que sua história se encerra com o suicídio; além disso, aderindo à causa liberal, promove um trabalho social que valoriza a atuação individual, a prática religiosa da caridade e a organização da sociedade segundo o espiritismo kardecista, daí que não se estranhe o tanto de abnegação do seu grupo e certo caráter positivista nas peripécias da longa narrativa, composta de 70 capítulos distribuídos em mais de quatrocentas páginas. Em várias passagens, a personagem Probo, que acompanha a Rainha, mas desconfia dela, verbaliza que ela e suas seguidoras formam uma "maçonaria de mulheres".

O efeito das múltiplas facetas ideológicas torna-se, portanto, evidente no romance, enunciado pelas sucessivas desconexões, pelo vazio de uma fala atemporal e sem lugar, que expõe as formas políticas em uma espécie de delírio ou *em nevoeiro*, sem fixar-se em nenhuma. Inicialmente, a escritora, por identificação familiar com as ideias iluministas, teve, em suas produções, em especial nos poemas[40], uma feição romântica, incluindo

[40] Em 1891, publica um conjunto de poemas intitulado *Canções do Lar.* Alguns deles foram anexados em Cavalcante, 2008. São, basicamente, poemas de homenagem a familiares, intitulados Retratos ou Quadros: a uma tia, a uma escrava, a uma mãe escrava, ao pai (Antonio José de Freitas), à mãe (Maria de Jesus Freitas), ao avô (Jacintho José de Freitas), aos seis irmãos (dentre eles, Joaquim Euclides de Freitas – que era alferes e morreu na Guerra do Paraguai. Talvez venham daí as referências recorrentes em *A Rainha do Ignoto* aos sofrimentos produzidos pela

melancolia, saudade e patriotismo como temas. Aos poucos, vai explorar outros conteúdos e atreve-se, no romance, a sugerir uma prática de justiça que alcance os pequenos, sobretudo os marginalizados. Obviamente, o que leva à ação e à reparação de danos empreendida por sua personagem, a Rainha, é, entre outros exemplos, a cena tocante de uma mãe, que tem seu único filho injustamente preso; a de uma irmã que chora pela volta do irmão e do marido, ambos enviados a trabalhar em terras distantes; a de uma noiva abandonada pelo prometido por ter ficado pobre e não dispor mais de dote; ou a de uma viúva que perde para agiotas os seus poucos bens.

Em outros episódios, os problemas envolvem os homens desonestos, irresponsáveis nos negócios, malvados com subalternos, maridos agressores. Novamente, a intervenção da rainha vai em uma direção reparadora, chegando ao ponto de fazer retornar à casa o marido violento, supostamente arrependido, ou de forçar o casamento de um casal que coabitava sem os sacramentos, ou de obrigar um mau sujeito, que havia abandonado a esposa, enlouquecendo-a, a aceitá-la de volta, às custas de chantagem. Na maior parte dos casos, há problemas financeiros que precisam ser resolvidos, livros-caixa comprometedores que são confiscados, negócios escusos que são descobertos, permitindo uma circulação monetária subterrânea que viabiliza os ajustes e até justificam a chantagem.

No capítulo VIII, que vai tratar "dos defeitos de educação", no fragmento de fala da personagem Virgínia, uma jovem órfã de quem os familiares roubaram a fortuna, dirigido à Henriqueta, prima egoísta e fútil, percebe-se que atualização e consciência política passam pela chave liberal e pela moralização dos costumes:

> – Então, Henriqueta, julga você que a boa educação consiste somente em saber botar um espartilho, atacar um cinto, fazer um bonito penteado, cobrir as faces de pós-de-arroz, os lábios de carmim, calçar umas luvas, conhecer os artigos da moda, tocar um pouco de piano e dançar quadrilhas e valsas? Há outros acontecimentos muito mais necessários. (...) / Eu falo no geral, minha prima, não me refiro a ninguém; quero dizer que a boa educação nem sempre tem a felicidade de sentar-se nas cadeiras estofadas dos ricos salões.

Guerra). Há alguns poemas de circunstância, que foram declamados no Club Cearense, Club de Libertos e no Colégio, além de uma homenagem à "Poetisa Francisca Clotilde Barbosa Lima". Trata-se de poemas de juventude, nos quais já se percebe pendor oratório e força na utilização dos recursos de linguagem. Segundo Cavalcante, "No início dos anos de 1880, Emília Freitas já atingira um reconhecimento da sociedade cearense, principalmente por sua atuação em prol da abolição da escravatura" (2008, p. 47).

> Muitas vezes vamos encontrá-la na salinha caiada de branco, costurando ou lendo à luz do candeeiro de querosene (FREITAS, 2003, p. 70-71).

Lido em modo autoficcional, alguns críticos relacionam a passagem citada à autora (DUARTE, 2003; CAVALCANTE, 2008), que, nas décadas finais do século XIX viveu em Manaus, capital do estado do Amazonas, às margens do Rio Negro, atuando como professora, período em que escreveu o romance. Sua concepção de educação, portanto, é, no mínimo, tripla: passa pelo doméstico, nas referências ao recato e à modéstia das mulheres, pelos valores coletivos e mundanos, iluministas e universais, e pela crença nos valores republicanos, em se tratando de Brasil. Em enredo paralelo, a população do vilarejo onde vivem as personagens Virginia e Henriqueta, próximo da Gruta do Areré, que é uma das entradas para o reino do Ignoto, recebe as visitas da personagem da "mulher encantada", que por lá também faz justiça.

Por isso, Duarte (2003, p. 14) insere a obra no gênero fantástico. Funcionando em um tempo de mesclas que exibe os valores da época, enuncia o presente e anuncia o futuro, em despreocupação com a verossimilhança, dotando de mobilidade a personagem da Rainha, que, em jogo trans-histórico, frequenta múltiplos espaços e gêneros narrativos. Em tempo cronológico, da tessitura romanesca, desde o primeiro contato de Edmundo com a Rainha do Ignoto até seu retorno ao vilarejo e seu casamento com Carlotinha, transcorrem pouco mais de três anos. Mas, em um dos capítulos mais curiosos, intitulado "Domingo de Carnaval" (FREITAS, 2003, p. 360-364) as Paladinas e sua Rainha desfilam no carnaval do Rio de Janeiro, vestindo fantasias de deusas mitológicas, em carro alegórico que homenageia a Poesia, as Artes e as Ciências, formando um curioso conjunto, atemporal e caleidoscópico.

5.2 Transgeneridade e transtextualidade: parafusos e fios soltos

A discussão a respeito dos trânsitos, nesta parte, refere-se aos gêneros textuais ativados no romance, que percorrem, por exemplo, as lendas regionais e os contos de fada, em marcas e citações espalhadas aqui e ali; também aos romances de estilo romântico, gótico, de aventura, de tipo fantástico e de ficção científica, aproveitados em elementos, detalhes, figurações, cenários. É surpreendente a variedade formal manipulada por Emília

Freitas, o que demonstra seu amplo repertório de leituras, em especial do romance europeu, e também a plasticidade de sua imaginação, capaz de transmudar motivos consagrados e canonizados em solo estrangeiro para um cenário local.

Por outro lado, em relação à classificação por gênero, como já citado em Duarte (2003), quando lido como uma expressão do fantástico, *A Rainha do Ignoto*, não se acomoda muito tranquilamente a esta classificação, pois, em outra possibilidade de abordagem, segundo a pesquisadora Aline Sobreira de Oliveira, ao inverter os papeis das mulheres, o texto sai do fantástico para tocar o utópico, montando-se como um híbrido:

> Em *A Rainha do Ignoto*, de Emília Freitas, publicado originalmente em 1899, assistimos a uma reversão do papel comumente destinado às personagens femininas em narrativas não realistas do século XIX: de mensageiras do mal, elas passam a agentes do bem, atuando na interseção entre magia e técnica. Tal deslocamento na representação da figura feminina está atrelado a um deslocamento na própria narrativa – do fantástico à utopia –, o que conduz à reflexão sobre a relação entre gêneros literários e representações do feminino e, em última instância, sobre a utopia como forma de resistência frente ao apagamento ou à demonização da mulher em narrativas não realistas (OLIVEIRA, 2014, p. 140).

Assim, por injunções da utopia, o que era fantástico imprime outros sentidos à obra, ao expor o plano do desejo e mesmo os efeitos mais inverossímeis, que se lidos de forma alegórica, fazem aparecer, como já foi dito no início, um devir, trazem as senhas de uma potência de mundo ainda não inventado, ou como diria Deleuze (1997, p. 13), dão a ver, por meio da literatura e no delírio das formas, a língua de um povo que falta, o que é só mais uma das pontas do *iceberg* do ignoto.

Já foi mencionado, também, o enredo ultrarromântico que atravessa a obra, que liga a Rainha, como Funesta ou Diana, ao povoado cearense de Passagem das Pedras, à beira do Rio Jaguaribe. Ali vive a jovem e inocente personagem Carlotinha, filha da professora, que, ao conhecer o Dr. Edmundo, recém-formado em Direito e retornado da Europa, apaixona-se por ele, irremediavelmente. Depois de muitas peripécias, superado o fascínio deste pela "moça encantada" – que vai tomar boa parte dos capítulos –, esta trama paralela tem um final feliz.

Há um contraste entre Carlotinha e Diana, que é a Rainha disfarçada em filha de Probo, o caçador de onças que mora em um casebre nas imediações do povoado. Ao que tudo indica, Diana foi vítima, no passado, de um amor infeliz. Assim, enquanto em uma das pontas da trama o sonho

de amor realizado cumpre-se em casamento, em outra, após um lento e autoimposto sofrimento, a mesma mulher, como Rainha do Ignoto, tira a própria vida.

Embora a escritora tenha adjetivado seu texto de "romance psicológico", o que ela monta, lido à distância, hoje, pelos estudos de gênero, vai assinalar um olhar feminista *avant la lettre*, que percebe em situação no mínimo dupla as mulheres de sua época, sondando suas possíveis opções de vida, ainda que em plano imaginário. É assim que, na dedicatória ao leitor, caracteriza seu livro como "a cogitação íntima de um espírito observador que (dentro dos limites de sua ignorância) procurou, numa coleção de fatos triviais estudar a alma da mulher, sempre sensível e muitas vezes fantasiosa" (FREITAS, 2003, p. 29), e, mais adiante, contradizendo em parte o que afirmou, demonstra ter perfeita consciência dos recursos temáticos e narrativos de seu tempo e dos quais dispõe:

> O feito de Joana D'Arc é um fato que passou para o domínio da história. Mas não nos parece ele uma lenda? Hoje, com mais razão podemos nos apoderar do inverossímil; pois estamos na época do Espiritismo e das sugestões hipnóticas, nas quais fundamentei o meu romance (Ibid., p. 29-30).

A narrativa, com seus variados e curtos episódios, demonstra a manipulação dos trânsitos intertextuais já no capítulo I, intitulado "A funesta", quando, a partir de uma dramática aparição da Rainha, também Edmundo é posto em cena e, a partir de suas conjecturas, se monta a dupla camada narrativa. Na solidão noturna, a personagem do advogado ouve uma voz cantando em francês e, a seguir, percebe uma "aparição" que flutua no rio:

> Quando a pequena embarcação passou por defronte da janela, Edmundo pode contemplar à vontade a formosa bateleira. Ela vestia de branco, tinha os cabelos soltos e a cabeça cingida por uma grinalda de rosas. / De pé no meio do bote, encostava a harpa ao peito e tocava com maestria divina! O luar dava-lhe em cheio nas faces esmaecidas pelo sereno da madrugada, e os olhos extremamente belos estavam amortecidos por uma expressão magoada de tristeza indefinível. Algumas gotas de pranto umedeciam-lhe as pálpebras, e tremulavam ainda nas negras pestanas. / Vinha, ali também assentado no banco da proa, sustentando o remo e movendo-se com perícia, uma figura negra e peluda, feia de meter medo. / e, para mais confirmar a sua parecença com o rei das trevas, o tal moleque tinha uma cauda que, achando pouca acomodação no banco, se tinha estendido pela borda do bote, e parecia brincar na superfície das águas. / De espaço em espaço, a enorme cabeça de um cão cor de azeviche aparecia e tornava a ocultar-se aos pés da cantora (Ibid., p. 35).

Já conhecida pelos moradores da região, a "moça encantada" se faz acompanhar por seu cão e por um símio, confundido na escuridão com um

demônio, enquanto, diante da "sedutora imagem" (Ibid., p. 36), o doutor Edmundo "não podia achar uma explicação razoável para o que acabava de ver" (Ibid., p. 36). Ele só adormece quando visita o passado distante, europeu, que o acalma e lhe dá segurança, inventado em configuração de entressono:

> Fugindo com a ideia para o campo das recordações, o moço pensou em Veneza, nas gôndolas, nas serenatas ao luar. Depois figurou-se na Alemanha, viu seus castelos feudais: uns pendurados às verdes encostas das margens do Reno, outros no gosto da arquitetura normando-gótica, que floresceu no século XVII, e levando às nuvens suas torres orgulhosas. Passavam-lhe na vista as belas muralhas, as pontes levadiças, os fossos, as ameias, os mirantes, as arcadas, os jardins cercados de rochas e as fontes murmurantes! Ainda lhe apareceu à mente o rosto formoso de uma fada, e lhe embalaram os ouvidos as notas saudosas do canto melancólico com que dizem que ela seduz os viajantes nas margens daquele rio (FREITAS, 2003, p. 36-37).

Na arquitetura de mesclas do devaneio, produz-se um *looping* temporal, sonoro e espacial, impondo, desde o início, o diálogo com as formas europeias de narrativa, mas tomando-as, é importante assinalar, em caráter aberto e em relação direta com o cenário do sertão brasileiro. Não por acaso, no capítulo seguinte, a Rainha também será adjetivada de "a náiade do Jaguaribe" (Ibid., p. 38), sendo a náiade uma divindade grega de água doce e o Jaguaribe, um rio que banha a região do Araré, no Ceará.

Impossível não perceber um direcionamento estético moderno nesta obra. A profusão de aparatos que vai aparecer, nas décadas seguintes, em textos e produções vanguardistas, surge, em Emília Freitas, no interior da Gruta do Araré, no caminho para o Ignoto que, ao mesmo tempo, é uma conexão com um presente que talvez nem estivesse ao alcance da autora.

5.3 Transmidialidade: da tecnologia artesanal de comunicação às técnicas de navegação e artefatos de todo o tipo

A estratégia utilizada para apresentar o Reino do Ignoto ao leitor é a de inserir a personagem Edmundo por meio de uma combinação astuciosa e de um acaso. Odete, uma das assessoras da Rainha, que é muda e usa uma máscara e uma fantasia de templário, morre na casa de Probo. Edmundo, conhecendo a "improbidade de Probo" (FREITAS, 2003, p. 173), o convence de que pode usar o disfarce da morta e, assim, irreconhecível, ter acesso à Rainha e ao Ignoto. Então, disfarçado, ele, Probo e sua esposa Roberta, entram no interior da gruta e tomam uma trilha que leva a uma

estrada de ferro, construída em uma galeria subterrânea. A maquinista e a foguista são mulheres uniformizadas. O grupo segue de trem até outra estação, também subterrânea, perto da foz do Jaguaribe. De lá, tomam uma barca, e a barqueira os conduz até o reino do Ignoto.

A ilha está localizada perto da costa brasileira, mas, por conta do nevoeiro e dos trabalhos de hipnotismo realizado pelas mulheres, torna-se invisível e inacessível a qualquer barco ou navio que se aproxime. Na noite em que chegam, sem que a Rainha perceba, a personagem disfarçada de Odete senta-se perto dela e assiste a uma curiosa cerimônia de apresentação dos exércitos do Ignoto: As Paladinas da primeira ordem "têm por divisa – Submissão e Vontade". As de segunda, "Trabalho e Coragem"; as de terceira, "composta do exército de terra e de mar, trazia na bandeira – Intrepidez e sutileza". Por fim, as de quarta ordem, com a divisa "Luz e Prudência: eram as amantes das Letras e das Belas-Artes" (Ibid., p. 189-190). Durante a cerimônia, por meio da descrição de Edmundo, conhecemos a "engenheira-diretora da estrada-de-ferro e das fábricas, que era também norte-americana". A barqueira e a maquinista também estão lá (Ibid., p. 190); a generalíssima Marta Vieira e a comandante das marinheiras, Almiranta Inês Racy, além de, no comando do batalhão das artes, a maestra Angelina Dulce. São personagens importantes, que vão auxiliar a Rainha em inúmeras missões no decorrer da narrativa.

Continuamos com Edmundo na descrição do quarto de Odete, simples e sem adornos, e, no dia seguinte, a percorrer o palácio em meio a exclamações:

> Aquele palácio era como o sol! não se podia fitá-lo por muito tempo. Nele estava o gosto artístico de um verdadeiro pintor, com os retoques de um ideal de poeta! Os jardins eram uma surpreendente maravilha! (...) Tudo quanto a Botânica e a Zoologia possuem de belo, de raro e de precioso, os jardins do Ignoto ostentavam bem ordenado e classificado por mão de mestre! As dependências do palácio eram uma cidade ativa pela fumaça das fábricas que trabalhavam, pelo bater do ferro nas oficinas, e pela voz das crianças nas escolas (FREITAS, 2003, p. 195).

Não surpreende o fato de haver crianças e idosos na ilha. Dentre as atividades das Paladinas, estava a de recolher os abandonados à sorte, os doentes, os loucos e os bebês enjeitados. As crianças são recolhidas numa espécie de internato, o "Ninho dos Anjos", e os mais velhos e doentes são recebidos no pavilhão denominado "Recolhimento dos Desconsolados". Neste lugar, estão duas mulheres, mãe e filha, que cegaram de chorar. Eis

como é contada a história, do ponto de vista de Madalena, diretora do Purgatório, órgão geral que administra os Desconsolados:

> Esta senhora é viúva, tinha um filho muito bem comportado, e que era seu arrimo, da irmã e de duas tias velhas e doentes; veio um mandão de aldeia, por intrigas pequeninas, recrutou-o, mandou-o para a guerra do Paraguai[41]. Debalde foram os empenhos de uma pessoa bem intencionada, que se compadeceu delas, porque esses empenhos chegaram tarde, e o filho da viúva seguindo para a guerra desapareceu para sempre como engolido por um terremoto. Morreu decerto, e, elas, desde que o viram partir, entraram a chorar, e choraram tanto que cegaram. A moça estava para casar, perdeu a vista, o irmão e o noivo (Ibid., p. 208).

Os capítulos destinados às descrições enfileiram relatos de "pessoas tocadas de perto pela mão pesada da desgraça" (Ibid., p. 210), intercalando-os com uma amostragem de aparatos dignos da ficção científica, mesclando certa atmosfera relacionada aos espaços da Ilha e ao tipo de funcionamento que, ao comando da Rainha, punham as coisas para funcionar. É o que diz Probo: "– Continue no papel de Odete e verá o que não é preciso que lhe digam. Antes de partir tem de ver aqui na ilha se fabricar relógios, chapéus, panos, rendas, sedas, vidro, papel, louças, armas, e saberá por que forma se adquire o conhecimento de tais processos..." (FREITAS, 2003, p. 210).

Embora o modelo de organização política seja monarquista e masculino, não há, na Ilha do Nevoeiro, diferença de nível entre os saberes: ao lado de sessões de espiritismo e de práticas de hipnose, as mulheres investem nos campos científicos tecnológicos, e as Paladinas têm formação suficiente para operar um sofisticado maquinário, de caravelas a trens de ferro, construir gabinetes de maravilhas e laboratórios químicos. Trabalham juntas, a personagem Marciana, hipnotizadora, e Clara Benício, a médica de confiança da Rainha. O discurso da secretária, na noite de apresentação dos exércitos, contextualiza a prática dessas guerreiras:

> – Irmãs na fé, irmãs no desterro, a soberana do Ignoto, a musa do Nevoeiro, vos faz saber que a sessão de hoje não é a sessão ordinária, adstrita às cerimônias da lei, é uma sessão livre, extraordinária, na qual ela deseja dizer algumas palavras a muitas de suas Paladinas. Dentro de três dias partiremos

[41] A Guerra contra o Paraguai (1864-1860), deu-se entre o Brasil, ainda Império, a Argentina e o Uruguai, já repúblicas,no enfrentamento da também jovem República do Paraguai, em torno de questões de fronteira e pelo domínio da região do Rio da Prata, na América do Sul. É denominada comumente de "A Grande Guerra do Brasil" e mobilizou uma quantidade enorme de escravos, aos quais prometeram a liberdade, caso sobrevivessem. A união entre os três países ficou conhecida como "A Tríplice Aliança", e o saldo foi a exterminação completa da população masculina paraguaia, que era composta majoritariamente de indígenas guaranis.

> para os assaltos do bem, vamos guerrear a injustiça, proteger o fraco contra o forte, entrar nos cárceres para curar os enfermos, lançar-nos às ondas para salvar os náufragos e atirar-nos aos incêndios para lhes arrebatar as vítimas! Quem não estiver pronta a perder a vida pela fé jurada, pode assinar seu nome no livro da covardia (FREITAS, 2003, p. 188).

Para os "assaltos" ou "batalhas do bem", são utilizados truques, negociatas, simulações, o que estiver à mão. Numa dessas incursões, para salvar um soldado injustiçado e o induzirem, posteriormente, a apoiar a república, as mulheres promovem uma encenação à meia-noite, num cemitério. Ao que Probo comenta: "– Já viu que mulheres?! Metem medo aos homens. Está em que dá o tal hipnotismo" (Ibid., p. 289). Neste mesmo episódio, o narrador, distanciando-se, joga o foco narrativo em Edmundo:

> O Dr. Edmundo ficou preso ao solo, sem ânimo de sair do esconderijo; os dentes lhe batiam com força uns contra os outros e, apesar de toda a instrução que recebera, de tudo o que tinha aprendido nas viagens, propendeu para a superstição, e chegou a pensar que a Rainha do Ignoto e as Paladinas do Nevoeiro não eram seres vivos, eram almas errantes, fantasmas dos outros mundos, a divagar na terra. Lembrou-se do que diziam os habitantes das margens do Jaguaribe, quando lhe chamavam a Funesta (Ibid., p. 289).

A personagem Edmundo, no tempo de convívio com as Paladinas, vai alterando o caráter. Se, inicialmente, aceitara a aventura por fascínio e curiosidade e tencionava desmascarar a Rainha com a ajuda de Probo, aos poucos muda de ideia, simpatiza com suas práticas, e decide "matar" Odete, abandonar seu disfarce e voltar a Passo das Pedras. Obviamente, já na primeira sessão de espiritismo, o narrador sugere que o próprio Edmundo se havia traído e que a Rainha teve conhecimento da simulação, o que faz sentido, quando, nas partes finais, ela intervém, facilitando o final feliz, entre Edmundo e Carlotinha, no núcleo externo ao Ignoto.

5.4 Poética *trans*: travestimos, hipnoses e aproximações homoafetivas

A configuração cinematográfica do romance, as coreografias teatrais, as cadeias de efeitos imprevistos e as trocas de pele e de identidade das personagens transportam o leitor a um mundo encantatório, imaginado e concretizado em um espaço ao mesmo tempo romântico, na busca pelo amor realizado e pela valorização do casamento, e medieval, por certa natureza cavalheiresca das Paladinas. De um ponto de vista comparatista, o texto propõe uma poética de mesclas e visita um hibridismo que seria inédito e/ou malvisto no tempo

de Emília Freitas, estando mais próximo das produções contemporâneas, tanto as que estão em livros quanto as que se apresentam em outros suportes, visuais e digitais. Por tudo isso, solicita um olhar generoso e atento, despido de pretensões classificatórias e aberto às diferenças.

Desde os capítulos iniciais, com a descrição da passagem da Funesta pelo rio, estamos diante de uma personagem ambivalente, que poderia ser perfeitamente inserida, hoje, em uma estética *queer*. É o que acontece quando, em violento contraste com a indumentária das sertanejas, alguns capítulos depois, o narrador demora-se nos detalhes do figurino surpreendente da moça, em uma de suas saídas da gruta:

> Poucos minutos depois, a fada, a rainha daqueles sítios apareceu. Vinha como sempre acompanhada do horrível mono e o Terra-Nova. Trazia um vestido de seda cor de lilás, talhado à última moda: a saia era orlada com fitas da mesma cor da fazenda, em tom mais claro, o corpo era ajustado por umas pregas que abriam no peito em forma de coração sobre um bofe de rendas da Inglaterra; o chapéu de palha rendada era orlado na copa por uma grinalda de *forget me not*. Calçava botinas de veludo preto e luvas de pelica[42] (FREITAS, 2003, p. 75).

Além dos contrastes entre a suntuosidade da indumentária e a paisagem seca e rústica do interior, no livro surgem notas nostálgicas, como as da abertura do capítulo XIII, intitulado "O sarau interrompido":

> Findava o dia, e as sombras da noite estendendo seu manto semeado de estrelas deixavam que a treva empunhasse o cetro da tristeza e do mistério! / O povo chama ao anoitecer "boca da noite", pois, a boca da noite é como a boca de um abismo! Ao nos aproximarmos de uma ou de outra, sentimos uma espécie de terror pânico, que não se explica, senão pelo desconhecido que nos cerca, pelo ignoto que nos confunde! (Ibid., p. 95).

O tom dessa abertura tanto anuncia uma morte espetacular, a da órfã Virgínia, que desaba sobre o piano depois de cantar uma modinha[43],

---

[42] O "Terra-Nova" é o cachorro preto, de nome Fiel, que Edmundo viu com a Rainha, na cena do barco. Trata-se de uma raça originária da ilha Newfondland, no Canadá, e descende de cães indígenas; a *forget me not* é uma florzinha conhecida no Brasil como miosótis, e, conforme nota da segunda edição, "a palavra mono, pouco usada no Brasil para designar macaco, revela a leitura de textos lusos, por parte da autora" (DUARTE, 2003, p. 420).

[43] A ideia de um músico ou artista morrer durante a execução de seu trabalho, aproximando a glória e a derrocada numa mesma cena dramática, vai aparecer no conto "A valsa da fome", de Julia Lopes de Almeida, no seu primeiro livro, *Ânsia eterna,* de 1903. Ver organização recente (2023), de Valdati e Bittencourt, pela Editora da Universidade Federal da Fronteira Sul (EDUFFS), em que consta um texto de apresentação que explora os atos de escrita de Almeida. Os livros são cronologicamente próximos e, em alguma medida, se relacionam quando às opções estéticas, indefinições deliberadas e incursões pela literatura fantástica. Disponível em: Ânsia Eterna – PDF (uffs.edu.br).

quanto se refere à própria personagem da Rainha, para cujo reino o acesso é dado pela entrada em uma boca de monte, considerada mal-assombrada. Em várias situações, por sua intervenção, surgem artistas estrangeiros no sertão agreste, pombos-correios entregam mensagens e presentes, ouvem-se flautas, árias, pessoas aparecem e desaparecem sem explicações plausíveis.

Acompanhando a narrativa de Probo, parte das relações da Rainha com suas seguidoras é "explicada":

> Até agora nenhuma das Paladinas do Nevoeiro, pois assim se chamam as do bando ou da sociedade, pode descobrir de quem descende esta mulher, onde aprendeu as ciências de que dispõe, as artes que utiliza. É de uma atividade, de uma energia portentosa! Tem agentes em todos os países e em todas as capitais do Brasil, corresponde-se com cada um deles com um nome diferente ou firma comercial, sendo preciso. E nenhum ainda desconfiou da existência deste colosso de gênio! Em cada porto que chega expede ordens, toma contas, age a seu modo, e tudo se passa no seio das grandes cidades tão invisível como os fenômenos celestes nos espaços desconhecidos! As Paladinas do Nevoeiro nunca lhe viram o rosto porque só tira a máscara para os estranhos, fora do Ignoto, conforme o papel que ela quer representar no mundo: ora é filha do caçador de onças ou Funesta ou fada da gruta do Areré, como tem sido neste burgo, de outra vez é modista, é marquesa, é o diabo! é tudo! até alma! (Ibid., p. 159-160).

Já foi também mencionada a surpresa de Probo diante da foguista, na estrada de ferro: "uma gigante norte-americana vestida de azul, com os braços arregaçados, sujos de carvão e de azeite" (FREITAS, 2003, p. 178). Em Belém, a médica Clara Benício figura como um ancião, ao tomar um carro de aluguel, enquanto a rainha se anuncia como a viúva Zuleica Neves e Camila Franco se apresenta de modo singular: "trajando unicamente uniforme de casimira cinzenta, chapéu de massa da mesma cor, gravata à última moda e bengalinha de castão de ouro. Ela representava um rapaz de 25 anos, de altura mais que regular e maneiras desembaraçadas. Até a voz cheia e firme não lhe traía o sexo; depois o hipnotismo fazia o resto" (Ibid., p. 274).

Em outra missão, a Rainha assume a identidade do Cônsul Geral do Infortúnio, um sujeito que recebe em audiência os necessitados, na companhia do Dr. Zoroastro, o primeiro dos órfãos criados no Ignoto, que, agora, adulto e universitário, vive na cidade e zela pelo casarão onde os encontros acontecem. De todos os espaços que surgem no livro, este é o que mais se aproxima de um Centro Espírita, e lá estão os retratos à óleo de um casal, que, talvez, sejam os pais, já falecidos, da que se tornou a Rainha do Ignoto. Na mesma cidade, para dar uma lição em um namorador interesseiro, esta personagem se apresenta como Blandina Malta, a bela filha de um famoso

médico australiano. Mais adiante, para libertar um grupo de negros ainda escravizados, as Paladinas formam uma trupe de ciganos devidamente caracterizada: "Inês Racy e Camila Franco vestiam paletós de pelúcia ou lã felpuda cor de macaco, calças amarelas, botas de couro de lustro, esporas de prata, e traziam chapéu de manilha sobre a cabeleira crespa de cabelos negros que lhes desciam até os ombros, e diziam muito bem com a tez morena dessas duas varonis paladinas" (Ibid., p. 324). Camila Franco, na ocasião, performa o cigano Rosendo. Em uma cena no Rio de Janeiro, a mesma Camila Franco veste-se de *dandy*, e se faz acompanhar por uma jovem senhora vestida de preto, que, obviamente, é a Rainha.

De volta ao Ceará, o capítulo com o título singular de "Os pobres precisam de pão e Deus não precisa de templo porque tem por altar o universo" começa com uma descrição da chegada do grupo a Fortaleza: "Aí, como nos outros portos, o desembarque foi o mesmo, feito com aparências as mais comuns. Poucas Paladinas do Nevoeiro vieram para a terra, mas a Rainha do Ignoto, sempre ávida de descobrir dentre as misérias e injustiças humanas alguma lágrima que enxugar, alguma ferida que pensar, percorria as ruas da cidade tendo por cavalheiro Camila Franco" (Ibid., p. 372).

Mais para o final do livro, em uma conversa com Clara Benício, sobre um episódio envolvendo a prisão de um conhecido bandido, Jaime Ortiz, a rainha revela uma pendência ao amor fora das normas, pois "aquele poeta e bandido de coração diamantino" (Ibid., p. 356) seria, talvez, "o único homem que mereceu ser amado por mim" (Ibid., p. 355). Ao que Clara argumenta, diante do comentário: "– (...) dar-se-á o caso que vosso coração tenha uma história muito longa e complicada?". E, em resposta, diz a Rainha: "– Não, Clara, meu coração não tem história, porque, se tivesse, para contá-la seria preciso inventar uma língua diferente de todas quantas se falam na terra" (Ibid., p. 359). E em um dos últimos capítulos antes do suicídio, o Dr. Edmundo, mesmo tendo acesso a trechos de seu diário, desiste de entendê-la, taxando-a de esfinge, e decide, finalmente, retornar à companhia de Carlotinha.

Monta-se um contraste entre questões de sexualidade e desejo e a descrença nos homens: a Rainha promove um casamento ideal, mas prefere a companhia de uma Paladina, em simulacro masculino. No capítulo "As primeiras lágrimas", comenta o narrador: "Sob a triste aparência de uma vida austera e monótona, são as verdadeiras beatas os entes mais felizes da Terra. / Nos seus corações, onde nunca passou a sombra de uma ambição

terrestre, está a serenidade e a consolação que debalde procuram os que riem de sua bem-aventurada ignorância" (Ibid., p. 90), e, em uma de suas saídas urbanas, ela vai assumir a identidade de um cônego. À medida que entristece, aproxima-se mais de uma condição doentia, de mártir do amor, de um fatalismo entre o lúcido e o religioso, sendo capaz de espetar-se no antebraço com um alfinete de ouro e de escrever mensagens com o próprio sangue. Ela ainda tem tempo de tocar harpa e cantar "a balada da ópera de Verdi – *La forza del destino*" (Ibid., p. 411), em cena final, que é dramática:

> Com menos agitação que da primeira vez, tirou de um pequeno estojo de veludo carmesim uma navalha de cabo de ouro com cravações de diamantes e abriu o corpete do vestido, cortou a pele sobre o coração. E entre esta e a víscera palpitante de seu peito, colocou o pedaço de cartão, o atestado de sua fraqueza, da fraqueza nativa de todas as mulheres do mundo, embora assinaladas pelo gênio ou pela religião dos claustros (FREITAS, 2003, p. 408).

A ideia de "inacabamento", apontada por Cota, em relação à noção de *trans*, surge potente nessas passagens do romance, em que predomina o que denominei de *efeitos trans*: uma combinação de recursos linguísticos e imagéticos manipulados em várias passagens, em sequências de acontecimentos corporais, como o travestismo e a androginia, que desafiam qualquer tentativa declassificá-los ou de inseri-los, estritamente, em qualquer gênero ficcional. A obra de Emília Freitas traz uma noção de gênero como *performance*, ainda que a justifique, por questões morais, ao inserir mulheres num mundo masculino, ou por questões de sobrevivência, pois não haveria, nos espaços narrados, condições de uma mulher se mover sozinha, sem a proteção ou a companhia de um pai, marido ou irmão. Ainda assim, emprega muito figurino, muita maquiagem e capricha em cuidados na construção dessas personagens *trans* e suas ações espetaculares, o que, segundo Judith Butler, responde a uma demanda de prazer:

> Aliás, parte do prazer, da vertigem da *performance*, está no reconhecimento da contingência radical da relação entre sexo e gênero diante das configurações culturais de unidades causais que normalmente são supostas naturais e necessárias. No lugar da lei e da coerência heterossexual, vemos o sexo e o gênero desnaturalizados por meio de uma *performance* que confessa sua distinção e dramatiza o mecanismo cultural da sua unidade fabricada (BUTLER, 2016, p. 237-238).

5.5 Escrita de maravilhas

Mesmo que a Ilha do Nevoeiro desapareça no oceano, e, mais adiante, o espírito da Rainha retorne e ordene a distribuição de bens e de pessoas pelo território brasileiro, e que, além disso, suas Paladinas reconheçam nela todas as mulheres que encarnou, a dimensão do "psicológico", apontada por Emília Freitas, continua em aberto. O recurso ao hipnotismo e ao espiritismo, muitas vezes entendidos como sinônimos, a performatividade de gênero, precocemente explorada aqui, as intervenções heroicas em nome dos mais frágeis, a busca infrutífera pelo controle dos desejos e dos impulsos atribuídos ao feminino, vão montar uma narrativa intrincada e ousada, com múltiplas possibilidades de leitura.

Se o subtexto, que dialoga com a história brasileira, a recém-nascida República e suas mazelas sociais, que não foram equacionadas, pode, por um lado, justificar a necessidade do grupo de mulheres sair às escondidas e disfarçadas procurando fazer justiça e disso se depreende uma crítica ao governo da época e o desejo de um regime republicano, por outro lado, pelo tanto de ironia em relação aos homens escritores e pelo aproveitamento de material marginal, temos uma proposta de inovação em relação ao gênero romance que se expressa na própria escritura, nos atos de escrita e nas escolhas da montagem.

Por tudo isso, seria muito cômodo ou confortável tornar a autora apenas uma expoente do meio sócio-histórico e entender sua narrativa multifacetada como uma síntese de sua biografia, mantendo-a na condição subalterna de mulher que escreve e vive na periferia do Império, longe dos grandes centros e vítima de uma religiosidade que ideologicamente "deforma" sua escrita. Em direção contrária, prefiro enxergar a "deformação" como marca criativa em Emilia Freitas, marca de qualidade textual e da impossibilidade de síntese de um texto que se expõe em chave aberta e que anuncia o futuro – em que o indecidível e o informe recebem a ênfase e são positivados como forças articuladoras de um fazer literatura nos tempos modernos e contemporâneos.

Considerando que a obra pode ser vista, ao mesmo tempo, como um lugar de origem do romance brasileiro e marca incontornável de apagamento crítico, o fato é que a densidade poética e as habilidades narrativas de *A Rainha do Ignoto* desafiaram e ainda desafiam os pressupostos tradicionais da teoria e da historiografia literárias de boa parte do século XX.

Por força do caráter utópico dessa narrativa, de condição ao mesmo tempo desejada e impossível, o que poderia ser lido como da ordem do fantástico ou até mesmo da ficção científica[44] acaba por registrar-se em outros sentidos e possibilidades, montando-se num coerente espaço *trans* como um híbrido.

Ensinar, ler e escrever literatura é operar por maravilhas. Às mulheres, durante muito tempo, restaram os ditos "subgêneros", que carrega na própria denominação uma condição depreciativa: melodramas, gêneros didáticos e/ou infantojuvenis, poesia e prosa de viés religioso etc. Com isso, revertendo a condição de rebaixamento, tornaram-se as primeiras a abrir a "caixa de ferramentas[45]" da disciplina, ou seja, aquilo que o/a professor/a, o/a crítico/a e o/a teórico/a dispõem a partir dos metadiscursos, sem tomá-los como panaceia ou receita e sim como possibilidade de revitalização e pesquisa em relação a um saber/fazer que não se limita às fronteiras delimitadas por ele mesmo, sendo de si mesmo anacrônico, antagônico e nada transparente.

[44] No que diz respeito à ficção científica, já há alguns estudos que consideram *A Rainha do Ignoto* o primeiro romance do gênero no Brasil. Preferi deixar esta discussão para outro momento e investir na poética *trans*, que me pareceu mais produtiva na conversa com os atos de escrita de Emilia Freitas.

[45] O professor e teórico argentino Jorge Panesi, no artigo "La caja de herramientas o qué no hacer con la teoría literária" (1996), quando reflete a respeito do ensino de literatura no período da retomada democrática nas universidades platenses, comenta: "La literatura tiene la gracia de ser ambas cosas, simple y compleja a la vez. Y a veces es la complejidad del mundo la que no permite entender la simpleza de un mensaje que se ha vuelto inaudible" (p. 332).

6 JUNTANDO PEDAÇOS: DESEJOS, FANTASMAS E CORPOS EXCESSIVOS

...
O homem está cansado
e não vê a grama,
pisa na cobra
que quis matar,
mas ela escapa.

A cobra
conhece a superfície
e pode
manejar o chão.

Ali, se alimenta
de seus presságios.
A cobra
e a mulher
estão
de combinação.
...
(Telma Scherer. *Oponente*)

As relações entre mulheres e cobras são da mesma idade do mundo narrativo mais conhecido. Desde que corpos sem falo/fala, olhares oblíquos e risadas abafadas se aproximaram, ambas, as cobras e as mulheres, "estão de combinação" – no duplo sentido das que conspiram e/ou inspiram desconfiança,vestidas de sensualidades ondulantes e sibilantes. Daí o salto teórico até Judith Butler (2016), que entende o gênero como um aprendizado prático de performatividade, ou até Sylvia Molloy (2003), que potencializa o falso deleuziano e sua estética da pose nas escritas autobiográficas. Ambas levaram adiante as questões incômodas que abordam a literatura num entrelugar filosófico, feminista e cultural, e me ajudam a observar os atos de escrita visíveis e legíveis nas escritoras estudadas.

Em Cintia Moscovich e Tamara Kamenszain, no capítulo 2, que é talvez o mais próximo da escrita autobiográfica, a personagem começa pelo fim, numa espécie de mirada póstuma: desde o fim da história do sujeito, o ato de escrita é objeto de troca, o que se negocia para continuar vivendo em texto, em situações-limite, seja nas crises de uma palavra individual, seja nas do coletivo. Essa barganha torna-se evidente no poema a seguir, de *El Ghetto*, que recupera uma situação literária emblemática e fundadora:

> ANA FRANK[46]
>
> No hay sótano más oscuro
> que este al que desciende el alma
> para esconder con palabras
> lo que debería decirse
> MUERTE
> Nos persiguen y por eso
> dejamos constancia
> de sobrevida.
> Es un homenaje al guetto
> encierro precoz
> donde la niña aprende a canjear
> veinticuatro horas en blanco
> por segundos de escritura (KAMENSZAIN, 2002, p. 39).

A personagem menina, escondida com seu diário, investe na sobrevida da escritura, que paradoxalmente se salva a partir de um duplo sacrifício: escrever e morrer. Em *Crítica e clínica*, Gilles Deleuze escreve que a literatura é um tipo de saúde referindo-se às margens da linguagem, aos acontecimentos que conjugam exterioridade e interioridade, no qual o vivido é ultrapassado e vira invenção. Daí o muito conhecido comentário do teórico: "A saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta" (DELEUZE, 1997, p. 14). No poema, a negociação de Anne Frank, somada à criação, que é a busca por um nome – uma prova de vida –, estrutura o discurso da orfandade moderna que, de Freud a Lacan, vai exibir o gueto como o pai morto e, muitas vezes, no caso das mulheres, como a saída da clausura do lar, a ausência ou mudez do marido. No caso de Moscovich, a dupla pai (morto-vivo) e marido (vivo-morto) assombra

[46] Em tradução de Carlito Azevedo e Paloma Vidal (2003): ANNE FRANK // Não há porão mais escuro / que este a que desce a alma / para esconder com palavras / o que deveria chamar-se / MORTE. / Perseguem-nos e por isso / deixamos registro / de sobrevivência. / É uma homenagem ao gueto / clausura precoce / onde a menina aprende a trocar / vinte e quatro horas em claro / por segundo de escrita.

o texto e sua densidade fantasmática reverbera na sujeita escritora, que incorpora em si a condição de assombrada. Talvez na dimensão atlética do literário, a invenção da saúde enquanto *performance*, esteja na equação permutante entre perder (gordura) e ganhar (assinatura), enquanto os lugares de origem, os constrangimentos de si, da família e do gueto, são tornados fabulações anamnéticas.

A teórica brasileira Eurídice Figueiredo há anos vem explorando o universo da escrita de mulheres, notadamente fazendo intervir uma crítica interseccional feminista em questões de escrita autobiográfica e/ou biográfica. Eu roubaria, com certeza, uma das epígrafes de seu livro de 2020, a frase de Gloria Anzaldúa, escritora chicana, da teoria feminista e da teoria *queer*: "Escrever é o ato mais atrevido que eu já ousei e o mais perigoso" (FIGUEIREDO, 2020, p. 7), para caracterizar a escritura das mulheres que explorei neste livro.

Nesta publicação, *A nebulosa (auto)biográfica. Vidas vividas, vidas escritas*, em que Eurídice recupera os teóricos e escritores, de Roland Barthes a Alain Buisine, de W. G. Sebald a Jorge Amado, numa espécie de resgate afetivo-eletivo, que envolve as "escritas de si" em zona ampla, do moderno ao contemporâneo, a teórica abre espaço aos artigos que comentam escritas negras, judias, ameríndias, aos temas do pertencimento, do luto e da violência, forjados no que ela denomina "o gesto (auto)biográfico". Encantei-me por um termo do título, que já na apresentação afirma: "as escritas de si constituem, desde os anos 1990, uma grande *nebulosa* em que às vezes é difícil discernir os índices de ficcionalidade e de referencialidade" (FIGUEIREDO, 2022, p. 9, grifo meu). Muito me agrada sua opção de operar em duplos, em seus títulos e epígrafes, do cuidado com textos e paratextos, o que poderia me levar a outro trabalho, futuro, a respeito dos atos da escrita de mulheres teóricas[47]. Mais adiante, ainda no texto de apresentação, Figueiredo esmiuça um pouco mais a zona *nebulosa* com a qual trabalha:

> As várias formas do (auto)biográfico: a autoficção, a pós-ficção, a pós-memória, a escrita do luto, a ficção biográfica de escritor, as memórias, as narrativas

[47] De algum modo, desde a tese (2005), venho sugerindo uma dupla articulação teórico-ficcional e/ou ficcional-teórica na escrita das mulheres. Assim, não é incomum tomar as ficções aqui abordadas como, em boa medida, gestos teóricos de escrita. Tampouco considerar as incursões teóricas, em boa medida, belas ficcionalizações autocentradas, nas quais, como teóricas, somos apanhadas pelo esquema corpo-*corpus* sugerido por Jean-Luc Nancy. Algo enunciado por Clarice Lispector, em *Água viva*: "É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo a corpo comigo mesma (1973)."

> de filiação, o romance genealógico autobiográfico, as cartas transmutadas em diários (ou seriam diários transmutados em cartas?), o romance autobiográfico clássico, as escritas sobre pandemias, sobre estupro, sobre erotismo (Ibid., p. 11).

Como Eurídice também se debruçou sobre a escrita de Paloma Vidal, embora em uma direção não explorada aqui, já que apenas no final do capítulo 3 a temática da morte é mencionada, penso que minha abordagem às escritoras e poetas, situa-se numa espécie de margem da margem de sua *nebulosa*. Na leitura do romance *Pré-história*, de Vidal, de 2020, focada na melancolia e nas tentativas de entender o fim do casamento, a professora e teórica dá a ver um texto cindido entre o amor e a política no Brasil contemporâneo. Por isso, de algum modo, percebo que a poética de Paloma Vidal estende a condição de desdobramento, desenvolvida no capítulo 3, em relação ao livro *dois*, para o novo trabalho, expandido a outras camadas de um mesmo fora.

As questões familiares, nos poemas de Paloma do livro *dois*, ao contrário de Cíntia e de Tamara, são respondidas ou por distensões ou por divisões. A voz do eu que diz "eu", nesses poemas, é expansiva e plural e se estabelece deliberadamente no para fora do que seria um "eu poético" – seja no campo intermidiático, indo da anotação no blog ao livro, seja no campo cultural, indo da poesia às artes plásticas, que funcionam em glosa e contraponto, multiplicando, principalmente, as figurações da maternidade – a grande mãe, a nossa senhora, a mãe perversa, a mãe exausta... Há um campo discursivo visitado aí por uma pensadora e poeta que, além de mãe, se pensa e se escreve múltipla e mutante, para além das injunções da doxa. As figurações do excesso, então, se dão por virtualidade ou disseminação quase sem controle, misturando vínculos e referências, até a condição da histérica. Não por acaso, a poeta também é professora, ensaísta e tradutora, assumindo em sua obra uma feição de montagem (nebulosa?) não isenta de ironia em relação ao famoso tropo da mulher como *faz-tudo e nada direito*.

Se Virginia Woolf, em *Um teto todo seu*, colocava como condição de escrita às mulheres um espaço de trabalho e meios de subsistência, em tempo contemporâneo e num "formato mulher" – teorizado, por exemplo, pela professora Anna Koblucka[48], em que, onde quer que seja, *mi cuerpo es*

[48] No tratado *O formato mulher. A emergência da autoria na poesia portuguesa* (2009), a professora de português nos EUA Anna Koblucka investiga as poetas Florbela Espanca, Sophia de Mello Breyner Andresen, Maria Teresa Horta, Adília Lopes e Ana Luísa Amaral e suas implicações

mi casa –, a escritora se sabe herdeira do que foi desterritorializado por "um sujeito masculino que nos escreve" (2009, p. 43). Por isso, reivindica um feminismo anacrônico, capaz de rever o cânone e de recuperar as marcas das mulheres escritoras na historiografia. Precisa escavar uma tradição literária obliterada, que vem do legado materno. Ou seja, a casa-corpo-cultura não se constroi mais ou se fundamenta apenas em condições materiais do habitar: precisa se apoiar em atos de escrita gendrados, em dicções que se aliem às críticas decoloniais, com potência de reverter, de reescrever o "nos escrevem", rasurando-o para "nós escrevemos".

É nesta direção que Tamara Kamenszain, no artigo "Bordado e costura do texto", investigou o que denomina "vanguarda doméstica", uma vertente trabalhadeira, persistente e perfeccionista:

> A mãe também imprime ao lar o espaço artesanal, obsessivo e vazio das tarefas diárias. Costurar, bordar, cozinhar, limpar, quantas maneiras metafóricas de dizer escrever. Já faz quase parte do senso comum comparar um texto com um tecido, a construção de um relato como uma costura, o modo de adjetivar um poema com a ação de bordar. Detrás da suposição de que as mulheres, dedicadas ao detalhe, perdem muito tempo, as grandes companhias de limpeza preferem contratar homens. São elas que veem o pó escondido atrás dos objetos e param para limpá-lo. Nessa lenta prática de ir descobrindo o que outros não veem, aperfeiçoam seu ofício. Do mesmo modo, quando o olho que relê o escrito perde tempo encontrando sujeira no detalhe, trabalha como mulher. Escovar um texto, espaná-lo, são metáforas que nasceram na tarefa doméstica e a ela devem sua obsessão artesanal (KAMENSZAIN, 2015, p. 18).

Juntando Cíntia, a própria Tamara, Paloma e Dinah Silveira de Queiroz, torna-se perceptível que elas seguem em seus textos, mais ou menos próximas, na linhagem da memória e da oralidade construída do lado de dentro da casa, embora essa casa de escrita seja ampliada, estendida no tempo e no espaço, a depender do projeto de cada uma. Em *Floradas na serra*, por exemplo, a escrita se compõe e se pinta enquanto se faz. A negociação das horas em claro ("en blanco", v. 12), do poema de Anna Frank, é apropriada e transmudada no romance pelo olhar do/a narrador/a que espia a paisagem e a textualiza.

---

na construção da autoria feminina em Portugal, tendo como ápice dessa discussão o ano de 1972, quando foi publicado *Novas cartas portuguesas*, uma obra escrita a seis mãos pelas "três Marias": Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, que monta, por um lado, uma espécie de "polifonia do feminino", em contexto ditatorial, violento e misógino, e põe em crise a atribuição de nome do autor, enquanto, por outro lado, promove uma virada simbólico-epistemológica em relação aos lugares das mulheres escritoras portuguesas no campo do literário e das mulheres em geral no campo da cultura e das mentalidades.

Kamenszain alerta sobre

> [a] possibilidade feminina de espiar as costuras para ver as construções pelo avesso abre à mulher, na sua relação com a escrita, o caminho da vanguarda. Vanguarda velha e nova na que os textos deixam o leitor jogar com a artificialidade do feitio. E é na milenária escola das tarefas domésticas onde se aprendem as regras da modernidade. Velho como o mundo, só o trabalho inútil e calado pode conseguir engastes novos (Ibid., p. 21)[49].

Tratando-se de "engastes novos" ou de novas possibilidades de escrever a literatura brasileira, o período em que Dinah publica seu primeiro romance, é no final da década de 1930 – em 1939, precisamente –, no esgotamento do naturalismo e na emergência de um romance social de características mais urbanas[50]. Em torno da"peste branca", "mal dos pobres" ou "tísica", os nomes dados a uma condição do corpo orgânico em situação de moléstia e definhamento, a escritora faz pairar na narrativa, ao mesmo tempo dentro e fora de seu tempo, uma sombra melancólica, delicada e

[49] Originalmente, o artigo se intitulou "Bordado y costura del texto" e constava como apêndice no livro de 2000, *Historias de amor (*y *otros ensayos sobre poesía).* Foi traduzido ao português em *Fala, poesia*, de 2015, por Ariadne Costa, Ana Isabel Borges e Renato Rezende. Nesta edição, "Bordado e costura do texto" é o artigo que abre o livro, o que demonstra o quanto, ao longo de cinco anos, a temática passou de um lugar marginal para uma posição de destaque, na própria obra de Tamara. Por isso, optei por citar a versão traduzida, que interveio mais enfaticamente nos estudos brasileiros sobre poesia. Cito aqui ambos os trechos em espanhol: "La madre también imprime al hogar el espacio artesanal, obsesivo y vacío de sus tareas diarias. Coser, bordar, cocinar, limpiar, cuántas maneras metafóricas de decir escribir. Ya es casi parte del sentido común comparar al texto con un tejido, a la construcción del relato con una costura, al modo de adjetivar un poema con la acción de bordar. Tras el supuesto de que las mujeres, dedicadas al detalle, pierden mucho tiempo, las grandes compañías de limpieza prefieren contratar hombres. Son ellas las que ven el polvo escondido detrás de los objetos y las que se detienen en él. En esta lenta práctica de ir descubriendo lo que otros no ven, perfeccionan su oficio. Del mismo modo, cuando el ojo que rele elo escrito pierde tiempo encontrando suciedad en el detalle, trabaja como mujer. Cepillar un texto, pasarle el plumero, son metáforas que nacieron en la tarea doméstica y a ella deben su obsesividad artesanal" (2000, p. 208). (…) "[la] posibilidad femenina de espiar en las costuras para ver las construcciones por su reverso abre a la mujer, en su relación con la escritura, el camino de la vanguardia. Vanguardia vieja y nueva en la que los textos dejan jugar al lector con la artificialidad de la hechura. Y es en la milenaria escuela de las tareas domésticas donde se aprende las reglas de esa modernidad. Viejo como el mundo, solo el trabajo inútil y callado puede conseguir engarces nuevos" (2000, p. 210).

[50] A única menção que, por exemplo, Alfredo Bosi, em *História concisa da Literatura Brasileira* (1987), faz a Dinah Silveira de Queiroz, quando a insere na seção de "narrativa intimista" e representante das "Tendências Contemporâneas", é a respeito do livro de contos *As noites do Morro do Encanto*, de 1957. Assim, mesmo que *Floradas na serra* tenha obtido sucesso desde a publicação, a obra aparentemente não mereceu atenção da crítica, o que não é nada surpreendente, considerando o comentário citado nas páginas iniciais, de José Lins do Rego. Em termos gerais, o que se vê e lê são elementos de um romantismo tardio, centrado, principalmente, no par Elza e Flávio, uma focalização típica do que se supõe ser uma "literatura feminina".

terrível, figurada em branco: os fantasmas da tuberculose se espalham no texto, em pequenos detalhes, imersos na paisagem. Então, o objetivo, aqui, foi não apenas ler com mais cuidado, como também apontar aspectos que dialogam com o realismo, por um lado, e, por outro, antecipam as experiências cromáticas de certa literatura contemporânea, como as de Eliane Brum e Bruna Bei[51].

Comentando justamente sobre a paisagem, no artigo "Branco sobre branco", do livro *A voz e a série*, de 1998, Flora Süssekind aproxima o escritor Herman Melville e o pintor Paul Cézanne a partir do olhar de Peter Handke no livro *A lição de Santa Vitória*[52], do início dos anos 80. Nesta obra, o escritor elabora um texto que se aproxima da crítica, da estética e da narrativa de viagem, tendo como foco as várias pinturas de Cézanne da montanha francesa de Santa Vitória. Não por acaso, a proliferação do motivo é comentada do ponto de vista dos estudos das artes visuais:

> Fascinado pelos efeitos do tempo e da luz, Cézanne projetou seu estúdio para recepcionar o sol. Pela janela do ateliê, a vista de Santa Vitória. Ele era apaixonado por essa montanha. Um rochedo branco com sombras azuis chamado Santa Vitória. O pintor perseguiu aquela montanha altiva com cume de prata através de 44 pinturas a óleo, 43 aquarelas e até o último desenho, poucos meses antes de sua morte, retratava a sua montanha (OLIVEIRA, 2017, s/p).

Já o argumento para a aproximação montada por Süssekind é "simplesmente a comparação repentina, a partir de uma janela de avião, da Montanha de Santa Vitória a uma baleia mergulhando na paisagem" (SÜSSEKIND, 1998, p. 165). Assim, na experiência sensorial do escritor austríaco, ele enxerga "em *Moby Dick*", a figuração da baleia branca como "um grande fantasma encapuzado, como uma montanha de neve no ar'" (Ibid., p. 165-166). Por isso, Süssekind se detém em uma prosa que se apresenta em cruzamento – entre dois escritores, de tempos e lugares distintos, e um pintor vanguardista – e em uma disseminação serializada, "como tensão entre recorrência do motivo e uma multiplicação dos pontos de observação, conjecturas, planos" (Ibid., p. 167), onde o que predomina, além das associações mais variadas, é "o temor e a vivificação do branco" (Ibid., p. 168).

---

[51] Ver *Uma, duas* (2011), de Eliane Brum; ou *O peso do pássaro morto* (2017) e *Pequena coreografia de adeus* (2021), de Aline Bei, sendo que este último também remete à formação de uma sujeita escritora.

[52] A obra original de Handke, que era austríaco, está escrita em alemão. Para este trabalho, consultei uma tradução para o espanhol, de 2019, *La doctrina del Sainte-Victoire*. Como não encontrei registro de tradução ao português, creio que as citações foram traduzidas pela própria Süssekind.

Figura 3: Óleo sobre tela, 78,7 X 78,7. *Branco Sobre Branco* (comumente denominado "Quadrado branco sobre fundo branco"), Malevitch, 1917. Nova Iorque, Museu de Arte Moderna.

Assim, tento cruzar, no espaço modernista frequentado por Dinah, as reflexões cromáticas destacadas no artigo "Branco sobre branco", de Flora Süssekind, que circulam entre literatura e pintura, a famosa obra de Kazimir S. Malevitch, ícone do abstracionismo neoplasticista russo, de 1919, referência para as vanguardas do início do século XX, e o romance *Floradas na serra*, de 1939, de uma escritora brasileira que dispõe textualmente uma paleta onde cabem todas as nuances da brancura: da mais angélica à mais terrível. Num jogo um tanto aleatório de associações, tento esboçar um *patchwork* de referências a partir de certa impressão[53] das letras dessa mulher

[53] O filósofo franco-argelino Jacques Derrida comenta em *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana (2001): "O princípio arcôntico do arquivo é também um princípio de consignação, isto é, de reunião" (p. 14). Obviamente, tratando de uma reunião aporística, em torno das ausências, dos hiatos e das faltas, de "uma imprecisão da língua e do discurso", com um "quê de impensado" (p. 44-45), conforme explorei no artigo "Impasses do arquivo: movimentos", de 2019.

que escreveu, um dia. Sobreponho tudo isso às letras com as quais escrevo hoje, percorrendo os riscos e as incompletudes dos conceitos no aberto, às oscilações da narradora-personagem, Elza – da ordem da ordem, no branco da fuga e da branquitude, expostos em tentativas de dar a ver o invisibilizado.

O que dizer, depois de Cíntia, Tamara, Paloma e Dinah, de Emilia Freitas, ativadora de corpos indóceis num passado muito atual? Jogada ao futuro, no avesso do padrão dos nomes bem formados, da estabilidade da literatura grande, a quem ela dedica, em 1899, seu "romance psicológico" (FREITAS, 2003, p. 27): seria possível ler como ironia o que escreveu na abertura de seu livro?

> Aos gênios de todos os países e, em
> particular, aos Escritores Brasileiros
>
> Vós, que brilhais como estrelas de primeira grandeza no firmamento alteroso da Ciência, da Literatura e das artes, podereis estranhar o meu oferecimento, e chamá-lo de ousadia, se não reflexionares que o mais poderoso monarca pode sem humilhação aceitar um ramalhete de flores silvestres das mãos grosseiras de uma camponesa, que para oferecê-lo curve o joelho e incline a cabeça em sinal de respeito, estima e admiração.
> Minha oferta não vos deslustra. Ei-la dilapidada como um diamante arrancado do seio da terra e oferecido por mão selvagem.
>
> A autora.

A teatralidade que percorre *A Rainha do Ignoto* inicia antes do primeiro capítulo, no exagero dos gestos de submissão e de apequenamento desta dedicatória que, aos meus olhos de leitora, formatados pelos séculos XX e XXI, só dá a ver a potencialização do artifício e a denegação de um desejo que, de tão excessivo, torna-se o Outro, que retorna, ambivalente, selvagem que inclina a cabeça, intratável e de joelhos. Tomado o trecho na sua condição de imagem, torna-se perceptível, repetindo com Nancy (2000), uma "letricidade" latente: "Aquilo que, de uma escrita e propriamente dela, não é mais para ler, eis o que é o corpo" (Idem, 2000, p. 85). Ou seja, em termos bem surrados, eu poderia dizer que neste romance o corpo fala – e escreve. Que, ao mesmo tanto de humildade e recato, respondem diamantes, flores e estrelas. Que a cena bucólica de uma camponesa oferecendo flores silvestres ao rei emblematiza o passado – clássico, medieval – transmutado, no presente, em amor cortês reapropriado e invertido discursivamente por uma mulher.

Por esta época, quando Emilia manifestou-se, escrevendo aos homens escritores para além do que é para ler, Freud publicava *A interpretação dos*

sonhos (1899), Anna Freud tinha em torno de quatro anos e Lacan ainda nem tinha nascido. A peste que eles investigaram só contaminaria a teoria e as artes anos mais tarde, quando as mulheres se entenderam no espaçamento e no inominável do sujeito, que é, vale dizer, também, o lugar da poesia: "trabalho reflexivo sobre o vazio" (NAZAR, 2009, p. 60), já que "o gozo de escrever e o de ler se equivalem, porque ambos colocam em questão, para além do sujeito, a causa do desejo que insiste" (Ibid., p. 27). Desde uma simulação performática de origem, abre-se a passagem ao nevoeiro das performances de um eu sem endereço e permutável.

No último verso do último poema – "Judíos" – de *El Ghetto*, afirma Tamara "que hasta aqui llegamos", e continua a aproximar poesia e psicanálise em *El libro de los divanes*[54], de 2014. Num primeiro momento, colando um *eu* que fala e faz associações nas sessões de análises a um *eu* que escreve poesia, a poeta triangula com a analista e tenta interpretar os silêncios:

> Cuando le digo que mi primer libro,
> *De este lado del Mediterráneo*
> está por aparecer en la obra reunida
> y que eso me da vergüenza,
> ella como si hubiera escuchado mal me contesta
> que un mar separa la habitación de la hija
> de la habitación de la madre.
> Es un libro naíf, salvaje,
> tengo miedo de que me delate,
> insisto yo habiéndome la que también escuché mal
> auque quedaba muy claro que como por arte de magia
> ya habíamos pasado a otro tema.
> A ella le causa gracia, a su supuesto saber.
> Dice: el síntoma es lo naíf, lo salvaje, el síntoma delata.
> ¿Será entonces que cuando escribo yo ventilo
> las quejas, las falencias, las taras
> que aparecen y desaparecen al ritmo
> de mis sucesivos análisis?
> Ella no contesta y eso debe querer decir
> que siempre hay otra línea de lectura, siempre hay otra
> (KAMENSZAIN, 2014, p. 27).

[54] Além dos títulos citados nas referências, Tamara Kamenszain publicou, em poesia, *De este lado del Mediterráneo* (1973), *Los No* (1977), *La casa grande* (1986), *Vida de living* (1991), *Tango Bar* (1998), *Solos y solas* (2005), *El eco de mi madre* (2010), *La novela de la poesía, poesia reunida* (2012) e *El libro de tamar* (2018) e os de ensaios *El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana* (1983), *La edad de la poesía* (1996), *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía* (2006) e *Libros chiquitos* (2020). Na tese de 2005, *Poéticas do presente: Limiares* (UFSC), trabalhei com os livros de poesia de 1991 e 1998 e os ensaios de 1983.

A perspectiva de uma linha que prescinda do especular, tanto na relação de análise quanto na da escritura, desloca os medos da sujeita no divã, exibidos na conjunção filha-mãe-analista, levando-a a inferências a respeito dos seus atos de escrita. O movimento é de mão dupla, embora, em nenhum momento, os fazeres da análise e da escrita de poesia sejam equivalentes, mesmo que ambos permaneçam atravessados pelo desejo, conforme o que María Moreno, escreve no prefácio deste conjunto de poemas: "un poeta se analiza para no curarse de desear que el fantasma aprenda *a hacerel verso*" (MORENO, 2014, p. 10, grifo da autora.).

> Cuando le cuento un sueño a la analista de hoy
> casi no dice nada una vez más se calla la boca
> como si buscara que en el silencio de mi propia novela
> hable mi realidad yo sin embargo
> persisto no acabo de despertar
> parece que necesito encontrarle un sentido freudiano
> a lo que no tiene, ya lo dije, no tiene
> vuelta atrás.
> Eso me obliga a escribir sobre mí
> y cada vez que una servilleta blanca se abre de su función
> el bar transforma la indiferencia de los que me rodean
> en una oportunidad voy bien me digo estoy escribiendo algo
> después en casa lo paso lo imprimo y un día
> si me llego a comprar un cuaderno por cansancio
> voy a terminar cayendo en el diario íntimo y la poesía
> tendrá que versar sobre otros asuntos
> porque hay otra línea, tiene que haber otra (Ibid., p. 33).

A própria espacialidade se mostra diferente em ambas as situações. A conversa no divã é privada, oralizada e segue protocolos – a analista não é mais a mesma, mas a prática do relato do sonho se repete. A "novela da vida", que se esboça aí, acrescenta pouco sentido ao que no espaço anônimo de um bar é escrito em guardanapos – brancos, em branco, no avesso de codificações. Se um tratamento a esta escrita de passagem irá transformar-se em diário (mais próximo, talvez, das indagações de uma sujeita qualquer) ou em poesia, que, neste caso – aqui citada por Moreno (Ibid., p. 7), como "La musa freudiana" –, narra o processo de fazer-se enquanto se faz uma escrita que se autoanalisa, empreendimento de vida sempre em fuga e inacabado, é da ordem do desafio:

> Yo a esta altura de mi vida
> me siento obligada a ser clara
> aunque nada ni nadie me lo pida.

> En un poema de 1986 me puse oscura
> para decir algo que ahora
> diria de otra manera.
> Transcribo parte de ese poema con el único fin
> de poder usar de nuevo sin avergonzarme
> la palabra sujeta:
> "Se interna sigilosa la sujeta
> en su revés, y una ficción fabrica
> Cuando se sueña".
> Para mí lo urgente a esa edad era
> graduarme de mi misma retener
> como diploma de adulta mi nombre propio
> en una celda impersonal.
> Para eso tuve que recurrir a la tercera persona
> como si en verdad los sueños de la otra
> los pudiera descifrar Tamara (Ibid., p. 67).

A experiência de escrever poesia, no exercício implacável de revisão, na escrita e reescrita desta sujeita desejante, vai *tocar*, conforme comentado no início deste livro, precisamente, no corpo/*corpus* explorado por Nancy (2000, p. 22), que observa: "o 'inconsciente' é o ser-extenso de Psique e aquilo a que após Lacan alguns chamam *sujeito*, é a singularidade de uma *cor local* ou de uma *carnação*", e conclui:

> Um corpo é uma imagem oferecida a outros corpos, todo um *corpus* de imagens lançadas de corpo em corpo, cores, sombras locais, fragmentos, grãos, aréolas, lúnulas, unhas, pelos, tendões, crânios, costelas, pélvis, ventres, meatos, espumas, lágrimas, dentes, babas, fendas, blocos, línguas, suores, líquidos, veias, penas e alegrias, e eu, e tu (Ibid. p. 118).

Nas materialidades da carne, nos desvãos do desejo, obviamente, jamais conseguirei, sublinhando Tamara, ser "graduada de mim mesma", e, no entanto, no sonho de uma conjugação tornada escritura, na memória ativada em pesquisa atenta de um saber-fazer que pouco sabe de si, na literatura e na arte, como embate e aprendizado, tomou corpo este estudo multiface, que, no momento, me coube realizar.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O aberto:* O homem e o animal. Tradução de Pedro Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

ANTELO, Raúl. *Algaravia*. Discursos de Nação. Florianópolis, SC: Ed.UFSC, 1998.

ANTELO, Raúl. *Maria con Marcel*. Duchamp en los trópicos. Buenos Aires, AR: Siglo XXI, 2006.

ANTELO, Raúl. A desconstrução é a justiça. In: SISCAR, Marcos; NATALI, Marcos. *Margens da Democracia*. Literatura e questão da diferença. São Paulo: EdUnicamp/ EdUSP, 2015. p. 245-268.

AMÂNCIO, Moacir. Na ausência do rabino. In: FLUSSER, Villém. *Ser judeu*. São Paulo: Annablume, 2014.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação:* Formas e transformações da memória cultural. Tradução de Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2011.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de James Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre a literatura e história da cultura. Vol. 1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. *Kami-Quase:* Uma leitura de Leminski e de haicais. Monografia (Especialização em Metodologia do Ensino de Língua e Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1996.

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. *Guerra e poesia:* Lutas simbólicas do modernismo. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1999.

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. *Poéticas do presente:* Limiares. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. *Guerra e poesia:* Dispositivos Bélico-Poéticos do Modernismo. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2014a.

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. *A dicção preciosa:* Um estudo das poéticas do presente. Projeto de Estágio de Pós-doutorado (Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras). Universidade de Lisboa, 2014b.

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. Uma trama de imagens, poemas e sons: 'A Dama e o Unicórnio' em livro e CD. In: *Seminário Internacional de Língua, Literatura e Processos Culturais,* Caxias do Sul, RS: UCS, p. 1519-1530, 2016. Disponível em: https://www.ucs.br/site/midia/arquivos/anais-iiisillpro-volume-3_2.pdf.

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. Impasses do arquivo: movimentos. In: VENTURINI, M. (org.). *Museus, arquivos e produção do conhecimento em (dis)curso*. Campinas, SP: Pontes, 2017. p. 157-169.

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. Louça chinesa e poesia brasileira: Cora Coralina em campo expandido. *Revista Organon* (UFRGS), v. 35, p. 1-13, 2019.

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. Le Flou comme politique dans la poésie. In: DANGELO, B. (org.). *Le Flou de L'Image*. Paris: L'Harmattan, 2019. v. 1, p. 121-128.

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. A poética surrealista-barroca de Maria Martins e a Amazônia. *Revista Organon* (UFRGS), v. 35, p. 1-16, 2020.

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. A estranha poesia de mulheres: corpos, vozes, performances. In: CUNHA, A. S.; FERREIRA, C. A. (orgs.). *MUNDOPOÉTICA*. Geopolítica do literário. Porto Alegre, RS: Class, 2020. p. 246-260.

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. Rilke em deriva: Rilkeana, de Ana Hatherly e Rilke Shake, de Angélica Freitas. In: *Configurações do espaço na literatura de autoria feminina*. Porto Alegre: EdUFRGS, 2021. v.1 [e-book].

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. Carta à leitora. In: *Todas escrevemos:* Uma Coletânea. Porto Alegre, RS: Iasmin Gonçalves Schleder, 2021.

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. Interfaces da Literatura Comparada: relações indisciplinadas, interdisciplinares e intertextuais em poesia escrita por mulheres. In: MITTMANN, Solange; CAMPOS, Luciene Jung de (orgs.). In: *Gêneros e Corpos em debate nas Artes.* Estudos Discursivos. Porto Alegre: Zouk, 2023. p. 45-61.

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas; Kubota, M. (orgs.). *Blasfêmeas*. Mulheres de palavra. Porto Alegre: Casa Verde, 2016.

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas; SANTOS, M. R. Corpo em flamas: silêncio, ruptura e violência da palavra em A vegetariana (채식주의자/chaesik-juija) de Han Kang. *Revista FRAGMENTUM* (on-line), UFSM, v. 1, p. 141-157, 2017.

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas; MELLO, M. S. *A ficção científica de Dinah Silveira de Queiroz:* Leituras e perspectivas teóricas. Porto Alegre: Bestiário/ Class, 2022.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

DÖLL, Karine Mathias; PACHECO, Keli Cristina. A maré em escrita em Mar Azul (2012), de Paloma Vidal. *Revista Conexão Letras*. Poéticas do presente: escritura, política, imagem. v. 13, n. 20. Porto Alegre: UFRGS, PPGLet, 2018. p. 125-140.

CASTRO, Carla. *Resquícios de memórias*. Dicionário Biobibliográfico de Escritoras e Ilustres Cearenses do Século XIX. Fortaleza, CE: Expressão Gráfica e Editora, 2019.

CAVALCANTE, A. *Uma escritora na periferia do Império:* Vida e obra de Emília Freitas. Ilha de Santa Catarina: Mulheres, 2008.

CESAROTTO, Oscar (org.). *Ideias de Lacan*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

CESAROTTO, Oscar; LEITE, Márcio Peter de Souza (org.). *Jacques Lacan:* uma biografia intelectual. São Paulo: Iluminuras, 2001.

CHARAUDEAU, Patrick. *Linguagem e discurso:* modos de organização. Tradução de Angela M. S. Correa e Ida Lúcia Machado. São Paulo: Contexto, 2009.

COTA, D. "Trans: Formação Cultural do Presente". *Revista Um ponto e outro*, n. 2, Mariana Palma. Florianópolis, SC: Museu Victor Meirelles, set. 2018.

COTA, D. *Em Trans:* Leituras Latino-Americanas do Presente. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

COTA, D. "Em Trans: Leituras Latino-Americanas do Presente". In: SCRAMIM, Susana (org.). *O Contemporâneo na crítica literária*. São Paulo: Iluminuras, 2012. p. 141-162.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka:* por uma literatura menor. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2015.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz M. N. da Silva e Outros. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo:* uma impressão freudiana. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DERRIDA, Jacques. *Posições*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DERRIDA, Jacques. Che cos'è la poesia? Tradução de Tatiana Rios e Marcos Siscar. *Revista Inimigo Rumor*, São Paulo, n. 10, p. 113-116, 2001.

DUARTE, Constância Lima. 'A Rainha do Ignoto' ou a impossibilidade da utopia. In: FREITAS, Emília. *A Rainha do Ignoto*. Romance Psicológico. Atualização do texto, introdução e notas de Constância Lima Duarte. 3. ed. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: Ed. UNISC, 2003.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho:* autobiografia, ficção, autoficção. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Por uma crítica feminista:* Leituras transversais de escritoras brasileiras. Porto Alegre: Zouk, 2020.

FIGUEIREDO, Eurídice. *A nebulosa do (auto)biográfico*. Vidas vividas, vidas escritas. Porto Alegre: Zouk, 2022.

FLUSSER, Villém. *Ser judeu*. São Paulo: Annablume, 2014.

FREITAS, Emília. *Canções do lar*. Fortaleza: Tipografia Universal, 1891.

FREITAS, Emília. *A Rainha do Ignoto* (Romance Psicológico). Pesquisa, organização, atualização ortográfica, apresentação crítica e notas por Otacílio Colares. Fortaleza: Imprensa Oficial do Ceará, 1980.

FREITAS, Emília. *A Rainha do Ignoto*. Romance Psicológico. Atualização do texto, introdução e notas de Constância Lima Duarte. 3. ed. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: Ed. UNISC, 2003.

FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Vol. XVIII (Além do Princípio de Prazer, Psicologia de Grupo e Outros Trabalhos – 1920-1922). Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura*. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2012.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica*. Cartografias do desejo. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

HANDKE, Peter. *La doctrina del Sainte-Victoire*. Tradução de Eustaquio Barjau. Madrid: Alianza, 2019.

HOLLANDA, Eloísa Buarque de. *As 26 poetas hoje*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

HOLLANDA, Eloísa Buarque de (org.). *Pensamento feminista.* Conceitos fundamentais. Tradução de Ana Cecília Acioli Lima *et al.* Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

KAMENSZAIN, Tamara. *El ghetto*. Buenos Aires: Sudamericana, 2003.

KAMENSZAIN, Tamara. *O gueto*. Tradução de Carlito Azevedo e Paloma Vidal. São Paulo: Cosac & Naify; Rio de Janeiro: 7Letras; Lisboa: Cotovia, 2003.

KAMENSZAIN, Tamara. *Historias de amor* (y otros ensayos sobre poesia). Buenos Aires: Paidós, 2000.

KAMENSZAIN, Tamara. *El libro de los divanes*. Buenos Aires, AR: Adriana Hidalgo Ed., 2014.

KAMENSZAIN, Tamara. *Fala, poesia*. Tradução de Ariadne Costa, Ana Isabel Borges e Renato Rezende. Rio de Janeiro: Azougue / Circuito, 2015.

KAMENSZAIN, Tamara. *Una intimidad inofensiva*. Los que escriben con lo que hay. Buenos Aires: Eterna Cadencia Ed., 2016.

KAMENSZAIN, Tamara. *Processos primários*: poemas. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

KAMENSZAIN, Tamara. *18 crônicas e mais algumas*. São Paulo: Boitempo, 2011.

KAMENSZAIN, Tamara. *El libro de Tamar*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Ed., 2018.

KAMENSZAIN, Tamara. *Chicas en tiempos suspendidos*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Ed., 2021.

KAMENSZAIN, Tamara; GLANTZ, Margo. *Ya te Ilegará*. Corresponencia 1984-1997. Buenos Aires: Eterna Cadencia Ed., 2003.

KEHL, Maria. O desejo da realidade. In: NOVAES, Adauto (org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1990. p. 363-382.

KOBLUCKA, Anna M. *O formato mulher*. A emergência da autoria feminina na poesia portuguesa. Coimbra, PT: Angelus Novus Ed., 2009.

LACAN, Jacques. *Escritos.* Tradução de Inês Oseki-Depré. São Paulo: Pespectiva, 1996.

LOPES, M. A. Uma História da ideia de Utopia: o Real e o Imaginário no Pensamento Político de Thomas Morus. *Revista História:* Questões & Debates, n. 40, Curitiba, PR: Editora UFPR, p. 137-153, 2004.

MACIEL, Marina de Souza *et al*. A história da tuberculose no Brasil: os muitos tons (de cinza) da miséria. In: *Revista Brasileira de Clínica Médica*, São Paulo, p. 226-230, maio/jun. 2012. Disponível em: http://files.bvs.br/upload/S/1679-1010/2012/v10n3/a2886.pdf. Acesso em: 4 nov. 2022.

MOLLOY, Sylvia. *Vale o escrito*. A escrita autobiográfica na América Hispânica. Tradução de Antônio Carlos Santos. Chapecó, SC: Argos, 2004.

MOLLOY, Sylvia. *Poses de fin de siglo:* Desbordes del género en la modernidad. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.

MORENO, María. La musa freudiana. In: KAMENSZAIN, Tamara. *El libro de los divanes*. Buenos Aires, AR: Adriana Hidalgo Ed., 2014.

MORUS, T. *Utopia*. Tradução de Ana de Melo Franco. Brasília: Editora UNB/Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais, 2004.

MOSCOVICH, Cíntia. *Por que sou gorda, mamãe?* São Paulo: Record, 2006.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Tradução de Tomás Maia. Lisboa, PT: Veja, 2000.

NANCY, Jean-Luc. *Un pensamiento finito*. Tradução de Juan Carlos Moreno Romo. Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial, 2002.

NANCY, Jean-Luc. *Corpo, fora*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

NASCIMENTO, Dilene Raimundo do. A história da tuberculose contada em Floradas na Serra. In: SOUTTO MAYOR, Ana Lucia; SOARES, Verônica. *Arte e saúde:* desafios do olhar. Rio de Janeiro: EPSJV, Fundação Osvaldo Cruz, 2008. p. 57-65.

NAZAR, Teresa Palazzo. *O sujeito e seu texto*. Psicanálise, arte, filosofia. Rio de janeiro: Cia. de Freud, 2009.

NÉRET, Gilles. *Malevitch.* Tradução de Maria do Rosário Paiva Boléo. Lisboa, PT: Tschen, 2003.

NOVAES, Adauto (org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1990.

OLIVEIRA, Alecsandra M. de. *Santa Vitória, a montanha de Cézanne*. Publicado em: 3 abr. 017. Disponível em: https://jornal.usp. br/artigos/santa-vitoria-a-montanha-de-cezanne/. Acesso em: 10 nov. 2022.

OLIVEIRA, A. S. A Rainha do Ignoto, de Emília Freitas: do fantástico à utopia. In: *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 20, n. 3, set./dez. 2014.

PANESI, Jorge. La caja de herramientas o qué no hacer con la teoría literaria. *El taco en la brea,* N. 1: Archivo Panesi. La Plata/Santa Fe, Ar: CEDINTEL,FHUC/UNL, jul.2014. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/270498438_La_caja_de_herramientas_o_que_no_hacer_con_la_teoria_literaria. Acesso em: 16 set. 2022.

POENITZ, Paula. La lección de Cézanne: Una lectura de La Doctrina del Sainte--Victoire de Peter Handke. *Revista Badebec*, Universidad Nacional de Rosario, AR, v. 11, n. 21, p. 298-304, 2021. Disponível em: http://rephip. unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/24591/La%20leccion%20de%20C%c3%a9zanne.pdf?sequence=3&isAllowed=y. Acesso em: 10 out. 2022.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. *Floradas na serra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Tradução de Pedro Süssekind. Porto Alegre: L&PM, 2016.

SANTOS, Ana dos. *Poerotisa*. Porto Alegre: Figura de Linguagem, 2019.

SCHMIDT, Rita Terezinha. *Descentramentos/Convergências*. Ensaios de crítica feminista. Porto Alegre: EDUFRGS, 2007.

SCRAMIM, Susana. "Como ler hoje alguma poesia escrita por mulheres? In: BARETTA, Luciane; VALDATI, Nilcéia. *Perspectiva sobre/de Leitura:* Literatura, Linguística e Linguagem. Campinas, SP: Pontes Editores, 2022. p. 171-188.

SÜSSEKIND, Flora. *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte: EDUFMG, 1998.

SÜSSEKIND, Flora. *Coros, contrários, massa.* Recife, PE: CEPE, 2022.

VIDAL, Brenda. *Sujeita*. Porto Alegre, RS: Fora da Asa/Experiências Plurais, 2020.

VIDAL, Paloma. *Escrever de fora*. Viagem e experiência na narrativa contemporânea. São Paulo: Lumme, 2011.

VIDAL, Paloma. *dois [lugares onde eu não estou]*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

WOOLF, Virgínia. *A room of one's own* (1929). London: Penguin, 1993.

As implicações de gênero que atravessam este trabalho, abordam as marcas explícitas da sociedade patriarcal, seus efeitos e seus protocolos críticos, com o firme propósito de reler, questionar e desconstruir. Além disso, dialogam com algumas dualidades do pensamento teórico contemporâneo sem tentar resolvê-las ou sintetizá-las. Aqui se cruzam categorias indecidíveis: entre o corpo e o *corpus*, a forma física e a forma literária, a poeta e a poetisa, a escrita especulativa e a de memórias, apontando justamente para um espaço intervalar, um *entrelugar* discursivo onde os termos se cruzam e se contaminam uns aos outros. Assim, os três topos ativados – memória, corpo e desejo – figuram em limiares onde se exercitam várias passagens, em especial uma delas, que envolve mais diretamente as mulheres: a que se estabelece entre o fisiológico e o verbal – obviamente, entendendo o fisiológico num para fora de qualquer essencialismo estrutural/físico, que permanece como cifra do que seria in*corpo*rável.

INSTITUTO DE LETRAS UFRGS
UFRGS PPGLET PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
CAPES
OIKOS EDITORA
ISBN 978-65-5974-185-4
9 786559 741854