

Adriana Jordão | Davi Pinho |
Felipe Fanuel Xavier Rodrigues | Fernanda Medeiros
Leila Harris | Maria Aparecida Andrade Salgueiro
Maria Conceição Monteiro | Patricia Marouvo
Vanessa Cianconi
ORGANIZADORES

ESCRITOS DISCENTES EM LITERATURAS DE LÍNGUA INGLESA

Volume XVI

Programa de Pós-Graduação em Letras
UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro



LETRAPITAL

O leitor tem em mãos, agora, o XVI volume da série *Escritos Discentes em Literaturas de Língua Inglesa*, organizado pelos professores Adriana Jordão, Davi Pinho, Felipe Fanuel Xavier Rodrigues, Fernanda Medeiros, Leila Harris, Maria Aparecida Andrade Salgueiro, Maria Conceição Monteiro, Patrícia Marouvo, e Vanessa Cianconi, que representam diferentes gerações de docentes do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ.

A longevidade desse projeto, em sua décima sexta edição, demonstra seu êxito. Quantos discentes não integraram já essa coleção? Alguns, que publicaram quando eram mestrandos, retornaram depois como doutorandos. Nomes de jovens estudantes que assinaram capítulos em outros volumes são hoje egressos brilhantes de nosso Programa, atuando como docentes em diversas instituições. Portanto, os textos presentes neste volume, como nos anteriores, representam o despontar da carreira de florescentes pesquisadores. E por incitar a prática de divulgação acadêmica como parte fundamental da vida acadêmica, esta proposta de promover publicação discente tem servido de modelo para outros grupos do nosso curso.

Este livro reúne resultados de pesquisas em andamento envolvendo as três linhas de pesquisa da área de Estudos de Literatura “Literatura: teoria, crítica e história”; “Literatura: tradução e relações (trans)culturais e intersemióticas”; e “Poéticas da contemporaneidade”, em diálogo transversal pelo foco nas Literaturas de Língua Inglesa. Consequentemente, segue abordagens metodológicas variadas e abrange diversas obras dessas literaturas, de diferentes gêneros, tempos e espaços. Assim, com abordagens sobre escritores e escritoras, clássicos e contemporâneos, uns menos conhecidos do grande público e outros mais comerciais, em português ou em inglês, ocupando-se de temas atuais e socialmente relevantes, encontra-se aqui material fértil também para outros pesquisadores, com quem se espera o diálogo a partir da publicação deste livro.

Eduardo da Cruz

Coordenador Geral do Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ

Adriana Jordão
Davi Pinho
Felipe Fanuel Xavier Rodrigues
Fernanda Medeiros
Leila Harris
Maria Aparecida Andrade Salgueiro
Maria Conceição Monteiro
Patrícia Marouvo
Vanessa Cianconi
Organizadores

PPGL/UERJ
ESCRITOS DISCENTES EM LITERATURAS
DE LÍNGUA INGLESA

Volume XVI

Programa de Pós-Graduação em Letras
UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro

LETRAPITAL

Copyright © Adriana Jordão, Davi Pinho, Felipe Fanuel Xavier Rodrigues,
Fernanda Medeiros, Leila Harris, Maria Aparecida Andrade Salgueiro,
Maria Conceição Monteiro, Patricia Marouvo, e Vanessa Cianconi, 2023.

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610 de 19/02/1998.
Nenhuma parte deste livro poderá ser reproduzida por meio impresso ou eletrônico,
sem a autorização prévia por escrito da Editora/Autor(es).

EDITOR:
João Baptista Pinto

CAPA:
Jenyfer Bonfim

PROJETO GRÁFICO/DIAGRAMAÇÃO:
Jenyfer Bonfim

REVISÃO:
Dos Autores

CIP- BRASIL. CATALOGAÇÃO NA FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

P899

PPGL/UERJ [recurso eletrônico]: escritos discentes em literaturas de língua inglesa, volume XVI /
organização Adriana Jordão ... [et al.]. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Letra Capital, 2023.

Recurso digital ; 2 MB

Formato: ePDF

Requisitos do sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: world wide web

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7785-895-8 (recurso eletrônico)

1. Literatura em língua inglesa - História e crítica. 2. Estudos literários. 3. Livros eletrônicos. I.
Jordão, Adriana.

23-86916

CDD: 820.9

CDU: 82.09

Meri Gleice Rodrigues de Souza - Bibliotecária - CRB-7/6439

Este livro foi produzido com recursos PROAP/Capes
do Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ

DOI: 10.56257/lcbk.978-85-7785-895-8

LETRA CAPITAL EDITORA
Tels.: (21) 3553-2236 / 2215-3781
vendas@letracapital.com.br
www.letracapital.com.br

SUMÁRIO

- 7 | Apresentação
As/os organizadoras/es
- 9 | ‘Solicitadas, são anjos as mulheres; mas coitadas depois de ganhas:’ o que há em comum entre a voz ficcional de Créssida e as vozes autorais de Isabella Whitney e Jane Anger?
Aline Fernandes Thosi
- 21 | “Mas não havia silêncio”: a sonoridade em “Kew Gardens” e “The Mark on the Wall” de Virginia Woolf
Ana Carolina de Azevedo Guedes
- 29 | Virgindade na Literatura *Young Adult*
Camila Maria Rodrigues Macedo
- 41 | A vós: Elizabeth Bishop e José Saramago
Camila Valladares
- 54 | “*Dost call me witch?*”: a figura da bruxa em uma peça jacobina
Cecília Athias
- 66 | Vozes-Mulheres, Escritos-Denúncia: O Hibridismo de Linguagem nas obras de Frances E. W. Harper e Ann Petry enquanto narrativas estruturantes do feminismo e do protagonismo negro na Afro-América
Cristiane Vieira G. Cardaretti
- 74 | Maternidade, identidade e deslocamento em *Brother I’m Dying* de Edwidge Danticat
Fabio Carlos Noret Junior
- 85 | O estilo de Susan Sontag
Fábio Reis
- 95 | O animal não-humano: um panorama de apagamentos
Felipe Leibold Leite Pinto
- 107 | Arquiteturas da “casa racializada” em Toni Morrison: o princípio de um debate teórico-ficcional entre o *habitar* e o *pertencer*
Gabriel Leibold
- 117 | Quem é o autor? Uma outra expressão na escrita (e leitura) da ficção
Isabella Morelli Esteves
- 129 | O Prometeu moderno e o transumano
Isadora Schwenck Corrêa de Brito

- 140 | Quem faz a tradução: O processo tradutório do romance *Americanah* e do conto “Os casamenteiros”, de Chimamanda Ngozi Adichie
Julia Seixas Romeu
- 152 | Elizabeth Bishop: sobre a outra invisibilidade da tradutora
Marcelo de Carvalho Gonçalves Júnior
- 162 | Entre cartas e biografias, a ficção: o gênero intensivo de Virginia Woolf e Vita Sackville-West
Mariana Pivanti
- 174 | To be or not to be a Virgin: Virginité as a Choice in Shakespeare’s Problem Plays
Mariane Vincenzi
- 185 | *A ilha da magia*, de William B. Seabrook: a raiz literária do zumbi
Morgana Silva Larotonda Caetano
- 196 | The Ghost of Judith Shakespeare: the Issue of Death in Women’s Literature as in “The Story of an Hour” and “On a Cold Day”
Paula Pope Ramos
- 207 | Black British Literature and Novels of Transformation at its Core: a Brief Introduction
Paulo Henrique de Sá Júnior
- 218 | Minibiografias

■ APRESENTAÇÃO

Este XVI volume anual da série *Escritos Discentes em Literaturas de Língua Inglesa* reúne ensaios escritos por pesquisadoras e pesquisadores em formação nos cursos de mestrado e doutorado em Literaturas de Língua Inglesa do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ.

As vozes aqui coletadas conversam em torno de questões diversas — do gênero literário à performatividade de gênero, da representação à representatividade, da arte à política, da visibilidade da autoria à visibilidade da tarefa tradutória, da escrita do outro à escrita do eu, do humano ao não humano, da bruxa ao zumbi. Essas questões se atravessam e se complicam, se complementam e se deslocam, alçando voos sobre diversos períodos das literaturas em inglês, da Primeira Modernidade Inglesa aos muitos territórios reais e imaginados que são reivindicados nos processos (sempre contemporâneos) de descolonização, passando por muitos tempos *in between*.

Se pudéssemos desenhar um mapa, estes capítulos assinados por nossas orientandas e nossos orientandos revelariam a latitude e a longitude impressionante disto que se faz no chão da universidade pública brasileira, ou seja, a grandeza e o escopo de tantas diferenças que as Literaturas de Língua Inglesa do Instituto de Letras da UERJ conseguem mobilizar. Limitados às palavras, reiteramos nosso compromisso com esta construção coletiva que se faz pela diferença, mas sem perder de vista nosso *common ground*: a literatura.

Agradecemos à CAPES e ao Programa de Pós-graduação em Letras pelo apoio e, principalmente, agradecemos às nossas alunas e aos nossos alunos, autoras e autores deste volume, por insistirem conosco nesta constante construção intelectual e afetiva.

*Adriana Jordão, Davi Pinho, Felipe Fanuel Xavier Rodrigues,
Fernanda Medeiros, Leila Harris, Maria Aparecida Andrade Salgueiro,
Maria Conceição Monteiro, Patricia Marouvo e Vanessa Cianconi*

- ‘SOLICITADAS, SÃO ANJOS AS MULHERES; MAS COITADAS DEPOIS DE GANHAS:’ O QUE HÁ EM COMUM ENTRE A VOZ FICCIONAL DE CRÉSSIDA E AS VOZES AUTORAIS DE ISABELLA WHITNEY E JANE ANGER?

Aline Fernandes Thosi

Ser uma pesquisadora das obras literárias de autoras inglesas contemporâneas de William Shakespeare (1564-1616) que também muito se interessa pelas peças do Bardo frequentemente me leva a indagar se suas personagens femininas possuem características ou falas inspiradas nos textos, ou até mesmo na personalidade das mulheres escritoras do período. É possível notar semelhanças entre as vozes de suas personagens femininas e as vozes literárias femininas autorais. Não apenas a complexidade, sagacidade e eloquência de suas personagens podem ser encontradas nos textos dessas autoras, mas também falas sobre temas específicos, como por exemplo poder (ex.: Lady Macbeth), amor (ex.: Julieta), virgindade (ex.: Créssida), casamento (ex.: Catarina), agência feminina (ex.: Helena), abuso sexual (ex.: Lavinia), dentre outros. O presente ensaio dedica-se a analisar como a personagem Créssida, de *Troilo e Créssida* (c.1602), e as escritoras Isabella Whitney (c. 1548-1573), em seu poema “The Admonition by the Auctor” (1567), e Jane Anger (fl. 1589), em seu panfleto *Jane Anger, Her Protection for Women* (1589), articularam o tema da virgindade feminina e seus desdobramentos.

A virgindade feminina, discutida desde a Antiguidade e intensamente debatida na Idade Média por teólogos, conhecidos como Pais da Igreja¹, bem como em textos seculares², foi um tema que permaneceu em voga na Primeira Modernidade. As maldições da caixa de Pandora e o suposto

¹ Líderes cristãos que produziram seus textos entre os séculos I e VIII, como por exemplo Santo Agostinho (354-430). *De Virginitate* (c. 380–90), de João Crisóstomo (c. 347-407), é um importante exemplo de texto patrístico em elogio à virgindade. Também conhecidos como Padres da Igreja.

² Por exemplo, tratados médicos, documentos/registros legais e textos literários. Em *Os contos da Cantuária* (1392) do escritor medieval inglês Geoffrey Chaucer (c. 1343-1400), a personagem Mulher de Bath argumenta que a virgindade é um tipo de perfeccionismo que cabe apenas aos santos e a Jesus Cristo, bem como questiona a imposição de que mulheres devam permanecer virgens.

pecado da personagem bíblica Eva, culpabilizada pela Queda do paraíso e, conseqüentemente, responsabilizada por toda a desgraça da humanidade, serviram de argumento para que as mulheres fossem incessantemente referidas pelos homens como seres pecaminosos e não confiáveis. Já a personagem Maria, mãe de Cristo e ainda assim virgem, é reconhecida como a única mulher passível de honra – e ao mesmo tempo a representação de um ideal feminino impossível de ser alcançado, o que não parece ser uma coincidência, mas sim um projeto patriarcal de manutenção da centralização do poder. O crítico R. Howard Bloch explica em detalhes as reverberações da história de tais personagens bíblicas na discussão sobre a virgindade feminina:

Para os primeiros Padres da Igreja, a virgindade sempre continha uma referência a Adão e Eva antes da Queda, um tempo quando, supunha-se, os sexos eram iguais devido à ausência de sexualidade. Jerônimo, por exemplo, fala do ‘paraíso da virgindade’. ‘No paraíso, Eva era virgem.’ Naturalmente Jerônimo não se refere a um tempo histórico ou a um lugar geográfico, mas a um estado teológico do homem – o estado angélico, assexuado de *apatheia* semelhante à noção agostiniana de virgens do ponto de vista técnico que reproduziam no Éden sem desejo ou prazer. Ambrósio também afirma que ‘nas virgens santas vemos a vida dos anjos que perdemos no paraíso’; e como mostrou Peter Brown, a condição ‘anormal’ do corpo virgem fazia dele, como os anjos, um ‘mediador entre o humano e o divino’; as virgens eram ‘heróis da alma’. Além disso, a noção de virgindade está toda envolta em referências doutrinárias a Maria, a virgem, que redime Eva. ‘A morte’, escreve Jerônimo, ‘veio através de Eva, mas a vida veio através de Maria. [...] (Bloch: 1995, itálico do autor, p. 125-126).

As pesquisadoras Kathleen C. Kelly e Marina Leslie explicam que: “A presença – ou ausência – da virgindade é central para a construção da identidade feminina, tanto como sujeito quanto como objeto, na Idade Média da Europa Ocidental, e o seu legado persiste até o Renascimento e para além dele”³ (Kelly; Leslie: 1999, p. 15). Kelly e Leslie esclarecem que na Primeira Modernidade, principalmente após o início da Reforma Protestante, a virgindade como escolha eterna – como é o caso das chamadas “virgens consagradas,” que viviam em conventos e dedicavam-se ao amor de Cristo, tornando-se virgens não só no corpo mas também na alma – passou a ser hostilizada, sendo considerada uma surperstição papista, e que o número de

³ “The presence – or absence – of virginity is central to the construction of female identity, both as a subject and object, in the Western European Middle Ages, and its legacy persists into the Renaissance and beyond.” Todas as traduções serão de minha autoria, exceto aquelas indicadas nas referências bibliográficas.

textos sobre o tema sendo produzido diminuiu, dando lugar aos manuais de conduta e matrimoniais, mas que, no entanto, a virgindade feminina ainda era considerada não só um prêmio, mas o único valor da mulher (Kelly; Leslie: 1999, p. 20).

Escrito pelo pedagogo espanhol Juan Luis Vives (1493-1540) e dedicado à Rainha consorte da Inglaterra Catarina de Aragão (1485-1536) como um manual a ser seguido na educação de sua filha Maria Tudor (1516-1558), bem como na educação de todas as jovens cristãs, o tratado *The Instruction of a Christian Woman* (1557) ilustra bem a centralidade da virgindade para a construção da identidade feminina – ou de um ideal feminino – mencionada por Kelly e Leslie. A obra de Vives se assemelha mais a um manual de conduta do que a um tratado pedagógico *per se*, tendo mais ênfase em questões morais e comportamentais das jovens solteiras, das mulheres casadas e das mulheres viúvas do que em questões de ordem educacional. No capítulo VI do Livro I de sua obra, que é dividida em três partes, o autor disserta sobre a virgindade:

Eu defino a virgindade como a integridade da mente, que se estende também ao corpo, uma integridade livre de toda corrupção e contaminação. Nenhum outro modo de vida é mais parecido com aquele conduzido no paraíso. Pois onde a lei da carne for revogada, seremos como anjos, sem sentir impulsos sexuais, onde nenhum homem ou mulher será dado em casamento. O que há, em toda criação, de mais puro, mais livre do sexo e das relações carnis, necessárias para a procriação e para a escravidão do corpo, do que mentes angelicais? O que melhor expressa isso entre a humanidade do que a virgindade? Mas a parte essencial dessa pureza e integridade situa-se quase inteiramente na mente, que é também fonte de todas as virtudes. Pois o corpo terrestre e bruto é apenas um servo da vontade, e Deus não olha para isso e nem toma conta disso [...] (Vives: 2000 [1557], p. 80)

Vives prossegue seu capítulo ressaltando que uma jovem virgem deve manter-se longe da companhia e dos olhares masculinos e deve viver, preferencialmente, reclusa, longe de ambientes públicos, até que seu pai decida casá-la. O texto de Vives atualiza a construção da identidade feminina que se resume em um ser que incita o pecado no sexo oposto (Eva) e cujo único

⁴ I define virginity as integrity of the mind, which extends also to the body, an integrity free of all corruption and contamination. No way of life is more like that led in heaven. For there where the law of the flesh is abrogated we will be as angels, feeling no sexual urges, where no man or woman will be given in marriage. What is there in all of creation purer, freer from sex and the carnal relations necessary for procreation and the slavery of the body than angelic minds? What expresses this more among mankind than virginity? But the essential part of this purity and integrity is situated almost entirely in the mind, which is also the source of all virtues. For the terrestrial and brute body is only the servant of the will, and God does not look to it or have any care for it; [...]

valor é a sua virgindade (Maria). Kelly e Leslie comentam um desdobramento problemático da obra de Vives:

Ao situar a raiz do pecado sexual nas mulheres, Vives liberta os homens da maior parcela de responsabilidade pelos seus próprios desejos sexuais, deixando-os livres para contemplar a beleza sem serem contaminados pela luxúria. A representação problemática da mulher ideal feita por Vives seria lida e digerida por um grande número de leitores ao longo do século XVI, e quer estivessem ou não respondendo diretamente ao *Instruction*, os escritores de conduta e de literatura imaginativa explorariam o conceito de castidade de maneiras que repercutem a imagem apresentada por Vives.⁵ (Kelly; Leslie: 1999, p. 145)

Em 1567, a primeira coleção de poemas de Isabella Whitney, intitulada *The Copy of a Letter, Lately Written in Meeter by a Yonge Gentlewoman: to her Unconstant Lover with an Admonition to al Yonge Gentlewomen, and to all Other Mayds in General to Beware of Mennes Flattery*,⁶ foi publicada em Londres. Nos versos de seu “The Admonition by the Auctor, to all yong Gentilwomen: And to al other Maids being in Love” ou seja, “O alerta da autora a todas jovens damas: e a todas as donzelas apaixonadas” Whitney – ou o eu lírico – endereça seu texto às suas leitoras virgens para lhes oferecer um conselho: que não acreditem nas palavras vazias de homens que dizem qualquer coisa para conquistarem uma donzela e que, após tirarem sua virgindade, desaparecem, deixando-as com sua reputação corrompida:

Vós Virgens que das tendas do Cupido
trazem consigo o sofrimento
Cujos corações de amor corrompido
dolorosamente queimam no relento

A vós eu falo: pois vocês são aquelas
que carecem de conselho bom:
Oh se pudesse falar das mazelas
minha língua estaria fora do tom?

⁵ By locating the root of sexual sin in women, Vives absolves men from the greater share of responsibility for their own sexual desires, leaving them free to contemplate beauty without being tainted to lust. Vives’s problematic representation of the ideal woman would be read and digested by a large readership throughout the sixteenth century, and whether or not they were directly responding to *Instruction*, writers of conduct and imaginative literature alike would explore the concept of chastity in ways that resonate with the image presented by Vives.

⁶ Em português: *O exemplar de uma carta, recentemente escrita em versos, por uma jovem dama: para o seu amante infiel, com um alerta a todas jovens damas e todas as moças em geral para que tomem cuidado com a bajulação dos homens.*

Mas o que eu puder falar, aqui direi
Com poucas palavras selecionadas:
E se forem observadas, saberei
Que algumas de suas angústias serão reparadas.

Cuidado com falas falsas e encantadoras,
cuidado com as línguas dos encantos:
As Sereias são vãs bajuladoras
quando cantam seus cantos.⁷

Já em seu primeiro verso, a voz poética de Whitney dirige-se em particular às virgens; jovens ingênuas que facilmente poderiam ser ludibriadas pelos homens. Ciente de que pode ser hostilizada pelo seu alerta, a autora compromete-se em revelar os truques que os homens usam para conquistarem uma donzela. Ao longo de seu poema de 128 versos, Whitney discursa sobre a falsidade dos homens para com as mulheres, apresentando diversos exemplos de personagens mitológicas que foram enganadas por personagens masculinos.

Jovem solteira e de classe média nascida em Cheshire, Whitney mudou-se para a cidade de Londres para servir na casa de aristocratas antes mesmo de pensar em tornar-se escritora. Como relata em seus versos epistolares de “Certain familiar Epistles and friendly Letters by the Auctor,” presentes em sua segunda e última obra *A Sweet Nosegay, or Pleasant Posy, Cointaing a Hundred and Ten Philosophical Flowers*,⁸ publicada em 1573, Whitney foi demitida após rumores serem espalhados sobre um suposto amante, ao qual a autora se refere no título de sua primeira obra. Seu “infel amante” a abandonara para casar-se com outra mulher, deixando a jovem Whitney sozinha com sua reputação difamada. Desempregada, começou a publicar seus textos como forma de conseguir sustentar-se na cidade⁹, à qual ela se refere como cruel e onerosa em seu poema “Wyll and Testment.”

⁷ YE Virgins yt from Cupids tentes / do beare away the foyle / Whose hartes as yet wt raging love / most paynfully do boyle / To you I speake: for you be they, / that good advice do lacke: Oh if I could counsell geve /my tongue should not be slacke? / But such as I can geve, I wyll. / here in few wordes express: / Which if you do observe, it will / some of your care redresse. / Beware of fayre and painted talke, / beware of flattering tonges: / The Mermaides do pretend no good / for all their pleasant Songs.

⁸ Em português: *Um adorável ramo de flores, ou um agradável buquê, contendo cento e dez flores filosóficas.*

⁹ Não sabemos o quanto a autora lucrou com a publicação de suas obras, mas sabemos que ela não teve um retorno financeiro suficiente para manter-se na cidade de Londres, pois teve que retornar a Cheshire para morar com seus pais.

Em 1589, o panfleto¹⁰ em defesa do sexo feminino intitulado *Jane Anger, Her Protection for Women: to Defend them Against the Scandalous Reportes of a Late Surfeiting Lover, and all Other Like Venerians that Complaine So to Bee Overcloyed with Womens Kindnesse*,¹¹ foi publicado, em Londres, em resposta ao panfleto misógino e misógamo *Boke his Surfeit in Love*¹² (s/d). A autoria de ambos os textos ainda é considerada incerta. Diferentemente da grande maioria das autoras inglesas da Primeira Modernidade, não há dados biográficos disponíveis que comprovem a identidade da autora de *Her Protection for Women*. No entanto, como as estudiosas Frances Teague e Rebecca De Hass nos lembram, mais importante do que a discussão sobre a real identidade de Jane Anger é o fato de que o texto foi apresentado como uma produção feminina, o que sugere que a identidade de uma mulher conferia força no ataque contra a voz masculina. (Teague; Hass: 2002, p. 254) É igualmente incerta a identidade do autor de *Boke*.¹³ Anger publicou seu texto em defesa de todo o sexo feminino em um período em que os ataques contra as mulheres tornavam-se cada vez mais frequentes.¹⁴

Sua obra é dividida em cinco partes. Primeiramente, Anger escreve um prefácio em prosa endereçado às mulheres de Londres, no qual a autora alerta – ao mesmo tempo que se desculpa com – suas possíveis leitoras sobre seu tom colérico e anuncia que foi “Anger” quem escreveu o texto, fazendo um jogo de duplo sentido entre a palavra “raiva” ou “ira” com seu suposto sobrenome “Anger.” Em seguida, a autora escreve seu segundo prefácio em prosa endereçado a todas as mulheres e quaisquer leitoras e leitores no geral, no qual denuncia a falsidade dos homens, condena suas línguas que,

¹⁰ Livretos impressos, normalmente compostos de 1 a 12 páginas com dobradura *in quarto*, ou seja, dobradas duas vezes. Por ser mais barato de produzir, o formato era bastante popular no século XVI.

¹¹ Em português: *Uma defesa das mulheres: para defendê-las dos relatos infames de um recente amante empanturrado e de todos os outros enamorados que queixam-se de estar saturados da bondade das mulheres*.

¹² Em português: *Livro do amante empanturrado*.

¹³ Apesar de algumas/uns estudiosas/os especularem que o panfleto de Anger, na verdade, poderia estar referindo-se ao texto *Cooling Card for Philautus* (1578) do romancista e dramaturgo inglês John Lyly (1553-1606), a capa de *Her Protection for Women* indica que aquele texto é uma resposta direta ao panfleto intitulado *Boke His Surgeit in Love*. O seguinte artigo é um exemplo de fontes que especulam sobre Anger estar se referindo ao texto de Lyly: DUBOIS-NAYT, Armel: Animalizing Women and Men in an Episode of the *Querelle des femmes*: John Lyly vs Jane Anger. In: _____ *XVII-XVIII Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVII et XVIII siècles*. No. 76, 2019.

¹⁴ Por exemplo: *The First Blast of the Trumpet Against the Monstruous Regiment of Women* (1558), de John Knox (c. 1514-1572), e *The Arraignement of Lewed, Idle, Froward, and Unconstant Women* (1615), de Joseph Swetnam (? - 1621).

descontroladamente, acusam as mulheres, e convida todas e todos a ajudarem-na em sua defesa do sexo feminino. Após seus dois prefácios, Anger fixa seu texto principal intitulado “A Protection for Women,” no qual escreve ora em prosa, ora em verso. Logo após, encontramos o poema intitulado “A Sovereign Salve, to Cure the Late Surfeiting Lover;” ou seja, “Um remédio poderoso, para curar o amante recentemente empanturrado,” no qual Anger aconselha o autor do panfleto misógino ao qual ela responde que, ciente do quanto ele sofre com o amor das mulheres, não se engaje novamente em um, terminando seus versos com uma sugestão: “Vivendo disce;” ou seja, “Aprenda vivendo” ou “Aprenda pela experiência.” No último texto de sua obra, poema intitulado “Eiusdem ad Lectorem, de Authore;” ou seja, “O mesmo para o/a leitor/a, da Autora,” Anger pede que suas leitoras – e quaisquer possíveis leitores que se interessem pelo tema – façam bom uso de suas palavras, aliviando sua própria raiva com a linguagem raivosa da autora, e que entendam que ela se dispôs a fazer esse árduo trabalho em benefício de suas próprias leitoras.

Nas primeiras linhas de seu texto principal, *A Protection for Women*, a voz literária de Anger reflete sobre o sofrimento e os ataques vividos pelo sexo feminino: “Alguém já sofreu tanto abuso, foi tão caluniado, tão criticado ou tão injustamente maltratado como nós, mulheres?”¹⁵ (Anger: 1589, s/p). Mais adiante em seu texto, a autora subverte o argumento masculino de que as mulheres são lascivas e culpadas por atraírem os olhares dos homens (como foi anteriormente apresentado no exemplo do texto de Vives) redirecionando a culpa para o sexo oposto “[...] nossos olhos fazem com que eles olhem para nós lascivamente, e por quê? Porque eles são inclinados à luxúria¹⁶ (Anger: 1589, s/p). Seguindo com esta estratégia – inversão das acusações feitas ao sexo feminino pelos homens – Anger passa a tratar, então, do tema da virgindade, usando a própria imposição masculina de que uma mulher deve ser casta com o objetivo de defender e enaltecer as virtudes de seu sexo:

Nas mulheres só existe a verdadeira Fidelidade: (somente nela) há lealdade [...] Nossa virgindade nos torna virtuosas, nosso jeito de ser é cortês, & nossa castidade permite que nossa sinceridade no amor se manifeste. Eles confessam que somos necessárias, mas ao mesmo tempo nos consideram más. Que eles não podem ficar sem nós, eu admito; mas nego que sejamos más [...]¹⁷ (Anger: 1589, s/p)

¹⁵ Was there ever any so abused, so slandered, so railed upon, or so wickedly handeled undeservedly, as are we women?

¹⁶ [...] our eies cause them to look lasciviously, & why? because they are geven to lecherie.

¹⁷ In women is onely true Fidelity: (except in her) there is constancie [...] Our virginitie makes us vertuous, our conditions curteous, & our chastitie maketh our truenesse of love manifest.

As acusações de que as mulheres são naturalmente inclinadas à luxúria são, dessa forma, redirecionadas aos homens. Em seguida, a autora denuncia os abusos sexuais cometidos pelo sexo oposto, cujos avanços físicos são constantes, bem como relata a dificuldade encontrada pelas mulheres ao tentarem lidar com estas investidas – pois serão criticadas independentemente de como ajam:

Se eles não estão se enfiando por dentro de nossas batas, eles estão agarrando nossas anáguas: mas se nossa natureza honesta não permite esse tipo de brincadeira grosseira, então somos consideradas falsamente recatadas: ainda assim, se toleramos suas grosserias e ficamos minimamente íntimas deles, eles rapidamente saem espalhando que se fartaram do nosso amor, e então se empenham totalmente em contar aos outros como foi.¹⁸ (Anger: 1589, s/p)

De forma Semelhante a Whitney, Anger deixa claro que, assim que as mulheres cedem às investidas masculinas, eles se “fartam” delas e difamam sua reputação. O alerta e a denúncia em *Her Protection for Women* refletem os problemas enfrentados pelas mulheres, resultantes do culto à virgindade ainda presente na Primeira Modernidade: uma jóia que, por ser o único valor da mulher, deve ser a todo custo preservada, mas que está sempre prestes a ser tomada/roubada.

Além das duas vozes autorais da segunda metade do século XVI aqui apresentadas, a voz ficcional de Créssida também ecoa as dificuldades e ambiguidades inerentes ao tema da virgindade enfrentadas pelo sexo feminino, principalmente o fator “abandono” pelo amante após a perda da virgindade. *Troilo e Créssida*, de Shakespeare, foi escrita por volta de 1602 tendo como principais fontes o poema épico do escritor grego Homero (c. 850 a.C.), *Iliada* (séc. VIII a.C.), e o romance medieval *Troilus and Criseyde* (1382-1386-7), de Geoffrey Chaucer (c. 1343-1400). A história escrita pelo Bardo começa por volta de 7 anos após o início da guerra entre gregos e troianos, quando o príncipe Páris, um dos filhos do rei Príamo, abduz Helena de seu marido, Menelau, irmão do general dos gregos. Em meio à guerra, Troilo, também príncipe e filho de Príamo, apaixona-se por Créssida, filha de Calcante, sacerdote desertor que abandona Tróia

They confesse we are necessarie, but they would have us likewise evil. That they cannot want us I grant: yet evill I denie [...]

¹⁸ If we wil not suffer them to smell on our smockes, they will snatch at our peticotes: but if our honest natures cannot away with that uncivil kinde of jesting then we are coy: yet if we beare with their rudenes, and be somewhat modestly familiar with them, they will straight make matter of nothing, blazing abroad that they have surfeited with love, and then their wits must be showen in telling the maner how.

para ficar do lado grego. Inicialmente, Créssida rejeita os avanços de Troilo e, assim, o príncipe conta com a interferência de Pândaro, tio da jovem, para que o ajude a convencê-la a ceder. Pândaro tenta influenciar sua sobrinha, elogiando Troilo mais do que alguns dos mais poderosos guerreiros troianos. Secretamente, porém, Créssida também sente-se atraída por Troilo.

Logo na primeira cena do primeiro ato, Troilo nos conta que sua amada: “[...] contra a sedução se mostra teimosamente casta” (Shakespeare: 1958 [1602], s/p). A personagem, apesar de internamente corresponder aos sentimentos de Troilo, mantém-se casta, pois sabe que é costume dos homens abandonar as mulheres uma vez que elas cedem aos seus encantos, como é apresentado em seu solilóquio ao fim da cena dois do primeiro ato. Após Pândaro tentar convencê-la de se entregar a Troilo, Créssida reflete sozinha:

CRÉSSIDA:

Por esse mesmo penhor, não passais de um grande alcoviteiro.

Palavras, votos, lágrimas em messe, por amor de um estranho ele oferece.

Mas muito mais no próprio Troilo vejo do que Pândaro diga de sobejo.

Porém resistirei. Solicitadas,

são anjos as mulheres; mas coitadas depois de ganhas. Fana-se a conquista, perdendo o encanto da primeira vista.

Nunca houve amante que, atingida a meta, considerasse a amada mui discreta.

Esta máxima, assim, o amor me ensina: o noivo serve; o cônjuge domina.

Por isso, embora sinta amor sincero,

que surja aos olhos consentir não quero.

No solilóquio, a “língua dos encantos” mencionada por Whitney é representada pela fala do tio Pândaro, incumbido de convencer sua sobrinha de que Troilo é o mais admirável guerreiro. No entanto, mesmo ainda não tendo ouvido os galanteios diretamente da boca de Troilo, Créssida deixa claro o seu receio de que, findada a fase da conquista, seu pretendente não terá mais as mesmas atitudes cordiais para com ela. Jovem virgem, ela se mostra consciente das consequências perigosas de corresponder aos encantos de um homem: perderá seu único valor e, caso não seja abandonada, passará a ser domínio de seu marido, cujos cortejos cederão lugar às ordens de Troilo.

Em suas conversas com Pândaro, Troilo diz-se intensamente apaixonado por Créssida e revela que suas expectativas com relação à noite de amor com a jovem o fazem sentir vertigens e lhe encantam os sentidos. Após ter finalmente convencido Créssida a se entregar a Troilo, Pândaro reúne os dois amantes e, após trocarem juras de amor eterno (ato 3 cena 2), o casal de apaixonados passa a noite juntos: Créssida perde sua virgindade com Troilo. Na manhã seguinte (ato 4 cena 2), no entanto, é possível notar uma mudança no tom da fala do príncipe. Ainda que use palavras gentis, Troilo reage arisco quando Créssida tenta interagir com ele, e começa a lhe dar ordens – o que nos remete à imagem do “amante empanturrado” do qual se refere Anger:

TROILO: Querida, não vos apresseis; é fria por demais a manhã.

CRÉSSIDA: Então meu doce senhor, terei de convocar o tio, para que ele abra a porta.

TROILO: Não, deixa-o. Para o leito de novo, para o leito! Que o sono mate esses bonitos olhos e os sentidos te deixe tão tranquilos como sono de criança que não pensa.

CRÉSSIDA: Bom dia, então.

TROILO: Repito: para o leito.

CRÉSSIDA: Estais farto de mim?

TROILO: Oh não, Créssida! Se pela cotovia não tivesse sido acordado o dia barulhento que despertou os corvos luxuriosos, e a noite sonhadora não tivesse deixado de ocultar nossa ventura, de ti não me apartara.

CRÉSSIDA: Muito curta foi esta noite.

TROILO: Bruxa amaldiçoada! Para as criaturas venenosas ela demora como o inferno interminável,

mas do abraço do amor sói esgueirar-se
com asas tão velozes e fugazes
como o próprio pensar. Ides resfriar-vos
e culpar-me por isso.

CRÉSSIDA: Mais um pouco
parai, vos peço. Os homens nunca esperam.
Oh Créssida aloucada! Eu deveria
ter resistido um pouco. Assim, teríeis
esperado também! [...]

A personagem, ao perceber a diferença no tratamento de seu amado logo na manhã seguinte à sua primeira noite de amor, mostra-se arrependida por ter cedido tão depressa à sua sedução. Logo em seguida, Enéias, um comandante troiano, dá a notícia a Troilo de que Antenor, outro comandante troiano, que havia sido capturado pelos gregos, seria restituído à Tróia em troca de Créssida. O príncipe não demonstra nenhuma resistência quanto ao combinado e imediatamente aceita entregar a jovem. Créssida fica sabendo de seu destino por seu tio. Ao recontrá-la antes que fosse entregue aos gregos (ato 4 cena 4), Tróilo demonstra afeto por Créssida e promete revê-la caso ela mantenha-se fiel. Ainda assim, a fala da personagem, ainda virgem, logo no início da peça, se concretiza: “Solicitadas, são anjos as mulheres; mas coitadas depois de ganhas.” Seu único valor já não existe mais e, a partir de agora, seu amante não mais a estima como antes e aceita entregá-la, sem nenhuma objeção, aos inimigos.

Os desdobramentos e angústias provenientes do culto à virgindade feminina é o que há em comum entre a voz ficcional shakespeariana e as duas vozes autorais aqui analisadas: Whitney, o que tudo indica ser por experiência própria, alerta seu público feminino sobre as mentiras que os homens contam quando querem tirar a virgindade de uma donzela, bem como o abandono sofrido por elas ao cederem às investidas; Anger denuncia os abusos sexuais cometidos pelos homens, as dificuldades que o sexo feminino encontra ao tentar lidar com tais avanços e usa a própria imposição masculina da virgindade ao seu favor, ao reforçar a virtude virginal da mulher, revertendo, assim, as constantes afirmações de que as mulheres são seres perigosos por serem naturalmente inclinadas à luxúria; Créssida, previamente munida do conhecimento de que “Nunca houve amante que, atingida a meta, considerasse a amada mui discreta,” nos revela suas angústias e receios com relação às consequências que a perda de seu único valor pode trazer. Por séculos debatido por vozes masculinas, o tema da virgindade passou a ter,

na Primeira Modernidade, importantes representações de dicções femininas, sendo interessante observar não claramente o Bardo articulou tais dicções pela voz de sua personagem.

Referências:

ANGER, Jane. *Jane Anger, Her Protection for Women*. Londres: R Jones; T. Orwin, 1589. Disponível em: <<https://digital.library.upenn.edu/women/anger/protection/protection.html>> Acesso em: 11 de set. 2023.

BLOCH, Howard R. *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*. Trad. Claudia Moraes. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

KELLY, Kathleen C.; LESLIE, Marina. *Menacing Virgins: Representing Virginity in the Middle Ages and Renaissance*. Londres: Associated University Press, 1999.

SHAKESPEARE, William. *Troilo e Crésida*. Trad. Carlos Aberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, 1958.

TEAGUE, Frances; HASS, Rebecca. Defences of Women. In: PACHECO, Anita (ed). *A Companion to Early Modern Women Writers*. UK: Blackwell Publishing, 2002, p. 248-263.

VIVES, Juan L. *The Education of a Christian Woman*. Trad. Charles Fantazzi. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.

WHITNEY, Isabella. *The Copy of a Letter*. Londres: R. Jones, 1567. Disponível em: <<https://quod.lib.umich.edu/e/ebo/A15141.0001.001?view=toc>> Acesso em: 11 de set. 2023.

- “MAS NÃO HAVIA SILÊNCIO”: A SONORIDADE EM “KEW GARDENS” E “THE MARK ON THE WALL” DE VIRGINIA WOOLF

Ana Carolina de Azevedo Guedes

O presente artigo intenta analisar a presença da sonoridade na literatura de Virginia Woolf (1882-1941). Para isso se propõe a leitura dos contos “Kew Gardens” (1919) e “The Mark on the Wall” (1917) sob a luz da teorização de Helen Rystrand quanto à atuação dos sons no processo de conexão com o leitor e na produção de uma qualidade narrativa única, inerente à obra woolfiana. A proposição que se apresenta é do som não como um complemento da obra, mas como elemento disruptivo da experiência de leitura, apontando para uma abertura como tratado por Emanuella Siqueira e Mariana Marino, e aliado à noção de ecocrítica como possibilidade investigativa.

Nos contos escolhidos é possível perceber uma porta de entrada importante para investigarmos a presença desta musicalidade, seja através de sonoridades presentes na natureza ou no humano, através de suas ações e movimentos (guerra, cidade). Essas “interferências” nos permitirão atentar para a potencialidade semântica da linguagem na obra de Virginia Woolf. Pensando a produção woolfiana como exemplo singular na articulação entre som e linguagem, a proposta consiste em traçar e compreender de que modo Virginia Woolf trabalhou as sonoridades rítmicas ambientais e humanas buscando construir a noção de “paisagem sonora”.

A sonoridade em “Kew Gardens” (1919) e “The Mark on the Wall” (1917) se relaciona diretamente ao que venho investigando neste primeiro ano do doutorado: os mecanismos que Woolf emprega para marcar a relação direta entre a sonoridade proposta pelo texto escrito e possíveis imagens produzidas a partir dela. O elemento sonoro é um compósito interessante de ser observado no contexto criativo das obras woolfianas. As frases construídas zelosamente parecem remeter à musicalidade trazida pelo gramofone, pela natureza ou pela própria ausência do som no processo de escrita de Virginia Woolf. Levando em consideração essa afirmação me parece relevante estabelecer e reforçar o compósito entre som e silêncio, como forma e como

experimentação caracteristicamente woolfiana. O que se convencionou chamar de prosa poética se põe nesse intermédio em que a forma de estrofes e versos passa a se construir na forma longa, mas com elementos ritmados acrescentados de um mergulho na interioridade, tornando a escrita fluida com o objetivo de aproximar o ritmo ao fluxo de pensamentos humanos.

Como ponto inicial, tem-se o ato de conversar, no qual normalmente os indivíduos se mantêm o mais ritmados possível. De forma não perceptível, medimos nossas palavras de modo a agradar nosso senso rítmico, e o que notamos é como esse modo de lidar com o ritmo é passado para a prosa no século XX. Toda a linguagem é rítmica, e essa é uma afirmação crucial para a compreensão do funcionamento da ficção com um todo.

Like all other bodily activity in which similar movements are repeated at brief intervals of time, speech tends towards rhythm and approaches regularity of rhythm as closely as the phonetic character of the words, all things considered, permits. The artistic prose writer molds the material in which he works to heighten rhythmical effects and suppress roughnesses already there. (Lipsky: 1908, p. 289)

A pesquisadora Helen Rydstrand entende o som como intuitivo e corpóreo, criando uma resistência para sua apreensão na via intelectual comumente aceita, porque dele não se conseguiria uma conceitualização. Existe um paradoxo na compreensão do tempo e do ritmo: ele é cíclico por uma demanda de constante repetição, se associando à natureza; e ele é linear, pela presença na vida social humana como uma permanente.

Rhythm is both fragmentary and unified: it is at once the repetition of separate, distinct events and the thread that connects those interactions. LeFebvre also observes that the apparent natural spontaneity of rhythm also inevitably involves ‘*measure*, which is to say law, calculated and expected obligation’: the fact of rhythm in itself sets up an expectation of continuation. Rhythm is therefore both natural and artificial, or to put it another way, both an independent aspect of reality and a subjective interpretation. (Rydstrand: 2016, p. 5)

O ritmo me interessa neste trabalho porque entendo o silêncio como um recurso utilizado conscientemente por Woolf na busca de enfatizar o não dito como potência, como uma oferta de convite ao leitor para que o agregue ao texto e não simplesmente o preencha com falas abertas ou diálogos banais. Segundo Rydstrand, o maior perigo que se corre na análise da sonoridade na prosa woolfiana é de encontrar som em tudo, aliando som e ação, e esvaziar a capacidade ou o objetivo da autora de manipular esse elemento na construção do texto.

Trazendo um exemplo de *Between the Acts*, podemos localizar essa dimensão rítmica do romance encarnada no elemento de modernidade que é o gramofone utilizado por Ms. La Trobe. É através de sua ausência que o mundo natural emerge novamente da suspensão ocorrida durante a peça.

It was an awkward moment. How to make an end? Whom to thank? Every sound in nature was painfully audible: the swish of the trees; the gulp of a cow; even the skim of the swallows over the grass could be heard. But no one spoke. Whom could they make responsible? Whom could they thank for their entertainment? Was there no one? Then there was a scuffle behind the bush; a preliminary premonitory scratching. A needle scraped a disc; chuff, chuff, chuff; then having found the rut, there was a roll and a flutter which portended *God...* (they all rose to their feet) *Save the King*. (Woolf: 2007, p. 1009)

Existe nesse trecho algo mais do que apenas a coordenação de movimentos, chegando à coexistência de dois ritmos que agem no texto ficcional criando caminhos, escavando túneis para as cenas, suas atmosferas e configurações sociais. No caso do trecho acima, o ritmo do diálogo interno e dos pensamentos de diferentes naturezas que passam por Mr. Streatfield trazem à atenção aspectos de pausa e continuação do texto.

Virginia Woolf objetivava colocar nas obras os sons do cotidiano, da percepção, do corpo humano e essa experimentação foi feita ao longo de seus textos curtos. No ensaio “Street Music”, publicado pela primeira vez em 1905, o som é o tema central, explorando o papel do ouvinte e sua influência no psicológico e no físico. Ao atribuir a capacidade do artista de produzir sons a algo primitivo, remetendo a uma divindade antiga, Woolf nos relembra o aspecto dionísico que a arte possui.

Será o deus da música que há de insuflar loucura em nosso cérebro, que há de rachar as paredes de nossos templos e nos levar a abominar nossa vida sem ritmo para dançar e circular para sempre em obediência à voz dele? (...) Se o sentido de ritmo estivesse em plena atividade em todas as mentes, deveríamos, se não me engano, notar um grande progresso não só na organização de todos os assuntos da vida cotidiana, mas também na arte de escrever, que é quase uma aliada da música e degenerou principalmente por se ter esquecido da adesão dessa arte. (Woolf: 2014, p. 32)

Ao conectar o ritmo nas artes, principalmente na escrita, Virginia Woolf traz a questão dessa separação, esse impulso em ignorar a atuação do ritmo na composição narrativa como algo menor, atestando a importância dessa

temática na escrita modernista. Na tentativa de capturar o todo, a autora inglesa fala em uma pulsação que apaga as fronteiras claras entre humano e natureza, abrindo possibilidades de borrá-las.

Em florestas e lugares solitários, um ouvido atento pode detectar algo muito parecido com uma vasta pulsação e, se nossos ouvidos fossem educados, poderíamos ouvir também a música que a acompanha. Apesar de não ser humana essa voz, ela é, contudo, uma voz que alguma parte de nós pode, se a deixarmos, compreender, e é talvez por não ser humana a música que ela é a única coisa feita pelos homens que nunca pode ser ruim nem feia. (Woolf: 2014, p. 33)

Os sons humanos e não humanos são uma fonte de resgate da imagem que é acionada pela memória, que trabalha ativamente durante a leitura, e por isso, não é possível que haja uma forma de pensar uma criação e novas formas de narrativas, e, pensar sobre uma imageria, sem pensar na ação conjunta desses dois fatores que agem no mecanismo da escrita poética e da experiência estética, que dariam forma à obra de arte (Guedes: 2021).

É exatamente no ponto da sonoridade da natureza e em seus silêncios que está a questão principal que quero abordar aqui. Mariana Marino e Emanuela Siqueira, ambas doutoras pela Universidade Federal do Paraná, em meio à pandemia, ofertaram um curso sobre o projeto estético-ecológico em Virginia Woolf, do qual veio o pontapé inicial deste capítulo. Segundo as autoras no artigo “Experiências, paisagens e simetria no projeto estético-ecológico de Virginia Woolf”, de 2022, a obra woolfiana está embebida de dinâmicas da natureza e exibe a presença constante de diversas espécies de sons e silêncios. Nesse sentido, sob um olhar ecológico como defendido por Justyna Kostkowska, o objetivo é alcançar no mínimo um estranhamento quanto à presença do elemento natural. Logo, segundo Kostkowska, a obra de Virginia Woolf é ecológica porque desestabiliza noções binárias, provocando uma espécie de borramento de posturas antropocêntricas e cartesianas nos mais variados níveis de narrativa.

No caso de “The Mark on the Wall”, publicado pela primeira vez em 1917, é interessante olhar rapidamente para a estrutura do conto. Como se cada linha se remetesse a um novo desdobramento do texto, e como se ao lidar com o campo externo (de fora da casa) a autora atentasse para uma banalidade do mundo, das pessoas importantes, seja de Shakespeare ou dos guerreiros que combatiam nas trincheiras, mas sempre com um retorno ao ponto inicial, a marca na parede. A marca aparece como percepção e depois passa a ser imagem, residindo em seu prolongamento quando a observadora

não se levanta. Mas sabemos que isso não vai acontecer tão cedo, a observadora está confortável fumando seu cigarro após o almoço, buscando uma árvore onde pendurar os seus pensamentos, até que os olhos se apoiam na marca da parede. A impressão inicial é de um silêncio contemplativo remetido a sons naturais:

A árvore perto da janela bate de leve na vidraça... Quero pensar com calma, em paz, espaçosamente, nunca ter que me levantar da cadeira, deslizar à vontade de uma coisa para outra, sem nenhuma sensação de hostilidade, nem obstáculo. Quero mergulhar cada vez mais fundo, longe da superfície, com seus fatos isolados, indisputáveis. Firmar-me bem, deixar-me agarrar a primeira ideia que passa... Shakespeare... Bem, tanto faz ele ou outro. (Woolf: 2015, p. 14)

A sonoridade que se emprega na leitura de “The Mark on the Wall” é de uma cepa muito específica: é o som da memória. Ao mesmo tempo em que estamos sentados na sala analisando as possibilidades de fuga de realidade e de criação de um mundo particular que coubesse no dualismo entre “homem de ação” e “homem culto”, apresentado de forma nada inocente por Woolf na busca de dar sentido a alguém que não ocupa essas posições. Na Guerra, somos convidados a acompanhar todos os elementos que a formam. O silêncio aqui não é notado imediatamente porque todo o arcabouço literário está voltado para decifrar o que é a marca na parede, aquela interrupção não desejada e invasiva que ocupa a mente reflexiva enquanto “O homem de ação” está inserido nos traços (excetuando “o nada se conhece”). Lidando com o trivial ele se afasta da experiência da dor, sendo uma vantagem dúbia.

O “homem culto” lida com a impossibilidade de conhecer qualquer coisa, ele lida também com a imagem e tem uma dupla tematização (percepção e caracterização da realidade). Ele trata da imagem fora do campo da percepção por sua variabilidade (com as mudanças, com a inconstância da imagem). Para o homem culto, lidar com a dor é uma vantagem.

Ambos estão postos como numa amalgama no silêncio interrompido bruscamente por animal (um caramujo) que enquanto natureza rasga o questionamento apresentando-se como o mais poderoso microcosmo, um ser a quem a guerra não atingirá diretamente.

“Kew Gardens” é um conto publicado pela Hogarth Press em 1919 e que tem seu cenário anunciado no título. Nele percebe-se uma formação caleidoscópica do ponto de vista narrativo, em que o leitor ouve, acidentalmente ou não, diferentes conversas ao longo do caminhar do caracol. Mas antes de sermos postos no lugar do caramujo, estamos suspensos no jardim.

Do canteiro de flores em forma oval erguia-se talvez uma centena de talos que no meio da ascensão se alargavam em folhas uma forma de coração e de língua e se desfraldavam na ponta em pétalas vermelhas ou azuis ou amarelas com manchas de outra cor a marcá-las na superfície, e da obscuridade do colo, vermelha, azul ou amarela, emergia uma haste reta, coberta de pó dourado e ligeiramente rombuda na ponta. (Woolf: 2015, p. 28)

Justyna Kostkowska defende que a inovação de Woolf seria a abertura já ser diretamente feita retirando a primazia do olho humano no registro da vida natural. A perspectiva não seria mais de baixo para cima e sim de uma “ecocentricidade” no olhar. Segundo ela,

The narrators shows a remarkable empathic ability to convey the snail’s perspective, with microscopic observational power including anticipation of the leaf’s durability as well as the specific environmental sounds and sights that the snail experiences. The anthropomorphic tint of these observations makes them no less remarkable, since anthropomorphic language is the only medium readily available to the narrator in which to describe the snail. Moreover, anthropomorphism helps to achieve the portrayal of the minute snail’s sensibility as equally complex and significant as a human’s. (Kostkowska: 2013, p. 18)

O grande feito da escrita woolfiana que se destaca neste artigo é a união de mundos que são comumente separados como em um jogo de escalas, criando dois universos paralelos que se encontram em pontos muito específicos. A dicotomia é reduzida para privilegiar um ponto de vista que pode se contrapor ao ser usado em outros momentos por romancistas e prosadores. Esse mundo multicêntrico é transpassado por outras técnicas narrativas que não permitem que o leitor se prenda a apenas um detalhe e sim que se abra para perspectivas sobrepostas e concorrentes ao longo da leitura.

Outro ponto interessante é a ausência de som descrita no início da narrativa. A sonoridade vem pré-narrativa, quando somos apresentados ao título do conto, o que nos faz remeter aos sons de um parque qualquer que tenhamos visitado em algum momento de nossas vidas. Possivelmente, cada um na audiência ouviu um som de fundo diferente enquanto lia esse trecho. Este é um ponto fulcral na relação de Woolf com o leitor: o jogo da revelação e ocultamento que leva a uma experiência única para cada um, inclusive de criar uma imagem que acompanhe esse silêncio. Ele é importante porque assim, quando os diálogos surgem, vêm acompanhados de toda uma criação própria do leitor sobre o que seria um parque inglês.

É o silêncio que se segue após o diálogo de Simon e Eleanor sobre um pedido de casamento rejeitado e da mãe de todos os beijos recebidos durante uma aula de pintura. Esses seres que atravessam o “caminho do caramujo” (também num movimento de inverter nossos olhares) deixam uma primeira marca do que podemos definir como seres espectrais que cruzam Kew Gardens. São essas vozes que cortam o calor do parque que arriscam mitigar o caramujo, e que nos levam a perceber uma mudança de padrão que perpassa o olhar cinematográfico atribuível ao caramujo.

Vozes, sim, vozes sem palavras, quebrando de repente o silêncio com um contentamento tão profundo, com paixão tão desejosa ou, nas vozes de crianças, com tal frescor de surpresa; quebrando o silêncio? Mas não havia silêncio; o tempo todo os ônibus motorizados viravam suas rodas e mudavam de marcha; como um imenso jogo de caixinhas chinesas, todas em aço trabalhando, dispendo-se incessantemente umas dentro das outras, a cidade murmurava; no topo, vozes gritavam alto e as pétalas de miríades de flores espoucavam suas cores no ar. (Woolf: 2015, p. 36)

A vida do caramujo, um animal que irrompe em meio aos pensamentos e conversas alheias, funcionaria como responsável por desencadear reflexões sobre a arte, a guerra e sobre a vida na narradora de “The Mark on the Wall”, criando uma espécie de alegoria não-óbvia sobre as guerras e os homens que as fazem (não somente no caso da Primeira Guerra quanto a própria Guerra de Tróia que foi coberta pela poeira três vezes). Nos dois textos, não existe uma hierarquia entre animais e humanos. Mesmo que os coloque no mesmo nível, Woolf permite que o ponto de vista saia de uma posição de privilégio superior de visão, dignificando a figura do caramujo, atribuindo-lhe um olhar empático.

É o caramujo que chama a atenção para a entrada dos sons em “Kew Gardens”, cortando o momento de silêncio. E é através de sua narrativa que podemos acessar a sensibilidade do humano quando entreouvido na natureza. É a consciência woolfiana de uma natureza que se sobrepõe ao humano (não o humano como transcendência da natureza) que faz com que suas narrativas sobrevivam às ameaças do mundo moderno e pós-moderno.

Referências:

GUEDES, Ana Carolina de Azevedo. *“Uma elegia à imageria” : ficção e metáfora a partir dos escritos literários e ensaísticos de Virginia Woolf (1911-1941)*. 2021. 239 p. (Tese de Doutorado em História Social da Cultura) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Rio de Janeiro, 2021. Acessado em 30 de out. de 2023. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/52455/52455.PDF>

KOSTKOWSKA, Justyna. *Ecocriticism and women writers: environmentalist poetics of Virginia Woolf, Jeanette Winterson and Ali Smith*. England: Palgrave Macmillan, 2013.

MARINO, Mariana Cristina P.; SIQUEIRA, Emanuela. *Experiências, paisagens e simetria no projeto estético-ecológico de Virginia Woolf*. Scripta Uniandrade, v. 20, n. 2 (2022), p. 01-17. Acessado 13 de set. de 2023. Disponível em: <https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaUniandrade/article/view/2642/1693>

RYDSTRAND, Helen. *Rhythmic Modernism: the mimesis of life itself in the short fiction of D. H. Lawrence, Katherine Mansfield and Virginia Woolf*. [Doctoral thesis] Australia: The University of New South Wales, 2016.

WOOLF, Virginia. *The selected works of Virginia Woolf*. London: Wordsworth Editions, 2007.

WOOLF, Virginia. *O valor do riso e outros ensaios*. Tradução e organização de Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

WOOLF, Virginia. *A marca na parede e outros contos*. Tradução e organização de Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

■ VIRGINDADE NA LITERATURA YOUNG ADULT

Camila Maria Rodrigues Macedo

A virgindade pode ser perdida por um pensamento.
São Jerônimo

Introdução

A virgindade, apesar do esforço de diversos teóricos por séculos, ainda é um conceito difícil de definir. Hanne Blank, em *The Untouched History* (2007), dividiu a ideia de virgindade em duas partes: a física e a moral. A parte física seria apenas medida quando ‘perdida’, isto é, quando houvesse relação sexual heterossexual com penetração do pênis na vagina. Já a parte moral estaria ligada ao comportamento da mulher, pois, além da virgindade ser sempre feminina, ela também é ligada a uma cor e a uma sexualidade (pele branca, heterossexual).

A. Dana Ménard e Christine Cabrera (2011) analisam o sexo nos romances vencedores do Rita Awards, importante prêmio estadunidense que aconteceu de 1990 a 2009. Seus resultados apontaram que as personagens dos romances, em sua maioria, possuíam entre 20 e 30 anos, eram heterossexuais, atraentes, solteiras e sem filhos ou deficiências. Além disso, suas análises revelaram a rigidez dos papéis de gênero prescritos, a estabilidade de mitos sexuais e a restrita conceituação de “sexo”.

Na literatura juvenil ainda prevalecem os tradicionais conceitos sobre virgindade, apesar de existirem livros ou séries que procuram subverter as questões de gênero e sexualidade, como *Jogos Vorazes*, há tantas outras séries ou livros que se utilizam das mesmas ideias tão fixadas sobre virgindade em nossa sociedade.

Dessa forma, este artigo está dividido em cinco partes, a saber: (1) Definindo *adolescência*; (2) Desenvolvimento da sexualidade na adolescência; (3) Definindo *virgindade*; (4) Virgindade na literatura *Young Adult* (Juvenil); e (5) Virgindade na distopia juvenil. Há, posteriormente, uma conclusão da discussão proposta no percurso do texto.

Para nos auxiliar, utilizaremos como referência teórica Bryan Gillis e Joanna Simpson, *Sexual Content in Young Adult Literature: Reading Between*

the Sheets (2015), Hanne Blank, *Virgin: The Untouched History* (2007), Michael Cart, *Young Adult Literature: From Romance to Realism* (2010) e Christine Seifert, *Virginity in Young Adult Literature after Twilight* (2015).

Definindo adolescência

As pesquisadoras Bryan Gillis e Joanna Simpson, no livro *Sexual Content In Young Adult Literature: Reading Between the Sheets* (2015) definem a adolescência segundo o psicólogo G. Stanley Hall – o primeiro a tentar definir a adolescência no século XX –, em seu livro *Adolescence*, que a define como uma fase de altos níveis de necessidade de atenção, com envolvimento em comportamentos de risco e uma forte dependência em amizades, sendo o período de vida que iria dos treze aos vinte e quatro anos. O psicólogo e pesquisador foi o principal a introduzir o termo na cultura popular, e suas ideias foram inovadoras em 1904; porém já são consideradas ultrapassadas, como por exemplo a sua ideia de que ler muito romance policial encorajava comportamentos perigosos, aumentando a atividade criminal, o uso de drogas e a atividade sexual desregulada (Arnett: 2006 *apud* Gillis, Simpson: 2015). Além disso, atualmente pode-se notar que outros psicólogos, como Jeffrey J. Arnett, consideram a adolescência como o período dos treze aos dezoito anos de idade.

O início do conceito de adolescência no século XX se deve a importantes mudanças no século anterior. Os jovens estavam frequentando mais a escola e agora eram divididos por faixa etária. Além disso, a puberdade ocorria mais cedo, provavelmente devido a uma alimentação melhor. Os rapazes passaram a ter um treinamento para o trabalho que era mais demorado e complexo, o que acabava por aumentar a idade para se casarem (Moran: 2000 *apud* Gillis, Simpson: 2015). Segundo Gillis e Simpson (2015), ao mesmo tempo que o conceito “adolescente” passa a ser mais definido, suas características peculiares também se definem – principalmente os desejos sexuais.

Na adolescência, o desenvolvimento da identidade e construção dos relacionamentos são essenciais, visto que as experiências positivas e negativas são vitais no desenvolvimento do adolescente; entretanto, é ainda mais importante a forma como essas experiências são percebidas e processadas pelo jovem. Se a maioria das experiências são processadas de uma maneira positiva, existem maiores oportunidades para o desenvolvimento de uma identidade saudável. Gillis e Simpson (2015) apontam a necessidade do ambiente para a formação do adolescente: o ambiente de estudo, de trabalho, de diversão; todos são igualmente importantes, sendo ambientes positivos

para ajudar na formação de identidade do adolescente de maneira positiva. Para tanto, é necessário entender o que seria um “ambiente positivo”.

As pesquisadoras definem um ambiente positivo como aquele que é compreensivo e solidário, um lugar onde os adolescentes se sintam inspirados, experienciam expectativas realistas e recebam atenção adequada de responsáveis, professores e mentores. Infelizmente, julgamento, indiferença e ridicularização ocorrem nesses mesmos ambientes. Na época da adolescência também é comum que o jovem mude sua percepção de “casa”, pois, muitas vezes, o adolescente passa a ver a escola mais como sua casa do que sua própria morada, e os responsáveis são substituídos em importância pelos amigos. Essa importância dada à nova família pode aumentar ainda mais a confusão mental. Dessa forma, cabe ressaltarmos as questões subjetivas da realidade, primária e secundária.

Para desenvolver as questões subjetivas primárias, a criança deve passar pelo núcleo familiar, sendo essa a fase em que desenvolve a identidade, desde quando consegue separar os pais de si e se ver como ser individual. Nessa fase carregada de emoção, a criança é modelada pela família, assim como os modelos, tendo em vista que os responsáveis devem se adaptar à criança. Nessa criação da identidade, no entanto, há tanto a identidade subjetiva, que é o que o indivíduo pensa sobre si, quanto a identidade objetiva, que é o que o outro pensa desse primeiro. Além disso, existem duas maneiras de existir a identidade, seja objetiva ou subjetiva: por atribuição ou por aquisição, ou seja, o que foi atribuído ao indivíduo e o que foi adquirido por ele. Posteriormente, o indivíduo passa por outros processos de socialização, secundários, sempre posteriores à primeira socialização, em que há a aquisição de coisas de valor relativo. A convivência social é o modo como desenvolvemos nossa questão subjetiva secundária da realidade. Dessa forma, a convivência em social é essencial para a construção da identidade.

Na adolescência, uma das experiências psicossociais mais importantes é a busca por essa identidade. A puberdade interfere na previsibilidade e na compreensão que o indivíduo desenvolveu na infância e cria a confusão dos papéis sociais. Para simplificar, o adolescente pode agir de maneira diferente no grupo de amigos da escola, de outro jeito no grupo de amigos da igreja e ainda de outro jeito na família. “Adolescentes tentam integrar o que eles acreditam ser quando crianças, suas recém-descobertas libidos e suas visões de seus ‘eus’ futuros” (Gillis, Simpson: 2015), por isso, ao construir suas identidades através das experiências sociais, os jovens podem se identificar mais com um grupo social específico, essa formação de grupos funciona como uma defesa contra a confusão (Gillis, Simpson: 2015).

Desenvolvimento da sexualidade na adolescência

Ainda segundo as pesquisadoras Gillis e Simpson (2015), adolescentes definem sua sexualidade pela sua comunicação com o mundo. Primeiro, os jovens irão se identificar com um gênero (ou vários) e, posteriormente, com uma orientação sexual: a atração física, emocional, sexual e romântica em relação a outras pessoas. Vale ressaltar que há múltiplos tipos de identificação: a identidade de gênero, que é como o indivíduo se reconhece; a expressão de gênero, que é a forma como o indivíduo se expressa para a sociedade com base em sua identidade de gênero, por meio, por exemplo, de vestuário; a orientação sexual, que é por quem o indivíduo sente atração sexual, física e/ou romântica; e o sexo biológico, que corresponde às características físicas do sexo de nascença do indivíduo.

A identidade de gênero é influenciada pelos pais, pela família e por amigos, com comportamentos estereotipados passados de geração em geração. Esses estereótipos acabam por formar a percepção do adolescente do que é ser “homem” ou “mulher”. Antes da adolescência, as identidades de gênero são mais fluídas, porém, assim que a consciência de gênero se desenvolve, a percepção que o jovem tem de si fica mais concreta e começa a funcionar como o filtro que o adolescente experiencia o mundo. A aceitação ou a rejeição de sua identidade sexual é muito influenciada por fatores sociais, como a exposição dos colegas, adultos e diversas formas de mídia.

Para as autoras, o primeiro estágio de aceitação da identidade sexual é a atração por um gênero. Após, o indivíduo se identifica, de forma a possuir afinidade, com pessoas da sociedade: amigos próximos, membros de bandas ou grupos favoritos, atores e celebridades. Ao final, ocorreria o namoro em si, e, se essas interações forem positivas, a aceitação acontece. Já a rejeição ocorre se o adolescente percebe suas experiências como prejudiciais, o que acaba por criar uma autoimagem negativa.

Amídia acaba por influenciar fortemente o desenvolvimento da identidade sexual do adolescente, pois os jovens são desde muito cedo “bombardeados” com imagens da televisão, dos filmes, da música e da internet e podem acabar sentindo que devem agir de determinada maneira para serem aceitos por um grupo social.

Uma vez que os papéis de gênero forem estabelecidos em casa e na escola, fica difícil para o adolescente explorar mais sua sexualidade de maneira segura. Quando os responsáveis, educadores e mentores promovem um ambiente seguro, compassivo e sem julgamentos no qual os adolescentes podem explorar sua identidade, identidades sexuais saudáveis podem ser formadas (Gillis, Simpson: 2015).

Definindo *virgindade*

A virgindade é uma questão complexa de se definir em poucas palavras, porém, diversos pesquisadores tentaram estabelecer o termo. Hanne Blank, em seu livro *Virgin: The Untouched History* (2007) aponta que, materialmente, a virgindade não existe, já que não pode ser medida ou pesada numa balança, por exemplo. Determinamos que a virgindade existe pela presença dos efeitos colaterais. Assim, a noção de virgindade seria uma invenção humana que foi disseminada pelas culturas, pelas religiões, pelos sistemas legais e pelos trabalhos artísticos e científicos através dos séculos. Como explicita Blank (2007),

o que nós queremos dizer quando falamos que ‘virgindade’ é tão efêmero, tão relativo, e tão socialmente determinado quanto o que queremos dizer quando falamos de ‘liberdade’. Como o amor e a miséria, virgindade tem suas armadilhas. Associamos certos fenômenos físicos a ela, temos um grupo de condições e sensações que esperamos dela, tanto nos outros quanto em nós mesmos. Tendemos a nos sentirmos gratos quando essas coisas acontecem e confusos, até mesmo traídos, quando não acontecem. Nos conceitos de piedade e sensualidade, acreditamos, muitas vezes, que virgindade nos fala sobre a moralidade, caráter e espiritualidade de uma pessoa. Clamamos que a virgindade é tangível, parte do corpo físico, assim como um rosto bonito ou um músculo poderoso, mas, da mesma forma que reconhecemos que a força interior e a beleza que não podem ser vistas a olho nu, aceitamos, também, que a virgindade transcende a mera carne.¹

Blank (2007) ainda procura dar uma definição concisa de virgindade: um *status* social humano que é caracterizado pela falta de interação sexual anterior ou atual com os outros. Porém, essa definição levanta a pesquisadora a refletir sobre o que seria essa interação sexual. Por quais padrões estaria se definindo essa interação sexual? É aplicado o mesmo padrão para toda pessoa e em toda circunstância? Existiria, então, diferenciação nos julgamentos

¹ What we mean when we say “virginity” is as ephemeral, as relative, and as socially determined as what we mean when we say “freedom.” Like love or misery, virginity has its trappings. We associate particular physical phenomena with it, we have a set of conditions and sensations that we expect from it, both in others and in ourselves. We tend to feel gratified when these things happen and confused, even betrayed, when they don’t. As with piety and sensuality, we often believe that virginity tells us something about a person’s morality, character, and spirituality. We claim that virginity is tangible, part of the physical body, just like a beautiful face or a powerful muscle, but just as we acknowledge inner strength and beauty that cannot be seen with the eye, we also accept that virginity transcends mere flesh.

quando a questão é o feminino e seu sexo? Segundo Santo Agostinho (*apud* Blank: 2007), por exemplo, a virgindade possuiria duas formas válidas: uma forma baseada no corpo e a outra na alma – dependendo das circunstâncias, essas duas formas coexistem ou não.

Percebe-se, assim, que, através da história e das culturas, o denominador da perda virgindade seria o ato sexual de inserir o pênis na vagina. Porém, há diversos outros atos considerados como sexo que envolvem outras partes do corpo, como dedos, seios, lábios, língua, ânus e não necessariamente a atividade sexual ocorreria entre um homem e uma mulher, podendo ocorrer entre dois homens ou duas mulheres. Por que, então, apenas o ato do pênis inserido na vagina conta como perda da virgindade? Blank (2007) denomina as razões: esse ato sexual é o único capaz de produzir gravidez; além disso, é o único ato sexual exclusivamente heterossexual. Os outros atos sexuais podem ser neutros, como beijos e carícias. Entretanto, inserir o pênis na vagina é o ato que pode ser praticado apenas por um homem com uma mulher, não podendo ser praticado por dois homens ou duas mulheres. Isso quer dizer que a virgindade, na sua forma canônica e clássica, é apenas heterossexual.

Além disso, a virgindade também é exclusivamente feminina. O corpo masculino nunca recebe o rótulo de virgem, geralmente ele é chamado de celibato, e o valor masculino, se ele é “feito” para casar ou não, ou até mesmo permitido viver não é associado ao fato de o homem ser virgem ou não. Desde os tempos antigos até hoje em dia, virgem corresponde à mulher, ao menos que seja dito o contrário (Blank 2007).

Não somente a virgindade tem uma orientação sexual e um gênero, também tem uma cor. A simbologia cristã associa as cores claras para indicar pureza e santidade, e as cores escuras para indicar o pecado e a corrupção. Quando os europeus cristãos começaram a colonizar as partes do mundo onde as pessoas tinham a pele mais escura, eles usavam essa mentalidade de claro é igual ao bom/escuro é igual ao mau. As regras sexuais dos povos tidos como “primitivos” também não se encaixavam no que os europeus cristãos tinham como natural, normal, “regras dadas por Deus” sobre gênero, sexo e organização das famílias. Por esse motivo, os europeus deduziram que “virgindade” era um atributo de ser “civilizado”, que seria o mesmo que ser cristão, europeu e branco (Blank: 2007).

Tudo isso é parte de como entendemos “virgindade” no Ocidente até a atualidade. Apesar de muito ter mudado no jeito de pensar sobre virgens e virgindade, muito dos paradigmas antigos ainda permanecem fortes e robustos. (Blank: 2007)

Virgindade na literatura *Young Adult* (Juvenil)²

A literatura *Young Adult* (ou juvenil, daqui em diante), segundo definição do autor e pesquisador Michael Cart (2010), seria a literatura feita para adolescentes, ainda que haja o consumo dessas obras pelo público mais jovem ou mais velho que as idades de 12 a 18. Apesar deste gênero literário ser novo segundo os parâmetros da história (alguns pesquisadores de literatura juvenil consideram o início em 1942 com a publicação de *Seventeenth Summer* e outros em 1967 com *The Outsiders*), apenas obras mais contemporâneas e distópicas serão analisadas nesse artigo.

A pesquisadora Christine Seifert, em seu livro *Virginity in Young Adult Literature After Twilight* (2015), analisa duas obras juvenis: *Forever*, de Judy Blume (1975), e *Crepúsculo*, de Stephanie Meyer (2005). O romance *Forever* conta a história de Katherine e como ela se apaixona por Michael. Os dois têm relações sexuais, e é a primeira vez de Katherine. O livro conta em detalhes como os adolescentes da história sofrem pelo primeiro amor, pela primeira vez e pelo primeiro coração partido. Além disso, o livro detalha abertamente as cenas de sexo, sem punições pelas relações, como acaba ocorrendo em tantos outros livros de romance juvenil. A autora do romance conta o motivo para escrever o livro em seu website:

Este livro foi primeiro publicado em 1975. Minha filha Randy pediu por uma história sobre dois jovens que transavam sem que eles tivessem que morrer. Ela já havia lido vários romances sobre adolescentes se apaixonando. Se eles transavam a menina era sempre punida – uma gravidez não planejada, uma viagem precipitada para outro estado, um aborto pavoroso (ilegal nos EUA até 1970), às vezes até mesmo morte. Mentiras. Segredos. Ao menos uma vida arruinada. Meninas nesses livros não tinham sentimentos sexuais e os meninos não tinham sentimentos além dos sexuais. Nenhum deles se responsabilizava por suas ações. Eu queria apresentar outro tipo de história – uma em que dois veteranos no ensino médio se apaixonam, decidem transar e agem com responsabilidade.

É interessante notar que o livro era menos controverso em 1975 do que hoje em dia. Ao contrário do que pode se pensar, o livro não abriu as portas para outros livros similares, mas, sim, abriu os olhos dos responsáveis que pediram para que o livro fosse censurado. Se os jovens leitores quiserem romances similares a *Forever* escritos na última década, eles precisam procurar com mais afinco, pois, mesmo que existam, não possuem o grande status de *best-seller* de outros livros juvenis.

² Todas as traduções deste artigo pertencem à autora. O termo “Juvenil” estará sendo utilizado no lugar de “Young Adult”.

Infelizmente, atualmente, muitos romances juvenis apresentam justamente o que a filha de Judy Blume queria ver diferente. Geralmente, nos romances juvenis recentes, adolescentes são punidas por relações sexuais (ato chamado de *slut shaming*). As virgens, ao contrário, são apresentadas como a personificação da pureza. Essa pureza acaba por ser um poderoso afrodisíaco para o interesse amoroso, geralmente um homem mais velho (Seifert: 2015).

A pesquisadora dá o nome de “pornô da abstinência” a fetichização da virgindade. É a romantização, idealização e objetificação dos corpos de meninas, que acaba por reduzir a identidade das personagens aos atos sexuais (ou à falta deles) como única expressão de suas identidades. Nesses romances, a virgindade é excitante, sensual e tabu. A pesquisadora Jessica Valenti chama de “mito da pureza” (*the purity myth*) a obsessão dos EUA com a virgindade, pois “Você pode ser insípida, estúpida, antiética, mas enquanto você não transou, você é uma boa (isto é, moral) menina e consequentemente digna de elogios” (p. 24)³.

Seifert (2015) usa de exemplo a saga *Crepúsculo*, de Stephanie Meyer, para elucidar a questão do mito de pureza na literatura juvenil: o enredo depende do fato de que Edward e Bella irão ter relações sexuais, mas não podem antes do casamento. O enredo se baseia na ideia de que abnegação contínua é a coisa mais *sexy*. Isso é o pornô de abstinência: o aspecto mais excitante de um relacionamento sexual é ficar obcecado em fazer sexo – mas não fazer. Uma vez que é feito, acabou. Não se pode voltar ao estado original onde tudo dependia da virgindade, o estado de estar intocada. A autora ainda aponta que *Crepúsculo* faz todo esse sucesso devido à nossa fetichização da virgindade como sociedade.

A obsessão cultural com pureza nos lembra que a virgindade é a mais valiosa posse que uma garota poderá possuir. O tesouro de uma menina – sua habilidade de excitar homens – vai sempre estar no fato de ela dizer não enquanto nos leva a acreditar que, ao final, ela irá dizer sim. O livro de romance é local perfeito para explorar abstinência e pureza como construtos morais e “tropos” narrativos (Steifert: 2015, p.13)⁴

³ You can be vapid, stupid, and unethical, but so long as you’ve never had sex, you’re a “good” (i.e., “moral”) girl and therefore worthy of praise.

⁴ The cultural obsession with purity reminds us that virginity is supposedly the most valuable possession that a girl will ever have. A girl’s treasure—her ability to turn men on— will always rest on her saying no while leading us to believe that she might ultimately say yes. The romance novel is a perfect venue for exploring abstinence and purity as moral constructs and narrative tropes.

Segundo o website dos Escritores de romance dos EUA (*Romance Writers of America*), o gênero romance se define por duas características essenciais: o enredo principal que envolve personagens que se apaixonam e lutam para ficar juntos, e um final satisfatório no qual os personagens merecedores ficam juntos contra todos as chances. Nos livros de romance juvenis é a mesma estrutura, com a diferença de que a heroína é jovem (geralmente uma adolescente no ensino médio ou jovem adulta na faculdade) e ela é inocente, sem conhecimentos sobre amor e sexo.

Steifert (2015) utiliza “tropos de virgindade” para exemplificar a ficção juvenil: 1) Inocência e ingenuidade são inexplicavelmente atrativas; 2) virgens precisam de guardiões da virgindade; 3) virgens têm almas-gêmeas predestinadas; 4) perigo é *sexy* e tentador. Antes de discorrer sobre esses tropos, a autora aponta:

É interessante, que em muitos livros juvenis, virgindade não tem muito a ver se a personagem teve relações sexuais ou não, ao contrário, é mais definida pelo comportamento e qualidade moral. Heroínas dos romances juvenis são desejáveis pois são especiais, porque elas têm uma luz dentro de si que um homem especial pode ver. Sendo virgens – tanto no sentido físico quanto no moral – faz com que elas sejam especiais: elas não poderiam ser heroínas sem sua virgindade. A virgindade é o que faz delas dignas do desejo que inspiram, os sentimentos passionais que elas sentem, e as recompensas que elas colhem.⁵

Virgindade na distopia juvenil

O termo “utopia” (que vem do grego significando “lugar nenhum” ou “lugar bom” e, ainda, um “não lugar”) foi usado primeiro por Sir Thomas Moore em *Utopia*, de 1516 – uma ilha imaginária com o sistema político e social perfeito onde todos eram tratados igualmente. Por razões óbvias, as utopias se provaram impossíveis: na utopia tudo precisa ser compatível. O processo político deve ser infalível. Por último, a moralidade deve ser definida de um jeito absoluto. Além disso, toda a sociedade deveria concordar com o que é certo. Dessa forma, vê-se que poderia ser muito mais fácil criar uma distopia, pois as pessoas concordam mais facilmente com o que está errado com a sociedade (Gillis, Simpson: 2015).

⁵ Interestingly, in many YA books, virginity has little to do with whether a character has sexual intercourse; instead, it is more largely defined as behavior and essential moral quality. Heroines of YA romance novels are desirable because they are special, because they have a light within them that a special man can see. Being virgins—in both the physical sense and the moral—makes them special; they couldn’t be special heroines without their virginity. Virginity is what makes them worthy of the desire that they inspire, the passionate feelings that they feel, and the rewards that they reap.

As distopias juvenis combinam elementos da literatura juvenil com a distópica, contendo elementos de ficção-científica, fantasia, e, mais recentemente, romance. Passadas no futuro e definidas por privação, opressão e terror, a ficção distópica é popular com adolescentes, pois os protagonistas desses romances estão em situações que eles precisam passar da adolescência para a vida adulta, umas das características principais da literatura juvenil. Para as autoras Gillis e Simpson (2015), a distopia juvenil é sinônimo da vida do ensino médio.

Depois do sucesso literário de *Crepúsculo*, os jovens se viram entusiasmados pelo livro *Jogos Vorazes*, de Suzanne Collins, uma trilogia na qual adolescentes são enviados para lutar até a morte, sobrevivendo apenas um, num jogo perigoso feito apenas para o divertimento dos mais ricos da nação. Obviamente que já havia muitos livros distópicos, até mesmo juvenis, anteriores a *Jogos Vorazes*; porém, essa foi a trilogia que começou uma demanda sem precedente por mais livros distópicos juvenis que se passam num futuro em que governantes controlam as pessoas e requerem feitos extraordinários desses indivíduos. O tema primário desses livros é a “escolha”: quem tem, quem não tem, quem quer ter, e quem abusa dela (Seifert: 2015).

Entretanto, diferentemente de *Crepúsculo*, *Jogos Vorazes* não é um romance paranormal. A trilogia até tem elementos de romance que servem como um dos elementos principais do enredo, porém a narrativa geral não entra nas categorias do gênero romance. Como já foi mencionado, os autores de Romance dos EUA definem o livro de romance como tendo dois personagens apaixonados afastados por algum obstáculo que eles têm que superar para ter o seu felizes para sempre. O romance entre Katniss e Peeta começa como uma maneira de ganhar suporte da audiência, ou seja, um jeito de salvar a vida deles. E, apesar de eles terminarem juntos, os livros contam de uma aventura heroica de uma garota que tenta depor o governo autoritário da sociedade da qual é partícipe.

Segundo Seifert (2015), apesar de *Jogos Vorazes* não seguir as tradicionais convenções do gênero literário romance, a trilogia ainda romantiza a virgindade e falta de agência das virgens. Katniss é uma jovem forte e independente que repetidamente se salva e salva ao Peeta. Inclusive, é o próprio Peeta que está disposto a sacrificar tudo, até ele mesmo, pela Katniss. Steifert (2015) aponta uma leitura alternativa: a realidade é que Katniss não consegue viver sem Peeta. No primeiro livro da trilogia, Katniss fabrica um romance com Peeta para agradar os espectadores dos jogos, e essa farsa ajuda os dois a ganharem os jogos. Ela acaba por fazer o papel de menina inocente que vive seu primeiro amor. É incerto o quanto é real e o quanto é fabricado

para as câmeras. Isso por si já seria um comentário interessante de como os consumidores de uma cultura demandam um romance que fetichize corpos adolescentes.

Considerações finais

Como foi visto no presente artigo, a virgindade é difícil de precisar, porém, entende-se que a virgindade acaba por ter uma cor, um gênero e uma sexualidade. Ela seria mais frequentemente associada ao mundo europeu branco e às mulheres heterossexuais, já que as práticas homossexuais não contariam para a perda da virgindade, visto que seria perdida apenas pela relação sexual com penetração do pênis na vagina. A virgindade seria, então, muito mais moral do que física, pois não importa o quão distante do que se percebe cultural e socialmente como positivo ela esteja, caso seja virgem, será considerada uma boa pessoa.

Na literatura juvenil, que poderia ser utilizada para conscientizar os jovens sobre questões sexuais e subverter papéis antigos sobre virgindade, ainda imperam as ideias tradicionais sobre valor e moral das garotas ligadas a se já fizeram sexo ou não. Apesar de livros como *Jogos Vorazes* fazerem comentários sobre a expectativa sobre romance e fetiche de corpos adolescentes, ainda predominam mega *best-sellers* como *Crepúsculo*, onde o foco é na virgindade tradicional.

Referências:

BLANK, Hanne. *Virgin: The Untouched History*. 1ª ed. Nova Iorque: Bloomsbury, 2007.

BLUME, Judy. *Forever*. Disponível em: <https://judyblume.com/judy-blume-books/ya-books/ya-forever/>. Acesso em: 25 ago. 2023.

CART, Michael. *Young Adult Literature: From Romance to Realism*. Chicago: American Library Association, 2010.

COLLINS, Suzanne. *Jogos Vorazes*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2010.

COLLINS, Suzanne. *Em Chamas*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2011.

COLLINS, Suzanne. *A Esperança*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2011.

GILLIS, Bryan; SIMPSON, Joanna. *Sexual Content in Young Adult Literature: Reading between the Sheets*. Londres: Rowman & Littlefield, 2015.

MÉNARD, A. D.; CABRERA, C. 'Whatever the approach, Tab B still fits into Slot A': Twenty years of sex scripts in romance novels. *Sexuality & Culture: An Interdisciplinary Quarterly*, 2011, 15(3), 240–255. Disponível em: <https://doi.org/10.1007/s12119-011-9092-3>

Romance Writers of America. *About the Romance Genre*. Disponível em: https://www.rwa.org/Online/Education/About_Romance_Fiction/Online/Romance_Genre/About_Romance_Genre.aspx?hkey=dc7b967d-d1eb-4101-bb3f-a6cc936b5219. Acesso em: 25 ago. 2023.

SEIFERT, Christine. *Virginity in Young Adult Literature after Twilight*. 1ª ed. Londres: Rowman & Littlefield, 2015.

VALENTI, Jessica. *The Purity Myth: How America's Obsession with Virginity Is Hurting Young Women*. California: Seal Press, 2009.

■ A VÓS: ELIZABETH BISHOP E JOSÉ SARAMAGO

Camila Valladares

Aos meus netos
Ana Carolina/ Affonso/ Evaristo
e aos que mais vierem
o amor de uma avó que espera
ter aprendido a ler e a ver
Maria Theresinha Prado Valladares

O título deste artigo se inspira nas dedicatórias. É uma dedicatória de múltiplos sentidos feita aos leitores, aos escritores Elizabeth Bishop e José Saramago, que têm um inesperado encontro promovido pelas pesquisas de avó e neta. É feita também aos avós, presentes foneticamente no título que os inclui na relação entre os escritores que desenvolveremos aqui. Ainda que este artigo contemple uma apreciação crítica da presença dos avós na obra de Bishop e Saramago, o título também indica ao leitor a presença do pacto *autobiográfico* proposto por Philippe Lejeune. Em *O pacto autobiográfico*, de 1975, o teórico desenvolve o conceito que conecta autor, narrador e personagem. Mesmo que nosso texto não se trate de uma narrativa ficcional e sim de uma leitura crítica acerca da presença dos avós nas obras de Bishop e Saramago, seu título, enquanto uma dedicatória, indica ao leitor que o texto também se relaciona biograficamente com esta pesquisadora.

A presença da dedicatória enquanto possível fator para que o pacto biográfico se estabeleça entre autor e leitor será um importante ponto de partida para nossa reflexão. Se entendermos que é necessário que a presença do autor seja informada ao leitor para que uma obra seja lida sob uma ótica biográfica, é preciso pensarmos sobre os recursos que o autor tem para fazê-lo. No capítulo “Autoficção: Um mau gênero?”, Jacques Lecarme discute a *autoficção*, a partir do surgimento do termo cunhado por Dubrovsky. O neologismo é apresentado pela primeira vez em letras vermelhas, em itálico, na quarta capa do romance *Fils*. Ter sido suporte para a primeira vez na qual o conceito foi nomeado fez do paratexto, um elemento importante para a discussão. O autor destaca seu o papel fundamental para que o pacto *autobiográfico* seja firmado entre obra e leitor. Em *Mulheres ao espelho*:

autobiografia, ficção, autoficção, para defender sua hipótese de que o romance na atualidade se transforma ao utilizar elementos das “escritas de si” (2013, p.13), Eurídice Figueiredo aponta que elementos biográficos estão presentes no paratexto ou no próprio texto mesmo quando se fala de narrativas ficcionais. A teórica lê esses traços biográficos presentes em obras – que não necessariamente são completamente ligadas ao autor e a sua vida (como autobiografias ou autoficções) – sob a luz do conceito de *biografemas* proposto por Roland Barthes.

O conceito de *biografema*, elaborado por Barthes, fornece a possibilidade de acesso ao espaço biográfico a partir de um detalhe captado sobre alguém. A relação entre a fotografia e a História é comparada por Barthes à relação entre o *biografema* e a biografia. A comparação aproxima as funções da fotografia e do *biografema* enquanto fragmentos de um conjunto total que não expõem o todo ao observador. Passa a não ser necessário um detalhamento aprofundado e cronológico para que se saiba sobre uma biografia. Um fragmento importante capaz de chamar a atenção do leitor, observador, interessado por determinada pessoa pode funcionar como um elemento biográfico dela. Para nossa reflexão, as dedicatórias serão importantes enquanto elementos paratextuais lidos como *biografemas* – possibilidades fornecidas pelo autor para que o pacto autobiográfico seja estabelecido com seu leitor.

Voltemo-nos então para o conceito de paratexto antes de nos encontrarmos com *biografemas* de nossos autores. Gérard Genette publica, em 1987, *Paratextos editoriais*, que foi destinado pelo mercado editorial brasileiro para profissionais do design e editoração de livros. Enquanto uma pesquisadora de múltipla formação – justamente em Letras e em Design – meu olhar sobre este direcionamento determinado por uma possível superficialidade imposta pelo mercado editorial se transforma em uma grande oportunidade. A escolha é aparentemente de cunho comercial, mas pode nos fazer refletir sobre pontos que o próprio Genette apresenta em seu texto sobre a leitura e suas diversas camadas. O crítico literário e teórico da literatura inicia seu ensaio desenvolvendo o que chama de paratexto. Ele o considera como uma espécie de corpo complexo que veste um texto que “[...] raramente se apresenta em estado nu sem o reforço e o acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações, que nunca sabemos se devemos ou não considerar parte dele, mas que em todo caso o cercam e o prolongam [...]” (Genette: 2009, p. 9). A potência da informação fornecida pelo paratexto ao leitor está na própria edição brasileira de *Paratextos editoriais*, o direcionamento editorial se faz por essa estrutura que dá ao texto a forma de um livro. Ainda de acordo com Genette esses elementos serão fundamentais

para *apresentar* o texto “no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: para torná-lo presente, para garantir sua presença no mundo, sua “recepção” e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro” (Genette: 2009, p. 9). Essa apresentação, relacionada à recepção, indicará os pactos que o leitor estabelecerá com sua leitura.

Genette retoma a definição dessa influência sob o leitor desenvolvida por Lejeune em *O pacto autobiográfico*, na qual o teórico a define como a “franja do texto impresso que, na realidade, comanda toda leitura” (Genette: 2009, p. 10). Tal afirmação nos traz de volta para a relevância não apenas literária do paratexto, mas também para com o estabelecimento do pacto autobiográfico entre autor e os leitores de sua obra. Mais adiante voltaremos às dedicatórias enquanto esses elementos paratextuais capazes de estabelecer uma relação entre autor e leitor. Alguns autores, como José Saramago, assumem que o biográfico sempre está presente. Em algumas de suas obras, no próprio texto o autor desenvolve e informa ao leitor sobre a presença de si, como acontece no primeiro de seus *Cadernos de Lanzarote*:

Um dia escrevi que tudo é autobiografia, que a vida de cada um de nós a estamos contando em tudo quanto fazemos e dizemos, nos gestos, na maneira como nos sentamos, como andamos e olhamos, como viramos a cabeça ou apanhamos um objecto do chão. Queria eu dizer então que, vivendo rodeados de sinais, nós próprios somos um sistema de sinais. Ora, trazido pelas circunstâncias a viver longe, tornado de algum modo invisível aos olhos de quantos se habituaram a ver-me e a encontrar-me onde me viam, senti (sempre começamos por sentir, depois é que passamos ao raciocínio) a necessidade de juntar aos sinais que me identificam um certo olhar sobre mim mesmo. (Saramago: 1994, p. 5)

Saramago assume a construção autobiográfica em sua obra. No trecho extraído do *Caderno de Lanzarote I*, o autor trata sobre a distância e a invisibilidade da própria presença que se dão por conta do hábito de ver-se. O contraditório entre a impossibilidade de ver-se promovida pela constância do encontro consigo é o lugar onde a literatura se faz presente. É preciso estabelecer um processo ativo para que seja possível ver-se a si. Para o escritor é possível que esse processo seja a própria literatura. Neste, ele passa a ser leitor e escritor de si. Em *Manual de Pintura e Caligrafia*, o autor escreve: “Tudo é biografia, digo eu. Tudo é autobiografia, digo com mais razão ainda, eu que a procuro (a autobiografia? a razão?) Em tudo ela se introduz (qual?), como uma delgadíssima lâmina metida na fenda da porta e que faz saltar o trinco, devassando a casa.” (Saramago: 1985, p. 207). Sobre o encontro entre o biográfico e a literatura desenvolvida por Saramago, recorro ao que disse

minha avó, Theresinha Valladares, em sua tese, *Quando a história comanda o espetáculo*:

A isto que acabamos de ler chamamos (primeiro) literatura. E em seguida pensamos – é ficção. Literatura é ficção mas não só. Ressalta do texto um processo de escrita que se faz reflexiva a cada momento, a cada momento deixa de ser a “estória” de um pintor medíocre que se vê medíocre em cada passo que dá para a frente (no caminhar da narrativa) e para trás (no analisar o dito ou até o não dito). O texto se constrói desses caminhos nunca lineares, já que não se trata da simples construção de um personagem que ama, se enfada, pinta ou escreve. Ele é o personagem contraponto de uma outra figura, implícita no texto e presente no processo que se desenvolve – o homem no caminho da desalienação, no caminho de uma realidade que ele não via. (Valladares: 1987, p.22-23)

A professora define o processo descrito por Saramago como a própria literatura. Literatura que vai além da construção ficcional, mas que nos permite acessar o invisível, a presença do homem que busca ver. Ver a si e uma realidade da qual faz parte. Para ela, a autobiografia é o desenrolar dos acontecimentos. É uma autobiografia “que se faz na arqueologia de um passado que transforma o presente, ao transformar o autômato projetado pela organização social em “gente”. [...] Nascer de verdade é expurgar a ideologia, enfrentar o sistema dominante e ver.” (Valladares: 1987, p.27). A presença do “ver” é o ponto crucial para que todo esse processo aconteça. É ela que unirá os fios que se emaranham em *nós* – escritor, leitor, personagem, gente, biografia, ficção e literatura. O “ver” é o instrumento para que a literatura aconteça. Ele permitirá que autor e que leitor criem.

O “ver” não necessariamente está relacionado ao visível, mas à capacidade que a subjetividade tem de elaborar o invisível. O “ver” se encontra com o olhar poético quando em um quadro observado aquilo que salta aos olhos é a ausência. Não falo aqui de uma ausência dramática, emocional, mas de uma ausência que é a presença do invisível alcançada pelo olhar do escritor. A observação é marca na obra de Elizabeth Bishop. Ainda que a poeta não assuma essa relação explícita com sua biografia presente em tudo que escrevia, refutando processos como a confessionalidade, por exemplo, seu olhar poético oferece ao leitor sua presença no texto.

Quando confrontada, a poeta declara, em cartas e entrevistas, sua busca por trabalhar a impessoalidade em sua escrita. Segundo Thiago Barbosa da Silva aquilo que é biográfico na obra de Bishop está implícito “[...] precisa ser desenterrado, escavado de descrições articuladas em função da falsa ideia de neutralidade, que guia a elaboração de todo o seu trabalho poético

e também o modo como conta sua estória. Nesse sentido, Bishop é avessa a auto exposição, pelo menos de forma explícita.” (Silva: 2019, p. 47). A posição da escritora em relação a uma escrita autobiográfica não significa um completo distanciamento entre ela e sua obra. Mas implica em um modo diferente de trabalhar literariamente seus traços biográficos. Retomamos a ideia de ausência relacionada ao olhar poético. É nela que Bishop se observa e passa a usar um material pessoal para seu fazer poético. Paulo Henriques Britto aponta que, ainda que a escrita autobiográfica não fosse a intenção original de Bishop, ela passa a acontecer instigando o leitor a estar de frente a fortes traços característicos da escritora. Para ele, “Como todo poeta lírico, Bishop toma sua própria experiência individual como matéria-prima; como todo artista maior, com base nesse material pessoal ela cria obras cujo interesse vai além do puramente autobiográfico e pessoal.” (Britto: 2011, p. 21). Ela atribui significados importantes e subjetivos para espaços que habita, sensações e objetos com os quais se relaciona e cria imagens a partir de seu olhar poético.

A presença biográfica enquanto material de trabalho do escritor é elaborada pela poeta no conto “O mar e sua costa”. Neste, ela desenvolve metaforicamente o ofício literário através do trabalho do catador de papéis de uma praia. A apresentação do senhor Edwin Boomer ao leitor informa que o catador “[...] levava a vida mais literária que se pode conceber. Nenhum poeta, romancista ou crítico (...) poderia imaginar a intensidade com que se concentrava na vida das letras” (Bishop: 1996, p. 200). A poeta desenvolve ainda o trabalho de seleção dos fragmentos feito por Boomer e quais são os critérios que ele utiliza para categorizá-los. As três categorias envolvem a subjetividade do personagem. A primeira e mais numerosa delas informará ao leitor a presença do olhar do personagem para si: “tudo que parecia dizer respeito a si próprio, seu trabalho, e quaisquer instruções ou advertências a ele relacionadas.” (Bishop: 1996, p. 203-4). A divisão do material só pode acontecer a partir do olhar do próprio catador. Os fragmentos selecionados e colecionados apontam ao caminho que o personagem faz em direção a sua subjetividade na tentativa de enquadrar até mesmo os pedaços de papel que ele não consegue entender nos grupos que dizem respeito a si próprio e ao outro. O olhar singular para o outro e para o mundo possibilita a construção também da imagem de si. Como um catador de papeis, o escritor, a escritora, acessam o “sistema de sinais que somos” (Saramago: 1994, p. 5). Os fragmentos recolhidos oferecem ao leitor *biografemas* dos que escrevem. Proponho então o exercício de leitura – baseado no processo de trabalho descrito em “O mar e sua costa” – em busca do recolhimento desses pedaços

biográficos (*biografemas*) na obra de Bishop e Saramago em duas categorias: **avós e dedicatórias**.

Ao assumir que tudo que produz diz sobre si, Saramago torna sua vida literatura mais explicitamente. Em *Pequenas memórias* o autor trabalha suas memórias na Aldeia de Azinhaga, onde passou a infância com sua família. Retomando a leitura do paratexto, logo na página de créditos em que consta a ficha catalográfica da obra, há uma espécie de advertência que informa ao leitor: “Os personagens e as situações desta obra são reais apenas no universo da ficção: não se referem a pessoas e fatos concretos, e sobre eles não emitem opinião”. Há a afirmação da elaboração de uma obra literária ficcional ainda que os personagens e a estrutura envolvida sejam diretamente relacionados à biografia do autor. É através da ficção que retornam às aldeias onde passaram suas infâncias, às casas dos avós maternos com os quais ambos se sentiam em acolhida. Em nossa leitura, aproximamos a Azinhaga, de *Pequenas Memórias*, da Nova Escócia, de “Na Aldeia (uma história)”, os Avós de Saramago e os Avós de Bishop.

“Na aldeia (uma história)” foi publicado em *Questões de Viagem*, em 1965, durante o período que Bishop esteve no Brasil. A autora constrói no conto a prosa biográfica sobre como foi o curto período de sua infância no qual viveu na casa dos avós maternos na Nova Escócia. A escritora utiliza muitos elementos poéticos para retratar uma infância ativa e muito rica em detalhes. As imagens metafóricas características da produção de Bishop aparecem em diversos momentos do conto dando indícios ao leitor sobre os sentimentos mais profundos da autora. O conto apresenta um despertar de sentimentos desconhecidos pela criança que os vive e aprende sobre eles com sua avó e com a própria Aldeia. Essa descoberta é construída a partir dos sentidos. Visão, tato, olfato, audição e paladar ajudam a menina a elaborar o que são essas novas sensações tanto no momento vivido, quanto na reelaboração do fato na memória da escritora. A percepção da dor sentida pela avó, possivelmente pela internação psiquiátrica da filha após a morte de seu marido (mãe e pai de Bishop), se dá pelo gosto de suas lágrimas sentido no pão que ela fazia:

Minha avó está sentada, na cozinha, mexendo a pasta de fécula de batata para o pão de amanhã e chorando dentro da panela. Ela me oferece uma colher; o gosto é delicioso, mas estranho. Fico achando que estou sentindo o gosto das lágrimas de minha avó; depois beijo-a e sinto o gosto delas em seu rosto. (Bishop: 2020, p. 87).

O impacto do acontecimento que se traduz para a menina no gosto das lágrimas da avó, também se apresenta para ela em um som inaudível que marca a ausência presente de sua mãe. É o som de um grito que ninguém

ouve, mas que é capaz de se fazer visível em uma manchinha no céu. Esse grito silencioso é o tom da Aldeia e preenche o tempo que separa o passado da menina e o presente na memória da narradora: “Um grito, o eco de um grito; paira sobre aquela aldeia da Nova Escócia. Ninguém o ouve; o grito paira ali para sempre, uma manchinha naqueles céus de um azul puro; [...] É assim que o grito permanece suspenso, inaudível, na memória – no passado, no presente e nos anos que os separam.” (Bishop: 2020, p. 76-77) A audição se mostra um sentido importante no conto. Além de dar o tom da Aldeia e marcar uma presença-ausente ou ausência-presente, o som também é imaginado. Ele ensina à menina a cuidar de sua avó. Ela pede para pentear seus cabelos e o faz em movimento apoiada nas costas da cadeira de balanço que dá o ritmo à arrumação que ela faz no cabelo prateado da senhora que termina cheio de música. “Os cabelos de minha avó são prateados, e neles ela guarda um monte de pentes de celuloide, atrás e nos lados [...]. Finjo tocar uma música nesse pente; [...] de modo que os cabelos de minha avó ficam cheios de música. Ela ri. (Bishop: 2020, p. 70)

Os cabelos da avó são musicais, bem como os passos dados que têm o ritmo ditado pelo sino que leva no pescoço a vaca Nelly em passeio pela cidade. Assim como em sua vida, a escritora, também na ficção, mesmo estando em seu lar, mantém seus deslocamentos e percursos como sua marca característica. Enquanto eles acontecem na Aldeia, seu olhar para si é de liberdade, de um entendimento natural sobre si mesma, sem a necessidade de rótulos que aparecerão mais tarde no processo de mudança que a autora passou ainda criança quando é levada para Worcester por seus avós paternos que tinham melhores condições financeiras. Esse processo de “ver” a si de outra forma é desenvolvido no conto “Ratinha do campo” que sinaliza o aprendizado da criança a sentir-se assim com a própria família na qual todos os membros pareciam deslocados, além de nervosos e instáveis. O jeito de falar da avó a confundia. Ela se dá conta das expectativas da avó sobre ela, começam a surgir preocupações sobre comportamento e relações sociais que antes não faziam parte de seu repertório. Antes não era necessário ter uma definição pré-determinada do que ela era, mas a partir da viagem o olhar dos avós a transformam em uma “menininha”.

Em particular, percebi que ser uma “menininha” era algo muito, mas muito mais complicado do que eu imaginava: esse pensamento estava começando a me deprimir. E de repente ela me perguntou: “Onde está a sua boneca? Onde está *Drusilla*?”

Ah, meu Deus. Lá na Nova Escócia eu tinha bonecas; e uma ou duas delas me eram muito queridas. Mas vovó concluíra que nenhuma de minhas

bonecas estava em condições de poder viajar num vagão-leito. [...] Mas, ao que parecia, um dos princípios de minha avó era que uma “menininha” devia viajar acompanhada de uma boneca. Assim, obediente, retirei aquele pavorzinho de debaixo do travesseiro e coloquei-o no colo até chegarmos em Boston. (Bishop: 1996, p. 41-42)

A construção ficcional de sua própria história feita nos contos aponta para uma elaboração de si, para o momento em que a criança toma consciência sobre sua posição no mundo. A presença dos avós, especialmente da avó materna, é fundamental para que a menina consiga ver-se a si própria e a sentimentos por ela desconhecidos. A tomada de consciência de si no mundo também é um importante ponto na construção literária de José Saramago. Assim como Bishop em “Na Aldeia (uma história)”, Saramago elabora em obras como *As pequenas memórias* e *Cadernos de Lanzarote* sua infância em Azinhaga. Em seu *Caderno de Lanzarote IV* o autor faz uma fala sobre sua relação com o lugar:

Vou-lhes dizer que não escolhemos o sítio onde nascemos, portanto não pode haver sentimentos de orgulho por ter nascido aqui ou ali. Mas é certo que a Azinhaga me deu o que Lisboa não me poderia ter dado: aqueles campos, aqueles olivais, a lezíria (...) O meu sentimento não é de orgulho, mas de felicidade por ter tido uma infância que pôde começar a aprender assim a vida. (Saramago: 1997, p. 83)

A necessidade de melhores condições financeiras é apontada pelo autor como motivo pelo qual passou a viver em Lisboa – mesmo motivo pelo qual a “Ratinha do campo” passa a morar com seus avós paternos em Worcester. A simplicidade das Aldeias se reflete na vida dos avós maternos que a menina de Bishop e o garoto de Saramago tanto admiram. Esta os situa sobre sua condição simples, sobre o que é o ver a si e ao outro, sobre o que são os sentimentos. Os avós paternos, para ambos, eram a representação da presença-ausente imaginada como um outro mundo – “o mundo dos avós que enviam coisas, o mundo do perfume marrom tão triste, e da manhã.” (Bishop: 2020, p. 70). O perfume marrom tão triste poderia ser o cheiro de vinagre quente associado à memória da avó Carolina (avó paterna de Saramago) (Saramago: 2022, p. 58). Assim como os avós que fizeram da menina de “Na Aldeia (uma história)” uma “Ratinha do campo”, os avós paternos de Saramago também representavam para ele o distanciamento:

Ainda não falei dos meus avós paternos. (...)Via-os raras vezes, e a secura que cria encontrar em um e em outro intimidava-me. Um conjunto de circunstâncias que, obviamente, não esteve na minha mão favorecer ou

contrariar, levaram a que, de uma forma natural, espontânea, o meu porto de abrigo na Azinhaga tivesse sido sempre a casa dos meus avós maternos [...] (Saramago: 2022, p. 56)

Ainda que a falta de identificação faça com que essas figuras apareçam pouco na vida do menino, sua existência também é relevante para que o “ver-se” aconteça. A falta de carinho, o constrangimento, o deslocamento da família proporcionam à criança uma possibilidade de encontrar sua própria imagem nessas lacunas em sua vida. Em contraponto, estão os avós maternos que suprem necessidades básicas e simples da criança. Essa relação é a que permanece em memórias compartilhadas e em referências que se espalham na vida e na obra do autor. Nos *Cadernos de Lanzarote* nos quais escreve diários, os avós estão presentes em passagens diversas, dentre as quais relembra episódios do passado nos quais os avós estavam presentes, como no *Caderno II* quando antecipa ao público o trecho do que seria *O Livro das Tentações*: “Com esta mulher, cujo nome não sou capaz de recordar, tinha eu umas brigas e uns jogos de forças (...), enquanto a avó Josefa, de sabida, ou de inocente, ria e dizia que eu tinha muita força.” (Saramago: 1997, p. 411).

Mas não é só na memória que a presença dos avós é elaborada. Ela também acontece em momentos de troca intelectual e reflexões como na conversa com uma amiga filósofa que apresenta ao escritor o tema de sua tese de doutorado sobre o “Ser humano” cujo conceito foi formado historicamente pelo masculino. A reflexão de Saramago sobre o tema é concluída pelo ensinamento de seu avô: “Como dizia o meu avô Jerónimo, a gente está sempre a aprender...” (Saramago: 1997, p. 247). Momentos de confronto com fatos históricos também contam com a sabedoria que a avó transmitiu para sua elaboração, como na reflexão sobre a queda da União Soviética feita no primeiro caderno, no dia 16 de abril: “Quanta razão tinha a avó Josefa: mais cedo ou mais tarde, a verdade sempre acaba por vir ao de cima, é só questão de ter paciência [...]” (Saramago: 1997, p. 165). Mais um fato histórico passa a contar com a presença dos avós de Saramago: o Prêmio Nobel de Literatura no ano de 1998. O neto premiado inicia seu discurso dizendo “O homem mais sábio que conheci em toda a minha vida não sabia ler nem escrever.” (Saramago: 2018, p. 227). Ele se referia ao avô materno Jerónimo Melrinho. Saramago apresentou no Prêmio de Literatura reconhecido mundialmente a sabedoria de pessoas que, não só não faziam parte daquele universo, como sequer sabiam ler ou escrever. Ele apresenta o valor da literatura como algo além das técnicas ou daquilo que é escrito. Apresenta a importância da sabedoria popular, do olhar para o outro, da história e da memória. A relevância

literária da presença dos avós de Saramago fica evidente no discurso quando o autor fala sobre seu processo de escrita envolvendo os dois:

Muitos anos depois, escrevendo pela primeira vez sobre este meu avô Jerónimo e esta minha avó Josefa [...], tive consciência de que estava a transformar as pessoas comuns que eles haviam sido em personagens literárias e que essa era, provavelmente, a maneira de não os esquecer, desenhando e tornando a desenhar os seus rostos com o lápis sempre cambiante da recordação, colorindo e iluminando a monotonia de um quotidiano baço e sem horizontes, como quem vai recriando, por cima do instável mapa da memória, a irrealidade sobrenatural do país em que decidiu passar a viver. (Saramago: 2018, p. 230)

Mas por que os avós? A resposta exata nunca saberemos. Mas podemos imaginar. Imaginar que o contato com os avós talvez tenha sido o primeiro contato com a ficção e ao mesmo tempo com a possibilidade de ver a realidade. A presença dos avós retoma o momento na vida em que o menino imaginava que o avô Jerónimo era senhor de toda a ciência do mundo (Saramago: 2018, p. 229). Retoma a descoberta de uma avó sonhadora que só foi possível anos após a morte do avô. O olhar do neto para a avó se dá no impacto, mostrado em seu discurso para o Nobel e na carta crônica publicada em 1968, “Carta a Josefa, minha avó”. As palavras proferidas por ela, aos noventa anos de idade, têm escolha vocabular precisa. “O mundo é tão bonito, e eu tenho tanta pena de morrer!” – diz a avó. Saramago destaca essa escolha mostrando ao leitor o olhar (sem medo) precioso de sua avó para o mundo e a importância dessa simplicidade para a literatura. A ausência (do medo) na frase se torna força. Força das próprias palavras.

A presença dos avós transformados em personagens feita por Bishop e por Saramago oferecem ao leitor fragmentos biográficos de ambos os autores, ainda que “a casa de uma não seja completamente devassada” como acontece com o outro. Mas mesmo que os avós de Saramago recebam nome e sobrenome, bem como outros membros da família, eles agora são avós ficcionais, tanto quanto os de Bishop ou os de qualquer leitor que toma o texto para si. Alguns fatores talvez tornem os avós de Saramago, ainda que ficcionais, mais próximos da biografia do autor que outros. Um deles é o discurso proferido na noite da premiação do Nobel de literatura. Ainda que nele tenha os apresentado como parte de seu processo enquanto escritor, também apresenta a própria literatura como um instrumento para mantê-los vivos de alguma forma. Há um mecanismo ambíguo uma vez que os avós alimentam o literário e o literário alimenta quem foram os avós. O jogo é similar ao mecanismo que se estabelece nas dedicatórias.

Voltemos então para o início deste artigo em que falamos sobre o paratexto que inspira o título que emula as multifaces que pode ter a dedicatória. A ambiguidade está naqueles para os quais a dedicatória é feita. Isso porque sempre há uma múltipla função: endereçar, homenagear e divulgar o ato. Segundo Genette, a dedicatória “sempre depende da demonstração, da ostentação, da exibição: mostra uma relação intelectual ou privada, real ou simbólica, e essa mostra está sempre a serviço da obra, como argumento de valorização ou tema de comentário.” (Genette: 2009, p. 123-124). Ela diz ao homenageado, mas também diz ao leitor que aquela pessoa foi escolhida ou até mesmo que ninguém foi escolhido. O título “A vós: Elizabeth Bishop e José Saramago” se apropria da ambiguidade que trata Genette para dedicar este texto àqueles que estão implicitamente na dedicatória, uma vez que aqui nos interessa o “ver”.

Lembramos que a dedicatória é sempre uma livre escolha do autor. Escolha por sua presença ou não, pela pessoa dedicatária, por sua ficcionalidade ou não. Em uma obra, a dedicatória pode estar na voz do autor, dedicada a alguém real ou ficcional, mas também pode estar na voz de outro que pode ser narrador, personagem ou outra possibilidade a ser criada. A escolha de dedicar um texto ou uma obra na própria voz para alguém informa ao leitor e o conecta diretamente ao desejo do autor. Aí está um *biografema*. Saramago faz essa escolha. É uma vez que explicita o conteúdo biográfico presente em tudo que escreve, se trata de um ato coerente e esperado. Logo no início de todas as suas produções publicadas após ter conhecido sua companheira, o autor dedica: “A Pilar”.

O fato de tratarmos as dedicatórias enquanto escolhas literárias feitas pelo autor traz um ponto de atenção sobre Elizabeth Bishop. Tendo a poeta um trabalho conhecido por extremo rigor técnico e formal, minúcia nas escolhas poéticas, pelas poucas publicações em vida justificadas por esse alto nível de exigência para com sua produção, concluímos que há intencionalidade em cada gesto de Bishop. Ao examinarmos a dedicatória de *Questões de Viagem*, livro no qual foi publicado o conto “Na Aldeia (uma história)”, nos deparamos com a escolha pela personalidade com a seguinte declaração para Lota (que foi companheira da escritora por quase quinze anos durante o período em que viveu no Brasil): “Para Lota de Macedo Soares, ‘...O dar-vos quanto tenho e quanto posso,/ Que quanto mais vos pago, mais vos devo. — Camões” (1965).

As dedicatórias feitas por Saramago e por Bishop a seus amores mostram a escolha dos escritores por se colocarem pessoalmente no paratexto. A leitura da primeira página do livro fornece ao leitor *biografemas* dos autores. É

importante dizermos aqui que a presença de traços biográficos nas dedicatórias feitas pelos autores não limita as possibilidades de leitura e sim as ampliam. A presença do autor não o torna soberano no texto, mas aproxima a pessoa que escreve da pessoa que lê. Essa aproximação, de acordo com Henriqueta Valladares, professora de Teoria da Literatura e mãe desta pesquisadora, é característica inerente tanto das dedicatórias quanto da própria leitura. No capítulo “Em cartaz: o escritor em ‘um mundo de histórias’”, do curso de Literatura Brasileira IV do Cederj, a professora fala sobre os “Leitores de dedicatórias, dedicatórias de leitores”. Neste são apresentadas não só as dedicatórias feitas pelos autores, mas aquelas que são escritas pelos próprios leitores. Estas passam a marcar fisicamente no livro sua história enquanto objeto e as leituras que ali foram feitas. O leitor direciona as leituras que virão com essa marca. Henriqueta Valladares apresenta uma dedicatória feita a ela por uma ex-aluna em um livro-presente. “Quem presenteou imaginou e escreveu, na dedicatória, até que isso se assemelharia a uma espécie de ‘pacto de leitura’ como existiam ‘os pactos de sangue’.” (2015, p. 49). Voltamos ao *pacto biográfico*. Aquele no qual a presença do outro será fator fundamental para o ver. Ver que “não estavam sozinhas no ato de ler.” (Valladares: 2015, p. 49). Ver a presença dos que já leram e a ausência dos que não leram, presença dos que escreveram. Ver aqueles que não sabemos quem são: os futuros leitores. Ver o movimento invisível do texto que se modifica a cada leitura, com cada palavra não impressa na página.

Referências:

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BISHOP, Elizabeth. *Esforços do Afeto e outras histórias*. Tradução: Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BISHOP, Elizabeth. *Questões de viagem*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cia das Letras, 2020.

BRITTO, Paulo Henriques. *Poemas Escolhidos de Elizabeth Bishop*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

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

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução: Álvaro Faleiros - Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Org. de Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LECARME, Jacques. Autoficção: um mau gênero. *Ensaaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, p. 67-110, 2014.

SARAMAGO, José. *As pequenas memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SARAMAGO, José. *Manual de Pintura e Caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1985.

SARAMAGO, José. *Último caderno de Lanzarote – o Diário do ano do Nobel*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SILVA, Thiago B. *O Não-Lugar em Elizabeth Bishop*. Sergipe: IFSE, 2019.

VALLADARES, Henriqueta. Em cartaz: o escritor em ‘um mundo de histórias’ in: *Literatura Brasileira IV: volume 1*. – Rio de Janeiro: Fundação Cecierj, 2015.

VALLADARES, Maria Theresinha. *Quando a história comanda o espetáculo*. UFRJ, 1987.

■ “DOST CALL ME WITCH?”: A FIGURA DA BRUXA EM UMA PEÇA JACOBINA

Cecília Athias

Edmonton cedeu o palco de sua cidade
Ao demo e a uma bruxa, ambos com certa idade.¹
(Prólogo)

Senhor, deixe estar, e permita que sua língua siga a galopar².
(Ato 4 cena 1)
Thomas Dekker, John Ford e William Rowley (1621)

Este artigo é parte da minha pesquisa de doutorado, que está em andamento, cujo campo é o estudo das representações da figura da mulher no teatro produzido durante a Primeira Modernidade inglesa (1550-1650). O foco recai mais precisamente sobre as personagens bruxas e suas semelhantes dentre as criações femininas do palco elisabetano-jaimesco. Meu interesse é realizar a leitura e análise das vozes das personagens, atentando para as construções de subjetividades pela via do discurso, pensando, assim, seus modos de expressão e ação.

É incontestável que desse período o autor mais pesquisado, estudado, citado e celebrado até hoje é William Shakespeare (1564-1616). Já tendo tido a oportunidade de examinar, no mestrado, duas personagens shakespearianas – Helena, a protagonista de *Bom É o Que Acaba Bem* (1604-5), e Lady Macbeth (*Macbeth*, 1606) –, delineando os modos como ambas se singularizam devido a seus altos níveis de agência, ao longo do doutorado objetivo prosseguir com a pesquisa das figuras femininas em Shakespeare, mas ir além, para que esses estudos contemplem também os/as contemporâneos/as do Bardo na cena teatral inglesa.

Para dar início à discussão acerca da peça *The Witch of Edmonton*, escrita de modo colaborativo, em 1621, por Thomas Dekker (1527-1632), John Ford

¹ “The town of Edmonton hath lent the stage / A devil and a witch both in an age” (Prólogo, linhas 1 e 2. Como não há uma tradução da peça para o português, neste trabalho as versões apresentadas são de minha autoria, bem como as das demais citações, exceto quando referenciadas.)

² “Pray, sir, give way, and let her tongue gallop on” (4.1).

(1586-1639) e William Rowley (c.1585-1626), é importante mencionar que se trata de um drama construído a partir de fatos históricos. Vemos no enredo o processo de acusação e punição da suposta bruxa, Elizabeth Sawyer (?-1621), mulher inglesa que residiu no vilarejo rural de Edmonton, posteriormente presa em Newgate e, em seguida, condenada e enforcada em Tyburn, no dia 19 de abril de 1621. Meu objetivo neste texto é discutir o modo como a personagem Sawyer lida com a condenação de “bruxa”, isto é, examinar como essa acusação incide sobre Sawyer, em seu entorno, seu corpo e seu pensamento. Para encaminhar a discussão que proponho, abordarei passagens específicas da peça, a saber, a cena de abertura do segundo ato, onde a participação de Sawyer é notável, e a cena 1 do ato 4, na qual testemunhamos alguns dos efeitos da presença da bruxa em Edmonton.

Antes de passar à discussão da peça, faço um breve comentário histórico do período em que foi composta, contextualizando, sobretudo, a questão da bruxaria. Dentre os termos que rotulavam as mulheres consideradas “rebeldes” na Primeira Modernidade (Cf. Underdown, 1985, p.118-121), temos, por exemplo, as barraqueiras e arruaceiras (“*scolds*”), as esposas insolentes (“*domineering wife*”, “*unruly wife*”, “*woman on top*”), e as bruxas (*witches*). É durante os séculos XVI e XVII que a Europa vive um período de intensa perseguição e ataques a pessoas acusadas de bruxaria, e a grande maioria que compunha esse grupo era do sexo feminino, como sustentam os estudos de Silvia Federici (2017; 2018), Malcolm Gaskill (2010) e Darren Oldridge (2019). Em *Calibã e a Bruxa* (2017 [2004]), Federici afirma que as acusações se originavam por diversos motivos. Assim, vemos que o termo “bruxa” era usado de forma bastante flexível, de modo a impingir diferentes retaliações às mulheres, degradando-as, demonizando-as e operando coordenadamente para destruir seu poder social (Federici: 2017, p. 334). De acordo com Federici, a caça às bruxas e a tentativa de “extermínio” (p. 46) dessas mulheres é a expressão mais radical do que a autora denominou de uma “guerra contra as mulheres” (p. 30), termo utilizado com frequência em seu estudo.

Poderiam ser taxadas de “bruxas” não só as mulheres parteiras, mas também aquelas que evitavam a maternidade, as suspeitas de prostituição ou fornicação, as mulheres adúlteras ou promíscuas, e ainda, aquelas que cometiam pequenos delitos devido à sua condição de extrema pobreza (Federici: 2017, p. 331). É relevante sublinharmos que a leitura de Federici, filósofa feminista de formação marxista, sobre a caça às bruxas, insere esse fenômeno no conjunto de aspectos que possibilitaram a implementação do sistema capitalista ao longo do século XVI. A figura da bruxa representa, assim, um expressivo sintoma social das profundas mudanças em curso

na sociedade inglesa da Primeira Modernidade. Em seu estudo, Federici problematiza a análise de Marx sobre a “acumulação primitiva” (2017, p. 118), que, na visão do filósofo, é a condição para o desenvolvimento do capitalismo. Ao traçar um panorama de sua gênese, Federici a compara a um “campo de concentração” (2017, p. 120), em que o encarceramento, a submissão e a violência foram as grandes alavancas que favoreceram o processo da acumulação primitiva. Federici comenta a completa ausência, no trabalho de Karl Marx, de menções à grande caça às bruxas na Europa e é a partir da leitura desse acontecimento que a autora explora aspectos voltados, sobretudo, à condição da mulher. Com relação ao processo da acumulação primitiva, Federici afirma que ele “exigiu a destruição do poder das mulheres, que, tanto na Europa como na América, foi alcançada por meio do extermínio das ‘bruxas’” (Federici: 2017, p. 119).

Tomando a personagem de Elizabeth Sawyer, fica bastante claro como sua construção representa a figura da mulher idosa e pobre, acusada de ser uma bruxa por tentar sobreviver à custa da caridade alheia, ou seja, de seus vizinhos mais ricos ou donos de terras. Ao se voltar para o fenômeno do confisco das terras comunais e da consequente situação de desamparo dos idosos e das idosas que dali tiravam seu sustento, Silvia Federici sublinha que esse movimento foi especialmente prejudicial às mulheres mais velhas, cuja subsistência passou a depender dos referidos empréstimos materiais. E de fato, parte dos documentos escritos sobre a caça às bruxas registra que muitas das acusações estavam relacionadas à entrada em propriedades alheias e pedidos de ajuda e doação (Cf. Federici: 2017, p. 139).

O historiador e editor Anthony B. Dawson, em um artigo crítico sobre *The Witch of Edmonton* (1989), aponta algumas das mudanças que compõem o cenário social no século XVII inglês e recupera dois importantes estudos sobre a questão da bruxaria nesse período, ambos publicados nos anos 1970. De acordo com Dawson,

Alan Macfarlane e Keith Thomas mostraram que a maioria das acusações de bruxaria na Inglaterra vinha de pessoas mais novas e de posição social superior à das vítimas. (...) Porém, é muito mais importante a ideia de Macfarlane de que a maior parte dos acusadores desrespeitavam as tradicionais leis da caridade nos vilarejos, geralmente negando à acusada um donativo ou favor material (Dawson: 1989, p. 83)³.

³ “Alan Macfarlane and Keith Thomas have shown that most English witchcraft accusations originated with people who were younger and of higher social status than their victims (...) But far more important is Macfarlane’s point that most accusers had themselves contradicted the old, unwritten laws of village charity or communality, usually by refusing the accused a gift or a material favor”.

É digno de nota que a recusa em ceder doações de alimentos e utensílios às bruxas reverbera de maneira explícita na tragédia *Macbeth* (1606). Na cena 3 do ato 1, a Primeira Bruxa relata às outras duas seu encontro com a mulher de um marujo, que se recusa a ceder-lhe uma castanha, embora tivesse consigo uma boa quantidade delas:

1ª Bruxa. A mulher do marítimo
Tirava castanhas do regaço e, tome!
Se enchia, se enchia, se enchia...
“Dá-me uma”, pedi-lhe. “Sai, bruxa!”, gritou-me.
(*Mac.* 1.3, tradução de Manuel Bandeira)

O referido estudo de Keith Thomas faz um apontamento interessante quanto aos acusadores e às respectivas condenações que dirigem às bruxas (Cf. Dawson: 1989, p. 84). Thomas defende que tais acusações contribuíam para mitigar a culpa daqueles que desrespeitavam a convenção social da doação. Assim, ao afirmar que as acusadas eram maléficas, elas não seriam merecedoras de caridade alguma, e o foco recaía sobre sua condição de bruxa e não sobre a falta de adesão dos mais ricos aos valores comunais.

Passando à peça *The Witch of Edmonton*, vemos ali que a bruxaria e a violência derivam das pressões sociais que fazem parte da vida cotidiana da comunidade. Nessa peça há dois enredos paralelos que ocupam a maior parte das cenas da trama. O primeiro envolve a questão da bigamia e o personagem de maior destaque é Frank Thorney, cujas dificuldades financeiras são o motor para que recorra ao casamento com duas mulheres. O segundo enredo é referente à bruxa, Elizabeth Sawyer, e às acusações de bruxaria das quais é alvo. Existe, ainda, um terceiro enredo, cômico, protagonizado por Cuddy Banks, o bobo, e o evento principal desse eixo é a tradicional dança inglesa *morris dance*. A abertura da peça (1.1 e 1.2) estabelece a situação de vulnerabilidade em que o jovem Thorney se encontra: embora seja filho de um *gentleman*, tem pouquíssimo dinheiro. Frank casou-se com Winifred, que está grávida e é a criada de seu patrão, Sir Arthur. Na primeira cena, Frank faz juras de amor a Winifred e promete continuar casado com ela a despeito da precária condição financeira de ambos. Contudo, por conta da pressão exercida por seu pai, o Velho Thorney, Frank concorda em casar-se com Susan, a filha do Velho Carter, um pequeno fazendeiro (*yeoman*). Embora tal enlace represente uma perda de posição social, o casamento com Susan Carter trará um dote capaz de reparar as mazelas financeiras dos Thorney.

Curiosamente, o demônio que aparece em *The Witch of Edmonton*, materializado na figura do Cão, está presente e interage com todos os referidos personagens. De acordo com Lucy Munro (2016), em seu estudo introdutório da peça, a teia formada pelos enredos é tecida pelas ações do Cão, que estabelece uma amizade com Cuddy Banks e incita tanto Sawyer quanto Frank Thorney a matar, e esses são crimes pelos quais ambos terminam a peça enforcados (Munro: 2016, n.p). Ou seja, o Cão é o único personagem que cruza as fronteiras dos referidos enredos e transita pelas três esferas. Por exemplo, é graças a um toque do demônio em Frank Thorney que o jovem dá vazão a sua raiva por Susan, com quem casou-se forçadamente, e além de chamá-la de “puta” [*whore*] (3.3), empunha uma faca e a apunhala até a morte.

Quanto à trajetória de Elizabeth Sawyer e focalizando seu repertório verbal, me deterei aqui em seu primeiro solilóquio, que ocorre na cena 1 do ato 2 (linhas 1-16). Como mencionado anteriormente, Sawyer é uma personagem cuja construção engloba muitas características daquelas acusadas de bruxaria: é uma mulher, é velha, extremamente pobre e sozinha. Em sua primeira entrada na peça, ela está em um terreno alheio, juntando gravetos velhos caídos no chão. Nesse momento, testemunhamos o estado de pobreza em que a personagem vive, desprovida de recursos para se aquecer e mendigando utensílios de seu vizinho, Velho Banks. Contudo, sua primeira fala, a sós no palco, faz referência à construção da figura da bruxa por meio da linguagem e a acusação – “bruxa” – é acompanhada da recusa em fornecer a Sawyer o que ela havia pedido. Dado o lugar privilegiado que o dispositivo do solilóquio ocupa para uma leitura da interioridade das personagens, chama muito a atenção o fato de conhecermos Sawyer pela primeira vez quando está sozinha, indagando sobre sua própria condição social e subjetiva. Ela diz:

<p><i>Enter ELIZABETH SAWYER, gathering sticks.</i></p> <p>And why on me? Why should the envious world Throw all their scandalous malice upon me? ‘Cause I am poor, deformed and ignorant, And like a bow buckled and bent together By some more strong in mischiefs than myself, Must I for that be made a common sink For all the filth and rubbish of men’s tongues To fall and run into? Some call me witch, And, being ignorant of myself, they go About to teach me how to be one, urging That my bad tongue, by their bad usage made so, Forspeaks their cattle, doth bewitch their corn, Themselves, their servants, and their babes at nurse.</p>	<p><i>Entra ELISABETE SAWYER, juntando gravetos.</i></p> <p>E por que em mim? Por que o mundo perverso Jorra toda a sua maldade difamatória sobre mim? Porque eu sou pobre, deformada e ignorante, E como um arco torto e dobrado Por alguns mais fortes que eu em seus malfeitos, Devo então ser feita de privada Para toda sujeira e imundície das línguas dos homens serem despejadas? Alguns me chamam de bruxa, E, ignorantes de quem sou, eles procedem A me a ensinar como ser uma, insistindo Que a minha má língua, tornada má por eles próprios, Amaldiçoa seu gado e enfeitiça seu milho, A eles, seus criados e seus bebês que mamam.</p> <p style="text-align: right;"><i>(Witch., 2.1, tradução minha)</i></p>
--	--

São muitos os aspectos que se sobressaem na fala acima, a começar pelo modo como a personagem se apresenta, repleta de uma consciência de si – “E por que em mim? Por que o mundo perverso / Jorra toda a sua maldade difamatória sobre mim? (...) Porque sou pobre, deformada e ignorante, (...) Devo então ser feita de privada?” (2.1, grifo meu). É por meio das palavras da suposta bruxa que somos apresentadas/os à ideia dessa figura como construto social, resultante de uma comunidade não só mesquinha, mas também supersticiosa. Ainda que na peça haja, de fato, o momento em que Sawyer realiza um pacto com o demônio (2.1), é pelo seu discurso que os dramaturgos nos dão pistas de que a bruxaria está ligada a uma questão social. Além disso, é importante levar em conta que cenas retratando aspectos sobrenaturais e demoníacos eram verdadeiros chamarizes comerciais, começando pelo próprio título da peça, que já operava como atrativo para o público (Corbin & Sedge: 1986; Purkiss: 1996; Munro: 2016).

Quem detém a posse das terras em que Sawyer entra, como comentado acima, é um fazendeiro de certo prestígio social em Edmonton, para o qual, seguramente, os nacos de madeira sequer fariam diferença em termos materiais. No entanto, a reação de Banks, ao ver Sawyer, é a seguinte:

<i>Old Banks.</i> Out! Out upon thee, witch!	<i>Velho Banks.</i> Fora daqui, sua bruxa!
<i>Elizabeth Sawyer.</i> Dost call me witch?	<i>Elisabete Sawyer.</i> Me chamas de bruxa?
<i>Old Banks.</i> I do, witch, I do; and worse I would, knew I a name more hateful. (...)	<i>Velho Banks.</i> Chamo, bruxa, chamo; e pior o faria soubera eu um nome mais odioso. (...)
<i>Old Banks.</i> Hag, out of my ground! [<i>Strikes her.</i>]	<i>Velho Banks.</i> Feiticeira, fora das minhas terras! [<i>Bate nela.</i>]
	(<i>Witch.</i> , 2.1, tradução minha)

A crueldade e a virulência do ataque de Banks a Sawyer se manifestam na cena com muita clareza, além de serem sustentadas pela rubrica presente no texto. Trata-se aqui de uma adição dos dramaturgos à fonte, a qual comento a seguir. Dekker, Ford e Rowley incluem a rejeição violenta de Banks ao pedido de Sawyer e marcam, por meio da cena da coleta de gravetos, a ideologia individualista que sustentou boa parte das acusações de bruxaria, bem como sua função na já referida sociedade jacobina, que vivia um momento de transição socioeconômica.

“Alguns me chamam de bruxa” (2.1), diz Sawyer, a sós. Chamam-na de bruxa, pois não a conhecem. Sua “má língua” (2.1) é assim feita graças àqueles que a cercam – a comunidade, seus vizinhos, aqueles que não permitem que ela junte pedaços velhos de madeira. Quanto a esse ponto, é proveitoso acrescentar um comentário acerca do panfleto que deu origem à peça, escrito em 1621 por Henry Goodcole (1586-1641). O autor foi um clérigo que trabalhou na prisão de Newgate, onde tinha a função de pregar aos prisioneiros. Goodcole era conhecido na época por seu histórico de publicações, especialmente textos que recontavam os casos e crimes contemporâneos provenientes de entrevistas realizadas por ele com os/as presos/as. Esse foi o caso de Elizabeth Sawyer. Desse pequeno panfleto, intitulado *The wonderfull discoverie of Elizabeth Sawyer a Witch, late of Edmonton, her conuiction and condemnation and Death* [*A maravilhosa descoberta de Elisabete Sawyer, uma bruxa, vinda de Edmonton, sua acusação e condenação e Morte*] destaco o fato de Goodcole afirmar que Sawyer é uma mulher “extremamente ignorante” (2008 [1621], p. 4) e da declaração reiterar, repetidas vezes, que a língua de Sawyer foi a causa de sua interação com o diabo.

Foi, portanto, por ela estar xingando, ofendendo, proferindo insultos e blasfêmias que o demônio a acessou e declarou: “Opa! Te encontrei xingando? Agora tu és minha” (ato 2 cena 1)⁴. Diz Goodcole em seu panfleto: “A língua foi o meio pelo qual Sawyer se destruiu” (2008, p. 6). Essa acusação referente à má língua de Sawyer, que pragueja, também aparece na peça e é o modo pelo qual Cão a toma para si. Com relação à comunidade de Edmonton, a trama da peça estabelece um ciclo, no qual a bruxa torna-se objeto de ódio e rancor dos vizinhos, que dirigem a ela inúmeros insultos, tanto verbais como físicos, e a feiticeira, cuja língua “é tornada má” (ato 2 cena 1), vocaliza, assim, outros vários xingamentos e maldições. É digno de nota que há, no enredo, uma passagem que evidencia as atividades de Sawyer enquanto bruxa. O gado de Velho Banks foi alvo das ações do Cão e amanhece doente (ato 4 cena 1).

Em seu panfleto, Henry Goodcole afirma que, a partir de uma inspeção corporal em Elizabeth Sawyer, descobriu-se uma marca em sua pele e também o local onde o demônio sugava seu sangue. Esse lugar, escolhido pelo próprio diabo, era o ânus da mulher acusada de bruxaria. Na peça, por outro lado, o Cão suga o sangue de Sawyer pelo braço. Em uma gravura intitulada “O Beijo Obsceno” presente no *Compendium Maleficarum*, de Francesco Mario Guazzo publicado em 1608, vemos uma mulher ajoelhada, que se inclina à frente para beijar as nádegas de um demônio, representando um ritual que, à época, aparecia com frequência nas acusações e nos julgamentos de bruxaria (Cf. Russel & Alexander: 2019, p. 98).

Silvia Federici comenta que “o sadismo sexual” (2017, p.33) era uma faceta recorrente das torturas a que as mulheres condenadas eram submetidas, o que revela mais um aspecto da misoginia profundamente enraizada durante o momento da caça às bruxas. De fato, os apontamentos obscenos de Henry Goodcole sobre a interação corporal entre a bruxa e o demônio mostram uma curiosidade erótica e misógina. Transcrevendo as respostas de Sawyer às suas perguntas, Goodcole relata que o demônio, repetidas vezes, colocava sua cabeça debaixo das vestes de Sawyer e ela, prontamente, permitia que ele fizesse o que desejasse.

Na peça de Dekker, Ford e Rowley, o elemento sexual também comparece na construção da figura da bruxa. Por exemplo, um diálogo entre Cuddy Banks e o demônio reverbera os apontamentos de Goodcole. O bobo, em uma tentativa inútil de repreender o Cão, exclama, “rastejar por baixo / das vestes de uma velha bruxa e mamar como um filhotinho? Que vergonha!”⁵(4.1). E, ainda, um habitante de Edmonton se queixa que flagrou sua esposa e um

⁴ “Ho! Have I found thee cursing? Now thou art / mine own” (2.1.121-22)

⁵ “creep under an / old witch’s coats and suck like a great puppy? Fie / upon’t!” (5.1.190-191)

criado tendo relações sexuais em um celeiro, e a mulher afirmou que estava “enfeitiçada” [*bewitched*] (ato 4 cena 1), e seu marido prontamente acusa Elizabeth Sawyer. A conclusão a que chegam os camponeses da comunidade sobre a presença da “bruxa que temos / entre nós” (ato 4 cena 1)⁶ é que o melhor a fazer é livrar-se dela o quanto antes, caso contrário, não só o gado adoece, mas as “esposas” (4.1), “filhas” (4.1) e “criadas” (4.1) também serão abatidas, e eles próprios serão incapazes de “levantar-se” (4.1)⁷, e a linguagem aqui tem uma clara conotação sexual.

Particularmente em relação à questão da condenação como “bruxa” e o modo de elaboração de Sawyer sobre ela, tanto no solilóquio como nas linhas que o sucedem, vemos que se trata de uma personagem às voltas com o que significa ser uma bruxa, papel que lhe causa certa estranheza, mas que ela, em última instância, concorda em encenar. Talvez, penso eu, a posição de bruxa, mesmo com toda a violência e o escárnio nela envolvidos, renda a Sawyer mais poder do que ser apenas Elizabeth Sawyer. E é justamente por estar tomada de raiva e movida por um imenso desejo de vingança que ela recorre à bruxaria.

Gostaria de frisar que Sawyer *recorre* à bruxaria, e o pacto com Cão demonstra esse ponto. Em *The Witch of Edmonton*, o demônio consegue persuadir a bruxa a selar um acordo com ele. É notável que Sawyer responde de maneira ambígua: ao passo que quer vingança do Velho Banks e sente um rancor extremo devido a seu desamparo e isolamento, ela é relutante quanto a entregar sua alma ao diabo. É apenas no momento em que ele ameaça quebrá-la em mil pedaços, que ela cede: “Sou toda sua” (2.1).

Sawyer, então, permite que o demônio sugue seu sangue e confia a ele que não encontra “refúgio” [*relief*] (2.1) algum em Edmonton e deseja a morte do Velho Banks. Instantes antes da aparição de Cão, Sawyer diz, “Caso algum poder bom ou mau / Me instrua o caminho para que eu possa me vingar (...) / Eu faria de tudo / E daria a essa Fúria permissão que aqui morasse” (2.1)⁸, referindo-se a seu corpo, que compara a um casebre arruinado pela idade. A condição de miséria e exclusão da personagem, somada à sua fúria, está, portanto, intimamente conectada à sua decisão de associar-se ao Cão.

Prosseguindo com o comentário sobre a linguagem da personagem, a representação de Elizabeth Sawyer evidencia que ela é consciente do papel social que passa a ocupar a partir da acusação de ser uma bruxa. Ela diz, em

⁶ “witch have we / about us” (4.1.10-11)

⁷ “Our cattle fall, our wives fall, our / daughters fall and mid-servants fall; and we / ourselves shall not be able to stand” (4.1.15-17).

⁸ “Would some power good or bad / Instruct me which way I might be revenged (...) I’d go out of myself / And give this Fury leave to dwell within” (2.1-124-126)

um segundo momento, também em solilóquio: “Dá no mesmo, ser uma bruxa e ser considerada uma” (2.1)⁹. Ter consciência de quem é produz efeitos importantes em instâncias que se conectam. Primeiro, em uma dimensão social, que se reflete na comunidade que não só a evitou, mas a “insultou, chutou e espancou” (4.1)¹⁰ e lhe fez desejar, de fato, ser uma bruxa. Segundo, em uma dimensão subjetiva, no corpo e no pensamento da personagem, como atestado pelo seu primeiro solilóquio, comentado acima. Sawyer inicia a peça queixando-se dos insultos dos quais é alvo e do modo como os xingamentos dirigidos a ela resultam em mais ofensas, proferidas por ela própria. Quando Sawyer retruca à condenação de Velho Banks com a pergunta “Me chamam de bruxa?” (2.1), ela vocaliza a estranheza que o termo lhe causa. Ao longo da peça a personagem volta a se questionar quanto à noção do que é ser uma bruxa: “O que é esse nome? Onde e como se pode aprendê-lo?” (2.1).

A meu ver, trata-se de uma personagem que pode causar tanto horror como empatia. Sua situação de extrema pobreza e os tratamentos violentos a que está sujeita têm o poder de nos sensibilizar. Por outro lado, o pacto demoníaco que realiza pode ser causa de repulsa e fascínio. Na peça, assim como no panfleto-fonte, é a língua de Sawyer que está associada à aparição do demônio. Contudo, os dramaturgos fazem uma ressalva importante: a “má língua” da bruxa é assim feita pelos outros que a cercam. Desse modo, o que para o clérigo era a prova da bruxaria da mulher, no teatro é relativizado e as certezas quanto à condição de bruxa de Sawyer perdem sua força. Assim, a Sawyer dramática ganha certa ambivalência, na medida em que os dramaturgos sublinham a sua vulnerabilidade social e física e lhe conferem densidade psicológica por meio dos seus solilóquios, que têm a função de representar os pensamentos da personagem, bem como suas emoções. Vale notar que na peça, Sawyer tem ao todo seis falas a sós no palco, e cinco delas ocorrem durante a mesma cena (2.1.1-16; 2.1.33-38; 2.1.114-135; 2.1.199-201; 2.1.302-303; 5.1.1-28). Vemos que a construção da bruxa que habita a comunidade de Edmonton se dá, por um lado, por meio da linguagem, já que Sawyer é alvo de impropérios alheios, que a condenam, a tal ponto que ela própria se considera uma “privada” (2.1) onde se despejam esses xingamentos, ou seja, a “imundície” que as línguas dos vizinhos lhe dirigem. O termo em inglês “*rubbish*” (2.1) a que a personagem se refere, qualifica essas vozes que a afrontam, mas também sublinha seu entendimento de que são desprovidas de valor e sentido. Como retorno, sua língua também vocifera uma série de ofensas e torna-se, portanto, “má” (2.1). Ela amaldiçoa,

⁹ “‘Tis all one / To be a witch as to be counted one” (2.1-118-19).

¹⁰ “reviled, kicked, beaten” (4.1.94).

roga injúrias: “Doenças, pragas, a maldição de uma velha / os persiga e caia sobre vocês!” (4.1)¹¹, ou ainda: “Putrefação e podres maldições comam a ti e a vós!” (4.1)¹². A linguagem suja de Sawyer, nessa peça, é responsável por estabelecer as relações entre bruxaria, marginalidade e poluição e, devemos notar, que a voz da personagem, potencialmente rude, é ao mesmo tempo sua fonte de poder e de exclusão na comunidade de Edmonton. Aqui, a bruxa também é representada como resultado de pressões econômicas e sociais, pois diz da pobreza de Sawyer, como atestado pela cena dos gravetos, mas também de sua solidão. Diz a personagem: “sou evitada / E odiada como uma doença, ridicularizada / Por todos os graus e sexos” (2.1)¹³.

Contrastando peça e panfleto, me parece digno de nota que Dekker, Ford e Rowley, que compuseram a peça no mesmo ano da publicação de Goodcole – fato que atesta a alta popularidade do caso de Sawyer –, não parecem ter acreditado plenamente no relato de sua extrema ignorância. Ao contrário, trata-se de uma personagem com recursos verbais, cuja língua é capaz tanto de amaldiçoar, quanto de representar e explorar a própria interioridade. No teatro, Sawyer ganha certa grandeza, à medida que são discutidas as questões de abandono e miséria, que aparecem com força textual e poética em seus solilóquios. Houve um longo hiato entre as três performances que aconteceram no século XVII – duas em 1621 e uma em 1634, para a qual o prólogo e o epílogo foram escritos (Munro: 2016, n.p) – e o histórico de montagens de *The Witch of Edmonton* que se seguiu. Em 1921, o diretor inglês Montague Summers (1880-1948), que era conhecido por seu interesse pela história da bruxaria, celebrou o tricentenário da escrita da peça, assim como o da execução de Elizabeth Sawyer, com uma produção do drama em Londres, com Sybil Thornkdike (1882-1976) no papel da bruxa. Desde então, vinte e duas outras produções ocorreram ao longo dos séculos XX e XXI, a última em 2014 pela Royal Shakespeare Company. Até o momento, não houve exposições de *The Witch of Edmonton* em território brasileiro, e a peça ainda não foi traduzida para português. Porém, a exemplo da produção e tradução da obra em um país não-anglófono (2012, República Tcheca), com direção de Aleksí Barrière e tradução de Julek Neumann, e da discussão apresentada neste artigo, acredito que *The Witch of Edmonton* oferece um terreno promissor para futuros trabalhos.

¹¹ “Diseases, plagues, the curse of an old woman / follow and fall upon you!” (4.1.27-28)

¹² “Rots and foul maladies eat up thee and thine!” (4.1.84)

¹³ “I am shunned / And hated like a sickness, made a scorn / To all degrees and sexes” (2.1-155-117)

Referências:

- CORBIN, Peter & SEDGE, Douglas. "Introduction". *Three Jacobean Witchcraft Plays*. Manchester: Manchester University Press, 1986.
- DAWSON, Anthony B. "Witchcraft/Bigamy: Cultural Conflict in *The Witch of Edmonton*". *Essays on Dramatic Traditions: Challenges and Transmissions*. Vol. 20, 1989, p. 77-98.
- DEKKER, Thomas; FORD, John & ROWLEY, William. *The Witch of Edmonton*. Ed. Lucy Munro. Londres: Bloomsbury, 2016. [1621]
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e Bruxa*. Mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017. [2004]
- _____. *Witches, Witch-Hunting and Women*. Toronto: Between the Lines, 2018.
- GASKILL, Malcolm. *Witchcraft: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- GOODCOLE, Henry. *The wonderfull discoverie of ELIZABETH SAWYER a Witch, late of Edmonton, her conuiction and condemnation and Death*, 2008 [1621]. Disponível em: < <https://www.berkano.hu/downloads/sawyer.pdf> > Acesso: setembro de 2023.
- MUNRO, Lucy. "Introduction". In: DEKKER, Thomas; FORD, John & ROWLEY, William. *The Witch of Edmonton*. Ed. Lucy Munro. Londres: Bloomsbury, 2016.
- OLDRIDGE, Darren (Ed.). *The Witchcraft Reader*. Third Edition. Londres e NY: Routledge, 2019.
- PURKISS, Diane. *The Witch in History: Early Modern and Twentieth-century Representations*. Nova York: Routledge, 1996.
- RUSSELL, Jeffrey B. & ALEXANDER, Brooks. *História da Bruxaria*. Tradução de Álvaro Cabral e William Lagos. São Paulo: Editora Aleph, 2019.
- SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Tradução de Manuel Bandeira. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- UNDERDOWN, David. "The Taming of the Scold: The Enforcement of Patriarchal Authority in Early Modern England". In: FLETCHER, Anthony; STEVENSON, John (eds.) *Order and Disorder in Early Modern England*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985, p. 116-136.

- VOZES-MULHERES, ESCRITOS-DENÚNCIA: O HIBRIDISMO DE LINGUAGEM NAS OBRAS DE FRANCES E. W. HARPER E ANN PETRY ENQUANTO NARRATIVAS ESTRUTURANTES DO FEMINISMO E DO PROTAGONISMO NEGRO NA AFRO-AMÉRICA

Cristiane Vieira G. Cardaretti

○ presente trabalho busca discutir como o hibridismo da linguagem ora literária, ora jornalística que compõe as obras *Iola Leroy, or, Shadows Uplifted* (2010 [1892]), da escritora, abolicionista, sufragista, ativista e professora afro-americana Frances E. W. Harper (1825-1911) e, *The Street* (2019 [1946]), da escritora, contista e jornalista afro-americana Ann Lane Petry (1908-1997) contribuem para o entendimento da construção do pensamento feminista negro e para a consequente desconstrução das imagens de controle surgidas na era da escravidão. Além disso, procura-se compreender como a simbiose dos gêneros, aqui em questão, gerará muito além de efeitos estéticos, efeitos políticos dentro da dialética pulsante de opressão e denúncia/ativismo. Entende-se, assim, a importância de tecermos o elo entre essas linguagens, visto que as autoras recorrem a modelos alternativos de narrarem a realidade do povo afro-americano, em especial a das mulheres negras, seja essa realidade pretérita ou contemporânea.

Nesta perspectiva, a importância da pesquisa se afirma ao propor um estudo que envolve uma análise crítica entre os romances e os ensaios de ambas as autoras, de modo a evidenciar que essas obras estão profundamente interligadas na construção do pensamento feminista das mulheres afro-americanas e no combate às opressões de raça, classe e gênero, criando desta maneira, subjetividades que se desprendem da ideologia de contornos patriarcais, imperialistas e racistas estabelecida. Ademais, a proposta busca revelar de que maneira essas narrativas, construídas a partir do hibridismo de linguagem, à luz do momento em que foram concebidas podem aclarar os efeitos da opressão de raça, gênero e classe das afro-americanas e à constituição de sua História preenchendo as lacunas que não podem ser

esquecidas na luta diária e constante do povo negro. Cabe ressaltar que como a teorização acerca da tradição do jornalismo literário, ou ainda o “New Journalism”, de Tom Wolfe, no século XX nos EUA excluem a tradição afro-americana de sua definição, a presente pesquisa ambiciona contribuir com a inclusão da “diferença negra” no jornalismo literário.

Contextualizando as obras de Frances Harper e Ann Petry

Frances E. W. Harper, nascida em Maryland no século XIX em 1825, conhecida como a mãe do jornalismo afro-americano, e Ann Lane Petry, nascida em Connecticut no século XX em 1908, em suas obras conseguiram subverter os papéis tradicionais de gênero. Frances Harper nos apresenta uma protagonista negra, Iola Leroy, em pleno século XIX, enquanto Ann Petry nos apresenta Lutie, uma mulher negra e mãe solo que luta por seu sustento em meio às tantas adversidades vivenciadas na *116th Street*. As obras *Iola Leroy, or, Shadows Uplifted* e *The Street* cobrem dois contextos históricos de alta relevância para a história de militância das mulheres afro-americanas: O *Antebellum* e a *Grande Depressão*. O período *Antebellum*, 1800 a 1865, é uma época marcada pela aspiração à liberdade, igualdade e justiça, especialmente em relação à escravidão, que antecedeu a Guerra Civil Americana, conforme dramatizado na obra de Frances Harper. O segundo contexto é o período conhecido como a *Grande Depressão*, compreendido entre 1929 e 1939, época em que a então sombria situação econômica dos afro-americanos se deteriora ainda mais. Durante esse período, os afro-americanos foram os primeiros a serem demitidos de seus empregos e sofreram com uma taxa de desemprego duas a três vezes maior que a dos brancos. Nos primeiros programas de assistência pública, a população afro-americana geralmente recebia muito menos ajuda do que os brancos. Tal situação será ficcionalizada na obra de Ann Petry.

Ao investigarmos o período escravocrata nas Américas, deparamo-nos com a experiência das mulheres negras diante da desumanização e objetificação de seus corpos. Infelizmente, o estupro de mulheres negras por homens brancos era comum durante o período *Antebellum*, e isso se dava independentemente da relação econômica ali envolvida. Em outras palavras, as mulheres negras eram exploradas sexualmente por brancos ricos, brancos de classe média e brancos pobres. A exploração sexual fazia parte das múltiplas violências que compunham o conjunto de estratégias para a manutenção do regime de escravidão. (Davis: 1986). A produção dos estereótipos em torno do corpo feminino teve início no século

XVI com o atroz sistema da escravidão e com a experiência africana no chamado Novo Mundo e serviu como instrumento de repressão e discriminação a serviço de interesses dominantes com o propósito de manter as mulheres negras subordinadas a esse sistema. Essas imagens de controle foram arquitetadas a fim de se naturalizarem o racismo, a pobreza, o sexismo e outras formas de injustiça social (Carby: 1989), justificando ideologicamente, portanto, a opressão imposta a grupos por motivação de raça, gênero e classe.

É pertinente pontuarmos que a história do feminismo afro-americano está irremediavelmente associada à história da escravatura norte americana. A partir da década de 1830, muitas associações femininas se mobilizaram ativamente a favor da abolição da escravatura. Dessa mobilização, composta não somente por mulheres brancas, mas também por mulheres negras, nasce o movimento sufragista estadunidense; movimento este que, paradoxalmente, serviu de espelho para a estrutura do *apartheid* racial e social entre os séculos XIX e XX. A defesa da igualdade social no sistema não se destinava a todas as mulheres, mas, sim às mulheres brancas. Como se pode evidenciar, mesmo na luta pelo direito ao voto feminino, o racismo é evidente. É importante ressaltar, portanto, que as grandes figuras femininas do movimento abolicionista, tais como Sojourner Truth, Harriet Tubman, Frances E. W. Harper, Ida B. Wells -Barnett, Mary Church Terrell, dentre outras, inscrevem nitidamente a gênese do feminismo negro na história das mulheres escravas, ex-escravas e descendentes de escravas (COLLINS, 1989). Entende-se, assim, a relevância do termo Feminismo Negro ao nomearmos o pensamento e o movimento feminista afro-americanos.

Por motivações políticas, tanto o feminismo quanto os movimentos negros necessitam inscrever em suas obras e criações o conceito de “verdade”. O espaço literário torna-se, portanto, ambiente propício para os questionamentos e denúncias em busca de igualdade e de justiça. As autoras Frances Harper e Ann Petry foram algumas das vozes femininas que se juntaram ao coro das mulheres que já vinham advogando em defesa da dignidade, da igualdade, do respeito e da exaltação do povo afro-americano durante a última década do século XIX e a primeira do século XX. Ao longo de seus romances, Harper e Petry, tentam criar contranarrativas que, ao entrelaçar História e ficção, nos trazem o sofrimento do povo negro nos tempos da escravidão, da Guerra Civil, da Reconstrução e da Segunda Guerra Mundial. Essa estratégia textual indica claramente que ambas as autoras estavam plenamente conscientes de que o passado “não é algo a ser evitado, controlado [...] O passado é algo com o qual você deve chegar

aos termos e tal confronto envolve um reconhecimento de limitação, bem como de poder” (Hutcheon: 2002, p.55).

“Marcadas a ferro e fogo” e parecendo ainda carregar os grilhões de seus antepassados, as mulheres afro-americanas continuaram seus dias de luta vivenciando o trabalho remunerado com condições similares às verificadas no regime escravocrata mesmo no período pós-abolição. Em resposta às opressões sofridas em um contexto marcado pela injustiça nos Estados Unidos no final do século XIX e início do século XX, emerge uma militância de cunho político e social que desencadeia um aumento do volume de publicações literárias, ensaios políticos e textos jornalísticos escritos por mulheres negras. As falas públicas e as obras escritas por Frances Harper e Ann Petry são exemplares dessa militância à medida em que ambas as autoras narravam as experiências dos afro-americanos, especialmente das mulheres com o intuito de humanizar e mais ainda, aprofundar suas próprias histórias. Harper e Petry produziram textos pautados na relação entre raça e gênero que marcou não só o período escravocrata, mas também se refletiu na segregação racial ocorrida no período pós-abolição. Para as mulheres negras, escrever foi, e continua a ser, um ato de rebelião, um ato de denúncia.

Podemos pontuar que dessa dialética pulsante de opressão e denúncia, ambas as autoras em suas obras *Iola Leroy, or, Shadows Uplifted* (2010 [1892]), e *The Street* (2019 [1946]), utilizam-se do hibridismo da linguagem ora jornalística, ora literária, “para lidar com a realidade, com todos os seus infortúnios, suas reviravoltas equivocadas, com uma missão ainda mais profunda em descobrir mais sobre as pessoas que tendem a ser ignoradas” (Talese: 2007, p.9)¹. Ademais, identificamos que Frances Harper e Ann Petry intencionaram não apenas delinear a luta pela emancipação negro-feminina que ocorreu ao longo do período compreendido entre o *Antebellum* e o *The Great Depression*, mas também ampliar as definições históricas tradicionais, na tentativa de fazer com que a história fosse contada através dos séculos nas vozes de pessoas jovens, idosas, boas, más, bonitas e feias (Petry: 1949).

¹ No original: “[...] my trying to deal with reality, with all its misadventures, its wrong turns, with an even-energized quest to know something about people who tend to be ignored.” (TALESE, 2007, p.9). Tradução nossa.

Jornalismo Literário: O Hibridismo de Linguagem nas obras de Frances Harper e de Ann Petry

From threads of fact and fiction I have woven a story [...] on behalf
of those whom the fortunes of war threw homeless, ignorant and poor,
upon the threshold of a new era.

Frances Harper

Ao longo da História, o homem se valeu da palavra escrita para traduzir a realidade. Do entrelace indisfarçável da palavra escrita e o mundo real, floresceram, por conseguinte, o Jornalismo e a Literatura, que perseguem o ideal utópico de retratar a realidade. Do ponto de vista conceitual, poderíamos estabelecer os possíveis limites entre a ficção e a realidade afirmando que o factual estaria para o jornalismo, por um lado, bem como o ficcional para a literatura, por outro. No entanto, nessa formulação conceitual reducionista, onde acomodariamos o jornalismo literário?

Partindo da simbiose do simbólico e do factual, da emoção e da observação, do tangível e do intangível, surge, dessa forma, ao invés de um gênero estável ou família de gêneros, um campo onde diferentes práticas e tradições de escrita que se entrecruzam, a se nomear Jornalismo Literário (Keeble & Tulloch (2012) e (Whitt, 2008). Em contraposição à ideia de que é impossível misturar linguagem literária e linguagem jornalística, o poeta, jornalista, escritor e antropólogo Gustavo Castro postula que não vê razão de “uma não poder recorrer aos recursos e cosmovisões da outra como maneira de investigar, observar e desvendar o mundo e o homem.” (Castro, 2010). A associação da informação e da notícia, de um lado, e do lúdico e da fantasia, do outro, sempre foram as experiências do ato de narrar executado pelo ser humano.

O professor e jornalista Norman Sims (1948-2022), em sua antologia pioneira *The Literary Journalists* (1984), pontua que o jornalismo literário adota as características tanto da Literatura quanto do Jornalismo e as funde em algo único. As histórias produzidas por esse hibridismo de linguagem, ora jornalístico, ora literário, têm como finalidade explorar não as instituições, as entidades, os sistemas. O foco principal dessas histórias é nos contar como as pessoas são afetadas por esses sistemas, instituições ou entidades. O Jornalismo Literário permite que os leitores contemplem a vida de outras pessoas, muitas vezes dentro de contextos mais transparentes do que os que podemos trazer para as nossas próprias vidas. (Sims, 1984).

Ao investigar os efeitos do hibridismo textual de que se valeram Harper e Petry nas obras a serem analisadas, o presente estudo tem como objetivo criar um espaço de negociação entre as correntes teóricas abordadas, de

modo que se possa teorizar sobre quanto o contágio mútuo entre Jornalismo e Literatura contribuem para o entendimento da construção do pensamento feminista negro, ou seja, da formação de tradições intelectuais feministas negras específicas e para a consequente desconstrução das imagens de controle surgidas na era da escravidão. Dessa maneira, investigar as estratégias discursivas utilizadas por Frances Harper e Ann Petry nas obras aqui em tela implica indagar como essas autoras conseguem desestabilizar a linguagem do cotidiano ao empregar uma linguagem poética. Para examinar o tema central do estudo aqui sugerido, cumpre que se façam questionamentos que servirão de diretrizes para responder a essa questão primária, que é a tessitura estética das obras de Frances Harper e Ann Petry previamente aludidas no presente trabalho:

1. Quais tropos foram usados para produzir o efeito desejado pelas autoras (levantamento de *corpus*)?
2. Ao final deste estudo, poderemos afirmar que as experiências narradas em *Iola Leroy, or, Shadows Uplifted* e *The Street* seriam experiências realmente vividas e que estão sendo representadas ou seriam apenas representações recriadas ficcionalmente? Ou seriam apenas representações, produtos de criação literária tão somente?
3. De que modo as autoras contribuem com suas narrativas para a construção do pensamento feminista negro, ou seja, de que maneira elas promovem rasuras nas narrativas dominantes ao evidenciarem as mulheres em meio às opressões representadas pela escravidão e pelo desemprego?

As perguntas que surgiram no momento da elaboração do presente projeto não estão fechadas, prontas e acabadas. Ao contrário, são pontos de partida, que permitem adaptações, ampliações e reconfigurações ao longo do desenvolvimento e do aprofundamento teórico ao longo da caminhada.

O eco dos questionamentos anteriormente suscitados nos encaminha ao debate- não menos relevante- sobre Jornalismo Literário. Considerando que a discussão sobre a diferença estabelecida entre jornalismo literário e jornalismo convencional, tem como objetivo desenvolver um conceito de tradição do Jornalismo Literário do século XX nos EUA que servirá de base para teorização sobre o assunto, não se concebe que seja ignorada uma tradição jornalística afro-americana. Vale lembrar que o arcabouço teórico de ambos os gêneros, tanto o jornalismo quanto o jornalismo literário, não incluem a participação de jornalistas/ escritoras negras.

Considerações finais

Many stories matter. Stories have been used to dispossess and to malign.
But stories can also be used to empower, and to humanize.
Stories can break the dignity of a people.
But stories can also repair that broken dignity.
Chimamanda Ngozi Adichie

O que torna as narrativas dos romances *Iola Leroy, or, Shadows Uplifted* e *The Street* tão valiosas é o fato de que as experiências de recontar a História não consideram apenas os segmentos de vida de um único indivíduo, mas também segmentos vitais da história afro-americana. Portanto, a literatura promovida por Frances Harper e Ann Petry funciona não apenas como recuperação da História, mas também como intervenção na História, desafiando-nos a ampliar as definições históricas tradicionais e preestabelecidas, pois o homem do século XIX percebeu a necessidade de recontar sua própria história e, a historicidade resgatada serviria de estratégia para a crença e construção de um futuro melhor. Abrem-se os olhos e o coração àquilo que postulou Stephen Bann (2001): “o homem do século XIX se viu ‘desprovido de história’ e necessitado de recuperar ‘uma historicidade’ [...] que gerará uma ‘nova confiança no futuro’” (Bann: 1995)

“Eu tentei fazer a história falar através dos séculos nas vozes das pessoas-jovens, idosas, boas, más, bonitas ou feias” (Petry, 2019). A noção de que a própria obra deve comportar uma espécie de verdade superior; as próprias histórias podem ser ditas como emblemáticas de uma verdade maior é comum a muitas definições sobre Jornalismo Literário. Tendo em mente todas as adversidades em meio ao terreno pantanoso que optamos por percorrer e, conscientes de tamanho desafio em fazermos a triangulação com teóricos e teorias que possibilitem discorrer sobre as obras de Frances Harper e de Ann Petry em busca de elementos que configurem o diálogo com o Jornalismo Literário. Ademais, a pesquisa pretende criar um espaço de negociação entre as correntes teóricas abordadas, de modo que se possa teorizar sobre quanto o contágio mútuo entre jornalismo e literatura nas obras de Frances Harper e Ann Petry contribuem para o entendimento da experiência das mulheres negras como forma de reorganizar o feminismo diante do gênero, da raça e da classe, e, desta maneira, nos auxiliará a compreender a reescrita de ambas as autoras, com o propósito de romper com uma visão única, tanto em torno do corpo negro feminino, quanto da História dos afro-americanos.

Referências:

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *The danger of a single story*. TED Talk. At: <https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg>
- BANN, Stephen. *Romanticism and the Rise of History*. New York: Twayne Publishers, 1995.
- CARBY, Hazel V. *Reconstructing Womanhood: The Emergence of the Afro-American Women Novelist*. New York: Oxford University Press, 1989.
- CASTRO, Gustavo. *Jornalismo Literário: Uma Introdução*. Casa das Musas, 2010.
- DAVIS, Angela Y. *Women, Race & Class*. New York: Vintage Books, 1986.
- HARPER, Frances E.W. *Iola Leroy, or Shadows Uplifted*. New York: Dover Publications, Inc., 2010 [1892].
- HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*. New York: Routledge, 2002.
- KEEBLE, Richard & TULLOCH, John (Ed). *Global Literary Journalism: Exploring the Journalistic Imagination*. New York: Peter Lang Publishing Inc., 2012.
- PETRY, Ann. *The Street*. Great Britain: Virago Press: 2019 [1946].
- PETRY, Ann. *The Drugstore Cat*. New York: Beacon Pr, 1988 [1949].
- SIMS, Norman. *Literary Journalists*. New York: Ballantine Books, 1984.
- TALESE, Gay. “Delving into Private Lives”, p 6-9. In: KRAMER, Mark & CALL, Wendy (Eds.). *Telling True Stories: A nonfiction writers’ guide from the Nieman Foundation at Harvard University*. New Baskerville, 2007, p.6-9.
- WHITT, Jan. *Women in American Journalism: A History*. University of Illinois Press, 2008.
- WOLFE, Tom. *The New Journalism*. London, United Kingdom: Pan Macmillan, 2010.

■ MATERNIDADE, IDENTIDADE E DESLOCAMENTO EM
BROTHER I'M DYING DE EDWIDGE DANTICAT

Fabio Carlos Noret Junior

A relação mãe e filha que figura com destaque na escrita de Danticat, bem como em suas entrevistas, serve como uma representação simbólica da relação conflituosa do imigrante com suas origens genealógicas, seja esse passado diaspórico por natureza, conectado a noções romantizadas da África, ou nacionalista, em termos de conexão com o Haiti.

Maxine Lavon Montgomery

Edwidge Danticat, nascida em 19 de janeiro de 1969, em Porto Príncipe, Haiti, e radicada nos Estados Unidos (EUA), a partir dos doze anos de idade, é uma escritora de língua inglesa de grande prestígio tanto na sua terra natal quanto em solo estadunidense. Tendo passado a infância em um país que possui uma língua local, o *creole*, a autora do aclamado romance *Breath, Eyes, Memory* (1994) encontrou grande dificuldade em se enturmar na escola após ter deixado seu território de origem, mas persistiu e alcançou uma carreira como escritora nos EUA, com destaque para as expressões criativas de sua herança cultural. Graduada em literatura francesa pela Barnard College no ano de 1990 e mestra em escrita criativa pela Brown University em 1993, Danticat se dedicou a analisar diferentes gerações de mulheres haitianas em sua dissertação, um tema que ela continuou a explorar ao longo de suas diversas obras literárias.

Em uma obra de memórias e narrativas autobiográficas como *Brother, I'm Dying* (2007), Danticat utiliza a ficção para retratar a própria vida, o que interessa ao presente texto. Essa estratégia é perceptível na criação de personagens e no cenário caótico do país que serve de pano de fundo para a trama. A milícia, sob o comando de Papa Doc, desempenhou um papel ativo na repressão de membros de sua família, contribuindo também para a crise política em Porto Príncipe, capital do Haiti. Além disso, a situação econômica precária de sua família os levou a migrar do Haiti para os Estados Unidos. Portanto, o tema central da narrativa são as memórias coletivas construídas ao longo desse processo de migração.

Para entender o impacto dessa experiência migratória nas questões de identidade, este artigo se concentra nos temas maternidade e deslocamento, os quais se confluem na narrativa danticatiana. Para tanto, são examinadas as três personagens femininas principais, com ênfase na figura de Edwidge Danticat, verificando tanto a autorrepresentação materna quanto a autorrepresentação do sujeito em deslocamento. Esses aspectos cruciais são também relacionados com reflexões de gênero, nação e diáspora, ressaltando, sobretudo, que a obra literária em tela oferece elementos significativos para uma análise aprofundada das questões de gênero. Para Danticat, o feminismo e a feminilidade são centrais em sua narrativa e na história de seu país, pois as “mulheres são o pilar do meio da sociedade”¹ (*apud* Montgomery: 2017, p. 42). A imagem da mãe, construída e desconstruída no decorrer da narrativa, encontra eco na fala da autora durante uma entrevista, na qual afirma: “Ser mãe, mais do que ser mulher, precisa de bastante tempo” (*apud* Montgomery: 2017, p. 51). Essa declaração sugere que dentro da construção da identidade maternal, há um fio que une as mães: a falta percebida e a necessidade de mais tempo para se dedicar aos filhos.

Identidade maternal

Como afirmou Stuart Hall, “[a]s perspectivas que teorizam o pós-modernismo têm celebrado, por sua vez, a existência de um ‘eu’ inevitavelmente performativo” (Hall: 2000, p. 103). A referência à performance do eu sublinha as diferentes maneiras pelas quais os indivíduos se apresentam ao mundo. Na modernidade, o conceito de identidade já estava em crise, necessitando de uma reformulação teórica. Com a pós-modernidade, compreende-se que a identidade não é caracterizada por estabilidade e uniformidade, mas sim por múltiplos fragmentos que, quando reunidos, constituem um mosaico que reconstrói a subjetividade de um ser. Portanto, não se busca essencializar a identidade, transformando-a em algo cristalizado dentro de si, que não sofre mudanças no decorrer da vida e da história. De fato, o que há de essencial na maternidade, além da necessidade de mais tempo para realizar a tarefa de mãe? Em culturas como a haitiana, é desafiador responder a essa pergunta levando em consideração os diversos modos de ser mãe, incluindo a experiência de ser mãe fora de seu país, mas dando à luz e criando seus filhos dentro dele.

Essa complexidade contextual indica a intersecção da identidade com questões de gênero, especificamente no que tange à maternidade e ao deslocamento. Nesse sentido, *Brother I’m Dying* inclui temas delicados cuja

¹ Todas as traduções são de minha autoria, exceto quando indicado ao contrário.

relação com a identidade se entrelaça de forma inextricável. A maternidade é um tema de grande relevância para a autora, o que permite examiná-lo sob uma perspectiva singular: a da opressão enfrentada pelas mães imigrantes. Em uma entrevista, Danticat reconhece: “[A] maternidade adiciona mais camadas ao meu trabalho” (*apud* Montgomery: 2017, p. 51). Sugere-se, assim, que, para além de sua identidade como mulher e imigrante, a sua vivência como mãe imigrante amplia ainda mais a visão criativa da autora. Além disso, quando se imigra para um país como os Estados Unidos, cujas políticas anti-imigração permanecem severas e desumanizadoras até os dias atuais, a maternidade se torna um tema ainda mais complexo a ser discutido.

Ao notar a identidade associada ao feminino e à maternidade na obra de Danticat, depara-se com a presença da figura materna em três facetas distintas, a saber: em Edwidge, como a mãe que foi cuidada por sua tia presente e pela mãe distante; em Tante Denise, mãe e cuidadora de diversos filhos, biológicos ou não; e na mãe de Edwidge, Rose, cujo papel foi exercido à distância, tendo emigrado do Haiti quando a autora tinha apenas quatro anos de idade. As histórias de maternidade que aparecem no decorrer da narrativa se entrecruzam e se amalgamam, visto que a obra *Brother I'm Dying* deriva de memórias familiares, sendo que o ato de rememorar não segue um tempo rigidamente cronológico.

No início da narrativa, há a primeira figura materna, personificada em Edwidge, uma mãe recém-descoberta como tal e enlutada por seu pai, o qual perece de uma doença pulmonar sem cura. Esse luto não surge da ausência de uma materialidade física, pois seu pai, chamado Mira, ainda estava vivo. Enfrentando uma séria condição de saúde denominada fibrose pulmonar, cuja causa provém da lesão e cicatrização no tecido dos pulmões, o que impede a passagem do oxigênio para a corrente sanguínea, Mira lida com a dificuldade respiratória durante parte da narrativa, até finalmente obter um diagnóstico médico. Por isso, Edwidge estabelece uma relação dialética com a vida: por um lado, ela gera uma vida e, por outro, seu pai está morrendo lentamente. Para a protagonista, no início da narrativa, a culpa é um sentimento vívido. Como dar a notícia de sua gravidez aos seus pais, tendo seu pai recebido um diagnóstico de doença incurável? Desta forma, expõe-se um dos sentimentos ligados à maternidade: a culpa. Ela se sente culpada porque estaria trazendo uma nova vida ao mundo, enquanto seu pai estaria perdendo a sua, como numa amпуlheta em que a areia cai lentamente no fundo, simbolizando o fim que precede um novo começo. Como se lê na voz narrativa: “Meu pai morria e eu estava grávida” (Danticat: 2007, p. 14).

De fato, a imagem da mulher ocidental no desempenho do papel

materno é permeada pela culpa, pois a maternidade e a imagem da mulher são moldadas por parâmetros culturais. Submetida a padrões rigorosos e a julgamentos severos da sociedade, a imagem da mulher que é mãe comunica um ideal de perfeição, como se não fosse possível errar no cumprimento das responsabilidades maternas. A pressão e as expectativas em relação às mães são ainda maiores do que para com as mulheres que não têm filhos. Justamente porque, em muitos casos, a mãe é a verdadeira e, para alguns, a única provedora de carinho, afeto e cuidado. Ainda que as mulheres tenham o direito de sentir e expressar suas emoções, desde que não prejudiquem ou negligenciem aqueles ao seu redor, há uma ênfase especial na responsabilidade e no cuidado para com os outros, além de suas próprias questões enquanto mulheres.

Na narrativa de Danticat, as imagens da mulher e da mãe refletem um fragmento da construção de uma identidade feminina e materna. Tal identidade se caracteriza por uma necessidade de ser forte e firme a qualquer custo, pois é ela quem mantém a família de pé. Essa é apenas uma das inúmeras chaves para se compreender a complexidade das identidades femininas e maternas em *Brother I'm Dying*.

A dialética entre vida e morte impostas pelo momento levou Edwidge a ponderar entre dar a notícia de sua gravidez ou dar a seu pai a chance de expressar suas últimas palavras. Esse dilema fez com que houvesse certa conformidade entre as mulheres para que não ultrapassem os limites que lhe são impostos, isto é, esperar, pois há algo mais urgente que merece atenção antes. Regozijar-se com a própria condição de estar gerando uma vida está posposto devido a outras preocupações. Não se trata de uma conformidade imposta pela família de Edwidge, já que para eles a notícia era bem-vinda. Entretanto, há uma pressão social para que se espere o momento certo de falar. A relação de Edwidge com a família, ao contrário das normas socialmente aceitas, não a forçou a deixar suas alegrias de lado em prol do bem coletivo.

A segunda personagem materna da obra é Tante Denise. Mulher haitiana, mãe biológica e adotiva, esposa de Uncle Joseph, Tante Denise, a tia de Edwidge, desempenha vários papéis que a distinguem como uma mulher e mãe diferente da sobrinha, embora compartilhassem algumas características comuns, como mulher, filha e, acima de tudo, mãe. Tante Denise é apresentada como tutora de Edwidge, e não apenas dela, mas também de um número considerável de crianças confiadas aos seus cuidados. Com essa característica, ela personifica aquilo que Salazar Parreñas classificou como “supermaternidade” (Parreñas: 2005, p. 103). Apesar de não ser uma mãe em diáspora, a personagem cumpre a função de mãe de todos, devendo prover

carinho e afeto. Ela é a responsável pelo teto, proteção e alimentação de seus filhos, servindo também como uma figura crucial, inclusive, no que tange à sua cultura religiosa. Embora reconheça seu marido como figura paterna, Tante Denise não deixa de ressaltar a presença feminina ao longo da história, aparecendo como a cuidadora primordial. Outro papel reforçado é o da mulher que tudo suporta, em favor de sua família, inclusive abdicar do próprio luto, pois precisa cuidar de quem depende dela. Como a narrativa revela, “[n]ão havia velório para a tia Denise” (Danticat: 2007, p.151). Nota-se, portanto, a seriedade do seu compromisso com a família e a disposição de se sacrificar para garantir o bem-estar dos outros.

A última das três mães nas memórias autobiográficas é a mãe de Edwidge, Rose Danticat. Assim como Tante Denise, ela também atua como provedora para seus filhos, mas o faz à distância. Diferentemente de Denise, cuja função abrange a proteção e a educação das crianças, a mãe de Edwidge exerce o seu papel materno de fato, embora com uma restrição que é a distância da sua terra de origem. Enquanto Denise é vista como mãe das crianças e das figuras mais ancestrais de sua vida – como Granmé Melina, de quem cuidou até seus últimos dias –, a mãe de Edwidge deixou seus filhos aos cuidados de sua tia.

Certamente, a representação de Tante Denise centraliza as múltiplas tarefas que uma mulher pode assumir. Embora ela não trabalhe fora, sua jornada de trabalho em casa é, de fato, inacabável. Os esforços da personagem sugerem que sua imagem materna pode servir de símbolo da mãe haitiana, que acolhe, protege e aceita a todos em seu lar, influenciada por sua religião.

No entanto, apesar de Tante Denise simbolizar a mãe de todos, não se pode ignorar o papel significativo da moral religiosa como parte de sua cultura familiar. Como produto de uma sociedade patriarcal, característica da cultura haitiana e de tantas outras nas Américas, Denise abrigava a todos em sua casa, porém contribuía também para manter um sistema religioso opressor. O julgamento por parte da igreja protestante da mulher que engravida sem estar casada foi um dos motivos que levou Marie Micheline a deixar seu lar de criação, onde estivera desde as épocas mais tenras de sua vida. Ao saber que sua filha adotiva estava grávida, Denise pediu que ela fosse embora, temendo que seu marido, Uncle Joseph, a retaliasse, expulsando-a de casa. Essa preocupação aparece no seguinte trecho: “Seu pai é um pastor. O que as pessoas vão pensar se sua filha estiver grávida sem o benefício do casamento?” (Danticat: 2007, p. 77). Assim, a figura maternal acolhedora e protetora se manifesta em Tante Denise até nesse momento difícil, pois ela teme as possíveis reações e ações que poderiam vir de Uncle Joseph.

A proximidade geográfica é um fator definidor no relacionamento entre Edwidge e Tante Denise, ao contrário da relação com sua mãe, que a deixou no Haiti até que ela migrasse, aos nove anos, para os Estados Unidos. Separadas por uma extensa parte do Oceano Atlântico, uma em Porto Príncipe e a outra em Nova York, mãe e filha viram sua relação ser afetada pela distância imposta pelo território. Ainda que pudessem se comunicar por telefone na época, a comunicação era limitada a horários marcados e sobretudo para trocar informações práticas entre elas e seus tios, entre outros. O dispositivo telefônico, ademais, era compartilhado entre seus tios, seu irmão, ela e seus pais, do outro lado da linha.

Assim, a identidade materna representada aqui é a da mãe em deslocamento, que deixou sua terra de origem, para se tornar imigrante em um país imperialista como os Estados Unidos. Ao examinarem a condição dessa mãe deslocada de seu país, que não habita mais a sua terra natal, Avila e Hondagneu-Sotelo cunharam o conceito de “maternidade transnacional” (*apud* Hewett: 2009, p. 122), que diz respeito à maternidade performada à distância ou entre nações. Nessa condição, a mãe que provê para seus filhos mesmo não vivendo no mesmo país supre suas necessidades com bens materiais, como forma de expressar o seu afeto maternal. Uma das passagens das memórias ilustra essa condição materna transnacional. Ao saber que deixaria o país, a mãe de Edwidge organizou a vida de seus filhos como uma maneira de cuidar deles, ainda que distante.

Eu não me lembro exatamente de quando disseram que minha mãe poderia deixar o país, contudo eu deveria ter suspeitado que algo estava para acontecer. Durante toda aquela fatídica semana, ela havia costurado alguns vestidos: uns longos com laços grandes e colarinhos bem elaborados, outros mais curtos com estampa de cravos e outros com babados de renda rosa. Ao final da semana, eu já possuía dez vestidos, no total, muitos deles em tamanhos maiores, o que me fez perceber que eu os poderia usar no futuro, enquanto ela não mais estivesse aqui. (Danticat: 2007, p. 56)

Cruciais na narrativa, as três mães, portanto, não podem ser dissociadas umas das outras, apesar de não possuírem as mesmas histórias. São mães atravessadas por questões culturais, religiosas e territoriais que não estabilizam suas identidades, pois com sua diversidade identitária, elas revelam a impossibilidade de se essencializar a experiência da maternidade de mulheres haitianas. Suas histórias também contradizem a noção de que as identidades são fixas e uniformes. Trata-se de três personagens femininas que compartilham o título de mãe, mas possuem fortes diferenças culturais,

ainda que sejam originárias de um mesmo país. Sendo assim, não cabe uma generalização do papel materno, porquanto essa função social é performada de distintas maneiras, mesmo que haja pontos de convergência e similaridades entre os sujeitos.

Identidade deslocada

Para o filósofo Ernest Gellner o conceito de nação como algo “natural” e “dado por Deus” como forma de classificação da humanidade é apenas um mito (Gellner: 1983, p. 48-49). Sendo assim, a naturalidade que existe em ser pertencente a uma determinada cultura ou nação é, ao contrário de natural, construída e desconstruída por diversas vezes no curso da vida. Quando se trata de sujeitos diaspóricos, como exemplificado na passagem citada da obra *Brother I'm Dying*, essa noção de naturalidade associada à nação não se sustenta, uma vez que a protagonista emigra do seu país natal, o Haiti, para a terra estrangeira dos Estados Unidos. O que se apresenta como uma discussão relevante neste artigo é a percepção das personagens acerca do conceito de nação. Ser haitiano é algo natural a quem nasce na terra? Ou seria a interação cultural dentro desse país que permite que um indivíduo se identifique como nativo daquela nação? A segunda opção parece mais compreensível, pois o entendimento de quem pertence a uma dada cultura é algo socialmente construído. A terra, as relações interpessoais e o cenário político são elementos que introduzem o ser em uma determinada cultura e influenciam sua identidade.

No entanto, esta discussão destaca o fato de que, quando se trata de sujeitos em diáspora, o aspecto fragmentário da identidade se torna ainda mais evidente. A estabilidade no que tange às questões identitárias é algo improvável, pois a condição desses sujeitos pós-modernos em deslocamento é marcada por instabilidade. A nacionalidade e a maternidade não admitem um molde único que possa ser generalizado e generalizante. Pelo contrário, há inúmeras formas de ser um sujeito pertencente a uma nação e de ser um sujeito mãe. No que se refere aos personagens principais da obra autobiográfica em análise que vivem nos Estados Unidos, a família de Edwidge Danticat imigra buscando a ascensão econômica, bem como a fuga da instabilidade política que acometia seu país, por conta da ditadura de Papa Doc. Contudo, há algo que fica na terra por quem a deixa, que se torna irrecuperável. O deslocamento, segundo James Clifford, leva esses sujeitos a buscarem, imaginativamente, a comunidade à qual pertencem, remontando aos sujeitos em diáspora. Como afirma o teórico, “comunidades diaspóricas estão ‘não-

aqui' para ficar" (Clifford: 1994, p. 31). Ou seja, esses sujeitos diaspóricos imaginam sua terra, idealizam-na como uma maneira de lidar com essa nova terra da qual não fazem parte.

Fazendo um diálogo entre as ideias de diáspora em Clifford (1994) e a concepção de identidade de Stuart Hall (2000), fica evidente que, em uma situação de diáspora, a identidade de um indivíduo tende a passar por alterações irreversíveis. No entendimento de Hall (2000), não há identidade fixa na condição pós-moderna. Os sujeitos são dispersos, fragmentários e não se encaixam em uma uniformidade. A própria ideia de identidade, como sugere Hall (2000), permite a existência de várias identidades sendo produzidas em um único sujeito.

No contexto da identidade deslocada, Edwidge, a protagonista da obra autobiográfica serve como uma fonte de questionamentos, pelo motivo de ser uma mulher em deslocamento, vivendo sob a influência de duas culturas em períodos diferentes. Durante uma parte de sua vida, sua formação cultural haitiana se deu com a presença do *creole* e do francês. Aos nove anos, ela se mudou para os EUA, cuja língua oficial é o inglês. Evidente na língua, a questão identitária em solo diaspórico é muito bem demarcada. Há lugares específicos para cada falante de outras culturas, sendo, em sua maioria, um deslocamento para a marginalidade. Assim, a experiência na diáspora impacta fortemente a identidade do sujeito, tornando-a fragmentada e em constante transformação.

Quando retorna ao Haiti para visitar seu tio Joseph, Edwidge manifesta um não pertencimento àquele lugar. Não pertence ao seu país de origem, tampouco ao país em que está radicada. Trata-se, pois, de uma vivência entre fronteiras. Uma das marcas desse fato é que ela admite em sua narrativa tanto o uso do *creole* como do inglês, a fim de resgatar suas origens através da língua. A protagonista, então, traduz termos do *creole* para o inglês; no entanto, a forma original acaba por perder um pouco do tom, da afeição e da efetividade. O simples ato de falar sua primeira língua para registrar seus verdadeiros sentimentos e não perder aquilo que a situa no mundo é um ato de resistência às consequências de uma iminente condição de desterro. É possível afirmar aqui, portanto, que a identidade do sujeito em diáspora, em deslocamento, possui algo que o situa no tempo e no espaço, mas essa bússola de si, que a língua se permite ser não é algo que estabiliza a identidade de um indivíduo. Afinal, a identidade prevalece fluida e em constante mudança.

A narrativa retrata a sensação de não pertencimento vivida pela protagonista de duas formas: primeiramente, aparece no momento em que ela chega ao Estados Unidos e conhece seus dois irmãos mais

novos, Kelly e Karl; e, mais tarde, surge quando ela volta para o Haiti para visitar seu tio Joseph. Além disso, esse sentimento também ocorre quando Edwidge acompanha seu pai, Mira, na consulta médica e vê outras pessoas, notavelmente também imigrantes, que aguardavam o atendimento perecendo de enfermidades parecidas com a do progenitor. A sala é descrita como um espaço sufocante, ocupado por pessoas que não são oriundas do país e pode ser compreendida como uma metáfora que remete aos imigrantes em solo estadunidense. Muitos deles vivem em locais sufocantes e em condições de vida insalubres e veementemente degradantes. Há comunidades, como a haitiana e outras de culturas diversas, que têm seus espaços demarcados no país, claramente separados dos cidadãos nascidos nos Estados Unidos. Trata-se de uma separação geográfica e social que reforça a sensação de não pertencimento e a marginalização enfrentadas pelos sujeitos em deslocamento.

Ao voltar para o Haiti a fim de visitar Joseph, Edwidge compartilha um momento profundamente sensível. Em um diálogo com sua tia Tante Denise, acometida pela idade avançada, a protagonista se apresenta com as seguintes palavras: “‘É a Edwidge’, eu disse, me sentindo uma estranha agora, não apenas para ela, como para Bel Air e para o Haiti também” (Danticat: 2007, p. 142). Nessa situação, a personagem principal se sentia uma estranha no seu lar de origem, no lugar que a criou. O deslocamento provocou uma sensação de estranhamento em relação àquela localidade que costumava chamar de sua terra e, ao mesmo tempo, ela também se sente uma estranha no próprio país que serve de residência para ela e sua família.

No entanto, apesar de se sentir estranha em ambos os países, a escritora considera as duas localidades como os seus lares. Em uma entrevista, Danticat afirmou: “Eu sou como muitos haitianos que vivem com os pés em dois mundos” (*apud* Montgomery: 2017, p. 38). Essa afirmação indica um outro modo de visualizar a construção identitária de um sujeito em deslocamento. Na narrativa, é como se esse sujeito diaspórico não pertencesse a nenhum dos dois territórios e, ao mesmo tempo, pertencesse aos dois. De fato, trata-se de uma questão dialética não somente para Edwidge enquanto personagem, mas também para Danticat, a autora. Como se lê nesta sua importante explicação, há uma interrelação entre as experiências vividas e as suas autorrepresentações: “Eu não penso em meus personagens como arquétipos. Penso neles como pessoas, indivíduos como você e eu” (*apud* Montgomery: 2017, p. 43).

Considerações finais

Conforme se destaca nas figuras maternas da narrativa de Edwidge Danticat, a identidade maternal é multifacetada, não podendo ser lida nessa literatura como um fenômeno essencializado, cristalizado em si mesmo. Ao buscar uma identidade no retorno criativo aos ermos tempos de infância, a escritora reafirma um sentimento de que ela mesma é alteridade para si enquanto adulta, pois a criança Edwidge é muito diferente da mãe e da adulta Danticat.

Essa perspectiva não essencialista torna imprecisa a afirmação de que as mães haitianas possuem uma aproximação entre si, bem como a suposição de que não possuem pontos em comuns. Seria o mesmo que ignorar um conjunto de elementos que as torna convergentes e divergentes ao mesmo tempo. As mães na narrativa estão em consonância umas com as outras, assim como tiveram suas imagens construídas de maneira diversa e distinta. O ponto que as aproxima é a questão da culpa e da força que as impele a se manterem fortes por suas famílias. Por outro lado, o que as afasta é o deslocamento forçado que marcou as histórias de ambas Danticat e sua mãe Rose, de formas distintas, porém não impactou diretamente Tante Denise, que permaneceu no Haiti até o fim de sua vida.

Este artigo, portanto, demonstra como a identidade pode ser articulada com outras questões que atravessam o ser humano, principalmente na condição de mãe e imigrante. A escrita de Danticat proporciona uma leitura de temáticas que afetaram a sua vida e a de outras pessoas que viveram a imigração e que foram marcadas por ela.

Além disso, o intuito deste texto foi o de problematizar a noção de que a identidade é algo estático, uno e linear, e em vez disso, reler o texto literário com uma sensibilidade para os aspectos múltiplos da identidade diaspórica. Esse olhar para as questões identitárias permite também que a experiência humana seja vista como um conjunto de cores que formam um mosaico. A esse horizonte de diversidades não interessam princípios que evocam a linearidade e não abraçam as incongruências do ser em deslocamento e as contingências que o determinam.

Referências:

CLIFFORD, James. Diasporas. *Cultural Anthropology*, Vol. 9, No. 3, Further Inflections: Toward Ethnographies of the Future. (Aug., 1994), p. 302-338.

DANTICAT, Edwidge. *Brother, I'm dying*. New York: Vintage Books, 2007.

GELLNER, Ernest. *Nations and nationalism*. Cornell University Press, 1983.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (org. e trad.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 103-133.

HEWETT, Heather. Mothering across borders: narratives of immigrant mothers in the United States. *Women's Studies Quarterly*, vol. 37, no. 3/4, 2009, p. 121-39.

HONDAGNEU-SOTELO, Pierrette, and ERNESTINE, Avila. 'I'm here, but I'm there': The meanings of Latina transnational motherhood. SEGURA, Denise A.; ZAVELLA, Patricia (eds.). *Women and migration in the U.S.-Mexico borderlands*. Durham: Duke University Press, 2007. p. 548-571.

MONTGOMERY, Maxine Lavon. *Conversations with Edwidge Danticat*. Jackson: University Press of Mississippi, 2017.

PARREÑAS, Rhacel Salazar. *Children of global migration: transnational families and gendered woes*. Stanford: Stanford University Press, 2005.

■ O ESTILO DE SUSAN SONTAG

Fábio Reis

Em “On Style”, ensaio publicado em 1965, Susan Sontag nos convida a olhar com desconfiança para uma crítica que acredita ter superado a antítese estilo *versus* conteúdo. Se, por um lado, haveria um consenso em torno da indissolubilidade do estilo e do conteúdo, Sontag sustenta que se desvencilhar de uma distinção que praticamente costura todo o tecido do discurso crítico não é uma tarefa tão simples. Para ela, a mesma crítica que nega a função acessória do estilo em relação ao conteúdo incorre exatamente nessa dualidade, responsável por perpetuar certos objetivos e interesses intelectuais pouco questionados e difíceis de renunciar. Embora muitos críticos se achem suficientemente protegidos pela ressalva teórica de que estilo e conteúdo são inseparáveis, a própria aplicação da noção de estilo, de acordo com Sontag, invoca, ainda que de maneira implícita, uma oposição entre o estilo e alguma outra coisa. Isso é o que, segundo a autora, muitos críticos parecem ignorar.

Sontag assevera que uma noção de arte completamente transparente e livre de estilo é uma das fantasias mais tenazes da cultura moderna. Ela sustenta esse argumento ao apontar para aquilo que Barthes chama de “grau zero da escrita”¹, algo parecido, a autora demonstra, com o que Whitman postula no prefácio da edição de 1855 de *Leaves of Grass*:

The greatest poet has less a marked style and is more the free channel of himself. He says to his art, I will not be meddlesome, I will not have in my writing any elegance or effect or originality to hang in the way between me and the rest like curtains. I will have nothing hang in the way, not the richest curtains. What I tell I tell precisely what it is.² (*apud* Sontag: 2013, p.18)³

¹ O que Roland Barthes chama de “grau zero da escrita” é, precisamente por ser antimetafórico e desumanizado, tão seletivo e artificial quanto qualquer estilo tradicional de escrita.

² O maior dos poetas tem um estilo menos marcado e é mais o canal livre de si mesmo. Ele diz à sua arte, eu não serei intrometido, eu não terei em minha escrita nenhuma elegância ou efeito ou originalidade pendurada entre mim e os outros como cortinas. Não terei nada pendurado no caminho, nem as cortinas mais ricas. O que eu conto eu conto exatamente como é.

³ Embora as citações que compõem esta resenha crítica estejam em sua versão original, em

O estilo aqui indicado por Whitman, Sontag nos diz, surge como uma espécie de insinceridade, como uma evidência clara da intervenção do artista no material que produz – material que deveria ser entregue em seu estado bruto, sem qualquer efeito ou elegância. No entanto, para Sontag, falar de estilo é uma maneira de falar da totalidade de uma obra de arte. Ela afiança que, assim como acontece em todo e qualquer discurso que envolva totalidades, falar de estilo compreende o uso de metáforas. E as metáforas, como ela busca demonstrar, enganam.

Desse modo, uma compreensão que privilegie a assunção de que o estilo é algo como uma cortina entre quem escreve e quem lê, consoante o pensamento de Sontag, obviamente confunde o estilo com a decoração. Assim, a autora enfatiza, praticamente todas as metáforas para o estilo o colocam numa posição de exterioridade em relação a um conteúdo interior, como se esse encargo decorativo do estilo sobre o tema da obra sugerisse que há algo a ser revelado através dela. Além disso, Sontag prossegue, a metáfora da cortina também parece manifestar a ideia de que o estilo é quantitativo, de que pode variar em número e em densidade, o que, segundo ela, é tão equivocado quanto a fantasia de que o artista possuiria a opção genuína de ter ou não um estilo. O estilo, sob esse ponto de vista, não é algo passível de ser quantificado ou tampouco adicionado, o que nos afastaria da percepção de que obras de arte cujas convenções estilísticas são mais complexas teriam automaticamente mais estilo.

O raciocínio de Sontag caminha no sentido de que a antipatia com o estilo é sempre uma antipatia em relação a um estilo específico. A autora é categórica em sua asserção de que não há obras de arte sem estilo, apenas obras que pertencem a diferentes tradições e convenções estilísticas mais ou menos complexas. Ela defende que a noção de estilo deve ser abordada do ponto de vista histórico, haja vista que a nossa compreensão de uma obra é sempre carregada de sua historicidade. A visibilidade dos estilos, conseqüentemente, é sempre o produto de uma consciência histórica específica, tal como Sontag atesta a seguir:

Awareness of style as a problematic and isolable element in a work of art has emerged in the audience for art only at certain historical moments – as a front behind which other issues, ultimately ethical and political, are being debated. The notion of “having a style” is one of the solutions that has arisen, intermittently since the Renaissance, to the crises that have threatened old ideas of truth, of moral rectitude, and also of naturalness. (Sontag: 2013, p. 20)⁴

inglês, elas se encontram traduzidas para o português nas notas explicativas ao final do texto. Todas as traduções são de minha autoria.

⁴ A consciência do estilo como um elemento problemático e isolável da arte surgiu entre o público de arte apenas em certos momentos históricos – como uma fachada atrás da qual

Com efeito, a argumentação de Sontag indica que a noção de estilo surge entre o público de arte como uma espécie de disfarce para determinados debates éticos e políticos. Como a autora sublinha, o estilo tem sido, desde o período renascentista, a solução claudicante para problemas morais (e talvez epistemológicos, se considerarmos as velhas ideias de verdade e de naturalidade às quais ela se refere).

Entretanto, Sontag continua, há movimentos artísticos que cultivariam o estilo de forma mais ostensiva. Ela cita artistas como Gaudí e Beardsley, por exemplo, para compreender uma preocupação com questões estilísticas, ou seja, um enfoque maior para a forma como se diz algo em detrimento do que se diz de fato. Para lidar com o tipo de arte que esses artistas produzem, uma arte que demanda exatamente o fim da distinção estilo *versus* conteúdo contra a qual Sontag nos adverte, o termo “estilização” (aspas da autora) é necessário.

A estilização⁵, para Sontag, é o que está presente numa obra de arte exatamente quando o próprio artista parte de uma distinção, *by no means inevitable*⁶, entre o modo e o objeto, entre o tema e a forma. Quando é possível distinguir, portanto, o estilo do conteúdo. Para ela, quando a arte é concebida dessa forma, seu material é também experienciado como algo que se pode exaurir. Tal é a ideia que a autora manifesta no seguinte trecho:

When that happens, when style and subject are so distinguished, that is, played off against each other, one can legitimately speak of subjects being treated (or mistreated) in a certain style. Creative mistreatment is more the rule. For when the material of art is conceived of as “subject-matter”, it is also experienced as capable of being exhausted. And as subjects are understood to be fairly far along in the process of exhaustion, they become available to further and further stylization. (Sontag: 2013, p. 20)⁷

Diferente do estilo, a estilização na obra de arte reflete uma ambivalência em relação ao tema que essa obra mobiliza, Sontag sentencia. Essa ambivalência

questões, basicamente éticas e políticas, são debatidas. A noção de “ter um estilo” é uma das soluções que surgiram, intermitentemente desde a Renascença, para a crise que desafiou velhas ideias de verdade, de retidão moral, e também de naturalidade.

⁵ Doravante indicada sem as aspas.

⁶ De forma alguma inevitável

⁷ Quando isso acontece, quando o estilo e o tema são tão identificáveis, ou seja, colocados um contra o outro, é possível falar com legitimidade acerca de assuntos que são tratados (ou maltratados) de acordo com um estilo específico. O maltrato criativo é mais frequente. Pois quando a matéria da arte é concebida como um tema, ela é também experienciada como algo capaz de ser exaurido. E como os temas já estão em um processo de exaustão bastante avançado, eles se tornam cada vez mais suscetíveis a constantes estilizações.

se mantém justamente por meio de um revestimento retórico (a estilização), o que por vezes resulta em obras excessivamente limitadas e repetitivas, ou até mesmo desarmonias. Como exemplo dessa desarmonia, Sontag se debruça sobre *The Lady from Shanghai*, longa-metragem estadunidense de 1947 dirigido por Orson Welles. De acordo com ela, o desfecho visualmente brilhante do filme estaria em descompasso com o restante da película. Assim, embora reconheça que as excentricidades da arte estilizada satisfaçam os desejos de uma cultura comprometida com um certo senso de utilidade moral, Sontag qualifica esse tipo de arte como uma arte do excesso, à qual falta harmonia.

Segundo Sontag, o que assombra os usos contemporâneos da noção de estilo seria uma suposta oposição entre a forma e o conteúdo. A autora coloca então a seguinte questão: como é possível exorcizar a arte do sentimento de que o estilo, assim como a forma, subverte o conteúdo? Para ela, nenhuma afirmação acerca da relação orgânica entre o estilo e o conteúdo será carregada de qualquer convicção até que a noção de conteúdo seja colocada em seu devido lugar.

Sontag sustenta que a crítica é praticamente unânime na ideia de que uma obra de arte não contém uma quantidade específica de conteúdo adornado pelo estilo. Todavia, poucos são os críticos que se orientam de acordo com o que seriam as consequências positivas do que parecem defender. Afinal, pergunta a autora, o que é o conteúdo? Ou, mais precisamente, ela mantém, o que resta da ideia de conteúdo quando se transcende a malfadada antítese estilo *versus* conteúdo? Sontag nos garante que parte da resposta para tais questionamentos reside no fato de que investir uma obra de arte de conteúdo já é incorrer em uma convenção estilística. A grande tarefa da crítica, nas palavras da autora, é examinar detalhadamente a função formal do tema da obra.

Até que essa função seja reconhecida e adequadamente explorada, Sontag reflete, é inevitável que a crítica siga tratando as obras de arte como “*statements*”⁸ (aspas da autora). Segundo ela, isso só não acontece quando a crítica se debruça sobre obras que são ou que tenham se tornado abstratas – como a música e a dança, para mencionar os exemplos apresentados. De acordo com Sontag, uma obra de arte obviamente pode ser considerada uma resposta para uma questão, ou seja, um *statement*. É o que ela exemplifica no seguinte trecho:

⁸ A expressão destacada é comumente utilizada para se referir a produtos artísticos ou culturais compreendidos como portadores de valores, opiniões, julgamentos morais e éticos. Utilizarei o termo sem as aspas ao longo do texto.

On the most elementary level, Goya's portrait of the Duke of Wellington may be examined as the answer to the question: what did Wellington look like? *Anna Karenina* may be treated as an investigation of the problems of love, marriage, and adultery. Though the issue of the adequacy of artistic representation to life has pretty much been abandoned in, for example, painting, such adequacy continues to constitute a powerful standard of judgment in most appraisals of serious novels, plays, and films. (Sontag: 2013, p. 22)⁹

Sontag demonstra, aqui, que a obra de arte como resposta para determinados questionamentos é uma assunção que há muito circula no seio da crítica. Desde Diderot, ela destaca, a tradição crítica se preocupa em tratar a arte como um *statement* que se faz por meio de uma determinada obra, apelando para critérios dissemelhantes como verossimilhança e retidão moral.

Segundo a autora, esse tratamento que se dá às obras de arte não é completamente irrelevante. Não obstante, o entendimento de que a arte serve para esse objetivo, ela pondera, tem pouco a ver com o que realmente acontece quando uma pessoa que possui algum treinamento ou sensibilidade estética olha para uma obra de arte. Sontag assegura, desse modo, que uma obra de arte que se percebe exatamente como uma obra de arte (e nada além disso) é uma experiência, não um *statement* ou a resposta para uma pergunta. A arte, a autora sopesa, não é apenas sobre algo: ela já é algo. Uma obra de arte é algo que existe no mundo, não apenas um texto ou um comentário sobre esse mundo.

Para Sontag, portanto, as obras de arte se distinguem dos outros modos de produção de conhecimento pela excitação que provocam, o que as difere do saber conceitual característico das ciências. Isto é, o conhecimento que ganhamos ao entrarmos em contato com uma obra de arte é uma experiência da forma ou do estilo. É muito mais um modo de saber alguma coisa do que saber algo sobre essa coisa - seja ela um fato ou um julgamento moral. Isto posto, Sontag completa, a obra de arte depende da cooperação de quem a experiencia, pois é possível ver o que é “dito” (aspas da autora) mas permanecer indiferente, seja por tédio ou distração. Nos termos por ela estabelecidos, “art is seduction, not rape” (Sontag: 2013, p. 23).¹⁰

⁹ No nível mais elementar, o retrato do Duque de Wellington pintado por Goya pode ser examinado como a resposta para a questão: como é a aparência do Duque de Wellington? *Anna Karenina* pode ser tratado como uma investigação acerca dos problemas do amor, do casamento e do adultério. Embora o problema da adequação da representação artística para a vida tenha sido praticamente abandonado na pintura, por exemplo, tal adequação continua a constituir um padrão poderoso de julgamento na avaliação da maioria dos romances, peças de teatro e filmes sérios.

¹⁰ A arte é sedução, não estupro.

Dessa maneira, Sontag admite que a ambivalência em torno do estilo se dissolverá quando a metáfora da obra de arte como um *statement* perder a sua autoridade. Ela acredita que essa ambivalência reflita uma tensão entre o que se diz e a forma como isso é dito. Segundo ela, as raízes dessa ambivalência estão fincadas na paixão de toda uma cultura, como podemos observar a seguir:

This passion is to protect and defend values traditionally conceived of as lying “outside” art, namely truth and morality, but which remain in perpetual danger of being compromised by art. Behind the ambivalence toward style is, ultimately, the historic Western confusion about the relation between art and morality, the aesthetic and the ethical. (Sontag: 2013, p. 23)¹¹

Sontag, assim, tenta demonstrar que o problema da oposição entre a arte e a moral é um pseudoproblema. Para ela, tal distinção é uma armadilha que só é plausível pois a ética nunca é colocada em questão, apenas a estética. Como a autora constata, embora nunca tenhamos uma reação puramente estética a uma obra de arte, seria igualmente inapropriado produzir uma resposta moral para a arte da mesma forma como agiríamos em relação a um acontecimento da vida real. “A work of art, so far as it is a work of art”, Sontag conjectura, “cannot advocate anything at all”.¹² (Sontag: 2013, p. 25)

Destarte, a autora coloca em questão toda uma tradição crítica preocupada em fazer avaliações morais a respeito daquilo que a arte supostamente diz. Para ela, as obras de arte devem ser percebidas como uma experiência das qualidades ou das formas da consciência humana:

A work of art may contain all sorts of information and offer instruction in new (and sometimes commendable) attitudes. We may learn about medieval theology and Florentine history from Dante; we may have our first experience of passionate melancholy from Chopin; we may become convinced of the barbarity of war by Goya and of the inhumanity of capital punishment by *An American Tragedy*. But so far as we deal with these works as works of art, the gratification they impart is of another order. It is an experience of the qualities or forms of human consciousness. (Sontag: 2013, p. 26)¹³

¹¹ Esta paixão é para proteger e defender valores tradicionalmente concebidos como se estivessem de fora da arte, especificamente a verdade e a moralidade, mas que permanecem em perpétuo perigo de serem comprometidos pela arte. Por trás da ambivalência acerca o estilo está, basicamente, a histórica confusão do Ocidente em torno da relação entre a arte e a moralidade, a estética e a ética.

¹² Uma obra de arte, enquanto seja uma obra de arte, não pode defender absolutamente nada.

¹³ Uma obra de arte pode conter toda sorte de informações e oferecer instruções sobre novas (e às vezes louváveis) atitudes. Podemos aprender sobre a teologia medieval e a história Florentina com Dante; podemos ter nossa primeira experiência de melancolia passional com

Dessa forma, a obra de arte não deve ser reduzida a um mero formalismo, ou seja, à função utilitária de exprimir ou de representar um conteúdo que lhe seria inerente. Em vez disso, Sontag advoga por uma concepção das obras de arte como modelos vivos e autônomos, produtos da consciência, que, assim como o próprio mundo, não teriam um conteúdo. Tanto o mundo quanto a arte já seriam, sob essa perspectiva, o próprio conteúdo. De acordo com a autora, nem a arte e nem o mundo precisam de (ou poderiam ter alguma) justificativa.

Em vista disso, Sontag entende o mundo como um fenômeno estético. Ou seja, o mundo, e tudo aquilo que existe nele, não pode ser justificado. Ela enfatiza que a justificativa é uma operação da mente que só pode ser desempenhada quando consideramos uma parte do mundo em relação a outra, e não quando consideramos tudo o que há. Logo, Sontag assevera, a obra de arte pode ser compreendida como um alimento:

I have several times applied to the work of art the metaphor of a mode of nourishment. To become involved with a work of art entails, to be sure, the experience of detaching oneself from the world. But the work of art itself is also a vibrant, magical, and exemplary object which returns us to the world in some way more open and enriched. (Sontag: 2013, p. 27)¹⁴

Sontag acredita que a moralidade, diferente da arte, se justifica basicamente por sua utilidade. Ela entende que a arte não precisa de justificativa: sua única justificativa é nos fazer compreender algo absolutamente singular, sem julgamentos ou generalizações. À vista disso, a autora supõe, talvez a melhor maneira de esclarecer a natureza de nossa experiência com as obras de arte e a relação entre a arte e os demais sentimentos e ações humanas seja invocar a noção de vontade¹⁵. Como ela observa, essa ideia é útil pois envolve não apenas uma postura consciente, mas também uma atitude do sujeito em relação ao mundo.

O que Sontag parece querer argumentar, por fim, é que a arte é tanto a materialização da vontade por meio de uma obra ou de uma performance como também a provocação e a excitação dessa vontade. Do ponto de vista do artista, a arte é a concretização de uma volição; do ponto de vista do

Chopin; podemos nos convencer das barbaridades da guerra com Goya e da desumanidade da pena de morte com *An American Tragedy*. Mas enquanto lidarmos com tais obras de arte como obras de arte, a gratificação que elas transmitem é de uma ordem diferente. É uma experiência das qualidades ou das formas da consciência humana.

¹⁴ Eu apliquei diversas vezes às obras de arte a metáfora do alimento. Se envolver com uma obra de arte requer, com certeza, a experiência de se destacar do mundo. Mas a obra de arte por si só é também um objeto vibrante, mágico e exemplar que nos devolve ao mundo mais abertos e enriquecidos.

¹⁵ A autora utiliza a palavra “will” para designar o que, neste texto, escolhi traduzir por vontade.

espectador, é a criação de uma decoração imaginária para a vontade. Isso é o que a autora busca exemplificar na seguinte passagem:

Indeed, the entire history of the various arts could be rewritten as the history of different attitudes toward the will. Nietzsche and Spengler wrote pioneer studies on this theme. A valuable recent attempt is to be found in a book by Jean Starobinski, *The Invention of Liberty*, mainly devoted to 18th century painting and architecture. Starobinski examines the art of this period in terms of the new ideas of self-mastery and of mastery of the world, as embodying new relations between the self and the world. Art is seen as the naming of emotions, longings, aspirations, by thus being named, are virtually invented and certainly promulgated by art (...). (Sontag: 2013, p. 29)¹⁶

Como afirma Sontag, o estilo se baseia no princípio da decisão em uma obra de arte: é a assinatura da vontade do artista. E como a vontade humana é capaz de uma infinidade de posições, há um número indefinido de possibilidades de estilo para as obras de arte. Sob um ponto de vista puramente histórico, dessa forma, decisões estilísticas sempre podem se correlacionar com determinados desenvolvimentos históricos, como a invenção da escrita, a transformação dos instrumentos musicais ou a aparição de novos materiais disponíveis para a escultura ou a arquitetura, dentre os exemplos que a autora elenca. No entanto, como ela bem observa, essa abordagem está preocupada apenas com a ideia de “períodos”, “tradições” e “escolas” (aspas da autora) de estilo. Por outro lado, ela continua, se examinarmos particularmente uma obra de arte específica e tentarmos dar conta de seu valor e efeito, perceberemos que toda decisão estilística contém em si mesma um elemento de arbitrariedade. Consequentemente, Sontag conclui:

If art is the supreme game which the will plays with itself, “style” consists of the set of rules by which this game is played. And the rules are always, finally, an artificial and arbitrary limit, whether they are rules of form or the presence of a certain “content”. (Sontag: 2013, p. 30)¹⁷

¹⁶ De fato, toda a história dos vários tipos de arte poderia ser reescrita como a história de diferentes atitudes com relação à vontade. Nietzsche e Spengler escreveram estudos pioneiros sobre esse tema. Uma valiosa tentativa recente se encontra em um livro de Jean Starobinski, *A Invenção da Liberdade*, principalmente devotado à pintura e à arquitetura do século 18. Starobinski examina a arte desse período do ponto de vista das novas ideias acerca do autodomínio e do domínio do mundo, como a personificação das novas relações entre o self e o mundo. A arte é vista como o nomear das emoções. Emoções, desejos, aspirações, ao serem deste modo nomeadas, são virtualmente inventadas e certamente promulgadas pela arte (...).

¹⁷ Se a arte é o jogo supremo que a vontade joga consigo mesma, o “estilo” consiste em uma série de regras pelas quais este jogo é jogado. E as regras são sempre, por fim, um limite

Em síntese, Sontag atesta que o papel da arbitrariedade e a falta de justificativa da arte nunca foi suficientemente reconhecido. Como ela aponta, desde que a crítica teve início com a *Poética* de Aristóteles, os críticos foram seduzidos a enfatizar o necessário na arte. Quando querem avaliar uma obra de arte, Sontag especula, os críticos se sentem compelidos a demonstrar que cada parte dessa obra é justificável, que não poderia ser de modo algum diferente do que é. Em contrapartida, todo artista, ao pensar sobre o próprio trabalho e lembrar do papel que a sorte, a fadiga e as distrações externas exercem sobre aquilo que produziu, sabe que o que o crítico diz é uma mentira.

O que é de fato inevitável em uma obra de arte, Sontag anuncia, é o estilo. As obras mais atraentes, segundo ela, são aquelas que nos dão a ilusão de que o artista não tinha alternativa, de tão centrado que estava em seu próprio estilo. O estilo de um artista, assim, de um ponto de vista técnico, não é nada além do idioma que ele utiliza para destacar as formas de sua arte. E é por essa razão que os problemas em torno do conceito de estilo se sobrepõem àqueles que surgem a partir da ideia de forma. As soluções para ambos os problemas, Sontag sentencia, têm bastante em comum.

Conforme o pensamento de Sontag, a forma, em seu idioma específico, que é o estilo, tem uma função mnemônica. Além disso, todo estilo incorpora uma decisão epistemológica, uma interpretação de como percebemos e do que percebemos. O estilo, para a autora, é também uma maneira de insistir em algo, e as decisões estilísticas direcionam a nossa atenção. Por fim, ela determina que os recursos estilísticos são técnicas de abstinência: os elementos mais potentes em uma obra de arte são, frequentemente, seus silêncios.

Para finalizar, Sontag esclarece que suas elucubrações a respeito do estilo têm o objetivo de desfazer certas concepções equivocadas a respeito das obras de arte e de todo um modo de se falar sobre elas. Entretanto, como ela bem lembra, a noção de estilo pode ser aplicada a qualquer experiência. Desse modo, sempre que a fala ou o movimento ou o comportamento ou os objetos (etc.) exibem um certo desvio em relação à forma mais direta e útil de expressar ou de ser algo no mundo, podemos dizer que estamos diante de algo que tem um estilo.

De certa forma, é possível compreender as problematizações elaboradas por Sontag a respeito da noção de estilo em diálogo com o pensamento da autora acerca de toda uma tradição crítica interpretativista, modulada por teorias hermenêuticas. Em “Contra a Interpretação”, artigo escrito em 1964, ou seja, um ano antes de enfim se debruçar sobre a questão do estilo, a autora

artificial e arbitrário, quer sejam regras com relação à forma ou quer indiquem a presença de um certo “conteúdo”.

já sinaliza um desconforto em relação à insatisfação da crítica no que se refere à obra de arte em sua alteridade radical. Assim, em suas teorizações em torno da noção de estilo, Susan Sontag mais uma vez sublinha essa descrença a respeito daquilo que, para ela, seriam esquemas sofisticados – esquemas que mergulham em sentidos herméticos e obscuros e deixam de ver o óbvio, aquilo que está diante dos olhos.

Referências:

SONTAG, Susan. On Style. In: SONTAG, Susan. *Against Interpretation, and other essays*. New York: Picador, 2013. p. 3-14 [1965]

SONTAG, Susan. Against Interpretation. In: SONTAG, Susan. *Against Interpretation, and other essays*. New York: Picador, 2013. p. 15-36 [1964]

■ O ANIMAL NÃO-HUMANO: UM PANORAMA DE APAGAMENTOS¹

Felipe Leibold Leite Pinto

Humano e não-humano. Natureza e cultura. São a partir de alguns dualismos como esses que escolho começar nossas investigações. O antropólogo francês Philippe Descola, em *Outras naturezas, outras culturas*, deixa claro que a separação feroz do natural e cultural toma lugar numa cosmologia ocidental específica. Partindo do exemplo dos aborígenes australianos e sua organização, apesar das variadas tribos, em um mesmo sistema de grupos totêmicos, fica evidente que alguns dualismos insistidos pelo ocidente não têm espaço aqui. O agrupamento totêmico, explica Descola, engloba humanos e não-humanos em uma mesma classe, a qual eles irão pertencer, independente da “diferença de forma”, a partir de semelhanças “morais e físicas” que “são definidas de maneira abstrata o bastante para que possam se aplicar à totalidade dos membros” (2016, p. 19). Taxar uma criação humana como “cultura” e a fotossíntese de uma planta da mesma classe totêmica que esse humano como “natureza” é uma tarefa difícil nesse contexto, se não impossível e, talvez mais importante para Descola, até prejudicial.

Para colocar o foco sobre nosso não-humano de maior interesse, o animal, seleciono ainda o trecho no qual o antropólogo traz um exemplo de Adrian Tanner, etnólogo, acerca dos índios cri no norte canadense:

Um ancião muito respeitado havia morrido pouco tempo antes, e muitos parentes vieram para o funeral. Alguns deles, bem jovens, ao verem um ganso selvagem voar em torno do vilarejo e pousar diversas vezes próximo à casa do defunto, foram buscar um fuzil para tentar matá-lo. Bem na hora em que iam atirar, um homem maduro os impediu, dizendo que o ganso era, na realidade, um amigo do morto, e que ele também estava chorando a morte do amigo (Descola: 2016, p.14/15).

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Descola faz alguns desdobramentos a partir daqui sobre a relação entre caçadores e animais dentro do contexto indígena do Quebec, salientando o papel de intermediário que determinados animais não-humanos fazem entre um caçador amigo e outros animais da mesma espécie, de modo a facilitar a caça. A aparente *quebra de confiança* desse animal com seus semelhantes ao oferecê-los assim ao caçador é apontada rapidamente como inconsequente, “uma vez que as vítimas dos caçadores logo encarnam em um animal da mesma espécie”. Mais interessante que isso, porém, é pensar no modo como Descola traz a similaridade entre as visões dos cri e dos achuar (indígenas da Amazônia sobre os quais se debruçou) acerca dos animais não-humanos:

Do mesmo jeito que os índios da Amazônia, os índios do Grande Norte canadense consideram a maioria dos animais como pessoas que possuem uma alma e, portanto, dotadas de diversas qualidades humanas, em particular o senso de solidariedade, de amizade e de respeito aos mais velhos (Ibid., p. 15).

Curioso notar que a validação do animal aparece aqui descrita pela proximidade a uma suposta humanidade; o animal como *pessoa*, dotado de *alma* e, assim, *qualidades humanas*. Não se pode perder de vista que o texto chega a mim a partir do estudo de um antropólogo francês sobre crenças indígenas, e, mais ainda, então traduzido de sua língua para o português. De qualquer modo, é tal qual o texto chega a mim: colocando qualidades contextualmente positivas em relação direta à ideia de humano e enxergando principalmente através deste a possibilidade de outro animal-agente.

Descola continua, indicando que, para “os cri, a diferença entre os animais e os homens é mera questão de aparência, uma ilusão de sentidos” (Ibid., p. 15/16). É somente na esfera onírica que esses animais aparecem como de fato são: humanos. Nesse contexto, o antropólogo utiliza as observações de modo a evidenciar cada vez mais a dificuldade de isolar naturezas e culturas, e, na prática, o que parece acontecer entre os povos cri e achuar é definitivamente um respeito maior entre humanos e não-humanos advindo dessa leitura. Em outros espaços, porém, a antropomorfização do animal não-humano como principal meio do reconhecimento de uma diversidade de agências aparece com mais custos, em uma lógica como: para ser válido, o não-humano tem de ter *alma*, característica insólita, quase-simbólica, ainda assim atribuída ao humano em um entendimento logocêntrico; para ser válido, então, deve na verdade *ser* humano, apenas em diferente molde; para ser válido, deve, no fundo, *não ser* o que *é* em momento algum.

Nastassja Martin, antropóloga orientada por Descola em seu doutorado, coloca em prática alguns dos expostos do professor em *Escute as feras* (2021), no qual, sempre atenta às naturezas culturas, trabalha sua experiência ao sobreviver a um ataque de urso enquanto nas florestas siberianas. É num momento particularmente relevante que relata uma conversa com sua psicóloga, a qual sugere o urso como materialização de um limite:

Desenrolando o fio do pensamento dela, fui procurar do lado de fora algo que está em mim, o urso é um espelho, o urso é a expressão de alguma outra coisa que não ele mesmo, algo que concerne a mim (Martin: 2021, p. 58).

O aborrecimento que seguiu em Martin é mais simples e eloquente do que qualquer um que eu poderia formular, uma vez que a antropomorfização reducionista não acontece apenas na desfiguração do não-humano a partir de características internas e externas ditas humanas. O antropomorfismo pode ser ainda mais perigoso quando o animal não-humano esvazia-se em simples símbolo: “O que foi que aconteceu aqui para que os outros seres sejam reduzidos a refletir apenas nosso próprio estado de espírito?” (Ibid.)

A literatura é rica em exemplos nos quais o animal não-humano é colocado como metáfora ou alegoria narrativa, até nas mais corriqueiras descrições. Proponho, portanto, uma visita a um específico universo literário que, a meu ver, possibilita uma proveitosa exploração das tensões antropomórficas que investigamos.

O primeiro contato de Ulysse Mérou com os habitantes de Soror, excluindo aqui as criaturas semelhantes a humanos que vivem à margem dessa sociedade, nas entranhas da floresta, é um de violência e barbárie. Uma violência e barbárie tipicamente *humanas*, mas perpetuadas neste planeta por macacos, de “físico completamente, absolutamente simiescos (...), excetuando-se a expressão do olhar” (Boulle: 2020, p. 53). Na passagem do clássico de Pierre Boulle, *O planeta dos macacos*, Ulysse descreve com espanto uma cena que, mesmo sem a presença do não-humano antropomorfizado, conservaria seu impacto. Após um massacre geral desses humanos marginais e “animalizados”, o exército de gorilas fotografa-se orgulhoso em cima dos cadáveres, enquanto outra gorila faz um anel a partir do cabelo que corta de um dos mortos, e assim em diante.

Uma dupla angústia se desvela: primeiro, a que vem do humano sendo retirado do seu local de superioridade racional, uma ação que vai abaixo com a arrogância que o coloca como excepcional em relação aos outros viventes; segundo, a realização de que as características “humanas” as quais os macacos de Soror assumem, em oposição às características “animais” dos humanos do planeta, aponta para uma humanidade longe de positiva. Pelo contrário, a atitude antropomórfica dos gorilas em seu pós-caça aponta para uma humanidade particular somente em sua perversidade – está aí sua superioridade racional!

Nas palavras de Boulle: “em meu livro os macacos são homens, não há dúvidas sobre isso” (Ibid., p. 184); a crítica é tão evidente quanto potente. Sob a perspectiva do ser reduzido “a refletir apenas nosso próprio estado de espírito” (Martin: 2021, p. 58), porém, outras problemáticas desdobram-se no planeta: o humano tem sua pretensa hierarquização desafiada, ao mesmo tempo que o argumento é feito, muitas vezes, a partir do corpo não-humano como símbolo mais do que como significador. Nastassja incomodava-se ao pensar no urso do qual recebeu e deferiu golpes como seu espelho simbólico e, ao mesmo tempo, é esse lugar que os macacos do planeta visitado por Ulysse assumem repetidamente: recipientes antropomórficos ociosos a serem decodificados em prol de uma reflexão sobre a humanidade.

A pesquisadora de tecnologia Kate Darling traça paralelos entre a antropomorfização de animais não-humanos e a mesma tendência na nossa relação com robôs. Quando pensa na discussão acerca dos direitos dos robôs, logo resgata anedotas sobre tribunais medievais para julgar porcos que atentaram contra crianças ou mesmo pássaros que haviam transmitido doenças para certo vilarejo. Novamente, é uma faca de dois gumes, onde um lado denota alguma noção de reconhecimento do animal não-humano como ator e o outro aponta para uma tentativa de encaixar (e assim reduzir) outros seres vivos a um mesmo sistema humano, sem maiores questionamentos. Sobre a facilidade de cairmos em antropomorfismos, Darling indica que, desde o berço, é algo que nos é ensinado e até requerido:

Psicólogos evolucionistas acreditam que uma das razões pela qual antropomorfizamos é que nos ajuda a entender o mundo à nossa volta. Possuímos um desejo de diminuir a incerteza e ter a capacidade de prever o que pode vir a acontecer em nosso ambiente social. Isso nos leva à constante tentativa de compreender pessoas, animais, objetos e conceitos com os quais nos deparamos. E, de modo a interpretar esses confusos outros, os mapeamos pelo o que entendemos melhor: nós mesmos (Darling: 2021, p. 182; tradução nossa).

Ao adentrar em alguns tipos de relação humano-animal, o apagamento do não-humano retorna como um zumbi negando a terra. Na pesquisa de Karen Allen, conta Darling, algumas tarefas foram observadas sendo mais facilmente executadas em companhia animal do que na de colegas humanos, mesmo amigos próximos: “Isso é porque os animais oferecem inerentemente um tipo de suporte social sem julgamentos do qual os humanos não são capazes” (2021, p. 253; tradução nossa). A ideia do animal não-humano “sem julgamentos” tem o mesmo potencial reducionista do espelho simbólico, algo ainda mais evidenciado logo depois, quando Darling apresenta o projeto da terapeuta educacional Rebecca Barker Bridges. Nele, crianças com dificuldade de leitura em público sentem-se mais à vontade ao fazê-lo para um cão: “Se um cachorro não for possível, ela recomenda um substituto: (...) um animal de pelúcia” (Ibid.). Ainda que na melhor das intenções, é sintomática a facilidade com a qual substituímos um não-humano vivente por um não-humano inanimado.

Kate Darling utiliza desses exemplos para, claro, montar seu discurso sobre a tecnologia robótica, mas não perde de vista as possíveis problemáticas aqui apontadas, inclusive recorrendo à pensadora Donna Haraway para sublinhar o quanto e como essas relações ainda podem ser significativas. *O planeta dos macacos* não se esquivava também de, vez ou outra, incitar outras leituras além da “simples” alegoria para o humano. Em um momento-chave, Ulysse questiona como um mundo no qual o humano é “soberano” poderia da mesma forma converter-se a algo como Soror, via a capacidade imitativa dos macacos:

(...) máquinas serão sempre máquinas, o robô mais avançado, sempre um robô. Mas e se for o caso de criaturas vivas com certo grau de psiquismo, como os macacos? (Boulle: 2020, p. 141).

Sobre a imitação, a filósofa Vinciane Despret discorre no capítulo “B de Bestas” de seu *O que diriam os animais?* (2021). Ela parte de George Romanes, aluno de Darwin, que teria aberto espaço para uma discussão mais séria do processo imitativo ao colocá-lo como certamente cognitivo, ainda que “de segunda ordem”: “se pode considerá-la [a faculdade imitativa] como inversamente proporcional ‘à originalidade ou às faculdades superiores de espírito’” (Despret: 2021, p. 35). Os comentários de Romanes – não é impossível estender – assumem forma aforística com Lloyd Morgan, alguns anos depois:

Em nenhum caso se deve interpretar uma ação animal como resultado do exercício de faculdades de nível superior, se ela pode ser interpretada

como resultado do exercício de faculdades de nível inferior (Morgan *apud* Despret: 2021, p. 33).

Despret chama atenção, então, para a virada, no âmbito científico, de valorização da capacidade de imitar, que, por envolver a necessidade de compreensão do outro o qual se imita, também indicaria a possibilidade de um “desenvolvimento da consciência de si” no imitador; “em segundo lugar”, para a alegria de Descola, “o modo de transmissão que a imitação possibilita seria um vetor de transmissão de tipo cultural” (2021, p. 38). Ainda sob a luz de Morgan, porém, o próximo passo dos estudos naturais foi a incessante tentativa de provar que os animais não-humanos não praticavam nem a imitação, mas a “emulação” (Ibid., p. 39). Ceder à ideia de que não estamos sozinhos no universo da inteligência mostra-se tão corajoso quanto difícil.

Despret fecha o capítulo analisando as fissuras de um experimento que coloca crianças e chimpanzés para abrir uma caixa mediante a mesma demonstração. Enquanto as crianças abrem a caixa seguindo o demonstrado, os chimpanzés o fazem empregando outra técnica. A falha é no experimento em si, propõe a pensadora, que no final evidencia apenas que “as crianças humanas são mais atentas às expectativas dos adultos humanos que os chimpanzés” (Ibid., p. 40):

Os cientistas não quiseram se envolver no difícil trabalho de seguir esses seres em suas relações com o mundo e com os outros, eles impuseram aos macacos as suas sem se questionar, nem por um instante, sobre a maneira como os macacos interpretam a situação que lhes foi imposta (Ibid., p. 41).

A filósofa desdobra, em outro capítulo, essa dificuldade de analisar os animais não-humanos desvencilhando-os de nós mesmos. Ela aponta o caso dos arganazes-do-campo, no qual anos de estudo colocaram-nos, simplesmente pela observação de um comportamento que remetia à monogamia heteronormativa em ninhos do roedor, como um modelo do casal humano. Ao descobrir que, na realidade, os arganazes-do-campo mantinham diversas relações sexuais além daquelas com os quais dividiam os ninhos, os estudos não pareciam querer desapegar do paralelo: que circunstâncias levam esses roedores a isso, desdobraram os pesquisadores, e como podemos encontrá-las nos casos de “infidelidade” dos humanos? Mais do que entender esses roedores como próprios, aqui os estudiosos pareciam buscar motivos para justificar a moralidade de uma realidade outra.

De volta a Soror, insisto na imagem do recipiente oco. Ulysse confirma sua hipótese sobre a imitação como chave da virada dos macacos no planeta a partir de uma cobaia humana em laboratório. Estímulos elétricos resgatam memórias do passado ancestral da cobaia, a qual procede acessando “diversos personagens” humanos durante a tomada símia, como reproduzindo gravações em um aparelho obsoleto. A mulher não possui uma linguagem verbal para além dos momentos que acessa e externaliza as falas de seus ancestrais esquecidos; a maior probabilidade é que ela nem compreenda os sons emitidos. Nesse único corpo reúne-se toda a história de sua espécie. Essa mulher, em Soror, é o humano metonímico, receptáculo de significados que não concernem sua existência real e presente; corpo-símbolo, corpo-*humano* não-significativo.

É imprescindível não reduzir alteridades a um grupo homogêneo, monocromático, amorfo, “um tipo, todos Outros do homem racional, todos essenciais à sua iluminada constituição” (Haraway: 2022, p. 26), mesmo na tentativa de recuperá-las. Quando Haraway propõe relações de “alteridade significativa”, é num gesto de cuidado para evitar que o discurso, inclusive da crítica à antropomorfização, não se esgote em mais reducionismos. A pensadora ainda chama atenção para a utilização do próprio termo “espécie” nesse contexto, de alguma forma constituinte de discursos conservadores, uma vez que funciona “simultaneamente para dar valor e evocar a morte e a extinção” (Ibid.). A dicotomia “valorização-extinção” faz dessas pesquisas um mar o qual se deve navegar atento, sob o risco de perpetuações violentas, entre as quais Haraway destaca a estrutura da racialização:

A rotulagem do homem afro-americano nos Estados Unidos como uma “espécie ameaçada” torna palpável a contínua animalização que alimenta tanto a racialização liberal quanto a conservadora. (Ibid., p. 27).

O cineasta estadunidense Jordan Peele resgata com eloquência esse caráter significativo da personagem histórica negra em *Nope* (2022), no qual a dupla de irmãos Otis “OJ” (Daniel Kaluuya) e Emerald “Em” (Keke Palmer) Haywood incumbem-se de registrar a presença supostamente alienígena que ronda a casa da família. A relevância do registro é salientada pelo parentesco dos irmãos com o montador de cavalos fotografado na *Plate 626*, de Eadweard Muybridge, uma das primeiras experiências com imagem em movimento da história. A identidade do jovem negro que aparece nesse

marco cinematográfico é ficcional, porém é precisamente na ausência de informações reais acerca da imagem que Peele desdobra a ideia da alteridade significativa: um dos primeiros registros do que viria a ser o cinema é de um homem negro, o qual a identidade foi perdida ou, mais diretamente, nunca procurada. Ao colocar nas mãos de seus descendentes a possibilidade de outro registro histórico, *Nope* insere os irmãos Haywood, nomeados e recheados de agência, em uma busca pela preservação de um legado renegado.

Esse tema anda em conjunto com a descoberta de que a “nave espacial” que paira sobre o rancho é, na realidade, um animal, que, sem perder de vista as analogias cinematográficas, guia-se principalmente pelo olhar – e por quem olha *de volta*. Dois tipos de “olhar de volta” estão em jogo aqui, úteis para o entendimento do conceito de Haraway: o olhar que busca o outro como espetáculo, e o olhar – este que podemos chamar de *significativo* – que busca, de fato, o Outro, em seus contextos e complexidades.

Sobre o olhar como espetáculo, o filme desenvolve uma narrativa quase paralela. Durante as gravações de um programa de televisão dos anos 90, o chimpanzé que participava do seriado como o personagem “Gordy” massacrou a equipe, matando e desfigurando os presentes: quando revivemos o momento pelos olhos de uma criança no *set*, é pelo nome de seu personagem fictício que um homem, tentando fugir do estúdio, chama o animal. Com as mãos cheias de sangue, na calmaria após o ataque, o chimpanzé encara a criança sobrevivente, que observa tudo por debaixo de uma mesa cenográfica. Anos depois, é essa criança que utilizará a “nave-animal” como espetáculo de promoção de seu parque temático. “O toque e o olhar têm consequências” (Haraway: 2022, p. 53) e a consequência aqui é acabar, promotor e público do espetáculo, no estômago da criatura.

Nastassja Martin, em seu desejo de retirar o urso com o qual lutou do lugar de significador do humano, experimenta pensar no aspecto duplo do espelho, um possível caminho para o que, acima, chamei de olhar significativo:

Os ursos não suportam olhar nos olhos dos humanos, porque veem neles o reflexo de sua própria alma. (...) Um urso que cruza o olhar de um homem buscará para sempre apagar aquilo que vê ali (Martin: 2021, p. 89).

Ainda vale o questionamento de se esse movimento também trabalha, em algum nível, com o apagamento do não-humano, uma vez que a ideia do urso continua embrenhada no humano. Certamente, porém, há presente uma consideração maior de agências variadas. Mergulhada na noção coconstituente do momento entre ela e o urso, Martin não deixa de pensar no Outro significativamente enquanto pensa em si: “Por que *nós* nos escolhemos?”

(Ibid., p. 59; grifo próprio). A consequência do toque e olhar em *Escute as feras* foi, assim como em *Nope*, no estômago, mas no estômago do urso e da humana: “conseguir sobreviver apesar do que ficou perdido no corpo do outro; conseguir viver com aquilo que nele foi depositado” (Ibid., p. 8).

O reconhecimento das agências não-humanas em jogo no planeta é o mote da proposta de Donna Haraway acerca da nova época geológica, que ela chama de Chthuluceno, em oposição ao dito Antropoceno. Para Anna Tsing, o ponto de ruptura do Holoceno para essa nova época caracterizada pela intervenção do humano estaria na perda de “refúgios dos quais diversos coletivos de espécies (com ou sem pessoas) poderiam ser reconstituídos após grandes eventos” (Haraway: 2016, p. 100; tradução nossa). Sem ignorar tal impacto, Haraway enxerga no Antropoceno “mais uma fronteira do que uma época”:

O Antropoceno marca descontinuidades severas; o que se segue não será como o que se passou. Acredito que nossa missão é fazê-lo ser o menor/mais breve possível e cultivar entre nós todas as épocas imagináveis capazes de replantar refúgios. (Ibid.)

Ao propor o Chthuluceno, Haraway não deixa o humano de lado, mas concatena essa existência com outros atores. O nome busca se dissociar da criatura “misógina e racista” de H.P. Lovecraft, inclusive por diferenças de grafia, seguindo a posição da pensadora de que “importam quais histórias contam nossas histórias” (Ibid., p. 101). A época do Chthuluceno é assim chamada em referência aos “diversos poderes e forças tentaculares da Terra” (Ibid.): uma época na qual as interações multiespécies iluminam atores nem tão somente animais, mas também “inanimados”, subterrâneos, em busca da proliferação de refúgios.

A ideia da pluralidade de agências é o essencial, pois nosso foco permanece sendo no animal não-humano. Nesse sentido, os escritos de Jacques Derrida mostram-se seminais. O filósofo é um dos pilares do rompimento “animal-máquina” que esta pesquisa extensivamente repete: o animal não-humano longe de um autômato que somente reage, mas um ser que *responde*. Quando insisto na falácia do humano excepcional, faço à sombra de Derrida (2002), para quem esse discurso trata menos de negar aos animais não-humanos aspectos como a fala e a racionalidade, do que entender tais aspectos como exclusiva e *naturalmente* humanos. A realidade desvelada

é que o apagamento desses demais seres nem mesmo precisa acontecer pela angústia de dividir seu auto-manufaturado pódio, mas simplesmente pela insistente obsessão do humano no controle das ferramentas que montaram esse pódio ilusório – até sua negação do outro configura-se muito mais como uma ação sobre/para si.

Para além de teorizar sobre a arrogância humana frente a esses agentes, Derrida, em um movimento ainda mais relevante, escreve sobre seu gato doméstico vendo-o nu em *O animal que logo sou (a seguir)* não como alegoria para outros animais, nem mesmo como figuração de outros gatos, mas como um “gato real”: “(...) *este* vivente insubstituível que entra um dia no meu espaço, nesse lugar onde ele pôde me encontrar, me ver, e até me ver nu” (Derrida: 2002, p. 26). O gato de Derrida trabalha aqui como individual, próprio, Ser imbuído de agências corriqueiras.

Maria Esther Maciel aponta para a importante influência de Michel de Montaigne no pensamento de Derrida quanto aos animais não-humanos. Montaigne também invoca sua gata doméstica ao desafiar uma experiência singular de razão: “Quando brinco com minha gata, quem sabe se ela não se distrai comigo mais do que eu com ela?” (Montaigne *apud* Maciel: 2021, p. 29). Derrida conduz o leitor por um mesmo caminho, lembra Maciel, quando expande a ideia de “razões múltiplas” para o estandarte de muitos argumentos logocêntricos que preterem o não-humano: a linguagem. Enquanto esses argumentos, retomando a negação dos próprios estudos naturais apontada por Vinciane Despret, apoiam-se na questão da ausência de fala verbal “complexa” em animais não-humanos para destituí-los de ação significativa, é nessa ausência que Derrida enxerga a necessidade de navegarmos: não se trata de estabelecer como “privação”, mas buscar distintos modos de entender pensamentos e, no caso da “fala”, a comunicação.

Quando Despret (2021) insiste na formulação de outras perguntas ao pensar demonstrações de luto entre os chimpanzés, em especial rejeitando a questão de se esse luto seria “verdadeiro” ou não, ela o faz pensando em dois tipos de tradução. A tradução por *tema*, de um lado, seria a que busca uma correspondência direta, tentando capturar a verdade do “luto” não-humano em uma lógica sinonímica às práticas de luto humanas. Mais interessada em entender “o que demanda de nós” validar esse luto-outro (p. 283), Despret prioriza a tradução por *versões*: o entendimento de que qualquer correspondência mais séria entre universos funciona a partir “de um duplo movimento de comparações”. Recorrendo ao antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, o traduzir é “comunicar por diferenças” (Ibid., p. 285).

Para manter o foco no literário, resgato uma passagem de *O imortal*, conto de Borges, no qual o narrador, regressando de sua experiência desértica e solitária na Cidade dos Imortais, é acompanhado por um “troglodita” que nomeia de Argos – o nome do “cão moribundo da *Odisséia*”, não à toa na narrativa e nem na razão da analogia presente. O homem, sem saber que trata-se do próprio Homero, enxerga Argos como animal inferior, ainda assim propondo uma filosofia de versões semelhante a de Despret em determinado devaneio. Após considerar uma crença etíope de que os macacos não revelariam possuir o dom da fala somente para evitar que “os obriguem a trabalhar”, o narrador propõe-se a entender que Argos e ele fazem parte de “universos diferentes; pensei que nossas percepções eram iguais, mas que Argos as combinava de outra maneira e formava com elas outros objetos” (Borges: 2008, p. 18).

É nessa multiplicidade de objetos formados, sensibilidades acessadas e traduções cuidadosas que abre-se a possibilidade do replantio de refúgios no Chthuluceno.

Fecho esse panorama de apagamentos do não-humano novamente com Descola. Se práticas antropomórficas como as do achuar e dos cri caminham juntas a uma noção de perpetuação/criação de refúgios, o antropólogo indica alguns resultados de corolários opostos do afastamento humano da “natureza” no contexto ocidental. Ao tentar entender o mundo o qual habitamos, o movimento de recuo é essencial, porém, diz o antropólogo, é também na insistência da distância que os outros componentes terrestres perdem sua qualidade de agentes sob lentes humanas sedentas. O “extraordinário desenvolvimento das ciências e das técnicas” aparecem, então, em uma relação vampiresca com os demais atores: “Naquela altura, a natureza havia perdido sua alma e nada mais nos impedia de vê-la unicamente como fonte de riqueza” (Descola: 2016, p. 23).

Referências:

BORGES, Jorge Luis. *O imortal*. In: *O Aleph*. Tradução: Davi Arriguuci Junior. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2008.

BOULLE, Pierre. *O planeta dos macacos*. Tradução: André Telles. São Paulo: Editora Aleph, 2020.

DARLING, Kate. *The new breed: what our history with animals reveals about our future with robots*. New York: Henry Holt and Co., 2021.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou (a seguir)*. Tradução: Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

DESCOLA, Philippe. *Outras naturezas, outras culturas*. Tradução: Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016.

DESPRET, Vinciane. *O que diriam os animais?* Tradução: Letícia Mei. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

HARAWAY, Donna. *Staying with the trouble*. Durham and London: Duke University Press, 2016.

HARAWAY, Donna. *Quando as espécies se encontram*. Tradução: Juliana Fausto. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

MACIEL, Maria Esther. *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2021.

MARTIN, Nastassja. *Escute as feras*. Tradução: Camila Vargas Boldrini e Daniel Lühmann. São Paulo: Editora 34, 2021.

- ARQUITETURAS DA “CASA RACIALIZADA” EM TONI MORRISON: O PRINCÍPIO DE UM DEBATE TEÓRICO-FICCIONAL ENTRE O *HABITAR* E O *PERTENCER*

Gabriel Leibold

This region (Lorain, Elyria, Oberlin) is not like it was when I lived here, but in a way it doesn't matter because home is memory and companions and/or friends who share the memory. But equally important as the memory and place and people of one's personal home is the very idea of home. What do we mean when we say "home"?

Toni Morrison

As pessoas que dizem “habitar” uma casa nem sempre são as mesmas que afirmam “pertencer” a um lar. Quais ideias e significados fluam entre um verbo e o outro? Quais possibilidades vivem entre seus respectivos predicados? Habitamos um espaço, mas para além disso é possível pertencermos a ele. Pertencemos a uma comunidade, mas nem sempre isso significa que todas as pessoas habitam de maneira coesa a sua geografia. Quando a laureada escritora Toni Morrison nos interroga sobre o que sustentamos como a nossa *idea of home*, as ponderações que abrem este artigo se redobram umas sobre as outras, convidando quem lê a se perguntar: “O que queremos dizer quando falamos em ‘lar’?”

Se Morrison está certa em seu ensaio de 2002, “The Foreigner’s Home”, durante o século XX e ainda no início do século XXI houve um crescimento exponencial no alarmismo acerca de quem são os sujeitos cruzando as fronteiras, os portões e os limiares entre um país e outro, ou até mesmo entre uma comunidade e outra dentro de um só Estado-nação (Morrison: 2019, p. 6). A análise de Morrison acerca desse fenômeno destaca duas inflexões incontornáveis se queremos pensar como nossa ideia de “lar” tem sido ameaçada por quem consideramos estrangeiros ou, meramente, o outro. Por um lado, Morrison situa os ideais de um supostamente vindouro globalismo como uma sacola repleta de advertências contra, bem como de promessas a favor de, um futuro com menos fronteiras. Por outro, ela destaca nossa relação apreensiva com uma estrangeiridade que devemos reconhecer em nós

mesmos, compreendendo que os sentidos de nosso pertencer se encontram em progressiva desintegração (Morrison: 2019, p. 7).

A distinção conceitual que Morrison procura nos ensinar ao longo do ensaio indicado acima, portanto, pode ser localizada entre dois termos inacabados em suas respectivas enunciações — habitar e pertencer. São palavras desinteressantes, aqui, enquanto conceitos fechados, concluídos, interessando-nos muito mais sua qualidade processual enquanto verbos no discurso, *to inhabit* e *to belong*. Espero que cada frase nas próximas páginas seja um passo adiante em direção a um habitar ou à procura dos sentidos de se pertencer, mas também que cada comentário soe como uma pequena janela a qual nos permita tomar um pouco de ar conforme avançamos pela teoria e pela literatura de uma das maiores escritoras contemporâneas.

Sentidos do pertencer, encontros com a estrangeiridade

Ainda em “The Foreigner’s Home”, ensaio homônimo à primeira parte da coletânea *The Source of Self-Regard* (2019), Morrison constrói seu raciocínio acerca do pertencer a partir de uma série de perguntas nas quais o conceito se abre para suas várias dimensões coletivas.

To what do we pay greatest allegiance? Family, language group, culture, country, gender? Religion, race? And if none of these matter, are we urbane, cosmopolitan, or simply lonely? In other words, how do we decide where we belong? What convinces us that we do? (Morrison: 2019, p. 8)

Nem mesmo Morrison, enquanto autora dessas perguntas, parece ter certeza sobre como nos convencemos (ou somos convencidos) de que, com efeito, pertencemos a determinado lugar ou a uma certa comunidade. Essa alternativa de clausura dentro de um substantivo como “pertencimento” [*belonging*] é deixada de fora do estilo questionador de Morrison no excerto acima. Sendo assim, o próprio sujeito das interrogações nessa passagem pressupõe insistentemente um “nós” que é ao mesmo tempo capaz de nos incluir como indivíduos em um emaranhado genérico e de construir por meio da linguagem um elo entre quem escreve e quem lê. O interesse da passagem se revela quase como um pensamento tardio, quando, mesmo após resumir suas quatro primeiras indagações em uma quinta formulação, Morrison segue tentando acertar a palavra com a qual finalmente conseguirá expressar suas inquietações com maior clareza: “(...) what is the matter with *foreignness*?” (Morrison: 2019, p. 8, grifo meu).

A ideia de “estrangeiridade”, nesse trecho, passa a carregar os problemas levantados diante de nossas alianças enquanto sujeitos organizados de determinadas formas na coletividade do tecido social. Dessa maneira, fica esclarecido para quem lê o ensaio de Morrison como a autora não reveste suas ideias por trás da ilusão de que cada indivíduo forma-se sujeito separadamente e, só mais tarde, dado um suposto amadurecimento de sua personalidade, passa a integrar a sociedade no seu entorno mediante uma busca por pertencer. Morrison, nesse sentido, parece estar mais próxima daquilo que afirma a filósofa Judith Butler em seu livro *Quadros de Guerra* (2004), quando pensa as maneiras como “o sujeito que sou está ligado ao sujeito que não sou, que cada um de nós tem o poder de destruir e de ser destruído, e que estamos unidos uns aos outros nesse poder e nessa precariedade” (Butler: 2020, p. 71). Essa interdependência constitutiva da busca por nosso pertencer enquanto sujeitos em sociedade sofre uma dilatação nos termos de nossa relação com a “estrangeiridade”. É assim que Morrison retorna ao tema do “lar”, em seu ensaio “Wartalk” de 2002, no qual expõe a compreensão de que

The relocation of peoples that globalism ignites has disrupted and *sullied* the idea of home and has expanded the focus of identity beyond definitions of citizenship to clarifications of foreignness. Who is the foreigner? is a question that leads us to the perception of an implicit threat within “difference”. (...) The chameleon-like characteristic of global economy provokes the defense of the local and raises newer questions of foreignness – a foreignness that suggests intimacy rather than distance (Is he my neighbor?) and a deep personal discomfort with our own sense of belonging (Is he us? Am I the foreigner?). (Morrison: 2019, p. 22)

Ou seja, não se trata apenas de vagar à deriva em busca de uma comunidade ou de um local ao qual se possa, finalmente, pertencer. Afinal, Morrison nos convida a participar de uma interrogação profunda sobre a possibilidade concreta de encontrarmos um “lar” no mundo contemporâneo, uma vez que a construção histórica de ideias sobre o pertencer nos leva a racionalizações paralelas sobre a defesa do local contra o estrangeiro ou da própria possibilidade de um “desconforto pessoal” com um pertencimento dado por certo ou absoluto. Quem é o estrangeiro nas relações que estabelecemos com o mundo à nossa volta? Nós ou aqueles que entendemos enquanto outros?

É nesse sentido que Morrison se volta para a escrita africana e afro-americana como pilares incontornáveis na reflexão sobre uma escrita localizada em subjetividades racializadas as quais partilham de uma “long and singular history of (...) not being at home in one’s homeland; of being exiled

in the place one belongs” (Morrison: 2019, p. 8). Buscando compreender as nuances pautadas por essa perspectiva específica do não pertencer, atravessada por marcas históricas de raça, Morrison recupera a incontornável racialização presente nos sulcos da língua inglesa de seu país, a mesma racialização cuja perversidade e virulência contaminaram as ideias que concebemos e, a princípio, também as que somos capazes de conceber acerca do que significa pensar um “lar”.

Sujeição e subjetivação, enquadramentos racializados

Diante da seção anterior, é possível afirmar que os escritos de Toni Morrison produzem uma interseção entre o entendimento da língua inglesa como produtora de discursos racializados e as possibilidades ou impedimentos de se pertencer a um “lar” por meio dessa mesma língua. Sendo assim, seria justamente tal cruzamento que viria a condicionar a formação das subjetividades nos termos de um enquadramento racial capaz de mediar a integração, bem como a participação dos sujeitos na sociedade. Em certa medida, esse é também o significado do conceito de *assujettissement* (vocábulo foucaultiano que contempla simultaneamente as ideias de subjetivação e assujeitamento/sujeição), por meio do qual Butler estabelece que “A sujeição é, literalmente, a feitura de um sujeito, o princípio de regulação segundo o qual um sujeito é formulado ou produzido” (Butler: 2019, p. 90). Essa ambiguidade do conceito de *assujettissement*, para Butler, nunca se dá fora do corpo, desconectada de nossa materialidade. Pelo contrário, é na medida em que o corpo de uma pessoa é contextualizado no recorte histórico-geográfico da classe, raça e gênero segundo o qual é socializado que, pouco a pouco, os discursos que incidem sobre essa pessoa, e que por ela são apropriados e assimilados, a lapidam enquanto sujeito mediante uma destruição formativa. Afinal,

A formação desse sujeito é, ao mesmo tempo, o enquadramento, a subordinação e a regulação do corpo, e o modo como essa destruição é preservada (no sentido de sustentada e embalsamada) na normalização. (Butler: 2019, p. 99)

Buscando atender a uma regulação que garanta a sua inteligibilidade enquanto corpo em circulação na sociedade, o sujeito se estabelece a partir da subordinação a uma rede de atravessamentos discursivos cujos encontros promovem aquilo que Butler irá nomear como os nossos respectivos enquadres ideológicos. Essa subordinação e regulação do corpo, notadamente, filtram a maneira como os sujeitos interpretam uns aos outros. Nesse sentido, o ato de

interpretar o mundo passa, de forma insistente, por nossas delimitações de enquadre. Interpretar, portanto, é responder a um campo de inteligibilidade que nos convoca a ler os corpos e os discursos em nosso entorno a partir de uma perspectiva situada. Isto é, trata-se de um gesto localizado na e mediado a partir da linguagem. Sendo assim, quando Toni Morrison se interroga sobre o quanto podemos nos convencer e ser convencidos de pertencer a um local ou à uma comunidade, ela tem consciência de que o fazemos por meio de uma língua historicamente racializada.

É assim que ela opta por estabelecer “(...) a radical distinction between the metaphor of house and the metaphor of home [that] helps me clarify my thinking on racial construction. (...) eliminating the potency of racial constructs in language is the work I can do” (Morrison: 2019, p. 132). Na medida em que explicita o discurso racializado como um construto social, essa distinção metafórica entre as imagens poéticas da “casa” e do “lar” alinha e condensa, em muitos sentidos, o debate que esboçamos até aqui entre o habitar e o pertencer.

Dito de outra forma, a discussão teórico-ficcional por meio da qual Toni Morrison pensa seu ofício enquanto escritora pode ser estabelecida como uma investigação linguística sobre nossos modos de habitar a casa racializada segundo a qual nos enquadrados na linguagem. Ao mesmo tempo, ela promove uma pesquisa na língua inglesa sobre as estradas e os desvios que irão viabilizar novas maneiras de pertencer a um lar íntimo, ainda que coletivo. Morrison elenca, dessa maneira, as perguntas que a interessam como artista: “How to be both free and situated; how to convert a racist house into a race-specific yet nonracist home? How to enunciate race while depriving it of its lethal clinging?” (Morrison: 2019, p. 133). A única alternativa que Morrison enxerga diante dessas indagações é operar no íntimo da língua inglesa, a qual a autora se utiliza para produzir sua arte, uma intervenção efetiva nos sulcos da linguagem (Morrison: 2019, p. 135). Diante de instâncias nas quais uma língua, qualquer que seja, se paralisa e se fundamenta a partir de uma certa ignorância situada, de um determinado enquadramento racista, Morrison entende que resta convocar a escrita ficcional como cena de tensionamento poético da língua, um convite ao reencontro com a sua vitalidade dinâmica.

Habitar como um “fazer”, o tráfico escravista enquanto paradigma

Ao longo do ensaio “Race Matters”, texto no qual Morrison deixa explícita a ligação entre as metáforas centrais de sua escrita (“casa” e “lar”) e as suas respectivas manifestações em uma língua historicamente racializada,

a autora nos permite entrever o processo de escrita do romance *Paradise* (1997). A janela que Morrison abre para sua escrita ficcional, aqui, é importante para frisarmos a distinção conceitual na qual insisto ao longo deste ensaio.

In my current project I want to see whether or not race-specific, race-free language is both possible and meaningful in narration. And I want to inhabit, walk around, a site clear of racist detritus; a place where race both matters and is rendered impotent; a place “already made for me but snug and wide open”. (Morrison: 2019, p. 137)

Em seu projeto, portanto, o objetivo de Morrison parece consistir em fazer da materialidade da raça no discurso e nas relações entre os sujeitos do romance uma característica integrada à vida social de suas personagens. Contudo, também está em seu escopo despir a língua inglesa do peso advindo de sua carga de sujeira racista, capaz de engessar o sujeito que busca falar sobre si e sobre a comunidade a qual pertence por meio dessa mesma língua. Morrison encena, assim, a abertura dessa casa racializada nas vias de uma busca pelas subjetividades por vir.

É fundamental, para o raciocínio a seguir, pensarmos com Morrison a existência (já sugerida) de uma distinção entre um espaço que se quer habitar e um lar ao qual, de fato, se pode pertencer. Logo, faz-se necessário determinar algumas das implicações decorrentes de ambos os conceitos de modo que seja possível refinar o debate teórico-ficcional aqui proposto. Se pertencer está no âmbito de uma relação capaz de crescer naturalmente a partir do convívio entre uma pessoa e sua comunidade, ou entre um grupo de pessoas e o lugar onde vivem, o habitar parece emergir de outra instância, como nos ensina o filósofo martinicano Malcom Ferdinand, enquanto um verbo particularmente ligado ao “fazer”, ligado ao arquitetar de um espaço (Ferdinand: 2021, p. 51-52).

Sendo assim, as distâncias entre o habitar e o pertencer se tornam mais evidentes, mas também nos revelam a possibilidade da emergência desses modos distintos de relação com o espaço nos limites mesmos que os separam. Do habitar é possível nascer um sentimento de pertença, bem como da progressiva desintegração de nosso pertencer a um local ou à uma comunidade é possível passar a sentir que apenas habitamos ou ocupamos um espaço, sem manter vínculos com a sua geografia ou com as outras pessoas que nele também habitam. Seguindo essa distinção, Morrison irá reiterar e desdobrar as imagens que dão corpo ao nosso debate:

The overweening event of the modern world is not its technology; it is the mass movement of populations, beginning with the largest forcible transfer of people in the history of the world: slavery. The consequences of which transfer have determined all the wars following it as well as the current ones being waged on every continent. The contemporary world's work has become policing, forming policy regarding, and trying to administrate the perpetual movement of people. (...) Hunger for home is entombed among the central metaphors in the discourse on globalism, transnationalism, nationalism, the breakup of nations, and the fictions of sovereignty. Yet these dreams of Home are frequently raised themselves as the originating racial house that has defined them. When they are not raced, they are, as I suggested earlier, landscape, never inscape; utopia, never home. (Morrison: 2019, p. 138)

É novamente nos termos de um fluxo global de populações que Morrison virá a pensar a “casa” e o “lar” como metáforas na linguagem. Isso porque, como afirma no início da citação acima, a escritora compreende que é possível mapear um evento paradigmático no que diz respeito a esse movimento em massa de populações através do globo, perdendo ou buscando um “lar”: a escravidão e o tráfico escravista. A operação promovida por Toni Morrison na passagem destacada acima evidencia o evento do tráfico dos corpos negros com os fins de sua escravização nas Américas como um evento catastrófico, porém evidentemente arquitetado pelas ditas civilizações europeias enquanto um empreendimento paradigmático na história mundial. Na medida em que esse evento é resultado de um “fazer” colonial, ele pode ser considerado, em toda a sua singularidade avassaladora, um paradigma no discurso racializado que pauta o modo de habitar das línguas contemporâneas como um enquadramento e uma subordinação do sujeito à arquitetura da casa racializada.

Não à toa, o já mencionado filósofo Malcom Ferdinand descreve esse evento paradigmático como a introdução de uma forma de “habitar colonial”, entendendo-o enquanto um modo de relação com o mundo, com a terra, com as vidas humanas e não humanas a partir do “fazer” inaugurado com a colonização das Américas. Para fins de fundamentação do debate, Ferdinand determina três princípios indispensáveis a esse “habitar colonial”. Em primeiro lugar, trata-se de habitar “um espaço [que] é *geograficamente subordinado* a outro lugar, a outro espaço” (Ferdinand: 2021, p. 49). Já o segundo princípio diz respeito à “*exploração das terras e das naturezas dessas ilhas [caribenhas, no exemplo paradigmático de Ferdinand]*” (Ferdinand: 2021, p. 49). Essa exploração figurou, historicamente, como a *expropriação* das terras dos povos originários nas Américas e cuja exploração com fins

comerciais direcionava seus lucros para as metrópoles europeias. Por fim, o terceiro fundamento estaria enraizado na lógica do “*altericídio*, ou seja, a recusa da possibilidade de habitar a Terra na presença de um outro, de uma pessoa que seja diferente de um ‘eu’ por sua aparência, seu pertencimento ou suas crenças” (Ferdinand: 2021, p. 50).

Diante desses três fundamentos, a lógica do “habitar colonial” opera como um “fazer” paradigmático para a história dos movimentos em massa de populações, produzindo ecos com os fluxos migratórios no mundo contemporâneo. Isso porque em ambos os casos a estrutura de relação entre os sujeitos envolvidos se daria a partir de uma “política do porão”, assim nomeada por Ferdinand em referência ao subterrâneo dos navios negreiros aprisionando corpos negros na costa do continente africano e transportando-os como carniça até as Américas coloniais. Sendo assim,

(...) a política do porão tem como finalidade primeira manter seres humanos fora do mundo. O escravizado colonial não é apenas aquele que é maltratado, que é juridicamente propriedade de outro ser humano e que não obtém salário por seu trabalho. O escravizado colonial é mantido numa relação de alienação com o mundo. A política do porão representa essa linha traçada através dos humanos que recusa a alguns as mesmas qualidades que confere a outros, que de imediato exclui alguns da dignidade de uma existência em que se compartilham uma cena, uma Terra, um mundo. (...) O escravizado Preto é aquele cuja qualidade de outro humano foi negada. *Aquele escravizado não é o outro, ele é o “fora”*. (...) essa escravidão colonial dos Pretos nas Américas consistia em *uma recusa do mundo como modo de relação*. (Ferdinand: 2021, p. 72-73, grifo do autor)

Na medida em que Ferdinand compreende a escravização dos africanos e o tráfico escravista enquanto paradigmas históricos do “habitar colonial”, ele procura nos mostrar como esses eventos ainda são capazes de revelar algo sobre as relações entre humanos e não humanos no mundo contemporâneo. A partir desse olhar, também passa a ser possível pensar o habitar da casa racializada em Morrison como um modo de relação com o espaço no qual a política do porão ainda se aplica, “recusando a alguns as mesmas qualidades [ou o mesmo senso de humanidade] que confere a outros”. Criando um paralelo com o fluxo de pessoas forçadamente transportadas pelo tráfico escravista, o espaço subterrâneo desse porão na casa racializada da contemporaneidade nos sugere a delimitação do habitar, bem como a restrição das possibilidades de pertencer aos locais para onde se dirigem as diferentes populações migrantes saindo de países que sofrem as mazelas das guerras civis, dos desastres climáticos ou mesmo dos *apartheids* raciais nos séculos XX e XXI.

A escrita ficcional de Toni Morrison, como procurei argumentar ao longo deste ensaio, promove um diálogo contínuo com questões prementes em suas investigações da língua inglesa, em particular nas imagens poéticas da “casa” e do “lar”, entre o habitar e o pertencer. Dessa maneira, ao elaborar, imaginar e, com efeito, escrever seus romances, é possível vislumbrar em Morrison – por vezes enquanto subtexto, por outras como uma porta escancarada para que possamos adentrar sua imaginação – as pontes conectando seus compromissos políticos com a promoção de um lar na literatura onde sujeitos convivam em uma cena compartilhada, em um mundo diverso e insistente no tensionamento das diferenças que ora nos unem, ora nos dividem.

If I have to live in a racial house, it was important at least to rebuild it so that it was not a windowless prison into which I was forced, a thick-walled, impenetrable container from which no sound could be heard, but rather an open house, grounded, yet generous in its supply of windows and doors. Or at the most, it became imperative for me to transform this house completely. (Morrison: 2019, p. 132)

Redesenhar a casa racializada, redesenhar esse habitar condicionado por uma política do porão, não mais submetendo sujeitos a uma “windowless prison” para dentro da qual foram forçadas, passa por uma ficcionalização produtiva dos contextos históricos que compartilhamos. Toni Morrison transforma o habitar de uma casa racializada a partir da linguagem que constitui sua estrutura, ela transforma-o de dentro e por dentro, mas ponderando também se aquilo que foi deixado de fora não é capaz de promover o pertencer a um lar. Não é sem receios, porém, que Morrison escreve esse lar, como ela mesma nos lembra:

Could I redecorate, redesign, even reconceive the racial house without forfeiting a home of my own? Would this forged, willed freedom demand an equally forged homelessness? (...) In short, wasn't I (wouldn't I always be) tethered to a death-dealing ideology even (and especially) when I honed all my intelligence toward subverting it? (Morrison: 2019, p. 132-133)

Morrison, assim, nos alerta de um risco subscrito a esse debate. O risco de que, mesmo investida no processo de reforma e reconcepção do habitar da casa racializada em sua escrita ficcional, seria difícil fazê-lo sem que confiscasse o pertencer a um lar que fosse, de fato, seu. Nesse sentido, o risco do gesto artístico ameaçando quem tenta redesenhar, subverter e, finalmente, transformar as estruturas de opressão que alicerçam as amarras dos sujeitos

às margens da humanidade está justamente na possibilidade de, ao reconstruir a casa racializada sobre alicerces radicalmente distintos, não encontrar quem a reconheça ou quem busque com ela compartilhar as cenas incontornáveis da diferença. Resta-nos perguntar e ponderar se podemos, então, criar e reimaginar um lar capaz de transformar por completo essa arquitetura e produzir no seu íntimo possibilidades de existência para as vidas que ali desejam pertencer...

Referências:

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?*. Trad. Sérgio Lamarão & Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

BUTLER, Judith. *A vida psíquica do poder: teorias da sujeição*. Trad. Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.

FERDINAND, Malcom. *Uma ecologia decolonial*. Trad. Letícia Mei. São Paulo: Editora Boitempo, 2021.

MORRISON, Toni. *The Source of Self-Regard*. New York: Alfred A. Knopf, 2019.

■ QUEM É O AUTOR? UMA OUTRA EXPRESSÃO NA ESCRITA (E LEITURA) DA FICÇÃO

Isabella Morelli Esteves

The more universal you make something, the more universal it becomes,
because essentially we're all made up of the same emotional stuff.

Brian Molko

Guio-me desde a pré-adolescência por essa citação do meu cantor favorito. Brian (e eu o chamarei pelo primeiro nome, porque quando amamos um músico, nos sentimos íntimos de sua pessoa mesmo sem conhecê-la) parecia cantar sobre a minha vida – de forma muito específica e pessoal. A frase que mencionei acima, no entanto, não é parte de uma letra de música. É algo que ele disse muitas vezes, em muitas entrevistas ao longo dos seus quase 30 anos de carreira com a banda Placebo.¹ É uma frase que reflete sobre o seu processo criativo, ou sobre o porquê de os fãs se conectarem com a sua música. Segundo ele, é uma questão de vulnerabilidade e honestidade:

A maioria deste material é uma autoanálise, na verdade. Eu me mostrei muito vulnerável neste álbum e me coloquei na linha de fogo. Mas tudo bem, porque isso torna você incrivelmente sincero. Quanto mais pessoal você fica, mais universais as coisas se tornam. Quando você é honesto e fala a verdade, você se conecta mais com coisas da vida real que metade das pessoas vivenciam e conseguem entender.² (Molko: 1998, n/p).

O “universal” para Brian, ao meu ver, não se trata de uma generalização da experiência humana, mas talvez um senso de experiência compartilhada de vulnerabilidade. Placebo era uma banda que se permitia falar sobre certos

¹ É possível citar ao menos duas entrevistas diferentes, nas quais Brian Molko faz afirmação semelhante. A primeira foi “Placebo Bares All With Sophomore Effort”, para a revista *Jam! Music*, edição Nov’98 e a segunda foi “Interview: Brian Molko of Placebo on new record ‘Loud Like Love,’ [...]”, para *Vanyaland Music & Beyond*, publicada em 18 de outubro de 2013.

²As traduções não indicadas nas referências são de minha responsabilidade.

aspectos da vida que nem todos os músicos tocam, ou sob ângulos que nem todos querem adotar. Passei a adolescência ouvindo letras sobre autoestima baixa, bullying, LGBTfobia, doenças e transtornos da saúde mental, romances tóxicos, solidão. E também sobre a celebração da autenticidade, a celebração de ser uma pessoa que desvia da norma, o prazer e a insegurança em rejeitar e confundir os padrões. De certa forma, é um conceito de “universalidade” que me remete à pluralidade segundo Hannah Arendt (2007), uma pluralidade que só é possível através da semelhança e da singularidade. Ao se permitir mostrar sua singularidade de forma nua e crua, Brian pôde expor pontos de semelhança e criar conexões com milhares de pessoas pelo mundo que se identificaram com suas canções da experiência humana. Talvez um sentido de “universalidade” tal qual o de Conceição Evaristo, ao pensar nos desdobramentos da Escrivência, e como ela se conecta com leitores de diferentes vivências:

[...] tenho tido a percepção que, mesmo partindo de uma experiência tão específica, a de uma afro-brasilidade, consigo compor um discurso literário que abarca um sentido de universalidade humana. Percebo, ainda, que experiências específicas convocam as mais diferenciadas pessoas. Creio que é a humanidade das personagens. Construo personagens humanas ali, onde outros discursos literários negam, julgam, culpabilizam ou penalizam. [...] Construo personagens que são humanas, pois creio que a humanidade é de pertença de cada sujeito. A potência e a impotência habitam a vida de cada pessoa. Os dramas existenciais nos perseguem e caminham com as personagens que crio. São personagens que experimentam tais condições, para além da pobreza, da cor da pele, da experiência de ser homem ou mulher ou viver outra condição de gênero fora do que a heteronormatividade espera. São personagens ficcionalizados que se con(fundem) com a vida, essa vida que eu experimento, que nós experimentamos em nosso lugar ou vivendo con(fundindo) com outra pessoa ou com o coletivo, originalmente de nossa pertença. (Evaristo: 2020, p. 31).

Pensando ainda no processo criativo de Brian, me lembro dele dizer que criar músicas é como criar histórias com personagens e situações fictícias que servem para falar sobre situações ou emoções da sua vida real. Algumas músicas são um pouco mais literais do que isso, contendo trechos de conversas que teve com pessoas que se relacionou amorosamente, mas, de modo geral, o cantor alega tentar criar uma ficção, talvez uma alegoria, que comunique de forma disfarçada algo que é muito real e íntimo. Eu segui essas palavras como um dogma. E assim, aprendi muito sobre como escrever ficção ao conhecer o trabalho de um cantor de rock.

Eu me lembro de ser uma escritora muito idealista na adolescência. Eu já era uma escritora com viés político desde a infância, se bem me lembro, mas talvez o idealismo em si tenha vindo mais tarde. Afinal, quando criança eu escrevia uma HQ que tinha um casal de coadjuvantes lésbicas, mas cujo relacionamento não era explícito, pois o “público” ainda não estava preparado para isso. Foi o que eu aprendi ao assistir animes que representavam pessoas LGBTQ+ de forma sutil ou implícita na companhia de minhas irmãs mais velhas, que me explicavam o que realmente estava acontecendo. A análise delas sobre aquele conteúdo impactava diretamente a forma que eu criava ficção e o meu discurso sobre a ficção que eu criava. Na pré-adolescência, tive contato com um mundo de ficções e músicas que representavam a vivência LGBTQ+ sem rodeios, o qual eu lia, assistia e ouvia sozinha, e isso contribuiu não só para que eu compreendesse melhor a minha identidade, mas também para que eu assumisse novos objetivos enquanto escritora. Passei a desejar escrever histórias que representassem pessoas LGBTQ+ de uma forma que inspirasse o mundo a nos aceitar.

Hoje em dia, entendo como esse objetivo, quando declarado dessa forma, pode parecer uma tentativa de ganhar migalhas de aceitação, talvez através de uma representação higienista do que é ser LGBTQ+. Desde aquela época, no entanto, eu continuava imaginando enredos que viravam expectativas de ponta à cabeça. Acho que, para mim, inspirar a aceitação significava acima de tudo a quebra de estereótipos preconceituosos. Se para algumas pessoas homofóbicas o amor entre dois humanos do mesmo gênero parecia “nojento” ou “perverso”, eu queria mostrar que amor era apenas amor. E eu também queria falar sobre relacionamentos abusivos, queria imaginar uma relação em que fosse a mulher que é violenta com o homem, e queria abrir espaço para protagonistas odiáveis. Ou seja, eu nunca busquei criar uma arte que fosse higienizada. Nesse sentido, me identifico com Angela Carter. Não quero sair de um padrão para cair em outro. Mas, como adulta, entendi que “quebrar estereótipos” muitas vezes ainda não significa “ser aceito”, e estou bem com isso. A aceitação (vinda dos outros) sempre foi um processo complicado na minha vida. E, por esse motivo, um autor com o qual me sinto conectada é Hans Christian Andersen. Um dos escritores mais famosos do mundo, criador de contos de fadas originais, não somente releituras, com tamanho poder de ressonância que ganharam espaço na tradição dos contos – e também o “Patinho Feio” em pessoa, como ele próprio admite.

Andersen foi o autor do conto no qual se baseou meu filme favorito da Disney na infância: *A Pequena Sereia* (1989). Depois de adulta, descobri muitas coisas sobre esse conto e sobre Andersen de modo geral. Entre elas,

as teorias de que Hans Christian Andersen era um homem *queer* e autista, e que a maioria dos seus contos têm toques autobiográficos. Não são poucas as fontes que corroboram essas teorias. No artigo “Ice Puzzles of the Mind: Autism and Writings of Hans Christian Andersen” (2007), a pesquisadora Julie Brown argumenta que, apesar de não ter havido a possibilidade de Andersen receber um diagnóstico de autismo em vida, ele sabia que “algo nele era ‘diferente’ e que sua jornada pela vida era mais desafiadora do que a dos outros” (2007, p. 44), e com o conhecimento que foi desenvolvido sobre as neurodivergências desde então, é possível observar em Andersen as seguintes características do Transtorno do Espectro Autista (TEA) a partir de sua escrita de contos, autobiografia, diários, cartas e também de relatos de terceiros que o conheceram pessoalmente: “deficiências sociais, interesses limitados, rotinas repetitivas, peculiaridades de fala e linguagem, problemas na comunicação não verbal e falta de coordenação motora” (Brown: 2007, p. 44).

Quanto à sexualidade de Andersen, o pesquisador de estudos escandinavos Niels Ingwersen analisa as hipóteses apresentadas pelos biógrafos Jackie Wullschlager (2001), Alison Prince (1998) e Jens Andersen (2003) na resenha “How Enigmatic is Hans Christian Andersen? On Three Recent Biographies” (2004). Em resumo,

Wullschlager e Prince presumem inequivocamente que ele era homossexual; elas sugerem que ele teve relações homoafetivas, mas oferecem poucas evidências para essa opinião. Jens Andersen concorda que Andersen sentia intensa atração por homens, mas que ele era atraído, também, por mulheres e, como Bredsdorff e outros, oferece a opinião de que Andersen permanecia inocente. (Ingwersen: 2004, p. 546).

Em relação à opinião pessoal de Ingwersen, ele não apresenta dúvidas sobre a atração de Andersen por homens (e mulheres) e se refere a Edvard Collin de forma categórica como “o homem a quem Andersen amava” (Ingwersen: 2004, p. 536). Ainda assim, Ingwersen se mostra reticente quanto à proposição de rótulos definitivos:

Talvez ele fosse [gay], talvez ele fosse bissexual, mas me parece que essas classificações são um pouco simplistas. E se esse velho senhor “inexperiente” realmente não soubesse? Como Jens Andersen deixa nítido, ele sentia atração por homens e mulheres, mas se via como um enigma. (Ingwersen: 2004, p. 544).

Ingwersen conclui sua resenha com uma interessante reflexão sobre como, ao manter-se inexperiente sexualmente, como propôs o biógrafo

Jens Andersen, Andersen pode ter explorado sua sexualidade no campo simbólico da ficção. Consequentemente, a sua “verdadeira” identidade sexual permaneceria um mistério tanto para Andersen, quanto para nós:

Jens Andersen ressalta o sentimento contínuo de Andersen de que ele não conhecia a si mesmo por inteiro, mas também que ele experimentou a exploração de seu mundo interior. Esse foi um de seus muitos projetos. Ele pode ter acreditado na pureza e sentido medo da sexualidade (tanto feminina quanto masculina?), mas é nítido que ele sabia que existem reinos obscuros dentro da psique humana que não podem ser entendidos a menos que a sexualidade seja confrontada. Embora ele tenha feito esse confronto em alguns de seus contos, ele provavelmente não o fez em sua vida; assim, o experimento permaneceu artístico, e não pessoal. [...] Ele foi, então, deixado em um reino de incerteza e ambiguidade – assim como seus leitores – não importa o que os críticos digam. Alguns enigmas permanecem, e por que não deveriam? (Ingwersen: 2004, p. 547).

Acredito que, de certa forma, os questionamentos sobre a identidade de outrem – que podem parecer algo fútil, superficial, “mera fofoca” – tomam proporções filosóficas quando passamos a questionar também como esse indivíduo reconhecia a si próprio. Qual relato de si mesmo Andersen faria se pudesse ser transportado em uma máquina do tempo para 2023? O que ele diria sobre todas essas teorias sobre sua pessoa? Teorias, sim, não só porque não mais podemos perguntar a Andersen sobre a dita “verdade” (e voltaremos a esse termo em breve), mas também porque mesmo que pudéssemos, não saberíamos avaliar com plena certeza se suas respostas correspondem aos fatos. Inclusive, a veracidade dos relatos autobiográficos de Andersen é posta em dúvida por seus estudiosos até hoje. Nas palavras da contista Jane Yolen, a vida de Andersen “Era um conto de fadas como qualquer outro que ele já inventou” (2006, p. 239). Assim como outros críticos, pesquisadores e biógrafos, Yolen afirma que “Andersen reinventou sua vida perfeitamente” (2006, p. 239) e que ele, tal qual seu avô paterno tinha o costume de fazer, “contou mentiras também. Sobre seu passado. Sobre seu presente. Ele as chamou de contos de fadas. ‘Minha vida é um belo conto de fadas’, começa sua autobiografia, ‘maravilhosamente feliz’” (Yolen: 2006, p. 239).

Yolen compartilha também da crença coletiva de que Andersen escrevia personagens que representavam a si mesmo, a qual a folclorista Maria Tatar aborda no capítulo introdutório do livro *The Annotated Hans Christian Andersen* (2007), mencionando como os críticos o definem como um autor que escrevia continuamente a história da própria vida, sendo o herói de todos os seus contos de fadas. Tatar se posiciona contrariamente à crítica, no entanto,

e afirma que a noção de que as histórias de Andersen eram todas apenas sobre ele é um *mito*, ao qual o próprio Andersen colaborou parcialmente:

Em *O Conto de Fadas da Minha Vida*, [Andersen] relata que na escola ele contava aos meninos “histórias curiosas” nas quais ele sempre era a “figura principal”. Em uma carta de 1834 [...], ele sugere, no entanto, que os personagens de suas obras não são apenas autorretratos, mas retratos daqueles que ele encontrou na vida real: “Todo personagem é tirado da vida; cada um deles; nenhum é inventado. Eu conheço e conheci a todos.” E, finalmente, ao escrever sobre seu crescente entusiasmo pelo gênero dos contos de fadas, Andersen sugeriu que se apoiava nas *tradições de contação* de histórias, tanto quanto na vida real: “Ganhei confiança e fiquei muito motivado para me desenvolver nessa direção e prestar mais atenção à rica fonte a partir da qual pude criar”. (Tatar: 2007, n/p).

Para Tatar, “pensar nos contos como espelhos da psique de seu autor” (2007, n/p) é quase uma armadilha, que “invariavelmente nos afasta dos contos em si. [...] perdemos o senso de admiração despertado pelo conteúdo manifesto dos contos” (Tatar: 2007, n/p). Yolen, por outro lado, parece ter uma perspectiva diferente sobre como a vida e a arte se confundem na mente de um artista:

Agora, Andersen usava sua vida – e o mundo de histórias e superstições em que nascera – para fazer contos de fadas. Como disse o crítico dinamarquês Hans Brix, “Andersen escreveu mais autorretratos do que Rembrandt jamais pintou”.

Mas Andersen não estava sozinho nisso. *Todos os escritores de ficção mentem*, ou pelo menos canibalizamos nossas vidas, reinventando-as em contos. Alguns contos chamamos de realistas, mas dificilmente o são. Eles são ficção, uma mentira que é — em sua essência — verdade. (Yolen: 2006, p. 239, grifo nosso).

Por essa perspectiva, na qual as mentiras e as verdades do contar de histórias se confundem, olhar para a vida (os fatos) de um artista pode nos informar um pouco sobre como esse artista veio a criar ficção (a “mentira” que, no fundo, é “verdade”). Yolen diz: “Todos os Yolens eram grandes contadores de histórias — ou seja, mentiam muito e chamavam isso de verdade. Meu pai era um mentiroso maravilhoso” (Yolen: 2006, p. 245) e conta uma anedota sobre como seu pai inventou que era o campeão mundial de soltar pipa e foi tão convincente que esse “fato” chegou a virar notícia, de modo que, se você pesquisasse por essa informação, encontraria registros confirmando sua veracidade – ainda que seja uma mentira. Yolen se recorda de uma citação de Robert Darnton, seu ex-namorado da adolescência e, posteriormente,

historiador da Universidade de Princeton, na qual ele relata algo que viu escrito numa sala de imprensa:

“‘Imprimimos todas as notícias que se encaixarem’. O escritor quis dizer que só se pode incluir artigos no jornal se houver espaço suficiente para eles, mas ele poderia estar expressando uma verdade mais profunda: as reportagens nos jornais devem se adequar às percepções culturais das notícias.”

Percepções culturais das notícias. Em outras palavras, mesmo nas notícias, a percepção da história é mais importante do que a factualidade da história.

Então, em que o leitor pode confiar?

Na verdade da história.

A verdade do coração.

Quando ouvi Isaac Bashevis Singer declarar em um Smith College que “na arte, a verdade que é entediante não é verdadeira”, tomei isso como um dos lemas da minha vida. Sempre que a factualidade de uma coisa entra em conflito com a verdade dela, os escritores optam pela verdade, sem exceção. E os leitores também.

Mas lembre-se do mais importante de tudo: que a história é uma *história*. (Yolen: 2006, p. 247).

O uso de Yolen das palavras “verdade” e “mentira” (e suas derivações: veracidade, verdadeiro, mentiroso...) nos levam a uma problematização dos termos. Os fatos, a realidade, deixam de ser sinônimo do que é verdadeiro. Em vez disso, podem ser compreendidos como, talvez, um ponto de referência a partir do qual podemos criar uma narrativa. A narrativa em si é ficção. E portanto, mentira. Mas ao carregar em si uma reinterpretação dos fatos, um ponto de vista essencialmente nosso, torna-se, também, uma verdade. A verdade seria, então, aquilo que expressamos com sentimentos sinceros, ainda que numa narrativa que não corresponde ao todo à factualidade.

Seja nos fatos ou nas poesias ou nas notícias ou nos contos ou nas fofocas... Uma “verdade” subjetiva se sobressai aos olhos de cada observador, aos ouvidos de cada ouvinte. Como nas palavras de Virginia Woolf, em *Um teto todo seu*, “[...] quando um tema é altamente controvertido [...] não se pode pretender dizer a verdade. Pode-se apenas mostrar como se chegou a qualquer opinião que de fato se tenha. [...] É provável que a ficção contenha aqui mais veracidade que fatos” (Woolf: 1990, p. 8).

Talvez essa “verdade” seja como aquela “coisa” que Brian Molko fala, aquela coisa que se torna mais universal quanto mais pessoal for. Uma espécie de simplicidade remanescente quando você remove todas as camadas superficiais e expõe apenas o que há de mais íntimo. Uma simplicidade em

como, por trás de tudo, há uma imagem da intimidade que é tão anônima quanto é única. Uma singularidade plural. Talvez algo que vivenciemos solitariamente em conjunto na nossa vulnerabilidade compartilhada da vida “ferida e ferível”, como escreveu meu orientador, Davi Pinho (2021). Na perspectiva de Yolen, é essa qualidade que torna a arte de Andersen duradoura para além do seu tempo:

Andersen pegou o bom, o ruim e o verdadeiramente feio em sua vida e fez de tudo isso algo bonito dentro de suas histórias. [...]

E assim eles sobreviveram ao tempo. [...] Por que mais estaríamos comemorando seu aniversário de duzentos anos em abril de 2005 e o de mais ninguém? E a razão é que [seus contos] tocam na condição humana e tocam o coração humano, ainda hoje. (Yolen: 2006, p. 243).

E como boa criadora de ficção, Yolen também expõe seu íntimo nas biografias camufladas com roupagem de contos de fadas. “Um crítico perceptivo poderia traçar minha vida através dos meus contos” (Yolen: 2006, p. 247), ela diz, e eu me lembro de ter esse exato pensamento quando adolescente. Eu imaginava histórias mais do que as escrevia (e ainda assim escrevia mais ficção do que escrevo ficção hoje), e me imaginava também sendo lida, estudada, entrevistada. Imaginava quem seria capaz de ler entre as lacunas da ficção e enxergar a minha vida contada em tantos detalhes que poderia ser quase como um mapa astral. Assim como para Andersen (e Wilde, e Yolen, e Molko), tudo o que acontecia ao meu redor poderia alimentar uma nova história. As minhas vivências, as vivências dos meus conhecidos, as conversas com estranhos, uma caminhada no parque. Tudo era absorvido, tudo era filtrado e transformado. Eu contava abertamente segredos que não pretendia que ninguém descobrisse, mas ao mesmo tempo acho que queria que um leitor desvendasse os enigmas que nem eu resolvi.

Em uma última citação do ensaio de Yolen, a escritora conclui que as histórias de Andersen “— como todas as grandes histórias — encontraram os ouvidos daqueles que precisavam ouvi-las” (Yolen: 2006, p. 247) e relembra como ler “A Pequena Sereia”, na adolescência, lhe ensinou uma “verdade” sobre amores não correspondidos. Até mesmo Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo*, diz que “toda amorosa se reconhece na pequena sereia de Andersen que, tendo, por amor, trocado sua cauda de peixe por pernas de mulher, andava sobre agulhas e carvões em brasa” (Beauvoir: 2009, n/p). Parece-me quase inquestionável que a misteriosa atração da “universalidade pessoal” se mostra nessa narrativa. Acredito que a maioria dos leitores, ao ler “A Pequena Sereia” (2013), poderá se conectar com a personagem através do seu próprio repertório de emoções.

Relembrando a crítica de Maria Tatar – e seguindo o caminho inverso ao recomendado pela folclorista – proponho que imaginemos a ficção “como espelhos da psique de seu autor” (2007, n/p). Ainda que eu compreenda como as considerações de Tatar são pertinentes se pensarmos em uma leitura simplista, presa demais aos “fatos” da vida real de um autor, acredito que exista um amplo espectro de possibilidades interpretativas encantadoras se permitirmos que a vida e a arte e a verdade e a mentira se misturem interminavelmente. O espelho em si, como evocado por Tatar, me parece um símbolo de imensa riqueza interpretativa. Guiando-me pela fenomenologia queer de Sara Ahmed (2006), proponho uma reflexão imagética: visualize um ser humano e um espelho, um de frente para o outro. O corpo humano pode ser considerado o “real” e a imagem refletida apenas uma cópia ou ilusão. O espelho é apenas um objeto do sujeito humano. Em uma outra interpretação do espelho, podemos enxergar duas figuras que se *encaram* frente a frente, agindo em igualdade, ainda que sejam distintas entre si. O espelho, em seu uso mais comum, permite que enxerguemos a nós mesmos. Contudo, a imagem que o espelho reproduz não é exatamente igual ao original que é reproduzido e, às vezes, a distorção, não a semelhança quase perfeita, é o propósito do espelho. Na literatura fantástica, o espelho pode ser toda uma dimensão paralela (ou a porta de entrada para essa dimensão), e a figura invertida que nos encara é, também, um sujeito, com características individuais, capacidade de agir, noção do “eu”. Portanto, ainda que o caminho para um autor em direção à ficção comece como o ato cotidiano de se olhar no espelho, o processo criativo e interpretativo pode levá-lo *através* do espelho ou, alternativamente, a própria figura espelhada pode atravessar para o nosso mundo.

A escrita de Andersen no séc. XIX, antes da palavra “autismo” sequer existir, possibilitou interpretações diagnósticas que o contemplam nos dias de hoje. Assim como proposto por Jens Andersen e Niels Ingwersen, existe todo um universo obscuro dentro de cada ser humano onde podemos explorar possibilidades para além do que é possível no campo do material. Podemos viver a experiência através da ficção. Às vezes, são as palavras da ficção que respondem aos enigmas que sequer sabíamos que existiam.

Em um exemplo mais recente, a criadora do jogo *Celeste* precisou desenvolver e lançar o jogo para então perceber que sua protagonista, Madeline, era uma mulher trans e que ela mesma, a criadora do jogo, também era uma mulher (a qual passou a se chamar Madeline também). No *post* “Is Madeline Canonically Trans?”, publicado originalmente na plataforma *Medium* em 2020, dois anos após o lançamento do jogo, a desenvolvedora, que assina como Maddy Thorson, se abre sobre a sua jornada de autodescoberta ao responder a dúvidas dos fãs sobre a transgeneridade da personagem:

Então, sim. É claro que ela é [trans]. Para muitas pessoas (principalmente pessoas trans), isso é tão óbvio que dói. *Em retrospecto*, para mim também é. E também se tornou óbvio que dói, para mim, que eu mesma sou trans. Mas essas são coisas que eu não tinha conhecimento durante o desenvolvimento de *Celeste*, quando eu estava escrevendo Madeline e falando da perspectiva dela. Criar *Celeste* com meus amigos me ajudou a chegar ao ponto em que pude perceber essa verdade sobre mim mesma. (Thorson: 2020, n/p, grifo nosso).

As trajetórias de Madeline personagem e Madeline autora, juntas, são uma demonstração nítida de como a ficção pode fazer mais do que espelhar passivamente a realidade. O espelho é também um instrumento para a autorrevelação e, no caso de Maddy Thorson, de certa forma, é como se a própria personagem do outro lado do espelho tivesse se materializado quando a sua criadora adotou para si o seu nome, “Madeline”, no reconhecimento de uma vivência mútua. “A vida imita a arte”, eles dizem. Dentro e fora da narrativa de *Celeste*, o espelho aparece de forma significativa:

Quando escrevi *Celeste*, eu sinceramente ainda acreditava que era cisgênero, mas mesmo assim estava afundada em sentimentos sobre gênero (entre outras ansiedades). Quando Madeline se olha no espelho e vê seu outro eu; quando ela tenta abandonar seu reflexo, que então a arrasta montanha abaixo; quando as duas versões se reconciliam e se fundem para se tornarem mais fortes e completas... Tudo isso foi escrito sob uma perspectiva trans de forma inconsciente. (Thorson: 2020, n/p).

Ainda que Thorson e Madeline sejam pessoas diferentes, como a autora demonstra ao dizer sobre a personagem — “Ela é uma mulher, um ser humano, e isso é tudo o que precisamos saber até que ela decida que quer nos contar mais” (Thorson: 2020, n/p) —, a identidade de uma está envolvida na identidade da outra de tal forma que revelar/descobrir a transgeneridade de uma seria como revelar/descobrir a transgeneridade da outra. Nas palavras de Thorson: “A minha identidade de gênero pessoal está embolada nisso e é tudo muito confuso! Eu simplesmente não sabia as palavras até agora” (Thorson: 2020, n/p).

Considero importante ressaltar também outro questionamento que Thorson aborda na publicação:

A transgeneridade da Madeline foi deixada em aberto intencionalmente para que as pessoas cis pudessem se identificar com a sua história?

Essa não era nossa intenção. Pensando nisso, porém, surge a pergunta: por que uma pessoa cis não poderia se identificar com uma pessoa

trans? A luta trans contemporânea pode ser única em seus detalhes, mas definitivamente não é alheia à condição humana. Nós somos pessoas. (Thorson: 2020, n/p).

A expressão “a condição humana” tem aparecido diversas vezes nos textos que abordo nesta pesquisa. E, de fato, a resposta de Thorson nos leva a outras questões. O fato de um autor criar ficção que é, no fundo, autobiográfica torna essa ficção mais limitada, menos passível de provocar a identificação em um leitor? De que forma abordar experiências e questões íntimas tornaria uma obra de ficção menos cativante ou até mesmo menos enigmática?

Acredito que, assim como Madeline, a personagem, contribuiu para a autodescoberta de Maddy Thorson, as indagações de tantas pessoas trans que jogaram *Celeste* demonstram que muitas outras pessoas também enxergaram elas mesmas na imagem de Madeline, não apenas a sua criadora. E é possível que a imagem de Madeline se convertesse para a materialidade de forma singular para cada uma dessas pessoas. Mais adiante, o reconhecimento mútuo entre desconhecidos, a experiência trocada, podem ter contribuído para o processo de autodescoberta da autora em si. Tal como no conto “A nova roupa do imperador”, de Andersen (2013), foi preciso que uma criança no meio da multidão revelasse ao imperador que ele estava nu. *Em retrospectiva*, era para ser óbvio. Mas os supostos tecelões disseram ao imperador que ele vestia uma roupa que só os inteligentes podem ver, e o imperador aceitou essa narrativa, acreditando que todos deviam ser capazes de ver algo que ele mesmo não enxergava, uma “verdade” que não o servia.

O texto de Maddy Thorson nos lembra da relevância das experiências. A experiência de um, que se comunica com a experiência de outro, que se comunica com a experiência de outre e outra e mais outrem. E que, talvez, essas experiências devam vir de lugares múltiplos não só por fins de pluralidade, mas também de humanidade, enquanto uma condição de vulnerabilidade (e feribilidade) compartilhada.

Referências:

- AHMED, Sara. *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Durham: Duke University Press, 2006.
- ANDERSEN, Hans Christian; TATAR, Maria; ALLEN, Julie K. *The Annotated Hans Christian Andersen*. New York: W. W. Norton & Co., 2007. E-book.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. 2. ed. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BROWN, Julie. Ice Puzzles of the Mind: Autism and the Writings of Hans Christian Andersen. *CEA Critic*, vol. 69, no. 3, 2007, pp. 44–64. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/44377659>. Acesso em: 21 de agosto de 2023.

EVARISTO, Conceição. A Escrivência e seus subtextos. In: Constância Lima Duarte; Isabella Rosado Nunes (Org.). *Escrivência: a escrita de nós*. 1. ed. Rio de Janeiro: MINA Comunicação e Arte; ITAU Social, 2020, v. 1, p. 26–47.

INGWERSEN, Niels. How Enigmatic is Hans Christian Andersen? On Three Recent Biographies. *Scandinavian Studies*, vol. 76, no. 4, 2004, pp. 535–48. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40920539>. Acesso em: 19 de agosto de 2023.

MOLKO, Brian. Placebo Bares All With Sophomore Effort. *Jam! Music*, [sl], Nov'98, [n/p]. Disponível em: <https://www.placeborussia.ru/press/press98-99/jammusicnov98>. Acesso em: 27 de ago. 2023.

MOLKO, Brian. Interview: Brian Molko of Placebo on new record ‘Loud Like Love’ [...] . *Vanyaland Music & Beyond*, [Boston], Oct 18, 2013. [n/p]. Disponível em: <https://centrefoldsculture.blogspot.com/2018/01/interview-brian-molko-of-placebo-on-new.html>. Acesso em: 27 de ago. 2023.

PINHO, Davi. Of Wounds and Wounding: [...]. In: Maria Aparecida Salgueiro (Org.); Vanessa Cianconi (Org.). *Literaturas de língua inglesa: leituras interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2021, v. 6, p. 47–56.

TATAR, Maria (Ed.). *Contos de Fadas*. Trad. Maria Luiza X. De A. Borges. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

THORSON, Maddy. Is Madeline Canonically Trans? In: *Maddy Thorson*. [sl.], 6 de nov. 2020. Disponível: <https://maddythorson.medium.com/is-madeline-canonically-trans-4277e40e02e40>. Acesso em: 27 de agosto de 2023.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. [São Paulo]: Círculo do Livro, [1990].

YOLEN, Jane. From Andersen On: Fairy Tales Tell Our Lives. In: *Marvels & Tales*, Vol. 20, No. 2, “Hidden, but not Forgotten”: [...] (2006), pp. 238–248. Disponível em: <https://www.jstor.org/journal/marvelstales>. Acesso em: 20 de agosto de 2023.

■ O PROMETEU MODERNO E O TRANSUMANO

Isadora Schwenck Corrêa de Brito

E agora, uma vez mais, ordeno à minha horrenda criatura que siga adiante e viva. Tenho-lhe afeição, por ser ela o fruto de dias felizes, quando a morte e o sofrimento eram nada mais que palavras a não encontrar eco verdadeiro em meu coração.

*Mary Shelley*¹.

Eu escolhi debruçar-me sobre *Frankenstein ou o Prometeu moderno*, de Mary Shelley, por um motivo. A motivação de refletir sobre a contemporaneidade da obra surgiu de uma inquietação pessoal. Durante um dos momentos mais delicados do século XXI — a pandemia da SARS-COV-2 — eu assistia, na minha casa, o ator britânico Benedict Cumberbatch performar o nascimento da criatura de Frankenstein a partir de um útero mecânico. A peça é uma adaptação escrita pelo dramaturgo Nick Dear e foi apresentada no *National Theatre* em 2011. Em 2020, a gravação foi disponibilizada on-line para espectadores do mundo inteiro. Não sei ao certo se o intuito da iniciativa era proporcionar entretenimento em um momento em que a humanidade estava incapacitada de frequentar teatros e casas de show, ou levar um questionamento sobre os limites da ciência e os seus novos rumos. De qualquer modo, ao presenciar a gênese daquele corpo disforme saindo de um útero mecânico e ao ver os sons guturais da criatura e as suas expressões de dor, eu encontrei a mim mesma, presa entre o desejo de viver e a inconcretude das expectativas sobre o horizonte futuro. A dor da criatura era minha, largada em um mundo sufocado pelas ambições desenfreadas do capitalismo.

Eu compreendi que a referida adaptação trazia uma metáfora potente para refletir sobre o abismo existencial em que estávamos mergulhados em um momento de uma fragilidade imensa. O que será que estava nos aguardando nos próximos dias do ano? Por quanto tempo mais suportaríamos o isolamento social? Essas perguntas ensaiavam uma tentativa de encontrar um ancoramento mediante às turbulências enfrentadas, mas as respostas para

¹ Shelley: 2015, p. 71.

elas eram incertas, por mais que tentássemos sabê-las. O que fazer com essas perguntas, então?

Eu retorno, portanto, à proposta inicial deste trabalho: fornecer uma leitura contemporânea da obra escrita por Mary Shelley. Isso me leva a outras perguntas fundamentais. Afinal, o que é o contemporâneo e como pode uma obra publicada em 1818 dialogar com o século XXI? Eu resgato, então, o conceito de contemporâneo trazido pelo filósofo italiano Giorgio Agamben. No ensaio *O que é o contemporâneo?* (Agamben, 2009), o autor define o contemporâneo como aquele que adere ao próprio tempo e dele se distancia, aquele que “mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (Agamben: 2009, p. 62). Tomando essa acepção por base, eu posso afirmar que Mary Shelley foi capaz de atirar-se na época das luzes para perscrutar as trevas, fazendo com que a força imagética de sua obra continue pertinente aos questionamentos humanos mesmo tendo se passado duzentos anos desde a sua primeira publicação.

Levando em consideração tal argumento, este trabalho tem um caráter propositivo, na medida em que se busca entender de que modo *Frankenstein ou o Prometeu moderno* espelha as questões de seu tempo e, ao mesmo tempo, desloca-se para o momento atual. Portanto, este ensaio visa seguir o seguinte percurso: em primeiro lugar, expor sobre a contemporaneidade da obra dentro da relação criador-criatura; em segundo lugar, explicitar de que maneira a obra dialoga com as questões do século XXI, como: o negacionismo científico na era da pós-verdade, os novos eugenismos que podem ser praticados pela bioengenharia e a medicina biotecnológica e a ética científica frente a esses desafios.

Criador e criatura: reflexos do próprio tempo, projeções do futuro

Eu começo, então, com uma afirmação que parece um tanto quanto contraditória: Victor Frankenstein é um cientista de seu tempo, não sendo um cientista de seu tempo. Victor Frankenstein é iluminista por excelência, visto que ele tem a coragem de usar o próprio conhecimento — *Sapere Aude* — em seu empreendimento, tendo a ousadia de questionar os autores que lê e de descolar-se dos professores prestigiados da Universidade de Ingolstadt. À luz de Kant, o jovem cientista consegue sair da imaturidade auto imposta ao usar o conhecimento aos seus intentos. É neste sentido que se pode dizer que Frankenstein está de acordo com os ideais iluministas. Contudo, quando ele dá vida a um ser humano totalmente disforme, o cientista exacerba os limites de sua liberdade de pensar e abre as portas para uma realidade caótica em que

ele enquanto criador perde o controle sobre a existência da criatura. Assim, a liberdade e a criatividade que a personagem usa em seu empreendimento — dois aspectos valorizados pelo iluminismo — são levados às últimas consequências, contribuindo para uma desordem dos acontecimentos que subverte a racionalidade científica da época, que preconizava o equilíbrio e a estabilidade.

Antes de demonstrar de que maneira a ciência clássica está presente na obra, é preciso falar dessa criatura que nasce de um delírio criativo elevado à máxima potência e, sob essas circunstâncias, representa um indivíduo outro. O seu corpo de proporções grandiosas, os órgãos de aparência pálida e a sua aparente falta de racionalidade — no momento em que nasce, a criatura balbucia palavras desconexas — desviam da noção de indivíduo preconizada pelo iluminismo. Por ser um indivíduo com uma aparência que contrasta com a de seu criador, um cidadão europeu que está na centralidade do saber científico, e também por ser alguém que não é regido pela racionalidade, mas pelos instintos, a criatura é empurrada a ocupar um lugar periférico. O seu criador não suporta o fato de ter dado vida a algo tão abjeto, mas, não importa o quanto ele tente se separar de sua criatura, ela sempre retorna, porque ela é feita a partir de um desejo que nunca cessa: o desejo de Frankenstein de ter novamente os entes queridos perto de si. Ver o próprio desejo espelhado em um ser tão horrendo causa arrepios no cientista, que tem a vida devastada pelos crimes que a própria criatura comete com uma sede de afeto que não pode ser suprida.

Essa sede de afeto é complexa e tem muitas nuances. No início, ela é externalizada como uma tristeza profunda. Quando a criatura foge para as montanhas e tem de descobrir por si mesma o funcionamento do próprio corpo, ela chora por não ter quem a acolha em um momento em que sente o vazio existencial de estar só em meio ao frio. Ela percebe, então, a existência do fogo, um elemento fundamental para o aquecimento do corpo e para a cocção dos alimentos. Neste momento, ela aproxima-se do ser humano em seus primórdios, visto que a descoberta do fogo é um marco que assinala mudanças fisiológicas importantes, como o encurtamento do intestino pelo consumo de alimentos cozidos. Na obra, fica claro que a criatura tem aspectos bastante humanos, diferentemente do que Frankenstein entende sobre ela, como sendo apenas um invólucro de uma existência. O aspecto principal que humaniza o engendro é a valorização dos sentimentos, algo que a alinha aos ideais românticos.

O contato com os próprios sentimentos vem a partir do encontro com a família De Lacey. É pela observação da família que a criatura tem insights

importantes sobre a vida em comunidade. Ao olhar como aquelas pessoas interagem entre si, ela entende haver um sistema de comunicação por meio do aparato fonador. É assim que ela descobre a linguagem, algo que prenuncia a teoria linguística formulada mais de um século depois da publicação da obra, a ideia de que o ser humano tem uma capacidade inata para a linguagem, apresentando um aparelho que viabiliza o desenvolvimento desse sistema de comunicação. A criatura, então, nota como certas palavras expressam o estado emocional das pessoas e como as pessoas usam a entonação para expor irritação, dor, alegria e amor. Com essas observações, ela vai traçando um laço afetivo com as pessoas da família, um laço que a conduz à aquisição de conhecimento. Diferentemente de seu criador, para quem o acesso ao conhecimento se dá através da instrução formal, a criatura tem a sua aprendizagem por meio dos afetos que constrói com os De Lacey.

O amor e a sensação de acolhimento que a criatura desenvolve com a família em questão levam-na a se apresentar ao velho De Lacey. O velho De Lacey não tem como julgar pelas aparências, porque é cego, diferentemente dos outros membros da família, que não apenas se assustam com a monstruosidade do ser considerado abjeto, como também o expulsam do chalé. Vivenciar mais uma situação de rejeição faz com que a sede de afeto transforme-se em raiva e em desejo de vingança. Assassinar as pessoas com quem Frankenstein tem um vínculo é uma maneira que a criatura encontra de externalizar a dor de não ser amada como gostaria de ser. Isso culmina no encontro das duas personagens principais. A raiva passa a ser um desejo de ter uma família, o que é verbalizado no pedido da criatura em ter uma companheira de vida. Tal pedido não é atendido, o que gera um ódio imenso para, posteriormente, finalizar com a compaixão da criatura frente à derrocada final de seu criador.

Em suma, a criatura é movida pelos seus sentimentos, o que não só a humaniza, como também a torna conectada aos ideais românticos de valorização dos sentimentos. É a nutrição de afetos que faz com que ela adquira linguagem, busque conhecimento, tenha a vontade de construir o seu universo particular junto à sua família própria. É também essa mesma sede que se configura como o seu poder destrutivo, ou seja, toda vez que ela sente a rejeição, ela é impulsionada a fazer algo para reverter esse quadro, e os crimes são realizados de um modo a causar em seu criador a mesma dor que ela sente. Por esse motivo, eu posso declarar que os crimes da criatura são dotados de uma estratégia, o que confere a ela racionalidade também. As considerações traçadas pela personagem acerca da correlação entre significante e significado, bem como sobre as mudanças na sua cognição após a aquisição de linguagem são aspectos que contribuem para a percepção da

criatura enquanto um ser dotado de inteligência. A exaltação dos sentimentos conecta-a aos ideais românticos de sua época, mas as suas considerações transportam-na para a contemporaneidade atual ao ensaiar noções relevantes para a teoria linguística.

Flutuações e instabilidades: *Frankenstein* no século XXI

Para perscrutar de que maneira a obra reflete os parâmetros científicos da época enquanto se projeta para conectar-se às ânsias do século XXI, eu afirmo que Victor Frankenstein é uma personagem que adere ao seu tempo, distanciando-se dele. De modo a observar como a personagem é um produto de sua época, eu destaco o contexto histórico em que a obra está inserida, de nascimento de uma noção de ciência moderna associada à formulação e testagem de hipóteses. É impossível falar desse contexto sem mencionar o pai da física, Isaac Newton (1643 - 1727), que exerceu um papel tão fundamental na Humanidade que o seu método de fazer ciência foi batizado pelo historiador Bernard Cohen como “Estilo Newtoniano” (Cohen apud Saponaru, 2008). O argumento principal sustentado pelo autor é que Newton adaptava as construções mentais matemáticas à observação dos fenômenos da natureza. Em outras palavras, o cientista partia da matemática para depois realizar os experimentos. Para ele, a maneira mais próxima de se chegar a um fenômeno é caracterizar as leis que regem esse fenômeno (Saponaru, 2008). Assim, antes de observar a natureza, Newton já tinha estabelecido formulações matemáticas, rompendo com as metodologias usadas pelos filósofos naturais que vieram antes dele, para quem a observação da natureza guiava as operações matemáticas.

Ainda sobre a questão do método, o cientista belga e vencedor do Prêmio Nobel de Química Ilya Prigogine declara, em *Ciência, Razão e Paixão*, que as leis de Newton são caracterizadas como determinísticas. Segundo Prigogine, “se você souber as condições iniciais, tanto o futuro quanto o passado são determinados” (Prigogine: 2009, p. 20). Nesta perspectiva, o passado e o futuro têm o mesmo papel, sendo reversíveis no tempo. Sob esse prisma e tendo em mente o “Estilo Newtoniano” — a formulação matemática precede os experimentos —, vê-se que Isaac Newton inaugurou uma nova maneira de fazer e pensar a ciência, que passa a ser associada com a certeza por valorizar a estabilidade e o equilíbrio. Newton demarca, portanto, uma nova fase com o seu método.

Por que falar de Newton? Como isso aparece em *Frankenstein ou o Prometeu moderno*? Essas são duas perguntas que podem surgir durante a

leitura da contextualização científica fornecida até aqui. Porém, quando se olha novamente para Victor Frankenstein, compreende-se que ele utiliza o “Estilo Newtoniano” para fazer a criatura. Frankenstein usa a alquimia que aprendeu com os filósofos naturais alquimistas e, paralelamente a isso, o método científico — que nada mais é do que o método inaugurado por Newton. O jovem estuda anatomia e formula hipóteses para depois colocá-las em prática, observando como elas vão se concretizar na realidade. É curioso notar que, mesmo que a criatura apresentando um corpo disforme, o fato de ela conseguir manter-se viva assinala que o seu criador foi bem-sucedido na criação dos órgãos, o que assinala que ele parece dominar os mecanismos de vida e de morte. É neste sentido que Frankenstein reflete o fazer científico que está alinhado com o método da época.

Se, por um lado, a personagem reflete o momento científico de sua época através do método que utiliza, por outro lado, ela projeta-se para o futuro quando leva a liberdade de pensamento às últimas consequências e instaura uma realidade caótica. Ao juntar partes de cadáveres para fazer o corpo da criatura, o rapaz usa o passado para criar um novo presente em que não pode controlar. Ele usa a morte para recriar a vida, abrindo portas para o desconhecido que não pode prever e isso também o assusta. A criatura pode andar, falar e agir por conta própria, desviando do domínio de seu criador. Com o seu experimento, Victor Frankenstein rompe com a visão determinística cunhada por Newton; em outras palavras, ele quebra com a concepção de ciência como certeza para instaurar a noção de ciência como possibilidade.

Dr. Frankenstein relativiza o ideal de ciência como conhecimento objetivo, porque, mesmo que haja um conhecimento formalizado e testagem de hipóteses, a partir do momento que a criatura ganha vida, não há mais como o cientista prever como os acontecimentos vão se desenrolar. Neste ponto, a obra dialoga com a contemporaneidade, mas, para mergulhar a fundo nisso, eu preciso apresentar o argumento sustentado pelo historiador Alexandre Koyré. Segundo ele, a ciência moderna deixou um mundo dividido em dois. Para ele: “Ainda há algo que Newton – e não apenas ele, mas a ciência moderna em geral - podem ser culpabilizados: a divisão do nosso mundo em dois” (Koyré apud Prigogine: 2009, p. 23). De acordo com o autor, essa dicotomia consiste na substituição do mundo de sentido de percepção pelo mundo da quantidade e, por isso, o mundo da ciência distanciou-se do mundo real.

Prigogine aprofunda essa questão quando aponta para o legado conflitante deixado pelo século XIX: as leis determinísticas e a noção de entropia. De maneira resumida, tem-se o seguinte: de um lado, há a ideia preconizada por Newton de que o passado e o futuro exercem o mesmo papel;

e, de outro, a concepção cunhada pelo cientista austríaco Boltzmann na qual o derretimento dos materiais está relacionado à passagem do tempo. As duas ideias divergem em um aspecto fundamental: a reversibilidade do tempo. As leis de Newton sustentam que o tempo é reversível, enquanto os estudos de Boltzmann levam a perceber o contrário. Pelo viés deste, o tempo “ocorre em uma direção”², o que é evidenciado através da termodinâmica. Na física, todos os objetos têm entropia, medida que define o grau de desordem das partículas pela temperatura. O austríaco percebeu que, quanto mais alta a entropia de um objeto, mais possibilidades esse objeto tem de se desordenar, o que aumenta as chances dele existir. Assim, a entropia ocorre em uma única direção, o que contraria a lei fundamental da física para a qual o tempo pode andar tanto para frente quanto para trás.

Uma das grandezas termodinâmicas atinge seu valor mínimo no ponto de equilíbrio (Prigogine: 2009, p. 24). Por conseguinte, mesmo que haja flutuações de origem externa ou interna, elas não têm efeito, visto que “são seguidas por processos que levem o sistema de volta ao ponto mínimo da potencialidade de energia” (Prigogine: 2009, p. 24). Prigogine salienta que, quando está perto do equilíbrio, a produção de entropia por unidade de tempo é mínima, o que acarreta em estabilidade. O químico, porém, traz um aspecto novo: a irreversibilidade como um fator de ordem. Isso é explicado através de experimentos de difusão de calor, nos quais se esquentava uma parede de uma caixa contendo dois elementos e se esfria a parede oposta (Prigogine, 2009, p. 25). Demonstra-se, com esses experimentos, um aspecto fundamental: quando os sistemas estão longe do ponto de equilíbrio, as flutuações podem ser expandidas, desenvolvendo novas estruturas espaço-temporais. Isso é denominado por Prigogine como “estruturas dissipativas”. Nelas, estabelecem-se pontos de bifurcação que, ao se afastarem do ponto de equilíbrio, formam várias possibilidades abertas para o sistema. Desse modo, as leis da natureza deixam de expressar certezas e o determinismo, então, cai por terra.

O raciocínio sustentado pelo cientista belga traz uma ideia potente a ser usada como metáfora para a contemporaneidade: a realidade é feita de flutuações e instabilidade. Essa metáfora já está presente na figura do cientista que possibilita uma nova existência que toma rumos desviantes. Como eu enunciei em outro momento deste texto, o romance de Mary Shelley abre caminhos para uma vida que foge de seu controle. Se ele agisse de acordo com as leis newtonianas, Frankenstein poderia reverter a existência da criatura.

² Para entender os conceitos de Boltzmann, eu recorri à matéria da BBC intitulada “Por que o tempo só anda para a frente?” disponível em https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/07/150630_vert_earth_sentido_tempo_ml acessada em 09/08/23.

Porém, ele não pode desfazer o corpo criado, porque, quando este adquire vida, deixa de ser apenas um remendo de cadáveres e passa a seguir uma direção outra e imprevisível. A realidade que permeia os dois é completamente instável e dominada pelo caos. É nisto que consiste o deslocamento da obra para o século XXI: *Frankenstein ou o Prometeu moderno* ensaia uma visão de mundo que dialoga com as questões atuais.

Negacionismo científico, *fake news*, novas eugenias e o futuro da espécie

O romance de Mary Shelley denuncia a diluição da objetividade no modo de fazer ciência. O Estilo Newtoniano é utilizado por Frankenstein, que também recorre à alquimia para fazer com que o seu experimento se concretize. O jovem inaugura, com isso, uma realidade caótica através de seu saber, abrindo portas para a quebra do paradigma da ciência enquanto certeza. É neste aspecto que a obra se conecta com tópicos visitados por nós no século XXI, como: o negacionismo científico, as *fake news* e a séria problemática do uso de ferramentas biotecnológicas para proporcionar novas eugenias.

A abertura no modo de perceber a ciência como possibilidade ao invés de certezas levou a uma diluição da objetividade no método epistemológico, abrindo brechas para a relativização da verdade. É o que se viu durante a pandemia da SARS-COV-2 — um intenso embate entre o negacionismo científico e a necessidade de a comunidade científica se posicionar frente à propagação de ideias falsas sobre o tratamento e a prevenção dessa doença. O negacionismo é uma expressão da era da pós-verdade que se retroalimenta com a indústria das *fake news*, que, por sua vez, foram bastante propagadas nas mídias sociais durante a pandemia, tais como: a relação entre a vacina contra a COVID-19 e o desenvolvimento de AIDS e outras doenças; o uso do leite materno como substituição válida para a referida vacina; e também o rastreamento de pessoas imunizadas pela vacina produzida pelo laboratório Pfizer.³ Vê-se que essas mensagens têm um ponto em comum de uma intenção claramente política: desestabilizar a eficácia da vacina perante a população, alimentando o medo nas pessoas de modo a torná-las mais manipuláveis.

Steven Pinker, na obra *O novo Iluminismo: em defesa da razão, da ciência e do humanismo* (Pinker, 2018), traça considerações sobre o papel da indústria da informação em incutir o medo generalizado na população. Ele diz:

³ Informações retiradas de “As 10 fake news mais absurdas sobre a pandemia”, disponível em <https://www.plural.jor.br/noticias/vizinhanca/as-10-fake-news-mais-absurdas-sobre-a-pandemia/>. Matéria acessada em 10/08/23.

A natureza do noticiário tende a distorcer a visão de mundo das pessoas devido à falha mental que os psicólogos Amos Tversky e Daniel Kahneman chamam de heurística da disponibilidade: as pessoas estimam a probabilidade de um evento ou a frequência de um tipo de coisa pela facilidade com que esses tipos de caso lhes vêm à mente (Pinker: 2018, p. 63).

Ao se depararem com as notícias ruins, as pessoas constroem uma visão de que o mundo vai mal. Se os relatos de fatos que realmente aconteceram causam esse efeito nas pessoas, entende-se o que está por trás da criação e propagação de informações falsas — a massiva reafirmação, na mente dos indivíduos, de que o mundo está caminhando para o apocalipse e precisa ser salvo por alguém. Assim, pode-se entender o uso das *fake news* para fins políticos — sustentar a ideia de um salvador eleito pelo povo capaz de defender o país dos desastres.

Eu toco novamente no ponto das *fake news* no contexto pandêmico. As três notícias demonstradas aqui associam a vacina a algo perigoso que deve ser evitado. Por mais que pareçam absurdas, o fato de canais sérios de comunicação precisarem desmentirem-nas apontam para o fato de que essas mensagens tomaram grandes proporções ao ponto de muitos cidadãos acreditarem nessas falácias, o que acende um alerta para o modo como se lida com a informação e como o debate científico está sendo conduzido no cotidiano das pessoas. Isso leva a duas perguntas essenciais: o que deve ser relativizado ou não? Qual o lugar da objetividade nas metodologias científicas? Parece-me que as *fake news* são uma estratégia utilizada pelos pessimistas para sustentar a ideia de que a população mundial está indo de encontro à catástrofe, apesar das visíveis conquistas trazidas pela ciência, como o aumento da expectativa de vida, o uso de terapias alternativas para a cura de doenças, além de outros exemplos. Essa é uma estratégia que acaba atingindo um certo êxito, porque alcançam medos basilares do ser humano: o medo da morte e o medo da extinção.

Como lidar com as ameaças existenciais propagadas por notícias pessimistas e, muitas vezes, falsas? Como evitar que robôs nos escravizem e adolescentes búlgaros criem um vírus genocida (Pinker: 2018, p. 345)? É possível que seres robóticos subjuguem a raça humana? Essas perguntas tocam na função que a tecnologia exerce em nossas vidas, que pode ser ambígua. Ao mesmo tempo em que os avanços tecnológicos propiciam a nossa sobrevivência frente às adversidades do meio, ela também é capaz de impulsionar a substituição do *Homo sapiens* por uma raça pós-humana. Através das ferramentas tecnológicas, pode-se cultivar alimentos sob luzes movidas por fusão nuclear, o que traz novas oportunidades de abastecimento

alimentar caso alguns recursos naturais se esgotem. Contudo, os recursos de ferramentas biotecnológicas também têm um potencial de levar a humanidade a novos eugenismos, pois bebês criados artificialmente e gestados em úteros mecânicos levantam a possibilidade de os pais escolherem as características físicas de seus filhos. Isso pode levar a uma preferência por determinados traços fisionômicos, favorecendo políticas de higienização, o que constitui um retrocesso no panorama das conquistas dos direitos humanos.

A luz prometeica do conhecimento é uma faca de dois gumes, o que equivale a levantar duas questões essenciais no âmbito da ética do fazer científico. Até que ponto a luz prometeica traz benefícios à humanidade na sobrevivência às adversidades do meio? — os riscos ambientais e políticos, que são causados pelos próprios seres humanos, configuram-se problemas para a conservação da espécie. Como o fazer científico contribui para retrocessos éticos? Essas perguntas são válidas para refletirmos sobre o papel que a ciência tecnológica já está exercendo em nossas vidas, ela que pode proporcionar a vinda de novas criaturas. Como vamos lidar com esses novos seres nascidos do *Homo deus*?

É urgente refletir sobre tais questões, porque elas já estão batendo à nossa porta. O prolongamento da expectativa de vida, o aprimoramento das capacidades cognitivas e emocionais e o fortalecimento da estrutura física dos seres humanos estão acontecendo aos nossos olhos. Nós precisamos pensar sobre a formação dessa nova realidade. É por essa razão que eu chego ao final deste trabalho apresentando o argumento trazido pelo pensador francês Laurent Alexandre (2018):

A política consiste principalmente — ou deveria consistir — em antecipar o futuro. Mas hoje estamos diante de uma ruptura radical de nossa relação com o amanhã. Ao longo do século XX, ao descobrir duas ameaças vitais — o risco do holocausto nuclear e o aquecimento global —, a humanidade percebeu que o futuro não poderia ser a lata de lixo do presente. Mas a mudança que se abre diante de nós é de outra ordem de grandeza: a humanidade deverá enfrentar ao longo do século XXI decisões que a engajaram, provavelmente de maneira irreversível, no campo da manipulação genética e da inteligência artificial (Alexandre: 2018, p. 229).

Se o século XXI estabelece constantemente novas relações com o amanhã que podem ser irreversíveis, como encarar essas mudanças tão significativas? Entramos, pois, na relevância da ficção científica, que estimula a reflexão sobre o nascimento de novos paradigmas proporcionados pela ciência tecnológica. O cenário trazido por Mary Shelley em 1818 não é apenas fruto de um pesadelo

delirante: ele é uma metáfora sensível sobre a complexidade do cientista que quer se fazer deus e formata uma realidade caótica. Eu sustento que a beleza de *Frankenstein ou o Prometeu moderno* consiste nas nuances que tecem criador e criatura. No romance, não existe vítima, não existe algoz. Ambos nutrem uma necessidade de afeto, ambos carregam as suas culpas e tormentos existenciais, é por isso que eles não conseguem se desvencilhar. É por esse motivo que sou capaz de afirmar que Mary Shelley também desconstrói o viés determinista de sua época. A realidade flutuante que é introduzida na obra resiste ao tempo. Não à toa, a autora foi assertiva em ordenar à sua horrenda criatura que siga adiante e viva (Shelley: 2015, p. 71); a criatura obedeceu. Ela permanece pulsando no coração dos leitores em diferentes épocas, instigando reflexões e propiciando leituras atualizadas, como este trabalho, que não seria possível se a criatura não estivesse viva no meu coração.

Referências:

- ALEXANDRE, Laurent. Um governo 2.0 para pilotar a biopolítica. In: ALEXANDRE, Laurent. *A morte da morte: como a medicina biotecnológica vai transformar profundamente a humanidade*. 1. ed. São Paulo: Manole, 2018.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. 1. ed. Chapecó: Argos, 2009, p. 53 - 73.
- HARARI, Yuval Noah. *Homo Deus: uma breve história do amanhã*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- HARARI, Yuval Noah. *Sapiens: Uma breve história da humanidade*. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- KANT, Immanuel. *What is Enlightenment?* Disponível em https://web.cn.edu/kwheeler/documents/what_is_enlightenment.pdf. Acesso em: 15/08/23.
- PINKER, Steven. *Como a mente funciona*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PINKER, Steven. *O novo Iluminismo: em defesa da razão, da ciência e do humanismo*. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- PRIGOGINE, Ilya. *Ciência, Razão e Paixão*. 2. ed. São Paulo: Livraria da Física, 2009.
- SAPONARU, Rachel Anna. *A Construção lógica do Estilo Newtoniano* disponível em <https://www.scielo.br/j/ciedu/a/c8xXvcDpFs5SB9RRJD35m8Q/#> acessado em 08/08/23.
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein ou o Prometeu moderno*. 1. ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

- QUEM FAZ A TRADUÇÃO: O PROCESSO TRADUTÓRIO DO ROMANCE *AMERICANAH* E DO CONTO “OS CASAMENTEIROS”, DE CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE

Julia Seixas Romeu

No presente artigo, irei falar sobre o processo de tradução de um romance e um conto de Chimamanda Adichie: o romance *Americanah*, publicado no Brasil em 2014, e o conto “Os casamenteiros”, parte da coletânea *No seu pescoço*, publicada no Brasil em 2017, ambos pela Companhia das Letras e traduzidos por mim. Levando em consideração que a tradução é uma atividade não apenas interlingual, mas intercultural, na qual o tradutor lança mão de estratégias várias para fazer chegar ao leitor da língua-alvo os múltiplos significados do texto original, discutirei os desafios de traduzir uma escritora nigeriana contemporânea para uma grande editora brasileira, com foco específico nas diferenças entre o inglês falado na Nigéria, o inglês britânico e o inglês estadunidense, diferenças amplamente marcadas por Adichie tanto no texto de *Americanah*, quanto no do conto “Os casamenteiros”. Pretendo demonstrar de que maneiras essas diferenças foram passadas na tradução para o português do Brasil desses dois livros, lembrando em que casos a decisão final sobre o texto ficou a cargo meu, ou seja, da tradutora, e em que casos ela foi retirada das minhas mãos devido a exigências do mercado editorial brasileiro, que ocasionalmente não coloca o tradutor num lugar de protagonismo.

O protagonismo dos tradutores de obras literárias, ou mais precisamente a falta de protagonismo desses profissionais, foi amplamente discutida por Lawrence Venuti a partir da década de 1990 no campo dos Estudos de Tradução. No livro *A invisibilidade do tradutor*, publicado pela primeira vez em 1995, revisado em 2008 e traduzido para o português do Brasil em 2021¹,

¹ A edição brasileira indica que a tradução foi feita por quatro tradutores, sem, no entanto, explicitar de que forma o trabalho foi dividido – se, por exemplo, cada um ficou a cargo de uma seção do livro ou se todas as seções foram traduzidas de forma colaborativa. É curioso perceber que, com isso, um livro seminal sobre a invisibilidade do tradutor ajudou, em sua edição brasileira, ele próprio a apagar um pouco o trabalho de seus tradutores.

Venuti argumenta que há uma tendência nos principais países ocidentais (com foco maior nos mercados editoriais estadunidense e britânico) a valorizar a tradução dita “domesticadora”. A tradução domesticadora é aquela que se esforça tanto para adaptar o texto estrangeiro à língua para a qual se está traduzindo, ou língua-alvo, que passa a impressão de que o texto foi escrito originalmente naquela língua, e não traduzido. Essa ilusão contribui para o apagamento da figura do tradutor e do processo necessariamente autoral e criativo que é qualquer tradução, e em especial a tradução literária. Para Venuti, as traduções domesticadoras podem muitas vezes atenuar ou mesmo obliterar as características linguísticas e culturais de uma obra e, por isso, seria interessante que os tradutores e editores investissem em traduções mais “estrangeirantes”, ou seja, que deixem mais marcadas no texto essas características.

Em *A invisibilidade do tradutor*, Venuti faz questão de sublinhar que toda tradução é necessariamente domesticadora, pois no ato mesmo de traduzir um texto, o tradutor o tirará dos contextos “intra e intertextuais, interdiscursivos e intermediários, institucionais e sociais” (Venuti: 2021, p. 18) em que este foi criado e o interpretará para os leitores que não têm acesso à língua-fonte. Por isso, tratar a diferença entre tradução domesticadora e estrangeirante como uma mera dicotomia é destruir a complexidade desses conceitos. Para o autor, essa diferença se dá na escolha de como fazer o processo de interpretação que qualquer tradução envolve. Assim, Venuti acredita que, escolhendo fatores formais e temáticos que assinalam o fato de que o texto traduzido foi escrito em outra língua e produzido em outra cultura, e, desse modo, fazendo uma tradução que não passe a ilusão de transparência da tradução domesticadora, o tradutor pode contribuir não apenas para valorizar outras culturas, tornando-as mais presentes e complexas aos olhos de quem lê uma obra traduzida, como também para valorizar seu próprio trabalho ao colocar o processo tradutório em maior evidência. A tradução estrangeirante, portanto, cumpriria um duplo papel ético. Mas Venuti também argumenta que não cabe apenas ao tradutor fazer com que traduções mais estrangeirantes ganhem espaço no mercado. O tradutor, afinal, faz suas escolhas dentro de um contexto cultural e ideológico e, se nesse contexto as traduções domesticadoras são mais valorizadas por editores, por resenhistas e pelo público leitor, é possível que ele não encontre as condições necessárias para realizar uma tradução estrangeirante, mesmo caso tenha a intenção fazê-lo.

No artigo “Traduzir a negritude: Desafio para os Estudos de Tradução na contemporaneidade”, a professora da UERJ Maria Aparecida Andrade Salgueiro, coordenadora do Escritório Modelo de Tradução Ana Cristina

César, afirma que é urgente que o papel da tradução seja mais amplamente discutido. Para Salgueiro, embora a tradução, graças às obras de nomes como Venuti e Susan Bassnett, venha ganhando relevância dentro do campo da Literatura, ainda é necessário assinalar de maneira mais clara a importância que os textos traduzidos têm na compreensão entre culturas e mostrar que a tradução não se dá em um espaço neutro, mas em situações sociais, políticas e culturais específicas. Assim, tanto as escolhas *do que* vai ser traduzido, quanto as escolhas de *como* isso vai ser traduzido são indicativas desse contexto, pois “o processo tradutório é algo inextricavelmente ligado a questões de dominação cultural, assertividade e resistência – em síntese, a questões de *PODER*” (Salgueiro: 2014, p. 77). Como destaca a professora, no que concerne os textos literários produzidos por africanos ou afro-descendentes, a situação não é diferente: os autores e textos que se traduzem e a maneira como essas traduções chegam ao público depois de passar pelo processo editorial são escolhas não apenas estéticas, mas também políticas. E, creio ser essencial voltar a frisar, o tradutor nem sempre tem toda a agência necessária para fazer, ele próprio, essas escolhas.

Eu comecei a trabalhar como tradutora em 1999, quando ainda estava na Graduação em Jornalismo da PUC-Rio. Sem ter qualquer formação específica na área de tradução, porém tendo um bom domínio da língua inglesa, passei a traduzir textos curtos, como artigos jornalísticos, artigos acadêmicos, textos para websites, entre muitos outros, sempre trabalhando com o par de línguas inglês-português. Traduzo livros desde 2004. As duas autoras que mais traduzi na minha carreira foram Jane Austen e Chimamanda Adichie, com quatro livros cada uma. Jane Austen, objeto da minha pesquisa no mestrado, é uma autora cuja obra conheço muito bem. Os dois primeiros livros de Austen que traduzi, *A abadia de Northanger*, publicado pela Record em 2011, e *A juvenília de Jane Austen e Charlotte Brontë*, publicado pela Penguin Companhia em 2014, foram, inclusive, indicações editoriais minhas, de modo que não é de se espantar que ela surja com tanta frequência entre as minhas traduções. Já a presença de Chimamanda Adichie foi obra do mero acaso.

Em 2011, quando eu já havia feito duas outras traduções para a Companhia das Letras, uma editora, cujo nome não me lembro, perguntou se eu gostaria de traduzir *Hibisco roxo*. Eu não conhecia nem a autora, nem a obra, mas me encantei por ambas e tive enorme prazer em fazer a tradução. A seguir, diferentes editores ofereceram-me a tradução do romance *Americanah* (2014), da coletânea de contos *No seu pescoço* (2017) e da versão para livro da palestra *O perigo de uma história única* (2019). Nunca soube por que

fui escolhida para traduzir *Hibisco roxo* ou os livros seguintes e porque a tradução da obra de Chimamanda não continuou com Beth Vieira, que trabalhou no primeiro livro da escritora a ser lançado no Brasil, *Meio sol amarelo* (2008). Tampouco sei por que seu último livro, *Notas sobre o luto* (2021), não me foi oferecido, tendo sido traduzido por Fernanda Abreu. Até o momento, Chimamanda Adichie segue sendo a única escritora nigeriana que eu traduzi, e, até bem recentemente, tinha sido a única escritora negra.

Quando comecei a tradução de *Hibisco roxo*, fiz algumas pesquisas que achei que seriam importantes para o trabalho, procurando informações sobre a biografia de Chimamanda Adichie, sobre a história e a geografia da Nigéria, sobre a cultura e a língua igbo. Em 2011, ano em que trabalhei na tradução, Adichie já era uma escritora consagrada, tendo ganhado diversos prêmios por *Hibisco roxo* e *Meio sol amarelo* e recebido em 2008 uma Bolsa MacArthur, conhecida como “bolsa dos gênios” (TUNCA, 2023). Além disso, sua TED Talk, “O perigo de uma história única”, de 2009, sobre os riscos de a estereotipagem levar à desumanização, já fazia grande sucesso. Porém, ela ainda estava distante do status de celebridade mundial que tem hoje, o que foi verificado pelo número relativamente pequeno de artigos sobre sua vida e seu trabalho disponíveis na internet, especialmente em português.

Em *Hibisco roxo*, Adichie mostra ao leitor diversos aspectos das culturas nigeriana e igbo, como a culinária, o festival com o *mmuo*, um espetáculo encenado por homens mascarados, e a peregrinação anual feita pelas famílias à aldeia de seus ancestrais. Ela também usa o inglês nigeriano, variante da língua inglesa falada na Nigéria. Romanus Aboh e Happiness Uduk, no artigo “The Pragmatics of Nigerian English in Chimamanda Ngozi Adichie’s Novels” [A pragmática do inglês nigeriano nos romances de Chimamanda Ngozi Adichie], postulam que, em seus romances, o inglês usado por Adichie pode ser identificado como inglês nigeriano por refletir as culturas, tradições, modos de ver o mundo e costumes dos falantes nigerianos da língua. Para os autores, Adichie marca seu inglês como nigeriano através de três estratégias: o uso de expressões que não são padrão no inglês falado em outros lugares e que “articulam ideias nigerianas com palavras inglesas”² (Aboh; Uduk: 2016, p. 9); o uso de expressões igbo traduzidas palavra por palavra para o inglês; e a mistura de palavras e frases em igbo com frases em inglês proferidas por personagens nos diálogos, com os trechos em igbo ora sendo traduzidos para o inglês pelos próprios personagens, ora não. No entanto, em *Americanah* e no conto “Os casamenteiros”, ambos os quais mostram nigerianos migrando

² “articulate Nigerian ideas in English words.” Todas as traduções do inglês foram feitas por mim, salvo indicação em contrário.

para outros países, Adichie lança mão também da discussão sobre a diferença de sotaques e uso de vocabulário entre falantes de inglês para marcar certas peculiaridades culturais da Nigéria.

Americanah conta a história de Ifemelu e Obinze, dois jovens nigerianos da etnia igbo que se conhecem, se apaixonam e depois imigram separadamente, no caso de Ifemelu, para os EUA e, no caso de Obinze, para a Inglaterra. Ifemelu e Obinze começam seu relacionamento quando ainda estão na escola, e Ifemelu logo descobre que Obinze é apaixonado pela cultura estadunidense e sonha em ir morar nos EUA. Quando eles dois entram na universidade, as greves de professores se tornam muito comuns, e obter um diploma passa a levar vários anos. Seus colegas, então, tentam obter um visto para outro país de língua inglesa onde possam se formar, sendo os Estados Unidos o destino que todos mais desejam, e aquele onde o visto de estudante é mais difícil de conseguir.

Ifemelu, para sua própria surpresa, consegue, em sua primeira tentativa, obter um visto de estudante com direito a uma bolsa que cobre setenta e cinco por cento dos custos de uma faculdade nos EUA. Obinze não tem a mesma sorte, mas promete continuar tentando, e os dois fazem planos de se reencontrarem quando ele puder emigrar para lá também. Nos EUA, Ifemelu demora a se adaptar, estranhando os costumes dos estadunidenses e sentindo-se isolada, por também ser vista com estranhamento por eles. Como seu visto é de estudante, ela não tem direito de trabalhar legalmente e tem muita dificuldade em ganhar o dinheiro que precisa para pagar suas despesas. Ela sofre um abuso sexual, entra em depressão e corta o contato com Obinze, sem contar a ele o que aconteceu. Aos poucos, Ifemelu recobra seu equilíbrio emocional, consegue um emprego de babá e começa a namorar um homem branco de família rica que a ajuda a obter um visto de trabalho. Já formada e inserida no mercado de emprego formal, ela passa a escrever um blog sobre as relações raciais nos EUA que se torna um sucesso.

Já Obinze, após tentar durante anos um visto para entrar nos EUA, acaba desistindo e decide emigrar para a Inglaterra. Ele usa ilegalmente o cartão de Seguridade Social de um homem com passaporte britânico chamado Vincent para poder trabalhar. Assim como Ifemelu nos EUA, Obinze também estranha o vocabulário e os costumes dos britânicos, e se sente uma pessoa à margem da sociedade na Inglaterra. Ele acaba sendo deportado de volta para a Nigéria, onde utiliza meios escusos para fazer fortuna e se casa com uma mulher que não ama. Enquanto isso, Ifemelu, apesar de ter estabilidade tanto financeira, quanto romântica, nos EUA, decide largar tudo e voltar para a Nigéria. Em seu país-natal, ela também se sente um pouco deslocada, percebendo que

mudou durante seu tempo fora. Ela e Obinze se reencontram e, embora o final seja deixado um pouco em aberto por Adichie, tudo indica que vão retomar seu namoro.

Ao retratar as experiências de migração e, mais tarde, de repatriação de Ifemelu e Obinze em *Americanah*, Chimamanda Adichie aproveita para mostrar para os leitores de seus romances como os diferentes usos de uma mesma língua podem contribuir para a sensação de alheamento ou de pertencimento de um imigrante. Em diversos momentos da narrativa, os dois protagonistas e outros personagens discutem o uso de determinadas palavras, expressões ou sotaques por estadunidenses, britânicos, ou imigrantes de diferentes nacionalidades que foram morar nos EUA ou no Reino Unido, e as diversas implicações sociais e culturais que esse uso engloba. Marlene Esplin, no artigo “The Right Not to Translate: The Linguistic Stakes of Immigration in Chimamanda Ngozi Adichie’s *Americanah*” [O direito de não traduzir: os riscos linguísticos da imigração em *Americanah*, de Chimamanda Ngozi Adichie], se refere às maneiras como os imigrantes mostrados no livro se adaptam linguisticamente aos países para onde se mudam como traduções, argumentando que a volta de Ifemelu e Obinze para a Nigéria (e um para o outro) no final do livro significa, para esses personagens, a possibilidade de não terem mais de se traduzir, de interpretar o que querem dizer para serem compreendidos. Numa nota, inclusive, Esplin comenta que seria interessante pesquisar como os tradutores dos livros de Adichie fizeram para lidar com o “aspecto multilingual da prosa de Adichie”³ (Esplin: 2018, p. 85).

Quando eu comecei a trabalhar na tradução de *Americanah* no início de 2014, decidi que a melhor maneira de trazer a discussão das diferenças entre o inglês nigeriano, o estadunidense e o britânico para o leitor brasileiro seria manter as palavras e expressões que são apresentadas como sendo típicas de cada país no original em inglês no texto, com explicações acerca de seu significado em notas de rodapé. Após definir que incluiria notas naquela tradução, utilizei esse recurso para dar outras explicações que julguei necessárias ou interessantes, entregando, ao final, um texto com vinte e quatro notas no total. Porém, eu ignorava que a Companhia das Letras tem por regra não incluir notas de rodapé em textos de ficção contemporâneos, informação que não encontrei no manual de redação da editora e que não me foi passada por ninguém de lá.

Além disso, enquanto eu trabalhava na tradução, a popularidade de Chimamanda Adichie explodiu mundialmente após um trecho de sua palestra “Sejamos todos feministas” ser incluído pela cantora Beyoncé

³ “the multilingualism aspect of Adichie’s prose.”

na canção “***Flawless” em dezembro de 2013. A imensa cobertura que a inclusão da palestra de Adichie na canção de Beyoncé teve na mídia mundial fez com que a Companhia das Letras decidisse apressar o lançamento de *Americanah*. Assim, depois que entreguei a tradução, as marcas de revisão não me foram mostradas para que eu pudesse aprová-las ou argumentar a favor de outras soluções, ao contrário do que havia acontecido com os outros livros que eu traduzira para a editora. O resultado é que as notas de rodapé que eu havia incluído foram todas suprimidas, em alguns casos sendo substituídas por outras soluções incluídas no corpo do texto, em um processo, contudo, do qual não tive a oportunidade de participar.

A supressão dessas notas fez, acredito, com que a experiência de leitura se tornasse menos completa para o leitor brasileiro. Por exemplo, na página 10 da edição brasileira, surge a informação de que o blog que Ifemelu escreve se chama “*Raceteenth ou Observações diversas sobre negros americanos (antigamente conhecidos como crioulos) feitas por uma Negra Não Americana*” (Adichie: 2014, p. 10). Nesse ponto do texto, eu incluí uma nota com a informação de que Raceteenth é um amálgama da palavra “race”, raça, com Juneteenth, feriado que celebra o fim da escravidão no estado do Texas, proclamada no dia dezanove de junho de 1865. Como, em inglês, dezanove de junho é “June nineteenth”, a palavra Juneteenth é também um amálgama dessas duas palavras. O fato de que Ifemelu escolhe fazer referência a esse feriado tão importante para a comunidade afro-americana ao dar nome a seu blog sobre questões raciais nos EUA é relevante, mas é possível que não fique claro para o leitor brasileiro sem uma explicação adicional.

E, especialmente, quando ocorre a discussão, frequente entre os personagens do romance, sobre as diferenças entre o inglês nigeriano, o inglês britânico e o inglês estadunidense, a supressão das notas levou a um texto em português menos rico. Os revisores e editores, ao suprimir as notas, optaram ora por manter palavras ou expressões em inglês no texto sem qualquer explicação adicional, ora por suprimir essas palavras ou expressões do texto, ora por substituí-las por palavras ou expressões em português que, para o leitor brasileiro, pudessem ser um equivalente cultural ou gramatical daquelas que haviam sido escolhidas por Adichie no texto original, sem que fique inteiramente claro quais foram os critérios para essas escolhas caso a caso. O primeiro exemplo dessa discussão no livro ocorre na página 80 da edição brasileira, quando começa esse diálogo entre Ifemelu e a mãe de Obinze:

“Obinze acabou de dizer *trunk*, senhora. Ele disse *trunk* para falar do porta-malas do carro”, dedurou ela. Na briga dos dois entre falar inglês americano ou britânico, ela sempre ficava do lado da mãe dele.

“Não é assim que se chama, meu filho querido”, disse a mãe de Obinze. Quando Obinze pronunciava o “ch” com som de “k”, sua mãe dizia: “Ifemelunamma, por favor, diga ao meu filho que eu não falo americano. Ele poderia repetir em inglês?”. (Adichie: 2014, p. 80-81)

No manuscrito da tradução entregue por mim, a mãe de Obinze, na segunda fala, responde, “Isso é uma parte de árvore, não uma parte de carro, meu filho querido”, tradução da frase em inglês “Trunk is a part of a tree and not a part of a car, my dear son” (Adichie: 2013, p. 71). Era, então, incluída uma nota com o seguinte texto: “Os americanos usam ‘trunk’ para se referir ao porta-malas, enquanto os britânicos preferem ‘boot’. A palavra ‘trunk’ também pode significar ‘tronco’.” Já o começo da frase seguinte, que no original é “When Obinze pronounced “schedule” with the *k* sound [...]” (Adichie: 2013, p. 71) foi traduzido para “Quando Obinze dizia *schedule* com o som do k”, com a inclusão de uma nota que dizia: “Os americanos pronunciam a palavra ‘schedule’, que quer dizer ‘horário’ ou ‘cronograma’, com o ch formando um som de k, enquanto os britânicos a pronunciam com um som de x.”

Como se vê, na versão publicada optou-se por modificar as frases do original, suprimindo as duas possíveis acepções da palavra “trunk” que são referenciadas na fala da mãe de Obinze e, mais adiante, apagando a palavra “schedule” e passando a impressão de que Obinze pronunciava o “ch” com som de “k” em diversas palavras. No texto original de Adichie, fica claro para o leitor que a escolha de Obinze de usar “trunk” para referir-se ao porta-malas e de pronunciar “schedule” com o som de “k” marcam sua adoração da cultura estadunidense, motivo de troça de Ifemelu e da mãe de Obinze. Creio ser importante adicionar também que, se eu estivesse fazendo essas notas de rodapé hoje, deixaria claro que o uso de “trunk” e a pronúncia de “schedule” com o som de “x” são típicos não apenas do inglês britânico, mas também do inglês nigeriano. Ifemelu e a mãe de Obinze falam como a maioria dos habitantes de seu país, e por isso estranham as escolhas de Obinze – esse é o significado desse trecho do romance. De qualquer maneira, parece-me que a modificação feita no texto traduzido para suprimir as notas empobreceu-o e tornou-o mais obscuro.

Há diversos outros trechos em que Adichie faz seus personagens retomarem a reflexão sobre os diferentes tipos de inglês usados em diferentes ocasiões e as implicações sociais e culturais que esse uso traz, como quando

a narradora menciona um personagem nigeriano que busca imitar o sotaque americano com seus “gonnas and wannas” (Adichie: 2013, p. 115), contração de “going to” e “want to” típica dos estadunidenses; um personagem nigeriano que, morando na Grã-Bretanha, usa a expressão “innit” (Adichie: 2013, p. 250), contração de “isn’t it” típica dos britânicos; e quando o pai de Ifemelu, em visita aos Estados Unidos, comenta que é impossível distinguir quando os americanos usam as palavras “job” [trabalho] e “jab” [cutucão] (Adichie: 2013, p. 301). Em todos os casos citados neste parágrafo, na versão publicada, as palavras ou expressões inglesas foram apenas suprimidas do texto.

E há ainda os casos em que a estratégia utilizada pelos revisores e editores foi a de substituir as palavras ou expressões em inglês por outras em português que pudessem servir como equivalentes na tradução. No capítulo 14, no original, Ifemelu, após emigrar para os EUA, fica chocada com a maneira incorreta como os americanos falam: “*You shouldn’t of done that. There is three things. I had a apple. A couple days. I want to lay down*” (Adichie: 2013, p. 134). Eu havia mantido esse trecho em inglês, incluindo uma nota que explicava que aqueles eram exemplos de frases com erros gramaticais em inglês: confusão de palavras homófonas (*of* em vez de *have*), erro de concordância (*there is* em vez de *there are*), uso do artigo indefinido (*a* em vez de *an*), omissão de preposição (*a couple days* em vez de *a couple of days*) e forma verbal inadequada (*lay* é o passado de *lie* [deitar], mas também o infinito de *lay* [colocar]). Na versão publicada, optou-se pelo seguinte: “São uma hora. Tenho umas maçã. Que isso?” (Adichie: 2014, p. 148). Assim, os cinco exemplos de frases com erros gramaticais do original foram substituídos por três equivalentes em português. Ainda que os equivalentes escolhidos sejam em menor número e não tão comumente utilizados quanto os exemplos dados por Adichie no original, creio que, dentro do contexto do romance, eles tornam mais claro o que está sendo passado pela autora, proporcionando uma experiência de leitura mais completa.

A versão publicada da tradução de *Americanah*, em que foi tomada a decisão de suprimir palavras em inglês, em alguns casos substituindo-as por outras em português que pudessem passar a mesma ideia do original, pode ser considerada um exemplo de tradução domesticadora, de acordo com a acepção do termo proposta por Venuti. Em sua forma final, o texto traduzido talvez seja menos desafiador para o leitor brasileiro, que não irá se deparar com palavras de outra língua e nem precisar recorrer a notas de rodapé para compreendê-las. Se as palavras em inglês houvessem sido mantidas e as notas de rodapé, incluídas, a domesticação inerente à tradução teria ocorrido de qualquer maneira, mas poderia ter ficado mais claro no texto o que Venuti

descreve como “a imutável essência de sua estranheza” (Venuti: 2021, p. 30). Essa forma final, como vimos, foi decidida pela editora e, assim, influenciou um aspecto da tradução seguinte de Chimamanda Adichie feita por mim: a coletânea de contos, *No seu pescoço* e, em especial, o conto “Os casamenteiros.”

“Os casamenteiros” tem alguns aspectos em comum com *Americanah*. No conto, uma jovem nigeriana chamada Chinaza Okafor faz um casamento arranjado e se muda para os EUA com seu novo marido, que também é nigeriano, mas tem cidadania americana. Ao chegar em seu novo país, Chinaza descobre que o marido espera que ela deixe para trás diversos aspectos de sua identidade, proibindo-a de falar igbo e de cozinhar comida nigeriana. Até mesmo seu nome precisa ser apagado: seu marido, que mudou o próprio nome de Ofodile Emeka Udenwa para Dave Bell, pede que ela passe a assinar Agatha Bell em seus documentos. Dave diz para ela: “Você não entende como as coisas funcionam neste país. Se você quiser chegar a algum lugar, tem que ser o mais normal possível. Se não for, vai ser largada na beira da estrada” (Adichie: 2017, p. 186).

Algumas das adaptações que Dave quer que Chinaza faça são trocas do inglês nigeriano para o inglês estadunidense. No original, quando Chinaza telefona para casa e não consegue falar, ela diz para Dave: “It’s engaged” (Adichie: 2009, p. 170). Ao que ele responde: “Busy. Americans say busy, not engaged” (Adichie: 2009, p. 170), instruindo-a a usar o termo preferido pelos estadunidenses para indicar que o telefone está ocupado. Mais adiante, quando eles vão ao supermercado, ela pede para comprar biscoitos, que chama de “biscuits” (Adichie: 2009, p. 174), palavra mais usada na Nigéria. Dave responde de maneira parecida da anterior: “Cookies. Americans call them cookies” (Adichie: 2009, p. 174). Depois, no shopping center, Chinaza chama o elevador de “lift” e Dave diz-lhe que, nos EUA, eles dizem “elevator”.

Como eu, depois de passar pela experiência de traduzir *Americanah*, sabia que não poderia recorrer a notas de rodapé nesses trechos da tradução, escolhi substituir as palavras em questão por equivalentes em português que pudessem passar a ideia do original para o leitor brasileiro. Assim, para falar de “engaged” e “busy”, escolhi as expressões “em comunicação” (Adichie: 2017, p. 183), empregada pela minha avó baiana e que já causou estranheza em alguns amigos cariocas, e “ocupado” (Adichie: 2017, p. 184), bastante conhecida hoje tanto no Rio de Janeiro, onde nasci e vivo, quanto em outras regiões do Brasil. Para “biscuit” e “cookie”, escolhi as palavras “bolacha” e “biscoito” (Adichie: 2017, p. 187), notórias por serem mais usadas, respectivamente, em São Paulo e no Rio de Janeiro. E, para “lift” e “elevator”,

escolhi “ascensor”, um sinônimo de elevador que era usado antigamente no Brasil, e “elevador” (Adichie: 2017, p. 190), palavra mais comum hoje. O texto final ficou como eu escolhi, não apenas por já ter seguido aquilo que sabia que seria mais aceito pela editora, mas também porque o processo de publicação de *No seu pescoço*, sem a pressão do turbilhão midiático causado pela cantora Beyoncé, foi mais tranquilo e aberto a trocas entre os revisores, editores e eu, a tradutora.

Com essas escolhas, não apresentei aos leitores brasileiros de Adichie aquela que acredito ser a melhor opção de tradução, mas a opção possível dentro das regras da editora para a qual fiz o trabalho. No texto publicado dessas traduções de Adichie, uma das estratégias usadas pela autora para mostrar especificidades linguísticas nigerianas, especialmente dentro de um contexto de migração, ficou, eu acredito, menos compreensível e menos complexa. Porém, a regra da editora que proíbe o uso de notas de rodapé em textos de ficção contemporâneos privilegia não a complexidade que poderia advir da tradução mais estrangeirante, mas a dita fluência na língua-alvo que se busca alcançar na tradução domesticadora. Os trechos de *Americanah* que não saíram de acordo com o que eu imaginei são muito poucos dentro desse vasto, rico e fascinante livro que tive a oportunidade de (re)escrever em português. Mas, no futuro, espero que os tradutores ganhem cada vez mais visibilidade e mais agência, para que as escolhas sob nossa responsabilidade sejam, de fato, nossas escolhas.

Referências:

ABOH, Romanus; UDUK, Happiness. The Pragmatics of Nigerian English in Chimamanda Ngozi Adichie’s Novels. *Journal of Language and Education*, v. 2, n. 3, 2016, p. 6-13.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Americanah*. Londres: Fourth Estate, 2013.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Americanah*. Tradução de Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. The arrangers of marriage. In: _____. *The thing around your neck*. Londres: Fourth Estate, 2009, p. 167-186.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. Os casamenteiros. In: _____. *No seu pescoço*. Tradução de Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 180-200.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Hibisco roxo*. Tradução de Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ESPLIN, Marlene. The Right Not to Translate: The Linguistic Stakes of Immigration in Chimamanda Ngozi Adichie's *Americanah*. *Research in African Literatures*, v. 49, n. 2, verão de 2018, p. 73-86. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/709305> Último acesso em: 28/02/2023.

SALGUEIRO, Maria Aparecida Andrade. Traduzir a negritude: Desafio para os estudos de tradução na contemporaneidade. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Tradução*, v. 24, n. 48, 2014, p. 73-90.

TUNCA, Daria. Biography. The Chimamanda Ngozi Adichie Website. Disponível em: <http://www.cerep.ulg.ac.be/adichie/cnabio.html>. Último acesso em: 28/02/2023.

VENUTI, Lawrence. *A invisibilidade do tradutor: Uma história da tradução*. Tradução de Laureano Pellegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

■ ELIZABETH BISHOP: SOBRE A OUTRA INVISIBILIDADE DA TRADUTORA

Marcelo de Carvalho Gonçalves Júnior

Já tida como um dos grandes nomes do cânone da poesia de língua inglesa, Elizabeth Bishop tem sido estudada pela crítica de maneiras diversas. Sua obra – composta de poesia, prosa, correspondência e ensaios – tem sido analisada sob as mais diversas óticas, como a sua biografia, o seu formalismo, o seu *status* como poeta *queer*, etc.

Apesar de tamanha diversidade nos estudos bishopianos no século XX, o trabalho de Bishop como tradutora parece sempre estar à margem da crítica, servindo apenas como um mero ponto curioso, quase uma anomalia em sua obra. Há muito pouca atenção no trabalho de Bishop como tradutora *per se*, existindo uma notável ausência de discussões sobre o seu trabalho tradutório – e é nessa ausência que este pequeno trabalho pretende levantar sua questão sobre o papel de Bishop como tradutora.

Apesar disso, é notável, principalmente para nós brasileiros, o peso dos autores que Bishop traduziu e essencialmente apresentou ao público anglófono. Além de ter traduzido o romance *Minha Vida de Menina*, de Helena Morley, Bishop foi responsável pelas primeiras traduções para o inglês de alguns de nossos autores mais consagrados do século passado, como Carlos Durmond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Clarice Lispector e Manuel Bandeira.

Tomamos aqui a invisibilidade da tradutora partindo e expandindo o conceito de invisibilidade trazido pelo teórico Lawrence Venuti em seu *The Translator's Invisibility*. Venuti coloca a invisibilidade do tradutor como sendo “a weird self-annihilation, a way of conceiving and practicing translation that undoubtedly reinforces its marginal status in Anglo-American culture”. (Venuti: 1995, p. 8) Assim, a invisibilidade de tradutora de Bishop ocupa esse lugar marginalizado não apenas no contexto da cultura anglófona e no papel da prática do tradutor, mas também perante à própria crítica especializada em Bishop e em sua figura como autora/tradutora.

Um dos pontos centrais no argumento de Venuti é a importância que o mercado anglófono dá a *fluência* na tradução, isto é, a forma como o texto

traduzido para o inglês “limpa” marcas do texto de partida, removendo-o de suas características culturais e de suas marcas próprias de estilo. Venuti coloca:

Fluency can be seen as a discursive strategy ideally suited to domesticating translation, capable not only of executing the ethnocentric violence of domestication, but also of concealing this violence by producing the effect of transparency, the illusion that this is not a translation, but the foreign text, in fact, the living thoughts of the foreign author [...]. Transparency results in a concealment of the cultural and social conditions of the translation [...]. (Venuti, 1995, p. 128)

Nesta invisibilidade é que podemos começar a pensar na “outra” invisibilidade particular de Elizabeth Bishop como tradutora e o espaço que suas traduções ocupam diante de sua outra produção. Há talvez duas questões a serem pontuadas e que contribuem para a invisibilidade de Bishop como tradutora: 1) a desvalorização do trabalho tradutório em si, quando comparado ao trabalho autoral de poeta; 2) o fato de que a maioria dos textos traduzidos por Bishop não dizem respeito ao cânone anglófono em que ela está inserida como poeta.

Um pequeno levantamento da fortuna crítica de Elizabeth Bishop é feito a fim de analisar as maneiras que a tradução é deixada de lado pela maior parte da crítica bishopiana, sendo comumente apenas mencionada em passagem. Além disso, explora-se os diálogos entre as questões apresentadas acima com pontos cruciais da teoria da tradução, como a questão da domesticação de Venuti.

A crítica bishopiana e a tradução

O *Cambridge Companion to Elizabeth Bishop*, editado por Angus Cleghorn e Jonathan Ellis, talvez seja o lugar mais óbvio para se fazer uma apuração da crítica contemporânea a respeito da obra da autora, visto que é de publicação relativamente recente, de 2014, e conta com alguns dos nomes de mais renome na área dos estudos de Bishop. O livro é dividido em dois eixos principais: “Context” e “Major Works”.

Essa divisão é bastante curiosa se pensarmos em Bishop no seu papel de tradutora – onde encaixaríamos suas traduções? Na seção de “Context”, vemos aspectos biográficos (“Bishop and Biography”, de Thomas Travisano), sócio-políticos (“Bishop, History, and Politics”, de Steven Gould Axelrod), de raça, classe e gênero (“Bishop: Race, Class, and Gender”, de Kirstin Hotelling

Zona) e em diálogo com a ecocrítica (“Bishop and the Natural World”, de Susan Rosenbaum) e com o cânone (“Bishop and the Poetic Tradition”, de Bonnie Costello). Onde, nesta primeira parte contextual, então, encaixar a tradução?

Lendo todos os ensaios listados acima, a tradução aparece sempre de maneira marginal, quase nunca sendo expandida além de uma frase ou duas por nenhum dos críticos. Em seu capítulo sobre Bishop e o cânone, por exemplo, Costello apenas comenta que Bishop traduziu Max Jacobs como um exemplo de como ela sabia ler francês (Costello: 2014, p. 89), sem nem ao menos comentar sobre a qualidade de tal tradução ou fornecer nenhum tipo de detalhe adicional. Algumas páginas antes, a crítica, também de forma bem passageira, comenta que Bishop traduziu o teatro de Aristófanes quando estudou grego na universidade (Costello: 2014, p. 79).

Nessa primeira seção, dedicada ao contexto em que obra de Bishop se insere, somente um dos críticos da antologia menciona as traduções – e mesmo a crítica que o faz, Costello, basicamente não a aborda de nenhuma maneira significativa. Até mesmo os textos de cunho mais social, que poderiam muito bem estabelecer um paralelo entre o ato de traduzir de Bishop e seu status como uma mulher estrangeira quando morava no Brasil, por exemplo, decidem simplesmente fazer com que esse passado de Bishop como tradutora não seja digno de nota.

Na segunda seção do livro, dedicada às grandes obras de Bishop, a tradução novamente só aparece, em geral, em menção breve, sempre de passagem – quase nunca se dedica um parágrafo inteiro a ela, e nem necessariamente se comenta sobre sua qualidade de um modo um pouco mais objetivo. A única exceção está no capítulo da crítica Barbara Page, intitulado “Home, Wherever That May Be: Poems and Prose of Brazil”, que dedica dois parágrafos a comentar as traduções de Bishop para o português de uma maneira um pouco mais desenvolvida:

From time to time, for the rest of her career, Bishop translated works of writers she admired, but only when she thought they would go into English, including the musical elements of rhythm and rhyme. Judging by Bishop’s translations in her co-edited *Anthology of Twentieth-Century Brazilian Poetry* (1972), she was also drawn to themes of rustic families and childhood recollected, such as Carlos Drummond de Andrade’s “Viagem Na Família” / “Travelling in the Family,” Cabral’s “Morte e Vida Severina,” / “The Death and Life of a Severino,” and Joaquim Cardozo’s “Cemitério da Infância” / “Cemetery of Childhood.” Perhaps recalling her flirtation with Surrealism in her early career, Bishop also translated three of Clarice Lispector’s unnerving moral fables, “The

Smallest Woman in the World,” “A Hen,” and “Marmosets” (Lispector 500–511). (Page: 2014, p. 128)

Em seu ensaio, Page então argumenta que Bishop traduzia os autores que ela admirava, mas somente se achasse que eles seriam possíveis de serem traduzidos para o inglês sem grandes perdas. No parágrafo seguinte, Page comenta sobre a qualidade das traduções e sobre o domínio que Bishop, em papel de tradutora do português, tinha da própria língua da qual ela estava traduzindo:

Despite these achievements, Bishop, by her own acknowledgment, never mastered written or spoken Portuguese: “After all these years, I’m like a dog: I understand everything that’s said to me, but I don’t speak it very well” (Brown 291). Her Brazilian translator Paulo Henriques Britto, unlike Cabral, believes that this limitation led Bishop to misunderstand her adopted country: “Unable or unwilling to learn Portuguese properly, *Elizabeth Bishop was a most ineffective (and reluctant) cultural intermediary*; in fact, all she asked of Brazil was a home – a place where she would be loved and understood and where she could write in peace” (“Cultural Intermediary” 496). Fair enough, although Bishop did want to write about Brazil and worked hard against the temptation to represent it as exotic; of her projected book, never completed, she said, “*I’d like to make Brazil seem less remote and less an object of picturesque fancy*” (Brown 302). (Page: 2014, p. 128, meus grifos)

Page comenta que Bishop nunca dominou de maneira satisfatória o português, para adiante, citando Paulo Henriques Britto – em um movimento que sugeri ser possível já nos textos tratando do contexto da obra bishopiana – colocar Bishop como uma mediadora cultural, conforme o grifo acima. Page, no entanto, coloca seu foco nas maneiras que o Brasil aparece na poesia original em língua inglesa de Bishop e como este se revela na relação que a poeta estabelece com o lar. Assim, mesmo que a tradução seja explorada mais a fundo do que, por exemplo, no texto de Costello visto anteriormente, mesmo assim ainda há uma sensação de se colocar as traduções nas margens, nas notas menores.

Culturalmente, é relevante pensar nas maneiras em que Bishop aborda o Brasil. No trecho de Page citado na página anterior, é curioso ver como a própria Bishop, uma estrangeira, tinha uma preocupação de tratar do Brasil em um espaço longe de uma fantasia pitoresca. Essa preocupação de Bishop é similar à observada e tratada pelos estudos culturais e decoloniais da tradução. Selligmann-Silva comenta que “culturas não europeias, ou seja, consideradas externas ao grande duto da tradição clássica, passaram por um processo de

exotização, foram arremessadas para fora do filão do saber”. (Selligman-Silva: 2018, p. 28).

Além de mais citações em passagem como as feitas por Costello, não há muito mais em uma das fontes mais autoritativas dos estudos bishopianos no século XXI sobre o seu trabalho como tradutora. Há, portanto, certa invisibilidade de Bishop como tradutora pela própria crítica especializada que se dedica a estudá-la. Isso se faz evidente ao analisarmos, por exemplo, a introdução da antologia, escrita pelos editores Angus Cleghorn e Jonathan Ellis. Há na introdução um texto chave que ilustra bem o problema encontrado nesta e em muitos outros trabalhos críticos de Bishop. Após citar e resumir de maneira breve o conteúdo dos ensaios contidos no volume, os editores colocam: “We are still awaiting a full assessment of Bishop’s translations, not just in Portuguese, but also in French, Spanish, and even ancient Greek” (Cleghorn; Ellis: 2014, p. 11). Há na própria crítica bishopiana esta lacuna, notada pelos próprios editores da mais importante antologia de pensamento crítico em relação a Bishop – notada, mas não trabalhada. É curioso que os editores, mesmo sabendo dessa notável omissão nos ensaios apresentados na antologia, não tenham conseguido, por qualquer motivo que seja, contorná-la.

Outras grandes antologias de crítica bishopiana também seguem a tendência de não dedicar muito espaço ao trabalho de Bishop como tradutora. Em outro livro importante, *Elizabeth Bishop in the 21st Century: Reading the New Editions*, editado por Angus Cleghorn, Bethany Hicok e Thomas Travisano e publicado em 2012, dois anos antes do *Cambridge Companion*, Barbara Page novamente aparece como a crítica mais consciente do trabalho tradutório de Bishop em seu artigo “Foreign-Domestic: Elizabeth Bishop at Home/ Not at Home in Brazil”, co-escrito com a pesquisadora brasileira Carmen L. Oliveira. Mesmo sendo o texto com o maior foco no trabalho como tradutora de Bishop, as duas críticas ainda sim mencionam a tradução apenas de passagem, mesmo se utilizando de termos cunhados por Venuti, como a ideia da domesticação.

A domesticação, no entanto, aparece para Page e Oliveira de maneira diferente do que aparece para Venuti – aqui temos talvez um embate entre os estudos literários e os estudos da tradução. Oliveira e Page valorizam o ato domesticador de Bishop como uma parte crucial do seu amadurecimento como poeta, argumentando que, após efetivamente se fincar no Brasil e estabelecer uma vida com sua parceira Lota de Macedo Soares, “Bishop did attempt to domesticate the strange and did rediscover the strange in domestic settings, as was her habit.” (Oliveira; Page: 2012, p. 120)

Se para as pesquisadoras bishopianas esse processo domesticador (nas próprias palavras delas, com o uso do *domesticate*) é um ponto de interesse positivo na produção de Elizabeth Bishop, para Venuti, que emprega o mesmo termo, este é um processo no geral negativo, que apaga as marcas culturais e identitárias de um texto de partida. O teórico da tradução coloca: “the translator’s invisibility at once enacts and masks an insidious domestication of foreign texts, rewriting them in the transparent discourse that prevails in English and that selects precisely those foreign texts amenable to fluent translating.” (Venuti, 1995, p. 17)

Aliar a crítica bishopiana com a teoria da tradução, como vemos, pode revelar modos em que as duas se chocam em sua linguagem e abordagem. Há, no entanto, uma obra que ocupa as duas áreas simultaneamente e que pode nos trazer clareza e mais profundidade ao olharmos para Bishop como uma tradutora: *Elizabeth Bishop and Translation*, lançado em 2017, por Mariana Machova.

Já em sua introdução, Machova chama atenção para a questão levantada nos parágrafos anteriores, notando que o estudo de tradução em relação a Bishop “while not completely neglected, has deserved limited scholarly attention so far” (Machova: 2017, p. ix). No entanto, ainda nesta mesma introdução vemos uma das grandes questões da autora em relação a Bishop e a tradução:

In this book I will use the concept of translation in various ways. First, focusing on Bishop’s translations from various languages, I will speak about translation in the narrow and strict sense—as a rendering of a text written in one language in another language. But, second, dealing with Bishop’s own poetry, I will use the word translation metaphorically to describe certain features of her poetics which I consider essential and typical. (Machova: 2017, p. x)

Apesar de focar na tradução no seu sentido “restrito e absoluto”, como ela coloca, por boa parte do texto, ainda assim é curioso que metade do livro seja dedicada à segunda abordagem proposta por Machova no trecho acima, em que a crítica tcheca se apropria do termo tradução para desenvolver um estudo sobre a poética de Bishop em um sentido um pouco mais amplo e pouco técnico, próximo ao tipo de conteúdo que encontraríamos em um dos ensaios do *Cambridge Companion to Elizabeth Bishop*, por exemplo.

Com isso, o livro que seria inteiramente focado em Bishop como uma tradutora acaba por ter apenas 80 das suas 155 páginas voltadas, de fato, para as vezes que a poeta estadunidense tomou um texto de uma língua

estrangeira e o colocou em sua língua materna. Há também outra questão muito marcante no cerne do argumento de Machova, que contribui ainda mais para a invisibilidade de Bishop como tradutora: o movimento de nunca tomá-la como uma tradutora plena. Machova coloca:

While I focus on Bishop's translations, I keep perceiving her primarily as a poet, not as a "professional" translator. In my discussion I do not attempt an evaluative criticism of her translations, and my aim is not a critique of her professional translating skills. Bishop was not a professional translator and should not be judged as such. If I examine the decisions she made in her translations, I do not do so in order to establish whether they are right or wrong according to my own or to general ideas about what a good or a bad translation is. Bishop was an artist, and we may assume that most of her decisions in art were motivated by her artistic intuition, and thus reveal her aesthetics. Her translations interest me as literary texts which are highly relevant for the reading of Bishop's own writings because she chose to work on them, to make them part of her works. The choice itself suggests that she considered the particular text important or attractive for some (presumably aesthetic) reason. (Machova, 2017, p. 4, meus grifos)

Assim, mesmo um trabalho que se presta a analisar a tradução de Bishop parece não contente em fazer tal análise de forma integral. Isso, ao meu ver, contribui para dois pontos chave: primeiro, o apagamento da história literária no que diz respeito ao trabalho desempenhado por Bishop, que não é vista como uma “tradutora profissional” mesmo tendo literalmente publicado suas traduções por dinheiro, fazendo-a uma “tradutora invisível” até mesmo entre os que a estudam. Segundo, e talvez o mais crucial para a área de maneira geral, é que se desvaloriza o tradutor como um todo, além de reforçar antigos pressupostos em que o trabalho de traduzir é fácil e vem naturalmente para, por exemplo, alguém que já escreva. Esse é um dos pontos que Paulo Henriques Britto marca na introdução de seu livro *A tradução literária*, reforçando que:

[...] é preciso sempre afirmar o caráter não trivial do trabalho de tradução, elucidar a verdadeira natureza da atividade, enfatizar as dificuldades e o que há de criativo e intelectualmente instigante nesta profissão. Traduzir – principalmente um texto de valor literário – nada tem de mecânico: é um trabalho *criativo*. (Britto: 2012, p. 18)

Machova, em seus capítulos sobre Bishop e tradução no sentido mais estrito e menos livre, comenta da dificuldade que se dá de se fazer uma análise pela falta aparente de um método ou de uma teoria de tradução por parte de Bishop. No entanto, nós podemos inferir muito do que Bishop pensava

sobre tradução e sobre seu fazer tradutório a partir da correspondência e diários que deixou:

Bishop did not have a theory or an explicitly defined method of translation and never wrote consistently on the topic. However, the problem of translation comes up time and again in her letters, interviews and notes. [...] Bishop’s ideas about the principles of poetry translation can be seen clearly in her disagreement with Robert Lowell about his free versions of the French poets, which he sent to Bishop in a manuscript later published as his *Imitations*. Bishop considered these texts too distant from the originals, not respecting the original text to the extent that Lowell’s “free” treatment of the originals may actually “look like mistakes,” offering a long list of such mistranslations (WIA 354). For her, Lowell’s versions were more his own, than the original poets’, in other words, were not what translations should be. It is obvious not only from the letters commenting on Lowell’s French translations, but also from her later remarks, that she saw her own attempts at translation in strong contrast to Lowell’s. In a letter to Lowell from March 5, 1963 (that is two years after her criticism of his translations of Rimbaud and Baudelaire), she mentions her intention to translate Carlos Drummond de Andrade’s poem “The Table,” asking Lowell politely if he would not mind her translating the poem (assuming he might be interested in translating it himself), but then adding that her “painful literal way” would be so different from “a lively Lowell version” that it would not “interfere” with it at all [WIA 449]. (Machova: 2017, p. 5-6)

Pelo trecho acima, podemos inferir que Bishop é de caráter bem mais conservador e tradicional no que diz respeito a traduções – ela mesma se refere ao seu método como sendo um de se traduzir de “maneira dolorosamente literal”. Em uma carta a Anne Stevenson em 1964, uma das primeiras estudiosas de sua obra, Bishop escreve:

I don’t think much of poetry translation and rarely attempt them, – just when I see a poem by someone I like that I think will go into English with less loss than usual. That means it isn’t necessarily one of the poet’s best poems. My translations are almost literal as I can make them, – these from Brazilian poets are in the original meters, as far as English meters can correspond to Portuguese – which uses a different system. (Bishop, 2012, p. 857)

As traduções de Bishop e o cânone

Muito se observa sobre as relações entre Elizabeth Bishop e os múltiplos cânones, sejam estes anteriores ou contemporâneos a ela. Bonnie Costello,

por exemplo, em seu ensaio “Bishop and the Poetic Tradition”, traça paralelos a partir da obra de Bishop com diversos autores, de Shakespeare (Costello: 2018, p. 80) a Eliot (Costello: 2018, p. 84). David Kalstone, em seu influente *Becoming a Poet: Elizabeth Bishop with Marianne Moore and Robert Lowell*, olha para Bishop em relação a seus contemporâneos mais próximos, traçando paralelos entre suas obras e vendo como estes influenciaram na poética de Bishop. David Pickard, em *Elizabeth Bishop's Poetics of Description*, dedica um capítulo a explorar a ligação de Bishop com os surrealistas.

No entanto, cabe para este trabalho ir além somente das conexões que Bishop estabelece com autores anglófonos e/ou europeus, visto que Bishop pela maior parte da sua carreira como tradutora (se ousarmos referi-la desta maneira, já que a própria Machova se recusou a fazê-lo) trabalhou com textos de culturas periféricas, com o óbvio enfoque para o seu trabalho com a literatura brasileira.

O trabalho seminal nos estudos de literatura comparada entre Bishop e a literatura brasileira é, sem dúvidas, *Dois Artes: Carlos Drummond de Andrade e Elizabeth Bishop* de Maria Lúcia Milléo Martins. Talvez a maior surpresa ao lermos o livro de Martins é como a ponte mais óbvia entre os dois autores – isto é, o fato de que um deles traduziu o outro – é deixada quase que completamente de lado pela crítica, que trabalha mais com o senso de *gauche* que ela encontra em Bishop e em como os dois poetas trabalham em suas obras a memória e a família.

Assim, carecemos de uma bibliografia extensa que realmente explore a maneira com que Bishop se relaciona com o cânone brasileiro através do seu processo de tradução. Há de nos perguntarmos exatamente o motivo dos críticos bishopianos – em sua grande maioria estadunidenses – decidem tanto por ignorar esse aspecto da produção de Bishop que sem dúvidas é significativo, visto que ela apresentou ao leitor de língua inglesa alguns dos autores mais celebrados de toda uma literatura – vindo de um contexto em que ela esteve diretamente envolvida com esses autores e nesse círculo social, escolhendo os textos a dedo para vertê-los ao inglês.

A invisibilidade de tradutora em Bishop é algo notável em meio ao campo que se dedica a estudar a sua obra – campo este, dos estudos bishopianos, que só cresce ano após ano, conforme novas publicações surgem. Com suas traduções para o português, que culminaram na publicação de *An Anthology of Twentieth-Century Brazilian Poetry*, editada por Bishop e Emanuel Brasil, Bishop conseguiu introduzir a poesia brasileira para o mercado anglófono em um livro que continua editado até o dia de hoje. Por mais que sua própria crítica invisibilize o seu trabalho como tradutora, é certo dizer que,

se não fosse por ela, talvez o leitor de inglês nunca conhecesse um poema de Drummond. Longe de ser final, este pequeno ensaio procura instigar os demais pesquisadores de Bishop e interessados pela tradução e recepção da literatura brasileira no exterior a ir adentro às questões que, aqui apresentadas, estão longe de serem finalizadas de forma plena.

Referências:

- BISHOP, Elizabeth. *Prose, Poems, Letters*. Library of America: New York, 2012.
- BRASIL, Emanuel; BISHOP, Elizabeth. (eds). *An Anthology of Twentieth-Century Brazilian Poetry*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1997.
- BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CLEGHORN, Angus; Ellis, Jonathan. “Introduction: North and South”. In: Cleghorn, Angus; Ellis, Jonathan. (eds) *The Cambridge Companion to Elizabeth Bishop*. New York: Cambridge University Press, 2014. pp. 1-20.
- COSTELLO, Bonnie. “Bishop and Poetic Tradition”. In: Cleghorn, Angus; Ellis, Jonathan. (eds) *The Cambridge Companion to Elizabeth Bishop*. New York: Cambridge University Press, 2014. pp. 79-96.
- KALSTONE, David. *Becoming a Poet: Elizabeth Bishop with Marianne Moore and Robert Lowell*. New York: Farrar, Strass and Giroux, 1989.
- MACHOVA, Mariana. *Elizabeth Bishop and Translation*. Lanham, Maryland: Lexington Books, 2016.
- MARTINS, Maria Lúcia Milléo. *Duas Artes: Carlos Drummond de Andrade e Elizabeth Bishop*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- OLIVEIRA, Carmen, L; PAGE, Barbara. “Foreign-Domestic: “Elizabeth Bishop at Home/ Not at Home in Brazil. In: Cleghorn, A.; Hicok, B.; Travisano, T. (eds). *Elizabeth Bishop in the 21st Century: Reading The New Editions*. Charlottesville, NC: University of Virginia Press, 2012.
- PAGE, Barbara. “Home, Wherever That May Be: Poems and Prose of Brazil”. In: Cleghorn, Angus; Ellis, Jonathan. (eds) *The Cambridge Companion to Elizabeth Bishop*. New York: Cambridge University Press, 2014. pp. 124-140.
- PICKARD, Zachariah. *Elizabeth Bishop’s Poetics of Description*. Montreal: McGill-Queen’s University Press, 2009.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2018

■ ENTRE CARTAS E BIOGRAFIAS, A FICÇÃO: O GÊNERO INTENSIVO DE VIRGINIA WOOLF E VITA SACKVILLE-WEST

Mariana Pivanti

Nos últimos anos, o interesse dos leitores pelos gêneros incorporados pelos escritos de vida – isto é, autobiografias, memórias, biografias, diários, cartas – vem se tornando cada vez mais difundido. Desde a criação do “gênero romântico” dos séculos XVIII e XIX, a vida de autores parece ter tomado tanta relevância para o público geral quanto suas obras ditas de ficção. No caso das autoras abordadas neste artigo, as inglesas Virginia Woolf e Vita Sackville-West, a máxima se repete. Os relatos biográficos sobre a profunda amizade e o relacionamento amoroso entre as duas parece atrair cada vez mais curiosidade, o que se comprova pelas obras lançadas sobre a relação das duas em anos recentes, como por exemplo, o filme Irlandês de 2018 *Vita & Virginia*, e a publicação das correspondências entre elas compiladas por Alison Bechdel em 2021, sob o título de *Virginia Woolf and Vita Sackville-West: Love Letters*, que ganhou uma tradução brasileira de Camila von Holdefer, pela editora Morro Branco, em 2023. Neste artigo, pretendo, de fato, focar no relacionamento de Virginia e Vita, mas não apenas como um fato biográfico do amor entre as duas mulheres, mas informado através dos pensamentos da filósofa contemporânea Rosi Braidotti, que argumenta que a correspondência entre as duas autoras é fonte de uma criatividade geradora que se multiplicará por toda a obra de Virginia Woolf. Assim, pretendo analisar como isso que Braidotti chama de um gênero intensivo combina e confunde ficção e vida na obra de Woolf, e também de Sackville-West. Minha investigação se concentra no âmbito textual, com o intuito de analisar como o gênero intensivo produzido por essa escrita múltipla, calcada em um desejo mútuo, encena novas possibilidades na literatura que escapam da lógica histórica de dominação masculina em direção a uma diferença positiva. Para isso, me debruço sobre as cartas e sobre o romance *The Edwardians* (1930) de Vita Sackville-West, e principalmente *Orlando* (1928) de Virginia Woolf, para observar como a relação entre ficção e vida representa o caminho em direção a uma memória e uma história desterritorializadas.

De acordo com a filósofa italiana Rosi Braidotti, em *Nomadic Theory* (2011), a escrita de Virginia Woolf se caracteriza pelo que ela denomina de gênero intensivo. Isso porque a filósofa defende que Woolf engendra em sua escrita o que chama de “nomadic becomings”, ou como traduzo aqui, um “devir nômade”, isto é, a incorporação de uma subjetividade múltipla, em constantes processos de diferença, ao contrário do sujeito egocêntrico e masculino que ocupa a posição fixa de sua própria identidade, ou seja, um sujeito sem a capacidade de devir o outro, mas apenas aquilo que é igual a si mesmo (Braidotti: 2011, p. 150). Assim, Braidotti elabora uma subjetividade múltipla que incorpora em si a experiência histórica coletiva, o que, como defenderei mais a frente, parece ser o tipo de subjetividade recriada em *Orlando* (1928). Portanto, para Braidotti, a ficção e a escrita são um lócus privilegiado para seu devir nômade, uma vez que a criatividade e a imaginação são elementos fundamentais desse processo, pois são capazes de desestabilizar a crença em uma verdade factual engendrada por um sujeito da dominação histórica, pois implicam o “deslocamento ativo de formações dominantes de identidade, memória e identificação”¹ (Braidotti: 2011, p. 151). Nesse sentido, a filósofa afirma que tal criatividade geradora da escrita múltipla de Woolf é desencadeada através do relacionamento construído textualmente nas cartas trocadas entre Virginia Woolf e Vita Sackville-West, e eu poderia também acrescentar, em qualquer instância em que uma escreve sobre a outra.

Na entrada de diário do dia 16 de fevereiro de 1930, Woolf narra o efeito produzido por um encontro com Vita:

Duas noites atrás Vita estava aqui; e quando ela foi embora eu comecei a sentir a qualidade da noite. (...)Eu senti a primavera começar; e a vida de Vita tão repleta e resplendorosa; e todas as portas se abrindo; E isto, acredito eu, é a mariposa batendo suas asas em mim. Então eu começo a imaginar minha história, o que quer que ela seja; as ideias me invadem². (*D3*: 1980, p. 287)

A menção às mariposas nessa passagem nos oferece uma chave de leitura importante. De acordo com a pesquisadora Woolfiana Christine Froula, ao longo da escrita de Woolf, a imagem da mariposa representa uma exter-

¹ As traduções do inglês para o português são feitas por mim e indicadas nas notas de rodapé. “the active displacement of dominant formations of identity, memory, and identification”.

² Two nights ago, Vita was here; & when she went, I began to feel the quality of the evening – how it was spring coming (...) I felt the spring beginning, & Vita’s life so full & flush; & all the doors opening; & this is I believe the moth shaking its wings in me. I then begin to make up my story whatever it is; ideas rush in me”.

nalização da consciência ou da psiquê (Froula: 2014, n.p). A pesquisadora percebe o romance de 1931, *The Waves*, o qual Woolf anteriormente pensava em chamar “The Moths”, como uma “autobiografia da alma ou psiquê, aquela mariposa que lança suas sombras angulares sobre o teto do mundo cotidiano (...)”³ (Froula: 2014, n.p). Nesse sentido, ao afirmar que Vita faz a mariposa bater as asas dentro dela, Woolf poderia estar sugerindo que a presença de Vita agita os confins de sua alma e impulsiona o ato criativo, o que pode ser comprovado quando Woolf declara que “as ideias me invadem”. De fato, Braidotti demonstra que o desejo de uma pela outra é, por si só, uma força criadora, que quando é expresso através das cartas se transforma em um vetor gerativo e transformador para a escrita de um gênero intensivo.

Tanto Virginia quanto Vita parecem criar uma escrita de devires múltiplos através da escrita das cartas ao se inventarem, uma à outra, no texto de suas correspondências. Como apontado por Braidotti, a biógrafa de Virginia Woolf, Hermione Lee, afirma que “Embora elas nem sempre se ‘entendessem’, elas se ‘inventavam’. Essas duas mulheres eram escritoras profissionais. Elas escalavam uma à outra, e a si mesmas, em papéis dramáticos. Virginia definia os termos, e Vita os interpretava”⁴ (Lee: 1996, p. 479). Nesse sentido, sugiro que esse ato de se inventar e se imaginar através do texto também faz parte da dinâmica de criatividade e desejo gerador, uma vez que tal jogo criaria um exercício de tentativa e erro, em que uma tenta capturar e demarcar a outra, mas ao se deparar com a impossibilidade de definição, se lançam ao campo da imaginação e, conseqüentemente, da ficção. Assim, poderíamos supor que essa relação seria uma das instâncias que impele Virginia Woolf a elaborar e ponderar sobre sua escrita, como percebemos em uma passagem da carta de 7 de setembro de 1925, de Virginia para Vita, na qual Woolf, ao tentar inventar Vita para si, percebe as limitações dos escritos de vida e a veracidade ao se escrever o outro:

Tento inventar você para mim, mas descubro que na realidade só tenho 2 gravetos e 3 palhinhas para isso. Consigo ter a sensação de ‘ver você’ – cabelos, lábios, cor, altura, até mesmo, vez ou outra, os olhos e as mãos, mas me deparo com você indo embora para andar no jardim, para jogar tênis (...) – Isso prova, coisa sobre a qual eu poderia escrever páginas e páginas – o quanto conhecemos pouco alguém, só movimentos e gestos, nada conectado, contínuo, profundo. Mas me dê uma pista, eu imploro (Woolf: 2023, p. 44).

³ “Autobiography” of the soul or psyche, that moth whose wings cast angular shadows on the ceilings of the mundane world (...).

⁴ Although they didn’t ‘find each Other out’, they ‘made each other up’. Both these women were professional writers. They cast each Other, and themselves, in dramatic roles. Virginia set the terms, but Vita played up.

Dessa forma, as cartas se tornam terreno para eterna investigação e invenção. Elas dão um passo além do relacionamento empírico entre as duas mulheres. De fato, Braidotti afirma que, nesse sentido, a correspondência não se constituiria “nem como biografia, nem carta de amor; é o desdobramento, com regularidade meticulosa, das camadas virtuais de potência contida nos encontros entre Virginia e Vita”⁵ (Braidotti: 2011, p. 158). Portanto, a autora informa que as cartas se tornam um espaço de transição, ou uma terceira instância construída a partir do relacionamento amoroso capaz de constituir um entre-lugar que não pertence a nenhuma das duas, e nem pode ser capturado pela lógica dominante.

Assim, o desejo, que nasce no desejo erótico e ao mesmo tempo o ultrapassa, não se constitui através da falta de um ser amado, mas sim, se converte em puro ato de desejar, isso porque a relação que se constrói no âmbito textual das cartas transcende a existência das pessoas empíricas e se concretiza como possibilidade imaginativa. Talvez Vita Sackville-West elabore tal sentimento de um desejo que não visa se afirmar como sujeito possuidor e consumidor do outro ao se transformar em coisa, em puro ser e puro sentimento, quando coloca sua confissão em palavras em uma carta para Virginia Woolf, em 21 de janeiro de 1926: “Estou reduzida a uma coisa que deseja Virginia. Elaborei uma linda carta para você nas horas insones de pesadelo na madrugada, e ela se desvaneceu por completo: apenas sinto sua falta, de um jeito humano e desesperado bastante simples” (Sackville-West; Woolf: 2023, p. 65).

Portanto, estabelecemos como as cartas trocadas por Vita e Virginia funcionam como espaço/entre-lugar mediador da relação das duas, e também desencadeiam o desejo e a criatividade do gênero intensivo de Virginia Woolf. Entretanto, como Braidotti mesmo afirma, “a melhor maneira de medir a intensidade mobilizada nesse encontro e acessar a escala de sua magnitude – (...) – é se voltando para a própria literatura”⁶ (Braidotti: 2011, p. 157). Por essa razão, agora me detenho sobre os romances *The Edwardians* (1930) e *Orlando* (1928). Embora, até o momento, tenha me concentrado no conteúdo textual das cartas, recorro, aqui, à algumas informações biográficas para analisar os dois romances à luz das biografias *Virginia Woolf* (1996), de Hermione Lee, e *Vita: the Life of Vita Sackville-West* (1984), de Victoria Glendinning. Porém, meu intuito não é produzir uma análise biografista das obras, mas sim observar como as autoras conectam imaginação e memória

⁵ This is neither a biography, nor a love letter; it is the unfolding, with meticulous regularity, of the virtual layers of potentia contained in the encounter between Virginia and Vita.

⁶ The best way to measure the intensity mobilized in this encounter and to assess the scale of its magnitude (...) is by turning to the Literature itself.

ao reler e reimaginar elementos materiais e históricos, para, então, reescrever a história de um ponto de vista desterritorializado, que produz novas possibilidades e linhas de fuga. Afinal, como declara Braidotti,

A imaginação tem papel crucial em possibilitar todo o processo de devir-minoritário, e consequentemente, da criatividade conceitual e de empoderamento ético. Ela é conectada à memória: a força afetiva da rememoração é a força propulsora do devir-intensivo. Quando você lembra no modo intensivo ou minoritário, você abre espaços de movimento e desterritorialização que atualizam possibilidades virtuais que tinham sido congeladas na imagem do passado. Abrir tais espaços virtuais é um esforço criativo⁷ (Braidotti: 2011, p. 153).

Nesse sentido, vale lembrar que Knole, a mansão ancestral onde Vita Sackville-West cresceu, foi inspiração tanto para *The Edwardians* (1930) quanto para *Orlando* (1929). De fato, tanto Vita quanto Virginia eram fascinadas pela história e pela tradição. A biógrafa Victoria Glendinning informa que Vita era apaixonada pela história e pelo legado de sua família aristocrática (Glendinning: 1984, p. 11); e quanto a Virginia, embora não viesse de uma linhagem tão longa quanto a de Sackville-West, também se interessava pela história das grandes famílias inglesas. Podemos comprovar essa afirmação na primeira carta de Virginia para Vita, em 3 de janeiro de 1923, na qual Woolf diz: “Não há nada que me agrade mais do que histórias familiares, então estou me lançando sobre Knole na primeira oportunidade que conseguir” (Sackville-West; Woolf: 2023, p. 23). Como contexto desta primeira carta, Virginia estava pedindo à Vita que a deixasse ler o manuscrito de *Knole and the Sackvilles* (1922), livro que Vita acabara de escrever sobre a história da família e da mansão. Nele, Vita trazia informações objetivas sobre a dimensão e as inúmeras sucessões da propriedade, além do cotidiano de Knole sob cada reinado desde sua concessão à família Sackville. A autora de fato se vale de técnicas e estratégias do factual gênero biográfico ao informar em uma grande árvore genealógica que a família Sackville descendia diretamente de William the Conqueror (Sackville-West: 1922, p. xiv), além de que a propriedade foi concedida pela própria rainha Elizabeth I à Thomas Sackville, primeiro conde de Dorset, em 1566 (Sackville-West: 1922, p. ix).

⁷ The imagination plays a crucial role in enabling the whole process of becoming-minoritarian and hence of conceptual creativity and ethical empowerment. It is connected to memory: the affective force of remembrance is the propelling of becoming-intensive. When you remember in the intensive or minority-mode, you open up spaces of movement and of deterritorialization that actualize virtual possibilities that had been frozen in the image of the past. Opening up these virtual spaces is a creative effort.

Embora Vita tivesse tamanha admiração pela tradição familiar, ela demonstra um sentimento ambivalente quanto aos costumes e morais aristocráticos no magnífico cenário de Knole. Primeiramente, havia a frustrante tradição de que as propriedades inglesas só poderiam ser passadas para herdeiros homens, e por esse motivo, Vita perderia o direito à casa em que cresceu assim que seu pai morresse, pois ela era sua única filha (Glendinning: 1984, p. 9). Ademais, as normas aristocráticas que vinham do legado de família, juntamente com a presença dominadora de sua mãe Victoria, seriam um empecilho para que vivesse seu casamento aberto com o diplomata Harold Nicolson e seu amor pelas mulheres livremente, e mergulhariam sua vida em diversos escândalos (Cf. Glendinning: 1984).

Vita usaria justamente a ficção para ironizar e criticar os códigos aristocráticos que a impediam de viver plenamente. Ao contrário de *Knole and The Sackvilles* (1922), em que se valeu das técnicas da biografia, em *The Edwardians* (1930), Vita rompe as barreiras entre ficção e vida para criticar não apenas a decadência da geração de seus pais, a ponta final da grande linhagem de aristocratas ingleses, mas também toda uma estrutura baseada em deferências e hierarquias. Vita começa a violar as normas do romance ao estabelecer um narrador que se sabe romancista, porém não se conforma com os limites do gênero, como podemos ver na passagem:

Entre os muitos problemas do romancista, o não menos pesado deles é saber em que momento começar o romance. (...) A vida, além disso, se continuarmos considerando o ponto de vista do romancista, embora seja variada, é vista como contínua; há apenas um começo e uma fim, sem começos e fins intermediários, que o romancista deve impor arbitrariamente; o que talvez explique o porquê de tantos romances, se esquivando do desagradável lembrete da morte, terminarem com um casamento como o único fim admissível⁸. (Sackville-West: 1930, p. 1)

Além disso, a descrição de Chevron, a mansão campestre do livro, é reconhecida por Victoria Glendinning, biógrafa de Sackville-West, como Knole (Glendinning: 1984, p. 9). E muitas das práticas da mãe de Vita, como colocar placas de identificação na porta dos convidados para facilitar os

⁸ Among the many problems which beset the novelist, not the least weighty is the choice of the moment at which to begin his novel. (...) Life, moreover, as we continue to consider it from the novelist's point of view, life although varied is seen to be continuous; there is Only one beginning and Only one ending, no intermediate beginnings and endings such as the poor novelist must arbitrarily impose; which perhaps explains why so many novels, shirking the disagreeable reminder of Death, end with marriage as the Only admissible and effective crack in continuity.

encontros amorosos extraconjugais, ou chamar as crianças do vilarejo mais pobre para dar presentes e cantar apenas no Natal (Glendinning: 1984, p. 10), são replicadas por Lucy, a senhora de Chevron, e mãe do jovem protagonista Sebastian. Porém são os ácidos comentários de Anquetil, um explorador e *outsider* entre os convidados da aristocracia para passar a noite em Chevron, que dão conta da crítica mais mordaz à hipocrisia e pantomima performática da tradição que desemboca nos eduardianos: “Se esta é a alta sociedade, pensou Anquetil, que Deus nos ajude, pois certamente nunca houve uma fraude maior. Estas são as pessoas que (...) inspiram inveja, emulação, e esnobismo – bem, Anquetil deu de ombros, eles gastam dinheiro, e isso é tudo que pode ser dito deles”⁹ (Sackville-West: 1930, p. 9).

Ademais, a figura do jovem Sebastian, o herdeiro de Chevron, descrito como “O rapaz moreno e romântico”¹⁰ (Sackville-West: 1930, p. 17) por Lady Roehampton – a charmosa e experiente aristocrata que, embora casada e mais velha, é a grande paixão do jovem – emula a ambivalência da própria Vita pela tradição em que nasceu por admirar o valor do legado de sua família ao mesmo tempo em que abomina a moralidade hipócrita, à medida que “Metade de Sebastian detestava os amigos da mãe; a outra metade era atraída por seu brilho”¹¹ (Sackville-West: 1930, p. 18). O jovem herdeiro é retratado como atormentado por seus dilemas entre uma vida natural e romântica e a relevância de Chevron e sua tradição. De fato, Hermione Lee afirma que Sackville-West costumava revestir seus jovens protagonistas masculinos com seus próprios dilemas e questões, isso porque, assim ela poderia disfarçar seus romances com mulheres através dos casos impossíveis dos rapazes com mulheres experientes, mais velhas e casadas, sem que sua obra fosse censurada e proibida (Lee: 1996, p. 482), como foi o caso da autora Radclyffe Hall, que foi julgada por seu romance lésbico de 1928, *The Well of Loneliness*.

Entretanto, por mais que Vita releia sua tradição e legado familiar, como observamos com Braidotti, ela funciona como vetor, catalisador, impulsionador da criatividade do gênero intensivo de Virginia Woolf, mas não de si própria. Poderíamos supor que uma das razões para isso seja o fato de Vita projetar a si mesma e a seus dilemas em seus protagonistas de maneira pessoal, o que não implicaria a subjetividade múltipla e a alteridade presentes no devir nomádico do gênero intensivo que Braidotti localiza em Woolf. De fato, Vita aponta em

⁹ If this is society, thought Anquetil, God help us, for surely no fraud has ever equalled it. These are the people who (...) inspire envy, emulation, and snobbishness – well thought Anquetil with a shrug, they spend Money, and that is the best that can be said of them”.

¹⁰ That dark romantic boy.

¹¹ One half of Sebastian detested his mother’s friends; the other half was allured by their glitter.

uma carta a Virginia, datada de 16 de julho de 1924, que um dos traços da escrita de Virginia é sempre usar o outro como inspiração: “Veja isso, se quiser, como algo que pode usar em um livro – como acredito que seja sua postura diante de tudo, incluindo as relações humanas” (Sackville-West, Woolf: 2023, p. 30). Ademais, mesmo quando Woolf aborda suas vivências autobiográficas, ela o faz a partir de um ponto de vista coletivo, como por exemplo, quando em *Three Guineas* (1938), ela compartilha sua experiência pessoal de ser “filha de um homem educado” com todas as mulheres excluídas do mundo público e da lógica de guerra masculina, criando assim, uma “sociedade de outsiders” (Woolf: 1938, p. 232). Afinal, como sugere Braidotti, a capacidade de transmitir experiências de maneira “apessoal” é uma das características do gênero intensivo, algo que se atinge através da combinação entre imaginação e memória, como vemos em: “Novamente, quero destacar a natureza apessoal do desejo enfocado aqui: ele não coincide com as biografias individuais dos protagonistas. Ao contrário, esse desejo se reinventa ativamente na medida em que reescreve a vida de cada um, intervindo energeticamente em seus cursos”¹² (Braidotti: 2011, p. 160).

Sendo assim, me volto para *Orlando* (1928), para perceber como este é um romance que visa conceber o outro, o mundo, e a história a partir de uma memória que, ao lembrar, reinventa a tradição. *Orlando* (1928) é construído como uma biografia para narrar a extraordinária vida do personagem homônimo que inicia a história como um rapaz da aristocracia inglesa elizabetana, membro de uma tradicional família da nobreza proprietária de uma enorme mansão nos campos da Inglaterra. Após uma desilusão amorosa, Orlando viaja para a Turquia em missão diplomática para a rainha Elizabeth I, e lá, no meio de uma revolução, Orlando dorme por sete dias, e quando acorda, é uma mulher imortal. Como aponta a pesquisadora dos escritos de vida Maria Dibattista, em sua introdução para o romance, a personagem Orlando é baseada em Vita Sackville-West (Dibattista: 2006, p. xliii), cujas fotos ilustram as páginas de *Orlando* (1928) quando esta se torna mulher, assim como a linhagem nobre, as terras e a mansão são baseadas em Knole e na história da família Sackville, cujas informações Woolf teve acesso no livro de Vita, *Knole and the Sackvilles* (1922) (Dibattista: 2006, p. xli). De fato, é interessante notar como as descrições da propriedade do jovem Orlando se aproximam do grande “complexo de construções de pedra, a maioria do século quinze” que é Knole (Glendinning: 1984, p. 9).

¹² Again, I want to stress the apersonal nature of the desire at work here: it does not coincide at all with the individual biographies of the protagonists. On the contrary, that desire actively reinvents itself as they rewrite each other’s lives, intervening energetically in its course.

Além disso, a relação da propriedade com a rainha Elizabeth I também é uma semelhança, pois assim como a rainha concedeu Knole ao antepassado de Vita, Thomas Sackville, como favor político, ela também é quem concede a mansão ao pai de Orlando. Contudo, Virginia Woolf começa a reimaginar e a reescrever os rumos da tradição a partir deste momento. A rainha Elizabeth do romance é uma velha mulher atormentada pelo fardo do poder e dos conflitos que sua posição implica. Durante uma visita à propriedade de Orlando, ela janta enquanto os pesadelos da guerra contra a Espanha não a deixam em paz: “Sentada à mesa, ela escutava; ela ouvia os canhões no Canal; ela temia – era isso uma maldição, um murmúrio? A inocência e a simplicidade eram ainda mais queridas a ela frente ao cenário soturno em que ela se encontrava”¹³ (Woolf: 1928, p. 18). A velha e cansada rainha encontra tal inocência e simplicidade no jovem Orlando, por quem desenvolve extremo carinho e adoração, e é a partir do sentimento tenro pelo rapaz, a narrativa parece sugerir, que ela concede definitivamente a propriedade ao pai de Orlando. Assim, a relação monumental entre a família e a casa é reconstruída através dos sentimentos de uma rainha que quer possuir um rapaz inocente, que após se transformar em mulher, começa a enxergar seu papel no mundo de maneira ainda mais radical.

Podemos afirmar isso se observarmos como Orlando se relaciona com a natureza e com o mundo a seu redor quando homem, jovem herdeiro e nobre. Ao subir em uma colina de sua imensa terra – na qual um solitário carvalho se ergue como símbolo da tradição inglesa – Orlando se apoia na árvore antiga e pondera sobre como é digno e proprietário de tudo o que seus olhos podem tocar justamente por fazer parte de uma tradição e legado que lhe garantem todas as vantagens e benefícios por ser homem e aristocrata: “Por um momento Orlando ficou de pé contando, perscrutando, reconhecendo. Aquela era a casa de seu pai; aquela outra do seu tio; A tia era dona daquelas três torres lá entre as árvores. A charneca era deles, e também a floresta; o faisão e o veado, a raposa, o texugo, a borboleta”¹⁴ (Woolf: 1928, p. 15). Entretanto, como mulher, quando está na Turquia, longe dos laços da tradição ancestral de seu país, Orlando se retira ainda mais da sociedade civilizada e foge para as montanhas turcas para viver com uma tribo nômade de ciganos. A mulher Orlando descobre novas possibilidades de se relacionar com o mundo, com a

¹³ As she sat at table she listened; she heard the guns in the Channel; she dreaded – was that a curse, was that a whisper? Innocence, simplicity, were all the more dear to her for the dark background she sat them against.

¹⁴ For a moment Orlando stood counting, gazing, recognising. That was his father’s house; that was his uncle’s. His aunt owned those three great turrets among the trees there. The heath was theirs and the forest; the pheasant and the deer, the fox, the badger, and the butterfly.

natureza e também com sua tradição ocidental que não seja através da lógica da propriedade e do consumo. Novamente no topo de uma colina, Orlando considera a paisagem:

Ela encontrou um lago no topo da montanha e quase se lançou nele para procurar a sabedoria que estava escondida lá; e quando, do topo da montanha, ela contemplou à distância, além do mar de Marmara e das planícies da Grécia e distinguiu (seus olhos eram admiráveis) a Acropolis com uma faixa branca ou duas, que ela pensou ser o Parthenon, sua alma se expandiu junto com seus olhos, e ela rezou para que ela pudesse compartilhar a majestade das colinas, conhecer a serenidade das planícies, etc. etc., como todos os crentes fazem¹⁵ (Woolf: 1928, p. 106).

Percebemos, nessa passagem, que como mulher e estrangeira, Orlando não se percebe mais como proprietária, mas sim como parte integrante da natureza e do mundo; mundo esse que guarda seus próprios mistérios e sabedorias que independem da ação humana de Orlando, e os quais ela espera compartilhar fora da lógica de dominação sucessora das propriedades inglesas, isso porque a paisagem pertence a todos que a contemplam. Além disso, se na primeira cena o rapaz Orlando tomava as rédeas do símbolo da tradição, isto é, o carvalho – “na terra, ao pé do carvalho. Ele amava, sob a transigência do verão, sentir a espinha da terra sob seus pés; pois era assim que ele via a dura raiz do carvalho; ou se imagem segue imagem, eram as costas de um cavalo que ele estava cavalgando, ou o deck de um navio”¹⁶ (Woolf: 1928, p. 14) – durante sua estadia na floresta com os “ciganos”, como escreve Woolf, Orlando percebe o símbolo da tradição ocidental encarnado no Parthenon como sendo uma parte da paisagem maior, que é o mundo a seu redor, tradição da qual ela é parte, mas não dominadora.

Reimaginar a história e a tradição parece ser um projeto consciente em *Orlando* como sugere Jane de Gay em *Virginia Woolf's Novels and the Literary Past* (2006). De acordo com a autora, o fato de Woolf ter escolhido parodiar o gênero da biografia em um romance demonstra como Woolf visava

¹⁵ She found the tarn on the mountain-top and almost threw herself in to seek the wisdom she thought lay hid there; and When, from the mountain-top, she beheld, far off, across the Sea of Marmara the plains of Greece, and made out (her eyes were admirable) the Acropolis with a White streak or two which must, she thought, be the Parthenon, her soul expanded with her eyeballs, and she prayed that she might share the majesty of the hills, know the serenity of the plains etc, etc, as all such believers do.

¹⁶ On the Earth at the foot of the oak tree. He loved, beneath all this summer transiency, to feel the earth's spine beneath him. For such he took the hard root of the oak tree to be; or, for image followed image, it was the back of a great horse that he was Riding; or the deck of a tumbling ship.

reconfigurar não apenas a história, mas também toda a tradição literária inglesa. De fato, a junção de vida e ficção – ao se basear em uma pessoa real e utilizar artifícios biográficos para contar uma história ficcional – parece ser uma estratégia em *Orlando* (1928) para demonstrar, como formulado pela própria Woolf em *A Room of One's Own* (1929), que há mais verdade na ficção do que nos fatos (Woolf: 1929, p. 18). É interessante notar que a escrita de *Orlando*, de 1928, ocorreu quase concomitante com *A Room*, de 1929, o que para Jane de Gay configura um projeto mútuo que relaciona as duas obras como uma ponderação e (re)imaginação da tradição literária e do fazer ficcional fora da lógica masculina e dominante que pautou o cânone literário até então.

Dessa forma, *Orlando* (1928) se configura como uma possibilidade, alternativa, linha de fuga, às maneiras tradicionais de se narrar a história, principalmente se considerarmos como o romance parece apontar para a fusão entre ficção e realidade como forma de relembrar uma memória não hegemônica. Assim, acredito ser pertinente terminar este texto com as palavras de Braidotti quando esta afirma que no gênero intensivo, relembrar é também reinventar:

Relembrar no modo nômade (...) é a reinvenção ativa de um Eu que é alegremente descontínuo, em oposição a ser enlutadamente consistente à programação falocêntrica da cultura. Ele desestabiliza a santidade do passado e a autoridade da experiência. O tempo verbal que melhor expressará o poder da imaginação é o futuro perfeito: 'Eu terei sido livre'¹⁷. (Braidotti: 2011, p. 154).

Referências:

- BRAIDOTTI, Rosi. *Nomadic Theory*. New York: Columbia University Press, 2011.
- DIBATTISTA, Maria. Introduction. In: WOOLF, Virginia. *Orlando*. New York: Harcourt Inc, 2006.
- FROULA, Christine. A Fin in a Waste of Waters: Women, Genius, Freedom in *Orlando*, *A Room of One's Own*, and *The Waves*. In: FROULA, Christine. *Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-Garde*. New York: Columbia University Press, 2005, n.p.
- GAY, Jane de. *Virginia Woolf's Novels and the Literary Past*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2006.

¹⁷ Remembering in the nomadic mode (...) is the active reinvention of a self that is joyfully discontinuous, as opposed to being mournfully consistent as programmed by phallogocentric culture. It destabilizes the sanctity of the past and the authority of experience. The tense that best expresses the power of the imagination is the future perfect: "I will have been free".

- GLENDINNING, Victoria. *Vita: The Life of Vita Sackville-West*. New York: Tauris Parker Paperback, 2018 [1984].
- LEE, Hermione. *Virginia Woolf*. New York: Vintage Books, 1996.
- SACKVILLE-WEST, Vita. *Knole and the Sackvilles*. London: The National Trust, 1991 [1922].
- SACKVILLE-WEST, Vita. *The Edwardians*. New York: Vintage Books, 2017 [1930].
- SACKVILLE-WEST, Vita. WOOLF, Virginia. *Virginia Woolf and Vita Sackville-West: Cartas de Amor*. BECHDEL, Alison. (Ed). Trad. HOLDEFER, Camila Von. São Paulo: Morro Branco, 2023.
- WOOLF, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf: Volume Three: 1925 – 1930*. BELL, Annie O. (Ed). Orlando: Harcourt Inc, 1980.
- WOOLF, Virginia. *Orlando*. New York: Harcourt Inc, 2006 [1928].
- WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. London: Collector's Library, 2014 [1929].
- WOOLF, Virginia. Three Guineas. In: WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own and Three Guineas*. London: Penguin Books, 2019, p. 116 – 365 [1938].

- TO BE OR NOT TO BE A VIRGIN: VIRGINITY AS A CHOICE IN SHAKESPEARE'S PROBLEM PLAYS

Mariane Vincenzi

The *First Folio* (1623), where 36 of the plays we know by William Shakespeare (1564-1616) were first published as a collection, divided the author's work into three categories – Comedies, Histories, and Tragedies. But Frederick S. Boas, an Early Modern drama scholar from the 19th century, created a new classification for four of his works, calling them „problem plays“, a term used previously to categorize Henrik Ibsen's plays. Boas stated that “All these dramas introduce us into highly artificial societies, whose civilization is ripe unto rottenness.” (Boas: 1910, p.345). Three of these plays are still under the category he invented: *Troilus and Cressida* (1602), *Measure for Measure* (1603), and *All's Well That Ends Well* (1604-5). In stating that these societies are highly artificial, we may infer that he means societies that rely on corrupted structures, laws, values, and institutions. One of these institutions is sexuality, and in all three of the plays mentioned, the topic is connected to the female characters' virginity and its uses.

In what follows, I intend to discuss the theme of virginity and how the female protagonists in each of the three plays deal with it, whether choosing to lose it or keep it. Firstly, I'll present an overview of the discourses built around virginity from Classical Antiquity until Early Modernity, moving on to a brief analysis of female virginity as a choice and part of political institutions in these three plays.

Discourses on Virginity from Classical Antiquity to Early Modernity: An Overview

The concept of female virginity that we as a society hold nowadays has a strong foundation on a biological condition – the existence of the hymen. But for a long period of time, there was no confirmation of the existence of this membrane. In fact, there was a time when the idea of a membrane at the entrance of the vagina was nonexistent. Nonetheless, discourses about

virginity already existed, being formulated in different societal domains such as religion, medicine, and law since classical antiquity.

The social importance of female virginity in Greek-Roman societies can be essentially understood as a way of controlling women's bodies to guarantee the line of paternity in marriage. In her text "Virgin Goddess", Iwersen (Cf. p.9603) explains that in ancient Greek societies, there was a need to procreate to ensure population growth. But because families were based on a patriarchal structure, women always came from a different family into a new one. For this reason, women were directly connected to change, or rather to a fate of crossing boundaries. The way found by men to suppress this dangerous nature of women was a rigid control of their sexuality through the institution of marriage, an obligation to Greek women, who could only meet this specific fate (Roman women had the very rare opportunity of becoming Vestal Virgins as I will show ahead). To ensure that a man's children were his, it was decreed that a woman should be a virgin at marriage and refrain from sexual intercourse with other men.

The name given to the state of a woman who had not engaged in sexual intercourse before marriage in Greek societies was *parthenia*, a very complex term that has many different characteristics from our known term virgin. Fundamentally, it referred to "[...] an unmarried girl whom no husband removed to another location, to another family in need of reproduction; but she was also a virgin whom no man had touched and made mother of an intruder" (Sissa: 1990, p.88).

This concept of *parthenia* was brought into the lives of young girls very early once they hit puberty, around the ages of eleven to fourteen years old and several cultural practices existed around their state of virginity. Young virgin girls – or *parthenos*– were submitted to rituals in order to ask for the protection of the virgin goddesses. If they lost their virginities, it would anger these goddesses – a very clever religious excuse to keep these girls from getting involved with men.

Roman families also protected their young virgins, thus guaranteeing their own protection and integrity. Further, Greeks and Romans believed that if they were able to take care of their virgins, they were able to take care of the integrity of their estate.

Furthermore, the protection of virgins, families, and estates was also connected to the bigger realm of the integrity of the Roman city. A series of discourses contribute to this idea, most of them religious. The most important one was connected to the virgin goddesses. In Olympus, there were three – Athena, Artemis, and Hestia – all of whom connected to different aspects of

cities. Athena is the protector of the autochthony of the city, which means the protection from non-indigenous folk, Artemis is the protector of civility, and Hestia of the hearth. Because the gods were immortal, the choice of having children was an individual one, making it possible for goddesses to choose to remain virgins since there was no need to repopulate Olympus. By choosing to remain virgins, they maintain their autonomy and are not subordinate to men. Thus, the image of the virgin as a powerful being is born – the virgin goddesses do not need men to live their lives, a fate virtually impossible for women in Greek-Roman societies.

The virgin goddesses would ask for virgin women to be their priestesses. These would fulfill their duty as priestesses but once they reached the time of marriage they would leave. As for the Romans, their cult of the Latin equivalent of Hestia, Vesta, worked a bit differently. The Vestal Virgins were priestesses whose calling could last for 30 years, the equivalent to their fertile window, but sometimes would last a lifetime. Vestal Virgins were, according to Yvonne Knibiehler in her book *História da Virgindade* (2016), girls from higher rankings chosen from the ages of six to ten by religious authorities. Their function was to maintain a sacred fire in the city, as well as to prepare offerings. Their virginity should amplify the efficiency of sacrifices as well as the city's prosperity.

Holt N. Parker in his article "Why were the Vestals Virgins? Or the Chastity of Women and the Safety of the Roman State" (2004) builds a very interesting argument about Vestal Virgins' importance to society (Cf. p.570). If we return to the idea that by protecting virgin bodies a family can prove their integrity, then the body of a Vestal Virgin represented this on a larger scale: because the cult of Vesta symbolized the unity of all Roman families, the integrity of a Vestal Virgin's body was also the integrity of the city, who had all the families inside it. This necessity to protect the city and the family was on its basis a way of maintaining patriarchal power. By guaranteeing these structures, men would still keep power in their hands and the general order of society would favor themselves.

Early Christianity was an important milestone when we consider the discourses surrounding virginity. For the first time, women were allowed to choose between a life of chastity or marriage in a religion whose thinkers, the patristic writers, "[...] were committed to the doctrine that with God there was neither male nor female." (McNamara: 1976, p.145). But with years of misogyny in pagan cultures that would see women as inferiors, these men could not think of a religion that did not have misogynistic traces in it. In her text "Sexual Equality and the Cult of Virginity in Early Christian Thought"

(1976), Jo Ann McNamara enlightens us by citing examples of some of these pagan conventions (Cf. p.145). One of them is that in some cultures, women could not take part in social practices. Another misogynistic trait that Christianity inherited was the negative view of women according to Jewish beliefs, one that would maintain itself through centuries to come due to the story of Eve and humanity's downfall. All in all, The Greek-Roman society and its patriarchal structure also contributed to Christianity's misogynistic background. Overall, the reality of women's life in Europe in the period we call late Antiquity was a very bleak one.

One of the most important ideas that paved Christianity's discourse about women was the thought that women were inferior in men's eyes due to a conception that they were equivalent to the flesh while men were analogous to the mind. For patristic writers, there was a clear superiority of the mind, which meant that women were prohibited from taking part in the priesthood nor were there any "mothers of the church". This caused a loss of female influence in the community, which now had its authority effectively in the hands of men. But even though Christianity had its problematic choices regarding gender, it provided a better context for women. Through the use of a veil, they were now permitted to attend church services. But still, the most important aspect of early Christianity was the possibility of choosing another fate for themselves that was not marriage, which implied they had more autonomy over their lives by being able to choose virginity as a path.

The speech behind the choice between virginity and marriage relied on two models, according to McNamara (Cf. p.148): Martha and Mary. Both sisters of Lazarus, they are two biblical characters in the story of Jesus, present in the Gospel of Luke (10:38-42). The former is a mother and wife, busy with household duties, and the latter a virgin, sitting raptly at the feet of Jesus. In the story, Martha complains about Mary, but Jesus defends her, proving that her choice is a worthy one. Most women were expected to choose the path of Martha and get married. But married life came with a certain burden to carry since it was a life of servitude to the husband. Even though they claimed that this was on equal grounds to both men and women, married life was described by Ambrose, an important patristic writer, as something hectic and problematic to try and convince people that the life that Maria led was a worthy one.

Early Christianity was a moment of convincing both men and women to adopt celibacy. Mary's life was, after all, defended by Jesus. They believed there were already enough people in the world, there was no need for couples to keep procreating. The possibility of virginity as a way of life was a real option.

But the endorsement of celibate life that Early Christianity tried to sell had another reason in its roots. In his book *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love* (1991), Howard Bloch shows us a more practical reason not related to a religious discourse when he summarizes another writer's thoughts on celibacy (Cf. p.84). Bloch explains that in Early Christianity, the church had a very precarious monetary situation. To try and make the money of Roman families flow in their direction, they put in motion a series of "strategies of heirship" (Bloch: 1991, p. 84), one of them being the praise of celibacy.

Basically, in praising virginity, the church could eventually transfer to themselves the wealth of families without heirs or heiresses. Another reason for the Church to encourage celibacy was to have a kind of social marker to identify Christians and try to gather followers. But once the church has enough money and followers, the praise of virginity is maintained with other objectives in mind – it becomes part of a misogynistic discourse to subjugate women.

In order to subjugate women, the main discourse they formulated relied on an interesting contradiction. The female becomes a paradoxical construction, being simultaneously the "Bride of Christ" and the "Devil's Gateway", something that is a singularity brought by Christianity into the world:

Finally, the uniqueness of Christianity resides in the fact that it, unlike any of the cults and religions that can be identified as potential sources, not only makes women assume the burden of mediator but also holds conflicting sexual attitudes in simultaneous abeyance. Thus the message to women is not "you are the Bride of Christ," or "you are the Devil's gateway," or even "you can be either," "you have a choice." Rather, it says, "you are at one and the same time the 'Bride of Christ' and the 'Devil's gateway,' seducer and redeemer, but nothing in between." The effects of this coincident contradiction are powerful and far reaching indeed. (Bloch: 1991, p.90)

If before Christianity virginity could be summarized as a way of guaranteeing paternity (with certain exceptions, such as the religious devotion of Vestal Virgins), now it becomes part of a bigger discourse by means of which religion controls every aspect of womanhood. This idea, Bloch explains, brings women to a state of vulnerability, weakness, and guilt (Cf. p.91).

Bloch explores this controlling trait of Christian virginity in his book. He mentions how the Christian strategy towards women was not

only to attract them with the promise of a certain freedom but also to control them. In creating the idea of the perfect virgin as salvation, trying to redeem women from their debt to humanity because of Eve's mistake, Christian thinkers such as Augustine, Methodius, and Jerome, elaborate several treatises, ideas, and discourses around marriage, women, and virginity, among other subjects. The idea of female virginity first and foremost presupposes some prerequisites of what a virgin should be. You can't only be a virgin in your body. For the patristic writers, maintaining your reproductive organs untouched was not enough. You had to be a virgin by heart, as Methodius, mentioned by Bloch, explains (Cf. p.98). To achieve chastity, there should be control of several aspects of your body: tongue, sight, ears, and hands.

This is only one of the remarks made about what a true virgin is. Another thought is that a true virgin "is a woman who not only has never slept with a man, but also has never desired to do so" (Bloch: 1991, p.98). There must also be an absence of ornaments (Cf. Bloch, p.98), which is a thought that originates in cosmetic theology, according to which women are intrinsically connected to ornaments whilst men would not seek this because of their superior intellect. More of the requisites for being a virgin demonstrate the unreachable and absurd status of what a virgin was: virgins should not be adorned in order not to attract men; virgins should not evoke desire, otherwise they are no longer virgins; virgins should not be seen, because to evoke desire it only takes a look; virgins should not see their own bodies, since there is a chance to evoke desire in themselves; virgins should be above suspicion, so if someone suspects that a virgin is not a virgin, she is no longer one.

Christianity creates a paradox when it says a virgin should not have ornaments, although virginity is described by Bloch as an ornament of the soul (Cf. p.106). The list of constraints becomes so long with so many impossible conditions, that we can conclude a perfect virgin is either a man – since he is the superior being, who is above the flesh – or a dead person, but in truth, virginity, as it is posed by patristic writers such as Augustine, Jerome, Methodius, among others, cannot exist. When the fathers of the church say that virginity is a path to salvation from the curse of Adam and Eve, they inevitably create the desire for the virgin in both men and women. This longing for virginity makes it impossible to attain and maintain it, because, as said before, the desire for a virgin eliminates her virginity.

But this cult of virginity brought by Christianity ended with the rise of Protestant thought, and the praise of female virginity was reformulated:

For Protestant thinkers, virginity should remain a transitory state belonging to the pre-marital body. Prolonged virginity was unnatural, as it would mean resisting gender specificity [...]. Virgins who resisted marriage ran the risk of becoming an ontological threat to the patriarchy, potentially representing either a lost commodity or a sexual deviant. (Viederman: 2022, p.18)

Virginity became a stage in life, a way of subjugating women to men in marriage and securing the family lineage by having someone to do the reproductive job inside the house, since for protestant thinkers such as Luther, it was important to maintain gender roles clear, something that celibacy had blurred. In England, with Protestantism and the dissolution of monasteries, virginity, for most women, was not an option anymore. Virgin Mary was seen primarily as a Mother and even though her perfection was still connected to her virginity and the inheritance of mystical virginity from ancient Greek-Roman societies endorsed by early Christianity, the role model she represented was unattainable. For Protestant thinkers, women should focus on a life of marriage and motherhood.

Here, it is worth mentioning the case of Queen Elizabeth I (1533-1603 A.D). She was able to resort to virginity, although hers was not holy. Instead of using a narrative of “Bride of Christ”, The Virgin Queen’s narrative was that she was married to England. She is a clear example of virginity as power, since by being a virgin in her position, she guaranteed that she needed no husband to help her. Curiously enough, she created this image at a time when it was not possible to be a virgin for most women, which put her in a similar state to the virgin goddesses’ – who chose to be virgins.

We can conclude then that virginity in our society comes, in most cases, embedded in discourses to control women. Even considering the religious narratives surrounding the Greek-Roman virgin goddesses, in the end, they had the purpose of securing the patriarchal lineage. The Christian thought brings a false sense of choice that deepens the misogyny and control over women until the arrival of Protestantism, which brings back marriage as the only goal for girls in society, exerting power in a different, even though still in a very intense, way.

Virginity in Shakespeare’s Problem Plays

The brief historical overview presented above aimed at highlighting the terms in which discourses defending virginity were formulated between classical antiquity and early modernity, when Protestantism took a more

pragmatic stance towards the issue. Even though Shakespeare lived in Protestant England, there was no sudden way of erasing thousands of years of belief in the mystical powers of virginity and its moral value. These ideas were still very much in people's minds.

Shakespeare designed a number of female virgin characters, yet when we focus on examining the three problem plays, female virginity surfaces as a very central part of their plots. We are presented with situations that mention these female characters' choices regarding their chastity, all of which have political repercussions throughout the plays.

In *Measure for Measure* (1603), Isabella, the novice, is put under the Roman Catholic ideals of virginity, she is a typical "Bride of Christ". Her virginity gives her a certain authority, she inspires respect in others. Lucio, a character that represents the average citizen in the play, makes this assessment very clear when he says: "I hold you as a thing enskied and sainted,/By your renouncement an immortal spirit,/ And to be talked with in sincerity/As with a saint." (*MM*, 1.4, 34-37). However, because she is a virgin, she evokes desire in men, and both Claudio, her brother, and Lucio are aware of that. Thus, they plan to use her verbal power, her beauty and her purity to convince the hypocritically cold Angelo to free Claudio from the death penalty he was sentenced to. Ironically, Isabella's choice to remain a virgin and become a nun, which we can understand as a kind of protest against the immorality of Vienna, ends up being the erotic bait she will involuntarily possess.

When confronted by Isabella, Angelo, who poses as someone righteous and religious, feels attracted to her and their dialogues and characterization suggest that they share the same rigidity, which produces some identification between them. Upon his infamous bargain, i.e., one night with Isabella would forgive Claudio, Isabella is outraged and affirms that her honor is more precious than her brother's life. It's her individuality, a choice that guarantees her autonomy and separation from the society of Vienna. If she were to choose to lose her virginity to Angelo, she would lose her place in heaven and fall into disgrace, much like Juliet, Claudio's wife. Even though Isabella manages to escape from Angelo, she becomes the object of desire of the Duke, who proposes marriage to her at the very ending of the play. Although we don't know what will happen to her as the play's end is open, we can observe that Isabella's virginity affects directly Vienna's most powerful men, who try to exert power over her by trying either to sleep with her or to marry her, putting themselves, somehow, above the church and religion, to whom she devoted her celibacy.

Helena, the protagonist from *All's Well That Ends Well* (1604-5), is involved in a different case. She knows what she is capable of doing, navigating situations to find good endings for herself. Upon hearing her speak for the first time, it is inferred that Helena, a daughter of a physician and currently a ward to the Countess of Roussillon, experiences feelings of sadness and helplessness due to her affection for Bertram, the son of the Countess, and a ward to the King. Nonetheless, upon witnessing her dialogue with Parolles, a companion of Bertram and another commoner in similar circumstances, who is struggling to survive, we are confronted with her remarkable wit, which demonstrates her ability to leverage her expertise to accomplish her objectives. Parolles tries to attack her status as a virgin in what we can see is a certain battle between both of them during the passage that is called the virginity dialogue. She quickly finds a way of subverting the situation he presents to her, leading the conversation towards a place that is comfortable for her. Within the conversation, we notice Helena's nature of being able to use the circumstances in order to create scenarios that are favorable to herself, and in this particular moment, Helena is capable of making a connection between the events and creates a project: offer a cure for the King's disease in exchange for the hand of Bertram.

But inside her love for Bertram, we are shown a dynamic that is class-based. Bertram is above her; he is an aristocrat, and she is a commoner. This difference in rank gives a political dimension to their situation, making us question the class system portrayed in the play. Nevertheless, regardless of her rank, most characters see her in a very positive light, except for Bertram. He rejects her, in part, due to her class status. But she is able to find a way of overcoming the obstacles he puts in front of her to marry her. In this situation for Helena, her virginity is one of the assets she has in order to achieve her goal. She is able to manipulate the situation in order to create a good outcome – marrying Bertram – and while she is a virgin, she is a female character who owns her own body. We can see Helena subvert the concept of virginity, originally being a means for men to control women's bodies. Having the king supporting her decisions emphasizes this power. But it is important to remember that while Helena is able to make this choice, her outcome is allowed because her objective is staying married to Bertram, still fitting, to a certain extent, traditional ideals of gender roles.

Moving on to *Troilus and Cressida*, (1602), we have Cressida's virginity as a measure of her own worth. Because she is fair and a maiden, Troilus desires to possess her. She knows quite well that once she loses her virginity, his interest in her will fade as she may be merely a prize to him, something

he wanted to have. What binds the two together is a sense of ownership. Her beauty once combined with her virginity was all her worth, now, not a virgin anymore, she is unworthy and deemed a “whore”.

Once she sees herself in the Greek camp, Diomedes wants her even though she is not a virgin, and Cressida needs his protection in order not to be violated by the other men. Diomedes does not care that she is not a virgin anymore, since he wants to use this as a war tactic to show Troilus that he now possesses something he once had. Troilus wants to have her for her beauty, but he does not agree with marriage, thus abandoning her. Cressida then pursues Diomedes who is interested in her, causing rage in Troilus, seeing his ‘object’ being taken, and making him psychologically vulnerable. In the context of a war, this matters a lot as it enhances the Greek victory through Diomedes. Nevertheless, we can say that Cressida is also victorious in this scenario, since she does not die for her choice of losing her virginity and succeeds in protecting herself.

In analyzing these three female characters in the three problem plays, we see virginity working in connection to women’s autonomy and worth. Also, in the three cases, virginity is enmeshed in political transactions making it clear that it is part of important social structures in the societies illustrated, causing repercussions in the main plots of each play. By choosing to keep or lose their virginity these characters face consequences, sometimes positive, sometimes negative. Either way, Isabella, Helena, and Cressida employ their autonomy through their status as virgins having results that make clear that even though they have a choice to remain or not remain virgins, their bodies still belong to a patriarchal system, making their possibilities rather limited.

Works Cited

BLOCH, Howard R. *Medieval Misogyny and the Invention of Romantic Western Love*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.

BOAS, Frederick S. *Shakespeare and His Predecessors*. New York: C. Scribner’s Sons, 1910.

IWERSEN, Julia. “Virgin Goddess”. In: JONES, Lindsay [Ed.]. *The Encyclopedia of Religion*. Farmington Hills: Thompson Gale, 2005, p.9601-9606.

KNIBIEHLER, Yvonne. *História da Virgindade*. Translation by Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Editora Contexto, 2016.

MCNAMARA, J. A. Sexual Equality and the Cult of Virginity in Early Christian Thought. *Feminist Studies*, Vol. 3, n. 3/4. College Park: Feminist Studies, 1976, p. 145, 1976.

PARKER, Holt N. Why were the Vestals Virgins? Or the Chastity of Women and the Safety of the Roman State. In: *The American Journal of Philology*, Vol. 125, No. 4. Baltimore: John Hopkins University Press, 2004, p. 563-601.

SHAKESPEARE, William. *Troilus and Cressida*. Introduction by Gretchen E. Minton and Anthony B. Dawson and Editing by Anthony B. Dawson. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

SHAKESPEARE, William. *All's Well That Ends Well*. Edited by Russel Fraser and Introduction by Alexander Leggat. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

SHAKESPEARE, William. *Measure for Measure*. Edited by Brian Gibbons. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

SISSA, Giulia. *Greek Virginit*y. Edited by G. W. Bowersock e Translation by Arthur Goldhammer. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

VIEDERMAN, Miranda, "In Loving Virtue": Staging the Virgin Body in Early Modern Drama. In: *Honors Projects*, 348. Brunswick: Bowdoin College, 2022.

- A ILHA DA MAGIA, DE WILLIAM B. SEABROOK: A RAIZ LITERÁRIA DO ZUMBI

Morgana Silva Larotonda Caetano

○ presente artigo visa uma análise da obra que deu luz ao zumbi na literatura e um debate sobre a proposição de que o zumbi tenha ganhado força no campo da cultura popular: ele nasce em berço literário, elevando-se pelas questões que aborda, visto que de questões populares foram geradas questões sobre o humano. Assim, e por manter-se em um constante movimento de mudanças e adaptações, essa personagem permeia o gênero gótico, que será tomado como base para a análise da figuração dessa criatura na obra *A ilha da magia* (1929), de William Buehler Seabrook (1884 –1945), a fim de compreender sobre as raízes literárias e culturais dessa criatura.

A obra supramencionada é como o próprio autor descreve em seu subtítulo: um livro de “fatos e ficção”. Ela se apresenta em forma de relatos autobiográficos de viagem, um *travelogue*, do jornalista correspondente estrangeiro e ex-combatente na Primeira Guerra Mundial, que, de acordo com Russell (2010, p. 24-25), era um excêntrico e controverso escritor, o qual encarna um narrador personagem em uma narrativa proposta como não ficcional, na qual discorre sobre as experiências vividas por ele, em sua incursão pelo Haiti, durante o ano de 1928, em uma busca por respostas para o mistério dos mortos-vivos, que rondava o país. Com base em preceitos do gótico, bem como nos estudos das identidades e das alteridades, este artigo propõe uma análise acerca da obra *A ilha da magia*, na qual o zumbi alegoriza a alienação do sujeito na sociedade ocidental moderna, simbolizando a relação entre o monstro e a sociedade que o engendrou.

No Haiti, Seabrook teve contato com o vodu e com diversas narrativas sobre a lenda caribenha dos mortos-vivos, chamados de zumbis pelos locais. Seabrook relata ter conseguido se inserir em uma das comunidades praticantes do vodu, e até mesmo ter sido consagrado como um deles, através de um ritual que ele chama de “batismo de sangue”. Dessa forma, e por conseguir contato com pessoas influentes no Haiti da época, o autor/narrador diz ter conseguido acesso a rituais vodu, bem como a rituais de “magia negra”,

os quais o próprio Seabrook descreve como bastante diferentes do vodu, e possivelmente, a verdadeira fonte da origem dos zumbis.

Apesar da ambivalência de seu discurso e de sua posição de fala que se quer isenta, sendo ele um homem branco e norte-americano, Seabrook dá luz à uma obra que contribui tanto com a escrita literária quanto com questões sociais, por provocar diversas reflexões e discussões acerca das temáticas que aborda. Apesar de sua narrativa não deixar clara sua posição em relação ao que, de fato, causaria essa transformação ou ressuscitação do morto, ou seja, a forma como pessoas eram transformadas no que eles chamavam de zumbi, durante todo o texto ele preocupa-se em estabelecer um parâmetro entre o pensamento místico e o científico, tentando posicionar-se de forma neutra, pois, não se declara crédulo nem incrédulo em relação à magia. Seabrook ressalta, também, seu respeito sobre as crenças locais, porém, sempre deixando claro em sua posição de fala, de homem (civilizado), que não poderia deixar de pensar de maneira lógica e científica, tornando, assim, sua narrativa, ainda mais ambivalente, ao assumir essa postura política de neutralidade.

O enredo foca na estadia de Seabrook, enquanto ele viaja por todo o Haiti, a fim de desvendar a lenda dos mortos-vivos no país. No decorrer dessas viagens, o escritor infere que o cerne da lenda está no vodu, e mais tarde, conhecendo melhor as ramificações do vodu no Haiti, ele sugere que os rituais de magia negra, e não o vodu, seriam os responsáveis pelo nascimento dos zumbis. A crença na distinção entre corpo e alma dera margem à crença sobre o ritual que consistia na extração da alma do indivíduo por um mestre vodu (um feiticeiro corrupto), que teria por finalidade a escravização do corpo desse indivíduo, nesse caso, para o trabalho nas *plantations* de cana de açúcar, administradas, principalmente pela *Hasco* (Companhia Haitiano-americana de açúcar – tradução nossa)¹.

A narrativa de *A ilha da magia* nos aponta, também, para uma explicação mais racional sobre o mistério dos zumbis: sugerem-se rituais que se davam através do envenenamento da vítima, com o uso de preparos de ervas, que levavam essa vítima a um estado semelhante ao de morte. As vítimas eram, então, enterradas por seus familiares, e posteriormente ressuscitadas em uma espécie de ritual antídoto. Todavia, não agiam mais como pessoas normais, pois estariam sob o constante efeito dessas substâncias, que continuariam a ser administradas pelos feiticeiros, a mando dos fazendeiros norte-americanos que se instalaram no Haiti desse período.

De acordo com a lenda, as almas dos zumbis haviam sido extraídas, restando somente seus corpos, que eram vendidos como escravos para esses

¹ O texto em língua estrangeira é: “Haitian-American Sugar Company.”

fazendeiros norte-americanos. Ainda que essa seja a ideia que a obra de Seabrook nos faz inferir, o autor não deixa clara sua posição em relação à questão, deixando em aberto para o leitor, que pode admitir a lógica implícita na narrativa, ou aceitar o fator místico e metafísico como explicação plausível, reconhecendo os rituais místicos locais como fenômenos sobrenaturais e inexplicáveis pela ciência.

A lenda dos mortos-vivos se espalhou pelo Haiti, desde seu período de colonização pela França, tornando-se parte do folclore haitiano. A população desenvolveu novas formas de tratar seus mortos, e o medo de transformar-se em zumbi se instaurou no país a tal ponto que se acrescentou no Código Penal Haitiano o parágrafo nº 249, no qual passa a ser “considerado atentado à vida de uma pessoa o emprego [...] de substâncias que, sem produzir morte, causam o efeito letárgico [...] Se por efeito desse estado letárgico a pessoa for enterrada, o atentado será considerado assassinato (Russell: 2010, p. 31). Tais acontecimentos serviram de base para a construção da personagem de Seabrook.

Por certo, o mito zumbi precede sua aparição norte-americana. Russell (2010, p. 26) explica que “parte das crenças religiosas” dominavam o Haiti da época, cujas origens remontam ao *vodoun*, praticado pelos primeiros escravizados levados da África às Índias Ocidentais”, e, mais tarde, disseminado no Haiti pelos afro-haitianos, levados para a ilha pelos franceses. Mesmo em meio às tentativas de conversão ao cristianismo, cujo propósito foi proibir as práticas do vodu no Haiti, esse manteve-se ativo, ainda que de maneira oculta, ou exercido da forma como sugere Russell (2010, p. 2): como um “complexo híbrido de animismo africano e catolicismo romano [...]”. Isso daria contornos a uma prática reformada do vodu, misturada aos costumes dos nativos da ilha, há muito dizimados pelos colonizadores europeus, e ao próprio catolicismo estabelecido pelos colonizadores franceses, como religião oficial haitiana.

O medo em *A ilha da magia* está, desse modo, estritamente ligado à subjetividade e às relações com o Outro, que no presente artigo apresenta-se com ‘O’ maiúsculo, pois indica uma subjetividade complexa e agente do indivíduo. Stuart Hall (1996, p. 245-248) levanta uma série de questões relativas às identidades culturais e novas formas de relações de poder no mundo pós-colonial. Especialmente porque, nesse processo, os grupos dominados, ou seja, os (de)colonizados, ainda debatem os problemas das sequelas do período do colonialismo, e da subalternização dos, agora, (ex) colonizados. A respeito da subalternização, Spivak (1994) afirma que a questão da homogeneização² reside em outro problema, o que segundo ela, conduz a

² O termo em língua estrangeira é: “homogenization.”

muitas outras questões em termos de identidade, tais como a hegemonia, a diáspora e a guetorização. A autora resume suas noções sobre a alteridade nas linhas seguintes: “Só o ‘eu’ dominante pode ser problemático; o ‘eu’ do Outro é autêntico sem problemas, naturalmente disponível para todo o tipo de complicações. Isso é muito assustador” (Spivak: 1994, p. 202, tradução nossa)³. Segundo a teoria da autora, o Outro, teria sempre de ser representado, sendo o objeto a ser conhecido, alienado de sua subjetividade, e incapaz de narrar a própria história.

Por outro lado, o medo da miscigenação e da contaminação da raça branca, pela mistura com a raça negra, também permeia a narrativa de Seabrook, implicando em uma dinâmica de duplo sentido, em relação à qual não é difícil perceber uma binaridade racial bem demarcada entre negros e brancos, na qual figuram os papéis de branco dominante e negro dominado (zumbificado). Tal dinâmica é bem demarcada na obra, por meio da ênfase constante nas diferenças entre as personagens afro-haitianas e os norte-americanas, que dão vida à narrativa.

Como relata Russell (2010), o Haiti passava por um regime de domínio socioeconômico norte-americano, e considerando a fama que precedia Seabrook de escrever somente sobre o que experienciava, a lenda do zumbi é apresentada, por ele, ao ocidente, sob forma de um relato de viagens, configurando uma narrativa verossímil, o que fez circular o mito, que ganhou espaço no folclore local, e logo disseminou-se pelo imaginário ocidental através da obra de Seabrook, publicada nos Estados Unidos no ano seguinte, e das adaptações posteriores a ela. Isso eleva o zumbi de uma lenda folclórica ao status de mito, gerando o monstro que, através da obra de William Seabrook irá garantir, então, seu lugar entre as criaturas míticas componentes do bestiário gótico.

O caráter duplo do zumbi, configura ao mesmo tempo a morte e a vida, posto que ele é uma figura escatológica que se utiliza da picardia estabelecida pela imagem grotesca do corpo, para satirizar a morte, desafiando a vida em si, já que a dualidade entre vida e morte se conjugam em um só corpo, conferindo um aspecto grotesco. Através dos anos, as narrativas sobre zumbis foram desenvolvidas e adaptadas para a cultura popular e virou um dos principais temas da *Pop Culture*, como filmes, séries de televisão, jogos eletrônicos e músicas. Todavia, com o passar do tempo não é mais a magia, e sim a ciência que é responsável pelo que é chamado por Boluk & Lenz (2011) de *zombieism*⁴.

³ Texto original: “Only the dominant self can be problematic; the self of the Other is authentic without a problem, naturally available to all kinds of complications. This is very frightening.”

⁴ A definição do termo “Zombieismo” (tradução nossa) pode ser encontrada em WordSense Online Dictionary (07/02/2023): <https://www.wordsense.eu/zombieism/>

Ao longo das décadas seguintes, o horror habitaria as ruas, as livrarias, os cinemas e os teatros. Iniciava-se, então, nesse cenário de crise, uma série de produções cinematográficas com a temática, e o zumbi tornou-se o monstro favorito das mídias de massa. O primeiro filme de zumbi a receber credibilidade foi *The White Zombie*. Baseado em *A ilha da magia*, dirigido por Victor Halperin e lançado em 1932, o filme, protagonizado por Bela Lugosi, estreou no famoso Teatro Rialto em Nova York, simbolizando a massificação e a perda da identidade do sujeito moderno norte-americano. O longa conta a história de um cientista louco, Dr. Bruner, que cria um experimento que transforma humanos em zumbis. *The White Zombie (Zumbi branca)* foi um grande sucesso e se tornou um marco para a indústria cinematográfica que estava começando a crescer. Tendo sido considerado um dos primeiros filmes de zumbis a ser produzido nos Estados Unidos, influenciou na criação de muitos outros materiais audiovisuais de zumbis que se seguiram.

Em 1968, George Romero estreia sua grande produção *A noite dos mortos-vivos*, mudando a figuração do zumbi para a forma como o conhecemos hoje: uma massa de mortos-vivos cujo único propósito de existência é se alimentar de carne humana. O filme ainda se mantém permeado pelas questões étnicas que atravessavam a obra de Seabrook em 1929. A transformação, na obra de Romero, não se dá mais por meio de feitiçaria, mas, sim, de processos científicos, geralmente não apresentados pela maioria das obras, como é o caso de *Guerra mundial z* (2006), do escritor Maximillian Michael Brooks, mais conhecido como Max Brooks.

A ilha da magia foi o primeiro livro de horror que abordou o zumbi. Seu lançamento se deu no contexto da Grande Depressão de 1929, que sucedeu a quebra da Bolsa de Valores de Nova York em 24 de outubro, provocando a necessidade de o “[...] capitalismo americano conquistar mercados [...] fora do país mantendo possessões e esferas de influência na América Central [...] controlando esses países por meio da cooptação das elites e forças armadas locais e da influência econômica [...]” (Karnal: 2021, p. 192). O mito do zumbi emergia, pois, junto à crise que assolava o país, tornando essa criatura uma perfeita alegoria para o sentimento de desespero e incerteza que afligia os cidadãos estadunidenses da época. Além do mais, a tentativa de tornar o Haiti uma colônia de exploração dos EUA, que poderia prover-lhe uma reestruturação econômica, necessitava de uma justificativa, já que o Haiti já era uma nação independente. Assim, tornava-se viável, ao colonizador, (de) civilizar, no sentido de inferiorizar, seu objeto de interesse. Assim, Seabrook comenta que “Os zumbis não passavam de pobres seres humanos, mas idiotas, dóceis alienados obrigados a trabalhar nos campos” (1990, p. 184).

Em *A ilha da magia*, as relações de poder são claramente definidas, elucidando a posição do afro-haitiano, como sendo o zumbi, descrito como um ser sem alma, bestial de semblante autômato, cujo corpo é reanimado e submetido ao trabalho escravo nas fazendas de cana de açúcar, que se espalhavam pelo Haiti da época. Essa (de)civilização do negro afro-haitiano pode ser entendida pela ótica de Eagleton (2016), como parte dos processos civilizatórios, que a pretexto de cristianizar um povo, impõem os protocolos sociais e normativos do grupo dominante sobre o dominado, através de sua animalização, conferindo-lhe status de homem não civilizado. Nessa perspectiva, o negro afro-haitiano é infantilizado, pois como posto por Fanon (2008, p. 16), a criança, assim como os animais, são seres selvagens e incompletos.

Os zumbis de hoje, seriam, de certa forma, uma resposta à personagem de *A ilha da magia*, de Seabrook: esse aventureiro que, por meio de sua “[...] prosa concisa [...] unida ao seu desejo insaciável de provar todo aspecto incomum das culturas que visitava, abriu caminho para uma série de relatos autobiográficos [em forma de relatos de viagem] sobre suas aventuras no Haiti [...]” (Russell: 2010, p. 24). Dessa maneira, sua obra remodela o folclore haitiano, elevando o caráter dessa personagem, de lenda urbana à uma simbologia mitológica, cuja alegoria configura o medo da morte, da desgraça, da escravização, da perda da subjetividade ou da autonomia. O medo corporificado na figura do zumbi tem sua origem na monstruosidade dessa criatura, que, ao mesmo tempo que se distancia e difere de mim, também assume minhas próprias formas humanas, alegorizando questões da sociedade que o engendra.

Concebendo a literatura como uma manifestação artística do seu autor, deve-se, também, considerá-la como um produto discursivo, que se constrói através de diversas camadas de perspectivas, que são entrelaçadas, não só com aspectos sociais, culturais e históricos, mas também com a autorrepresentação. Tal fato pode ser verificado na escrita sob a forma de relato de viagem em *A ilha da magia*, no qual, ao descrever os acontecimentos ocorridos durante a sua estadia na ilha do Haiti, o próprio autor defende a seguinte ideia: “os autores de ficção, os romancistas, devem, na medida do possível, cingir-se às probabilidades, à verossimilhança, mas a própria realidade não conhece estes limites. O impossível é uma constante” (Seabrook: 1990, p. 19). É perceptível que o autor impregna seu discurso, nesse trecho da obra, com as suas próprias impressões e ideais, conduzindo o leitor por um caminho de dubiedade em relação ao que é apresentado como fato e ao que é apresentado como ficção na obra.

Embora o jornalista Seabrook⁵ tenha sido amplamente celebrado por suas contribuições para a literatura de viagens, sendo aclamado por popularizar o mito do zumbi no meio literário, suas excentricidades parecem tê-lo levado a uma vida de autodestruição. O legado de Seabrook como escritor e viajante foi marcado por seu incansável desejo de experimentar o desconhecido, ou como ele chamava, “culturas exóticas”, algo que o tornou um dos maiores aventureiros de seu tempo, ao mesmo passo em que agravou suas patologias e uso excessivo de entorpecentes, levando-o a vivenciar cada vez mais experiências degradantes, e por consequência, lançando-o ao ostracismo como escritor. Esse fator pode ter sido preponderante para que a personagem que criara, e elevara ao status de mito, entrasse também em um ostracismo, passando a ocupar um status literário desprivilegiado. O que é possível constatar na circulação da personagem, em grande parte, nas mídias populares de baixo orçamento por tanto tempo, como relata Russell (2010, p. 18).

O monstro e seu corpo, como sugere Shildrick (2002, p. 1), “[consiste em] figurações da diferença que assombam o imaginário ocidental, e [levamos à seguinte questão:] o que significaria refletir sobre elas, reelaborá-las e valorizá-las?”⁶ O zumbi haitiano de Seabrook carrega consigo o fardo de exibir um corpo negro e indesejável, cujo sangue pode causar a pior das maldições para o povo branco europeu: a miscigenação. Isso causaria o fim de uma raça europeia e civilizada, já que os afro-haitianos são tidos como selvagens e animais, e só serviriam para o trabalho, mas que, insubordinados, precisam ser contidos de alguma maneira.

O zumbi escravizado de *A ilha da magia* serve com braços, pernas e vísceras, ao europeu e posteriormente ao norte-americano, canibais que absorvem sua cultura e desabilitam seu cérebro – como ocorre também com o sincretismo religioso no Haiti, desde a colonização europeia até a norte-americana, processos que promoveram uma espécie de simbiose entre o catolicismo e o vodu, a língua materna dos escravizados e a língua francesa, etc. O canibalismo também pode ser notado no ato sexual. Em *A ilha da magia*, os povos considerados selvagens, ao olhar do colonizador, animalizados por seu primitivismo, expõem verdadeiros atos de violência, que aparecem tanto nos ritos sexuais, como nos rituais de sangue do vodu,

⁵ A biografia de Seabrook, utilizada nesse estudo pode ser acessado no endereço: <https://nuvomagazine.com/magazine/summer-2005/william-seabrook-author-adventurer-and-fine-young-cannibal>.

⁶ Texto original: “[...] the figures of difference that haunt the Western imaginary, and [lead us to the following question:] what would it mean to reflect on, rework and valorize them?”

descritos na obra. Os rituais sexuais em *A ilha da magia* remetem a rituais sagrados de culturas ocidentais diversas. O sexo em Seabrook é descrito como algo mágico e místico: uma manifestação dos instintos mais primitivos do homem, que o fazem romper com as barreiras do que esse povo considera humano ou divino, aproximando-os de seus deuses.

Tendo o corpo grande representatividade na literatura, especialmente na literatura gótica e em seus subgêneros de horror e terror, as narrativas do monstro se utilizam das representações desse e destacam sua composição, sob uma perspectiva lítero-social, visando examinar o que há de elementos e símbolos da sociedade no monstro, e o que há desse monstro na sociedade que o cria. Para pautar nossas considerações sobre os processos de construção dos corpos do monstro de William Seabrook em *A ilha da magia*, tomemos emprestadas as observações de Maria Conceição Monteiro sobre o romance *The Grass Is Singing* (1950), em seu ensaio “*The Grass Is Singing*, ou a mulher e o nativo” (2011), no qual Monteiro nos descreve uma dinâmica que muito se assemelha àquela que dá corpo à obra de Seabrook aqui observada tanto em relação às temáticas abordadas pelas narrativas quanto pela construção de seus personagens, que convergem, de certa forma, para uma grande diversidade de aspectos análogos. Entre as inúmeras semelhanças, podemos mencionar que *A ilha da magia* aborda temáticas consonantes com as abordadas por *The Grass Is Singing*, que, de acordo com Monteiro (2011, p. 35), “Entre outros pontos levantados na narrativa, destacam-se as referências à política racial implementada pelos colonizadores, destinada a reger as relações entre brancos europeus e nativos negros”. É possível perceber, dessa maneira, que ambas as obras supramencionadas focalizam as relações de poder. O que fica claro entre *A ilha da magia* e *The Grass Is Singing* é a temática das relações de poder e da subalternização do Outro, como eixo central das narrativas.

Em Seabrook, o vilão, como postula Tabish Khair em sua obra sobre as conexões entre o gótico, a alteridade e o pós-colonialismo, “[...] é o ‘mestiço’ e o ‘crioulo’ em ascensão, que nunca poderá ser recuperado ou redimido, que é mais suscetível de resvalar para a vilania gótica”⁷ (Khair: 2009, p. 116, tradução nossa). O mestiço pode ser visto como a corporificação individual da miscigenação, que por sua vez é a corporificação da raça mestiça como um coletivo, que assombra o europeu porque ameaça sua soberania, por intermédio de seus descendentes de peles coloridas e de cabelos crespos e passam a ser misturados e confundidos com os Outros: os negros que outrora tinha como função única o servir e que agora os contaminam com

⁷ Texto original: “it is the ‘mixed race’ person and upstart ‘creole’ who can never be reclaimed or redeemed, who is most likely to slip into Gothic villainy.”

seu sangue impuro. Ao extrapolar a análise anterior para uma análise sobre a relação entre a alteridade e o corpo, pode-se inferir que, sendo a alteridade o ato de reconhecer as outras culturas e etnias como partes iguais da sociedade, respeitando essas culturas e suas diferenças, o propósito de tal ato deveria, dessa maneira, ser o de promover relações pacíficas e bem-sucedidas entre as pessoas e os grupos sociais e étnicos diversos. O que acontece na prática, no entanto, é diferente. Reflitamos sobre o protesto de Aimé Césaire (2020, p. 24):

Entre colonizador e colonizado, só há espaço para o trabalho forçado, a intimidação, a pressão, a polícia, os impostos, o roubo, o estupro, a imposição cultural, o desprezo, a desconfiança, o necrotério, a presunção, a grosseria, as elites descerebradas, as massas aviltadas. Nenhum contato humano, porém, relações de dominação e submissão que transformam o homem colonizador em peão, em capataz, em carcereiro, em açoite, e o homem nativo em instrumento de produção. É minha vez de apresentar uma equação: colonização = coisificação.

Muito provavelmente, por não ver nesse Outro um semelhante, mas, sim, o símbolo da diferença, o norte-americano em *A ilha da magia* não vê que há culpa em sua retórica recolonizadora, só há nele o medo de tornar-se esse outro, e por conseguinte, o desejo de controlar esse Outro, que o assombra com a imagem de sua própria danação, o final que aguarda a todos nós. Negros, brancos, amarelos, pardos, não importa. Todos pereceremos. Em *A ilha da magia*, “Os zumbis não passavam de pobres seres humanos, mas idiotas, dóceis alienados obrigados a trabalhar nos campos” (Seabrook: 1990, p. 84); portanto, são corpos vulneráveis e debilitados pela subnutrição e condições precárias de vida no Haiti da época.

O que é mais ressaltado no zumbi de Seabrook é sua aparência autômata e sua alienação, mas o que é mais enfatizado pelo autor são os olhos. Eles são descritos como distantes, paralisados e inertes, representando, no âmbito do corpo físico dessas criaturas, o estado hipnótico induzido pelo ritual e/ou pela administração de substâncias alucinógenas, cuja interpretação depende da chave com a qual se lê a obra. Em *A ilha da magia*, o sangue do afro-haitiano é, de forma alegórica, envenenado, transformando-os em zumbis, ou seja, mortos-vivos. Fato esse que nos remete à desvalorização do povo afro-haitiano, que fora escravizado e (re)escravizado em processos colonizatórios e civilizatórios europeus e norte-americanos. Em contrapartida, os haitianos que conseguem se refugiar na floresta, fugindo das imposições da sociedade branca, exercem sua cultura e credo.

A relação com o sangue ocorre nessa obra também através dos rituais sagrados do vodu, nos quais bebe-se o sangue de animais. Tal costume dos afro-haitianos representa para Seabrook um ato de resistência, em que o sangue do animal, eleito como sagrado, torna-se uma espécie de elixir que tem o poder de fortalecer seus espíritos e livrá-los da danação, ou seja, purificar seus corpos das influências brancas. Isso é retratado no trecho seguinte da obra, no qual um ritual vodu é relatado por Seabrook (1990, p. 31- 34):

Um [...] cortejo saiu da casa dos mistérios (templo vodu), acompanhando um pequeno touro negro, pronto para ser sacrificado e todo enfeitado de fitas e grinaldas. [...] O touro havia se tornado um deus. Eles seguraram o animal, [...] o babalaô mergulhava a longa lâmina [...] para atingir o coração. [...] O babalaô e a mamaloi beberam o sangue Sagrado e a seguir, num crescendo de excitação frenética, todos os fiéis [...].

Considerando as análises acima, não seria errado considerar o zumbi como uma espécie de bastardo da literatura de horror, sem descendência ou sangue nobre, assim como observa Russell (2010, p. 18): “Sem o poder da história (literária) de apoio, [...] tornou-se uma figura desamparada, [...] um vilão de segunda categoria, sem a legitimidade instantânea [...] de conde Drácula ou do monstro de Frankenstein”. Como se algo de sombrio se apropriasse do sangue dessas criaturas, de forma mística ou não, e as tornasse mensageiras da morte. Entretanto, são as construções de seus corpos que colocam os zumbis de Seabrook como semelhantes à criatura de Frankenstein e de Mary Shelley: corpos que ao serem trazidos de volta à vida, trazem impressos em si, os aspectos mais sombrios da morte, e nos fazendo lembrar do destino que a todos nós aguarda.

Referências:

BOLUK, Stephanie; LENZ, Wylie. *Generation Zombie*. London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2011.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Tradução de Claudio Willer. São Paulo: Ed. Veneta, 2020.

EAGLETON, Terry. *A morte de Deus na cultura*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2016.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscara branca*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

HALL, Stuart. When Was 'The Post-colonial' Thinking at the Limit. In: CHAMBERS, Ian; CURTY, Linda (Ed.). *The Post-Colonial Question: Common Skies. Divided Horizons*. London: Routledge, 1996, p. 242-259.

KARNAL, Leandro, et al. *História dos Estados Unidos: da origem ao século XXI*. 3. Ed. São Paulo: editora Contexto, 2021.

KHAIR, Tabish. *The Gothic, Postcolonialism and Otherness: Ghosts from Elsewhere*. 1st ed. UK: Palgrave, 2009.

MONTEIRO, Maria Conceição; CHIARA, Ana Cristina; SANTOS, Francisco Venceslau dos Santos (Ed.). *Escritas do corpo*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2011.

RUSSELL, Jamie. *Zumbis: O livro dos mortos*. Tradução de Érico Assis e Marcelo Andreani de Almeida. São Paulo: Ed. Leya Cult, 2010.

SEABROOK, B. William. *A ilha da magia: Fatos e Ficção*. Tradução de Lauro S. Blandy. Brasil: Ed. Hemus, 1990.

SHILDRICK, Margrit. *Embodying the Monster: Encounters with Vulnerable Self*. UK: Nottingham Trent University, 2002.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Questions of Multiculturalism. In: DURING, Simon (Ed.). *The Cultural Studies Reader*, London, Routledge, 1994, p. 193-202.

- THE GHOST OF JUDITH SHAKESPEARE: THE ISSUE OF DEATH IN WOMEN'S LITERATURE AS IN "THE STORY OF AN HOUR" AND "ON A COLD DAY"¹

Paula Pope Ramos

Death is not the opposite of life, but a part of it.
Haruki Murakami

There seems to be an enticing aspect of life that constantly and intensely turns our attention and reflection to death. That is, we, as humans, have always been obsessed over the theme of death, its universality, unpredictability and inescapability. Since ancient times, nothing we have said, written or sung seems to have exhausted our need to discuss said topic. From Michel de Montaigne's *Essays* (1580), William Shakespeare's Sonnet 71 "No Longer Mourn for Me" (1609), Gothic novels such as Ann Radcliffe's *A Sicilian Romance* (1790) and *The Mysteries of Udolpho* (1794), Matthew Lewis's *The Monk* (1796), Leo Tolstoy's *The Death of Ivan Ilyich* (1886), Emily Dickinson's "Because I Could Not Stop for Death" (1890), Juan Rulfo's *Pedro Paramo* (1955), Pilar Quintana's *The Bitch* (2017) and Patricia Melo's *Mulheres Empilhadas* (2019), just to name a few, we have a never-ending interest in discussing all things surrounding death. Its spectrality haunts our history and keeps scar(r)ing us as an absence that is eerily present. Even our moments of joy are often disturbed by the certainty that we are eventually going to die.

Consciously knowing that our days are numbered is precisely what separates us from other non-human beings, and it surely is the cause of much of our neurosis. The awareness of our death, an uncanny feeling, floats around our existence as an omen in our life. And it may as well come along with a sense of powerlessness that leads to an impotent rage: how can our psyche successfully cope with the fact that we are inevitably going to depart from this world? Death reaches all of us and we either see it coming or are completely taken by surprise. Regardless of the advances Science has been

¹ This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.

making when it comes to prolonging human life with its transhumanistic technologies, we are decades away from any concrete result. Therefore, our destiny is still sealed.

And the thought of existing in a world that, despite our departure from it, will prevail is unsettling. It does not matter how much of a mark we want to leave in other people's lives, the Planet is completely indifferent to our death. This Planet is one that Eugene Thacker, in his *In the Dust of this Planet* (2011), calls the "world-without-us". It is spectral and speculative and "we seem to be almost fantastically drawn to it, perhaps as a limit that defines who we are as human beings" (Thacker: 2011, p. 5). If, on the one hand, we interfere with the "world-for-us", one that we are able to act upon, interpret and fill with meaning, its counterpart, on the other hand, is "the subtraction of the human from the world" (Thacker: 2011, p. 5). That is, we are never able to grasp the meaning contained in the "world-without-us" because it is completely uninterested in our existence and unknown to us. Thus, the terror of thinking about death is not merely concerned with the fear of dying, of no longer existing, but also (and perhaps chiefly) about the fear of the Unknown. We, humans, offsprings of logic and reason, do not deal very lightly with the things we do not know or comprehend – we have to find ways of explaining them, be it through religion, fiction or complete delirium. There must be a meaning behind all closed doors (the idea of the afterlife in many religions, for example), or else we tend to tear things apart, as Enlightenment attempted doing back in the seventeenth and eighteenth centuries, which just backfired because we see, especially by the end of the eighteenth, the rise of Gothic fiction, which is known for its dealing with everything supernatural. Despite all that, we are left with only suspicions and speculations simply because no one who died has yet been able to come back to life and share their feelings and thoughts on the matter. Our idea of it is abstract and imagined, which contributes to an overwhelming sense of despair and impotency. Thus, an anxiety and fear-inducing theme, death is quintessentially Gothic, as David Punter and Glennis Byron, in *The Gothic* (2004, p. 286), point out.

As demonstrated earlier when we cited a few examples of works that deal with death, it has become a habit shared by humanity to constantly poke the other side of life just to see if it throws back some answer at us, be it in literature, arts or cinema (Swedish movie director, writer and producer Ingmar Bergman's *The Seventh Seal* (1957), for example, has a deep philosophical commentary on life, death and religion). And what these reflections provoke in return, the horror of finding ourselves extremely vulnerable, is, at last, Gothic. With this in mind, we are left with a few questions: a) what does

the fact that we overthink death have to say about us? b) why has it become such a torment? c) and more interestingly, as it is our goal here, why is women's literature so preoccupied and filled with stories about dying? The ghost of Judith Shakespeare, first introduced to women's history in literature by Virginia Woolf (*A Room of One's Own*, 1929), is a shadow that keeps following us and that, we hope, may shed some light upon this topic.

In an attempt to reach some answers in order to illuminate that debate, we have chosen two short-stories from distinct authors, times, social, political and historical backgrounds. Nevertheless, they are brought together by the theme of death as a turning-point in a woman's life: Kate Chopin's "The Story of an Hour" (1899) and Himani Bannerji's "On a Cold Day" (1999). Chopin (1850-1904) was a Southern US-American author of many short-stories and a couple of novels. She is considered by critics to be a forerunner of twentieth-century feminist works, and *The Awakening* (1899), her best-known work, is a novel that also deals with life, death and the self-discovery of Edna Pontellier, a sensual and assertive woman. Following this theme, we are interested in one of her short-stories, "The Story of an Hour". Mrs Mallard, its protagonist, is introduced to the reader as a woman "afflicted with a heart trouble" (Chopin: 2006 [1899], p. 352), one that needs tending to. So when the news of her husband's death must be delivered to her, it needs to be done in the softest manner. When she is at last informed of his passing, we are told that "she did not hear the story as many women have heard the same, with a paralyzed inability to accept its significance" (Chopin: 2006 [1899], p. 352). She goes up to her room, sits down on a chair and suddenly feels the world come to her senses: she feels the trees and the new spring life, the rain, a peddler crying, a distant song playing. Mrs Mallard, a young woman with a face "whose lines bespoke repression and even a certain strength" (Chopin: 2006 [1899], p. 353), feels something coming to her as she awaits it: "What was it? She did not know; it was too subtle and elusive to name. But she felt it, creeping out of the sky, reaching toward her through the sounds, the scents, the color that filled the air" (Chopin: 2006 [1899], p. 353). A soft whisper comes to her ear when she realises what it is: "'free, free, free!'" (Chopin: 2006 [1899], p. 353). As a consequence of her husband's demise, she was finally free. We can only imagine her disappointment when she comes downstairs to someone opening the door just to find her husband "a little travel-stained, composedly carrying his grip-sack and umbrella" (Chopin: 2006 [1899], p. 354), having been far from the scene of accident. Mrs Mallard dies almost immediately from what the doctors call a "heart disease – of joy that kills" (Chopin: 2006 [1899], p. 354).

The other short-story we have selected, “On a Cold Day”, was written by Indian-Canadian sociologist, scholar and writer Himani Bannerji (1942-), who also teaches in the Department of Sociology at York University, in Canada. In the story, a tragic event on a cold Canadian day brings the lives of two women together: Asima, who dies of suicide, becomes the body which Debbie, on her way to work, stumbles upon and sees “herself in a flowered nightdress sprawled on the sidewalk” (Bannerji: 1999, p. 337). Both women are South-Asian immigrants, we come to realise, and such a traumatic event causes in the latter some sort of self-analytical trance that reconfigures her future. Coming from Calcutta, Debbie feels forced, by the imposition of a white hierarchical power structure, to change aspects of her life, such as her name and ways, in order to fit in with more Western standards. It is the experience of seeing herself in the mirror of Asima’s death that gives Debbie the power to retrieve her lost self and reorganise her life in a way that becomes more bearable. We see, throughout the short narrative, Debbie’s train of thought as she comes to the realisation that she had been effacing her heritage in order to survive in a new country organised by crystallised social rules and norms. And by the end of it, she no longer introduces herself as Debbie Barton, the name she took on when her real one, Devika Bardhan, was too difficult for her new employers to pronounce. It is also at this moment that, in some sort of ethical revenge against those oppressive forces, Devika decides to give Asima, a stranger to her, a new story: when asked by Mr Jalal, the shopkeeper who lived across the street from the deceased, if she knew the girl who had jumped from the balcony, she told him: “actually I knew her. Not well, just met her at a party. [...] Her husband had just left her and taken away their kid. She didn’t have a job, her English wasn’t great and she was really down – depressed.” (Bannerji: 1999, p. 341). Even though Asima dies for reasons we, as readers, do not have access to, the story that Devika comes up with for her introduces us to a scheme of loyalty between women that transcends the limits of life and death.

It is interesting to observe that both stories portray a very small portion of the day, one being not even longer than an hour, but that somehow has a lot to say as an extremely important moment of change in women’s lives. While we see in Asima’s story a more direct effect on Debbie’s life, in Chopin’s it is in the protagonist that more effective changes are set: in no more than sixty minutes, the title implies, Mrs Mallard’s whole life went from apparent imprisonment to freedom just to return to confinement, when she finally gives it up. At this point, death seems like a possible (and perhaps only) escape from restricting situations. So why do they die? In our opinion, both characters

meet their deaths because the lives they were leading became unbearable, too small and painful. Mrs Mallard and Asima accept death as an escape from their cruel realities.

It is also worth noting that these characters' experiences meet when they undergo powerful sensorial events right before dying. What seems to represent a connection with the whole just before leaving for the nothingness of death. When Asima gets to the balcony she ultimately jumps off, we are told that her eyes had gone out into the world, "they had jumped into the road, milled about with people and cars, and jostled past two dogs on a leash in red coats, past toy stores and the secondhand clothing store" (Bannerji: 1999, p. 335), whereas Mrs Mallard, besides hearing the day-to-day sounds of life already mentioned earlier, also gazes "yonder on one of those patches of blue sky" in a "suspension of intelligent thought" (Chopin: 2006 [1899], p. 353). What it shows us, which is already stated in our epigraph, is that death is not a separate experience from our existence, but its continuity. Be it into the Unknown or what else, it only goes to show how death is indeed a part of life, as Murakami cleverly argues.

Returning to our short-stories, Mrs Mallard dies, the doctors have called it, of a "joy that kills". Whether she is extremely happy due to her husband's safe return home or because she is finally "'Free! Body and soul free!" (Chopin: 2006 [1899], p. 354), as she states throughout the narrative, the narrator leaves us wondering. However, as a close reading of the text will reveal, there seems to be an oppressive and limiting taint to Mr and Mrs Mallard's relationship. While still sitting on the chair and reflecting on the days to come, when she was no longer married but a widow, Chopin's protagonist feels like "There would be no one to live for her during those coming years; she would live for herself" (Chopin: 2006 [1899], p. 353). Thus, we can only imagine that the thought of having to submit to her husband once more is one that terrified her to the extent that she would rather die than live like those past days. Yet it is not of terror that she dies, but of joy. Having imagined a life in which she could live for herself, the return to that same old structure seemed inconceivable and she seems to die of pure self-enjoyment. Mrs Mallard would never return to her old life now that she knows what it feels like to be free. Choosing to die (almost like suicide) whenever she wants, however she desires, is a strong move of power and agency, which confronts directly the impotency she seems to have dealt with throughout her married years.

While Mrs Mallard dies of joy, Asima leaves the world on quite a different note. Her death being clearly a suicide is filled with melancholy.

The narrator tells us that she had been restless all morning, walking up and down her small apartment, whether trying to tidy it or pack things up we do not know, but “she was looking for something she did not find” (Bannerji: 1999, p. 335). As we get to the moments before her dying, we are left with a feeling of complete breakage in meaning, something that Asima herself has to deal with as she examines objects and feels like “something seemed to be missing – a part, a function, a meaning perhaps” (Bannerji: 1999, p. 335). Nothing makes sense to her anymore. The only thing that feels unmistakable as she walks “surefooted, aimed towards a destination” (Bannerji: 1999, p. 335) is death. And although suicide is always a tragic and traumatic event, we do have to admit that there is a level of agency and a great deal of courage to it. Once more, the narrator tells us that when Asima stepped on air it felt like “the firmest of grounds” (Bannerji: 1999, p. 335). She dies of an affliction unknown to us, but that space is filled up by the story Devika created for her, which also describes a life that seemed unbearable. Like many women before, real or imagined, she finds in the annihilation of life an escape from the oppression of it. Her dead body on the street, one that Debbie stares at with an “uncanny feeling of resemblance” (Bannerji: 1999, p. 337) and in which she recognises herself, causes changes in the whole of her life. Earlier, Debbie, also a South-Asian immigrant, was invisible on metro rides, being squeezed between two people on the seats, and she also used to erase her heritage by using makeup that would only make her look paler in order to be accepted (Bannerji: 1999, p. 339-340). It is Asima’s death and the encounter with herself in that cold body on the street that causes a complete change in Debbie’s narrative: as Devika, she is now loyal to herself at the same time and process in which she humanises Asima’s dead body, giving her not only a story but an identity.

Mrs Mallard and Asima die of suicide because they avoid at all costs a type of death that is shameful. According to Allan Kellehear, in *A Social History of Dying* (2007), shameful forms of death are becoming a constant in what he calls the Cosmopolitan age. Focusing mainly on people dying of AIDS and old age, forms of dying that reveal negative signs and features, he states that “the source of stigma is not simply the association of death with the indignity of material hardship but also the dependency wrought by frailty, contagion and the prospect of a disappearing identity” (Kellehear: 2007, p. 215). To die young of AIDS, as people had suffered in the 1980s, or to die of old age in a nursing home, forgetting and forgotten, are, to Kellehear, forms of shameful deaths. However, there are the ones who resist this type of departure. Kellehear mentions Marion, an elderly woman living in a nursing

home, who was asked what she would do with a million dollars. She blankly says that she would get a plane ticket to go to Amsterdam (Netherlands) and pay to have euthanasia (Kellehear: 2007, p. 227), which comes across as a shock in the nursing home. What Marion wants is not different from what Mrs Mallard and Asima got, both good examples of women who, unwilling to pass shamefully, decided to die in their own fashion, that is, a dignified death. It is Devika who grants Asima this possibility precisely when she renders her a new history and identity. And it is not different from what happens to Mrs Mallard after her moment of realisation when she finally finds herself apart from her husband. As Kellehear states, the disappearing identity is an important part that constitutes the shameful death and when these women are granted, or, better put, conquer an identity they no longer die this way and are able to leave the world with dignity.

It is important to state here that it is not our intention to romanticise suicide as a way of escaping worldly problems but to look at it as what it stands for in literature, especially in women's literature. We are concerned with what these quick and brute deaths tell us, readers, when those female protagonists who are faced with situations that would lessen their will to live resist and fight back to find ways-out and a form of living that would fit their selves. Charlotte Perkins Gilman (1860-1935), Virginia Woolf (1882-1941), Sylvia Plath (1932-1963), Ana Cristina Cesar (1952-1983), innumerable fictional (female) characters all chose to leave this world before being completely stripped down by it. Therefore, our business here is not about viewing the theme of suicide lightly and irresponsibly, but searching, in fiction, why death seems almost an irresistible subject in women's literature.

As an unavoidable staple not only in literature but also in women's history, we always go back to Virginia Woolf and her seminal work *A Room of One's Own* to try and figure out what has happened to women in literature that would result in their almost effacement from it, especially when there was an attempt to establish its canon. Woolf brilliantly creates in her essay-novel, when arguing for the oppressed female genius, a fictional sister for William Shakespeare, one of the greatest writers of World Literature, and goes on to call her Judith. Confronting the argument that women were not able to produce artistic works as men were able to back in the day, she actually agrees with it – to a certain extent. It surely would have been impossible for Judith Shakespeare to reach her brother's level of geniality and fame, however, not due to a lack of genius but to a lack of opportunity. The story she comes up with for Judith portrays the limitations in women's life as they were, that is, ever more restricting

than those in the lives of men. If William Shakespeare was allowed to go to grammar school, to learn Latin and the great classic authors, his “extraordinarily gifted sister” (Woolf: 2004, [1929], p. 43), on the other hand, was forced to remain at home. According to Woolf:

She was as adventurous, as imaginative, as agog to see the world as he was. But she was not sent to school. She had no chance of learning grammar and logic, let alone of reading Horace and Virgil. She picked up a book now and then, one of her brother’s perhaps, and read a few pages. But then her parents came in and told her to mend the stockings or mind the stew and not moon about with books and papers. They would have spoken sharply but kindly, for they were substantial people who knew the conditions of life for a woman and loved their daughter – indeed, more likely than not she was the apple of her father’s eye. (Woolf: 2004 [1929], p. 43)

Advancing in her story, Woolf imagines that Judith, soon after her teen years, was to be betrothed to the son of a wool-stapler, which she thought hateful and, due to her resistance to marrying him, was severely beaten by her father, who begged for her “not to hurt him, not to shame him in this matter of her marriage” (Woolf: 2004 [1929], p. 44). Unwilling to break his heart, she decides to run away from home. She was barely seventeen when she made her way to London.

Interestingly enough, Judith had the same sensibility as her brother when it came to seeing the world poetically. And just like him, she wished to be a part of the theatre. However, her reception was not the same as her brother’s. After much criticism and being the cause of laughter, the actor-manager Nick Greene, as Woolf’s imagination tells us, took pity on her and in little time:

she found herself with child by that gentleman and so – who shall measure the heat and violence of the poet’s heart when caught and tangled in a woman’s body? – killed herself one winter’s night and lies buried at some cross-roads where the omnibuses now stop outside the Elephant and Castle. (Woolf: 2004 [1929], p. 44)

Judith’s shocking ending is not at all surprising, but part of a common theme in women’s literature and history. It is the heat and violence of the poet stuck in a woman’s body, therefore, unable to find outside expression, that leads to her devastating ending. Unable to express her genius, as her brother was allowed to do, robbed of opportunities of studying by her parents and of bringing out her poetic vision of the world, and, besides that, pregnant with

a man who did not care for her, she was long dead before suiciding. Judith Shakespeare's sad ending is a great metaphor for the female creative genius that is killed even before being able to come out and be manifested, of female writers being incarcerated in domestic and passive roles, always kept apart from their great poetic essence. How many Judith Shakespeares have we not driven to madness and consequently to death?

Hers is an eternal spectre that keeps haunting women's literature, we can see by the number of female writers who, besides writing about suicide, were also driven to die of it in real life. This creative genius interrupted that women have been forced to deal with might just be the taint of madness that we see colouring our experience throughout history. Therefore, it is not unsurprising when we come to realise that suicide more often than not is a common thread in women's literature, simply because out of the options that were available to us back in the day (marriage, nunnery, bonfire, prostitution or suicide) it looked like the one that would grant a little more of control.

This form of dying, then, is not a matter of just leaving this world, but also of rejecting its constant need to shrink our lives. Choosing when and how to die, as is the case in deaths by suicide, is retrieving a part of the agency that was taken away from people who have constantly been diminished and degraded. And the idea of regaining control over life when thinking about death is one of the main arguments in one of Montaigne's essays, "That to study philosophy is to learn to die" (1580). One of the French philosopher's principal concerns, himself being a very sick person, was to meditate on death in order to live well. To surpass the imaginary limit we put on death as an omen to bad things happening in life and to start facing it as a continuity of life, as a part of it. According to Montaigne, it is all the better, more productive even, to make peace with death so we can live well and satisfactorily. Keeping in mind death's main characteristics (universality, inevitability and unpredictability) there is no dispute when it comes to our demise, so that young or old, poor or rich, we are all one step away from leaving our life in this world. So, can we live a good life aware of this fact? Montaigne has this same preoccupation: "The end of our race is death; 'tis the necessary object of our aim, if it fright [sic] us, how is it possible to advance a step without a fit of ague?" (Montaigne: 1993 [1580], p. 66). Dealing with death is a way of surpassing it, of leaving it behind, even though it will catch up with us at some point.

The women writers we are intrigued by in this paper, Chopin and Bannerji, have also an interest in handling death, in going beyond it as a way

of release from worldly chains, mainly the ones enforced upon women by a male hegemony that commands our lives. And they do not create euphemisms to deal with the theme of death, but delve in it with an authority that only a class whose history is closely embedded with suppression is able to talk about – as a way of reclaiming a power long denied.

As Montaigne has already showed us, back in the sixteenth century, meditating upon death is to anticipate an unavoidable ending that ultimately will grant us agency:

Where death waits for us is uncertain; let us look for him everywhere. The premeditation of death is the premeditation of liberty, he who has learned to die has unlearned to serve. There is nothing evil in life for him who rightly comprehends that the privation of life is no evil: to know how to die delivers us from all subjection and constraint. (Montaigne: 1993 [1580], p. 68)

Montaigne's thinking is not concerned with death by suicide, which is precisely the theme Chopin and Bannerji surround. Therefore, their meditation upon death is more than an imaginary effort of anticipation of an unavoidable end, but truly an action on the matter, which surely grants their protagonists the same liberty and freedom from subjection and constraint that the philosopher argues about. Then, women's literature being, to a certain point, obsessed over the theme of death (but more specifically, we argue, of suicide) seems to point to an attempt of reclaiming some sort of agency that was stripped down and taken away from them, as we see happening in the story of Judith Shakespeare. What this type of literature goes to show is that premeditating death is being one step ahead of what ultimately annihilates us.

To learn how to die in women's literature, a lesson they seem to have learned by imposition but one that they have taken on as their own, is to fruitfully think about ways-out of restricting situations, of indeed anticipating death just to choose to die in their own fashion. So, when we see Asima and Mrs Mallard dying of suicide, we can claim it as a response to a long history of suicide being (as Marion finds in Kellehear's research) a way of getting rid of death not simply by switching the way they would die, but of escaping one that they condemned as they accept what they have chosen for themselves, one that is dignified.

Works cited

BANNERJI, Himani. On a Cold Day. In: SULLIVAN, Rosemary (org.). *Stories by Canadian Women*. Oxford: OUP, 1999, p. 334-341.

CHOPIN, Kate. The Story of an Hour. In: SEYERSTED, P. (ed.). *The complete works of Kate Chopin*. Louisiana: Louisiana State UP, 2006 [1899], p. 352-354.

KELLEHEAR, Allan. The Birth of Shameful Death. In: KELLEHEAR, Allan. *A Social History of Dying*. Cambridge: Cambridge UP, 2007, p. 213-233.

MONTAIGNE, Michel de. *The Complete Essays*. Translated by M. A. Screech. New York: Penguin Classics, 1993.

PUNTER, David; BYRON, Glennis. The Uncanny. In: PUNTER, David; BYRON, Glennis. *The Gothic*. Massachusetts: Blackwell, 2004, p. 283-287.

THACKER, Eugene. Clouds of Unknowing. In: THACKER, Eugene. *In the Dust of this Planet*. Winchester: Zero Books, 2011, p. 1-9.

WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. New York: Penguin Books, 2004.

■ BLACK BRITISH LITERATURE AND NOVELS OF
TRANSFORMATION AT ITS CORE: A BRIEF INTRODUCTION

Paulo Henrique de Sá Júnior

This has been the century of strangers, brown, yellow and white.
This has been the century of the great immigrant experiment.
It is only this late in the day that you can walk into a playground and
find Isaac Leung by the fish pond, Danny Rohman in the football cage,
Quang O'Rourke bouncing a basketball, and Irie Jones humming a tune.
Children with first and last names of a direct collision course.
Names that secrete within them mass exodus, cramped boats
and planes, cold arrivals, medical checks...

Zadie Smith

An efficient way to map the growth of Black writing in twentieth-century literary history would be to point to the arrival of the *Empire Windrush*, June 1948, and align it to the now well-known metanarrative of post-war immigration. Susheila Nasta, in “1940s-1970s”, states that

there is no doubt that the docking of this boatload of 492 West Indian islanders – whose passengers were bound on a journey not to a welcoming ‘motherland’ but an ‘illusion’ – represents an iconic moment in post-war immigrant history, a moment, as Jamaican Louise Bennett famously observes, when Britain began to be ‘colonized in reverse’. *Windrush* has become part of the belated mythology of Britain’s public face as a multicultural nation, a conveniently distant and palatable signifier of a cultural diverse past. (Nasta: 2016, p. 25)

Louise Bennett sees the ironic reversal of the colonisation process, whereby the British who once exploited overseas lands and resources became dependent in turn on the descendants of slaves to sustain their post-war economy. While the tone is humorous, the poet is fully aware that economic gains that the British enjoyed in the previous century were based on a cruel and brutal system, as her verses indicate:

Wat a joyful news, Miss Mattie,
I feel like me heart gwine burs
Jamaica people colonizin
Englan in Reverse

Be the hundred, be de tousan
Fro country and from town,
By de ship-load, be the plane load
Jamaica is Englan boun.

[...]

Jane says de dole is not too bad
Because dey paying she
Two pounds a week fe seek a job
dat suit her dignity

me say Jane will never fine work
At de rate how she dah look,
For all day she stay popn Aunt Fan couch
An read love-story book.

Wat a devilment a Englan!
Dem face war an brave de worse,
But me wondering how dem gwine stan
Colonizin in reverse.
(Bennett: 1983, p. 106-107)

According to Mark Stein, in *Black British Literature: Novels of Transformation* (2004), Bennett's verses produce a fruitful tension, which is reciprocal in that "blackness" redefines "Britishness" and "Britishness" redefines "blackness" (Stein: 2004, p. 8). Enoch Powel, in *Freedom and Reality* (1969), one of the foremost and most influential post-war racist politicians in Britain, expressed his opinion that while black immigrants might receive or have British citizenship, they would never truly become British, let alone English (Powel: 1969, p. 281- 290). But what does it mean to be a black writer? In the British context, the adjective still refers to a rather wider group than in the American context. According to a concept of political colour, black refers to people of colour, people with an African, African Caribbean, or South Asian background. Prahbu Guptara, in *Black British Literature: An Annotated Bibliography* (1986), offered a straightforward definition of being black:

Being 'black' is a matter of visibility, with social and political consequences [...]. In my view, therefore, 'black Britons' are those people of non-European origin who are now, or were in the past, entitled to hold a British passport and displayed a substantial commitment to Britain [...]. (Guptara: 1986, p. 14)

David Dabydeen and Nana Wilson-Tagoe, in *A Reader's Guide to West Indian and Black British Literature* (1998 [1987]), proposed a somewhat more specific definition: "Black British literature refers to that created and published in Britain, largely for a British audience, by black writers either born in Britain or who have spent a major portion of their lives in Britain" (Dabydeen; Wilson-Tagoe: 1998 [1987], p. 10). But what does the term black mean? Does black denote colour of skin or quality of mind? The question of the character of the relationship between blackness and cultural production needs to be addressed without recurring to an essentialist definition of blackness. What is more, by stressing the aesthetic quality of texts, writers insist on categorizing texts according to textual properties rather than by authors.

Black British literature is accountable in two ways. Thus, what holds the writing together and "where does this body of writing stand in relation to other bodies of writing?" (Stein: 2004, p. 9). Grouping texts together as black texts, or women's writing, as postcolonial, is an act in history, an intervention that conditions the significance and the meaning which texts will attain in a reading.

The English literary scholar and author, Alastair Niven, in "Black British Writing: The Struggle for Recognition" (1988), states the case that "writing produced in Britain by writers of non-European immigrant origin or descent, is being under-recognised both internationally and at home" (Niven: 1988, p. 326). He uses black British writing in its overarching sense. It is ironic that today the terms of its reception still remain largely undefined. Much more work on black British writing has been done recently, yet the field still requires more specific approaches that take into consideration on which terms black British literature exists.

Whereas the so-called New Literatures in English were initially considered part of English Literature, e.g., the English language literatures produced in Africa, the Caribbean, Asia and in the Pacific were categorized regionally or nationally. Apart from studies of subnational groups, e.g., Maori writing, supranational regions, e.g., East African writing, anglophone Caribbean writing, or superregional, e.g., Postcolonial or Black Women's writing, there is some research on individual groups of authors for whom the questions of national, regional and cultural contexts are obviously important.

On the other hand, James Procter, in "Recalibrating the Past: The Rise of Black British Historical Fiction" (2016), claims that in some instances, as in Bernardine Evaristo's fiction, all the issues raised are mingled and have their own recognition (Procter: 2016, p. 133). These issues have been given varied treatment in fictions that portray a distinctive experience of being

black and British-born and Evaristo's *Lara* (2019 [1997]) is an example of a landmark genre-bending verse novel, that constitutes a rich resource in rethinking history.

[the Agudas have] been back a long time.
Shades style skins, stories colour sins: burnt almond,
caramel, umber, ivory, rust – antiquities now, long dark
weals form striped designs across some backs, others
have the stamp of ownership burnt into baby flesh.
All were marked for life. Ships sailing sugar canes,
slave legacy surnames: Salvador, Cardoso, Damazio,
Carrena, Roberta, da Souza, da Silva, and da Costa.
(Evaristo: 2019 [1997], p. 111)

Black British literature does not pertain exclusively to one geographical region or national space. Although black British literature overlaps with British literature, it cannot be compared to postcolonial literature. In a sense, Stein affirms that “black British literature does have its own space, its own nation, even if it is an imaginary space” (Stein: 2004, p. 10). It is only through the imagination that the multi-layered connections to numerous traditions of writing, to cultures, to histories and to numerous nation-states across the continents can be conceived. Black British literature derives from its own space, an imagined experimental field of overlapping territories and because of that, there is an important debate between Fred D’aguaiar and David Dabydeen that will take us into the problematization of the term black British literature.

D’aguaiar argues “there is no Black British literature, there is only literature with its usual variants of class, sex, race, time and place” (D’aguaiar: 1989, p. 106). He criticizes the term for falsely suggesting homogeneity in that it may trigger the assumption that all black British literature is similar rather than variegated. He also adds that a text “by a white author is white” (D’aguaiar: 1989, p. 106).

On the other hand, Dabydeen, in “On Not Being Milton: Nigger Talk in England Today” (1989), asserts that “he feels sufficiently different for him [D’aguaiar] to want to contemplate that which is other in [him], that which owes its life to particular rituals of ancestry” (Dabydeen: 1989, p. 134). Dabydeen also speaks of rituals of ancestry, or better, connections which are forged through practice. They are neither essentialist, nor are they purely constructed: blackness is something in between these two extremes for him. The critic also accuses positions like the one proposed by D’aguaiar of aspiring to universalism and stresses that he himself is unwilling to drop the epithet of ‘black’ in order to be considered a writer (Dabydeen: 1989, p. 134).

One may argue that a black British text is no less black than a text by a white writer is white. An author's experience and structural position do influence his texts, whether the author be black or white. It is fallacious, however, to take for granted that the experience of a white person in a predominantly white society is strictly analogous to that of a person of a minority background within the same society and that the experiences of people with a minority background do not differ widely.

The term black British does not signify a homogenous social group which shares a common ethnic, cultural, regional or national background. It can rather be understood as a collective term. Although black British refers to a heterogeneous group, writes Stuart Hall, in "New Ethnicities" (1996), the members of this group share the experiences of marginalization, experiences which induce a process of *diasporization* (Hall: 1996, p. 157-189). Thus, the social position as an immigrant or as a descendant entails commonalities without disseminating cultural or ethnic homogeneity. Hall's stance contrasts with the one offered by D'aguiar.

D'aguiar defends that it is possible to speak of black experience and black language in Britain which corresponds to Dabydeen's notion of *rituals of ancestry*. Nevertheless, D'aguiar calls attention to the fact that this is so partly in view of an underlying racism, in view of social differentiation and discrimination on the grounds of phenotypical differences. He also points at the idea that what he calls a black experience comes about in a racist or at least a racialist society. For him, labelling texts as black is a response to a racist society, or better, labelling texts as black, or black British by extension, is embroiled in racism or racialism and its consequences (D'aguiar: 1989, p. 110).

The term black British is older than the references made here by D'Aguiar and Dabydeen. It was deployed by the Caribbean Artists Movement¹ in the late 1960s, a movement which, according to Anne Walmsley, in *The Caribbean Artists Movement* (1992), "bridged the transformation of Britain's West Indian Community from one of exiles and immigrants to black British" (Walmsley: 1992, xviii). The term black

¹ The Caribbean Artists Movement (CAM) was born with the aim of celebrating a sense of shared Caribbean 'nationhood', exchanging ideas and forging a new Caribbean aesthetic in the arts. It began in London, England, in 1966 and was active until about 1972. It focused on the works being produced by Caribbean writers, visual artists, poets, dramatists, film makers, actors and musicians. The movement had an enormous impact on Caribbean arts in Britain. In its intense five-year existence it set the dominant artistic trends, at the same time forging a bridge between West Indian migrants and those who came to be known as black Britons. For more information on the CAM see Windrush Stories in the British Library: <https://www.bl.uk/windrush/articles/caribbean-artists-movement-1966-1972>.

British was used in an overarching sense, referring to distinct groups of West Indian migrants from Trinidad, Jamaica, Guyana, Barbados, etc... with distinct backgrounds. Later, the concept was used to include migrant groups from other parts of the world.

Stuart Hall noted that the term black was coined “as a way of referencing the common experience of racism and marginalisation in Britain” (Hall: 1996, p. 157). He tries to account for the shift in the terminology by speaking of two phases. In the first, the concept implies that “the Black experience, as a singular and unifying framework... became ‘hegemonic’ over other ethnic/racial identities” (Hall: 1996, p. 157). This phase of black British cultural politics has seen an ongoing shift toward “engaging rather than suppressing difference” (Hall: 1996, p. 159).

The second phase suggests an understanding of ethnicity that is not tied to nation, race or even culturalism, but to a positive understanding of the margin as a space of productive negotiation, fostering centeredness and cultural, social political change. Hall refers to the “politics of ethnicity predicated on difference and diversity” (Hall: 1996, p. 159) as a move toward strengthening the political concept of black British identities in the plural, making it more pluralistic. Both phases account for the process of contesting and dissolving the hegemonic ethnicity of Englishness by its confrontation with an ideally unified black British counter-ethnicity “giving way to the construction of new ethnic identities” (Stein: 2004, p. 13).

Which of the “new British”² groups come into representation and gain recognition through the category black British? If the syntagm black British implies the experience solely of people with a Caribbean or African Caribbean background, it will rightly be considered hegemonic by those groups with a dissimilar background. If, however, heterogeneity and difference become recognized features of black British identities, more of the different groups’ experiences can be considered part of a variegated black British experience (Stein: 2004, p. 13). In broader terms, black British literature rests on a political understanding of blackness, the concept of political colour. This denomination has been used to forge political alliances between culturally distinct groups from Asia, Africa, and the Caribbean while stressing commonalities they face in Britain.

Hanif Kureishi, in “The Rainbow Sign” (1986), speaks of a transformation of culture as the quote below highlights:

² This idea of the “new British” seeks to stress the ongoing process of negotiation as to who is and what is British, a process which of course dates back farther than migration from the former colonies to Britain.

It is the British, the white British, who have to learn that being British isn't what it was. Now it is a more complex thing, involving new elements. So there must be a fresh way of seeing Britain and the choices it faces: and a new way of being British after all this time. (Kureishi: 1986, p. 38)

Kureishi's claims towards inclusion voiced in this essay reinforce the notion that cultures are constantly being made and remade, permitting the insertion of new elements. This insertion focuses on the vengeance of young "black Britishers" who like himself find a new space at the centre.

Bernardine Evaristo's major protagonists, for instance, exemplify Kureishi's ideas, once they seek a new space in the centre. It is no accident that her narratives can be read as novels of transformation, describing and entailing subject formation under the influence of social, educational, familial and other major forces. The black British novel of transformation has a dual function, as I understand: it is about the formation of its protagonists as well as the transformation of British society and cultural institutions. The excerpts from Bernardine Evaristo's *Soul Tourists* (2020 [2005]) and *Girl, Woman, Other* (2019) exemplify this dual function:

As he explored the past, he became aware that the past was exploring him too, in its own spooky way. Life on earth was just the beginning, he now understood. He craved another visitation. Like an addict, he needed his fix.

In Granada he went to visit the Alhambra – *Al Qal'a al Hamra*. He wandered around its reconstructed palaces, its lavish landscape gardens, its courtyards, its lily ponds. (Evaristo: 2020 [2005], p. 155)

aged sixteen, aspiring to become an actress, she headed for London where people proudly proclaimed their outsider identities on badges she slept rough under the Embankment arches and in shops door-ways along the Strand, was interviewed by a black housing association where she lied and cried about escaping a father who'd beaten her (Evaristo: 2019, p. 7-8)

The black British novel of transformation is related to those writers born in Britain. Bernardine Evaristo is adamant as to where she belongs, as the quotation by Hanif Kureishi indicates. Stein (2004, p. 22) claims that the post-Windrush writers pursue the project of their inscription into a literary tradition and of rewriting Britain, and that is a project that encompasses not only the novel of transformation, but also writers like Kureishi and Evaristo.

One cannot help but be reminded of the genre *Rite de Passage* or *bildungsroman* when novels of transformation and all its political

implications come to the fore. It has its focus on an individual protagonist undergoing the process of character formation which takes him or her out of familial or educational institutions and through a crisis (Abrams: 1993, p. 132). During this process, the complex relationships between individual and community are scrutinized, hardship and evil are laid bare and generally, overcome. What is more, the *Rite de Passage* depicts the recognition of the protagonist's identity and his/her role in the world, explains Abrams. The genre has been strategically "adopted" for a particular purpose by feminist writers and the black British literature makes use of it for different reasons, including, political ones. "And why run the risk of inflicting yet another Eurocentric body of thought onto post-colonial texts?" (Stein: 2004, p. 23). Black British novels and their ideological contents, their symbolic potential, their potential not only to portray but also to induce change or to bring about newness can be gauged when employing the general concept of novels of transformation.

The black British novel of transformation, according to Ellen Morgen, in "Humanbecoming: Form and Focus in the Neo-Feminist Novel" (1972), is "the most salient form of literature influenced by neo-feminism" (Morgen: 1972, p. 183). Some years later, Margaret Butcher, in her article "From Maurice Guest to Martha Quest: The Female Bildungsroman in Commonwealth Literature" (1980), argued that the history of the Commonwealth novel is very much a history of female *Rite de Passage* (Butcher: 1980, p. 254-262). She also argues that the novel of transformation is a central genre in black British literature.

Comparing African Caribbean with African American novels of formation, the Jamaican scholar Geta LeSeur, in *One Mother, Two Daughters: The Afro-American and Afro-Caribbean Female Bildungsroman* (1986), has written about the "Black Bildungsroman". She examines novels which show the experiences of "growing black" (LeSeur: 1986, p. 3). According to her, the term *Bildungsroman* applies to "autobiographical novels of education, tracing the growth of the hero from childhood to adulthood" (LeSeur: 1986, p. 4). Placing emphasis on gender, she sees the "Black Bildungsroman" as *antagonist*, as *a mode of protest*. LeSeur argues:

Within the canon of African American literature, the bildungsroman has no distinct prototype equivalent to that created by white European writers. [...] In early Black literature, the form had as its precursors early autobiographies like Olaudah Equiano's [...] (1789) and Frederick Douglass's [...] (1845).

The term *Black bildungsroman* is being used here to suggest a difference between those stories written by white (that is, American or European) writers and those written by African, African American, and African West Indian writers. (LeSeur: 1995, p. 18-19)

LeSeur apparently rejects European ancestors for the Black *Bildungsroman* and insists that within African American literature this genre has no clear exemplar either. Compared to West Indian texts, it is clearly observed that the African American *Bildungsroman* is less determined by generic conventions of the *Bildungsroman*. Contrary to LeSeur's idea, it is very tempting to claim Equiano, who can be counted as one of the early black British writers, as the founding father of the *Bildungsroman*, yet it seems more appropriate to see in his narrative one of the formative influences on the novel of transformation rather than considering it the first instance of a black British novel of transformation (Stein: 2004, p. 29).

Equiano and Mary Seacole are two examples of early black British writers of the eighteenth and nineteenth centuries. Naturally, they were influenced in different ways by the books they read and by the people they corresponded with, and this holds true for black British writers generally and for the novel of transformation.

This genre is about the voicing of the protagonist's identity and its very voice becomes manifest through the novel. The black British novel of transformation does not feature only the personal formation of an individual; instead, the text constitutes a symbolic act of carving out space, of creating a public sphere. The genre, therefore, is at the centre of the debates which surround black representation.

The post-Windrush generation writer Bernardine Evaristo has written several *rite de passage* novels. Her texts feature narrators "on the move", staging a migratory and fluid identity. Their journeys are representative of their search, which involves leaving England for a quest of identity, compelling their protagonists to question the ground they inhabit and the structure which reflects their identities.

In their refusal of their role as colonial subjects, these writers come to question the boundaries they encounter through journeys of recognition. These journeys require Evaristo's protagonists, for instance, to find their place, to cut their groove and to superimpose their map (construction of identity). The protagonists also need to find their place in a Britain which is not theirs, in any straightforward way, highlighting and bringing to the fore the idea of a black British literature and its struggles for recognition.

Works Cited

- ABRAMS, Meyer H. *A Glossary of Literary Terms*. 6th ed. Fort Worth: Harcourt Brace Jovanovich, 1993.
- BENNET, Louise. Colonization in Reverse. In: MORRIS, Mervyn (ed.). *Selected Poems*. Kingston: Sangster's Book Stores Ltd, 1983. p. 106, 107.
- BUTCHER, Margaret K. From Maurice Guest to Martha Quest: The Female Bildungsroman in Commonwealth Literature. *World Literature Written in English* 21: 1980. p. 254-262. Source: <https://doi.org/10.1080/17449858208588722>. Accessed in 24/01/2023.
- DABYDEEN, David; WILSON-TAGOE, Nana (eds.). *A Reader's Guide to West Indian and Black British Literature*. London: Rutherford Press, 1998 [1987].
- D'AGUIAR, Fred. Against Black British Literature. In: BUTCHER, Maggie. *Tibisiri. Caribbean Writers and Critics*. Sydney: Dangaroo Press, 1989. p. 106-114.
- EVARISTO, Bernardine. *Lara*. Hexham: Boodaxe Books, 2019 [1997].
- EVARISTO, Bernardine. *Girl, Woman, Other*. New York: Grove Atlantic, 2019.
- EVARISTO, Bernardine. *Soul Tourists*. London: Penguin Random House, 2020 [2005].
- GUPTARA, Prahbu. *Black British Literature: An Annotated Bibliography*. Sydney: Dangaroo, 1986.
- HALL, Stuart. New Ethnicities. In: BAKER, Houston A.; DIAWARA, Manthia; LINDENBORG, Ruth H. (eds.). *Black British Cultural Studies: A Reader*. Chicago: University of Chicago Press, 1996. p. 157-189.
- KUREISHI, Hanif. The Rainbow Sign. In: KUREISHI, Hanif. *My Beautiful Laundrette and The Rainbow Sign*. London: Faber, 1986. p. 7-38.
- LESEUR, Geta. One Mother, Two Daughters: The Afro-American and Afro-Caribbean Female Bildungsroman. *Black Scholar* 17, no 2, p. 26-33, 1986.
- MORGEN, Ellen. Humanbecoming: Form and Focus in the Neo-Feminist Novel. In: CORNILLON, Susan Koppelman. *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives*. Bowling Green: Bowling Green University Popular Press, 1972.
- NASTA, Susheila. 1940s-1970s. In: OSBORNE, Deindre (ed.). *The Cambridge Companion to British Black and Asian Literature (1945-2010)*. Cambridge: CUP, 2016. p. 23-39.
- NIVEN, Alastair. Black British Writing: The Struggle for Recognition. In: DAVIS, Geoffrey; MAES-JELINEK, Hena. *Crisis and Creativity in the New Literatures in English*. Amsterdam: Rodopi, 1990. p. 325-332.
- POWEL, Enoch. *Freedom and Reality* (John Wood, ed.). London: Paper front, 1969. p. 281-290.

PROCTER, James. Recalibrating the Past. In: OSBORNE, Deindre (ed.). *The Cambridge Companion to British Black and Asian Literature (1945-2010)*. Cambridge: CUP, 2016. p. 129-143.

STEIN, Mark. *Black British Literature: Novels of Transformation*. Ohio: Ohio State University Press, 2004.

WALMSLEY, Anne. *The Caribbean Artists Movement*. London: New Beacon, 1992.

■ MINIBIOGRAFIAS

Adriana Jordão é mestre em Literaturas de Língua Inglesa e doutora em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É professora adjunta de Literatura Norte-Americana e atua na área de Estudos Literários, na especialidade Literaturas de Língua Inglesa do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ.

Aline Fernandes Thosi é graduada em Letras Port./Ing./Lit. pela Faculdade CCAA, fez mestrado em Literaturas de Língua Inglesa pela UERJ, no qual pesquisou os textos da poeta inglesa Anne Bradstreet (1612-1672) e, atualmente, cursa seu doutorado na UERJ como bolsista da CAPES, pesquisando obras literárias de autoras inglesas da Primeira Modernidade, com ênfase nos textos de temática religiosa que apresentam estratégias femininas de subversão.

Ana Carolina de Azevedo Guedes é doutoranda em Literaturas de Língua Inglesa na UERJ com bolsa FAPERJ. É doutora em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Membro do Grupo de Pesquisa KEW - Kyklos de Estudos Woolfianos e do Grupo de Estudos em Literatura e Estudos Comparados.

Camila Maria Rodrigues Macedo é mestranda em Literaturas de Língua Inglesa pelo PPG em Letras UERJ. Estuda questões de gênero e sexualidade na literatura juvenil (*Young Adult*), com foco na distopia juvenil *Jogos Vorazes*, por meio da teoria *queer*.

Camila Valladares é mestre e doutoranda em Literaturas de Língua Inglesa pela UERJ, possui graduação em Design pela PUC-Rio e em Letras pela UFF. Atua como chefe de seção do Centro Cultural COART/ UERJ, sendo responsável por seu setor de comunicação. Lá também ministra oficinas de “Encadernação e Livro de Artista” nas quais discute e entrelaça aspectos relacionados à literatura, às artes e ao design.

Cecília Athias é psicóloga (UFRJ, 2017) e professora de inglês. Concluiu o mestrado em Literaturas de Língua Inglesa na UERJ (2022), com orientação da professora Fernanda Medeiros, tendo pesquisado duas personagens shakespearianas: Helena (*All's Well That Ends Well*, 1604-

5) e *Lady Macbeth (Macbeth, 1606)*. É doutoranda na mesma instituição (2023-) e estuda a figura da bruxa e as demais criações femininas no teatro inglês da Primeira Modernidade (1550-1650).

Cristiane Vieira G. Cardaretti é doutoranda em Literaturas de Língua Inglesa na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Bolsista CAPES. Autora do livro *The Uplifting of Black Women through Literature* (Editora LAP LAMBERT Academic Publishing, Alemanha). Mestre em Literaturas de Língua Inglesa. Membro do Grupo de Pesquisa do Centro de Estudos Interculturais do Escritório Modelo de Tradução Ana Cristina César, ILE/UERJ.

Davi Pinho é professor associado de Literatura Inglesa da UERJ. É bolsista de produtividade dos programas Prociência (UERJ/Faperj) e JCNE (Faperj). É autor, editor, ensaísta e organizador de/em diversas publicações nacionais e internacionais nas áreas de Literaturas de Língua Inglesa e Literatura Comparada. É um dos líderes do Grupo de Pesquisa “Poéticas Identitárias” (CNPq) e membro do “KEW” (CNPq). Entre outros conselhos editoriais, faz parte do *Editorial Advisory Board* da série *Virginia Woolf — Variations* (Edinburgh University Press).

Fabio Carlos Noret Junior é mestrando no PPGL/UERJ (Literaturas de Língua Inglesa), com bolsa CAPES. Sua pesquisa se concentra nas obras anglófonas de autoras caribenhas contemporâneas. É bacharel e licenciado em Letras-Inglês e Literaturas de Língua Inglesa pela UERJ, onde atuou como monitor de língua inglesa e bolsista CETREINA. É membro do *Ìkòòdíde*: Grupo de Pesquisa em Literaturas, Africanidades e Tradução.

Fábio Reis é doutorando em Literaturas de Língua Inglesa na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e fez estágio na University of Kent, Reino Unido, com bolsa CAPES-PrInt. É mestre pelo Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Linguística Aplicada da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com bolsa CAPES, e possui graduação em Letras-Português Inglês, também pela UFRJ.

Felipe Fanuel Xavier Rodrigues é professor adjunto de Língua Inglesa no ILE/UERJ e professor permanente no PPGL/UERJ. Pós-doutor pela UERJ (FAPERJ Nota 10). Doutor em Letras pela UERJ com estágio

no Dartmouth College (CAPES/Fulbright). Bacharel e licenciado em Inglês e Literaturas de Língua Inglesa pela UERJ. Membro do comitê executivo do Fórum Luso-Brasileiro da Modern Language Association (MLA). Procientista UERJ/FAPERJ.

Felipe Leibold Leite Pinto é graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professor de cursos livres na Oficina Pequeno Cineasta e com trabalhos em diversas áreas do audiovisual. Atualmente, é mestrando em Literaturas de Língua Inglesa na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), onde pesquisa as tensões na relação humano-animal em um recorte de objetos literários. Bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

Fernanda Medeiros é professora associada de Literatura Inglesa da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e bolsista Prociência. Mestre e doutora em Letras, fez estágio pós-doutoral sobre o diálogo de ficcionistas brasileiros contemporâneos com a obra de William Shakespeare. Foi coeditora convidada do número dedicado a Shakespeare do periódico *Tradução em Revista* (2018) e é coorganizadora do livro *O que você precisa saber sobre Shakespeare antes que o mundo acabe*, com Liana Leão (Nova Fronteira, 2021). É autora de inúmeros artigos e capítulos de livros sobre temas relacionados ao universo shakespeariano, colaboradora da Editora Nova Fronteira na fixação e elaboração de notas para a recente coletânea das tragédias (2022), e uma das coordenadoras do Grupo de pesquisa do CNPq *Shakespeare e as modernidades*.

Gabriel Leibold é professor de Língua Inglesa no Colégio Teresiano - CAP/PUC-Rio. É graduado em Letras Licenciatura pela PUC-Rio. É também mestre em Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), tendo defendido em 2021 a dissertação *Virginia Woolf escreve a paternidade*. Atualmente, é doutorando na mesma área e na mesma instituição, investigando enquanto tema de pesquisa a interseção entre as literaturas de Virginia Woolf, Toni Morrison e Ursula K. Le Guin.

Isabella Morelli Esteves é mestranda em Estudos de Literatura (2021-2023) e escritora de ficção. Pesquisa contos de fadas, a expressão da voz autoral e representatividade de grupos minoritários.

Isadora Schwenck Corrêa de Brito é mestranda em Literaturas de Língua Inglesa na UERJ, sob orientação da professora doutora Maria Conceição Monteiro. Sua dissertação, *Frankenstein: uma leitura contemporânea*, propõe-se a oferecer uma leitura contemporânea de *Frankenstein ou o Prometeu moderno*, da autora inglesa Mary Shelley, à luz do transumanismo artístico.

Julia Romeu trabalha como tradutora literária há quase vinte anos e já traduziu autores como Jane Austen, Virginia Woolf, William Faulkner, Chimamanda Adichie e Maya Angelou entre muitos outros. É coautora do livro infantil *Carmen: a grande Pequena Notável* (Zahar, 2020) e de três musicais premiados. É mestre e doutoranda em Literaturas de Língua Inglesa pela UERJ.

Leila Assumpção Harris: professora associada. Bolsista FAPERJ (Procientista). Atua no setor de Literatura Norte-Americana e na área de Estudos Literários/ Literaturas de Língua Inglesa do PPGL-UERJ. Pesquisa em literaturas de língua inglesa e literatura comparada; ênfase nas literaturas diaspóricas contemporâneas de autoria feminina. Líder da Linha de Pesquisa *A voz e o olhar do Outro: questões de gênero e/ou etnia nas literaturas de língua inglesa*, do GrPesq/CNPQ.

Marcelo de Carvalho é doutorando em Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É mestre em Literaturas de Língua Inglesa e bacharel em Letras (Inglês/Literaturas) pela UERJ. Pesquisa principalmente a poesia em língua inglesa do século XX, com destaque para a obra da poeta estadunidense Elizabeth Bishop. Além de pesquisador, é também tradutor e poeta.

Maria Aparecida Andrade Salgueiro é professora titular da UERJ. Pós-doutora/Universidade de Londres/UCL. Doutora/UFF. *Distinguished Visiting Scholar*, University of Houston, Spring 2020. *Visiting International Scholar*, Dartmouth College, invernos setentrionais – 2010/2015. Pesquisadora/1D CNPq, Cientista do Nosso Estado/FAPERJ, PROCIENTISTA UERJ/FAPERJ, Líder/GRPesq nacional. Coordenadora Geral do Escritório Modelo de Tradução Ana Cristina César.

Maria Conceição Monteiro é doutora em literatura comparada (UFF/ Nottingham University), com estudos de pós-doutorado em literatura inglesa (UNESP). Professora titular de Literaturas de Língua Inglesa da UERJ, entre cujas publicações figuram: *Sombra errante* (2000); *Na aurora da modernidade* (2004); *Leituras contemporâneas* (2009); *Figurações das paixões nas literaturas de língua inglesa* (2013); *O corpo mecânico feminino* (2016); *Viagem ao fim do dia: poemas e contos* (2017); *Quando éramos todos vivos: e alguns poemas* (2019). Líder do Grupo de Pesquisa “Poéticas Identitárias”, do CNPq. Prociência (UERJ/FAPERJ)

Mariana Pivanti completou a graduação em Letras Inglês/Literaturas na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Concluiu o mestrado em Literaturas de Língua Inglesa como bolsista CNPq na mesma instituição, durante o qual realizou pesquisas sobre as autoras Virginia Woolf e Hélène Cixous. Atualmente ainda pesquisa a obra das duas autoras no doutorado, com bolsa Capes, também na UERJ.

Mariane Vincenzi é bacharel em Língua Inglesa e Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras – UERJ, na especialidade Literaturas de língua inglesa, com bolsa Capes.

Morgana Silva Larotonda Caetano é mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. É especialista em Língua Inglesa e suas Literaturas e em Neuro-educação e Ensino de Língua Inglesa pela Universidade Estácio de Sá. É Licenciada em Letras: Português/Inglês pela Fundação Educacional Unificada Campograndense. E-mail: sl.morgana@gmail.com.

Patricia Marouvo é doutora em Letras na área de Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atua como professora de Literatura Inglesa na graduação e na pós-graduação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. É autora do livro *Uma poética hídrica em The Waves, de Virginia Woolf* (Appris, 2021) e co-organizou os livros *Vozes femininas na literatura* (EDUFAC, 2020) e *A prosa poética de Virginia Woolf* (ApeKu, 2021).

Paula Pope Ramos é doutoranda em Literatura Inglesa na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), com pesquisa sobre a figuração da mulher vingativa na literatura britânica do século XIX. Bolsista CAPES. Editora-chefe da revista *Palimpsesto* (gestão 2022-2023). É autora em diversas publicações nacionais na área de Literaturas de Língua Inglesa. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9148-9240> | ppoperamos@gmail.com

Paulo Henrique de Sá Júnior possui graduação, mestrado e doutorado em andamento pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro em literaturas de língua inglesa. Desenvolve pesquisa sobre a escrita feminina negra contemporânea. Possui vários artigos publicados em sua área de pesquisa. É especialista em English Language Teaching pela Universidade de Cambridge. Kursou aperfeiçoamento em ELT em Hilderstone College. Atualmente, é professor da Deutsche Schule Rio de Janeiro, Escola Alemã Corcovado.

Vanessa Cianconi é professora de Literatura Norte-Americana no Departamento de Letras Anglo-germânicas da UERJ e também faz parte do corpo docente da pós-graduação em Literaturas de Língua Inglesa. Doutora em Literatura Comparada com período sanduíche no Departamento de Teatro da Universidade de Pittsburgh e pesquisa na Mellon School of Theater and Performance Research na Universidade de Harvard (2012 e 2022). Autora de *As bruxas como desculpa* (2014). Atualmente faz parte do GT “Dramaturgia e Teatro” da ANPOLL e do grupo de pesquisa “Escritos Suspeitos” ligado ao CNPq.

‘Solicitadas, são anjos as mulheres; mas coitadas depois de ganhas:’ o que há em comum entre a voz ficcional de Créssida e as vozes autorais de Isabella Whitney e Jane Anger?

Aline Fernandes Thosi

“Mas não havia silêncio”: a sonoridade em “Kew Gardens” e “The Mark on the Wall” de Virginia Woolf

Ana Carolina de Azevedo Guedes

Virgindade na Literatura *Young Adult*

Camila Maria Rodrigues Macedo

A vós: Elizabeth Bishop e José Saramago

Camila Valladares

“Dost call me witch?”: a figura da bruxa em uma peça jacobina

Cecília Athias

Vozes-Mulheres, Escritos-Denúncia: O Hibridismo de Linguagem nas obras de Frances E. W. Harper e Ann Petry enquanto narrativas estruturantes do feminismo e do protagonismo negro na Afro-América

Cristiane Vieira G. Cardaretti

Maternidade, identidade e deslocamento em *Brother I’m Dying* de Edwidge Danticat

Fabio Carlos Noret Junior

O estilo de Susan Sontag

Fábio Reis

O animal não-humano: um panorama de apagamentos

Felipe Leibold Leite Pinto

Arquiteturas da “casa racializada” em Toni Morrison: o princípio de um debate teórico-ficcional entre o *habitar* e o *pertencer*

Gabriel Leibold

Quem é o autor? Uma outra expressão na escrita

(e leitura) da ficção

Isabella Morelli Esteves

O Prometeu moderno e o transumano

Isadora Schwenck Corrêa de Brito

Quem faz a tradução: O processo tradutório do romance *Americanah* e do conto

“Os casamenteiros”, de Chimamanda

Ngozi Adichie

Julia Seixas Romeu

Elizabeth Bishop: sobre a outra invisibilidade da tradutora

Marcelo de Carvalho Gonçalves Júnior

Entre cartas e biografias, a ficção: o gênero intensivo de Virginia Woolf e Vita

Sackville-West

Mariana Pivanti

To be or not to be a Virgin: Virginitas as a Choice in Shakespeare’s Problem Plays

Mariane Vincenzi

***A ilha da magia*, de William B. Seabrook: a raiz literária do zumbi**

Morgana Silva Larotonda Caetano

The Ghost of Judith Shakespeare: the Issue of Death in Women’s Literature as in “The Story of an Hour” and “On a Cold Day”

Paula Pope Ramos

Black British Literature and Novels of Transformation at its Core: a Brief Introduction

Paulo Henrique de Sá Júnior



Instituto de
Letras
da UERJ

 **CAPES**

ISBN 978-85-7785-895-8



9 788577 858958