

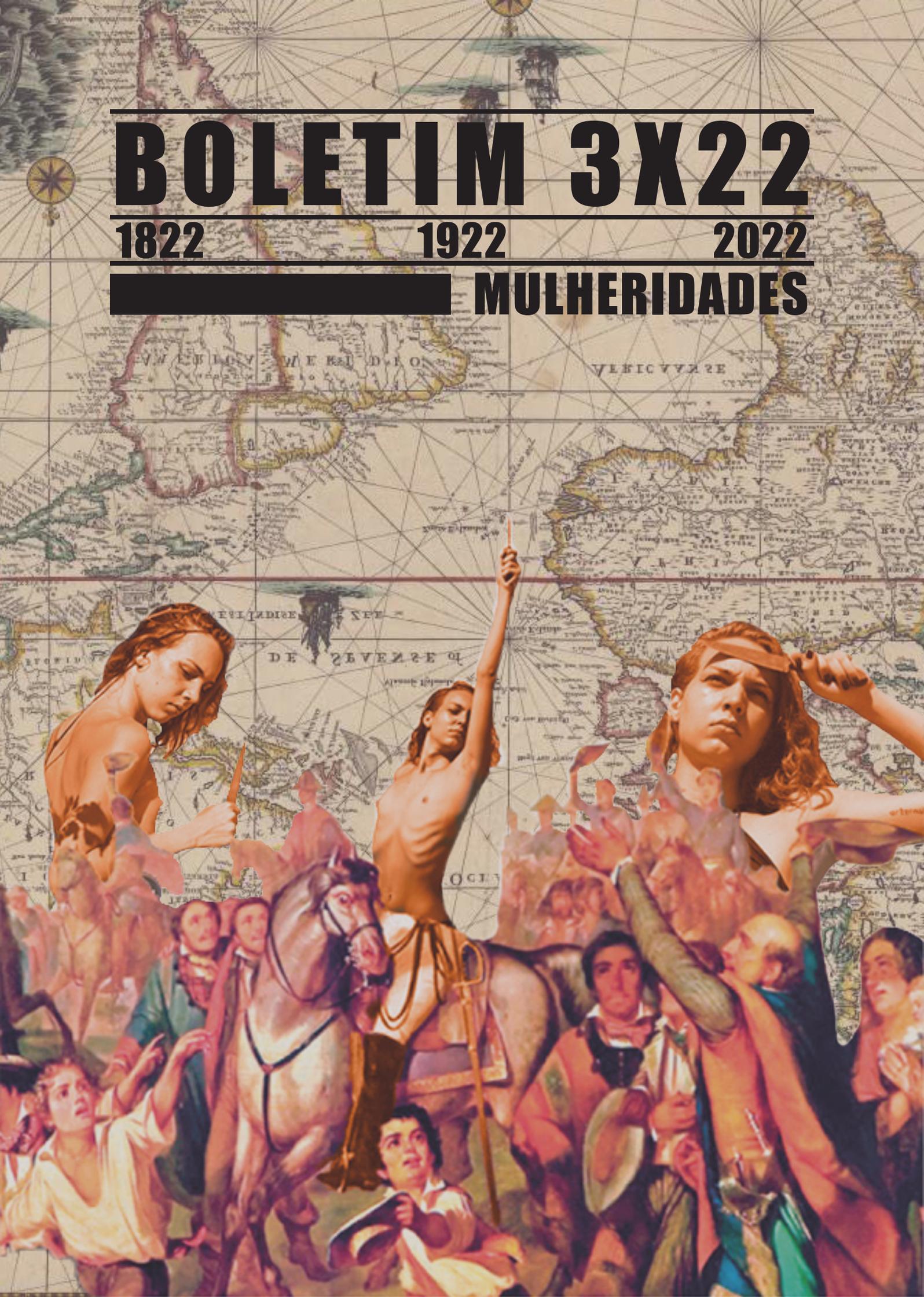
BOLETIM 3X22

1822

1922

2022

MULHERIDADES



n^o 6

ano 3

Jun. 2021

BOLETIM 3X22

1822

1922

2022

mulheridas



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Reitor Vahan Agopyan
Vice-Reitor Antonio Carlos Hernandes



PRÓ-REITORIA DE CULTURA E EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA
Pró-Reitora Maria Aparecida de Andrade Moreira Machado
Pró-Reitora Adjunta Margarida Maria Krohling Kunsch

Biblioteca Brasileira *Guita e José* **Mindlin**

BIBLIOTECA BRASILIANA GUITA E JOSÉ MINDLIN
Diretor Carlos Alberto de Moura Ribeiro Zeron
Vice-Diretor Alexandre Luis Moreli Rocha

COORDENADOR

Alexandre Macchione Saes

EQUIPE 3 VEZES 22

Bruna Martins, Franklin Pontes,
Giovane Direnzi, Leticia Scupinari,
Mariana Garcia, Norberto de Assis
e Stephany Barbosa

CURADORIA

Bruna Martins e Stephany Barbosa

DIREÇÃO DE ARTE

Bruna Martins, Giovane Direnzi e
Norberto de Assis

CAPA

Bruna Martins e Norberto de Assis

ARTE E ILUSTRAÇÃO

Bruna Martins, Giovane Direnzi e
Norberto de Assis

DESIGN E DIAGRAMAÇÃO

Norberto de Assis

REVISÃO

Bruna Martins e Giovane Direnzi

TRANSCRIÇÃO

Franklin Pontes

DIREÇÃO GERAL

Bruna Martins

AGRADECIMENTOS

Ana Paula Simioni
Betty Mindlin
Clélia Prestes
Fernanda Miranda
Giuliana Ragusa
Isabelle Anchieta
Lúcia Mindlin Loeb
Luciana Carvalho Fonseca
Maria Clara Paixão de Sousa
Maria Lúcia da Silva
Maria Teresa Mherb
Marina de Mello e Souza
Paloma Franca Amorim
Renata Carvalho
Tertuliana Lustosa
Vanessa Martins do Monte

O **BOLETIM 3X22**, enquanto canal de comunicação do PROJETO 3 VEZES 22, pretende difundir suas reflexões acerca da história, cultura e produção artística do Brasil, passando principalmente pelos períodos da Independência e do Modernismo para, a partir daí, pensar sobre os dias atuais e o futuro do país. As opiniões expressas nos textos publicados são de inteira responsabilidade de seus autores.

Todo material incluído nesta revista tem a autorização dos autores ou de seus representantes legais. Qualquer parte dos textos da publicação pode ser reproduzida, desde que citados autor e fonte.

Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin:

Rua da Biblioteca, 21, Cidade Universitária, São Paulo, SP CEP 05508-065

bbm.usp.br/publicacoes EMAIL bbm@usp.br TEL: 11 2648-0310 / 11 3091 - 1154

MULHER É DESDOBRÁVEL.....	06
Editorial.....	08
REFAZER O CAMINHO DOS FIOS ENTRE OS FUIROS.....	12
Uma homenagem a Guita Mindlin, por Bruna Martins.....	14
Carta de Betty Mindlin.....	17
Minha mãe e eu, por Marina de Mello e Souza.....	22
SE VIVERDES EM MIM, VEREIS ATÉ ONDE ME ESTENDO.....	30
Mulheres e artes visuais: o caso de Anita Malfatti, por Ana Paula Cavalcanti Simioni.....	32
EU SEI O BICHO QUE ME COME DENTRO.....	38
O neocanibalismo cordial: contatos eróticos e violentos entre o passado (...), por Isabelle Anchieta.....	40
QUE AMÉM AS TRAVAS TAMBÉM.....	50
Manifesto traveco-terrorista, por Tertuliana Lustosa.....	52
Transformando a cena teatral brasileira, entrevista com Renata Carvalho.....	67
A NOITE NÃO ADORMECE NOS OLHOS DAS MULHERES.....	76
Mulheres negras: ressignificação do imaginário e liberdade, por Clélia R. S. Prestes & Maria Lúcia da Silva.....	78
Ficção: fértil como terra preta por Fernanda R. Miranda.....	88
NÃO DIGAM QUE FUI REBOTALHO,/ QUE VIVI À MARGEM DA VIDA.....	96
O livro no novelo das contradições sociais: materialidade do invisível, por Maria Teresa Mhereb.....	98
Mulheres de imaginação ardente e leitores terríveis: Maria Velluti (...), por Luciana Carvalho Fonseca.....	108
O ofício de escrever, entrevista com Paloma Franca Amorim.....	118
MARCA DE MITO EMBOTÁVEL/MISTÉRIO QUE A TUDO ANUNCIA.....	122
Mulheres e antiguidade clássica, entrevista com Giuliana Ragusa.....	124
Cartografando as mulheres na América portuguesa, entrevista com Maria Clara Paixão de Sousa & Vanessa Martins do Monte.....	130



Mulher é
desdobrável.

Editorial

“A esperança de que, nas gerações futuras do Brasil, ela [a mulher] assumirá a posição que lhe compete nos pode somente consolar de sua sorte presente.”

Nísia Floresta Brasileira Augusta em *Opúsculo Humanitário* (1853),
livro presente no Acervo Digital da BBM

Mulher é desdobrável: este foi o mote e o processo de amadurecimento desta edição. Se *polytropos* fora o epíteto de um herói circunscrito no masculino, aquele de muitos caminhos - geográficos e retóricos -, em nosso presente se faz justo se conjugado às mulheridades possíveis: hoje estas têm maior mobilidade no espaço e domínio discursivo, podem invocar a si mesmas como musas e cantar os próprios feitos heróicos e de suas pares. Um heroísmo que também está na ordem do cotidiano, muitas vezes sem glórias reconhecidas e carregado de desigualdades. O caráter desdobrável evocado por Adélia Prado, que inaugura seu célebre livro *Bagagem*, traduz bem a potencialidade criativa, discursiva e estratégica do conjunto mulheridades em subverter a hostilidade social ainda persistente e produzir novos saberes, oferecer resistência e diferentes formas de existência, e então possibilitar outras vivências de fruição nesse mundo.

Cada escolha feita nesta curadoria foi um fragmento, uma dobra recordada, como inevitavelmente deve ser um recorte temático. Buscou-se recolher subjetividades femininas atentando tanto para quem fala quanto de quem ela fala. Este boletim é uma soma parcial de dobras textuais que, com as singularidades destas, pretende atravessar a diversidade da existência humana sob a identidade de mulheres cis, trans e travestis.

Neste sentido, objetivando dialogar com outras referências para além das presentes nos textos, as seções desta edição foram intituladas a partir de versos poéticos de autoria feminina em homenagem a personalidades contemporâneas. Desta maneira, dando continuidade à presentificação de Jarid Arraes e Adélia Prado, iniciamos o primeiro bloco deste Boletim com o verso “Refazer o caminho do fio entre os furos”, do poema “Botão”, de Francesca Cricelli. O poema faz reverência aos ensinamentos maternos, à “Mãe que ensina ver o frágil antes da quebradura” e que detém um “olhar atento às coisas por um fio”. Assim, os textos de Betty e Marina reverenciam suas

mães, respectivamente, Guita Mindlin e Gilda de Mello e Souza, cujos legados são notáveis desde o nível mais íntimo e familiar ao nível profissional e intelectual, influenciando a carreira das filhas e de muitas outras mulheres nas áreas de conhecimento que adentraram. Esta seção também intenciona de maneira mais ampla homenagear todas as professoras, alunas e funcionárias que compõem o corpo universitário da USP.

O segundo bloco é denominado “Se viverdes em mim, vereis até onde me estendo”, verso final do poema XI do livro *Iniciação do Poeta* (1963-1966), de Hilda Hilst. Nele, está presente a transcrição de parte da palestra conferida por Ana Paula Simioni no Café Filosófico CPFL, uma realização feita em parceria com o 3x22 e a BBM-USP, sobre as artes visuais na Semana de 22. A reprodução em texto evidencia a condição de Anita Malfatti dentro deste cenário e os embates com a crítica que historicamente limitou sua obra.

O título da terceira parte do Boletim, “eu sei o bicho que me come dentro/ eu sei eu sou uma mulher”, provém de um poema sem título de Nina Rizzi, publicado na Revista Escamandro em 2018. Em paralelo ao assunto abordado pelo texto da pesquisadora Isabelle Anchieta, ambos retomam a tópica da antropofagia, tão explorada pelos modernistas. Em *O neocanibalismo cordial: contatos eróticos e violentos entre o passado e o presente na arte contemporânea brasileira* expande-se o tema para analisar obras artísticas contemporâneas e suas relações com a iconografia feita pelos viajantes a respeito das mulheres representadas como “índias canibais”.

“Que amém as travas também” dá sequência à quarta seção com a canção “Oração”, de Linn da Quebrada. Nesta, apresenta-se o Manifesto traveco-terrorista, de Tertuliana Lustosa, e um trecho transcrito da entrevista em vídeo realizada com Renata Carvalho, dramaturga, atriz e diretora da peça *Manifesto Transpofágico*. As duas artistas colocam novamente em questão elementos do movimento modernista paulista, como a antropofagia e seu característico manifesto, e problemáticas da arte contemporânea no que tange ao reconhecimento da produção de mulheres trans e travestis. Tertuliana também inaugura a capa deste número que é digno de uma independência transfigurada.

O quinto bloco partilha seu destaque para um outro grupo dissidente: as mulheres negras. Sua nomeação não poderia ter menos realce: “A noite não adormece nos olhos das mulheres” é também o título de um dos mais consagrados poemas de Conceição Evaristo, tendo sido publicado nos *Cadernos Negros* de volume 19. É um poema sobre memória, sobre a resili-

ência do continuum de gerações que nascem em luta, apesar das lágrimas. Os textos aqui presentes também versam sobre esse “líquido lembradiço”, seja pela maneira como mulheres negras são representadas na arte e as implicações psicossociais disso, como aponta o texto *Mulheres negras: ressignificações do imaginário e liberdade*, de Clélia Prestes e Maria Lúcia da Silva (Instituto AMMA Psique e Negritude); seja pelo devido enfoque dado às obras literárias destas mulheres que foram sistematicamente apagadas do cânone, como visto por Fernanda Miranda em *Ficção: fértil como terra preta*.

Na sexta parte, é a vez de Carolina Maria de Jesus dar a palavra: “Não digam que fui rebotalho,/ que vivi à margem da vida.” são os versos iniciais de um poema de *Quarto de Despejo* (1960). Os versos seguintes afirmam que a autora era sempre preterida nos empregos e faz um apelo à nação: “Digam ao povo brasileiro/ que meu sonho era ser escritora,/ mas eu não tinha dinheiro/ para pagar uma editora.”. É desta disparidade classista, étnico-racial e de gênero no meio editorial que falará o texto *O livro no novelo das contradições sociais: materialidade do invisível*, da mestrandia Maria Teresa Mhereb, apresentando importantes dados estatísticos obtidos em sua pesquisa. Em seguida, Luciana Carvalho Fonseca disserta sobre as mulheres no campo da tradução e do teatro ao difundir mais especificamente a figura e o trabalho de Maria Velluti, uma mulher de “imaginação ardente” no século XIX. Encerrando esta parte, há uma breve entrevista com a escritora Paloma Franca Amorim sobre seu ofício, e uma crônica de sua autoria.

Por fim, a historiadora, professora, poeta e ativista Beatriz Nascimento enseja a edição com os versos de “Sonho”: “Mulher!/ Marca de mito embotável/ Mistério que a tudo anuncia”. Aprofundando-se no mundo dos mitos por excelência, Giuliana Ragusa apresenta na entrevista aqui transcrita a vida e as funções das mulheres na Grécia Antiga. Sobre o período moderno, por sua vez, há a entrevista com as coordenadoras do Projeto M.A.P., o qual atua na USP cartografando as mulheres na América Portuguesa a partir do trabalho filológico com arquivos.

Este é o Boletim 3x22 de nº 6, uma rede cosida de mulheridades dialógicas e tensionáveis, permitindo o debate entre seus próprios fragmentos, pois qualquer pretensão de generalizar uma identidade homogênea seria inverossímil e falha. Que este Boletim possa estender a polifonia de sua composição à experiência diversa de suas leitoras e leitores!

Bruna Martins

queria ter essas
mãos
que escrevem
a caligrafia da resistência
os discursos que
irão e continuarão
exclamando cheios
de força
jorrando
identificação

Trecho do poema "Caligrafia da resistência", do livro
Um buraco com meu nome (2018), de Jarid Arraes

Refazer o caminho do
fio entre os furos.





Foto: Lucia Mindlin Loeb/Acervo pessoal da Família Mindlin/Reprodução

Uma homenagem a Guita Mindlin

BRUNA MARTINS

Guita Mindlin nasceu em São Paulo em 1916. Aos 20 anos de idade, Guita ingressou na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, onde se formou em 1941, porém não exerceu a profissão. É na faculdade que ela conhece o jovem estudante José Mindlin, com o qual se casou dois anos mais tarde. O casal teve quatro filhos: Betty, Diana, Sérgio e Sônia.

O casal, que compartilhava a mesma paixão pelos livros, começou a colecionar uma biblioteca brasileira. Com a expansão desta e motivada pelo gosto da leitura e o interesse nas ciências humanas e na literatura, Guita empenhou-se em cursos de extensão nos anos 1960 e 1970. Assumiu a jornada de zelar pela biblioteca e aprofundou-se então na conservação destes livros. Visitou várias bibliotecas e fez estágios e cursos em diversos países, com destaque para seus estudos no Museu de Arte Contemporânea da USP, no Atelier d'Arts Appliqués du Vésinet, na França, e no Ateliê de Pedro Barbachano e Ana Beny, na Espanha. Assim, ela consegue montar um laboratório de conservação e restauro de livros dentro da própria casa. O casal constituiu ao longo da vida uma biblioteca de livros raros, somando aproximadamente 120 mil livros, sendo a maior biblioteca particular do Brasil.

Ainda na década de 70, em parceria com o IPT - Instituto de Pesquisas Tecnológicas, Guita desenvolveu uma máquina reinfibradora de papel. Em 1988, junto da amiga Thereza Brandão Teixeira, ambas criam a Associação Brasileira de Encadernação e Restauro (ABER), a fim de reunir profissionais especializados na conservação e restauro de livros, documentos impressos e manuscritos e na encadernação artesanal, incentivando assim o interesse pela documentação gráfica. Do ano de fundação até 1992, Guita ocupou o cargo de vice-diretora da instituição e, entre 1992 e 2005, o cargo de diretora. A ABER, aliada à Escola Senai Theobaldo de Nigris, passou a oferecer cursos de conservação, tornando-se um centro de referência nacional na formação de profissionais da área. O trabalho das duas amigas é considerado pioneiro no Brasil ao atuar na preservação do patrimônio bibliográfico do país.

Em maio de 2006, Guita e José Mindlin doaram sua biblioteca à Universidade de São Paulo. Guita faleceu um mês depois, e José em 2010. O prédio da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin acolheu os livros e foi inaugurado em 2013. ■

Fontes:

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ENCADERNAÇÃO E RESTAURO. Seminário “Rumos Atuais e Futuro da Conservação no Brasil”. Disponível em: <<http://www.aber.org.br/noticia/semin%C3%A1rio-em-homenagem-guita-mindlin-rumos-atuais-e-futuro-da-conserva%C3%A7%C3%A3o-no-brasil>>. Acesso em: 01 jul. 2020.

BIBLIOTECA BRASILIANA GUITA E JOSÉ MINDLIN. História: José e Guita Mindlin. Disponível em: <<https://www.bbm.usp.br/pt-br/hist%C3%B3ria/#jose-e-guita-mindlin>>.

CASSARES, Norma; TANAKA, Ana Paula H. Preservação de acervos bibliográficos: Homenagem a Guita Mindlin. São Paulo: Imprensa Oficial - SP (IMESP), 2008.

INSTITUTO CULTURAL AMILCAR MARTINS. Oficina de Restauro e Encadernação Guita Mindlin. Disponível em: <<http://icam.org.br/site/oficinaguitamidlin>>.

MINDLIN, Guita. Reenfibragem de papel. Edições Arquivo do Estado, São Paulo, jan./jun. 1989.

NEVES, J. V. D.; SOUZA, L. G.; NETO, P. J. C. A abordagem contextual em arquivos pessoais: o caso do fundo guita mindlin. Múltiplos Olhares em Ciência da Informação, v. 1, n. 1, 2018. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/64627>>. Acesso em: 01 jul. 2020



São Paulo, 16 de agosto de 2020

BETTY MINDLIN

Minha mãe, formada em direito pela Universidade de São Paulo, uma das poucas mulheres em sua turma, não exerceu a profissão, não era acadêmica, nunca foi professora. No entanto, graças a uma brincadeira séria de meu pai, tornou-se doutora honoris causa pela USP, em 2005, na cerimônia em que o título foi conferido a ele. Na hora, a condição imposta por ele para aceitar foi que ela o recebesse também. Na ata do evento deve constar a honraria.

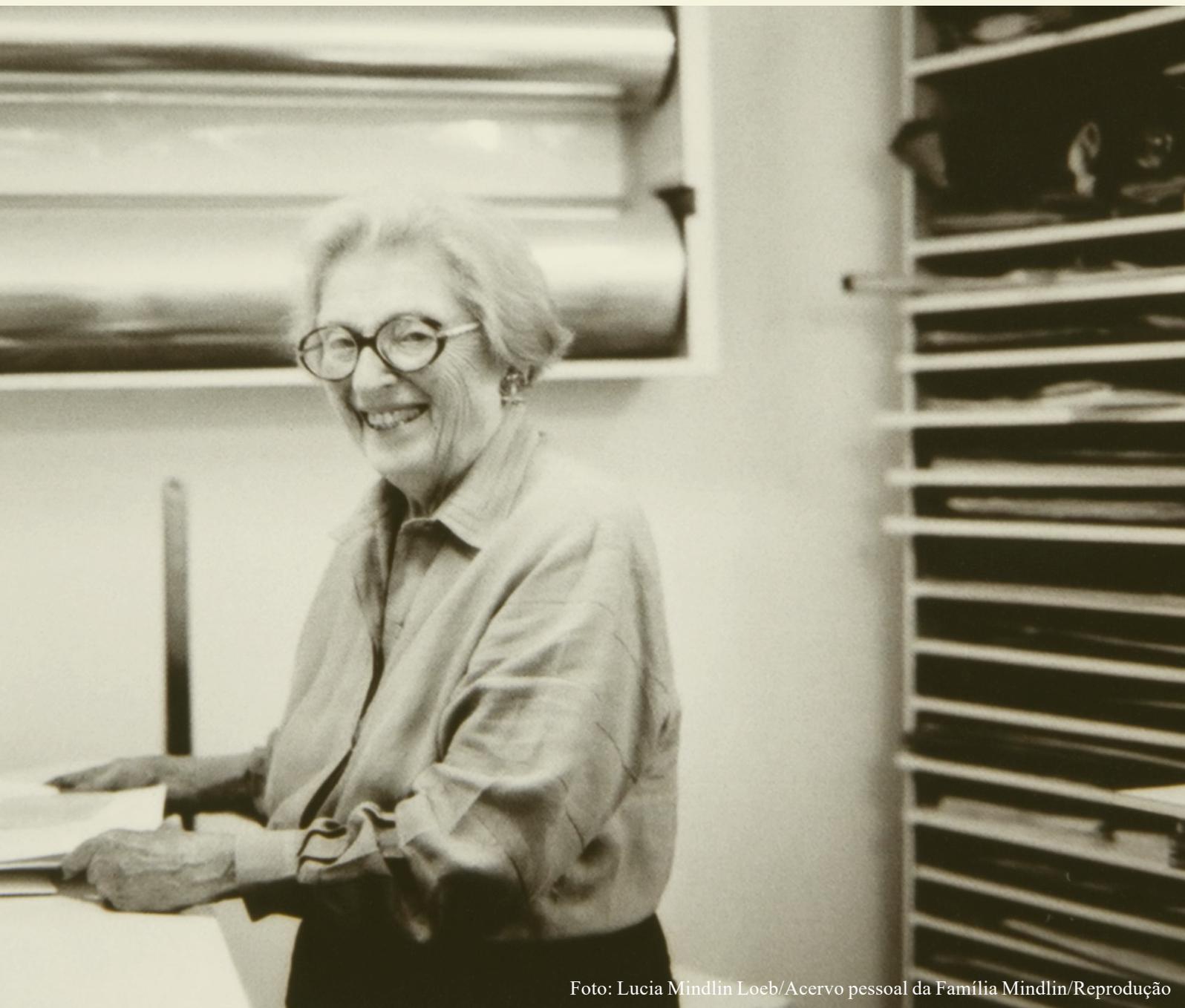
Apesar de sua modéstia, Guita é central na formação e preservação da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, participando e se interessando por adquirir edições antigas, escolhendo ser a encadernadora e restauradora dos livros raros durante décadas. Tornando-se doadora, sem hesitar. Hoje a oficina de restauro da BBM na USP tem seu nome. Nada tão importante para preservar os livros como o restauro.

Ela falava pouco de suas atividades, exercidas com nível profissional, mesmo muito antes que fundasse, com Thereza Nickelsburg Brandão Teixeira e outras colaboradoras, a Associação Brasileira de Encadernação e Restauro (ABER). Nas cartas que me escreveu, quando morei fora do Brasil de 1965 a 1967, quase não menciona as idas a Martì, seu professor de encadernação, mas deviam ser frequentes. Para mim, era como se ela vivesse apenas no âmbito doméstico, e, neste sentido, não fosse um modelo feminista. Este visto como proveniente do pai, com sua insistência em Virginia Woolf, *A room of one's own*. Ao longo da vida, até o fim, minha mãe dedicou-se à família inteira e a nós, os quatro filhos, como doadora sem par, tomando providências, resolvendo problemas, cuidando sem limites. Perdeu a mãe aos oito anos, foi criada por cinco irmãs mais velhas de outra mãe cedo falecida; seu papel de mãe e sua independência foram inventados por ela mesma. (Hoje vejo que sem a mesma qualidade, e em medida mínima, tenho o mesmo exagero de querer solucionar o doméstico para todos).

De repente, aos 70 anos, creio, levou a sério a profissão, sem descurar do que já fazia. Foi sozinha para a Espanha para trabalhos de restauro, fez projetos, buscou financiamento, realizou o que neste Boletim está descrito. Surpresa para nós, que nos divertíamos de vê-la tomada pelo trabalho, pelas conversas infinitas com Thereza e colaboradoras, pela oficina em casa e no SENAI e incumbências variadas. Seus feitos, como o emblemático restauro da primeira edição de Marília de Dirceu, de Tomás Antônio Gonzaga, eram motivo de orgulho, sobretudo de nosso pai.

Seu exemplo foi muito mais que doméstico e de amor familiar. Escrevia muito bem – quem sabe um dia uma antologia de suas cartas seja publicada. As entrevistas públicas fluíam espontâneas, sem timidez, elaboradas, temos algumas gravadas. Apaixonada por literatura e história, lia de tudo, como os cronistas e viajantes nas primeiras edições, fazendo conosco comentários estimulantes para nossa própria leitura.

Penso que devo a minha mãe ter tomado o caminho de antropóloga. Eu teria uns dez anos quando ela e eu lemos um dos primeiros livros antiapartheid recém-publicado, de Alan Paton, *Cry the beloved country*, inexplicavelmente ainda não traduzido para o português. Ela me fazia imaginar os rituais religiosos africanos, maravilhada com os tambores e batuques dos deuses – que nem sei se constam



deste livro, mas ficaram na minha lembrança pelos comentários dela. Quando, adulta, li a autobiografia e as biografias de Nelson Mandela, reconheci o trágico cenário racista da África do Sul, já marcado em mim pela leitura da infância, talvez uma das sementes do meu empenho atual pelas vozes e direitos dos povos.

Creio que minha mãe se interessava muito mais que meu pai por meus relatos sobre os povos indígenas. O que ele gostava era dos programas de formação de professores, com surgimento de escritas nas línguas e de livros autóctones. Quanto a ela, a curiosidade ia além. Lia o que escrevi muito antes que eu publicasse, como os meus diários de campo, depois de cada viagem minha, ainda em manuscritos rabiscados. Ela recebia, assim como ele, os meus numerosos hóspedes indígenas com o maior carinho e interesse, mesmo que fosse trabalhoso ter tanta gente por bastante tempo.

Hospitalidade, aliás, era o grande atributo de nossos pais, devido a ela sobretudo, a responsável por acolher amigos e visitantes, sem hora marcada, com lambiscos, almoços e jantares como se caíssem dos céus. Todos sempre saíam, assim como nós assíduos, com algum presente – em geral livros ou iguarias.

Ainda existe a casa para onde nossos pais se mudaram em 1948, com três filhos. Eu, a mais velha, seguida por Diana e Sérgio. Sonia, a mais nova, de 1959, cresceu ali. Mamãe morreu em 2006, papai em 2010 – triste, a casa ficou “vazia”, com a brasileira inteira, até que esta fosse transferida para a USP em 2013. Hoje, está instalada em nossa casa a escola maternal Senses, da maior qualidade, que fui visitar em uma festa junina em 2018. Foi como voltar a ser criança, um impacto inesperado: as características da arquitetura e do jardim, as grandes árvores, a jabuticabeira e a pitangueira – na qual eu via a mão de mamãe, os galhos sendo seus dedos –, todas foram preservadas com cuidado, apesar de pequenas reformas. Eu olhava meu quarto com a jardineira de gerânios e jorravam memórias adormecidas, como se fosse há setenta anos.

Falar de mãe não tem fim. Sobretudo agora, em meio à pandemia, quando ela volta em sonhos frequentes, como se ainda estivesse aqui. ■

Betty Mindlin, filha de Guita e José Mindlin, é antropóloga. Trabalha desde 1977 com pesquisa e apoio a diversos povos indígenas. Entre seus livros estão Diários da floresta (Terceiro Nome, 2006), Crônicas despidas e vestidas (Contexto, 2017), mais sete livros em coautoria com narradores indígenas orais de doze povos, o mais divulgado Moqueca de maridos, mitos eróticos indígenas (Paz e Terra, 2014), traduzido para várias línguas.

Foto: Lucia Mindlin Loeb/Acervo pessoal da Família Mindlin/Reprodução
Arte: Norberto de Assis

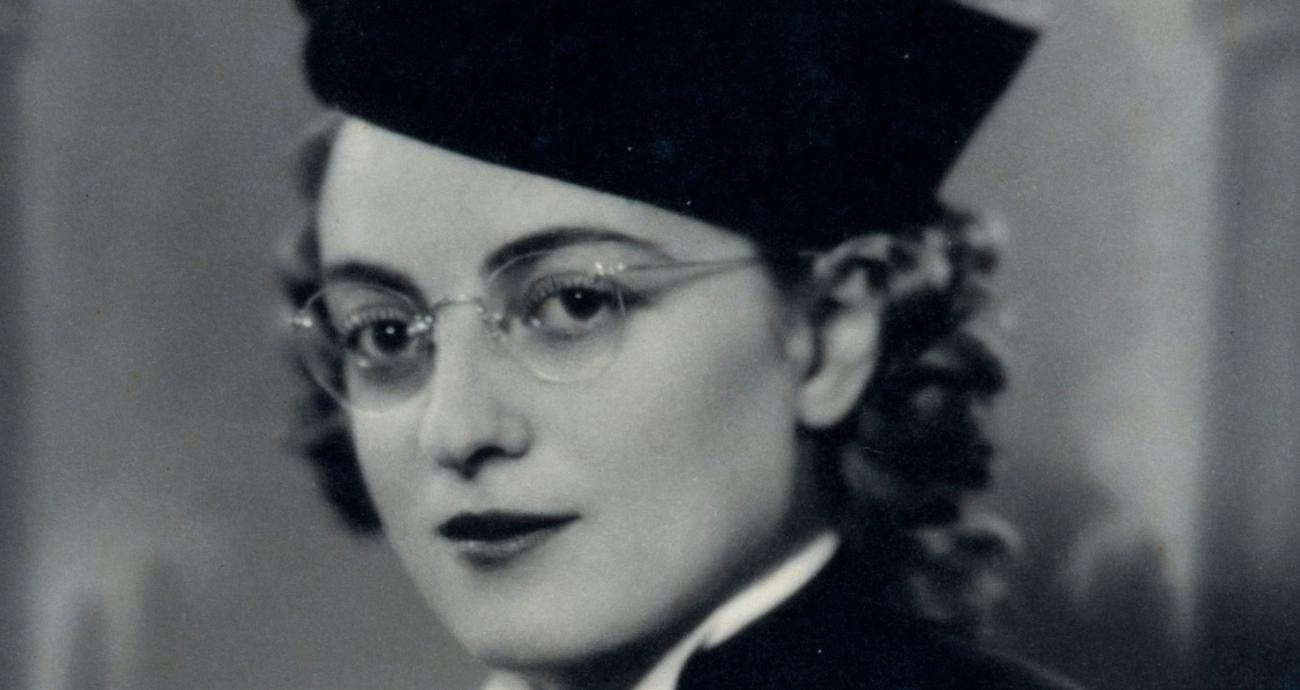


Um brilhante exame na Faculdade de Direito de São Paulo



*Das páginas
sem...*





reguantes - 2 a 370 - de hipod.
somo mais tempo - branquea



Minha mãe e eu.

Marina de Mello e Souza

O nome de solteira de minha mãe era Gilda de Moraes Rocha, tendo mudado seu nome depois de casada para Gilda Rocha de Mello e Souza. Seu pai era um rapaz de elite paulistana que, por circunstâncias alheias à sua escolha, tornou-se fazendeiro de café, e sua mãe cresceu em Santos, portanto também uma moça da cidade. Mas quando Gilda nasceu a família morava na Fazenda Santa Isabel, onde ela passou a primeira infância, dividida entre a vida rural e a da cidade interiorana que era Araraquara, onde seus pais também tinham uma casa. Gilda era a terceira de cinco filhos. Seu pai era primo-irmão de Mário de Andrade (as mães de ambos eram irmãs) e ela lembrava como, em determinadas férias, Mário, então hospedado na casa de um primo, ia frequentemente à fazenda e contava para as crianças que ela e seus irmãos eram histórias que estava escrevendo, que comporiam Macunaíma. As crianças vibravam junto com ele, imaginando personagens associadas a pessoas que conheciam, como um vizinho com o qual seu pai tinha constantes desavenças por conta de limites de terras.

Quando chegou a hora de cuidar da formação escolar, seus pais distribuíram os quatro filhos mais velhos pelas casas dos avós e tias avós, e a Gilda coube ir morar na casa da tia avó, mãe de Mário de Andrade. Aos 12 anos foi viver na casa da Rua Lopes Chaves, de onde saiu quando se casou com Antonio Candido, aos 24 anos de idade. Portanto, sua formação escolar e intelectual se deu sob a orientação do primo mais velho, que, entre as muitas atribuições, tinha tempo para acompanhar seus estudos e orientar suas leituras. Penso que foi ele a pessoa mais importante na sua formação, de quem falou a vida toda, a quem dedicou horas e mais horas de reflexão, pelo menos desde onde minha lembrança alcança, que é de uma mulher já madura.

Gilda era muito precoce. Em 1937, ela entrou com 18 anos na recém-fundada Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo. Nessa época, a Faculdade funcionava no Instituto Caetano de Campos, na Praça da República, e a reitoria era uma sala onde despachava o reitor, e uma ante sala onde trabalhavam duas secretárias. Ali estudou com os professores franceses que foram convidados para ensinar na jovem faculdade, como Lévi Strauss e Jean Maugué, tendo sido assistente de Roger Bastide, orientador de sua tese sobre a moda, que se tornou um clássico, mas apenas cerca de 30 anos depois de ter sido escrita. Gilda foi uma pensadora à frente do seu tempo, melhor compreendida pelas gerações seguintes

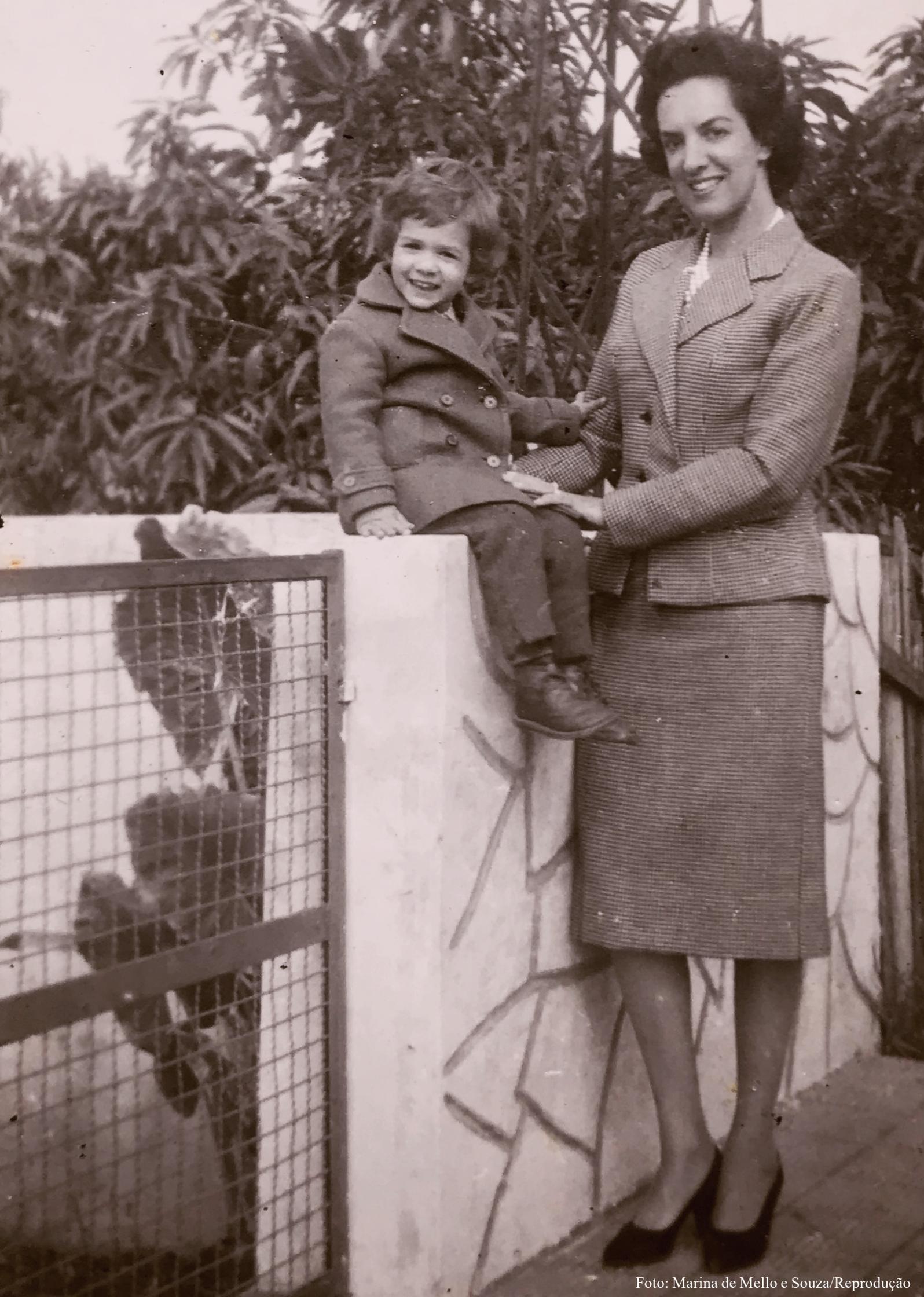


Foto: Marina de Mello e Souza/Reprodução

à sua do que pela própria. Certamente o fato de ser mulher contribuiu para isso, pois seus interesses eram vistos como secundários, ou mesmo superficiais. Com a consolidação da chamada história das mentalidades, a valorização da interdisciplinaridade, o reconhecimento da importância das produções culturais na configuração das sociedades, seus ensaios passaram a ser devidamente considerados. Foi a única mulher do grupo de amigos que fundou a Revista Clima, um marco no ambiente intelectual de São Paulo, e passou a nela escrever.

Clima foi feita por jovens na faixa dos vinte anos que se tornaram todos grandes especialistas nas áreas nas quais escreveram os ensaios críticos publicados na revista. Um deles era Antonio Candido, que foi calouro de Gilda na Faculdade de Filosofia. Foi ela quem o apresentou a Décio de Almeida Prado, entre outros, e estimulou-o a integrar o grupo de teatro do qual tornou-se o ponto: aquele que do fosso assopra o texto para os que o esquecem quando em cena. De grande amigo, Antonio Candido tornou-se seu namorado e marido. Aos 24 anos, Gilda casou em uma cerimônia civil na casa da Rua Lopes Chaves, e concedeu ter também uma cerimônia religiosa na igreja católica para satisfazer as tias velhas e a mãe. Vestia um tailleur e o ato teve a presença de uns poucos parentes. O jovem casal não tinha qualquer dinheiro além do que ganhava com seu trabalho: o pai de Gilda havia quebrado na crise de 1929 e o pai de Antonio Candido, médico com boa clínica em Poços de Caldas, havia falecido prematuramente há poucos meses, deixando sem pecúlio a viúva e os três filhos, dos quais Antonio Candido era o mais velho. Gilda tornou-se professora assistente de Roger Bastide, e Antonio Candido de Fernando de Azevedo, ambos na Faculdade de Filosofia. O salário era magro e ela morava com a sogra e um cunhado em um sobrado na Rua Perdões, na Aclimação, onde nove meses depois nasceu a primeira filha do casal: Ana Luisa.

Em 1959 e 1960, Gilda, já com as três filhas que teve, foi morar em Assis para que Antonio Candido pudesse finalmente realizar seu desejo de sair da sociologia e ir para a literatura, oportunidade dada pela formação da Faculdade de Letras, ligada à USP, naquela cidade. Foi então que teve sua primeira casa. Ana Luisa tinha quinze anos, Laura seis anos e eu dois. Tirando esse ano e meio, no qual pediu uma licença sem vencimentos, Gilda foi professora de estética no Departamento de Filosofia durante toda sua vida profissional. Preparava suas aulas com grande dedicação, lia muito para isso, escolhia as pinturas que iria analisar, fazia anotações dos textos utilizados e ficava nervosa antes de cada aula.

Quando começo a me lembrar das coisas, ela estava na casa dos quarenta anos - quando nasci ela tinha 39 anos. Para mim, ela era apenas minha mãe, bonita, cheirosa, sempre com batom vermelho, tinha a pele macia, cerzia meias, fazia

tricô e barra de calças, e quando ia para a cozinha saíam coisas deliciosas e frequentemente improvisadas, como o pão de minuto ou a torradinha feita de pão amanhecido com uma camada de gema, açúcar e canela por cima. Não tinha muita paciência para coisas de criança e a gente tinha que se adaptar a ela. Se me levava ao cinema era para ver *Alexander Nevsky*, de Eisenstein, ou um filme sobre Piolim, um palhaço valorizado por Mário de Andrade e sua turma, sobre o qual tecia várias considerações que eu mal entendia. Cuidava do que tinha que ser cuidado: médico, roupas, alimentação, e o resto corria por nossa conta mesmo. Como morávamos em uma vila, quando eu não estava na escola, vivia solta pela rua e pela casa dos vizinhos. Nas férias ficávamos com minha avó, na fazenda. Mais tarde com minha tia, mulher de meu tio paterno, na casa de Poços de Caldas, onde meu pai e os irmãos moraram com os pais. Ela sempre tinha muito trabalho a fazer, cursos para preparar, textos de alunos e teses para ler ou comentar, encomendas de artigos cujos prazos de entrega sempre estourava. Quando tirava férias, geralmente passadas na casa de Poços de Caldas, me ensinava a fazer tricô, barra de calça, pregar botão, sempre com o maior capricho. Em criança eu era apaixonada por ela.

Em adolescente fui rebelde. Mais crescida, desinteressada dos pais e descobrindo o mundo fora de casa, tive toda a liberdade que pedi, ou talvez tenha exigido, com meu jeito bravo e autoritário, próprio das tímidas. Quando eu tinha cinco anos de idade, minha irmã mais velha saiu de casa e foi morar no Rio de Janeiro, portanto não me lembro dela na convivência do núcleo familiar. Minha irmã do meio casou e saiu de casa com vinte anos, quando eu tinha dezesseis e ganhava o mundo. Sozinha em casa com nossos pais eu percebia como era forte a ligação deles, e me sentia sobrando. Conversavam o tempo todo. Minha mãe expondo ideias e mais ideias e meu pai fascinado pela inteligência dela. Ela tinha a capacidade de fazer as coisas mais simples ganharem uma dimensão inédita à medida que interpretava um aspecto, ressaltava outro, mencionava um detalhe que só ela tinha percebido e que diante da sua análise ganhava dimensões gigantescas. Todos que a conheceram viram isso. Um filme, uma novela de televisão, um quadro, um conto, um desfile de moda, tudo ficava interessante quando passava pelo seu olhar, sempre analítico e enriquecedor. Mas isso eu percebo agora, olhando em retrospecto. Pois, talvez até para poder ser eu mesma tendo crescido em uma casa tão especial, tive que me afastar, para muito tempo depois voltar a estar com meus pais, segura de quem eu tinha me tornado.

Eu também me casei aos vinte anos e logo mudei de cidade. Fiz minha graduação por um ano e meio no Departamento de Ciências Sociais da FFLCH da USP e por três anos e meio no departamento de Sociologia e Ciência Política da PUC - Rio, para onde me mudei em julho de 1978. Por essa época, minha mãe comprou

um apartamento no Rio, talvez até para estar mais perto das filhas - a mais velha morava ali desde que saiu de casa. Já aposentada, ela passava longas temporadas no Rio e me ajudou quando meus filhos nasceram.

Formei-me na universidade grávida de sete meses e meio da minha segunda filha. Dois anos depois ingressei na vida profissional no Rio de Janeiro. Meu primeiro emprego foi dado por uma grande amiga de minha mãe, Lélia Coelho Frota, que dirigia o então Instituto Nacional do Folclore, hoje Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, onde trabalhei por cinco anos e me iniciei na vida profissional. Minha dissertação de mestrado foi um desdobramento de trabalhos feitos naquela instituição, em Paraty. Depois de uma temporada de quatro anos fora do Brasil, quando acompanhei meu marido em seus projetos pessoais, voltei para o Rio com o esboço de uma pesquisa de doutorado que desenvolvi no programa de História Social da Universidade Federal Fluminense, e passei a trabalhar ligada a uma outra amiga de minha mãe, também filha de Araraquara, Ruth Cardoso, que era então a primeira dama do Brasil e havia criado o Comunidade Solidária. Ali minha experiência com projetos de apoio ao artesanato tradicional com vistas à geração de renda obtida no Centro de Folclore e Cultura Popular foi incorporada na criação de um organismo que existe ainda hoje: o Artesanato Solidário. Gilda e Lélia, e de forma mais distante Ruth, são três figuras femininas que, cada uma em sua dimensão, marcaram minha vida.

Em janeiro de 1998 voltei para São Paulo para ficar perto dos meus pais, que envelheciam, aproveitando que a casa da vila onde cresci estava vazia com a mudança deles para um apartamento. Assim, pude aproveitar a convivência com eles, agora de outra forma, sem as tensões inerentes às relações entre pais e filhas. E, para coroar essa volta às origens, após defender o doutorado e fazer um concurso público, tornei-me, como minha irmã Laura, professora do Departamento de História, e como meus pais, da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, coisa com a qual nunca cogitei.

A morte da minha mãe, em 2005, coincidiu com a substituição do chão da sala da casa onde vivi com ela - e que vivo hoje - e é marcada pela sua presença. O antigo piso não existia mais, a sala era um canteiro de obras, mas o alicerce estava lá, sólido, dado pelo exemplo. Sobre ele refiz o revestimento, de minha escolha, mas guiada pelo que aprendi com ela. Uma mulher que rompeu barreiras impostas pelo mundo masculino agregando suas conquistas profissionais ao que o universo doméstico feminino de sua formação familiar lhe deu. Foi uma intelectual brilhante, uma professora que marcou seus alunos, uma mulher elegante e charmosa, uma dona de casa prezada, uma mãe atenta e uma companheira generosa. Seu exemplo é o da possibilidade da convivência do diverso, sem que haja necessidade de se abrir mão de uma coisa em prol de outra. ■

Marina de Mello e Souza é professora associada do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Brasil. É livre docente em História da África pela USP, doutora em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e mestre em História da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ). Membro do Núcleo de Apoio à Pesquisa Brasil África da USP, atualmente faz pesquisa sobre o Congo nos séculos XVIII e XIX.

Livros escritos por Gilda de Mello e Souza:

- O tupi e o alaué. Uma interpretação de Macunaíma. 1a edição, São Paulo: Duas Cidades, 1979. 2a edição, São Paulo: Duas Cidades - Editora 34, 2003.
- O espírito das roupas. A moda no século dezenove. 1a edição, São Paulo: Companhia das Letras, 1987. 2a edição, São Paulo - Rio de Janeiro: Companhia das Letras - Ouro sobre Azul, 2019.
- Vários Escritos. 1a edição, São Paulo: Duas Cidades, 1980. 2a edição, São Paulo: Duas Cidades - Editora 34, 2009.
- A ideia e o figurado. São Paulo: Duas Cidades - Editora 34, 2005.
- A palavraafiada. Organização Walnice Nogueira Galvão. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014 (póstumo: entrevistas, escritos e falas, cartas a Mário de Andrade)

Livros escritos por Marina de Mello e Souza:

- Paraty, a cidade e as festas. 1a edição, Rio de Janeiro: Editora UFRJ - Tempo Brasileiro, 1994. 2a edição, Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.
- Reis negros no Brasil escravista. História da festa de coroaçãode rei congo. 1a edição, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. 1a reimpressão, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- África e Brasil africano. 1a edição, São Paulo: Editora Ática, 2006; 2a edição, 2008; 3a edição 2012.
- Além do Visível. Poder, Catolicismo e Comércio no Congo e em Angola (séculos XVI e XVII). São Paulo: EDUSP, 2018.





Se viverdes em mim,

II.

Se viverdes em mim, vereis até onde me estendo.
Pássaro que estende em arco seu claro movimento
Um dia há de pousar e estender-se em raiz. Apes
De um tempo colaram-se nas asas e um só tempo
Pretendo. Abriu-se minha mão. E toda terra
De sua pequena superfície não se colou ao vento.

Hilda Hilst



Vereis até onde
me estendo.



Mulheres e artes visuais: o caso de Anita Malfatti¹

ANA PAULA CAVALCANTI SIMIONI

Ana Paula Cavalcanti Simioni é docente do Instituto de Estudos Brasileiros (USP) e membra do Institut d'Études Avancés de Nantes (2021-2024). Tem experiência na área de Sociologia da arte e da cultura, atuando principalmente nos seguintes temas: arte e gênero; mulheres artistas; memórias e arquivos femininos.

Minha ideia hoje é abordar com vocês uma questão que é muito particular do Brasil: a presença das mulheres modernistas no cenário artístico brasileiro. Como é possível que a gente tenha tido no Brasil dois nomes tão fortes, Anita Malfatti e Tarsila do Amaral? Como foi possível duas mulheres terem tamanhas centralidades na arte moderna? Em geral, nos mais diversos países, Inglaterra, França, Alemanha, os nomes femininos são muito ausentes na história canônica do modernismo. No caso do Brasil, isso é uma particularidade muito rara. Quando a gente pensa na introdução da Arte Moderna aqui, o primeiro nome que surge é o de Anita Malfatti e o segundo é o da Tarsila do Amaral. Então essa centralidade das mulheres que a gente tem na história da arte brasileira é absolutamente incomum.

Alguém poderia falar “ah, mas tem no México”. Verdade, o México é um lugar em que as mulheres têm um protagonismo, sobretudo a Frida Khalo. Ela é muito conhecida, mas a Frida Khalo desponta nos anos 1930, sendo que o modernismo mexicano desponta nos anos 1920, com nomes masculinos também na liderança. Ela vem um pouco depois e, nos anos 1930, mais considerada como esposa de Diego Rivera do que propriamente como artista. Então, olhando internacionalmente, o caso do Brasil é um caso muito interessante porque ele desafia as teorias de gênero. Raríssimo a gente ter em outros países uma centralidade tão clara, tão decisiva para as mulheres artistas.

Em geral, os estudos, internacionalmente falando, trabalham a ideia de gênero associado a mulheres e sempre com ênfase na exclusão. Ou seja, a pergunta



geralmente é: por que as mulheres foram excluídas do sistema artístico? Isso vale do século XVIII ao século XIX. Falar do século XX, dos anos 1970 para cá, é mais complicado. Mas, historicamente, em geral, os estudos da arte/gênero trabalham em cima dessa chave: por que as mulheres foram excluídas? Quais os mecanismos do sistema, que dificuldade elas tiveram para acessar a linguagem ou, enfim, que tipo de coisas acontece no sistema que essas mulheres acabam não tendo os mesmos reconhecimento que os homens?

No caso brasileiro, diante do que eu falei, isso fica em questão. Se as mulheres têm tanta centralidade, é possível a gente pensar em gênero como uma questão para o Brasil? Isso faz sentido para a gente? Não faz? Bom, minha tese é que sim, mas a gente não deveria pensar em exatamente exclusão, e sim, de que modo essa história da arte que deu tanta ênfase para as mulheres, que levou tanto elas em consideração, que atribuiu tanta centralidade, de que modo o fato delas serem mulheres, implicou sim ou não em algum tipo de perspectiva sobre elas em suas trajetórias? Não na chave da exclusão, mas na chave das narrativas e do modo que essas narrativas atribuem algum lugar específico para Anita e para Tarsila dentro do cenário artístico. Ambas foram tratadas pela historiografia a partir de duas perspectivas, ou dois termos ou dois olhares: no caso da Anita, no geral, ela foi vista como uma “vítima”;

e no caso da Tarsila do Amaral, ela foi vista como uma “musa”. A tese basicamente gira em torno dessas duas polaridades, vítima/mártir ou musa. O terceiro caso, que é o caso de Regina Graz, é o caso da esposa. Ela é uma artista que tinha uma produção colaborativa com o seu marido e, em geral, na história da arte brasileira, ela participa como esposa de John Graz, ou como irmã de Antônio Gomide, e não propriamente como artista, não propriamente como autora. Se a gente for pensar, são três lugares em que a dimensão da feminilidade está muito posta: a mártir, a vítima; a musa, a mulher bela; e a esposa.





Foto: Wikimedia Commons/Reprodução

Mas já nos anos 1920 elas são bastante, digamos assim, centrais, sobretudo a Anita e a Tarsila, e do ponto de vista do Mário.

Eu vou ler uma carta que o Mário de Andrade escreve para a Anita Malfatti em 1925 quando ela está em Paris, ele diz: “sou insaciável a respeito de notícias tuas. Quero saber o que fazem, o que pensam de ti. Quando algum jornal escrever qualquer coisa da tua arte, não te esqueças que faço questão de ler. É engraçado, a pintura brasileira hoje está dependendo das mulheres e nas mãos delas. Tu, Tarsila e Zina,

sempre caminham, enquanto os homens se decaem“. Vejam, o Mário de Andrade era o crítico mais importante de São Paulo. Tinha uma centralidade imensa na imprensa daqui, e é a coleção dele, que hoje a gente tem no IEB, uma documentação muito importante do que se fazia nos anos 1920. Uma carta como esta não é qualquer coisa. Agora, de que modo, apesar dele considerá-las extremamente importantes, de que modo essa importância migra para a história da arte? A Anita Malfatti é colocada como a primeira produtora do modernismo no Brasil, sobretudo a partir da exposição que ela fez em 1917. Entre 1910 e 1914, ela estudou na Alemanha financiada pelo seu tio. Entre 1915 e 1916, ela estudou em Nova York, também com financiamento da família. Quando ela volta dessa temporada, que vale notar, não era um caminho muito comum para os modernistas brasileiros - a maior parte dos brasileiros estudava na França, e eu acredito que em grande parte essa novidade da Anita tem a ver com esse destino incomum dela de estudar na Alemanha e nos Estados Unidos - para São Paulo, ela organiza uma exposição em 1917, que no primeiro momento teve uma boa colhida e, inclusive, ela vendeu algumas obras. Depois, como muita gente sabe, passados alguns dias, Monteiro Lobato, que era um crítico super respeitado, escreve um texto sobre ela bastante crítico à exposição: “percebe-se, de qualquer daqueles quadrinhos, como sua autora é independente, como é original, como

é inventiva, que em alto grau possui bastante qualidades inatas, das mais fecundas na construção de uma sólida individualidade artística. Entretanto, seduzida pelas teorias do que ela chama de arte moderna, penetrou nos domínios de um impressionismo discutibilíssimo e pôs todo seu talento a serviço de uma nova espécie de caricatura. Sejam sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo e tutti quanti, não passam de outros tantos ramos da arte caricatural”.

Esse texto acabou se tornando um marco na historiografia da arte moderna brasileira, e aí entra a questão sobre o gênero da artista. Por que ele se transforma no marco? Qual é a narrativa? A partir do momento que ela recebe essa crítica, em 1917, alguns jovens atuantes em São Paulo saem às páginas da imprensa para defendê-la. O primeiro deles é Di Cavalcanti, que nesse momento era caricaturista e trabalhava na imprensa; e Oswald de Andrade, que era um escritor no começo de carreira, mas muito atuante na cidade de São Paulo, também escreve um texto em defesa de Anita Malfatti, “possuidora de uma alta consciência do que faz, levada por um notável instinto para a apaixonada eleição dos seus assuntos e da sua maneira, a vibrante artista não temeu levantar com seus cinquenta trabalhos as mais irritadas opiniões e as mais contrariantes hostilidades. Era natural que ele surgisse no acompanhamento da vida artística a impressão inicial que produzem os seus quadros é de originalidade e de diferente visão a sua arte é a negação da cópia”.

A partir desse momento se forma o grupo dos modernos de Oswald, que não se conheciam. Identificam um ao outro como posições modernas, na contraposição a Monteiro Lobato. Ou seja, qual é o papel de Anita? Não foram as obras dela, propriamente, que trouxeram uma consciência moderna para São Paulo? Não foi a ação deliberada de Anita, mas sim o fato dela ter propiciado a junção dos verdadeiros modernos, esses homens, sobretudo de Oswald, que a partir desse momento vão constituindo um grupo, esse que em 1922 vai organizar a Semana de Arte Moderna. Eu vou ler o Mário da Silva Brito, como ele aponta essa presença de Anita Malfatti: “Lobato foi cruel. Além de incapacitado para o mister que exercia, Anita Malfatti, jovem pioneira e em luta contra o ambiente social e familiar, precisava de estímulo e amparo. Lobato teve, sobretudo, não pretendido, não almejado, o mérito de congregar em torno da pintora escarnecida o grupo dos modernos. Ao seu lado estão muitos dos jovens que organizariam e participariam, poucos anos depois, da Semana de Arte Moderna”. Eu acho que aqui fica claro: Anita aqui tem qual mérito? Não de trazer exatamente a arte moderna, mas de propiciar o encontro desses jovens que vão ser aqueles que vão conceber a Semana de Arte Moderna. É impressionante como essa questão de Anita ainda hoje é reiterada, reiterada... Ela vem sendo construída e aprisionada no lugar de uma vítima de Lobato.

Isso se reforça nos anos 1920. Eu não sei se todos conhecem, mas a produção que ela faz em Paris entre 1923 e 1928, quando ela é bolsista do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo, é um momento em que se espera que ela decole na sua produção, que seja mais moderna, abrace o cubismo, que era grande expectativa em São Paulo. Mas, ao contrário disso, a Anita acaba, como se diz, “dando um passo pra trás”. Ao invés de radicalizar a experiência modernista, por exemplo, ela no primeiro ano de estágio se aproxima de Maurice Denis, que foi importante em 1890, mas nos anos 1920 ele já não podia mais ser considerado um pintor de vanguarda. E ela se aproxima dele por que? Porque desde o começo de sua condição de bolsista, ela se interessa em fazer, como obra final, depois desses 5 anos, uma pintura religiosa chamada “A Ressurreição de Lázaro”? (Ela está no Museu de Arte Sacra de São Paulo). É uma pintura que tem muito mais o modernismo temperado. É uma solução de compromisso entre a modernidade e a tradição do que propriamente uma obra muito ousada. Isso se torna uma questão para os modernistas brasileiros. Como explicar que a introdutora das linguagens modernas no Brasil, uma vez em Paris, que era a capital mundial das artes, o templo do modernismo internacional, ao invés de ela virar mais moderna, ela fica menos moderna? Como explicar o regresso?

É bom a gente imaginar que nos anos 1920, os modernistas ainda não tinham se consagrado e virado cânones. Eles estavam na batalha, eles estavam tentando se impor sobre os acadêmicos, se legitimar no universo artístico. Então justamente a primeira pioneira “dá pra trás”, digamos assim entre aspas, era uma grande questão pro grupo. Como eles explicam isso? Dizendo: a culpa foi do Lobato. É como se desde 1917, Anita não tivesse se recuperado dessa crítica. É como se sempre a biografia explicasse as escolhas estéticas que ela fez, escolhas essas explicadas à luz da condição de uma vítima, de um destino que, no final, ela não abraçou com suas próprias intenções. Ela foi vitimizada pelo cruel Lobato, e isso explica toda a sua trajetória posterior. Essa situação da Anita adquire mais drama ainda porque, justamente nos anos 1920, enquanto ela está em Paris, essa produção vai ser colocada em comparação com a da Tarsila do Amaral. ■

Notas

1. O texto presente é uma transcrição de parte da palestra “Artes Visuais na Semana de 22”, ministrada por Ana Paula Cavalcanti Simioni no Café Filosófico CPFL. O título foi atribuído pela equipe do 3x22 ao trecho transcrito. O vídeo completo da palestra está disponível no canal do Café Filosófico no YouTube.

tenho um mapa nas pernas
proar que se cosam nas ancas e virilhas
e ainda mais um mapa linhas transparentes
verdes que me sobem da barriga até os braços

disseram que eu amo o meu corpo
era bom quando o contecia
o sangue espesso e quente que me escorria

cada florzinha absurda
em seu devido lugar

as florzinhas que me faziam em êxtase
cantando um tanto louca o bliss o amor

amora cá dentro um becho que me come
dizem mulher
digo Cavatina

nome destino
seria petrificada
água e coral

Cavatina é toda mole
de tão mole chega a ser dura
como neoprene de um ar condicionado

tudo água
tudo água Cavatina

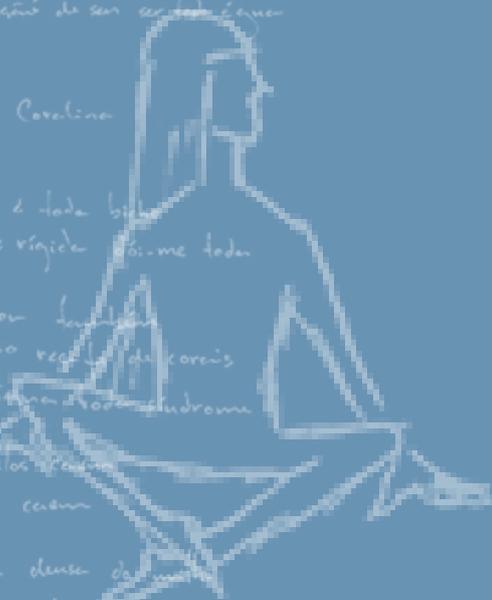
abreço-a
mas então é toda boba
selvagem e virgem só me toca

até que sou lançada
esse imenso resplendor de corais
espalha d'água todos os lados

cabelos e pelos
caem caem caem

penso numa densa da mulher
num verso que diz

"bonecas de milho afogadas
adieu"



enquanto uma agulha me vira a barriga
do fora adentro morde as mãos da mulher
que me recita documentos e valores
e o esse é a vontade de deus
um deus de leis e vontades
que em mim se vinga

por uma era e sua massa
que jamais existiram

Cavatina cresce ~~água~~
de água toda

eu espero
eu espero

a barreira de coral
se eleva
ela é uma seneca

feia?
bonita?

implacável com seu coração
de florzinhas petrificadas

meu corpo um mar desconhecido
furioso de revolta e queixumbos

es
go ta
men to

água-forte

o que é esta mulher?
o que é uma mulher?

me dissolve lentamente

11 semanas

17 semanas

um homem diz

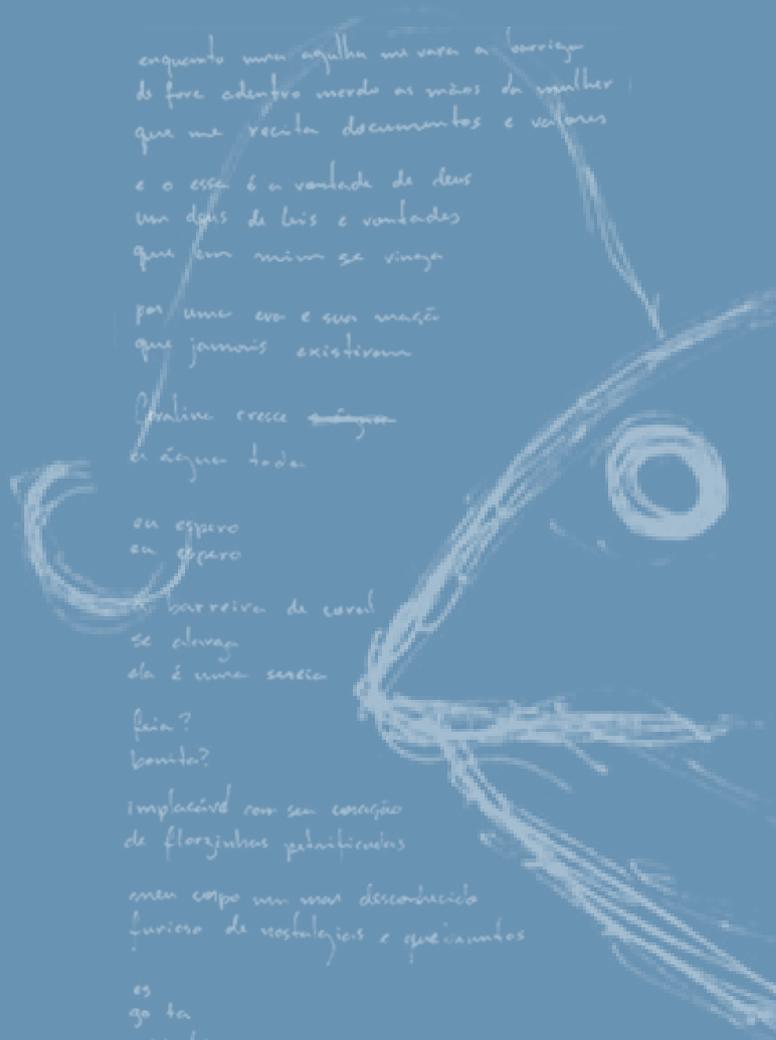
não mais que 20

já se vão 28

sou um experimento genético

um corpo que pertence ao estado
ao deus

à ciência



eu sei de cor
o esperar
o esperar

essa vontade que não é minha
e todo homem com seu eu te amo
e a cartinha contra venção

o eu te amo habeas-corpus
vindo assim da boca-
documento sem tamanho

{ eu te prendo

{ eu me vendo

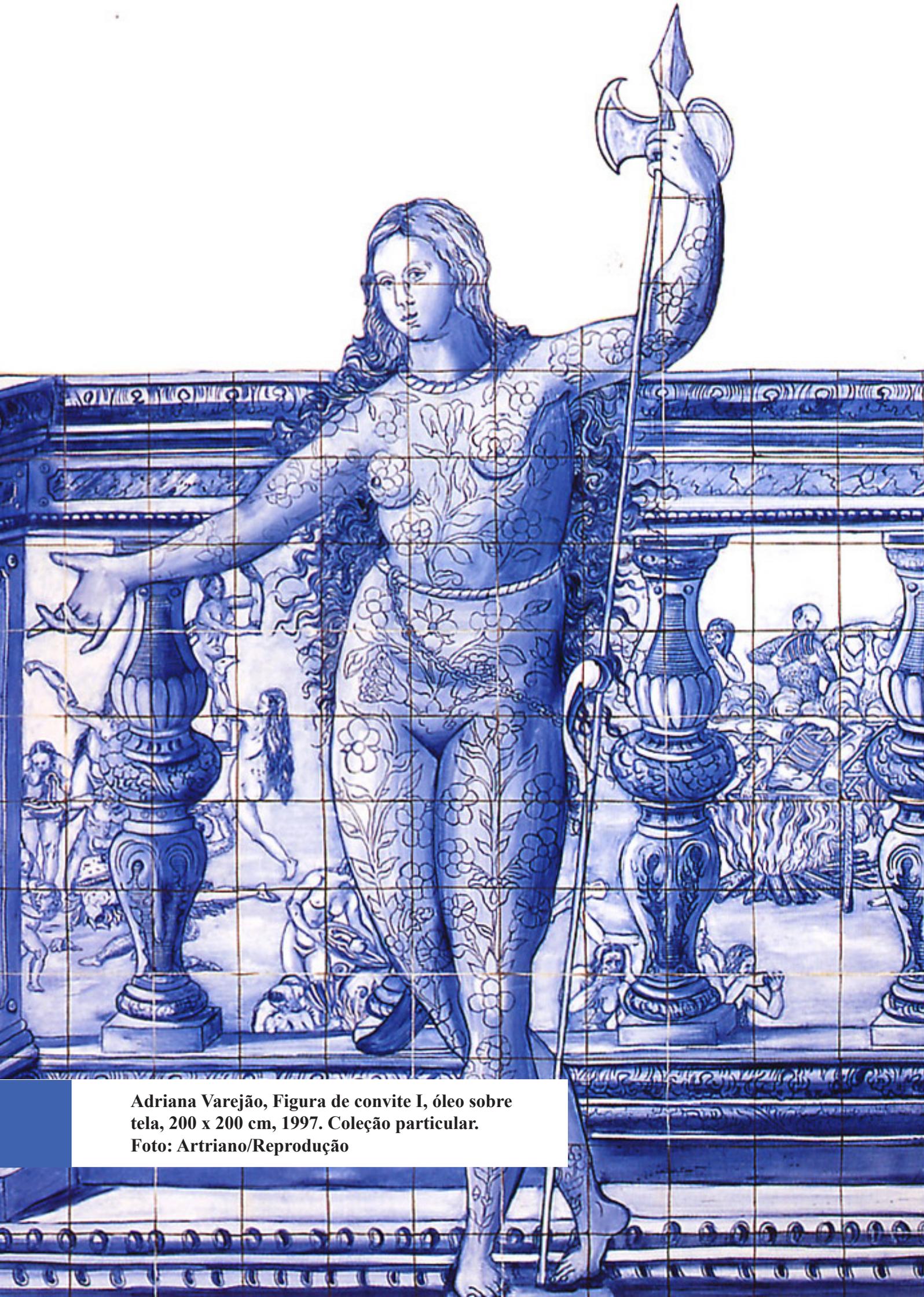
olha
Coralina

eu te amo

eu sei o bicho que me come dentro
eu sei eu sou uma mulher

nina rizzi

Eu sei o bicho que
me come dentro.



**Adriana Varejão, Figura de convite I, óleo sobre tela, 200 x 200 cm, 1997. Coleção particular.
Foto: Artriano/Reprodução**

O neocanibalismo cordial¹: contatos eróticos e violentos entre o passado e o presente na Arte Contemporânea brasileira

ISABELLE ANCHIETA²

O que a retomada do tema do canibalismo na arte contemporânea brasileira diz sobre a atualidade e mesmo sobre os brasileiros? Nas imagens vemos ressurgir as índias tupinambás canibais que povoaram o imaginário europeu e americano na passagem da Idade Média para a Moderna. Nelas erotismo e violência perturbam-se e sua oscilação nos deixa entrever ambiguidades conciliadas em nosso tempo.

Representadas originalmente no século XVI, as índias nuas, canibais, não só se deleitam sexualmente com seus prisioneiros como também os comem (literalmente) ao final. São algozes nuas e famintas, atormentando como nunca o imaginário europeu. Mas, a despeito do conhecimento e circulação dessas imagens temíveis, a memória moderna e romântica nacional empreende um grande esforço para higienizar esse violento e erótico passado. O chamado *indianismo* forja-se como uma origem nacional mítica a partir do século XIX e encontra sua forma de expressão visual no denominado neoclassicismo³. Há uma tentativa deliberada de esqueci-

mento das práticas antropofágicas em favor da recomposição do “bom selvagem”, do heroísmo e da leve sensualidade das índias.

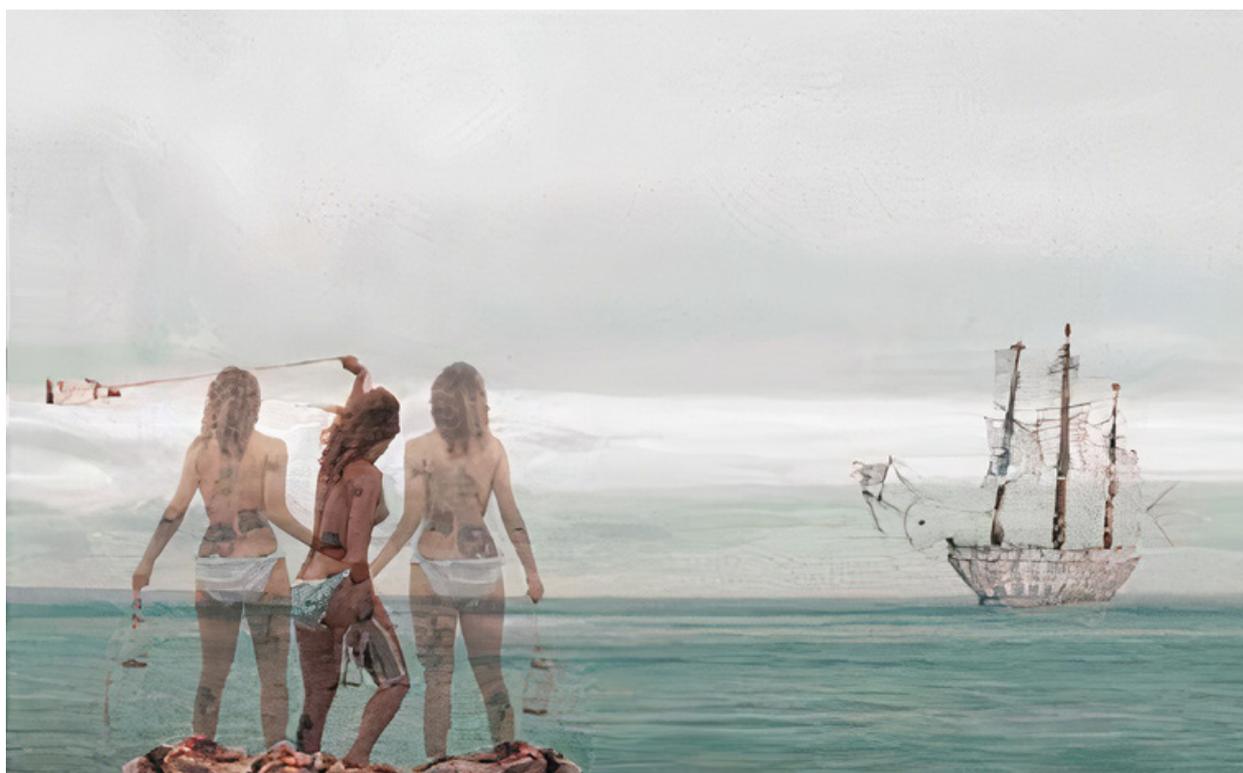
A violência, a crueldade e as práticas canibais pareciam ser elementos indigestos aos românticos, fato destacado mais tarde pelo jornalista e escritor colombiano Gabriel García Márquez em um artigo publicado no jornal *El Heraldo* em 1950: “Não compreendo porque é que muita gente tem a mania de esconder que a antropofagia é uma instituição tradicional entre os índios americanos. É uma coisa muito tola e que recomenda mal que os que vivem gritando que o índio brasileiro não comia gente. Comia e muito bem comido”⁴, enfatiza.

Mas se a selvageria tupi é apaziguada pelos modernos, ela não o será pelos contemporâneos. A artista plástica brasileira Adriana Varejão passa a reintroduzir na cena elementos subtraídos pelos românticos, como na releitura que faz da *Moema*, de Victor Meirelles, e da *Iracema*, de José de Maria Medeiros (1881) e de Antônio Parreiras (1909) à beira mar.

Se lá eles negam o canibalismo, Varejão o afirma. Na garrafa: a mensagem é o sangue. Nos pés: a terra é composta por carnes. O título: *Canibal e Nostálgica* (1998). A saudade nessa imagem em nada lembra o sentimento romântico das Iracemas que se distanciam de seus heróis portugueses. A nostalgia é canibal. A falta é do elemento violento que foi higienizado, domesticado, tanto por nós, quanto por eles. Isso faz da introdução tanto da terra como da garrafa que se dirige ao outro, elementos instigantes na imagem, na medida em que há de se lembrar tanto aqui (como acolá) que o canibalismo existiu e, de certa forma, persiste e nos une⁵.

Ideia reforçada pelo autorretrato de Varejão. Uma mulher que pode, enfim, se retratar como a própria alegoria do canibalismo, aproximando e reavivando as mulheres do passado e do presente. Faz isso, propositalmente, por meio da fotografia e não mais pela pintura, misturando os tempos.

Na série em que faz uma paródia das “*figuras de convite*”⁶ da azulejaria portuguesa, essa contradição ganha forma mais uma vez. Nelas vemos imagens de homens em tamanho real, trajados a rigor, que apontam ao convidado o caminho correto da entrada, como uma espécie de boas-vindas civilizada. A imagem será citada por Varejão na série intitulada ironicamente de *Propostas para uma Catequese*, realizada em 1997. No lugar do nobre, ela transplanta uma imagem de uma guerreira celta. A própria mudança de gênero será também uma mudança provocativa: a selvagem toma o lugar simbólico do homem civilizado.



VAREJÃO, Adriana. *Canibal e Nostálgica*, 1998. Fotografia digitalizada Foto: Adriana Varejão/ Reprodução. Disponível em: <http://www.adrianavarejao.net/br/imagens/categoria/10/obras>



Proposta para uma Catequese - Parte I Díptico: Morte e Esquartejamento, 1993
óleo sobre tela 140 x 240 cm.
Foto: Adriana Varejão/Reprodução. Disponível em: <http://www.adriana varejao.net/br/imagens/categoria/10/obras>

Mas os detalhes não terminam por aí. Sutilmente, a índia-estátua nos convida a participar de outra cena aparentemente real que acontece debaixo dos nossos olhos e da qual em breve faremos parte. Somos os convidados... ou melhor, o prato principal do moquéim canibal que se esconde atrás das pilstras.

Tal aproximação irônica entre a “cordialidade” e o assassinato do convidado nos oferece a oportunidade de propor aqui o que chamarei de *canibalismo cordial ou civilizado*, para pensar um comportamento tido como uma particularidade nacional. Um traço dos ameríndios do século XVI que muito chamou a atenção dos estrangeiros, especialmente do alemão Hans Staden, que teve a oportunidade de ser um observador participante dos tupinambás. Sim, civilizado. Pode soar estranho, mas Staden pioneiramente percebeu que não se tratava de um ato de violência pura e simples, ou de uma vontade de comer carne humana, mas, sim, de um ritual. O inimigo tornava-se um prisioneiro-convidado. Passava a dormir na

taberna do seu matador, que o acolhia como parte de sua família, o que pode ser comprovado pelo gesto extremo de lhe ser ofertado o “casamento” com sua filha ou irmã, como descreve mais tarde o missionário protestante Jean de Léry⁷. O prisioneiro é, assim, integrado ao dia a dia dos índios, até a chegada do dia derradeiro.

Segundo o pesquisador Carlos Fausto, esse “esquema relacional contraditório”⁸, que oscila entre a familiarização do inimigo e sua predação, era parte integrante do ritual. O objetivo da tribo era o de dominar e controlar a subjetividade do inimigo, como um animal domesticado. “*Xe remimbaba in dé*”, ou “tu és meu xerimbabo”, diziam os índios ao prisioneiro. Condição que se alterava apenas às vésperas do assassinato, quando começava a ser tratado como o que era: um inimigo. A vítima passa então a ser hostilizada, incitamos a tornar-se novamente violento, amarram-no, matam-no e o comem em um ritual público que envolvia a participação das tribos aliadas. Ativava-se

um ciclo infundável de vinganças rituais composto por: integração domesticada, mortes e nascimentos simbólicos.

Contudo, a pergunta persiste: por que a “cordialidade”? A noção consagrada mais tarde pelo sociólogo Sérgio Buarque de Holanda é usada na tentativa de distinguir um comportamento tido como mais afetivo e espontâneo do que a civilidade, associada à cultura europeia, considerada, por sua vez, mais artificial⁹. A civilidade seria, sobretudo, uma arte da dissimulação alicerçada na aprendizagem dos bons modos, mesmo diante de pessoas com as quais não se tem intimidade. Mas não deixa de ser uma eficaz forma de ampliar as relações sociais e as simpatias antes que elas de fato passem a existir espontaneamente (ou não). A civilidade é criticada duramente pelo filósofo francês Michel de Montaigne, e mesmo por Jean-Jacques Rousseau, em oposição a uma suposta natureza humana imaculada, que, em grande medida, os índios passam a representar.

É preciso dizer, porém, que de espontâneos ou mesmo de “bons selvagens” os tupinambás tinham muito pouco. A suposta cordialidade era também um artifício para eles. Um comportamento ritual de acolhida do inimigo e do estrangeiro que obedecia a uma série de etapas rigorosamente cumpridas e orquestradas pelos índios, mais próximas da ideia de civilidade do que propriamente de cordialidade. Tal aproxima-

ção pode parecer difícil, especialmente aos europeus, na medida em que esse “ritual civilizado” culminava no ato mais intolerável ao ocidental: o canibalismo. Um comportamento chocante que era também símbolo de uma ruptura, a mudança radical da condição de convidado para presa.

Seria essa *civilidade canibal*, por assim dizer, uma imagem para pensar o comportamento do brasileiro de ontem e de hoje? Uma imagem que aproxima violência e amabilidade? Integração e depredação? O que mais me instiga, no entanto, é pensar: por que o tema da antropofagia foi aquele que mais mobilizou externa e internamente a ideia de uma identidade nacional? Tanto que as imagens de Tarsila do Amaral e atualmente de Adriana Varejão e Miguel Gontijo foram aquelas que mais valor simbólico (e real) receberam.

No entanto, não estou completamente segura em afirmar que esse traço dos hábitos indígenas seja capaz de universalizar uma identidade nacional, sobretudo porque ele exclui a interação com as culturas africanas, portuguesa, italiana, japonesa, francesa e holandesa, que também atravessam e contaminam a identidade nacional. Mas é curioso notar que as imagens consagradas, primeiro no exterior e, posteriormente, no país, são de artistas que deram forma a esse *canibalismo civilizado*: Hans Staden, Théodore De Bry, Tarsila do Amaral, Adriana Varejão, Miguel Gontijo.

O que os aproxima? Poderia dizer

que o “canibalismo os une”, parodiando a frase do escritor brasileiro Oswald de Andrade na abertura de seu “Manifesto Antropófago”¹⁰, de 1928. Transplantam imagens do passado em meios inapropriados para os seus sentidos, transgredindo-os. Mas falta perguntar: por que os artistas contemporâneos elegeram “um” passado para lembrar?¹¹ Mais especificamente, por que citam as tupis de Hans Staden e de De Bry do século XVI, e não as de Pedro Américo e Victor Meirelles, dos séculos XIX e XX? Não me parece que a retomada seja em absoluto aleatória. Ela diz do nosso lugar e modo de pensar no presente. São imagens que revelam, sobretudo, a conciliação de aparentes oposições, que passam a coabitar a mesma imagem, dando forma à “contradição estrutural que jamais será superada”¹².

É, por essa razão, que nas imagens contemporâneas a Índia é ressignificada. Se nas imagens seiscentistas de Hans Staden e Théodore De Bry havia, sobretudo, uma intenção etnográfica e informativa, nas atuais os artistas deixam emergir uma intenção latente: o fascínio pela violência-erótica. É a Índia quem canibaliza os homens, simbólica e carnalmente. Trata-se aqui mais de uma *antropofagia empática* que de uma piedade. A partilha de um “olhar predatório”. Mas que nem por isso deixa de produzir uma aproximação e uma identificação por outra via, no sentido mesmo de que a humanização da Índia não é idealizada, romantizada. O que as aproxima de nós é o erótico e o violento que a civilização não pode extirpar ou higienizar completamente. Uma contradição insolúvel do ser que será sempre barroco, por assim dizer, onde o selvagem e o civilizado não estão mais sob o signo da antítese, mas aproximados por suas contradições. Nessa perspectiva, o selvagem não é desumanizado – ao contrário. A selvageria e a cultura são elementos que negociam continuamente seu lugar no humano, sem chegar nunca a um acordo definitivo. ■

Notas

1. Trecho do livro da autora *Imagens da Mulher no Ocidente*, publicado pela EDUSP em 2019.
2. Isabelle Anchieta é doutora em Sociologia pela USP, jornalista, mestre em Comunicação Social pela UFMG. Recebeu um prêmio como Jovem Socióloga brasileira pela Associação Internacional de Sociologia com apoio da UNESCO e um prêmio nacional como Jornalista Cultural pelo Rumos Itaú Cultural.
3. Sob a égide da ordem e da razão, o neoclassicismo era uma nova tentativa de retorno ao estilo artístico da Antiguidade grega em reação aos estilos barroco e ao rococó, considerados excessivos, emocionais e afetados. A pintura neoclássica tinha não só um objetivo estético, mas moral. Segundo Ernest Gombrich “a vitória desse estilo foi assegurada depois da Revolução Francesa. A antiga e despreocupada tradição dos

construtores e decoradores barrocos e rococós foi identificada com um passado que acabara de ser varrido; o estilo da realeza e da aristocracia, ao passo que os homens da Revolução gostavam de se considerar cidadãos livres de uma Atena ressurgida” (*A História da Arte*, 2008, p. 480).

4. Gabriel García Márquez, “Possibilidades da Antropofagia”, 2011, p. 48.

5. Nesse sentido, “o que nos une é o outro, é o fato dele existir, de termos interesse por ele e sobretudo de quisermos devorá-lo” (João Almino, “Por um Universalismo Descentrado”, 2011, p. 55).

6. Arte típica do século xviii, é denominada de “Grande Produção Joanina”, utilizada tanto em Portugal como no Brasil para adornar a entrada dos palácios, habitações nobres e conventos.

7. “Logo depois de chegarem são não somente bem alimentados, mas ainda lhe concedem mulheres (mas não maridos às prisioneiras), não hesitando os vencedores a oferecer a própria filha ou irmã em casamento. Tratam bem o prisioneiro e satisfazem-lhe todas as necessidades” (Jean de Léry, *Viagem à Terra do Brasil*, 2007, p. 193). O mesmo acontece com os visitantes considerados aliados, como confirma também André Thévet: “Cede-se ao visitante uma jovem da tribo, para servi-lo durante o tempo em que ele ali permanecer” (André Thévet, *As Singularidades da França Antártica*, 1978, p. 137).

8. *Idem*, p. 169.

9. O historiador não estaria propriamente tomando a noção como uma qualidade, mas tinha a intenção de caracterizar um comportamento atribuído aos brasileiros. A cordialidade diz, assim, da “aversão ao ritualismo” (Sérgio Buarque de Holanda, *op. cit.*, 2012, p. 58) e deste “desejo de estabelecer intimidade” (*Idem*, p. 54). Elementos que, segundo ele, interferem (muitas vezes negativamente) nas relações de trabalho e na política nacional, que têm o familiar como valor em detrimento das relações impessoais e profissionais.

10. O manifesto foi publicado pela *Revista de Antropofagia* (n. 1, ano i, maio 1928, dirigida por Antônio de Alcântara Machado e Raul Bopp). Trata-se de um texto do escritor Oswald de Andrade realizado com a intenção de se transformar em um movimento cultural para repensar e mesmo recriar uma identidade nacional. Movimento e texto partem de uma imagem, um quadro presenteado em seu aniversário por sua então esposa e pintora Tarsila do Amaral, que cita a escultura *O Pensador*, do francês Auguste Rodin, nomeado posteriormente por Oswald e por Raul Bopp de *Abaporu* que em tupi significa: *aba* (homem), *porá* (gente) e *ú* (comer), ou seja, “homem que come gente”, ainda que nem boca tenha essa imagem assexuada e emblemática. O quadro encontra-se em Buenos Aires, no Museu Malba.

11. Uma pergunta similar, realizada por John Burrow, é dirigida aos próprios historiadores. Ele questiona: “Que passados escolheram para si mesmos [...] e de que forma o investigaram e apresentaram” (John Burrow, *A History of Histories*, 2008, p. xv).

12. “A inconsistência não é apenas uma questão de forma: ela avulta a dialética irresoluta do próprio tipo burguês e das duas almas, sugerindo, contrariamente a Weber, que o burguês racional jamais vai largar verdadeiramente seus impulsos irracionais nem repudiar o predador que outrora costumava ser. Por ser não apenas o início de uma nova era, mas também um início em que se patenteia uma contradição estrutural que jamais será superada” (Franco Moretti, *O Burguês*, 2014, p. 43).

Referências Bibliográficas

BATAILLE, Georges. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1970-1988.

ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

GAIOTTO, Alexandre. Três Moemas: as versões de Victor Meirelles; Pedro Américo e Rodolpho Bernardelli. In: *Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2*. / Organização Arthur Valle, Camila Dazzi. - Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988. (Verbete: Antropofágica, Pintura, p.32; e Tarsila do Amaral, pp. 492-495).

MORAES, Eliane Robert. *O Corpo Impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

RIBEIRO, Maria Isabel. *Tarsila do Amaral*. Folha de São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2013.

SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SCHWARCZ, Lília; VAREJÃO, Adriana. *Pérola Imperfeita: a História e as Histórias na obra de Adriana Varejão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

cannibal cordial

cordial **OR** **NOT**

OR cannibal cordial

OR cordial **OR**

cannibal cordial

cordial **OR** cannibal

NOT cannibal **cor**

that **is** **the** **questi**

OR cannibal OR

cannibal **cordial**

ial **OR** cannibal

NOT cannibal cordial

OR NOT cannibal

al **OR** cordial **OR**

cial **OR** cannibal

on? **SIM OR NOT?**



Que amém as
travas também.



Tudo é alteridade no traveco-terrorismo.



*Manifesto Traveco-Terrorista*¹

TERTULIANA LUSTOSA²

Este manifesto surge como uma arma da clandestinidade intelectual. Mesmo não trazendo soluções dadas para o problema da transfolia no Brasil, quebra o meu silêncio de travesti baiana, o que já considero um primeiro passo para as transrevoluções no país mais violento para pessoas trans segundo a ONG TransGender Europe.

Na teoria da arte transfeminista em que se abrange modos de arte-escavações, as narrativas podem ser produzidas em coletividade ou insurgidas de uma contraconduta de gênero.

Este manifesto, assalto ao “Manifesto Contrassexual”, reverbera em si mesmo o erro, no entanto, o erro clandestino. Pensado a partir novas escritas de gênero no contexto latino-americano, a inserção no discurso da arte não se dá senão por uma subversão de autoria decolonial. Ela comunica-se através do entendimento de que existem hierarquias e apagamentos até mesmo nas instâncias de crítica à normatividade.

ANTROPOFAGIA EXTRATIVISTA?

PREFIRO A CH*C*

Na antropofagia, em seu sentido mais propriamente ritualístico, passava-se por um longo processo de convivência

com o inimigo, produzido de contatos até o ato da morte ritual. O inimigo deveria ser incorporado pela sua bravura, o que produzia trocas corpo-espirituais entre tribos. Eis que, muitos anos depois, apropriam-se do termo para criar um projeto político específico. As vias nacionalistas que trilharam o mote antropofágico acabaram, tantas vezes, por reproduzir uma estética fetichista e colonizadora. A linguagem vanguardista que se alimenta da imagem das periferias tem mais semelhanças com o velho “caráter apropriativo da arte euroétnica” que com o próprio ritual de antropofagia. Piper afirma ser natural “que uma sociedade que dependa da terra, mão-de-obra e recursos naturais de culturas não-euroétnicas colonizadas faça o mesmo com seus recursos estéticos e culturais” (PIPER, 2008, p. 168). As frequências egóicas que habitam o fazer artístico elegeram formas, mecanismos estéticos, e acabaram por reverberar muitas ressonâncias coloniais para a subalternidade.

Quando eu era mais jovem, costumava me perguntar: “Será que os brancos possuem palavras de verdade? Será que podem se tornar nossos amigos?”. Desde então, viajei muito entre eles para defender a floresta e aprendi

a conhecer um pouco o que eles chamam de política. Isso me faz ficar desconfiado! Essa política não passa de falas emaranhadas. São só as palavras retorcidas daqueles que querem nossa morte para se apossar de nossas terras. (...) Seu pensamento permanece obstruído e eles dormem como antas ou jabutis. Por isso não conseguem entender as nossas palavras.

(KOPENAWA, D.; ALBERT, B., 2015, p. 390)

Como falam por si as palavras de um xamã yanomami, outras vozes localizadas pela precariedade provocam sucessivas mortes do autor intelectual dentro da sua biblioteca. No âmbito de uma desconstrução da antropofagia, a alteridade necessita rever o seu caráter de apropriação, em que o “primitivo” e o precário foram fetichizados para um projeto de poder da elite paulista. Pensar práticas discursivas que desconstruam as estruturas coloniais é rever também de que forma o sistema produtivo se relaciona às capitalizações dentro dos processos em arte, tendo em mente que a esfera discursiva de um trabalho artístico ou posicionamento político inclui sempre uma noção de autoria. Há uma concentração de capital até mesmo quando o objeto de estudo é de recortes étnicos, raciais e de gênero vulneráveis, que são estereotipados e têm suas imagens utilizadas para projetos extrativistas. Esse foi o caso, tantas vezes, da arte antropofágica, que, em seu ímpeto nacionalista vendeu corpos e ancestralidades à lógica do novo eurocêntrico – a vanguarda. Etnias indígenas, nordestinidades, trabalhadores da lavoura brasileira e mulheres negras

foram facilmente assimilados para a construção de perfis nacionais – pelos olhos de centralidades periféricas: brasileiros, porém mulheres e homens brancos, artistas e escritores...

Com o movimento Pau-Brasil, as adaptações das vanguardas europeias não podem ser separadas do contexto político, econômico e de circulação da arte da época: a Semana de 22 foi patrocinada pela elite paulista, que se autoafirmava reivindicadora de uma identidade nacional, mas postulando a vanguarda, não deixando de atender aos interesses do Mercado e regida pela lógica do novo. Alguns dos artistas que participaram da Semana de 22 tiveram acesso aos prêmios de viagem ao exterior (OLIVEIRA, L. 2014), como foi o caso da artista Tarsila do Amaral que, em confidências familiares³, reafirmava sentenças folclorizantes – excessivo exotismo e singularização – com relação à captação de elementos de culturas periféricas dentro da produção de arte em Paris. Sendo assim, a operação realizada pela vanguarda antropofágica estava em conformidade com a exotificação de subjetividades colonizadas, não se tratando de um movimento subversivo em relação ao imperialismo europeu.

“O estado de inocência substituindo o estado de graça que pode ser uma atitude do espírito. O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica. A reação contra todas as indigestões de sabedoria. (...) O melhor de nossa demonstração moderna.”

(ANDRADE, O., 1924). Em seu Manifesto pau-brasil, Oswald de Andrade eleva as culturas “primitivas” aos valores da modernidade – elogiando-as com os títulos da modernidade como medida para justificar o seu valor –, circulação que favorece projetos e interesses dos que falam pelos supostamente puros e em nome deles. O silêncio subalterno é mantido em favor de uma imagem higiênica, infantilizada e distorcida do outro.

Sendo assim, a lei de todos os coletivismos da antropofagia, que se propunha contra a catequese e por uma revolução Caraíba, engoliu e digeriu as próprias identidades subalternas brasileiras – e não a arte europeia, como se propunha. O ritual antropofágico do modernismo foi feito por artistas que representavam a elite branca do Brasil no ato de deglutir as culturas e os corpos exóticos. Importante também é notar que esse estado de coisas não começa nem termina com o movimento modernista dos artistas e escritores brasileiros, ele se inicia com a chegada das caravanas portuguesas, atesta-se claramente na literatura de viagem das Grandes Navegações e nas feridas que ainda sangram. A ferida colonial ainda sangra na destruição dos povos da terra – humanos, animais, vegetais, minerais –, mas não há como ignorar as feridas não cicatrizadas e que elas podem ser trabalhadas mesmo na dor.

Produções marginais de mendigos, putas, pretas e travestis que fraturam a universalização no “nós” brasileiro, em

contrapartida, foram recorrentemente consideradas como crime, obscenidade ou falta de sofisticação e, justo por não adentrarem os espaços intelectuais da sociedade brasileira, foram estrategicamente manipuladas, apagadas e distorcidas.

Ao pensar a incompatibilidade de uma escrita marcada por leis, por esquecimentos corporais dos que escrevem e por palavras esfumaçadas e obscuras, com a oralidade e os processos de ancestralidade yanomami, Kopenawa tece uma crítica que permeia também a fragilidade dos discursos que não perpetuam as vivências e sua conexão com as sabedorias transmitidas. “Eu não aprendi a pensar as coisas da floresta fixando os olhos em peles de papel. Via-as de verdade, bebendo o sopro da vida de meus amigos com o pó e *yãkoana* que me deram” (KOPENAWA, D.; ALBERT, B., 2015, p. 76). As poesias de cada vivência na cidade, dificilmente, serão catalogadas ou definidas. Bordados em trilhos de trem, fomes, derramamentos de sangue, prostituições, misoginias e medos não se transpõem sempre à palavra escrita, no entanto é preciso que se pense de que modo esses versos se verbalizam ou são apropriados nas artes visuais, no teatro, na academia e na palavra escrita... Como os sujeitos autores ligam-se às realidades sociais das pessoas envolvidas em sua abordagem? Até que ponto as ideias sobre a vulnerabilidade e sobre a cultura do outro não reforçam distorções e mortes silenciosas?

É urgente para alguns corpos relatar as suas realidades, considerando intensidades sensitivas, vozes e escutas, tensões e paralisias. A possibilidade de escrita sobre minhas vivências e epistemes aglutinam-se às ancestralidades das que já lutaram muito antes de mim, pessoas como Indianara Siqueira, Cláudia Rodríguez e Alessandra Ramos. Sei que foi duro que todas elas existissem e construísem os seus corpos para que eu hoje tivesse alguns direitos e algumas possibilidades de vivência. Muitas travestis foram expulsas de diversos espaços, começando por suas casas, foram estupradas, tiveram seus corpos impedidos, distorcidos, invadidos, destruídos e mortos.

No intuito de criar possibilidades de contato com pessoas que vivem ou não as poesias da vida trans – odiadas e silenciadas há tanto tempo – e também de repensar as leituras que se comunicam com as precariedades, tive a ideia de retrazar a história da minha própria vida com todos os livros do mundo e de reinventar os livros sujando-os com a poeira dos meus pés. Nesse processo de refração escrita, propus-me, como ponto de partida, a reescrever o “Manifesto Contrassexual” de Paul Preciado, dentro de um processo de texto-transição. Como dispositivo tático, harmonizei bastante e operei cirurgicamente algumas das dimensões epistemicidas, em que seria preciso dizer mais ou dedizer algumas coisas para transformá-las em possibilidade de fuga da subalternidade. Aqui, o tom de manifesto

acabou fadado ao riso proposital, e não se tratava de tecer pensamentos nos esquemas da paródia pelo caricato ou da antropofagia, pois o saber concatenado ao corpo precisa retirar-se das amarras coloniais do nacionalismo, da vanguarda e do fetichismo. Era sacrifício também, só que não do mote “purista” da cultura do outro. Penso tratar-se, mais certamente, do ato do terrorismo – aquele que ainda incomoda o reinado capitalista. Terrorismo contra os apagamentos promovidos pelos impérios de discursos afiados e que fazem todo o sentido, mas que, na prática, não reconciliam as opressões de muitas de nós.

Partindo dessa demanda por releituras decoloniais dos discursos e epistemicídios euro-estadunidenses e cisheteronormativos, o meu desabafo – traveco-terrorista – não age ausente das intersubjetividades e diversidades nos fluxos históricos de cada corpo. Como as escavações e as autópsias auto-corporais não são capazes de incidir sobre outros corpos de forma universal e generalizada, elas se pactuam, nesse texto, com os meus derramamentos de corpo travesti. Aliás, germinando da traveca que sou para enveredar minhas relações de alteridade com outros corpos (que não podem mais ser separados segundo os critérios “dentro” ou “fora”, senão incluídos numa conectividade interseccional). Tudo é alteridade no traveco-terrorismo. Tombo, apodrecimento, alteridade, alteração, *Pirate Bay*, ação, subjetivação, processo, sacri-

fício/cura-coletiva. Em segundo lugar: não me autorizo a elaborar contratos para os outros deliberando sobre como eles se nomearão, enxergarão seus corpos, dildos ou outros objetos e ideias que possamos até desconhecer, mesmo quando se “propõe o fim da Natureza como ordem que legitima a sujeição de corpos” (PRECIADO, 2015, p 25).

Em terceiro lugar: as triangulações travestis, reconhecidas como aprofundamentos sobre as questões transfeministas e suas ancestralidades, ocupam ambientes políticos e situacionais por meio de autópsias e protagonismos-etc.

Corpos que se identificam com o gênero designado socialmente, habitantes da cisgeneridade, costumam afirmar-se enquanto normalidade. Não se tende a pensar, por exemplo, sobre a identidade de gênero de uma pessoa cisgênera, isso porque o seu teor colonialista em relação a corporeidades em desconformidade (pessoas transgêneras, bigêneras, agêneras, intersexuais, etc.) a abstém de qualquer discurso sobre a sua posição dentro do universo de outras práticas de gênero, deslegitimando inclusive a sua existência. As formas de apagamento de corpos fora do binarismo homem-mulher se dão por meio de uma constante tentativa de adequação dos corpos trans ao regime político da heteronorma antropocêntrica. A alçada sobre a questão de gênero construiu a ideia de sexo biológico e, muito marcado por essa colonialidade, o conceito de transexualismo conce-

beu-se, na medicina psiquiátrica, pela perspectiva de que algumas pessoas são patologias que necessitam de correção por métodos de intervenção corpórea.

Em contraponto, reside na teoria Queer a potencialidade de questionar a construção social de sexo biológico, assim como as formas como são tratadas as minorias sexuais e de gênero. Todavia, antes de entender a teoria Queer, é importante conhecer o que é o termo “queer”, uma palavra de origem inglesa que foi utilizada historicamente como insulto para pessoas pobres, prostitutas e marginalizadas, até virar ofensa também para desvios da norma cis-heterossexual, no contexto euroamericano. Por isso, a discussão sobre a necessidade de se problematizar em nível de terminologia o debate de gênero, como, por exemplo, o uso do *queer* anglófono, provém da consideração de nossas epistemologias, potencialidades e ancestralidades sudacas, marcadas pelos apagamentos do colonialismo⁴. Há hierarquias entre os próprios corpos desviantes, de modo que há corpos trans que por sua cor, por seu local de origem, por suas condições socioeconômicas aproximam-se mais que outros do ideal de privilégio.

Já a teoria Queer veio a popularizar-se nos anos 90, com a publicação do livro *Problemas de gênero*, da yankee Judith Butler, partindo do aprofundamento na discussão das relações de poder estabelecidas em sociedade e levando a pensar de modo complexo a cultura, as instituições, o poder, as formas de estar

no mundo. Na visão da autora, a ideia de gênero é complexificada como algo potencialmente fluido, porém socialmente construído, cultural, performado e sistêmico. A ideia de “performatividade” associa-se, segundo a autora, à relação entre o sujeito e a sociedade através do discurso (BUTLER, 2003). Abriu-se também a possibilidade de novas abordagens dentro e fora do meio acadêmico, que difundiram pesquisas sobre práticas e significados de questões de gênero e do seu cruzamento com outros contextos diversificados de práticas culturais, como é o caso da leitura para fins educacionais e do âmbito da saúde pública.

Em entrevista à revista CULT, Marie-Hélène/Sam Bourcier afirma que “é preciso que se traduza do português e que sejamos capazes de descolonizar o *queer*” (PEREIRA, P., 2015). Mas que se tome cuidado para que não sejamos capturadas pela ideia de que a leitura de um produto “antropofagizado” produza efeitos práticos de equivalência de uma teoria em relação à outra. Seria mais estratégico rever como funcionam as pautas transfeministas dentro do papel da América Latina na atual DIT (Divisão Internacional do Trabalho), que, por si só, também não dá conta de explicar as proporções da transfobia no Brasil. Isso inclui, por exemplo, os espaços de serviço público de saúde⁵, em que, no Brasil, impera a patologização de determinadas práticas de gênero lidas socialmente como anômalas e, por isso, aniquiláveis.

As tensões de poder dentro do processo de colonização na América Latina, como aponta Hija de Perra, foram marcadores sociais de subalternidade que constituíram relações étnicas em que o cristianismo colonizador imprimia olhares sobre “os homens indígenas como seres selvagens afeminados por conta da sua ornamentação e às mulheres como fegasas por terem parte dos corpos desnudos” (PERRA, 2014, p.2). Não é possível pensar as ideias de heteronormatividade e transfobia separadas de todos os processos constitutivos das identidades nacionais latino-americanas desde o contexto colonial e que se estenderam aos dias atuais. Não podem ser desconsiderados também os parâmetros e normatividades herdadas do moralismo colonizador. Hija de Perra aponta ainda para uma viadagem que, dentro dos limites socioculturais das tribos ameríndias, já era praticada, sendo hierarquizante pensar hoje num questionamento do binarismo de gênero em Pindorama com os mesmos recortes e da mesma perspectiva do cérebro ocidental: separando-se dos modos de vida que já habitaram as terras de ninguém. Pensar, portanto, o colonialismo dentro de um discurso de gênero sobre o contexto brasileiro e latinoamericano é pensar sobre dois colonialismos: o euro-americano e o cisgênero.

Muitas das figuras brasileiras que transgrediram práticas de gênero instituídas foram pouco lembradas pela história, como foi o caso de Xica Manicongo, considerada como primeira

travesti não-índia do Brasil. Xica foi escrava negra no final do século XVI, em Salvador. Os fluxos de identidade que construíram historicamente o ser “travesti” são atravessados por construções negras e de religiosidades afro-brasileiras, entrelaçando questões étnico-raciais, de gênero e de classe. O Pajubá, linguagem baseada em diversas matrizes africanas, é utilizado como forma de resistência por bixas, sapatonas e travestis, seja para que o alibã não entenda que dele estamos falando, seja quando contamos um bafo ou quando falamos mal da tia. As ancestralidades negras e travestis dialogam e criam pontes através de práticas contra-hegemônicas de comunicação. Essa capoeira falada deflagra tessituras que estão além das identidades fixas de gênero e sexualidade, o que acontece, por exemplo, quando o ser “bixa” não corresponde ao ser homossexual, contemplando performatividades não-binárias e de muitas pessoas travestis.

AMO OS PROTAGONISMOS-ETC.

Quando um corpo não é nem se desdobra, nem performa ou desempenha funções de Outros, nós o chamamos de corpo-corpo. O mesmo vale para artistas, teóricos, ativistas (sendo eles, respectivamente, artista-artista, teórico-teórico, ativista-ativista). Em contrapartida, como enuncia Ricardo Basbaum, o artista-etc. se dá “quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista” (BASBAUM, R. 2013, p. 167). Essas tessituras trança-

das pelo lugar do artista-etc. importam bastante à compreensão dos mecanismos que regulam o circuito de arte, colocando em questão relações de poder na produção contemporânea.

Não obstante, para quem estabelece relações que exercem práticas “-etc.” em outro campo de atuação que não só o da arte, a ideia de Basbaum carece de uma modificação cirúrgica. Por isso que quando falo em protagonismos-etc., na verdade, refiro-me a processos de autópsia – não aquela realizada no defunto, mas sim um processo de si, em carne viva –, em que se dilacera as carniças e mira a carcaça acordada. Não necessariamente o protagonismo/ autópsia diz respeito ao campo da arte, porém por meio do -etc. também pode atravessá-lo. Sendo assim, podemos imaginar as diversas categorias e permutas: mulher-ativista, pai-escritor, artista-militante, guerrilheiro-artista...

Os protagonismos-etc., portanto, partem de cada traçado corporal, fragmentando a dicotomia, expandindo o espaço para rumos triangulares e quadrangulares e ... Dialoga com essa perspectiva a ideia de “teórica-etc.”, desenvolvida pelo Coletivo 28 de Maio⁶, na medida em que é proposta outra economia da produção teórica, em contraconduta ao capitalismo, e que reverbera em modos de escrita que problematizam a partilha do sensível entre as construções de gênero normativas. Sendo assim, os papéis desempenhados pela teórica margeiam lateralida-

des das barreiras institucionais e do meio intelectual e acadêmico, podendo configurar-se como: teórica-mãe, teórica-ativista, teórica-coletivo, teórica-cozinheira...

Mais especificamente com relação às pautas trans, a possibilidade de circulação da militância transfeminista entre os diversos meios de atuação na vida é preciosa. Tendo em vista a ineficácia do sistema de representatividade nos setores de privilégio políticos e econômicos da sociedade brasileira para com as questões trans, a necessidade de dissolução dos bloqueios parte de uma postura lateral de infiltração.

A palavra “traveco” (sufixo depreciativo “eco”) é utilizada no Brasil para designar de forma pejorativa travestis ou qualquer pessoa lida como desviante do binário de gênero, sobretudo quem possui expressividades mistas com características que não são atribuídas ao estereótipo feminino. Portanto, é difícil pensar de que lugar a travequidade pode assumir uma postura dentro do dipolo proposto por Basbaum. Muitas vezes, a manobra de assumir a inadequação como ato político produz dissidências através da modificação do lugar de dominado, só que de qual forma isso se daria no Brasil em relação às pessoas trans, tantas vezes insultadas de “traveco”?

Uma ancestralidade de estratégias pode ser observada no movimento negro nos Estados Unidos, que fez uso político do termo *nigger*, das teorias de gênero que assumiram para si a palavra *queer* usada até então como insulto de “estranho”, “ridículo” ou “esquisito”, e da Teoria Crip, que converte o termo que em inglês significa “aleijado” em marca de resistência, orgulho e desafio. No entanto, o uso do termo “traveco”, somente ele, ainda não é semelhante à atitude política de outras subjetividades de gênero que se autodeclaram bicha, travesti, sapatão, e que, nesse movimento, reverterem signos de ódio em potências de força, tornando a sua performatividade um gatilho de resistência às normas do corpo.

Traveco-terrorista (os termos aglutinados, não de forma separada) foi o meu modo – travesti – de reagir ao desterro. E a travesti-etc. ou a – triangular – traveco-terrorista-etc. são, portanto, posturas afirmativas em favor do estabelecimento de políticas brasileiras pensadas pela e para agências trans. Autópsias autoaplicadas, sendo também uma forma de se pensar táticas de ocupação política dos campos normativos da sociedade. Eu amo a traveco-terrorista-etc., acho que porque sou dessas. ■

PRINCIPIOS-BABADOS DO TRAVECO-TERRORISMO

BAFO 1

Não se nasce mulher, torna-se *traveca*.
(*figura 1*)

BAFO 2

Enquanto o *queer* desfaz gênero na teoria, a travesti desfaz gênero na prática. O traveco-terrorismo é capaz de ir despedaçando, progressivamente, os estereótipos homem/mulher, homo/hétero, natural/artificial. Durante o evento “Desfazendo gênero”, em Salvador, após a fala da *yankee* Judith Butler, a puta e ativista transvestigênera Indiana Siqueira pronunciou-se da seguinte forma: “Butler, você desfaz gênero na teoria, eu desfaço gênero na prática”.

A manifestação de epistemicídios... contribui para essa noção de sexo, tão criticada pelo *queer*. Traveco-terrorista pode ser também aquele que problematiza discursos sobre gênero com teor de apagamento epistemológico ou a visões acadêmicas apartadas da experiência de desviante no contexto brasileiro/latino-americano.

INDIANARE-SE.

BAFO 3

O traveco-terrorismo, a despeito das censuras do academicismo, autodeclara-se como arte brasileira em guerra pela sobrevivência. Após o medievo, quem atinge trinta e poucos anos de expectativa de vida? No Brasil, 35 anos é a expectativa de vida da travesti.

Mas a despeito da expectativa de vida da travesti, fomos nós quem nos autorizamos a viver, adotamos a intervenção clandestina imediata em nossos corpos e a escrita-viva por meio de processos de corte. Também a despeito da nossa expectativa de vida-capitalista, nós já nos autorizamos a viver anarquicamente. E nem pedimos licença a Bakunin.

BAFO 4

Seja marginal, seja **D.I.V.A.**

BAFO 5

Junto à investida traveco-terrorista no Brasil, políticas anarca-travesti comportam-se como vírus em relação ao capitalismo e, ao mesmo tempo, agem por meio de alianças estratégicas para a autonomia tráfeminista da América Latina.

NÃO SE NASCE
MULHER
TORNA-SE TRAVECA

BAFO 6

Arte-capitalismo é a antropofagia de poucos. PreparaNem para Jeff Koons: “Vem PreparaNem/ Vem PreparaNem/ Tem viado e sapatão/ E vai ter travesti também”.

BAFO 7

“A pele que habito” torna-se o grande legado traveco-terrorista. Não basta a castração antropofágica, lembrou-nos Almodóvar. Estamos a realizar compulsoriamente o tratamento hormonal e esculturas vaginais nos corpos de Hegel, Nietzsche, Foucault, Derrida, Deleuze, Ginzburg, Marx, Bakunin, David Bowie e Almodóvar.

BAFO 8

Candy Mel ameaçou o diabo de morte antes de Nietzsche. O falo morre na ameaça, exatamente porque ele nunca existiu de fato.

BAFO 9

No traveco-terrorismo, o retorno à Era dos manifestos é a clandestinidade. Não é sobreposição, permuta nos estratos sociais ou do sistema de arte, nem sequer retorno-negação. Manifestos como escritas de novos modos de vida, conexão brejeira, corpos expandidos, regimes não mais dicotômicos nem do uno, do universal: em seu lugar o regime do 3, como via clandestina para o 4, 5, 11, 187... Brasil virou BRTrans. Bandeira, operação e processo.

BAFO 10

A academia-epidemia traveco-terrorista:tucking/tapingnagração, prótese de silicone no mestrado, b*c*ta da Tailândia no doutorado.

BAFO 11

Yankees são a infância da História. Para desarticular o pós-espírito yankee, podemos sim renunciar ao posto de teórico queer. Na teoria TRÁ, podemos ser muito piores.

BAFO 12

A “identidade de gênero” passa a ser denominada também poesia de gênero, abrindo porosidades das membranas liminares entre corpo e sensibilidade. As escritas de gênero ocupando os territórios movediços da literatura expandida...

BAFO 13

Ser ou não ser antropofágico. Eis uma questão de tática. Os ditos antropofágicos vão fazendo suas modernidades, mas não quando o povo canta “Olodum” ao lado de Caetano Veloso: não é cis-ão. É trans-ito. Coletivos de arte, batucada no Pelourinho, escolas-parangolés de corpo-etc. como protagonismos-etc. A recusa o anti-X também é uma recusa do impeditivo do diálogo. Enquanto isso, eu faço a chuca mesmo.

BAFO 14

O terrorismo daquela pessoa que o senhor chama de traveco é uma posição filosófica de escavamento das suas frequências não-binárias e também uma não aceitação dos modos de vida cisgênera como verdade única.

Terrorismo como uma desfeitura (sic.) das armas coloniais através do erro, da desordem e da produção de uma contraconduta que incomoda, que agride, que é bombardeada, porém, que resiste.

Terrorismo porque somos radicais sem que precisemos reproduzir preconceitos do senso comum.

BAFO 15

Não se torna mulher, tornam-te

TRAVECO.

Figura 1. Durante a Marcha das Vadias de 2015 realizada na cidade do Rio de Janeiro, a bandeira contendo o BAPHO 1 acompanhou o protesto. Na ocasião eu, Lady T, apareci pela primeira vez como mulher-carne (o indumento era o biquíni de carne), unindo-me aos parceiros do Prepara Nem para seguirmos a marcha juntas.



Foto: Carol Mendes/Reprodução

CONTRATO TRAVECO-TERRORISTA

Eu, Tertuliana, como estratégia de resistência e sobrevivência, dentro e fora da academia, farei uso do karatê travesti, respeitando as minhas poesias de traveca barraqueira, jamais omissa ao ciscentrismo euro-americano e combatente à falta de perspectivas de políticas brasileiras contra o genocídio à população trans. † Reconheço-me como mulher trans, traveco-terrorista, traveca, trava, travesti e não como “corpo falante”, porque nem mesmo os foucaultianos, deleuzianos e butlerianos que conheci assim me trataram (nem há meios ainda para isso). O que não quer dizer que não possam ser estabelecidas as mais diversas políticas de aliança nem que eu recuse o debate dos estudos de gênero. † E mais: reconheço-me como disseminadora do vírus trans-pornopolítico. † Não foi por vontade própria que tive de renunciar a todos os privilégios das posições desiguais de poder, mas em decorrência de um regime simbólico biopolítico de práticas coercitivas e regulatórias que produz o aniquilamento dos corpos não enquadrados no projeto da nação. Ao tornar-se travesti, há de se reconquistar cada poder perdido para o seu diálogo concreto com o poder hegemônico. Senão não poderia jamais elaborar o traveco-terrorismo: teria de renunciar o uso da escrita (que distorço para transformá-la em canivete intelectual). † Não posso renunciar aos laços de filiação que me restaram, justamente porque eles também podem ser utilizados como estratégia. † Reconheço minhas dimensões de traveco-terrorista, latino-americana, brasileira, nordestina, baiana, piauiense, sertaneja, Maria Bethânia, Maria Quitéria, Maria Bonita e Lampião. E. E também a de travesti branca que teve acesso a privilégios muito raros em relação à quadrilha travesti. † Por fim, reconheço, principalmente, que não preciso de autorização nem de autoridade para falar com a quadrilha inteira: estamos juntas, todas as transfiníssimas fumando maconha!

O presente contrato dura até que eu alcance a expectativa de vida da mulher trans brasileira, provando que a longevidade traveca pode ser muito maior.

Espaço para quando meu nome de guerrilha for reconhecido integralmente

Notas

1. Excerto do texto homônimo da autora, publicado integralmente na Revista *Concinnitas* (ano 17, v. 1, n. 28, setembro de 2016), do Instituto de Artes da UERJ.
2. Tertuliana Lustosa é cantora e compositora da banda A Travestis, além de escritora e artista visual. No mundo da música, emplacou sucessos através do pagodão baiano e em parcerias pop com Pablio Vittar e Danny Bond. Além do mundo da música, tem um trabalho como artista visual reconhecido no ano de 2019 através da indicação do prêmio PIPA, e como escritora publicou os artigos “Narradores de Beira-rio”, “A lenda da trava leiteira” e “Manifesto Traveco-terrorista”. Sua produção interdisciplinar discute sobre identidade de gênero e território, através da música, performance e escrita.
3. O autor do artigo, Luiz Sérgio de Oliveira, cita o seguinte trecho das confidências de Tarsila: “Não pensem que esta tendência brasileira na arte é malvista aqui. Pelo contrário, o que se quer aqui é que cada um traga a sua contribuição do seu próprio país. Assim se explica o sucesso dos bailarinos russos, das vanguardas japonesas e da música negra. Paris está farta de arte parisiense.” (OLIVEIRA, L. 2014).
4. O próprio termo psiquiátrico “transexual” foi criado pela cisgeneridade (quando esse termo ainda nem havia sido cunhado), enquadrando corpos em procedimentos médicos e dentro de um perfil de disforia. Em contraposição, a ativista Indianara Siqueira propõe o uso do termo transvestigênera (aquele que está além, que atravessa questões de vestes e de gênero), que, assim como a identidade travesti, produz uma oposição conceitual concentrada à ideia de sexo biológico.
5. Viviane V. analisa a invisibilidade política da população trans no âmbito educacional, jurídico e de saúde, trazendo como proposta os relatos autoetnográficos. “É preciso escrever, entretanto, para enfrentar os silenciamentos.” (VERGUEIRO, V., 2015).
6. A discussão em torno da ideia de “teórico-etc.” deu-se durante a aula-performance intitulada “O que é uma ação estético-política?” que foi realizada pelo COLETIVO 28 de MAIO no Espaço Capacete, no bairro da Glória/Rio de Janeiro, em 19 de outubro de 2015.

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, O. *Manifesto pau-brasil*. São Paulo: Correio da Manhã, 18 de março de 1924.
- BASBAUM, R. *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.
- BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. Rio de Ja-

neiro, Civilização brasileira, 2003.

KOPENAWA, D.; ALBERT, B. *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

OLIVEIRA, L. “Arte, América Latina e as fronteiras do mundo”. *Poiésis*, Publicação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Niterói, v. 1, n. 23, jul. 2014.

PEREIRA, P. *Entrevista Marie-Hélène/Sam Bourcier*. Revista CULT. São Paulo: Editora Bregantini, ano 18, setembro 2015.

PERRA, H. Interpretações imundas de como a Teoria Queer coloniza nosso contexto sudaca, pobre de aspirações e terceiro-mundista, perturbando com novas construções de gênero aos humanos encantados com a heteronorma. Salvador: *Revista Periódicus*, 2ª edição, novembro 2014 - abril 2015.

PIPER, A. “A lógica do modernismo”, In: *Poiésis*. Niterói, n. 11, nov. 2008.

PRECIADO, B. *Manifesto contrassexual*. 1. Ed. São Paulo: n-1 edições, 2015.

VERGUEIRO, V. Reflexões autoetnográficas trans sobre saúde. In: *Protagonismo Trans*: política, direito, e saúde na perspectiva da integralidade*. Adriana Ribeiro Rice Geiser (orgs.). Niterói: Editora Alternativa, 2015.



Transformando a cena teatral brasileira

ENTREVISTA COM RENATA CARVALHO

Renata Carvalho é atriz, diretora, travaturga e transpóloga. É graduanda em Ciências Sociais, fundadora do Coletivo T e do MONART (Movimento Nacional de Artistas Trans), a partir do qual assina o Manifesto Representatividade Trans contra a prática do transfake. Entre suas produções, destaca-se as peças Manifesto Transpofágico e O Evangelho Segundo Jesus Cristo, Rainha do Céu.

Como a Renata descobriu o teatro e se descobriu nele?

Eu tinha 15 anos quando eu comecei. Esse ano eu estou completando 25 anos de carreira. Foi o maior e melhor encontro da minha vida. Eu digo que o teatro é o lugar mais democrático que eu conheço, pena que os artistas cisgêneros não saibam disso ainda. Mas no teatro é onde eu me encontro, eu me questiono, eu me perco, eu me acho. O teatro foi o lugar onde eu conheci a palavra amor, [e descobri] que eu poderia ser da forma que eu quisesse. E foi e é um amor platônico. E eu lembro, eu penso, vou no teatro, penso nele todos os dias pra ele não esquecer que eu existo. Porque ele não precisa de mim, sou eu que preciso dele. Então eu não sei se foi um achado, mas foi uma paixão assim à primeira vista quando eu cheguei num curso de iniciação teatral gratuito - porque eu não tinha condições de pagar na época. Então, foi um encontro, um reencontro ou um renascimento. Eu acho que essa minha relação com o teatro é carnal.

Você considera a sua produção e atuação como teatro político?

Eu acho que o teatro é político desde que ele nasce, lá no século IV, VI a.C. Depois, no século XVII, vêm as mulheres cisgêneras reivindicando seu lugar; depois vem o teatro negro; enfim, tem Brecht... É que as pessoas só colocam como arte política a minha, a d'Os Crespos. Nelson Rodrigues não é político, Tennessee Williams não é político, Brecht... imagina né? Então, viver é político. E no teatro eu fui ter esse entendimento de que o meu corpo era político, que então eu precisava ser política também e entender esse meu corpo. Eu também vejo o teatro como um espaço de reflexão, de colocar a luz em assuntos tão obscuros da nossa sociedade.

Eu, como sou santista, [cito] o dramaturgo Plínio Marcos [que] diz que a arte não pode habitar os corações covardes e que o artista (ele diz o ator, mas aí eu transpofagizo) é um repórter de um tempo mal, e eu estou vivendo num tempo mal. Eu também vou muito numa entrevista da Nina Simone - ela está belíssima, numa lanchonete, acho que ela está de chapéu - em que perguntam por quê ela continua cantando sobre negros e ela fala assim: “porque os meus estão morrendo lá fora”. Ela fala, na verdade, que estão sendo enforcados, porque apareciam corpos negros enforcados em árvores.

Esse país [Brasil] é o país que mais assassina pessoas trans e travestis no mundo. Ele está na liderança desde 2008 quando iniciou essa pesquisa [feita pela ANTRA]. E isso são números “extraoficiais” porque é a ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transexuais) que vai fazendo, pegando notícias desses casos. Eu só entendo a política no teatro a partir de 2012, quando eu começo a discutir o meu corpo. Eu estreio o meu primeiro solo - nem sabia que ia fazer tantos -, que chamava *Dentro de mim mora outra*, e eu conto a minha vida e a minha travestilidade. Eu percebia que existia muita desinformação sobre a travestilidade, a transexualidade. Aí eu percebi também que essa luta é pedagógica. Eu também vou no Abdias do Nascimento com o Teatro Experimental do Negro (TEN), que é arte e educação; a gente alfabetiza as pessoas, como o MST e como a própria Cuba fazem porque, como diz Paulo Freire, a educação quando não é libertadora, o sonho do oprimido é ser o opressor. A arte sempre me salvou e vai continuar me salvando, mas eu também fui salva pela educação.

Em sua peça mais recente, você parte do gênero manifesto e do conceito de antropofagia, ambos muito marcados no Brasil pela produção do modernismo paulista, que se autopromoveu como uma vanguarda brasileira hegemônica. De que forma o seu “Manifesto Transpofágico” dialoga com essa cena ao mesmo tempo em que não é essa cena?

Dialoga porque eu mamei também nele. “Tupy or not tupy?” - eu uso inclusive no meu Manifesto. Ser ou não ser? Acho super legítimo, mas vale deixar uma coisa maravilhosa que o [Plínio] Marcos postou: “o *Manifesto Antropofágico* foi feito numa sala entre homens, a maioria brancos e cisgêneros. Em 2019, uma travesti faz o seu Manifesto público”. E quando a gente coloca ele em público, nós colocamos o nosso corpo à mostra, a cara. Então não podia ser um *Manifesto Antropofágico*, mas eu uso do mesmo princípio: eu como a minha transcestralidade, eu me alimento, eu faço a digestão para devolver em arte, não sei se em forma de grito, de teatro, de texto, de audiovisual, mas tem o mesmo princípio e ele não

poderia ser antropofágico. Ele tem que ser transpofágico. Na verdade, um transpofágico negro e gordo ele deveria ser. Porque é isso, essa insurreição. A Jup do Bairro diz assim: “é que a arte hoje não consegue, não tem mais como ignorar as nossas existências”. Não a arte né, os artistas cisgêneros.

Considerando o panorama histórico do teatro brasileiro, como você nota a participação das mulheres hoje na cadeia produtiva do teatro? O pacto da branquitude e da cisgeneridade influenciam nessa participação?

Eu vejo mulheres lutando. Eu sempre vejo com bons olhos. A luta é feminista. A luta vai vir da mulheridade. Aliás, a primeira reivindicação por representatividade na arte veio através do popular, no século XVII, na *Commedia Dell'arte* e foi uma reivindicação das mulheres. Mas ainda vejo o cenário com uma tristeza porque nós vemos poucas diretoras, vemos poucas premiadas. E aí a gente precisa falar disso porque quando a gente premia um artista, a gente diz que aquele artista é válido, que aquela obra que aquele artista pensa ou produz é válida. Então esse pacto narcísico da cisgeneridade e da branquitude também está na premiação. Como eu disse numa mesa - em que eu fiquei, inclusive, conhecida como violenta -, aqui em São Paulo, os artistas cisgêneros fazem prêmios pra se lamber porque são os mesmos premiados. Editais também. E sabe qual a diferença disso? É que os prêmios facilitam e auxiliam as pessoas na permanência na arte.

Um dado interessante: em 2019 eu conheci um jurado do APCA (nisso eu estreei a peça em 2016 e fiz mais de 60 apresentações em São Paulo), e ele estava feliz por me conhecer pessoalmente. Estava na época da Janaína Leite, inclusive ela foi indicada e eu estava falando da peça dela que eu amo, *Stabat Mater* - eu amo a Janaína. Quando ele me falava que estava me conhecendo e me vendo pela primeira vez, eu falei assim: “nossa, você nunca teve nem curiosidade de assistir uma peça que foi 5 vezes censurada, que está sendo atacada desde que ela estreou?”. Por quê? Porque o que eu produzo, o que eu penso intelectualmente, artisticamente, não tem valor artístico porque eu não tenho valor artístico. Porque a cisgeneridade já nos vê e já nos olha com superioridade moral, intelectual, sexual...

E esse pacto, quando a gente vê, por exemplo, e eu falo isso também nesse artigo sobre a prática do *transfake*: primeiro ele alavanca a carreira de quase todos os atores que praticaram o *transfake*, que é quando atores cisgêneros interpretam personagens trans. Agora, eu vou perguntar pra quem está nos assistindo: pensam nos últimos artistas que interpretaram personagens trans - artistas cisgêneros -, quantos deles não foram premiados? Quantos deles não tiveram as suas carreiras consolidadas depois da prática do *transfake*? É só a gente ver essa última





novela “A força do *transfake*”, na verdade, dois *transfakes*. A carreira desses dois artistas foi alicerçada. Agora eu me pergunto: por que só o Billy Porter foi indicado nos principais prêmios de *Pose* [série televisiva]? Sabe por quê? Porque pessoas trans, quando eu interpreto um personagem trans, não é visto como técnica de interpretação, porque veem como imitação. Então, por eu ser uma pessoa trans eu não estou utilizando de técnicas artísticas de interpretação, não, eu estou imitando porque eu faço parte, porque eu sou, porque não enxergam a travestilidade e a transexualidade com pluralidade. E aí eu sempre devolvo o desconforto, porque as caras das pessoas derretem, e eu falo assim: “realmente é limitar artistas trans. Eu tenho uma pena da Fernanda Montenegro, ela é tão limitada, só interpretou personagens femininos e cisgêneros. Que pena do Antônio Fagundes, ele é muito limitado, ele só interpretou personagens de homens”. Eu só lembro agora assim do Tony Ramos, ele é o único ator agora que não é limitado, ele fez o [filme] *Se eu fosse você*.

Então, quando a gente joga pra uma realidade cisgênera, não parecem fazer sentido algumas questões porque nos veem como limitadas e veem como imitação o que a gente faz, ou seja, nós não temos credibilidade. Porque pra eu chegar num set de filmagem, por exemplo *Pico da Neblina* - que eu faço na HBO e que vamos gravar a segunda temporada esse ano -, eu passo por um sucessivo de pessoas que tem uma imagem borrada da travesti, e isso dificulta a minha relação pra chegar e gravar. Eu lembro que a primeira vez que eu fui fazer uma entrevista pra HBO, me falaram assim: “o que é fazer a carne?”. Eu falei: “primeiro eu preciso lembrar de ter chegado”.

Eu já fui retirada de dois elencos de filmes sem maiores explicações. Inclusive, Lunga, a personagem de *Bacurau*, é uma mulher trans. Ela foi substituída. Quando este ator diz que ele apoia a causa trans, é muito engraçado. E aí vamos à apropriação cultural, que eu aprendi com o Rodney William na coleção *Feminismos Plurais*. Você tem um grupo chamado *As Travestidas*, então você faz uma carreira de personagens trans, você faz uma personagem na TV, aí você dá uma entrevista na revista *Quem*, se eu não me engano, dizendo que não entende por que te chamam pra fazer só personagens trans. Jura que você não entende? Aí quando tem uma personagem trans num filme muito bacana, porque eu amo o filme *Bacurau*, você prefere retirar essa personagem e se colocar, e não manter essa personagem ou criar um personagem igual. E aí, qual é a narrativa comum do *transfake*? A gente coloca uma artista trans, um personagem trans sem importância de segundo fundo, que não tem cenário, muitas vezes não tem nome, não tem família. E se você tirar da história, não faz nenhuma falta e não altera em nada a história.

Eu já fiz uma série que eu estava gravando e o diretor ficou surpreso porque eu interpretava, e eu já fazendo Jesus, hein!? Ele falou assim “nossa, você é atriz?”.

Eu estava no set como uma travesti, não como uma atriz. Porque muitas vezes nós estamos para compor o cenário e trazer veracidade, verossimilhança à cena. Ou colocam a gente, por exemplo, quando um personagem passa por uma rua perigosa, aí tem uma travesti pra reforçar que aquele lugar é perigoso, escuro e tem pessoas perigosas. Enfim, são narrativas comuns que excluem, afastam, colaboram com essa ferramenta que exclui corpos trans, travestis, das artes desde sempre. O *transfake*, mesmo com boas intenções dos artistas, não é bom para nós.

Uma outra coisa que eu queria levantar é que as pessoas me atacaram muito, no começo, com a palavra *transfake* porque é um absurdo eu me inspirar na palavra *blackface*. E aí ficava só nesse discurso e ninguém ficava no conceito. Me fez refletir muito sobre isso e hoje eu devolvo: a interseccionalidade diz o quê? É óbvio que existem diferenças entre o *blackface* e o *transfake* porque são práticas diferentes. Mas as pessoas, geralmente as não-negras, falam assim “mas você não pode comparar porque o *blackface* era feito só em comédia pra depreciar pessoas negras e fazer rir da comunidade”. Sim, só que o *transfake* está no drama e na comédia. E vale lembrar que mesmo em dramas, personagens trans provocam o riso e muitas vezes estão estereotipados, criminalizados, patologizados, hipersexualizados. E aí eu devolvo com a seguinte pergunta: então se artistas brancos pintarem seus rostos de negro para interpretar personagens negros em personagens dramáticos será válido?

Em fevereiro deste ano você completou 40 anos, o que é mais que uma celebração, já que no Brasil a expectativa de vida de uma pessoa trans é de apenas 35 anos. Numa entrevista para a *Casa 1*, você também comentou que a maioria das travestis não têm tempo para pensar o que significa seu próprio corpo porque estão tentando conseguir um trabalho, pagar as contas, ter afeto, saúde mental. Então, pra além da sobrevivência neste cenário de guerra, o que esse tempo, dubiamente tão concreto e abstrato, significa para você?

Olha, eu descobri o tempo esses tempos. Porque é tão difícil ser travesti que você não consegue... Se você perguntar pra algumas travestis hoje em dia, geralmente, elas não vão falar do futuro. Elas vão falar que elas querem tomar hormônio, fazer alguma cirurgia, alguma intervenção, nunca assim: “eu quero ser doutora”, “eu quero fazer cinema daqui a dois anos”, “eu quero ser escritora”, “eu quero me formar em ciências”, “quero casar, ter filhos”, não! Porque a vida é muito rápida. E a gente vive com essa constância da morte, em estado de alerta para uma agressão física a qualquer momento, e isso é muito doentio.

As pessoas perceberam que não é bom ser isolada socialmente, não poder tocar nas pessoas e evitar espaços com aglomerações. Não faz bem pra saúde mental nem física do corpo. As pessoas estão percebendo isso nesse longo um ano. Pois essa é a realidade de uma vida travesti diariamente. Então, nossa saúde mental é extremamente debilitada. Hoje eu tenho essa percepção porque eu estou com uma vantagem social em cima da minha população, eu estou em tratamento desde 2018, então [tenho] acompanhamento psiquiátrico, terapêutico, [estou] medicada, porque não é fácil viver sendo atacada e fazer uma peça [durante] quatro anos e você recebendo mensagem todos os dias [falando] que vão te matar. Uma hora eu acreditei que iam me matar. E aí eu sempre falo assim: você percebe que quando você chama uma pessoa trans de agressiva, de violenta, de bélica, você está sendo insensível com essa vivência? É violentíssimo. A violência faz parte da travesti.

Eu falei desse trabalho, o Projeto Bispo, e ele tinha um subtítulo assim: “tratados como bichos, comportam-se como um”. Quando eu chego em São Paulo, sou atacada, violada, censurada - e até hoje -, e hoje eu estou muito mais calma, muito menos febril, mas, se me encurralarem num canto, eu vou voltar a ser selvagem porque foi assim que eu sobrevivi até aqui. Eu adoeci porque eu gritei tanto, mas se eu não tivesse gritado tanto, metido o pé na porta em 2017 com [o manifesto] Representatividade Trans, muitas pessoas não teriam me escutado. E, mesmo assim, saiu uma matéria na Folha me chamando de burra. Eu só não fui esmagada por essa cisgeneridade porque eu tinha uma carreira consolidada de 20 anos. A maioria das pessoas não me conhecia no teatro, mas eu conhecia elas, inclusive maquiei algumas e não sabiam disso. Eu tinha um entendimento que eu tenho a vivência do palco, eu sei do que eu estou falando, eu sei o que é pros-cênio. As pessoas ficam assustadas quando eu sei o que é pros-cênio, quando eu sei o que é rotunda, quando eu sei o que é elipsoidal, imagina? Eu sei a diferença entre teatro da *Commedia Dell'arte*, teatro de sombra, arquétipos, estereótipos. As pessoas ficam assustadas que eu possa fazer teatro de rua, que eu possa ser produtora, escritora, que eu possa produzir intelectualidade. Porque o que eu estou produzindo na arte, além de arte, é intelectualidade.

Eu convido vocês a assistirem o meu média [metragem] chamado *Corpo, sua autobiografia*, que está na bio do meu *Instagram* e no canal do *YouTube* da “Corpo Rastreado”. Nós ganhamos um prêmio e vai virar um longa. Eu conto de um corpo isolado socialmente, mas não pelo fato do coronavírus, e sim por ser uma travesti. Esse ano também eu vou lançar o livro do *Manifesto Transpofágico*. Então tem bastante coisa acontecendo junto com essa comemoração dos meus 40 anos e dos 25 anos como uma pessoa de teatro, como uma artista. ■

Trabalhos mais recentes como dramaturga, atriz e/ou diretora de Renata Carvalho

2019 - Manifesto Transpofágico

2016 – O Evangelho Segundo Jesus. Rainha do céu

2016 - ZONA!

2015 – Zona in progress 1, 2 e 3

2015 – Projeto Bispo: Prêmio de melhor atriz no 1º Festival Nacional de Teatro de Barbacena (MG)

2014 – Atriz no Desafio Cênico dentro do Mirada (Festival Ibero Americano de Artes Cênicas de Santos 2014). Direção: Cibele Forjaz.

2014 - Curta-metragem Dama da Noite. Direção: Dino Menezes (Selecionado para o 12º Curta Santos)

2014 – Curta-metragem Christiane F. Direção: Iasmin Alvarez

2013 – Projeto Bispo (Participante do Mirada Festival Ibero Americano de Artes Cênicas de Santos 2014)

2012 – Dentro de mim mora outra, ficando em 3º Lugar no 2ºFestKaos, indicações: Melhor Atriz, Figurino e Texto.



A noite não adormece
nos olhos
das mulheres.



Mulheres negras: ressignificações do imaginário e liberdade

CLÉLIA R. S. PRESTES¹

MARIA LÚCIA DA SILVA²

Vozes femininas negras insurgentes sempre reivindicaram liberdade e cidadania plena. Contestaram políticas de morte, discursos sexistas e racistas, comprometeram-se com o cuidado coletivo e empenharam-se em ressignificações do imaginário brasileiro ao longo dos séculos.

Liberdade e dignidade já eram pautas do Brasil em 1822. Ano marcante pela Independência e consequente mudança de parâmetros, com proposta de ou ficarmos com a pátria livre, ou morreremos pelo ideal. O contrário da morte, portanto, seria a liberdade. A dignidade como horizonte levou ao esforço para enobrecer a imagem do país, a partir de referenciais tidos como superiores, ou seja, brancos e europeus, determinando o teor das ciências e artes brasileiras.

Em 1922, a Semana de Arte Moderna marcava o projeto de renovação das artes brasileiras. Dentre outras produções, o ensaio de Mário de Andrade, intitulado “A escrava que não é Isaura”, defende que se encerre a escravidão das formas usuais de poesia e outras manifestações artísticas, com menos cópia

e mais vanguarda, e que a identidade nacional seja valorizada por sua diversidade, libertando-se do academicismo e atualizando suas linguagens. Liberdade aqui também é uma pauta, além de vanguardismo, identidade e diversidade.

As datas não significaram um marco de concretização das propostas. Às vésperas de 2022, para a maior parte da população brasileira, ainda não estão em vigor a emancipação, igualdade e liberdade, nos moldes em que foram defendidas. Da servidão à sujeição, não chegamos ainda à libertação (HARTMAN, 1997).

O Brasil continua tendo mudanças “para inglês ver”. A Independência manteve o que Achille Mbembe (2016) nomeia como necropolítica, o que, em solo brasileiro, significa uma soberania que obriga alguns grupos sociais a “morrer pelo Brasil” para que outros possam “ficar a pátria livre” (trechos do Hino da Independência). Leis como a do Ventre Livre, Sexagenários e a própria Abolição não vieram acompanhadas de políticas que efetivassem reparação e igualdade.



A promessa de abasileiramento nas artes não significou verdadeira originalidade, porque a diversidade racial e étnica continuou constando apenas em alguns conteúdos representados nas obras, e ainda de forma essencialista e pejorativa. Para governantes, a diversidade permaneceu representando degeneração, que colocaria em risco o projeto de nação, enquanto na academia, os conhecimentos eurocêntricos, tornados hegemônicos, mantiveram a diversidade restrita ao lugar de objeto de estudo.

Dentre as representações artísticas e históricas da sociedade colonial brasileira estão os registros de viagem. No início do século XIX, Dom João VI traz um grupo de artistas franceses com a encomenda de pintarem um Brasil interessante aos olhos estrangeiros e formarem artistas locais a partir do referencial europeu. Um dos que então vêm é Jean-Baptiste Debret, o qual reúne, em livro publicado entre 1834 e 1839, desenhos e textos sobre sua *Viaagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*³.

Emília Silva (2001) analisa a obra enquanto construção discursiva sobre a sociedade escravista, que elabora representações específicas sobre pessoas negras, associando a elas sentidos de animalização e indolência (apesar de aparecerem sempre trabalhando, ao contrário de pessoas brancas), assim como um material que faz coro à naturalização sempre presente das violências. A autora discute, ainda, relações sociais e familiares transversalizadas

por aspectos raciais. Com base em sua análise da obra de Debret, com seleção e análise de algumas gravuras e seus respectivos textos, apresentamos algumas reflexões sobre o imaginário concernente aos negros e negras.

Nas pranchas “Barbeiros ambulantes”, “Vendedor de arruda” e “O cirurgião negro”, vemos alguns ofícios e profissões com certa autonomia. Mulheres negras são representadas servindo pessoas brancas, seja como amas, cozinheiras e costureiras escravizadas, seja como libertas autônomas com seus tabuleiros, cativando clientes que são atendidos enquanto descansam e gozam de seus privilégios. É o que se observa em “Uma senhora brasileira em seu lar”, “O jantar no Brasil”, “Os frescos do Largo do Palácio”, “Loja de barbeiros” e “Visita a uma fazenda”.

Nesta última, Debret apresenta uma mulher negra com uma máscara de ferro, instrumento impeditivo de tentativas de causar a própria morte pela ingestão de terra. Esse era um ato consciente de resistência aos horrores sofridos, na desesperança de interromper punições e torturas. Em um contexto de vulnerabilidades extremas, estas podem levar ao falecimento, seja pelas consequências orgânicas dos castigos físicos, pelo efeito de definhar ao longo de torturas psicológicas, ou, ainda, pelas tentativas de suicídio, mas todos esses fins podem ser compreendidos como efeitos psicossociais de uma violência racista interpessoal e institucional. Essa prancha ilustra o gesto extre-

mado de, diante de tantos ataques à sua vida, tomar autonomia causando a própria morte. Uma das raras referências a atos insurgentes de autonomia e resistência, como as revoltas, tentativas de fuga, manutenção das tradições culturais e religiosas, entre outras.

Outro aspecto raro nas obras é a humanização das figuras negras, incluindo as relações sociais e de cuidado entre si. O que, geralmente, aparece nas representações são homens negros carregando pesos e sendo torturados, mulheres negras cuidando de pessoas brancas, e crianças negras animalizadas e nem sempre podendo receber o cuidado das mães, as quais, muitas vezes, estão zelando pelas crianças brancas, ou mesmo as amamentando, como em “Liteira para viajar no interior”. Diferentes vestimentas, adornos, marcas corporais e posturas denotam diferentes posições sociais e grupos de origem. É o que se observa nas ilustrações citadas acima, além de “Escravos negros de diferente nações”.

O que impressiona é observar como, um século depois (e ainda hoje), essa construção discursiva continuou reservando os mesmos lugares sociais e estereótipos a negros e negras. Atualizaram-se as produções sob a mesma lógica, que só conjuga diversidade como objeto.

“O discurso imagético ainda sustenta a diferença com um valor desigual”. É o que afirma Mirella Maria (2018, p. 95), ao analisar o modernismo e a arte contemporânea. A colonialidade de

poder garantiu que, mesmo findada a colonização, permanecessem representações coloniais, racistas e sexistas no Brasil. Em obras de diferentes referências modernistas, por exemplo em “Mulatas” de Di Cavalcanti ou em “A negra”, de Tarsila do Amaral, ainda que o movimento se propusesse a uma vanguarda de valorização da diversidade brasileira, na representação de pessoas negras são observadas “ênfases na sua sensualidade ou nos espaços da rua e do samba. Esses lugares se repetem em obras de arte contemporânea, com outras materialidades, mas com discurso similar.” (p. 21).

A análise da representação de mulheres negras em obras de arte é embasada em teorias que propõem a revisão de referenciais únicos, a partir da pedagogia engajada da feminista negra bell hooks e da pedagogia decolonial de Catherine Walsh, envolvida com as temáticas de interculturalidade e América Latina. Esta análise conclui que as artes precisam decolonizar seus conteúdos e apresentar discursos imagéticos que transponham a mentalidade colonial escravista de objetificação e sexualização, apresentando narrativas de resistências, trajetórias e conquistas.

Para isso, é necessário rever a representação e a representatividade de mulheres negras nas artes, como afirma Maria (2018). Exemplos de outro discurso imagético, feitas em um período recente, estão em Benedito José Tobias (“Retrato”) ou Elizabeth Catlett (“The Negro Woman”), ou mais atualmen-

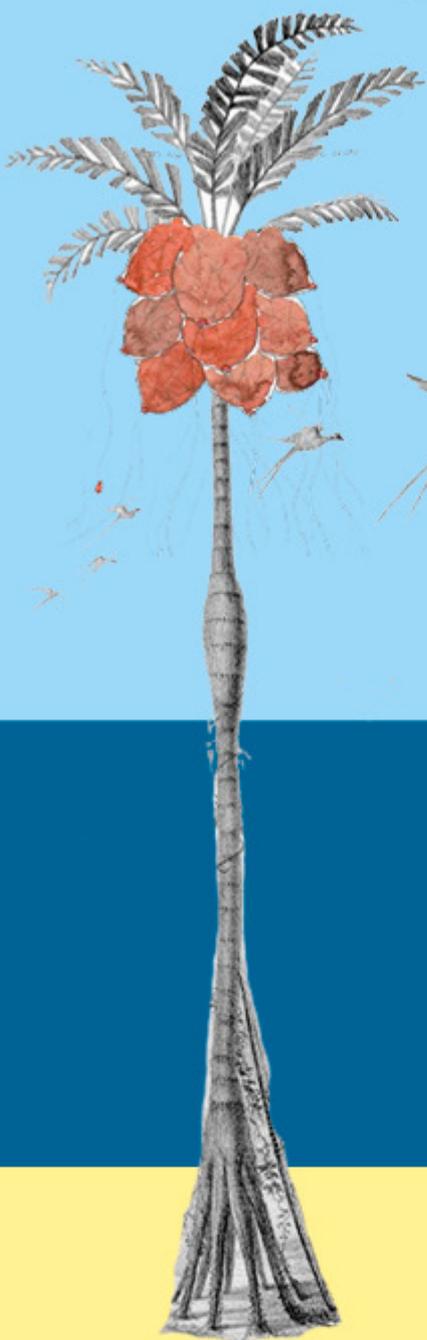
O BRASIL ESTÁ

FART



DE ARTE

BRAZILEIRA



te nas fotografias de Lorna Simpson e Magdalena Campos Pons (“De las dos Aguas”). Obras que tratam de outras costuras, de memórias, ancestralidades, travessias, revisões.

O processo de uso de novas costuras propõe um despir completo de nossa linha de pensamento (...). É uma nova costura minha, do outro, com o outro, para o outro. Não pode ser uma costura de via única, é necessário outro ponto de vista, é importante o sujeito representado estar presente com seu olhar. (MARIA, 2018, p. 120)

As reflexões sobre as obras permitem identificar como o Brasil chega às vésperas de 2022 atualizando o antigo, como denuncia o coletivo estadunidense Guerrilla Girls que, desde 1984, reivindica melhor representação e maior representatividade feminina nas artes. O grupo critica as expressões artísticas a serviço de elites econômicas, influenciadas por corrupções e com preconceitos de gênero e raça. Faz uso de pesquisas, humor e ações performáticas, como no caso da peça publicitária e interventiva que traz a frase: “Quando o racismo e o sexismo não estiverem mais em moda, quanto valerá sua coleção de arte?” (BITTENCOURT, 2018).

Cabe observar como, desde o período colonial, figuras e grupos negros transgridem, resistem e buscam ressignificar imaginários. Quando, ao invés de serem objetificadas (na arte, assim como em outros campos), mulheres negras estão como autoras, quando podem trazer referências outras e uma releitura do presente e do passado, como

ilustra Renata Bittencourt (2018) com obras de Renée Cox, Lorraine O’Grady e Carrie Mae Weens.

Nomeamos, também, artistas negras brasileiras, partindo das que são consideradas referências históricas, como Maria Auxiliadora da Silva, Yêdamaria (Yeda Maria Correia de Oliveira), Raquel Trindade e Maria Lídia Magliani, passando por uma referência atual, que é Rosana Paulino, e chegando a algumas fontes que apresentam centenas de artistas contemporâneas. Por exemplo, o Coletivo Nacional Trovoa (IG.: @trovoa_) formado por artistas visuais e curadoras racializadas, presentes nas cinco regiões brasileiras; o Projeto Afro⁴, uma plataforma que mapeia e difunde artistas negres; e, ainda, o projeto de pesquisa YABARTE (IG.: @grupo_nzinga), que discute processos gestacionais na arte contemporânea a partir dos pensares e fazeres negros femininos, realizado na Universidade Regional do Cariri (URCA) e coordenado pelo grupo NZINGA (Novos Ziriguiduns Internacionais e Nacionais Gerados nas Artes), que visibiliza mais de 180 artistas negras com diferentes idades, origens regionais, técnicas e procedimentos.

Felinto (2020)⁵ problematiza o que significa para mulheres negras, que são estereotipadas e desacreditadas, escolher o ofício de artista, classicamente associado, por um lado, a práticas super especializadas, produzidas por homens brancos e, por outro, a uma ocupação de pessoas desajustadas. Além

desse paradoxo, há a distância entre os contextos de vulnerabilidade em que mulheres negras estão inseridas e as formações acadêmicas elitizadas que não dialogam com a diversidade racial, regional, de gênero, sexual, geracional, entre outras.

As alianças de mulheres negras para reivindicar outros imaginários nas artes remetem a variadas alianças, políticas e afetivas, para a luta e para o cuidado. Um exemplo é a constituição de irmandades, como a da Boa Morte que, desde o início do século XIX, permanece como um símbolo de organização de mulheres negras, voltada ao cuidado espiritual e psicológico, à manutenção de memórias e à elaboração da morte. Outro exemplo é do final do século XIX, ainda antes da abolição, no Brasil e em Cuba; mulheres negras, aliadas a pessoas parceiras, recorriam a ações judiciais para libertarem a si mesmas e seus filhos(es). Com isso, aquecendo movimentos abolicionistas, influenciando noções de feminilidade e gestando a liberdade para si e suas famílias (COWLING, 2018).

Recontar histórias com ressignificação do imaginário é uma estratégia para elaborar os efeitos de violências que nos atingem no corpo, na representação, nos afetos, na dignidade. Em diferentes áreas, trazer as vozes e olhares

de mulheres negras, além de evidenciar figuras invisibilizadas, têm sido táticas de anulação do apagamento de nossos valores. Mulheres negras autoras, em diferentes áreas, ocupam-se de recontar com autonomia a história, reconfigurando o discurso.

É o caso de Patricia Hill Collins (2019), que discute as imagens de controle que reservam a mulheres negras, até hoje, os lugares sociais definidos por referências coloniais, patriarcais e escravistas. A autora também apresenta experiências desse grupo social em busca de respeito, autossuficiência, autovalorização (inclusive da própria voz e da escrita), empoderamento, independência, transformação e outros elementos de liberdade e autodefinição.

É o caso também de Grada Kilomba (2019), que resgata as memórias da escravização para analisar os prejuízos psicológicos para pessoas negras e brancas, e as possibilidades de elaboração que passam justamente por recontar e poder enterrar devidamente o passado. E Clélia Prestes (2020), que apresenta uma linha do tempo com a proposta de descolonizar e libertar o campo psi⁶ pelo reconhecimento de figuras negras com produções significativas, para, com isso, enfrentar o genocídio, que se dá no nível dos corpos, mas também das memórias, represen-

tações, representatividades e saberes, entre outros aspectos.

A representação social como muçama, ama e mulata foi abordada por Lélia Gonzalez (1984) em diferentes textos, interpretando psicanaliticamente como a presença feminina negra em diferentes funções sociais e familiares significou hoje o pretuguês como língua, entre outros exemplos da parcela negra na construção da sociedade, contribuição muito maior do que hoje é reconhecida. Trata-se da presença do feminino corpo da negrura nas artes, linguagem, memória, oralitura e performances rituais, constituindo, segundo Leda Martins (2007, p. 64), um acontecimento performático de quem reescreve sua história,

(...) um instrumento e um locus privilegiado para uma potente e persistente rasura, descontinuidade e desconstrução, tanto dos inumeráveis vícios de figuratização da persona negra feminina na literatura brasileira quanto de alçamento de uma voz alterna em relação ao racismo e sexismo que permeiam oblíquas práticas discursivas. Tanto a tradição literária quanto seus engenhos retóricos-ideológicos são revisitados pelas lentes dessas escritoras, que plissam os itinerários familiares do nosso cânone, nele imprimindo e espargindo uma certa disritmia e dissonância tonificantes.

Interessante pensar como disritmias e dissonâncias frente às cristalizadas práticas discursivas possibilitam atos performáticos de ruptura e o efeito psi-

quico de elaboração. A descolonização do imaginário pode interromper os sofrimentos psíquicos daquelas que carregam em seus corpos a ambiguidade enlouquecedora da invisibilidade simultânea à superexposição. São pautas assumidas pelo feminismo negro, grande responsável por mudanças sociais e políticas públicas, com ações voltadas especialmente à saúde pessoal e coletiva.

Um exemplo de organização do movimento negro e de mulheres negras, comprometida especialmente com o cuidado em saúde mental, é o Instituto AMMA Psique e Negritude. Maria Lúcia da Silva, Marilza de Souza Martins e Deivison Mendes Faustino (2019) notam os pontos descritos acima e descrevem como, há 25 anos, a organização realiza um trabalho político e psíquico para o enfrentamento do racismo e do sexismo, envolvendo diferentes grupos sociais em reflexões sobre seu lugar social, os seus decorrentes significados e efeitos psicossociais e as possibilidades de elaboração desse trauma coletivo que atinge a todos. Afirmam a necessidade de uma reparação simbólica que, pela via do reconhecimento, permita alcançarmos, todos, à condição de sujeitos. Afinal, essa seria uma real vanguarda de diversidade, dignidade e liberdade. ■

Notas

1. Psicóloga do Instituto AMMA Psique e Negritude, especialista em psicologia clínica psicanalítica (UEL) e doutora em psicologia social (USP). Foi pesquisadora visitante no Departamento de Estudos Africanos e Afro-Diaspóricos (University of Texas at Austin).
2. Psicóloga clínica e psicanalista, cofundadora e integrante do Conselho Consultivo do Instituto AMMA Psique e Negritude. É coordenadora geral da Articulação Nacional de Psicólogas(os) Negras(os) e Pesquisadoras(es) - ANPSINEP e Empreendedora social da Ashoka.
3. Obra disponível no Acervo Digital da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, da Universidade de São Paulo. Disponível em: digital.bbm.usp.br.
4. Mais informações no site: <https://projetoafro.com>.
5. Informação verbal fornecida em outubro de 2020.
6. O campo psi é formado pela psicologia, psiquiatria e psicanálise.

Referências Bibliográficas

- BITTENCOURT, Renata. Feminismo, arte e a representação da mulher negra. *Museologia & Interdisciplinaridade*, vol. 7, n. 13, 2018.
- COLLINS, Patricia Hill. O poder da autodefinição. In: COLLINS, P. H. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. São Paulo: Boitempo, 2019.
- COWLING, Camillia. *Concebendo a liberdade: mulheres de cor, gênero e a abolição nas cidades de Havana e Rio de Janeiro*. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, 1984, p. 223-244.
- HARTMAN, Sidiya V. *Scenes of subjection: terror, slavery and self-making in nineteenth-century America*. New York: Oxford University Press, 1997.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MARIA, Mirella Aparecida dos Santos. *Transgredir para educar: das “mulatas” de Di Cavalcanti às propostas pedagógicas engajadas e decoloniais*. Dissertação (Artes), Universidade Estadual Paulista, São Paulo, SP, 2018.
- MARTINS, Leda. *A fina lâmina da palavra*. O eixo e a roda, v. 15, 2007, p. 55-84.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Arte e ensaios, v. 2, n. 32, 2016.
- PRESTES, Clélia R. S.. Não sou eu do campo psi? Vozes de Juliano Moreira e outras figuras negras. *Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)*, [S.I.],v.12,n. Ed. Especi, p.52-77, out. 2020.
- SILVA, Emília Maria Ferreira da. *Representações da sociedade escravista brasileira na Viagem Pitoresca e História ao Brasil, de Jean Baptiste Debret*. Dissertação (História Social), Universidade Federal da Bahia, Bahia, BA, 2001.
- SILVA, Maria Lúcia da; MARTINS, Marilza de Souza; FAUSTINO, Deivison Mendes. Racismo: por uma psicanálise atenta. [Entrevista concedida a] PATITUCCI, Ana Cláudia; SISTER, Bela M.; FRANCH, Cristina Parada; BREYTON, Danielle Melanie; CARDOSO, Deborah Joan; HOTIMSKY, Sílvio. *Percurso*, n. 63, 2019.

Ficção: fértil como terra preta

FERNANDA R. MIRANDA¹

Inicialmente este seria o título da minha pesquisa, porque eu a queria assim, como um ventre: potência parideira. Observei depois a relevância da didática, dado o caráter inaudito da matéria, e defendi em 2019 a tese *Corpo de Romances de Autoras Negras Brasileiras (1859-2006): Posse da História e Colonialidade Nacional Confrontada*², na Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo.

O estudo nasceu de um susto, ou melhor, de uma constatação. Após um autoexame na minha memória de leitora, tentei responder à pergunta: quais são os romances brasileiros que já li cujas autoras são negras? Silêncio. Sim, o silêncio respondeu, impositivo. Foi da constatação do silenciamento que parti, pois naquele primeiro exercício eu apenas conseguia lembrar de 5 romances de autoras negras em toda a vasta literatura brasileira que eu já havia tomado conhecimento, não só na minha formação em Letras, mas em toda a minha trajetória de leitora. Então eu elaborei um projeto de tese de doutorado e vivi quatro anos e alguns meses nesse mergulho, nessa pergunta.

Construir um trabalho de pesquisa em torno de autorias e problemáticas que em geral passam ao largo dos interesses canonizados na academia possui dificuldades intrínsecas, a principal delas, no meu caso, foi a inevitabilidade de traçar meu próprio percurso bibliográfico, assumindo a encruzilhada como dispositivo e cognição, e buscando articular referências e intérpretes que foram se tornando visíveis no caminhar, enquanto paulatinamente desenhavam o caminho. Evidentemente, toda e qualquer pesquisa requer um percurso crítico, entretanto, um elemento fundamental a ser mencionado quando observamos a analítica sobre o negro na literatura brasileira é que ela foi inicialmente desenvolvida por pesquisadores que provinham de formações ou campos de estudos que não eram da teoria literária, mas sim da história e das ciências sociais. Isso significa que, por muito tempo, estes textos não despertaram interesse no campo dos estudos da literatura e foram apartados da categoria de objetos literários. Essa questão é importante, principalmente, porque não é uma realidade que se limita ao

passado: ainda hoje as textualidades negras estão longe de serem assumidas em suas potencialidades estéticas, epistemológicas e discursivas pela crítica literária brasileira. Por outro lado, abordagens que tomam o texto literário de autoria negra como categoria de análise sociológica são recorrentes. Por isso, a necessidade de demarcar a tese como um território de referências do pensamento estético negro foi imperativa, e, ao mesmo tempo, a análise dos romances do *corpus* estudado solicitava a encruzilhada de saberes como episteme.

Sabemos que entre a literatura, a história e a sociologia há mais proximidades que distâncias, e a obra literária é um meio tanto para apreendermos dinâmicas históricas não documentadas em outros suportes quanto para entendermos diversos aportes das engrenagens sociais em interação na sociedade. Pela própria natureza das problemáticas que toca, as obras literárias de autoria negra podem requerer tais disciplinas em suas análises. Mas isso não significa que elas dispensem os instrumentais dos estudos literários, e muito menos que a teoria literária possa se isentar de pensar problemáticas centrais ao pensamento contemporâneo hoje, como aquelas veiculadas pela dicção negra na escrita.

A questão da pesquisa não foi inquirir a literatura brasileira se a mulher negra pode falar (SPIVAK, 2010), pois já se partia do pressuposto de que *ela fala*. Sua fala está publicada desde o século XIX pelo menos. Mas, por estar à margem



Foto: Marina Rago

do cânone, por não espelhar o sujeito enunciador privilegiado na literatura brasileira (homem, branco, da elite), a escrita de autoria negra tem sido pensada prioritariamente como conjunto à parte da literatura brasileira. Contudo, entendendo o romance como uma tecnologia que elabora sistemas imaginários a partir do mundo-do-sujeito e do sujeito-no-mundo, manter a classificação “literatura brasileira” em domínio exclusivo da elite *que pode falar*, significa tão somente insistir em uma visão eurocêntrica que sustenta o “perigo de uma história única” (ADICHIE, 2009), baseada na manutenção dos mesmos lugares de poder que conserva a narrativa da nação sob o domínio fechado e permanente dos mesmos sujeitos étnicos do discurso³ (CUTI, 2010), direcionando, fundamentalmente, a localização das obras na estrutura do cânone e da circulação literária.

Concluí na leitura comparada que o corpo de romances de autoras negras no Brasil constitui a literatura brasileira moderna e contemporânea, embora a transcenda e questione seus pressupostos formativos, inscrevendo em seu território uma gama de problemáticas advindas da potência de acender fagulhas nos falsos consensos que historicamente foram sendo inscritos no arquivo discursivo nacional. Por exemplo, diante das linhas de força do imaginário brasileiro que evocam a harmonia entre as raças ou diante do falso antagonismo entre escravidão e modernidade.

Visto em conjunto, foi possível perceber uma perspectiva espraiada, que se alça a *pensamento partilhado pelo corpo* (de romances): enquanto *corpus*, estes textos encerram uma retomada de posse da História, donde emerge uma leitura (crítica) da nação, que salienta a sua matriz colonial constitutiva. Em síntese, foi possível rastrear nas narrativas analisadas um pensamento partilhado que aproxima os romances em sua potência comunicativa, agregando experiência histórica e reescrita do passado na produção de “sensibilidades descolonizadas” (HALL, 2006). Nessas ficções, o passado é interpelado pela ficção de uma maneira produtiva no e para o presente, reabrindo possibilidades de futuro ao trazer para o centro do pensamento sobre o Brasil a voz e a visão crítica da mulher negra – sujeito histórico atravessado por múltiplos silenciamentos e (re)tomadas de voz – na sociedade e representada na literatura brasileira canônica basicamente através de estereótipos⁴.

Os romances

Romances com autoria negra na literatura brasileira constituem um quadro de poucas obras, um quadro rarefeito. Em minha pesquisa (2015-2019), arrisquei fazer um mapeamento preliminar para possibilitar uma visão panorâmica da cartografia da forma. Não localizei sequer uma centena de títulos, e encontrei apenas 14 autoras com romances publicados. Esse mapeamento já parte do princípio (esperança) da fa-

lha, isto é, de que existam muito mais obras e autores do que o que está visível neste momento. Oito dessas obras compõem a roda que costura a tese, na qual teço um recorte temporal de 1859 a 2006 por serem estes dois anos paradigmáticos: o primeiro ano porque funda o *corpus*, com o pioneiro *Úrsula*; o segundo, porque o assenta, com *Um defeito de cor* – destacando que, desde o livro de Maria Firmina dos Reis, no século XIX, até a publicação da obra de Ana Maria Gonçalves, apenas 11 romances de autoras negras foram lançados no país. Mas, depois do lançamento de *Um defeito de cor* até o outono de 2019 (isto é, no período de treze anos) foram publicados 17, o que aponta, podemos conjecturar, um cenário futuro de caminhos mais abertos para a forma.

Em cada personagem, tessituras cujos sentidos dialogam com o real e com os imaginários que nos atravessam agora. Um *corpus* ficcional, do qual emerge um pensamento que nos atualiza acerca do conhecimento do passado, pois a memória é um chão comum nos romances, levando-nos de volta à cena liminar da escravidão (*Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis; *Negra Efigênia*, de Anajá Caetano; *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves), à cena difusa do pós-abolição (*Água funda*, de Ruth Guimarães; *Diário de Bitita*, de Carolina Maria de Jesus; *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo), e à cena fractal do contemporâneo permeado de fantasmas do pretérito (*A mulher de Aleduma*, de Aline França; *As mulheres de*

Tijucopapo, de Marilene Felinto). Estes textos articulam continuidades num nexos enunciativo que abrange quase três séculos de confronto às narrativas que moldam a face da literatura brasileira sem dinamizar nela o seu princípio colonial. Isto é, afrontam a seletividade dos arquivos discursivos com os quais se tem imaginado a nação, porque impõe à essa imaginação o componente fundante que, contraditoriamente, é mantido soterrado (na literatura canônica): a experiência histórica do negro.

Susana (*Úrsula*); Efigênia, do romance de Anajá Caetano; Kehinde (*Um defeito de cor*); Maria Vitória (*A mulher de Aleduma*); Rísia (*As mulheres de Tijucopapo*); Joana (*Água funda*); Ponciá (*Ponciá Vicêncio*): personagens de romances, numa roda. Chamo roda, mas se trata antes de uma metodologia. Susana é a mais velha da roda, sua voz pavimenta caminhos e enunciações. Ela tem memórias intensas de sua vida na África, antes dos bárbaros a capturarem para ser escravizada no Brasil. Susana narra, sob o fluxo da água saindo dos olhos, aquelas outras águas, que lhe atravessaram quando sobre elas a personagem passou dentro de um navio negreiro. Ela narra, e leitores do século XIX escravocrata puderam escutar assim: “Vou contar-te o meu cativo”. A partir desse momento, um universo representativo foi instaurado na ordem discursiva.

Pelos seus conteúdos, o pensamento produzido nesta roda de romances retoma o passado e nos atualiza sobre o

contemporâneo, ao elaborar de forma criativa a concepção de que no Brasil há uma lógica de poder atuante que sustenta ininterruptamente a colonialidade. Mas, se uma das ferramentas mais importantes da manutenção da ordem é o controle sobre o esquecimento de determinadas fendas, a sua enunciação na narrativa rompe o silêncio, propõe linhas de fuga, constrói a ruptura.

Estes romances, visíveis e em circulação, interrogam o Brasil pela chave do

que denominei na tese “*espiral-plantation*”, seu paradigma mais durável, por isso convergem tanto com o contemporâneo, marcado pelo fortalecimento continuado dos mesmos círculos no poder, na repetição das mesmas engrenagens de opressão, no retorno a certo *modus operandi* já conhecido, nos retrocessos, em tudo que no nosso momento aquilata forças de caráter regressivo.

Notas

1. Professora adjunta da Universidade Federal do Sul e Sudoeste do Pará, doutora, mestra e graduada em Letras pela Universidade de São Paulo. Sua tese foi premiada com o Prêmio Capes de Teses 2020 na área de Letras e Linguística.

2. Publicada pela editora Malê (2019) com o título *Silêncios PrEscritos: estudo de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006)*.

3. O conceito de sujeito étnico do discurso é bem explicitado por Cuti por meio de dois exemplos, o primeiro, de Nelson Rodrigues, publicado em jornal em 1957: “Não caçamos pretos, no meio da rua, a pauladas, como nos Estados Unidos. Mas fazemos o que talvez seja pior. A vida do preto brasileiro é toda tecida de humilhações. Nós o tratamos com uma cordialidade que é o disfarce pusilânime de um desprezo que fermenta em nós dia e noite. Acho o branco brasileiro um dos mais racistas do mundo” (Grifos do autor). O segundo é um poema de Luiz Gama, retirado de “Trovas Burlescas de Getulino”: “Desculpa, meu amigo/ Eu nada te posso dar/ Na terra que rege o branco/ Nos privam té de pensar!” (GAMA, 2000, p. 33).

4. No caso da personagem mulher negra, a estereotipia incide principalmente na construção de uma “iconografia de corpos” sexualmente violáveis e destituídos de cérebro e ventre, uma iconografia facilmente perceptível no arquivo discursivo em torno do feminino negro na literatura brasileira. Bell Hooks mostra as implicações da construção histórica de uma iconografia de nossos corpos, mantida ativa ainda no presente: “Mais que qualquer grupo de mulheres, as negras têm sido consideradas ‘só corpo, sem mente’. (...) Para justificar a exploração masculina branca e o estupro das negras durante a escravidão, a cultura branca teve que produzir uma iconografia de corpos de negras que insistia em representá-las como altamente dotadas de sexo, a perfeita en-

carnação de um erotismo primitivo e desenfreado” (Hooks, 1995, p. 469). As clássicas personagens de Jorge Amado; a Rita Baiana; a Nega Fulô; a Vidinha de *Memórias de um Sargento de Milícias*; Maria Olho de Prata, personagem do romance *João Abade*, de João Felício dos Santos; Jini, de Guimarães Rosa, entre outras, estão nesta categoria. ■

Referências Bibliográficas

Corpus de romances:

CAETANO, Anajá. *Negra Efigênia: paixão do senhor branco*. São Paulo: Ed. Edicel, 1996.

EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza, 2003.

FELINTO, Marilene. *As mulheres de Tijucopapo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

FRANÇA, Aline. *A mulher de Aleduma*. Salvador: Clarindo Silva & Cia, 1981.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. 6. ed. Belo Horizonte, Ed. PUC Minas, 2017.

GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

GUIMARÃES, Ruth. *Água Funda*. 3ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2018.

JESUS, Carolina Maria de. *Pedaços da fome*. São Paulo: Ed. Águila, 1963.

Demais obras:

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. Conferência TED. 2009. Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt-br . Acesso em 28/04/2018.

CUTI (Luiz Silva). *Literatura Negro-brasileira*. São Paulo: Selo negro, 2010.

HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Guardia Resende [et al], 2ª ed. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

HOOKS, B. Intelectuais Negras. *Revista Estudos Feministas*, V.3, nº 2, 1995.

MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. *Corpo de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006): posse da história e colonialidade nacional confrontada*. 2019. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SPIVAK, G. *Pode o subalterno falar?*. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

MARIA FIRMINA DOS REIS.

URSULA,

ROMANCE ORIGINAL BRASILEIRO.

POR

UMA MARANHENSE.



SAN LUIZ:

Na Typographia do Progresso

r. do Paes Anna, 49.

1859.

À QUÁ FUNDADA



Ruth Guimarães

EDITORA GLOBO

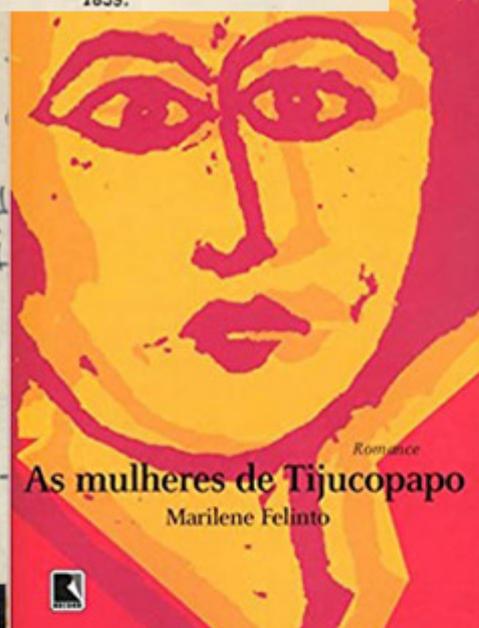
R. de Janeiro, 7090 - Alameda - São Paulo

“A Mulher de Aleduma”
é um país imaginário, fruto de um
romance de ficção científica. Atriz, Princesa,
uma bela e misteriosa garota que
aparece aos olhos dos homens, mas
só por instantes, em sua vida comum o
filho Aleduma para uma missão na terra —
o amor um continente, a África, surgiu numa noite
de um dia, como uma espécie de figura exótica e
misteriosa. “A Mulher de Aleduma” é uma
obra de ficção científica, de grande interesse
científico e de uma assessoria téc-
nica de colocar em termos científicos
pensamentos da escritora. O habitat

Um país de negros em
Atriz Franca lança o segundo livro assessorado por Antônio Seixas



Exceção de direito as 4 horas
regal água. Que agui
para Angelina. Preta. fic



As mulheres de Tijucoapapo

Marilene Felinto

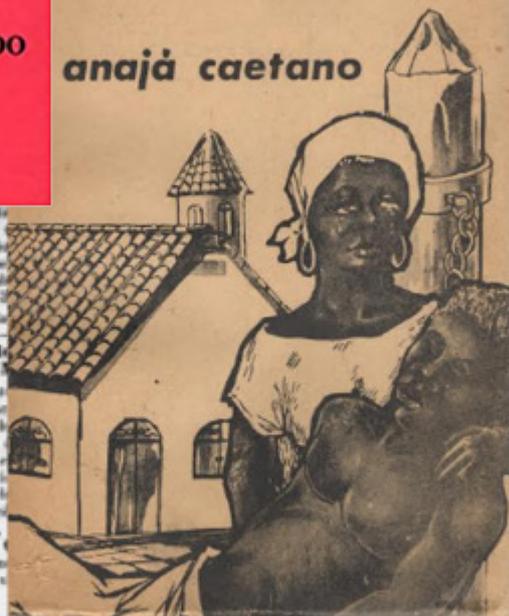
Romance



NEGRA EFIGÊNIA

AIXÃO DO SENHOR BRANCO

anajã caetano



DIÁRIO de BITITA

CAROLINA MARIA DE JESUS

REGI SP editora

Conceição Evaristo

Poncia Vicêncio



...que há de
...o lar e a
...são do hon
...harrel as

URSULA.
ROMANCE ORIGINAL POR UMA MARANHENSE,
em volume de 260 páginas, preço..... 24000.
Vende-se nesta TYPOGRAPHIA este excelente RO-
MANCE, que deve ser lido pelos corações sensíveis e bem
ornados e por aqueles que souberem proteger as letras
patrias.

um defeito de cor

Ana Maria Gonçalves



M
MARIA
FIRMINA

Não digam que fui rebotalho,

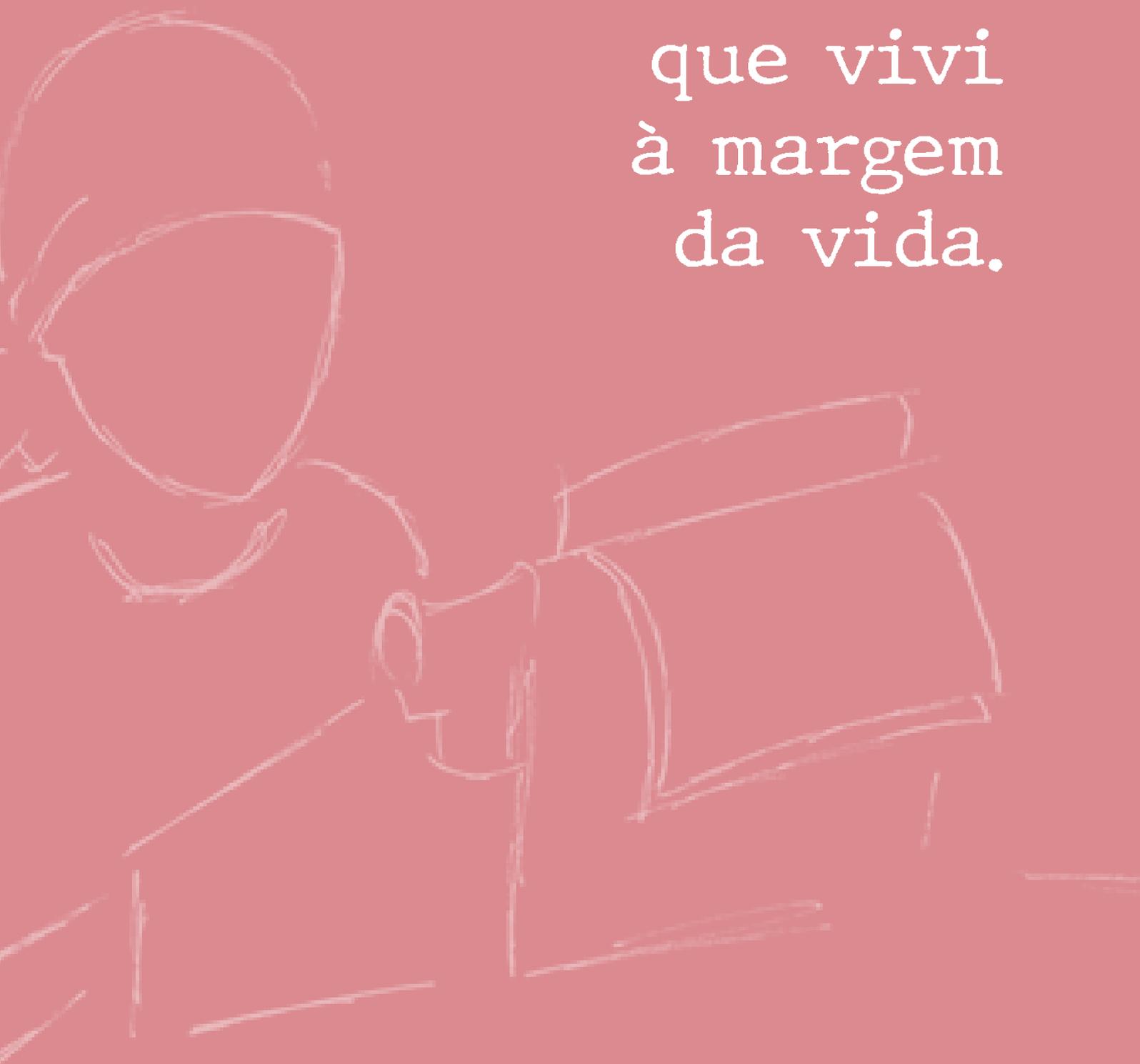
Não digam que fui rebotalho,
que vivi em margem da vida.

Digam que eu procurava trabalho,
mas fui sempre preterida.

Digam ao povo brasileiro
que meu sonho era ser escritora,
mas eu não tinha dinheiro
para pagar uma editora.

Carolina Maria de Jesus

que vivi
à margem
da vida.



O livro no novelo das contradições sociais: materialidade do invisível

MARIA TERESA MHEREB¹

Um livro é um fetiche. Seus atributos mágicos o materializam no ar. Como o coelho tirado da cartola pelo ilusionista, o texto surge acabado, sem problemas ortográficos, sintáticos ou gramaticais. Depois disso, num piscar de olhos, ele está nas prateleiras das livrarias e lojas virtuais, com preço, capa, contracapa e orelhas, com paratextos, ilustrações e fotografias. Se as palavras mágicas que o criaram foram proferidas em idioma desconhecido, não faz diferença no final: delas resultou o mesmo livro, que pode ser lido em nossa própria língua. Nem todos os livros, no entanto, possuem essas propriedades singulares. Apenas os bons. Os maus livros ou não são publicados ou têm de lutar muito para serem.

A ironia tem certo exagero. Levando-a ao extremo, procuro destacar uma contradição entre a inegável percepção da materialidade do livro enquanto objeto, seja ele sólido ou virtual, e a ilusão da imaterialidade do processo produtivo que o constitui, ocultando os sujeitos e o trabalho coletivo necessário para sua produção. Essa contradição certamente remete à detenção do capital intelectual e cultural, assim como dos

meios de produção livreiros, por uma elite bastante reduzida, e ao consequente apartamento da grande maioria das pessoas desse universo produtivo; por outro lado, pode ser relacionada também a certos hábitos da cultura editorial, como a discricção na apresentação da equipe editorial ou mesmo sua omissão. Mas, longe da intenção de explicar histórica e socialmente as origens desse fenômeno neste artigo, interessa-me apenas sinalizar que o processo de produção de um livro, desde a escrita da obra até sua publicação, é executado por sujeitos concretos, que são, no entanto, invisibilizados.

Em alguns poucos e breves tópicos, procurarei destacar, por um lado, que um livro, enquanto objeto material, é produto não só de trabalho humano, mas de trabalho humano coletivo; por outro, e com enfoque no setor literário, tentarei mostrar que seu processo de produção é marcado pelo sexismo e pelo racismo. Trarei também alguns dados sobre a relação entre gênero e leitura e sobre a representatividade de grupos sociais no romance brasileiro, para, ao final, voltar o olhar para as possibilidades do futuro.²

Um livro é produto de um trabalho coletivo

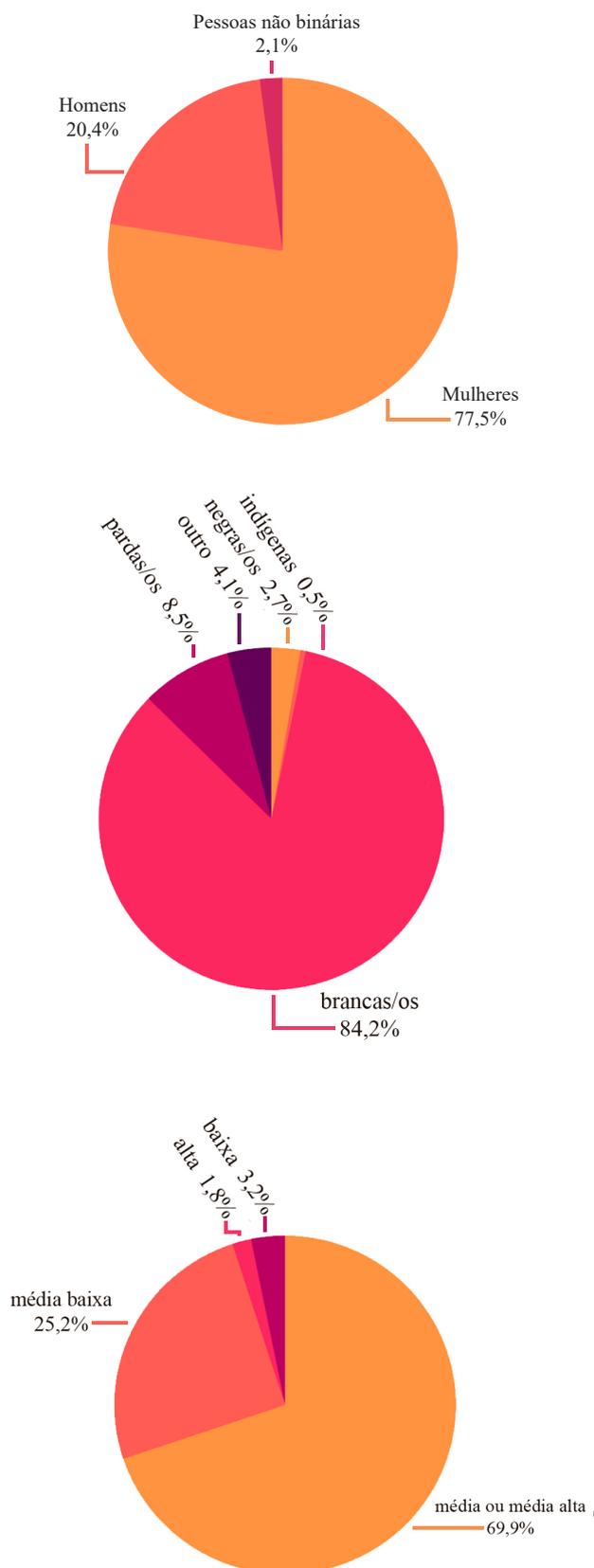
Escrever um texto, qualquer que ele seja, é apenas uma das inúmeras etapas sem as quais um livro não existe. Da tradução à preparação, revisão, edição, ilustração, elaboração do projeto gráfico, diagramação e impressão, há pessoas trabalhando juntas para que a obra escrita por uma ou mais pessoas se transforme em objeto material que circulará entre leitoras e leitores.

Todo o processo produtivo que o gerou é apagado na capa e na contracapa. Fica registrado só ali, discreto e em fonte reduzida, naqueles lugares que menos notamos – quando não é simplesmente omitido. Se não há processo produtivo, não há sujeitos, e, se não há sujeitos, também não há corpo, gênero ou etnia.

Ainda que o trabalho coletivo seja invisibilizado e que essa invisibilização seja prática comum do mercado editorial nacional (e internacional), decorrente de políticas editoriais definidas por um sujeito ou por poucos, um livro é produto de diferentes trabalhos realizados por diferentes mãos.

É verdade que, hoje, com o maior acesso aos meios de produção livres (computadores e *softwares* para as diferentes funções) e a maior possibilidade de que pequenas editoras independentes sejam fundadas, há editoras e editores que realizam individualmente várias etapas do processo. Contudo, na medida em que cada etapa exige co-

Questionário respondido por 205 tradutoras/es profissionais



nhcimentos técnicos específicos para ser executada, os quais, por sua vez, são incapazes de levar sozinhos ao produto final, via de regra, é necessária a implicação de diferentes sujeitos. Um livro é, assim, produto de um trabalho coletivo.

Divisão do trabalho no mercado editorial: questões de gênero, raça e classe

Um livro é resultado de um trabalho coletivo. E quem são os sujeitos envolvidos?

I. Escrita

Todas e todos sabemos que a maior parte dos livros que lemos, sejam eles escritos em nossa língua ou em línguas estrangeiras, foram escritos por homens. Para ter certeza disso, basta olhar qualquer catálogo de bibliotecas ou editoras, ou as prateleiras de livros em qualquer local público ou privado. De toda maneira, o Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea (GELBC)³, da Universidade de Brasília, coordenado pela professora Regina Dalcastagnè, optou por dar à evidência intuitiva o caráter de dado objetivo. Ao analisar 258 romances nacionais publicados por editoras de grande inserção no sistema literário nacional (Companhia das Letras, Record e Rocco) entre 1990 e 2004, o GELBC concluiu que 72,7% deles foram escritos por homens. E mais: concluiu também que, entre as autoras e autores, 93,9% são brancos⁴.

Em minha própria pesquisa de mes-

trado na Universidade de São Paulo, venho construindo um banco de dados dividido em dois grandes grupos: a) poesia e romance em língua portuguesa, que somam, neste momento⁵, 336 e 546 obras, respectivamente, e b) poesia e romance traduzidos, totalizando 115 e 1297 obras, respectivamente. Todas as obras do banco de dados foram publicadas por 20 editoras de grande relevância para a configuração do sistema literário nacional⁶, entre o ano 2000 e o ano de 2019. Quanto ao primeiro grupo, os resultados indicam que 74,5% dos romances publicados em língua portuguesa por grandes editoras foram escritos por homens⁷ (resultado bastante próximo, portanto, do obtido pela pesquisa realizada pelo GELBC). Com relação à poesia em língua portuguesa, a disparidade de gênero é ainda maior: 81,2% das obras foram escritas por homens, restando às mulheres dividir uma fatia que corresponde a menos de um quinto desse bolo. Com relação às obras traduzidas, 72,3% dos romances estrangeiros publicados no Brasil pelas editoras estudadas foram escritos por homens, e, novamente, no caso da poesia, há assimetria ainda mais expressiva: 85,2% das obras traduzidas foram escritas por homens.

Conjugadas, as pesquisas apontam para o fato de que, no âmbito das grandes editoras nacionais, cujos interesses estão significativamente voltados para o mercado, a escrita literária de poesia e romance é marcada pelo racismo e pelo sexismo.

II. Tradução

A partir do banco de dados que venho elaborando em minha pesquisa, realizo também análises sobre a divisão do trabalho de tradução considerando as variáveis de gênero, raça-etnia e origem de classe social.

Quanto à variável de gênero, os resultados são similares aos que obtive com relação à atividade de escrita: no âmbito das grandes editoras nacionais, a tradução de poesia e romance no Brasil é uma tarefa destinada principalmente aos homens.

No caso da poesia estrangeira publicada por grandes editoras nacionais, apenas 20,9% foi traduzida por mulheres e 4,3% foi traduzida por mulheres em parceria com homens. Outro dado re-

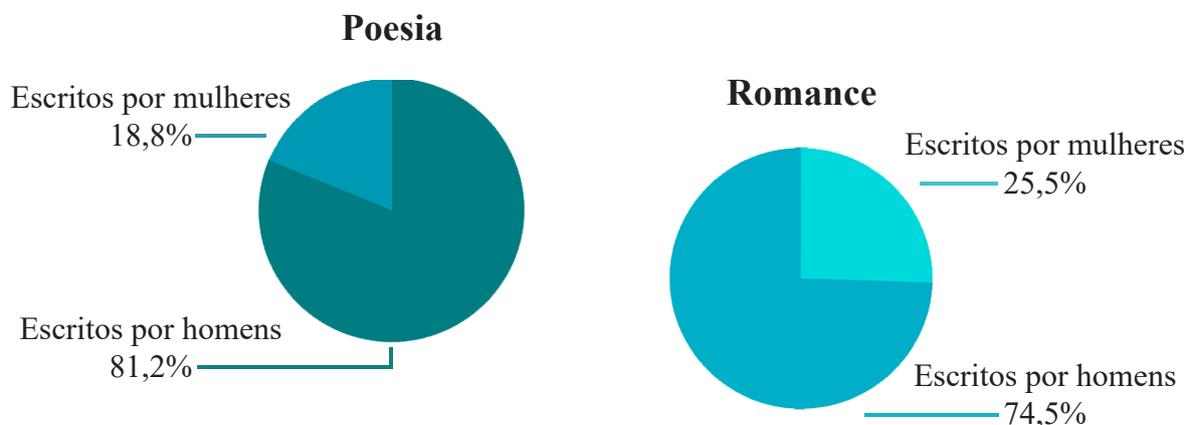
levante é que, das 10 pessoas que mais publicaram traduções de poesia pelas grandes editoras nacionais estudadas, todas são poetas⁸, sendo que 8 delas são homens e apenas 2 são mulheres.

Sustento a hipótese de que a maioria de homens que publicam suas traduções de poesia por grandes editoras é um fenômeno relacionado à conjugação de dois entendimentos *socialmente* aceitos: por um lado, poesia deve ser traduzida por poetas⁹ e, na medida em que, historicamente, a maioria das pessoas que publica poesia é homem, fecha-se uma espécie de causalidade viciosa. Isto é, porque publicam mais sua própria poesia do que as mulheres, os homens também publicam mais suas traduções desse tipo textual do que elas; por outro lado, por se tratar de um

Dados obtidos na pesquisa*

I. Escrita

Grupo 1: livros escritos em língua portuguesa



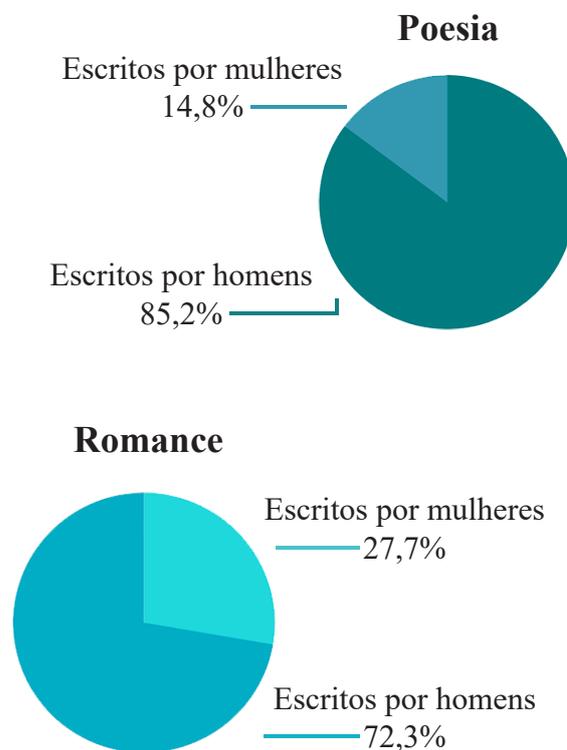
* Todos os livros analisados foram publicados por 20 grandes editoras nacionais entre 2000 e 2019

tipo textual de elevado prestígio e que concentra questões complexas ligadas à teoria e à prática da tradução, a tarefa deve ser preferencialmente destinada aos homens, considerados mais capazes de realizá-la adequadamente.

No caso do romance traduzido, os resultados indicam que apenas 37,5% dos romances estrangeiros publicados no Brasil por grandes editoras nos últimos vinte anos foram traduzidos por mulheres e 4,8% por mulheres em parceria com homens. A menor disparidade de gênero aqui, em relação à poesia, parece derivar do entendimento também socialmente aceito de que a tradução de prosa envolve menos e menores dificuldades do que a tradução de poesia, o que levaria o setor a empregar mais expressivamente a mão de obra feminina quando se trata de traduzir romances estrangeiros.

Esses números chamam ainda mais atenção quando consideramos seu plano de fundo, o da feminização do trabalho de tradução no Brasil.¹⁰ Uma consulta à página na internet da Associação Brasileira de Tradutores e Intérpretes (ABRATES)¹¹, permite constatar que cerca de 71,5% de seus membros são mulheres.¹² A aplicação de um questionário online, que divulguei em redes sociais e listas de emails que reúnem tradutoras/es e que visava investigar uma série de questões sociológicas ligadas ao trabalho de tradução no país, apontou número semelhante. O questionário foi respondido por tradutoras/es profissionais, entendendo como

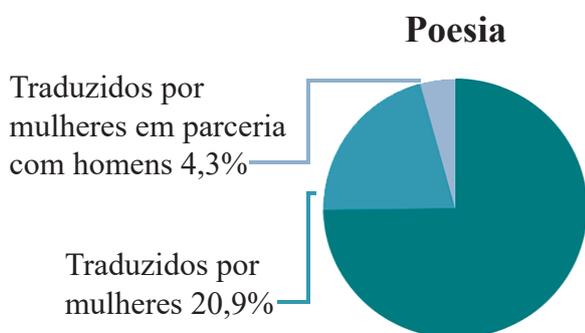
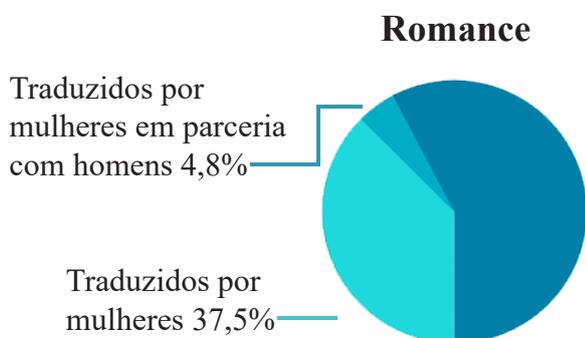
Grupo 2: livros traduzidos



“profissional” aquela/e que vende sua força de trabalho em troca de remuneração, não importando a modalidade de tradução realizada (literária, técnica etc.). Das/dos 205 informantes, 77,5% declararam ser do sexo/gênero feminino.¹³ O cruzamento desses números com os apresentados anteriormente sugere, então, que, embora se trate de um mercado de trabalho amplamente feminizado, a tradução de gêneros textuais de maior prestígio, no âmbito das grandes editoras, é considerada uma tarefa a ser executada preferencialmente por homens.

II. Tradução

Grupo 2: livros traduzidos



O mesmo questionário me permitiu colher também informações quanto à composição étnico-racial e de origem de classe social da categoria das/dos profissionais da tradução: 8,5% se declararam pardas/os, 2,7% se declararam negras/os, e 0,5% se declararam indígenas, enquanto 84,2% se declararam brancas/os. Esses resultados estão relacionados com os da variável origem de classe social: 69,9% das/dos informantes declararam ter origem na classe média ou classe média alta e 25,2% na classe média baixa. Nos extremos, a porcentagem é bastante baixa: 1,8% declaram ter origem na classe alta e 3,2%

na classe baixa. O predomínio da origem de classe média pode ser justificado, por um lado, em função dos capitais econômico e cultural exigidos para se tornar tradutor.a, o que desfavorece indivíduos das classes mais baixas; por outro lado, as remunerações e o padrão de vida que a profissão proporciona não são atraentes para indivíduos provenientes das classes mais altas. No Brasil, como em diversos países, tal qual Espanha e França, o trabalho de tradução é marcado pela informalidade, pela ausência de seguridade social e pela instabilidade econômica.¹⁴

III. Preparação, revisão e edição

Voltemo-nos agora para a estruturação do trabalho no interior das grandes editoras nacionais. Ainda que, salvo engano, não existam dados sociográficos disponíveis, é possível afirmar que os postos para preparação e revisão de texto são principalmente ocupados por mulheres. Convido a leitora e o leitor a selecionar aleatoriamente dez livros de sua biblioteca, física ou virtual, e observar, no início ou no fim deles, os dados sobre quem os preparou e/ou revisou. Você provavelmente concluirá que esses trabalhos foram, em sua maioria, realizados por mulheres.¹⁵

Longe de querer dar conta da complexidade desse fenômeno, sustento a hipótese, sugerida por Carmen Francí Ventosa¹⁶, de que isso está relacionado à informalidade e precariedade que envolvem esses postos de trabalho, que hoje são, em grande parte, ocupados

por pessoas jurídicas, prestadoras de serviços com baixa remuneração e sem direitos trabalhistas assegurados.

Por outro lado, se a leitora e o leitor procurarem pelas informações de quem editou as obras selecionadas ou compôs seu conselho editorial, por exemplo, notarão que o quadro de gênero é o oposto. Sustento a hipótese, para este caso, de que essa inversão está relacionada ao prestígio – trata-se de postos de trabalho ligados a tomadas finais de decisão – e à maior remuneração que lhes é destinada.

Aqui, cabe perguntar: onde estão as mulheres negras, indígenas e todas aquelas que não se reconhecem como brancas? Que postos de trabalho são reservados para elas no mercado editorial? Uma vez mais, salvo engano, ainda não foram realizadas pesquisas a respeito. É mais uma pergunta cuja resposta segue sendo “apenas” intuitiva.

Gênero e leitura

A quarta (e mais recente) edição da pesquisa “Retratos da Leitura no Brasil”, realizada pelo Ibope em 2015 a pedido do Instituto Pró-Livro (formado pela Associação Brasileira de Editores de Livros Escolares - Abrelivros, pela Câmara Brasileira do Livro - CBL e pelo Sindicato Nacional dos Editores de Livros - SNEL), consultou uma amostra de 5012 pessoas com idade entre 5 e mais de 70 anos, das quais 52% delas eram mulheres e 48% homens. Mais da metade das pessoas consultadas (67%) afirmou não possuir nenhum responsá-

vel familiar ou não familiar que incentivasse a leitura na infância. Mas, dos 33% que tiveram alguma influência, a mãe ou representante feminina foi a principal responsável, seguida pela professora ou professor. Das mulheres entrevistadas, 59% são leitoras; entre os homens, são 52%. Em outras palavras, de acordo com a pesquisa, as mulheres são a maior parte de quem lê e influencia o hábito da leitura no país.¹⁷

Representatividade de grupos sociais no romance brasileiro

Mudando de enfoque, mas com todos os resultados anteriores em mente, observemos alguns números sobre representatividade de grupos sociais em romances brasileiros. Em sua pesquisa, o GELBC chegou aos seguintes resultados: das personagens dos romances estudados, 62,1% são homens e 37,8% são mulheres, 81% são heterossexuais e 79,8% são brancos. A Professora Regina Dalcastagnè, coordenadora do Grupo, toma o cuidado, no entanto, de ponderar que os dados que indicam a sub-representação das mulheres e das pessoas não brancas, seja como autoras, seja como personagens de romances, apontam “um problema que não é individual, mas do campo literário brasileiro, que não abre espaço para produtores de determinadas origens, que foca em um público leitor restrito e que só valoriza determinadas tradições criativas”¹⁸. Com efeito, trata-se de uma expressão do racismo e do sexismo que estruturam nossa vida social.

Por uma outra história do livro

Livros são produtos do trabalho humano. E livros são também produtos de decisões políticas. Para enxergar esse fato com maior clareza, podemos fazer o exercício, como diria Walter Benjamin, de “escovar a história a contrapelo”. Ao invés de perguntar, por exemplo, “quem foi publicado?”, podemos nos perguntar “quem *não* foi publicada/o?”, ou então: “o que *não* foi publicado? Quem *não* traduziu e o que *não* foi traduzido? Quem *não* foi representada/o? Por quê?”

Ora, as mulheres estão na base da pirâmide profissional do mercado editorial, realizando parte expressiva do trabalho fundamental, sem o qual não se faz um livro. São elas também que mais leem e incentivam a leitura no país, e, no entanto, são elas que menos publicam suas obras autorais e suas traduções, e são elas também que estão menos representadas entre as protagonistas dos romances nacionais. Como vimos, a situação é ainda mais desfavorável para as mulheres negras e indígenas.

Conscientes de que o terreno literário é uma arena de disputas e negociações políticas, que legitimam ou questionam padrões culturais, mulheres por todo o Brasil têm se empenhado em transformar o quadro atual.

Coletivos de tradutoras, como o Coletivo Sycorax¹¹, voltado para a tradução de autoras feministas anticapitalistas, e o Coletivo Virgínia, que reúne mais de duzentas profissionais do livro (au-

toras, editoras, designers, tradutoras, produtoras gráficas, ilustradoras, preparadoras, revisoras, administradoras, profissionais das áreas comercial e de marketing, jornalistas e proprietárias de casas editoriais), estão se formando com o intuito de politizar o meio editorial.

Ao mesmo tempo, o desenvolvimento e a expansão do acesso aos meios de produção livreiros estão criando a possibilidade de que outros sujeitos, que não os homens brancos detentores de montantes relativamente altos (quando não altíssimos) de capital, assumam as tomadas de decisão sobre quais obras estarão disponíveis para a nossa leitura. Por todo o país, novas editoras são abertas a cada dia, muitas delas voltadas exclusivamente para a publicação de obras escritas por mulheres e produzidas com mão de obra feminina, procurando dar a ouvir a voz não apenas das mulheres de modo geral, mas especialmente das mulheres negras e indígenas, das pessoas LGBTQI+ e do chamado Sul Global. Muitas delas têm também procurado criar novas formas de circulação para as obras que publicam, fugindo das grandes livrarias tradicionais, vendendo pela internet, em feiras organizadas coletivamente e em espaços a princípio não destinados aos livros.

Em outras palavras, o futuro está aberto para que uma história do livro seja escrita com a materialidade do que, para muitos, ainda é invisível. ■

Notas

1. Mestranda em Estudos da Tradução no Programa de Pós-Graduação em Letras Esrangeiras e Tradução da FFLCH-USP. Sua pesquisa conjuga a Sociologia, os Estudos da Tradução e os Estudos de Gênero, analisando os modos como a divisão sexual do trabalho afeta o trabalho de tradução no mercado editorial brasileiro contemporâneo.
2. Mais dados, assim como análises mais detalhadas, serão apresentados em minha dissertação de mestrado.
3. Cf. página do Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea na internet: <https://www.gelbc.com/pesquisas>.
4. Cf. Regina Dalcastagnè, *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado* (Vinhedo: Horizonte, 2012); “Um território brasileiro contestado: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais”, *Iberic@al*, n. 2. Disponível em: <http://iberical.paris-sorbonne.fr/wp-content/uploads/2012/03/002-02.pdf>.
5. Tendo em vista que a pesquisa ainda não se encerrou, os números aqui apresentados são parciais, podendo sofrer pequenas alterações posteriormente.
6. As editoras estudadas foram: Alfaguara, Ateliê (apenas poesia), Bertrand Brasil, Companhia das Letras, Civilização Brasileira, Cosac & Naify, Editora 34, Hedra, Iluminuras, José Olympio, L&PM, Nova Fronteira, Nova Aguilar, Objetiva, Paralela, Perspectiva, Record, Rocco, Seguinte e Suma (apenas romance). Alfaguara, Cia das Letras, Objetiva, Paralela, Seguinte e Suma fazem parte do mesmo grupo editorial, o Grupo Cia das Letras; da mesma forma, Bertrand Brasil, Civilização Brasileira, José Olympio e Record integram o Grupo Record. As editoras foram consideradas individualmente por possuírem projetos editoriais distintos.
7. É importante destacar que, em função da metodologia empregada para a coleta desses dados, a categorização de autoras/es e tradutoras/es como “mulheres” guarda uma carga arbitrária da pesquisadora, já que não foi feita com base na autodeclaração, ou seja, a pergunta “Qual seu gênero?” não foi endereçada a cada uma das pessoas que escreveu ou traduziu as obras estrangeiras analisadas. O primeiro nome foi a fonte primária para a designação do sexo/gênero, com eventuais consultas a páginas de internet, redes sociais etc.
8. Cabe a observação de que Alberto Marscicano, que aparece entre as pessoas que mais traduziram poesia em meu banco de dados, tem seu trabalho como músico mais reconhecido que o de poeta.
9. Longe da intenção de discutir esse pressuposto do ponto de vista de uma teoria da tradução, interessa-me apenas apontar de que modo ele se relaciona com a atual desvantagem das mulheres nesse campo específico do trabalho tradutório.

10. Esse fenômeno também já foi registrado em outros países, como Espanha e França. Cf. Carmen Francí Ventosa, “La feminización del ejercicio profesional de la traducción editorial: entre la precariedad y el entusiasmo”. *Transfer*, vol. XV, n. 1-2, 2020; Association des Traducteurs Littéraires de France (ATLF), “La situation socio-économique des traducteurs littéraires”. 2020. Disponível em: <https://www.atlf.org/wp-content/uploads/2020/10/ENQUETE-SOCIO-ECONOMIQUE.pdf>. Acesso em: 20/11/2020.
11. Página da ABRATES na internet: www.abrates.com.br. Dados coletados em 2 de março de 2021.
12. Emprego a expressão “cerca de” pela razão já exposta anteriormente: a de que o sexo/gênero das/dos membros da ABRATES foi inferido por mim e não com base na autodeclaração.
13. Aqui, novamente, os resultados podem sofrer algumas alterações com o transcorrer da pesquisa, visto que esta ainda não está encerrada.
14. Cf. Carmen Francí Ventosa, “La feminización del ejercicio profesional de la traducción editorial: entre la precariedad y el entusiasmo”. *Transfer*, vol. XV, n. 1-2, 2020; Nathalie Heinich. “Les traducteurs littéraires: l’art et la profession”. *Revue Française de Sociologie*, v. 25, n. 2, 1984.
15. Conforme dados apresentados por Carmen Francí Ventosa (op.cit.), na Espanha, as grandes empresas editoriais contam com 63% de mão de obra feminina, enquanto que, nas pequenas, a porcentagem é de 40,5%. Porém, nos postos diretivos, a proporção de mulheres é muito mais baixa: de 1 mulher para cada 2 homens.
16. Op. cit.
17. Esses e outros dados (assim como as outras edições da pesquisa) estão disponíveis na página do Instituto Pró-Livro na internet: <http://prolivro.org.br/>.
18. Cf. Entrevista com Regina Dalcastagnè, disponível em: <http://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Entrevista-Regina-Dalcastagne>.

Mulheres de imaginação ardente e leitores terríveis: Maria Velluti, uma traductora do século XIX

LUCIANA CARVALHO FONSECA¹

Ora, se eu sem metro nem grammatica, quase não sentia a terra... com metro e com grammatica voava para as palhas! ... Renunciei, e fiz muito bem. Se eu me atrevesse a dar um conselho ás senhoras de imaginação viva, seria o de limitarem sua applicação ás letras no ponto necessário para não fazerem triste papel na conversação, saberem guiar a intelligencia de seus filhos, e formar-lhes o coração. Tudo o mais é arriscar o juízo; isto é, nas senhoras de imaginação ardente.

Trecho do prefácio à tradução de *A vida de uma actriz*, por Maria Velluti, 1859.

Maria da Conceição Singer Velluti Ribeiro de Souza (Lisboa, 1827 - Rio de Janeiro, 1891) foi uma mulher de “imaginação ardente” que “arriscou o juízo” no século 19, apesar de sua recomendação em contrário. Velluti chegou ao Brasil em 1847 como atriz e bailarina. Falava português, italiano, francês e inglês. Foi atriz, dramaturga, diretora e tradutora do *Theatro Gymnasio-Dramatico*, cuja proposta estética ela mesma concebeu e fundou com o empresário Joaquim Heliodoro Gomes dos Santos, após desentendimento com João Caetano que despediu a atriz do Theatro da Praça da Constituição em 1855 (STARK, 2017, p. 195). Foi no Teatro Ginásio que Velluti transportou as novas tendências do realismo francês ao Brasil, por meio da tradução de cerca de quarenta peças, principalmente do francês e do italiano². Apesar de a importância de Maria Velluti no teatro brasileiro ter sido apagada da história, “sua iniciativa propiciaria condições para a renovação do repertório e também do público do teatro da Corte” (STARK, 2019, p. 287). Duas de suas traduções publicadas em vida foram *A viuva das camellias: scenas da vida parisiense*³ (VELLUTI, 1859) e *La Vie d'une Comédienne: drame en cinq actes et huit tableaux* (ANICET-BOURGEOIS; BARRIÈRE, 1854). Esta última, traduzida por *A vida de uma actriz: drama em cinco actos e oito quadros* (VELLUTI, 1857). Ainda que duas de suas traduções tenham sido publica-



**Litografia que acompanha a publicação da tradução
A viúva das camélias, A. de Pinho Lithographia e
Lithographia Imperial de Ed. Renzburg.**

das⁴, a maior parte da obra de Velluti jamais deixou a forma de manuscrito.

Segundo Sousa Bastos (1898), Velluti “sabia escolher e suas traduções eram boas”. Vale notar que o exercício de escolha de Velluti não se dava apenas em relação às traduções que realizava, mas também em relação às peças a serem encenadas, como é o caso de *O mulato*, peça de temática abolicionista que Velluti escolheu para seu benefício em São Paulo (STARK, 2017, p. 270), escolha sugestiva de suas ideias emancipatórias. Assim, o papel de Velluti como tradutora e escolhedora de textos introduziria no Brasil diversas peças do teatro mundial e seria revelador de sua agenda particular e do contexto de produção. Sobre o exercício da escolha de Velluti de traduzir uma peça, em nenhum outro registro escrito a que tivemos acesso até o momento, a motivação está tão explícita como no prefácio à tradução *A vida de uma atriz*. Trata-se de um texto, em forma de carta-dedicatória, no qual Velluti se expressa na primeira pessoa e revela o porquê de ter escolhido traduzir a peça e aceitar o convite para publicá-la:

A D. Ludovina Soares da Costa

Nunca tive a pretensão de ver alguma das minhas traduções impressa, pois não lhes dava tal importância; e quando me fallarão para isso, offerecendo-me coadjuvação n'esse trabalho, fiquei indecisa e acanhada. Sem tomar uma resolução, definitiva, passei em resenha esse repertorio por mim traduzido, e deparando com o drama e 5 actos, de Bourgeois e Barrière – A Vida de uma Atriz, – animei-me então e aceitei delicada coadjuvação que se me offerecia. E por que me

animei? por que annui a uma cousa que quase me contrariava?... foi, porque na – Vida de uma Atriz – a bastante assumpto para satisfazer nosso orgulho de classe!”

(VELLUTI, 1859)

Na peça traduzida, a “affeiçoada amiga e respeitosa veneranda” atribui o papel principal de Olympia (“atriz do Theatro Francez, depois Condessa de Rudentz”) a Ludovina Soares da Costa, e a si o papel de irmã e melhor amiga da protagonista, Rosa Michon (“sua irmã”). Ao eleger traduzir a *A vida de uma atriz* e dedicar a tradução a Soares da Costa – grande atriz e empresária teatral, figura central na história do teatro brasileiro e português, cujo talento era aclamado por críticos como Machado de Assis, e considerada a única capaz de ofuscar João Caetano no palco (AZEVEDO, 2016) – Velluti homenageia uma artista mulher que brilhou tanto quanto o principal nome do teatro brasileiro da época, João Caetano, e honra duplamente a amizade com a atriz mais consagrada de sua época, mulher com quem tem muito em comum. Ou seja, honra também a si e, possivelmente devido à relação de amizade, toma a oportunidade para, no prefácio, falar mais de si do que da homenageada e descrever sua relação com a escrita e com seus leitores desde muito cedo na vida.

A partir do paratexto representado pela carta-dedicatória à Ludovina Soares da Costa, fazemos uma breve incursão na historiografia da tradução feminista que, entre outros aspectos, visa

recuperar traduções feitas por mulheres e identificar ideologias e estratégias de tradução que deixam transparecer a consciência crítica daquelas que atuavam como tradutoras e viam na tradução um potencial para abalar o status quo (CASTRO; SPOTURNO, 2020, p. 19), ou seja, abalar o sistema patriarcal, o qual, por sua vez, nunca foi livre de resistência. Segundo Olga Castro e María Sporturno (2020, p. 20),

[...] a própria execução das traduções muitas vezes supõe uma subversão da ordem estabelecida e uma crítica aos papéis que a sociedade patriarcal atribui às mulheres. Nas traduções dessas mulheres, as reflexões sobre a tradução encontram-se, em alguns casos, nos espaços marcados pelos paratextos e, em outros, estão implícitas na seleção dos próprios textos e nas estratégias e técnicas de tradução utilizadas. (minha tradução).

No paratexto à tradução e na própria peça traduzida, a consciência crítica e “orgulho de classe” de Velluti estão presentes. Em *A vida de uma atriz*, cuja trama faz de uma atriz de teatro que se casou com um nobre por amor – contrariando interesses patriarcais da família deste – a pessoa mais ética da peça, uma leitura atenta do paratexto juntamente com a do texto da peça permite a interpretação de que o referido “orgulho de classe” que Velluti diz satisfazer seja interpretado como um “orgulho da classe” das *mulheres* profissionais do teatro, e não dos artistas em geral.

Em relação ao contexto histórico-social, vale notar que no século XIX, segundo a imprensa da época, foram

vários os atos de tradução no Brasil realizados por dezenas⁵ de mulheres, e que traduzir era um ato com propósito e sentido, além de uma atividade que perpassava uma série de atividades profissionais, como a de atriz, diretora, educadora, escritora. Por outro lado, no imaginário social – representado pelas imagens que os romances *Lucíola* e *Senhora*, de José de Alencar, e *A carne*, de Júlio Ribeiro, faziam da mulher que traduzia –, a tradução era considerada um passatempo, um trabalho inferior, sem valor literário, de baixa qualidade e para o qual a mulher necessitava da “ajuda” de um homem (REIS; FONSECA, 2018).

Quando Velluti afirma “Nunca tive a pretensão de ver alguma das minhas traduções impressa”, ela articula, nessa e em outras instâncias do referido paratexto, o imaginário sobre o baixo valor literário de traduções realizadas por mulheres, o pouco prestígio conferido aos textos teatrais e a virtude da modéstia. Esta última se faz presente no discurso de e sobre qualquer mulher que se aventurasse em realizações fora do âmbito doméstico no século 19 e fosse minimamente reconhecida e/ou tivesse algo a dizer. Velluti dialoga habilmente com as “proibições” impostas às mulheres nas letras, quando afirma sua despretensão de ver alguma tradução sua publicada, pois certamente sabe que o contexto histórico-social não acolhia tal pretensão de – como mulher – ver quaisquer de seus outros escritos em verso e prosa publicados.

Nesse sentido, a carta à Ludovina merece ser interpretada como uma denúncia dos obstáculos ou conselho acerca do cuidado discursivo que uma mulher de “imaginação ardente” precisaria tomar se quisesse perseguir uma carreira na escrita, pois seria muito mais fácil calar-se – ou renunciar – e não “arriscar o juízo”.

Segundo Octavio Paz, há uma “zona do que não se pode dizer” que está determinada pela presença invisível dos “leitores terríveis” (PAZ, 2017, p. 14). Trata-se de um grupo de leitores privilegiados com poder de censurar e influenciar uma obra tanto quanto os admiradores. Eles determinam “o que não se pode dizer” (PAZ, 2017, p. 14) e também quem não pode dizer/escrever. Ao listar tais leitores – arcebispo, inquisidor, secretário-geral do partido, politburo – no prefácio a *Sor Juana Inés de la Cruz ou As armadilhas da fé*, Octavio Paz (2017) analisa a relação de Sor Juana com seus leitores na Nova Espanha no século XVII e alerta que “A palavra de Sor Juana se constrói ante uma proibição.” e que “A compreensão de sua obra inclui compreender a proibição que esta obra enfrenta” (PAZ, 2017, p. 14). A partir da análise minuciosa que Octavio Paz faz da obra de Sor Juana e de seu contexto histórico-social de recepção e circulação, é possível afirmar que, em uma sociedade patriarcal – como a que temos vivido nos últimos seis ou sete milênios mais recentes da história da humanidade (SAFFIOTI, 2015, p. 48) –, a obra de qualquer mu-

lher só pode ser compreendida à luz dos “leitores terríveis” e das proibições que as mulheres e suas obras enfrentam. A escrita das mulheres é marcada por um silêncio eloquente.

Joanna Russ (2018), crítica literária, escritora e feminista, elenca as “proibições” como uma das categorias analíticas da “supressão da escrita feminina” na história. Nessa categoria está a “falta de incentivo”, operada no patriarcado pelos “leitores terríveis” de Paz. Por mais que, diferentemente do contexto de Sor Juana, não houvesse proibições formais e/ou absolutas à escrita feminina no século XIX, XX, XXI... , isso não significa(va) que proibições informais não gera(va)m efeitos. Para Joanna Russ, a dificuldade de acesso ou o direito à educação (só em meados do século XIX foram abertas escolas para meninas) e a recursos materiais (a importação de papel e prensas era proibida no Brasil até a chegada da família real) e a falta de incentivo opera(va)m como proibições informais. Em relação à falta de incentivo, Velluti descreve na carta à Soares da Costa os conselhos dos “escolhidos” leitores:

Felizmente mostrava as minhas produções a entendedores que me dizião, sobre a poesia: Está bonito!... mas não está bom... falta-lhe metro. Sobre a prosa a mesma cousa: falta-lhe grammatica. “Bem bom ! disse comigo; não póde haver verso sem metro, e mal se admite a prosa sem grammatica... estou salva! Guardo as minhas idéas, e não aprendo nem uma, nem outra cousa.

(VELLUTI, 1857)

A partir da perspectiva das proibi-

ções articuladas por “leitores terríveis”, podemos acompanhar a trajetória de Maria Velluti (1827-1891) no Brasil do século XIX e sua relação com a escrita, particularmente da tradução. Na carta à Ludovina, Velluti narra a falta de incentivo fantasiada de conselhos bem-intencionados no início de sua carreira em relação à escrita de prosa e poesia, as quais diz ter posteriormente renunciado e feito “muito bem”. Mais tarde, mesmo reconhecida como atriz, diretora e tradutora, tendo suas traduções elogiadas na imprensa por leitores e leitoras⁶ admiradores, Velluti foi continuamente alvo de “leitores terríveis” que negavam sua agência e atribuíam seu trabalho a um homem. Segundo Russ (2018), a negação de agência é mais uma das categorias analíticas da “supressão da escrita feminina” e é empregada quando proibições informais não alcançam o efeito desejado (sempre de fazer a mulher renunciar à escrita), tendo por objetivo negar que a mulher tenha escrito. A lógica com a qual opera é: “já que mulheres não escrevem, alguém deve ter escrito por ela.” (RUSS, 2018, p. 22-28). São inúmeros os comentários e críticas maldosas e depreciativas, como a crítica seguinte que, além de afirmar que as traduções de Velluti eram “aperfeiçoadas” por um suposto “Sr. S.H.J.”, atacavam também a sua aparência. A crítica *ad personam* abaixo foi escrita em 1857, mesmo ano de publicação da tradução de *A vida de uma atriz...*:

O comunicante, anunciante, ou o que

quizerem, aponta a Sra. Velutti como limada tradutora; mas eu nego-lhe essa qualidade, porque sei de fonte limpa, que alguém lhe lima as obras, e até dizem, não eu, que é o Illm. Sr. S.H.J.

- A cada um o que é seu: si é certo o que o Sr. S. H. J. é quem aperfeiçoa as obras da Sra. Velutti, não seja a corôa de glória para a Sra. Velutti, e sim para o Sr. S. H. J.

- Mas é bem feito: si o Sr. S.H.J. se anunciava-se como limador, já a Sra. Velutti não engordava com elogios que cabem a outros, menos ainda passaria aos olhos dos ignorantes por uma tradutora eximia.

- Por hoje basta, que não está de maré o Dr. Til. (DR.TIL, 1857)

Mesmo em críticas elogiosas ao seu trabalho como tradutora e, mais tarde em relação a sua produção original, um elemento presente era a referência a seu “sexo”: “Que V. Exc. é dotada de uma intelligencia rara, e o que mais raro ê, principalmente no sexo a que V.Exc. pertence” (PALHARES, 1869). Ser “acusada” de pertencer ao sexo feminino era comum às mulheres que escreviam no século 19. Não poderia ter sido diferente com Velluti, uma mulher que transfez a cena teatral Brasileira, em um contexto em que a maior parte dos dramaturgos e escritores eram homens. Homens com os quais Velluti era comparada, inclusive para causar-lhes constrangimento e atacar-lhes a virilidade. A existência de uma obra escrita por uma mulher seria motivo de vergonha para escritores homens e os “leitores terríveis”, partes coniventes de um pacto tácito de mediocridade intelectual imposto pelo patriarcado:

Por fallar em musa nacional, ocorre-me que

a Sra. Velluti, viuva do falecido Joaquim Augusto [Ribeiro de Souza], faz na proxima terça-feira, o seu beneficio. Não será preciso, quero crê-lo por vergonha do nosso publico, recommendar este beneficio; o que eu quero apenas é sublinhar que a Sra Velluti leva á scena um drama seu, *Mulher que perde e Mulher que salva*.

É na verdade vergonhoso para os nossos dramaturgos que seja uma mulher quem lhes dê o exemplo do trabalho, affoutando-se a levar á scena uma producção nacional. Ou todos os nossos escriptores dramaticos repentinamente cahiram em esterelidade ou então não sei.

(BOB, 1873, p. 7)

O texto acima, da coluna *Salpicos*, do jornal carioca *O mosquito*, refere-se ao drama original *Mulher que perde, mulher que salva*, escrito e protagonizado pela própria Velluti, vinte e dois anos após chegar ao Brasil. A peça se passa em uma casa às margens do Capiba-ribe e foi encenada pela primeira vez no Theatro de S. Isabel em Pernambuco (MULHER QUE PERDE MULHER QUE SALVA, 1869) e vivamente acla-

mada pela crítica (PALHARES, 1869). A mesma peça só estreou no Rio de Janeiro, no Teatro Ginásio, em novembro de 1873. Apesar de estar percorrendo o país com sua companhia teatral à época, o que mais poderia ter levado Velluti a estrear sua peça original no Recife e não no Rio de Janeiro? Teria sido a onipresente sombra dos “leitores terríveis”? Por quanto tempo – e como – é possível resistir às investidas do patriarcado para suprimir a escrita das mulheres?

O caminho da resistência encontrado por Velluti durante a maior parte da sua carreira foi escrever traduzindo. Escrever traduzindo – e também dançando, atuando, produzindo, dirigindo – possibilitou que Velluti eludisse diversas das forças supressoras da escrita feminina, exercesse influência transformadora sobre a cena teatral brasileira e desse alguma vazão à sua imaginação ardente. ■

Notas

1. Professora doutora do Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo e pesquisadora sênior da Cátedra e Rede de Cooperação UNITWIN/UNESCO para Integração da América Latina no Centro Brasileiro de Estudos da América Latina (CBEAL) da Fundação Memorial da América Latina. Pesquisa e orienta trabalhos nas seguintes áreas: tradução e feminismo, historiografia da tradução, mulheres tradutoras do século 19, políticas linguísticas e escrita acadêmica nas relações de gênero.

2. “O inimigo das mulheres, Uma rifa, Um ministerio em confusão, do italiano. A cigana de Paris, Carlota Corday, O ramo de carvalho, Paulo e Virgínia, Os infernos de Paris, O asno morto, Adriana Lecouvreur, Maria Padilha, dramas franceses; e na mesma língua as seguintes comédias: Um francez em Hespanha, As primeiras proezas de Richelieu, Madellina a tamanqueira, O cavalheiro d’Essone, Os filhos de Adão e Eva, Três boticários, Os effeitos da educação, Luisa, a vendedora de perus, Os ajudantes

de campo, A filha de Jaquelina, Batalha das damas, Fanfarrões de vícios, Quequer e a dançarina, Uma invasão de mulheres, O benefício de um ponto, Questão de dinheiro, O Condestavel de Bourbon, Joanna d'Arc, O quadro, As noutes do Sena, o Romance comico etc. etc.” (SILVA, 1862).

3. Acompanhada de uma fotografia de Maria Velluti.

4. Há registros de que tenha traduzido o romance *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, de Ugo Foscolo, e outros (MARIA VELLUTI, 1891), os quais provavelmente também foram publicados.

5. Uma lista dos nomes das mulheres tradutoras do século XIX pode ser encontrada em (REIS; FONSECA, 2018).

6. Entre suas leitoras admiradoras havia uma rede expressiva de mulheres artistas e escritoras como Ludovina Soares da Costa e Beatriz Brandão. Esta última, dedicou-lhe em jornal o seguinte soneto (BRANDÃO, 1859):

Á Illma. Sra. D. Maria Velluti, disctincta actriz e eximia traductora do theatro Gymnasio, em 16 de setembro de 1859, dia de seu beneficio.

Afouta pisa o palco magestoso,
Primogenita illustre de Thalia ;
Do vicio hediondo a mascara desvia,
Dá ao riso o ridículo orgulhoso.

Da virtude o semblante radioso
Se ostente sobre os gozos da alegria,
Teus talentos gentis, tua magia

Adoça o cálix acido e amargoso.
A sciencia, que o palco glorifica,
Brilha em teus actos magestosa e amena,
E duplicada c'rôa te dedica.

Tu, Velluti, triumphas sobre a scena,
E com phrase fiel, pomposa e rica,
Empunhas de Molière a douta penna..

Por sua admiradora D. Beatriz Francisca de Assiz Brandão.

Referências Bibliográficas

ANICET-BOURGEOIS, Auguste; BARRIÈRE, Theodore. *La Vie d'une Comédienne: drame en cinq actes et huit tableaux*. Paris: Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs, 1854. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k98068916/f5.image.texteImage>

AZEVEDO, Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro. Presença lusitana nos palcos cariocas: Ludovina Soares da Costa. In: *Caderno de Resumos Colóquio do Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras Real Gabinete Português de Leitura*. Rio de Janeiro. p. 14.

BOB. Salpicos. *O Mosquito*, Rio de Janeiro, p. 7, 1873.

BRANDÃO, Beatriz Francisca de Assiz. Soneto. *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 1859.

CASTRO, Olga; SPOTURNO, María Laura. Feminismos y traducción: apuntes conceptuales y metodológicos para una traductología feminista transnacional. *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción*, v. 13, n. 1, p. 11–44, 2020.

DR.TIL. Gymnasio Dramatico. *Correio da Tarde*, Rio de Janeiro, p. 2, 1857. Mulher que perde mulher que salva. *Diário de Pernambuco*, Recife, p. 3, 1869.

PALHARES, Victoriano. Carta dirigida á Exm. Sra D. Maria Velluti Ribeiro de Souza authora de drama em um acto - Uma mulher que perde e uma mulher que salva. *Diário de Pernambuco*, Recife, p. 8, 1869.

PAZ, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz ou As armadilhas da fé*. Trad. Wlad ed. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

REIS, Dennys Silva; FONSECA, Luciana Carvalho. Nineteenth-Century Women Translators in Brazil: from the novel to historiographical narrative. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 20, n. 34, p. 23–46, 2018. Disponível em: <http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/472/478>

RUSS, Joanna. *How to Suppress Women's Writings*. Austin: University of Texas Press, 2018.

SAFFIOTI, Heleieth. *Gênero Patriarcado Violência*. 2a, 7a rei. ed. São Paulo: Expressão Popular/Fundação Perseu Abramo, 2015.

SILVA, Innocencio Francisco Da. *Diccionario Bibliographico Portuguez Estudos de Innocencio Francisco da Silva Applicaveis a Portugal e ao Brasil*, v. 6. Lisboa: Imprensa Nacional, 1862. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/5415/1/016843-06_COMPLETO.pdf

SOUSA BASTOS, Antonio. *Carteira do Artista. Apontamentos Para a História do Teatro Portuguez e Brasileiro*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand, 1898.

STARK. O espectador da corte: palco e plateia em tempos de formação (1838-1868). 2017. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

STARK, Andrea Carvalho. A mulher ausente: a presença de Maria Velluti (1827-1891) no teatro brasileiro. *Urdimento*, [s. l.], v. 1, n. 34, p. 280–305, 2019. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101342019280/10004>

VELLUTI, Maria da Conceição Singer. *A vida de uma atriz: drama em cinco actos e oito quadros*. Rio de Janeiro: Typ. de Bernardo Xavier Pinto de Sousa, 1857.

VELLUTI, Maria da Conceição Singer. *A viuva das camélias; scenas da vida parisiense*. Rio de Janeiro: Typ. de Bernardo Xavier Pinto de Sousa, 1859.

VELLUTI, Maria da Conceição Singer. *O Tempo*, Rio de Janeiro, p. 3, 1891.

O ofício de escrever

ENTREVISTA COM PALOMA FRANCA AMORIM

Paloma Franca Amorim nasceu em 1987, em Belém do Pará (PA). É escritora, professora e artista plástica, autora do livro “Eu preferia ter perdido um olho” (Ed. Alameda, 2017)

Quando foi o seu contato inicial com a literatura e como ele impactou sua vida e seu desenvolvimento enquanto pessoa?

Nos anos 90, a Coleção Vaga-Lume espalhada na casa de minha avó, um lugar muito árido, muito pesado, mas eu criava meus espaços internos ali dentro, através dos desenhos que sempre amei fazer e da leitura desses livros. Depois Lygia Bojunga e sua série de publicações geniais, a começar por *A Bolsa Amarela*. Também lembro dos gibis e historinhas em quadrinhos, *Turma da Mônica*, *Recruta Zero*, *Mafalda* na pré-adolescência. Lembro de ter lido na infância também um autor de aventura chamado J.M. Simmel, austríaco, e o norueguês Jostein Gaarder, famoso pelo *Mundo de Sofia*. Na adolescência conheci as autoras da minha região, Maria Lúcia Medeiros, Eneida de Moraes, Dalcídio Jurandir, Max Martins...

Como e quando você reconheceu a escrita como forma de expressão?

Desde que comecei a escrever, a alfabetização foi uma experiência muito forte. Antes eu lia os gibis ou os livros infantis pelas imagens, inventava em minha cabeça a trajetória das personagens, os diálogos, ou decorava a partir da leitura que meu pai e minha mãe faziam pra mim antes de dormir. Depois eu passei a viver essa interação entre palavra e imagem, que nem sempre é harmônica, e, por isso mesmo, é tão interessante.

As vivências do autor são inerentes à sua obra?

Acho que sim. Acho que os autores são como todas as pessoas: produzem e refletem a partir de experiências próprias, íntimas ou partilhadas.

Quais são as autoras que te influenciaram e te acompanham em seu processo de escrita? E de que maneira elas o fazem?

Com certeza a Lygia Bojunga Nunes, a Maria Lúcia Medeiros, Eneida de Moraes, Toni Morrison. Depois, mais pra frente, conheci a escrita histórica de Ana Maria Gonçalves, a prosa curta de Cidinha da Silva, as narrativas afrodiáspóricas de Conceição Evaristo, os terrores de Ana Paula Maia, de Octávia Butler e de Mariana Henríquez, os contos cotidianos de Cristina Peri Rossi. Há muitas outras com as quais tenho trocado mais recentemente, autoras de minha geração e região: Roberta Tavares, Shaira Mana Josy, Gabriela Sobral, Monique Malcher, Mayara La-Rocque... Mencionei muitas porque minha formação como leitora e escritora está sempre em curso.

O seu livro *Eu Preferia ter Perdido um Olho* é uma reunião de suas publicações semanais no jornal paraense *O Liberal*. Como se dava o seu processo de escrita?

Eu procurava estar atenta às notícias e aos acontecimentos mais supérfluos do meu dia-a-dia porque creio que o gênero crônica se realize na dobradiça desses dois termos: uma circunstância geral de eventos e fenômenos, sejam eles políticos, culturais, econômicos, e uma circunstância íntima, pequena. Através da interconexão entre esses dois fatores eu extraía referências e ideias para produzir meu material literário para o jornal.

Na sua opinião, em que momento a mulher e a escrita se encontram? A literatura tem cara de mulher?

Acho que não consigo determinar a literatura sob essa categorização de gênero. Acho que literatura é trabalho, ou seja, como produto humano está suscetível a demarcadores desiguais, específicos, relativos. Acho que o encontro entre as mulheres e a literatura, sobretudo o encontro de mulheres negras com a literatura, produz um outro referencial para pensarmos estética literária, porque são vivências que anteriormente foram negligenciadas e, muitas vezes, sistematicamente anuladas no universo ficcional - que corresponde ao real de modo não tão cartesiano, preciso, mas poético e errático. Nesse sentido, creio que a literatura brasileira tem sido disputada como uma categoria de trabalho em que um número cada vez maior de gêneros, de etnias, idades, regiões começa a pesar na balança.



A escritora Paloma Franca Amorim publicou pela Editora Alameda (2017) uma reunião de textos publicados em jornais e em revistas no livro *Eu preferia ter perdido um olho*. Este ano publicou o romance *O Oito*, também pela Editora Alameda.

A escrita pode contribuir como forma de resistência?

Acho que sim. Resistência, imanência, transcendência. Escrita é registro, mesmo que seja ficcional, fantasioso, mítico, é registro. Há uma importância política no ato de escrever e na possibilidade de ser lida por um público leitor amplo.

Quando você começou e o que te motivou a escrever peças de teatro?

Minha irmã, na Escola de Teatro da UFPA. Nós integrávamos a turma infanto-juvenil e ela propôs ao grupo que eu fizesse o texto de nosso espetáculo de natal. A partir desse primeiro episódio, eu comecei a tomar gosto pela escrita no modelo teatral, pelo fato de poder investigar suas possibilidades, suas demandas estéticas. Cada formato textual tem suas regras próprias e sua maneira de se revelar em desdobramentos estruturais que interferem por completo nos rumos que o conteúdo e os efeitos formais podem tomar.

Qual o papel de uma escritora no contexto atual?

O papel de sempre: a escrita. ■

“No final de toda queda tem um coice. No caso do estupro é a mesma coisa: na hora em que acontece parece que o mundo está terminado, nós sequer suspeitamos que o julgamento moral do dia seguinte (se conseguirmos sobreviver) pode ser pior do que a própria violência do ato.

Vivi duas experiências de estupro: na primeira eu tinha seis anos. Fui levada para um banheiro em uma festa de amigos da minha mãe pelo filho adolescente do casal. Guardei aquele segredo durante semanas, por vergonha. Quando resolvi contar, minha mãe prontamente foi falar com a mãe do rapaz que, ao ser questionado por ela, negou o ato. Passei por mentirosa, minha mãe várias vezes deu a entender que acreditava ter sido fruto da minha imaginação. Segundo o rapaz e os adultos envolvidos na trama eu, que amava imaginar e era elogiada por ser tão criativa, havia me tornado vítima de minhas ficções.

Na mesma época, um vizinho com quem eu costumava brincar jogou uma pedra em meu olho direito que quase me deixou cega. Lembro-me de quão desesperada minha mãe ficou, dizia que ele poderia ter acabado com minha vida. Um dia falei: e aquela vez que me levaram para o banheiro? Foi grave também.

Ela respondeu: perder um olho é mais grave, esquece essa história.

Eu preferia ter perdido um olho.

[...]

Solidão é o nome que dou para a dor psicológica de um estupro.”

Trecho de *Eu preferia ter perdido um olho*

Marca de mito
embotável
Mistério que a
tudo anuncia.



*Mulheres e Antiguidade Clássica*¹

ENTREVISTA COM GIULIANA RAGUSA

Giuliana Ragusa é professora associada (livre-docente) de língua e literatura grega (FFLCH-DLCV) da Universidade de São Paulo. Sua pesquisa se concentra na poesia grega arcaica, com especial ênfase na representação da deusa Afrodite. Entre suas contribuições, destaca-se o livro Fragmentos de uma deusa: a representação de Afrodite na lírica de Safo, (2005, Editora da Unicamp, apoio Fapesp), que recebeu o Prêmio Jabuti em 2006.

A mulher na Grécia Antiga

Não dá pra dizer realmente e de modo específico como é a vida da mulher na Grécia Antiga. A Grécia Antiga é organizada em *poleis*, as cidades-Estado. Isso significa que a realidade de cada cidade se dá de acordo com suas tradições e costumes. Quanto mais nós vamos para trás na história grega, mais difíceis são as evidências. Por quê? Porque a Grécia Arcaica é um mundo onde a oralidade tem prevalência sobre a escrita que já aparece ali nos 900 A.C. mas vai demorar muito tempo para se impor. Então, como eu sempre costumo dizer, nós temos alguns elementos gerais. Mas saber como era a vida das mulheres na Grécia Antiga seria saber a vida das mulheres em cada uma dessas cidades, que poderiam ser muito diferentes, por exemplo, nas práticas de culto aos deuses e nas legislações. Cidade-Estado significa que cada cidade e cada comunidade vive como quer. Isso significa, portanto, que muito do que sabemos, sabemos em largas linhas, mas não nas realidades exatas de cada sociedade.

Esse é um dos nossos grandes problemas com Safo. Como era a vida na Lesbos de Safo? Nós não sabemos. Nós não conseguimos alcançar, porque as evidências não chegaram para nós. O que nós sabemos? Que a mulher, que a vida feminina, converge para o casamento. O casamento, digamos, é o grande acontecimento da vida feminina, porque é a instituição pela qual a própria mulher se institucionaliza na sociedade. Quer dizer, insere-se formal e definitivamente na sociedade. É no casamento que ela vai desempenhar os dois papéis, que eram os dois papéis percebidos como os mais importantes das mulheres na Grécia Antiga: o papel de esposa e o papel de mãe.

O papel de esposa, porque ela era a senhora da casa, e é grande a importância da casa no mundo feminino, num mundo em que a guerra é uma constante, em que não há proteções especiais para grupos, digamos, frágeis, em circunstâncias difíceis. Então a casa é o universo principal da mulher, porque é um universo de proteção, é um lugar de proteção. Na casa é a mulher a senhora. Ela que conduz a casa, ela que administra a casa, enquanto que o homem participa sobretudo da vida pública, da qual, inclusive, ele vai encontrar o provimento para a sua casa, o seu *oikos*.

Agora, isso que estamos falando é em linhas gerais, porque também há a vida no campo, em que muito provavelmente, se estamos falando de camponeses, a mulher talvez fique mais em casa, e essa é a imagem que vem para nós, e o homem está lá no campo trabalhando de sol a sol, todo dia, porque senão não vai ter o que comer. Então, assim, as realidades são diferenciadas. A vida é muito diferente. Pode ser drasticamente diferente. Inclusive é difícil dar um retrato



Foto: Tampa Museum of Art/Reprodução.

Crateras gregas de cerâmica usadas para misturar vinho e água nos simpósios. séc. V a.C

homogêneo e dizer como era a vida. Mas há evidências de que o casamento é a razão de ser da vida feminina, assim como a guerra, a política e o comércio são a razão de ser da vida masculina, e que a casa é um universo absolutamente central também na vida feminina, seja na infância, sob a proteção da mãe, seja depois na vida adulta em que ela passa a ser aquela que conduz a vida na casa.

A vida pública

Se estivermos falando da vida da senhora da casa, a senhora da casa é ainda a mulher livre, mas há escravas - embora nunca numa escala em que nós teremos em Roma, porque nós não tivemos na Grécia o mesmo volume e a mesma proporção de escravidão que nós tivemos em Roma. E existem as servas. Então é muito mais complexo do que qualquer resumo que eu fizer aqui possa compreender. E a gente corre o risco sério de simplificações. Mas tem esses dois elementos. Tem ainda um dado interessante, que é justamente este, de que embora a casa possa ser o espaço mais característico da vida feminina, no qual, aliás, o trabalho ao tear, ao tecer, será sempre um trabalho feminino por excelência, as mulheres, mesmo em sociedades como aquela que está sempre em mente quando se pensa em vida feminina - um retrato que é muito esticado para toda Grécia, que é a vida das mulheres na Atenas Clássica, do século V-IV a.C -, embora ali você pudesse ter um confinamento, uma restrição das mulheres ao *oikos*, à casa, mesmo assim as mulheres participavam e tinham funções públicas sim.

As mulheres têm funções públicas normalmente associadas aos cultos, porque há divindades que devem ser cultuadas por mulheres. Então mesmo em sociedades como essa da Atenas Clássica, no culto a Dioniso, há a participação das mulheres que saem pelas ruas em procissão, cultuando o deus que é o deus do êxtase da embriaguez e que, portanto, está ligado à transgressão na ultrapassagem de tudo o que é o regramento da vida cotidiana. Então, nesse sentido, o comportamento dessas mulheres nos cultos era absolutamente avesso ao que seria na vida cotidiana, mas era permitido, porque fazia parte de uma tarefa ritual que não podia ser executada, senão, por mulheres. Então há uma moldura que permite essa participação.

As mulheres também exerciam a função de sacerdotes. A Grécia não tem livro dogmático e o que nós chamamos de religião não é nem propriamente uma religião, mas são cultos. Não havia livros dogmáticos, e se não há dogma, não há classe sacerdotal para zelar pela verdade e pela fé devida ao dogma. Não há classe sacerdotal no mundo grego. O que acontece é que grupos que podem ser de homens, de mulheres ou de moços, são chamados, até como uma honra para a sua casa, para a sua linhagem, sua condição e o seu *status* na comunidade, a exercer por um período determinado a função de sacerdote de uma divindade, que era

basicamente uma figura que cuidava, zelava pelo templo da divindade, pelo bom andamento dos cultos, e assim por diante. No templo oracular mais famoso da Grécia Antiga, que é o Oráculo de Delfos, nós temos sempre uma sacerdotisa, que profere os oráculos, as predições, as pré-visões do que o deus lhe transmite. Essa sacerdotisa era uma jovem ainda na condição de *parthenos*, de virgem e, portanto, não casada e não atuante no mundo do sexo, que por um certo período, se eu não me engano por 2 anos ou algo assim, ficava ali no templo servindo à divindade e era cuidada por servos do templo. Ela ficava ali. Então é uma função pública-ritual, como são muitas funções públicas-rituais exercidas por mulheres na Grécia Antiga.

As poetas e suas obras

Safo é a única figura feminina da poesia grega que nos chega do período arcaico, mas ela não é, nem de longe, a única poeta grega da Grécia Antiga. Ao contrário, nós temos muitos nomes de poetas, de musicistas, de treinadoras de coro, que aliás é outra função pública que as mulheres podiam desempenhar. Os coros são parte da vida cotidiana dos gregos, de todas as cidades, porque eles fazem parte dos cultos aos deuses, mas também porque eles são instrumento da *paideia*, da formação. A música e o canto coral fazem parte da vida de moços e moças do mundo grego - mas isso é tema de outra conversa -, então são outras funções públicas.

Nós temos um número considerável de poetas mulheres. O nosso grande problema é que de muitas não sobrou nada, não sobreviveu nada. De muitas, sobreviveu muito pouco, menos ainda do que de Safo, de quem nós temos 200 fragmentos, o maior deles com 34 versos. Então a realidade é bastante dura para nós em relação ao *corpus* das obras dessas outras poetas. Por quê? Por que elas são mulheres? Não necessariamente. É muito difícil para nós dizer porque um texto sobrevive ou não. E normalmente são razões múltiplas que estão por trás da sobrevivência e da não sobrevivência. Safo é admiradíssima, referida à exaustão pelos próprios antigos, celebrada e imitada. E, no entanto, nos chegou um pequeno corpo de obra. Então é muito difícil saber por que sobra e por que não sobra. E dizer que era porque são mulheres - não há para isso absolutamente qualquer evidência, qualquer sustentação.

Agora, o que elas compuseram? Poesia. Nós temos prosa já na Grécia, a partir do momento em que a escrita amadurece, desde, pelo menos, o período clássico. O século V a.C. em que já surgem Heródoto e Tucídides, os historiógrafos, e depois ainda os filósofos, os retóricos, enfim, escrevendo em prosa. No entanto, esse é um dado curioso: as mulheres de quem temos notícias são mulheres que compunham poesia. Em quais gêneros? Na mélica e no epigrama, sobretudo. Es-

ses são os gêneros de destaque. Então, digamos, que temos várias Nóssis, Corina, Erina, Telesila, Praxila, são vários nomes. Algumas delas se relacionando bastante e diretamente a Safo. Talvez, nesse sentido, sobretudo Nóssis, que é uma poeta da era helenística, do período que vai de 323 a 31 a.C., e que se diz herdeira de Safo, herdeira e uma igual a Safo. Então os temas, do pouco que nós temos que para nós são textos das nossas poetisas, são muito variados. Nós temos desde poesia que fala do mundo feminino até poesia mítica, e temos também, às vezes não pelo texto, mas por notícias, poesia fúnebre. Então temos um conjunto razoável de temas nessas poetisas.

Outras formas de arte

Nós temos muitas dúvidas quanto ao teatro, pelo menos no período clássico. Pelo menos com Eurípidés, que é um poeta do século V a.C., julgamos que é possível que elas estivessem presentes nas *performances* das tragédias, mas as mulheres não desempenhavam papéis no teatro. Os papéis femininos eram desempenhados por homens. Nas artes plásticas não tenho recordação, pode ser uma falha minha, de mulheres escultoras e assim por diante. Agora na dança e na música, sim, nós temos na iconografia muitas tocadoras de aulo, que é um instrumento

Crateras gregas de cerâmica usadas para misturar vinho e água nos simpósios. séc. V a.C



de sopro; tocadoras de cítara, que é um instrumento de cordas (é um tipo de lira), e portanto liras; e mulheres dançando. Isso na iconografia está muito presente. Também está presente na poesia, sobretudo na poesia de tradição coral, em que frequentemente o coro canta sua própria *performance*. E nós temos um gênero de canção coral, de mélica coral, o partênio, em que um coro de virgens cantam canções que falam de mitos e que falam da sua própria *performance* em que elas dançam diante de uma audiência num festival cívico, público, religioso. Então a dança é um território em que vemos figuras, digamos, do grupo dos homens comuns, como nós, figuras femininas desse mundo. E também as deusas, porque foram as Musas que ensinaram aos homens as artes: elas dançam, elas cantam, elas tocam instrumentos. Claro que as Musas refletem algo que está posto no mundo concreto, em que as mulheres desempenham sim a dança, a música e o canto como atividades rituais, como atividades que são parte de sua *paideia*, de sua formação, e como atividades de entretenimento. ■

Notas

1. O texto presente é uma transcrição parcial da entrevista em vídeo feita com a Prof. Giuliana Ragusa. A entrevista completa está disponível no canal da BBM USP no YouTube.

Cartografando as mulheres na América Portuguesa

ENTREVISTA COM MARIA CLARA PAIXÃO DE SOUSA
& VANESSA MARTINS DO MONTE

Vanessa Martins do Monte é professora da FFLCH-USP e atua na área de Filologia, Paleografia, Codicologia, História da Língua Portuguesa e Humanidades Digitais.

Maria Clara Paixão de Sousa também é docente do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH-USP e desenvolve estudos em sintaxe, linguística histórica, filologia e linguística computacional.

Também participaram da entrevista as alunas Mariana Lourenço Sturzeneker (mestranda) e Elisa Hardt Leitão Motta (graduanda - IC).

O projeto M.A.P. (Mulheres na América Portuguesa) é conduzido pelas professoras entrevistadas e por pesquisadoras do Grupo de Pesquisas Humanidades Digitais da Universidade de São Paulo. O M.A.P. está reunindo um conjunto de fontes documentais importantes para os estudos filológicos e para os estudos da história das mulheres no Brasil, na forma de documentos escritos por mulheres, ou que relatam seu discurso, entre 1500 e 1822, no espaço atlântico português. É possível consultar o acervo reunido no site do projeto: <http://map.prp.usp.br>.

Surgimento do Projeto M.A.P. (Mulheres na América Portuguesa)

Vanessa: Ao falar sobre o surgimento do Projeto M.A.P., eu sempre fico pensando qual o tom que se pode dar a essa narrativa. Não vejo como não dar um tom mais emocional porque ele surgiu, na verdade, de uma carta que estava na minha tese de doutorado, da qual a Maria Clara participou da banca. Era a única carta de mulher que tinha sido redigida de próprio punho. Num conjunto vasto de 80 e tantos documentos que eu editei no doutorado, e no conjunto maior que compunha esse fundo documental da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, havia somente essa carta autógrafa de mulher. E ela sempre me tocou profundamente. E lembro que eu ia fazer as pesquisas na Biblioteca Nacional, nas férias, porque eu sempre trabalhei e fiz o mestrado e o doutorado trabalhando, e eu ficava pesquisando somente essa carta. “Nossa, já se passaram três dias e eu tenho um único documento aqui na minha frente”, que era essa carta da Ana Maria Cardosa, uma carta muito forte.

Durante muitos anos, achei que fosse uma carta de denúncia da violência sofrida por ela e pelas irmãs - violência sexual praticada pelo pai e pelos irmãos. Mas com os estudos que fomos fazendo com o Projeto M.A.P., fui percebendo que não era simplesmente uma carta de denúncia, era muito mais uma carta que justificava o fato de ela ser uma mulher sozinha andando por entre as vilas de São Paulo, da capitania de São Paulo à época. Uma carta de 1765, escrita provavelmente na Vila de Atibaia (só temos o endereço do destinatário, do remetente não temos; mas é provável que seja na Vila de Atibaia). Então ela narra esse processo de abuso e o fato de a irmã dela ter engravidado do pai... É uma carta realmente bem forte, né? E no final ela diz que “é por isso que eu fugi”, “é por isso que eu não estou mais junto com eles”. Mas vamos adentrando no contexto histórico e descobrimos que uma mulher não poderia andar sozinha naquela época. Então, menos do que denunciar, ela justifica o fato de ela estar só. Essa carta foi o início de tudo.

A Maria Clara examinou a minha tese, e, depois que eu entrei na USP, começamos a conversar e a desenvolver vários trabalhos em parceria, e um determinado dia a gente falou: “nossa, por que não fazer um projeto que reúna essa documentação que é tão rara, tão dispersa, e que a gente só acha assim por um acaso? Por que a gente não faz um projeto da área de filologia?”, e que, claro, tem uma relação evidente com a Linguística Histórica. “Por que a gente não edita esses documentos?”. Eu editei no doutorado para fazer uma pesquisa da história das formas de tratamento. “Por que não fazemos um esforço concentrado, juntando esses saberes da filologia e da história da língua, para dar conta de uma documentação rara?”. O que pretendemos desde o início, portanto, foi trazer esses documentos de mulheres comuns. Há uma historiadora, a Prof^a Eni de Mesquita Samara, que fala em “figurantes mudos da história”, que são essas mulheres desconhecidas, que não são exatamente da elite. Claro que Ana Maria Cardoso, que é a autora dessa carta, sabia escrever, então sabemos que ela ocupava uma condição social distinta da maior parte daquela população só pelo fato de ser alfabetizada. Mas a gente vê que não era uma mulher que escrevia constantemente. Há várias marcas paleográficas e codicológicas que vão mostrando isso ao longo da carta. O nosso interesse, portanto, foi, desde o início, por mulheres comuns. E então a gente começou. O primeiro projeto, inclusive, levava no título uma parte dessa carta escrita por Ana Maria Cardoso: “agora andam me jurando a pelea”. Ela escreve “a pelea”. Modernizamos um pouquinho o título: “agora andam me jurando a pele”. E aí começamos essa investigação. E, para nossa surpresa, o projeto foi ganhando um tamanho e provocando um engajamento das pesquisadoras, das estudantes, que a gente não previa no início. Então, nesse primeiro projeto que submetemos ao Programa Unificado de Bolsas da USP, ganhamos 4 bolsas. Era uma época boa,

em que conseguíamos obter 4 bolsas num projeto de pesquisa na área de Humanidades, hoje não é mais assim... E tivemos mais de 20 inscritas, se eu não me engano, e fizemos um processo seletivo. Ali acendeu alguma coisa, de que a gente estava criando alguma coisa bem maior do que imaginávamos no início.

História do projeto

Maria Clara: É interessante salientar algo que ficou bem completo na fala da Vanessa: de que este é um projeto de Filologia e História da Língua. É um projeto que parte de perguntas, de inquietações e vontades, de saberes, originalmente de duas pesquisadoras da área dos estudos históricos da língua. O nosso foco, o nosso campo de visão, é muito fortemente voltado para o texto, para o documento, para a literalidade da expressão. Isso marca metodologicamente o que a gente faz no projeto. É claro que, como a Vanessa já deixou claro, o projeto foi crescendo. E nesse crescimento, nessa vida dele, em que já estamos no quarto ano de pesquisas intensas, ele foi agregando outros olhares, outras vontades de saber, e hoje, por exemplo, nós somos ainda as duas coordenadoras, mas temos um grupo central de 25 pesquisadoras, algumas de outras áreas: alunas do curso de história, e uma aluna da ECA, do curso de Arte Cênicas, o que tem sido interessante, porque isso vai enriquecendo o olhar. E, claro, pela própria necessidade de compreensão dos documentos, do seu contexto histórico, das suas condições de produção, todas nós pesquisamos em outras áreas. Mas sempre com aquela maneira pela qual a Filologia e a História da Língua abeiram e adentram as outras áreas buscando nelas essas informações para aprofundar nosso olhar sobre o documento. Mas o que nós temos a contribuir, a trabalhar de forma mais focada, são as questões do texto. Isso é importante porque isso marca várias opções metodológicas nossas ao longo do projeto.

Objetivo e Metodologia do Projeto

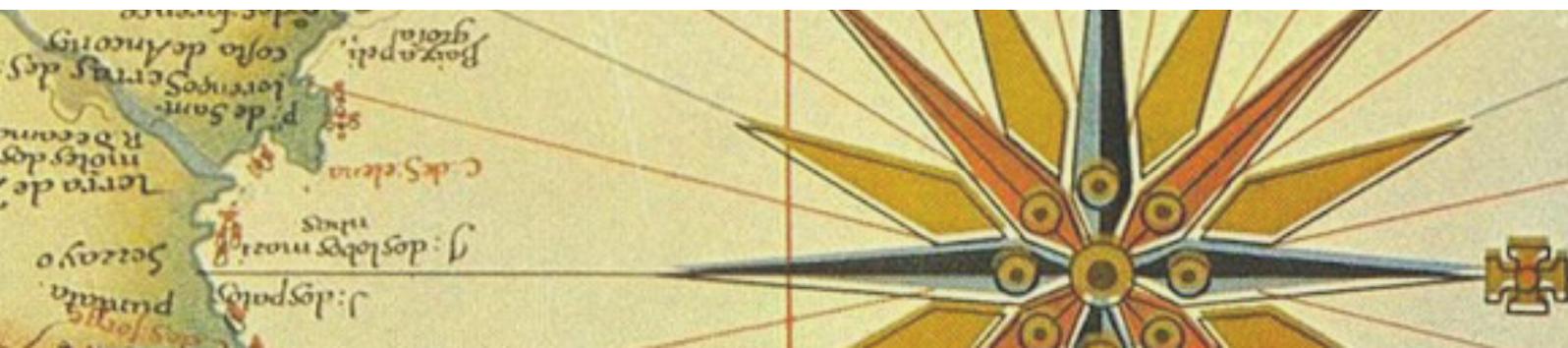
Maria Clara: Além dessa marca do nosso olhar linguístico-filológico, tem a marca do nosso desejo, que na verdade é o desejo do filólogo... Em primeiro lugar está o desejo de dar luz aos documentos. A gente poderia dizer que a Filologia, principalmente nas suas acepções tradicionais, é a disciplina que traz os documentos à luz. O filólogo pretende ler, compreender e trazer a leitura aos documentos. Só que no nosso caso, além dessa marca da Filologia, tem o nosso interesse pelo tratamento computacional dos textos. Então o que estamos fazendo no M.A.P. é estudar, tratar, arquivisticamente e filologicamente, os documentos e editá-los no meio digital. Isso também traz consequências importantes e marca a nossa metodologia, deixando claro que é um projeto de Linguística Histórica e Filologia em primeiro lugar. A nossa metodologia, dentro da Filologia, é apoiada pelas

disciplinas filológicas: Paleografia, Codicologia, Diplomática e Crítica Textual. E, do lado mais da Linguística Histórica e das Humanidades Digitais, somos apoiadas por algumas tecnologias de processamento digital de texto.

Vanessa: A Filologia é uma palavra bastante polissêmica. Toda vez que eu vou dar o curso de Filologia, eu fico pensando: “se eu entrar nisso, o curso vai ser sobre isso”. Porque é possível dar 15 semanas de aula tratando disso, só sobre o termo “filologia”, sua polissemia, sua história. Mas a maneira como entendemos “filologia” é como uma perspectiva do estudo do texto globalmente. Por quê? Porque estávamos preocupadas desde o início com as informações arquivísticas desses textos. No nosso caso, manuscritos. “Em que arquivos eles estão depositados? Por que eles estão depositados neste arquivo?”. O projeto tem uma interface, inclusive, com a arquivística, que é uma outra área de estudos. Mas temos a preocupação de situar historicamente a sobrevivência desse texto ao tempo, e situar historicamente significa responder “porque ele está neste arquivo”. E depois entramos efetivamente nos estudos desse manuscrito e nos importa o suporte em que esse texto está registrado, a tinta que foi utilizada, as marcas que existem nesse papel. Portanto, consideramos o texto não somente como o conteúdo informacional que aquele manuscrito traz, mas levamos em conta toda a sua parte material. A Filologia se preocupa tanto com o aspecto material quanto com o aspecto substantivo do que aquele manuscrito contém. Então temos um olhar bastante amplo e as nossas pesquisadoras às vezes vão se aprofundar mais em uma ou em outra disciplina filológica, como na Paleografia, na Codicologia, que é essa disciplina preocupada com a descrição material do suporte, ou na Diplomática, que vai lidar com a estruturação formal do documento.

As Humanidades Digitais

Maria Clara: Fundamentalmente, você poderia dizer que fazem Humanidades Digitais todos aqueles pesquisadores dentro das Humanidades, filólogos, linguistas, historiadores, para quem as ferramentas computacionais, as ferramentas digitais, estão no cerne do seu método de trabalho. Você poderia ter uma definição mais solta e falar: “ah, todo mundo que usa tecnologia digital faz Humanidades Digitais”. Mas eu prefiro dizer, num sentido mais estrito, que quando o computacional é uma parte central da sua metodologia, você pode dizer que você está no campo das Humanidades Digitais. Fazendo uma ponte entre aquilo que a

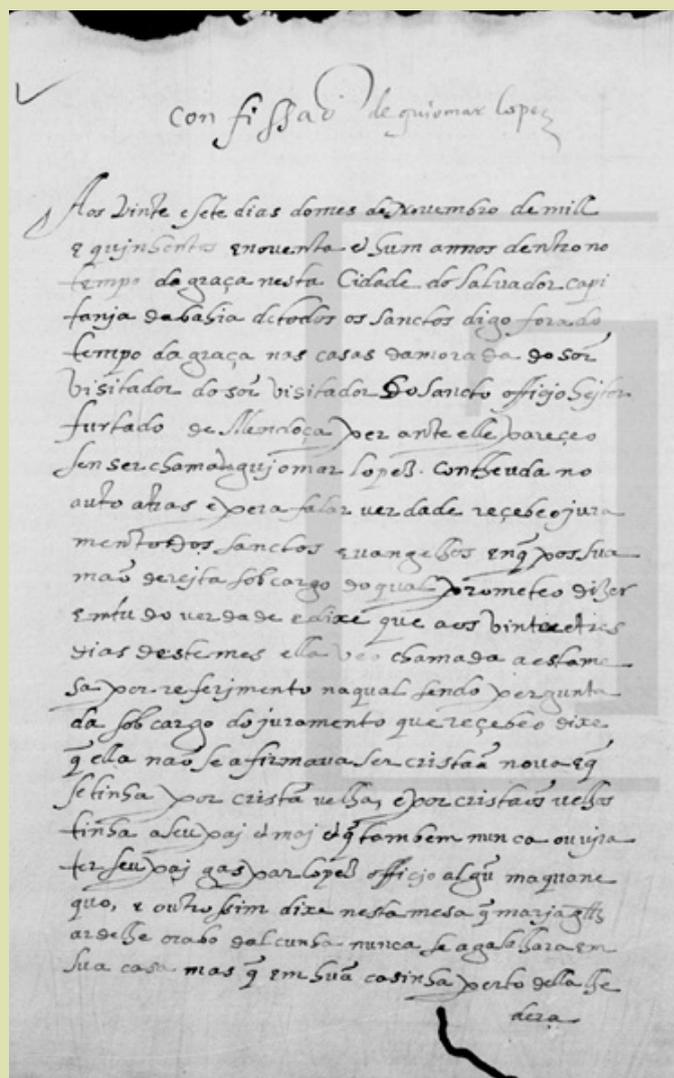


Guiomar Lopes (1591)

Guiomar Lopes, cristã nova, mulher de Diogo Gonçalves Lapso.

Denunciada por acolher em sua casa uma mulher que afirmavam ser feiticeira, chamada Maria Gonçalves Cajada, cuja alcunha era “arde-lhe o rabo”, afirmou não saber se era cristã nova ou cristã-velha, e disse que a dita “feiticeira” não havia se hospedado em sua casa. Acabou retornando à Mesa do Tribunal do Santo Ofício e confessou ser cristã nova e ter abrigado diversas vezes Maria Gonçalves Cajada em sua casa, o que a levou a ser processada por perjúrio. (Fonte: Catálogo do MAP)

“ (...) pede perdão e misericórdia por ser mulher e não entender quanto mal fazia à sua alma em não falar toda a verdade nesta mesa. E pediu, pelas chagas de Jusus Cristo a ele, senhor visitador, que lhe desse penitência de maneira que não ficasse desonrada, respeitando a ela ter uma filha moça donzela para casar e que dando-se-lhe penitência pública perdera casamento. ”



(Edição parcial do documento primário feita por: MAP | MLS)

Vanessa estava dizendo sobre Filologia e essa questão das Humanidades Digitais, ela estava explicando como, para a Filologia, a condição, a vida material do documento, a condição material do objeto, são para nós parte do objeto de estudo. Faz parte do nosso olhar sobre o documento, sobre o texto. Para nós o texto é um objeto, materialmente falando. Vamos agora olhar para o que a Vanessa falou e pensar o que a gente está fazendo num projeto como o M.A.P, assim como em muitos outros. Estamos, na verdade, e eu gosto de usar essa palavra, re-materializando esses documentos.

A preservação dos documentos

Maria Clara: Em termos tipológicos, predomina em nosso catálogo, muito claramente, a seguinte tipologia: nós temos documentos que são instrumentos legais. São processos, são denúncias, são requerimentos, e vários outros tipos de instrumentos jurídicos. Aqui e ali, você tem uma carta pessoal, como a Vanessa citou, mas mesmo a grande parte das cartas pessoais que a gente tem catalogadas, só estão catalogadas porque são provas em processos. A preservação dessa escrita dessas mulheres que, como a Vanessa pontuou, que são mulheres, e vamos pôr entre muitas aspas, “comuns”, num sentido até da Idade Moderna, ou seja, não são figuras de relevância social naquela época; essa documentação, portanto, essa escrita, chega para nós profundamente marcada pela natureza da sua produção e mesmo pela sua história custodial. No fundo nós temos esses registros, essas escritas porque, de alguma forma, na maioria dos casos, essas mulheres, **desviaram da ordem estabelecida**, da ordem colonial e depois do Império. As palavras estão presentes, para nossa leitura hoje, com uma clivagem muito clara. Em primeiro lugar: uma clivagem de crime e uma clivagem de pecado, porque muitas vezes são processos eclesiásticos. Isso, claro, marca nossa documentação. Isso é uma coisa importante de se discutir, porque se a gente fosse discutir uma questão de representatividade nesses documentos, a gente entraria numa questão muito complexa, interessantíssima, mas muito complexa. Não sei se eu me fiz clara, mas eu quero dizer assim: o que você tem ali não é um retrato daquela sociedade, nós nem pretendemos isso. Já disse em outra instância que “se fosse um retrato, seria uma pintura e não uma fotografia”. Porque o que você tem ali é o que é possível reunir da documentação remanescente, e isso é profundamente marcado pela motivação da documentação.

A terminologia racial utilizada (mameluca, parda, preta, crioula)

Maria Clara: A gente pensa nisso muito detidamente desde o início do projeto, porque a variedade de termos que você encontra, e a forma como essa questão é referida em grande parte dos documentos, sempre nos chamou muito a atenção. O que nós optamos por fazer até agora (essa é uma daquelas questões que foram evoluindo ao longo da nossa experiência com a documentação) foi registrar o termo literal que aparece no documento, e que aparece nos termos de descrição, nomeação, referência principal daquelas mulheres, que estão ditando o documento, ou movendo o texto, ou que estão tendo o seu discurso relatado, exatamente da forma como aparecem. O que isso tem como consequência, é o fato de possibilitar pesquisas sobre como, por exemplo, esses termos são usados de formas diferentes ao longo do período extenso abrangido pelo catálogo. Lá tem documentos dos séculos XVI, XVII, XVIII e XIX. Alguns dos termos que aparecem

ali - que vocês chamam aqui de “terminologia racial” - poderíamos até discutir se é de fato uma terminologia racial, porque vemos que esses termos vão mudando de sentido ao longo desse período. Eu acho que registrá-los na sua forma literal é importante para isso. Uma palavra, por exemplo, que claramente vai mudando de sentido é a palavra “parda”, “mulher parda”. Isso significa uma coisa diferente se você olhar para o século XVI, XVII, XVIII ou XIX. Há pelo menos dois períodos ali, e existem estudos sobre isso na Antropologia, e em outras áreas, as quais estamos estudando como aporte. De forma mais geral, eu diria que estamos procurando retratar a literalidade do texto, o que aquele texto registra como termo de caracterização dessas mulheres, e deixando isso como um ponto para um estudo posterior, que pode ser feito em diferentes áreas. E acho, inclusive dentro da linguística, que tem um aspecto discursivo e semântico extremamente interessante ao ver as mudanças, as diversas semânticas desses termos ao longo da história colonial brasileira. Acho que é todo um estudo interessante que pode ser feito. Há termos que dependem muito fortemente da tipologia documental. É o caso de “cristã-nova”, “cristã-velha”, “meia cristã-nova”, “parte de cristã-nova”, “meia parte”, “um quarto de cristã-nova”, e diversas outras maneiras de referir a essa questão que são exclusivas de documentos inquisitoriais. Eu acho que tem aí um eixo do tempo e um eixo da tipologia documental. A gente está tentando registrar os dois, fazendo, assim, o registro literal de como aparecem nos documentos. Eu acho que isso fica para estudos futuros.

Vanessa: Nós estamos tentando resgatar a literalidade da expressão e não temos como objetivo imediato fazer uma pesquisa exatamente sobre isso, mas é claro que, dentro do Projeto, as pesquisadoras podem vir a se interessar por isso em uma segunda fase da pesquisa. É um Projeto para a vida inteira, como a gente costuma dizer. Nessa segunda fase, faremos a transcrição integral dos documentos. Por enquanto fazemos uma transcrição parcial com o objetivo de preencher as categorias de voz ou de nomeação, que têm no nosso catálogo. Nessa outra etapa, teremos uma edição integral e digital desses documentos. E isso vai contribuir certamente com pesquisas desse tipo, que tem essa preocupação, esse olhar para essas desigualdades no período, principalmente da colônia.

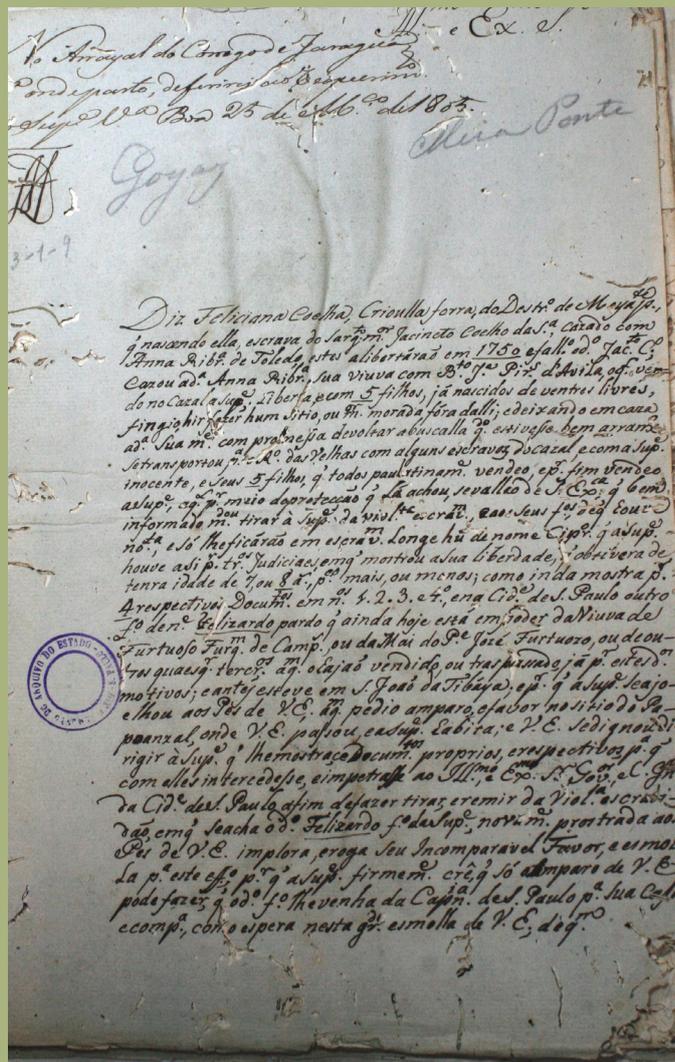
O estado civil das mulheres retratadas

Vanessa: O estado civil é uma categoria interessante, porque é uma informação que aparece muito frequentemente nos documentos. Temos o estado civil das mulheres tanto nos processos quanto nos requerimentos do Arquivo Público do Estado de São Paulo. A mulher é descrita sempre como filha de alguém e casada com alguém. Sempre tem alguém com ela. Ela nunca pode ser apresentada sozinha, vamos dizer assim. Então ela é sempre descrita dessa forma mesmo que

Feliciano Coelho (1805)

Feliciano Coelho conta que, após alcançar sua liberdade, foi transportada, junto de outros escravos e de seus 5 filhos, já nascidos de ventre livre, por Bento José Pires d'Avila que, por sua vez, “todos paulatinamente vendeu e por fim vendeu a suplicante”. (Fonte: Catálogo do MAP)

“E, deixando em casa a dita sua mulher com promessa de voltar a buscá-la quando estivesse bem arranchado, se transportou para o Rio das Velhas com alguns escravos do casal, e com a suplicante inocente e seus 5 filhos, que todos paulatinamente vendeu e, por fim, vendeu a suplicante. A qual, por meio da proteção que lá achou, se valeu de Sua Excelência, que bem informado mandou tirar a suplicante da violenta escravidão e aos seus filhos, de que houve notícia, e só lhe ficaram em escravidão longe um de nome Cipriano, que a suplicante houve a si por termos judiciais, em que mostrou a sua liberdade que obtivera de tenra idade, de 7 ou 8 anos, [**] mais ou menos. Como ainda mostra por 4 respectivos documentos em números 1, 2, 3 e 4º, e na cidade de São Paulo outro filho de nome Felizardo, pardo, que ainda hoje está em poder da viúva de Furtuoso Furquim de Campos, ou da mãe do Padre José Furtuoso, ou de outros quaisquer terceiros a quem o hajam vendido ou transpassado, já por estes motivos.”



(Edição parcial do documento primário feita por: Nicólli Garcia; Elisa Hardt Leitão Motta)

o marido já tenha morrido, tem ali essa informação: “ela é viúva de fulano”. Geralmente, tem o nome e o sobrenome desse homem que a acompanhava. Essa informação sobre o estado civil é bastante interessante, e a questão do concubinato não fica tão explícita. Sabemos que o concubinato na colônia era a maneira de união mais recorrente de arranjo familiar, mais recorrente porque para casar efetivamente era preciso ter muito dinheiro. Você precisaria pagar para contrair matrimônio, entretanto, a maioria da população não tinha essa condição.

Maria Clara: Interessante ressaltar que, quando as mulheres aparecem descritas, sendo que esses documentos são legais, elas aparecem sempre em relação a alguém. Inclusive, posso dar um exemplo de um olhar linguístico para isso. Tendo prestado atenção a como essa nomeação se dá no texto. A impressão que temos é que sempre há um lugar reservado para marcar o pertencimento da mulher. Se não for “fulana, mulher de ciclano”, vai ser “fulana, filha de fulano”. E aí você tem casos excepcionais, como no caso de uma mulher que aparece em um processo inquisitorial assim: “Isabel Antônia, mulher que não tem marido”. Eu acho muito interessante essa construção. Bem naquele lugar do texto onde apareceria o nome dessa relação de bem, como a Vanessa disse. A impressão que dá, inclusive do ponto de vista linguístico, é de que a propriedade na organização linguística do texto é a de definir aquela pessoa como sendo de outra: “essa pessoa é de quem?”. Então, ou ela é mulher de alguém, ou ela é filha de alguém. E nos casos em que não é, vai aparecer alguma coisa que vai chamar a atenção. Eu acho importante pontuar isso, e a pergunta de vocês foi um pouco nesse sentido: como é que se relaciona à realidade doméstica? Eu acho que a Vanessa respondeu sobre o concubinato. Mas novamente eu continuo não sabendo te dizer se é um dado objetivo do projeto. É objetivo, em um sentido, porque é isso que vem no texto. Agora o quanto isso é o objetivo já não sei dizer. Mas às vezes eu me pergunto: “algumas mulheres que aparecem como casadas, elas são casadas?”, “casada em que sentido?”, “que casamento é esse?”; me questiono sobre isso por tudo que a gente sabe da condição que cercava os casamentos. Tudo isso fica como um motivo de pesquisa. O que a gente está fazendo é esse registro literal. Ou seja, por exemplo, na minha interpretação, quando aparece assim “fulana, filha de fulano”, eu interpreto que essa mulher não é casada. Quero dizer que não está dizendo que ela é solteira. Não se diz “com quem ela é casada”, mas está dizendo de quem ela é filha. Portanto, talvez ela seja solteira, mas essa é a minha interpretação. Por isso que eu acho importante pontuar essa informação do que está dito e do que não está dito no texto. Se a gente sabe do contexto da época, a gente pode interpretar esse não dito. Não é sempre uma informação objetiva. ■

Pesquisadoras do MAP com a filósofa italiana Silvia Federici



Foto: Acervo pessoal MAP/Reprodução.

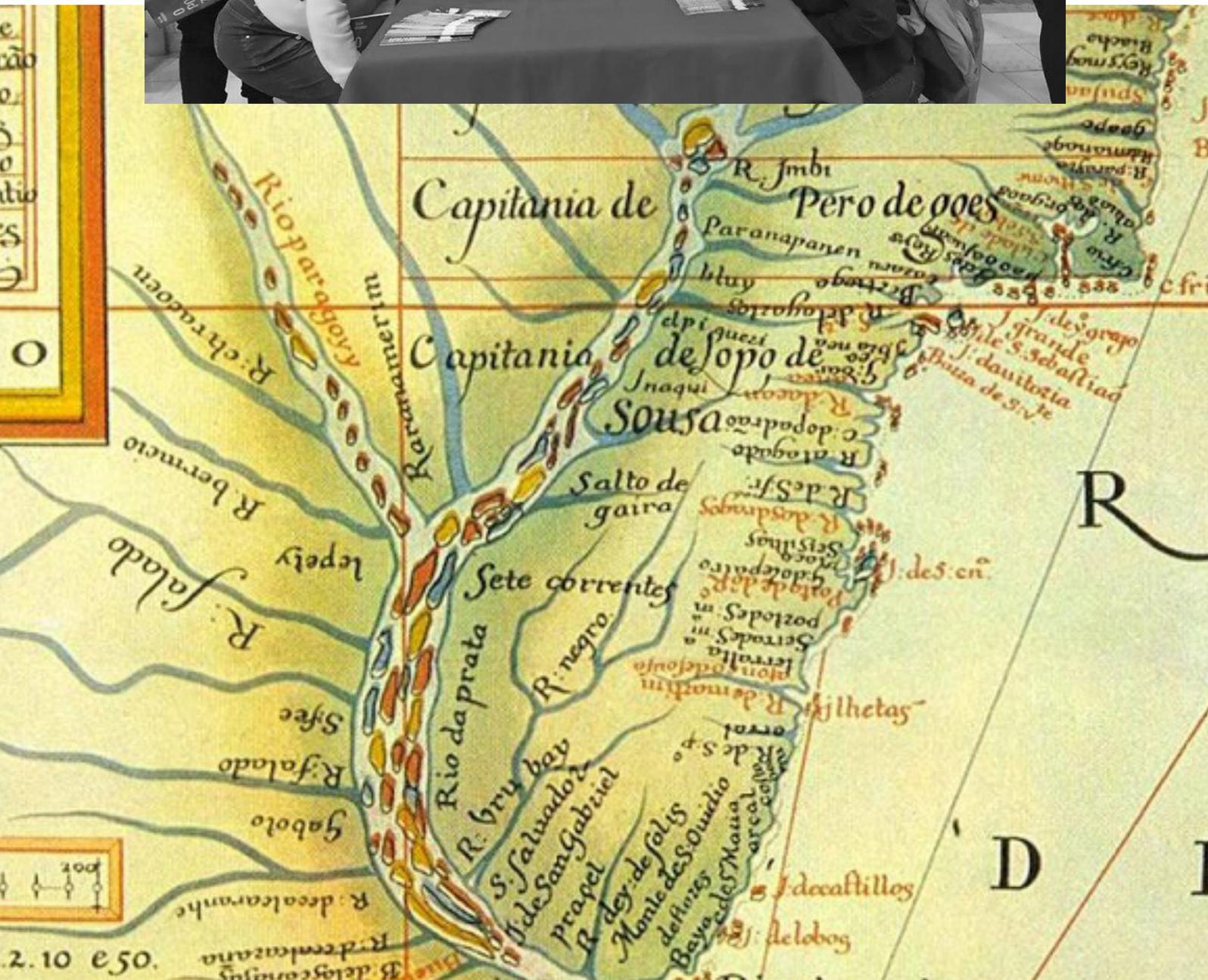




Foto: Acervo pessoal MAP/Reprodução.

As coordenadoras do MAP: Maria Clara Paixão de Sousa (à esquerda) e a Vanessa Martins do Monte (à direita).

O PROJETO 3X22 DA BBM E LEMAD-FFLCH APRESENTAM:

Kits Didáticos 3X22

DISPONÍVEL EM: [HTTPS://WWW.BBM.USP.BR/PT-BR/3X22/KITS-DIDATICOS/](https://www.bbm.usp.br/pt-br/3x22/kits-didaticos/)

Biblioteca **Brasileira** Guita e José **Mindlin**



ACESSE



Biblioteca Brasileira Guita e José **Mindlin**

O projeto

3X22
apresenta

Em publicação
no blog da BBM:
[https://blog.
bbm.usp.br/](https://blog.bbm.usp.br/)

Os *200* livros que pensaram o Brasil

ACESSE





DE OOST INDISCHE ZEE

HOOGVANDIEN

Biblioteca Brasileira e José Mindlin

DE IJERLANDISCHE ZEE