

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

MARISTELA RODRIGUES LOPES

**INCURSÕES EM ESCRITA DE MULHERES:
REPRESENTAÇÕES DA PÁRIA EM CARMEN DA SILVA E PATRÍCIA GALVÃO**

VITÓRIA-ES
2023

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

MARISTELA RODRIGUES LOPES

**INCURSÕES EM ESCRITA DE MULHERES:
REPRESENTAÇÕES DA PÁRIA EM CARMEN DA SILVA E PATRÍCIA GALVÃO**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) do Centro de Ciências Humanas e Naturais (CCHN) da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Mirtis Caser

VITÓRIA-ES
2023

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de
Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

L864i Lopes, Maristela Rodrigues, 1975-
 Incursões em escrita de mulheres : representações da pária
em Carmen da Silva e Patrícia Galvão / Maristela Rodrigues
Lopes. - 2023.
 256 f. : il.

 Orientadora: Maria Mirtis Caser.
 Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

 1. Literatura brasileira - Século XX. 2. Mulheres e
literatura. 3. Mulheres na literatura. I. Caser, Maria Mirtis. II.
Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências
Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

MARISTELA RODRIGUES LOPES

***“INCURSÕES EM ESCRITA DE MULHERES:
REPRESENTAÇÕES DA PÁRIA EM CARMEN DA
SILVA E PATRÍCIA GALVÃO”***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutora em Letras.

Aprovada em 31 de julho de 2023.

Comissão Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Maria Mirtis Caser (UFES)
Orientadora e Presidente da Comissão

Michele Silva Freire (UFES)
Examinadora interna

João Claudio Arendt (UFES)
Examinador interno

Documento assinado digitalmente



ELIANE TEREZINHA DO AMARAL CAMPELLO
Data: 01/08/2023 08:54:36-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Eliane Terezinha do Amaral Campello (FURG)
Examinadora externa

Documento assinado digitalmente



RICARDO OLIVEIRA DE FREITAS
Data: 31/07/2023 13:46:57-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Ricardo Oliveira de Freitas (UNEB)
Examinador externo



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
MARIA MIRTIS CASER - PROFESSOR VOLUNTÁRIO
Departamento de Linguas e Letras - DLL/CCHN
Em 31/07/2023 às 13:00

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/761271?tipoArquivo=O>



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
MICHELE FREIRE SCHIFFLER - MATRÍCULA 1378486
Membro - Programa de Pós-Graduação em Letras
Em 31/07/2023 às 13:14

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/761294?tipoArquivo=O>



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
JOAO CLAUDIO ARENDT - PROFESSOR VOLUNTÁRIO
Departamento de Linguas e Letras - DLL/CCHN
Em 31/07/2023 às 13:22

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/761304?tipoArquivo=O>

*A todas as mulheres
que vivem em mim
e, em especial,
à Zenaide,
minha mãe.*

AGRADECIMENTOS

À Prof.^a Maria Mirtis Caser, minha orientadora e uma das mulheres que vivem em mim, pela condução nesta pesquisa e por, docemente, não permitir que eu ficasse pelo caminho. Minha eterna gratidão pela leitura atenta e cuidadosa e por me ajudar a manter o equilíbrio.

Aos professores componentes da banca Michele Silva Freire, João Claudio Arendt, Eliane Campello, Ricardo Oliveira de Freitas, Fabíola Padilha e Marluvia Mendes da Rocha, pelas contribuições e pela disponibilidade em fazer parte deste momento.

Aproveito o reencontro com os queridos professores Ricardo Oliveira de Freitas e Marluvia Mendes da Rocha, para também expressar a minha gratidão a eles e aos demais docentes do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), por terem me proporcionado o acesso a conhecimentos que foram determinantes para que eu pudesse continuar no campo da pesquisa.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) Adélia Miglievich, Ester Abreu Vieira de Oliveira, Fabíola Padilha, Jorge Nascimento, Luís Eustáquio e Vítor Cei, pela dedicação e pelos conhecimentos compartilhados que, com certeza, também fazem parte desta tese.

Aos funcionários da SIP e aos professores que atuam e atuaram na Coordenação do PPGL e na Comissão de Bolsas, pela presteza e pelo cuidado em nos atender.

Aos meus professores do Estágio em Docência I e II, João Claudio Arendt e Luís Eustáquio, por terem me acolhido e proporcionado uma experiência enriquecedora.

Aos meus colegas de curso, em especial às minhas também amigas Kamillan, Luzimara, Mariana e Nathalia, com quem compartilhei conhecimentos e momentos felizes.

Ao grupo de pesquisa “Mulheres com todas as letras” que tem me proporcionado a troca e o crescimento.

À Maria da Conceição, minha querida Sãozinha, que toda semana me recebia em sua casa, para que eu pudesse estudar, e dividia comigo uma vida de muitas histórias e superação.

Aos meus amigos que também se dedicam à pesquisa e com os quais compartilho ideias e descobertas, em especial, à minha amiga Denise Santiago, minha eterna companheira de viagens.

Aos meus alunos e colegas (e também amigos) do Colégio Estadual Machado de Assis (Teixeira de Freitas-BA); estes pelo incentivo e pela troca; aqueles por me proporcionarem o alimento necessário para eu poder continuar acreditando na nossa capacidade de amar e de transformar.

Aos meus irmãos Gilson Marcos e Rosângelo, à minha irmã Sandra, ao meu cunhado Evaldo, às minhas cunhadas M.^a de Fátima e Silmara, aos meus sobrinhos M.^a Clara, M.^a Luísa e Henrique, à minha prima Sonária, pela compreensão, pelo estímulo e também pelo carinho, que me confortou nesses anos de pesquisa.

Aos meus pais, Eduardo e Zenaide, por terem estimulado minha imaginação e feito de mim uma apaixonada por histórias. Minhas memórias se alimentaram do tempo da roça, da noite escura, do fogão a lenha, do cheiro do mato, do cheiro da gente. Quando escrevo, sou meu pai emendando casos; quando leio, sou minha mãe buscando sonhos longínquos.

Vive dentro de mim
uma cabocla velha
de mau-olhado,
acocorada ao pé do borralho,
olhando pra o fogo.
Benze quebranto.
Bota feitiço...
Ogum. Orixá.
Macumba, terreiro.
Ogã, pai-de-santo...

Vive dentro de mim
a lavadeira do Rio Vermelho,
Seu cheiro gostoso
d'água e sabão.
Rodilha de pano.
Trouxa de roupa,
pedra de anil.
Sua coroa verde de são-caetano.

Vive dentro de mim
a mulher cozinheira.
Pimenta e cebola.
Quitute bem feito.
Panela de barro.
Taipa de lenha.
Cozinha antiga
toda pretinha.
Bem cacheada de picumã.
Pedra pontuda.
Cumbuco de coco.
Pisando alho-sal.

Vive dentro de mim
a mulher do povo.
Bem proletária.
Bem linguaruda,
desabusada, sem preconceitos,
de casca-grossa,
de chinelinha,
e filharada.

Vive dentro de mim
a mulher roceira.
– Enxerto da terra,
meio casmurra.
Trabalhadeira.
Madrugadeira.
Analfabeta.
De pé no chão.
Bem parideira.
Bem criadeira.
Seus doze filhos.
Seus vinte netos.

Vive dentro de mim
a mulher da vida.
Minha irmãzinha...
tão desprezada,
tão murmurada...
Fingindo alegre seu triste fado.

Todas as vidas dentro de mim:
Na minha vida –
a vida mera das obscuras.

“Todas as vidas”, de Cora Coralina

RESUMO

De 1960 para cá, impulsionada pela crítica feminista, a literatura produzida por mulheres tem alcançado maior visibilidade nos estudos literários, que têm recuperado o legado daquelas autoras que se encontram à margem do cânone. Esse é o caso de Carmen da Silva (1919-1985) e Patrícia Galvão (1910-1962), cujos romances são objeto desta tese, que investiga a representação da pária. Inicialmente, a partir do pensamento de Flora Tristan (2000; 2015) e Eleni Varikas (1989; 2014; 2015), discorre-se sobre aspectos políticos e estéticos em torno dessa categoria, de modo a inserir as autoras no campo dessa discussão. Depois, considera-se a memória, em seu caráter performativo, como espaço político da pária, o que resultará na constatação de que pode ocorrer memoricídio tanto na esfera política quanto no campo literário. Ademais, se constata, também, a performatividade das narrativas em análise. Servem de arcabouço teórico, nesse segundo momento da tese, as contribuições de Graciela Ravetti (2002), Diana Taylor (2002), Márcio Seligmann-Silva (2003), Fernando Báez (2010), Roland Walter (2013), Nelson Werneck Sodré (2010), Jaime Ginzburg (2017), Eurídice Figueiredo (2017; 2020), entre outras. Por fim, investiga-se a pária nos romances *Parque Industrial* (1933), de Patrícia Galvão, *Sangue sem dono* (1964) e *Fuga em setembro* (1973), e na novela “Dalva na rua mar” (1965), de Carmen da Silva, tendo como principal diretriz teórica Mikhail Bakhtin (2002; 2006; 2015), com ênfase nos conceitos heterodiscurso e dialogismo. Assim, resulta desta tese a defesa da ideia de que a pária tem, no gênero romanesco, o *locus* privilegiado para a sua representação e resistência.

Palavras-chave: literatura produzida por mulheres; Carmen da Silva e Patrícia Galvão; pária; memória e memoricídio; heterodiscurso e dialogismo no romance.

ABSTRACT

From the 1960s onwards, driven by feminist criticism, literature produced by women has achieved greater visibility in literary studies, which have recovered the legacy of those authors who are outside the canon. This is the case of Carmen da Silva (1919-1985) and Patrícia Galvão (1910-1962), whose novels are the object of this thesis, which investigates the representation of the pariah. Initially, based on the thinking of Flora Tristan (2000; 2015) and Eleni Varikas (1989; 2014; 2015), the political and aesthetic aspects of this category are discussed, in order to insert the authors in the field of this discussion. Afterwards, memory, in its performative character, is considered as a political space of the pariah, which will result in the finding that memocide can occur both in the political sphere and in the literary field. Furthermore, the performativity of the narratives under analysis is also verified. The contributions of Graciela Ravetti (2002), Diana Taylor (2002), Márcio Seligmann-Silva (2003), Fernando Báez (2010), Roland Walter (2013), Nelson Werneck Sodr  (2010), Jaime Ginzburg (2017), Eurídice Figueiredo (2017; 2020), among others. Finally, the pariah is investigated in the novels Parque Industrial (1933), by Patrícia Galvão, Sangue sem Dono (1964) and Fuga em Setembro (1973), and in the novel “Dalva na rua mar” (1965), by Carmen da Silva. Silva, having as main theoretical guideline Mikhail Bakhtin (2002; 2006; 2015), with emphasis on the concepts of heterodiscourse and dialogism. Thus, this thesis results in the defense of the idea that the pariah has, in the novelistic genre, the privileged locus for her representation and resistance.

Key-words: literature produced by women; Carmen da Silva and Patrícia Galvão; pariah; memory and memocide; heterodiscourse and dialogism in the novel.

RESUMEN

Desde 1960, impulsada por la crítica feminista, la literatura producida por mujeres ha alcanzado más visibilidad en los estudios literarios, que han recuperado el legado de aquellas autoras que se encuentran al margen del canon. Ese es el caso de Carmen da Silva (1919-1985) y de Patrícia Galvão (1910-1962), cuyas novelas son objeto de esta tesis, que investiga la representación de la paria. Inicialmente, a partir del pensamiento de Flora Tristan (2000; 2015) y Eleni Varikas (1989; 2014; 2015), se discurre sobre aspectos políticos y estéticos alrededor de esa categoría para insertar las autoras en la discusión. Se considera la memoria, aún, en su carácter performativo, como espacio político da paria, lo que resultará en la constatación de que puede ocurrir el memoricidio tanto en la esfera política como en el ámbito literario. Además, se constata, también, la performatividad de las narrativas en análisis. Sirven de andamiaje teórico, en el segundo momento de la tesis, las contribuciones de Graciela Ravetti (2002), Diana Taylor (2002), Márcio Seligmann-Silva (2003), Fernando Báez (2010), Roland Walter (2013), Nelson Werneck Sodré (2010), Jaime Ginzburg (2017), Eurídice Figueiredo (2017; 2020), entre otras. Por fin, se investiga la paria en las novelas *Parque Industrial* (1933), de Patrícia Galvão, *Sangue sem dono* (1964) y *Fuga em setembro* (1973), y en la novela corta “Dalva na rua mar” (1965), de Carmen da Silva, siguiendo como principal directriz teórica a Mikhail Bakhtin (2002; 2006; 2015), con énfasis en los conceptos heterodiscurso y dialogismo. Resulta de esta tese la defensa de la idea de que la paria tiene, en el género novela, el *locus* privilegiado a su representación y resistencia.

Palabras-clave: literatura producida por mujeres; Carmen da Silva y Patrícia Galvão; paria; memoria y memoricidio; heterodiscurso y dialogismo en la novela.

SUMÁRIO

ESCRITA DE MULHERES: UMA INTRODUÇÃO.....	11
1 DIMENSÕES ESTÉTICAS E POLÍTICAS DA PÁRIA E A LITERATURA PRODUZIDA POR MULHERES.....	18
1.1 “FORA DA IGREJA, FORA DA LEI, FORA DA SOCIEDADE”: PEREGRINANDO COM FLORA TRISTAN.....	31
1.2 POR UMA <i>ALTER-LITERATURA</i> : CAMINHOS DE SI PARA O OUTRO EM CARMEN DA SILVA E PATRÍCIA GALVÃO.....	38
1.2.1 A dupla condição de pária em Carmen da Silva e Patrícia Galvão: o Outro em gestação.....	41
1.2.1.1 Patrícia Galvão: uma pária para além do mito.....	49
1.2.1.2 Carmen da Silva: uma pária a contrapelo do esquecimento.....	65
2 ESTRUTURA PERFORMÁTICA DA MEMÓRIA: ESPAÇO POLÍTICO DA PÁRIA.....	79
2.1 MEMÓRIA, MEMORICÍDIO E LITERATURA.....	90
2.2 NARRATIVAS PERFORMÁTICAS.....	101
2.2.1 <i>Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão</i>.....	106
2.2.2 <i>Histórias híbridas de uma senhora de respeito</i>.....	132
3 O ROMANCE: LOCUS PRIVILEGIADO PARA A REPRESENTAÇÃO DAS PÁRIAS.....	157
3.1 AINDA ASSIM, A PÁRIA SE LEVANTA: O ROMANCE COMO <i>LOCUS</i> DE RESISTÊNCIA.....	160
3.1.1 Uma leitura bakhtiniana de Carmen da Silva e Patrícia Galvão: o heterodiscurso e o dialogismo na construção do romance.....	168
3.1.2 Incursões em romances de mulheres: figurações das párias em Carmen da Silva e Patrícia Galvão.....	194
3.1.2.1 As/Os operárias/os: párias escravizadas pelo capital.....	200
3.1.2.2 Párias homoeróticas: corpos em movimento.....	206
3.1.2.3 A pária mais barata do mercado.....	212
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	237
REFERÊNCIAS.....	241

ESCRITA DE MULHERES: UMA INTRODUÇÃO

“Tracei as letras. Carecia de ter o bem ler e escrever, conforme escondida”. Essas palavras de Flausina (ou, mais conveniente, Maria Miss), narradora e protagonista do conto “Esses Lopes”, de Guimarães Rosa (2009, p. 83), representam a primeira estratégia dessa mulher para interromper um círculo de violência e opressão. O ato de ler e escrever constitui, no aludido conto, insubmissão e liberdade. Desse ponto de vista, é possível rememorar espaços e tempos familiares e traçar algumas reflexões. Remontar aos lares mais humildes deste país, de onde, certamente, muitas estudantes universitárias são provenientes, as quais devem ter conhecido o inalcançável desejo de juventude de suas antepassadas: o acesso às letras. A leitura e a escrita foram inacessíveis a elas não só devido à carência de oportunidades, mas também por se constituírem atos subversivos, já que mais importante do que ler e escrever, estava a preocupação em preparar essas mulheres para as atribuições do espaço doméstico. O desejo malogrado de nossas mais velhas confirma a “indigência cultural” constatada por Constância Lima Duarte (2003, p. 152-153), que, ao se debruçar sobre o início do século XIX, conclui que, na realidade brasileira, esse recorte temporal constitui a primeira onda feminista, cuja pauta foi “o direito básico de aprender a ler e a escrever (então reservado ao sexo masculino)”.

É do século XIX que nos chegam as palavras da pioneira do socialismo e feminismo francês, Flora Tristan¹, que, reconhecendo essa mesma indigência cultural, detecta que os males da classe operária se resumem em duas palavras: “miséria e ignorância, ignorância e miséria. Então, para sair deste labirinto só vejo uma maneira: *começar por instruir as mulheres porque as mulheres são encarregadas de instruir meninos e meninas*” (Tristan, 2015, p. 123). Nesse sentido, Tristan (2015, p. 128) proclama: “[...] a ignorância das mulheres do povo tem consequências das mais funestas. Sustento que a emancipação dos operários é *impossível* enquanto as mulheres permanecerem neste estado de embrutecimento”. Consciente dessa condição das mulheres do povo, essa visionária clama em seu livro *União operária*, de 1843, formulado quatro anos antes do Manifesto Comunista: “Mulheres escritoras, poetas, artistas,

¹ Segundo Leandro Konder (1994, p. 25), a precursora do socialismo Francês, Flora Tristan, não frequentou escola. Aprendeu a ler e a escrever com a mãe que, inclusive, era semianalfabeta. No entanto, Tristan tinha enorme curiosidade intelectual e, durante o tempo em que viveu um casamento infeliz, leu muito: “Para irritação do marido, lia tudo que lhe caía nas mãos”, de romances a “inesperadamente – textos com ideias socialistas, escritos de doutrina saint-simoniana. E as teorias do socialismo despertaram-lhe imenso interesse”. Assim, semelhante à condição da personagem feminina do conto “Esses Lopes”, Flora Tristan encontrou na leitura e, posteriormente, na escrita, uma forma de existência e resistência.

escrevam para instruir o povo e que a UNIÃO seja o texto de seus cantos” (Tristan, 2015, p. 151). Portanto, para Tristan, o acesso à instrução e aos bens da cultura letrada constitui o fortalecimento não só da classe operária, mas também das mulheres que, segundo ela, historicamente, foram tratadas como párias (Tristan, 2015, p. 110).

Diante dessas considerações, pode-se afirmar que quando uma mulher faz literatura, escrever torna-se um ato político, pois é a concretização de um direito que devia ser, desde o princípio, universal. Na consolidação desse direito, confirma-se a trajetória de luta das mulheres por igualdade e por reconhecimento em espaços interditados aos seus corpos e às suas ideias. Assim, a literatura por elas produzida é sinal de uma existência necessária e a afirmação de sua presença num espaço de poder, que foi historicamente reservado aos homens, principalmente aqueles provenientes de uma elite privilegiada. As pesquisas de Dalcastagnè (2012) confirmam essa afirmação que, longe de sugerir divisionismo, pretende apenas lembrar aquilo que não se deve esquecer: a histórica desigualdade entre os gêneros. Portanto, de uma literatura nascida do anseio de se fazer voz no mundo, espera-se o seu comprometimento com causas tidas como justas.

Pensando numa literatura com esse teor, a presente tese volta-se para duas mulheres, Carmen da Silva (1919-1985) e Patrícia Rehder Galvão (1910-1962), as quais, por meio de textos ficcionais e de textos não ficcionais, reafirmaram a importante luta do sexo feminino em apropriar-se do direito à leitura e à escrita, a fim de, por meio desses instrumentos de luta e resistência, promover revolução na sociedade e nas artes. Conhecida como Pagu, Patrícia Galvão é considerada, neste trabalho, não como um mito, mas como uma escritora que atuou como jornalista, romancista, tradutora, militante política, entre outras atuações. Seu filho, Geraldo Galvão Ferraz (2005, p. 12), afirma que “a lenda consagrou uma Pagu irresponsável, ‘porra louca’ e exibicionista”, e o que se lê em *Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão*² “desmente a imagem criada pelo preconceito e pelo sensacionalismo”. Logo, se espera que, ao longo da pesquisa, se evidencie o valor do legado dessa mulher, que, segundo Augusto de Campos (2014, p. 15), é a “luminosa agente subversiva de nossa modernidade”.

Carmen da Silva, mais conhecida pela sua atuação como feminista e articulista na coluna “A arte de ser mulher”, da revista *Claudia*³, também se dedicou à literatura e se interessou pela

² Essa obra a que se refere Geraldo Galvão Ferraz é uma espécie de carta-depoimento de Patrícia Galvão destinada ao marido e companheiro intelectual Geraldo Ferraz. Foi escrita na prisão, durante o governo de Getúlio Vargas, por volta de 1940. Mais de sessenta anos depois, foi publicada no formato de livro. Patrícia Galvão é considerada a primeira presa política do Brasil.

³ Ana Rita Fonteles Duarte (2005, p. 17-53) faz um minucioso panorama desde o lançamento da revista *Claudia* em outubro de 1961 até a chegada de Carmen da Silva em setembro de 1963 na coluna “A arte de ser mulher”, “título que, aliás, nunca lhe agradou”. Porém, numa época em que dificilmente se via a presença da mulher na

realidade social, política e cultural no contexto da América Latina. Essa gaúcha de Rio Grande viveu por mais de uma década na Argentina, em Buenos Aires, onde participou ativamente da Sociedade Argentina de Escritores (SADE) e publicou seu primeiro romance, *Setiembre*, em 1957, com o qual foi premiada nessa categoria, juntamente com *El Acoso*, de Alejo Carpentier. Fascinada pela palavra, demonstrava uma literatura comprometida com o seu tempo e fazia entrever um sentimento de pluralidade que marcaria a sua produção literária. Se em seus ensaios Carmen da Silva afirma que “o ponto de referência que situa o *eu* no tempo e no espaço *são os outros*” (Silva, 1971, p. 46) e que “é só ao superar o individualismo, ao descobrir e reconhecer o Outro [...] que cada um encontrará uma saída real para o círculo vicioso de infelicidade e solidão” (Silva, 1994, p. 32), nas obras ficcionais o *Eu* não cai no que ela própria denomina “egocentrismo narcisista”.

Após essa contextualização, procuro justificar minhas escolhas ao realizar este estudo comparativo entre a produção dessas duas mulheres. Em primeiro lugar, faz-se necessário falar dos encontros... Carmen da Silva foi meu objeto de estudo desde o mestrado (2015-2017), mas, para ela chegar a ser motivo de uma dissertação, levou um tempo, uma espécie de maturação para o porvir de algo duradouro. O contato primeiro com sua escrita aconteceu há um bom tempo, quando, numa circunstância inusitada, recebi de um amigo a coletânea de artigos intitulada *A arte de ser mulher: um guia moderno para o seu comportamento*, uma edição de 1969, sem capa. A referida coletânea foi encontrada numa pilha de livros que estava para descarte sobre uma calçada. Além do livro de Carmen da Silva, havia obras de Ana Miranda, Fernando Pessoa, Jorge Amado, entre outras. O amigo a que me refiro e que recolheu todos esses exemplares, hoje, sofre com o mal de Alzheimer, e eu não sei se, quando terminar esta tese, esse acontecimento estará em suas memórias. Essa recordação de quando estabeleci o primeiro contato com Carmen da Silva pode parecer um mero detalhe. Entretanto, esse fato é a

imprensa, esse foi o espaço que lhe proporcionou dialogar com as leitoras por meio de uma escrita, cujo conteúdo destoava dos textos publicados anteriormente nessa mesma coluna. Conforme Duarte (2005, p. 38), os artigos antes eram assinados por uma pessoa chamada Dona Letícia: “Tudo leva a crer que os textos dessa ‘articulista’ fossem feitos por redatores homens, uma vez que só estes formavam a redação de *Claudia*, antes de Carmen da Silva”. Esse fato também é confirmado por Tania Regina de Luca (2018, p. 456): “*Claudia* abrigou entre 1963 e 1985 textos assinados pela psicóloga e escritora Carmen da Silva, que cumpriu papel dos mais relevantes nas discussões sobre a dinâmica das relações entre homens e mulheres, a condição feminina e o feminismo. A mesma revista que recomendava recato e virgindade antes do casamento, fidelidade feminina, paciência e resignação diante do marido adúltero – conselhos distribuídos ao longo dos exemplares e reforçados por Dona Letícia, a antecessora de Carmen na coluna *A arte de ser mulher* – estampou o texto intitulado ‘Uma pequena rainha triste’. Foi um dos primeiros escritos pela nova articulista, que investia contra a dupla moral sexual e lembrava às leitoras que sua personalidade e identidade estavam nelas e não no marido, nos filhos ou na casa”. Assim sendo, Carmen da Silva fez dessa coluna da revista *Claudia* uma espécie de espaço alternativo, pois conseguiu exercer sua militância num período de censura e o fez dentro de uma mídia tradicional, o que também pode ser considerado pioneirismo (Lopes, 2017, p. 99).

razão pela qual iniciei minha pesquisa em torno do feminismo e da literatura escrita por mulheres. Além disso, o registro que aqui faço desse lembrar comovido deve-se ao reconhecimento do poder da memória que, como poeticamente disse Fernando Báez (2010, p. 260), “ilumina até acender em chamas o caminho da convicção”.

Em vez de encontrar um monturo, o exemplar de *A arte de ser mulher*, depois de lido, foi ocupar o alto de uma estante. O título, insinuando literatura de autoajuda, foi visto por mim com desdém. No entanto, depois de lidas as primeiras páginas, o espanto: Como uma mulher da década de 1960 podia escrever tais ideias? E de onde vinha aquele estilo de quem escreve como se as palavras fossem tão fáceis de serem capturadas? Somente no mestrado, tendo como orientador o Professor Ricardo Oliveira de Freitas e cursando a disciplina *Estudos de Gênero*, com a Professora Sandra Sacramento, na Universidade Estadual de Santa Cruz (Ilhéus-BA), descobri o feminismo e pude estabelecer uma ponte com o conteúdo do livro. O próximo passo foi buscar por aquela mulher quase anônima. O fio condutor principal foi o site <https://www.carmendasilva.com.br/>⁴, fruto do projeto “Carmen da Silva, uma rio-grandina precursora do feminismo brasileiro”, orientado pela professora Nubia Hanciau, que tem se dedicado a manter Carmen da Silva viva na memória.

A partir daí, constatei a importante participação dessa rio-grandina no movimento feminista do Brasil, principalmente na imprensa brasileira. Ana Rita Fonteles Duarte (2005, p. 169) destaca o pioneirismo de Carmen da Silva por ela ter não só discutido questões sobre a mulher num veículo de comunicação tradicional (revista *Claudia*), mas também analisado o comportamento por meio do discurso psicanalítico e contribuído para a formação do feminismo no país. Ademais, foi surpreendente detectar a produção literária da autora, as entrevistas concedidas a diferentes veículos e sua experiência como estrangeira no Uruguai e na Argentina, principalmente neste país, onde pôde iniciar uma carreira exitosa como escritora.

Foi no mesmo período em que eu investigava a trajetória de Carmen da Silva que Patrícia Galvão começou a fazer parte dessa dupla leitura. O conhecimento que tinha dessa autora estava bastante pautado nas narrativas sensacionalistas criadas em torno de sua figura: uma jovem bonita e irreverente que se tornou a esposa de Oswald de Andrade. A partir deste momento, em que pesquisava a literatura escrita por mulheres e sua participação no jornalismo, foi possível descobrir a Pagu: sua militância política, sua participação na esfera jornalística e

⁴ Sobre o projeto, consta no referido site: “Este site é um dos desenvolvimentos do projeto de pesquisa ‘Carmen da Silva, uma rio-grandina precursora do feminismo brasileiro’, cadastrado sob o n. 597553 no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande (FURG)”. Disponível em: <https://www.carmendasilva.com.br/>. Acesso em: 31 maio 2022.

na 2ª denteção do movimento antropofágico⁵, sua criação literária, sua experiência como estrangeira, seu protagonismo no teatro, enfim, tudo o que a identificava como uma personalidade preocupada com a cultura, com a arte e com os destinos do país e da humanidade. Seu romance *Parque Industrial: romance proletário* (1933) marca a fase em que ela se engaja politicamente: “Além de modernista, é urbano, marxista e feminista” (Furlani, 1999, p. 19). A famosa *Revista* (1945), segundo e último romance, publicado com Geraldo Ferraz, “é o contrário do primeiro: o protesto desencantado, principalmente contra a política que destrói, desloca ou inverte valores éticos” (Furlani, 1999, p. 20). Pagu também escreveu, sob o pseudônimo de King Shelter, contos policiais que foram publicados na revista *Detetive*, em 1944, e depois reunidos em *Safra macabra*, em 1998, o que merece a atenção dos pesquisadores, já que, como considerou seu filho, “Não se estuda a literatura de entretenimento no Brasil, colocada *a priori* no gueto da subliteratura” (Ferraz, 1998, p. 3). Entretanto, vale ressaltar que pesquisadores, a exemplo de Liziane de Oliveira Coelho (2017), em sua dissertação de mestrado, vêm trazendo a público esse tipo de literatura. Ademais, Patrícia Galvão foi poeta e desenhista, demonstrando seu ecletismo nas artes.

A princípio, esta tese pretendia reconhecer a representação da condição feminina em obras das referidas autoras, o que, possivelmente, resultaria em deparar-se com personagens mulheres em condições marcadas pela opressão devido ao gênero, à raça ou à classe. Essa constatação foi sendo evidenciada, principalmente, por se tratar de autoras ligadas ao feminismo e ao marxismo. No caso de Carmen da Silva, uma feminista, que, embora não tenha evidenciado, na sua militância, atrelamento a partidos políticos, foi uma mulher de esquerda. Quando se leem suas obras literárias, tais como a novela “Dalva na rua mar” (1965), observa-se que a opressão representada ali vai além da categoria mulher, foco principal de sua participação na revista *Claudia*, quando seus artigos tinham como alvo o público feminino de classe média. Por outro lado, Patrícia Galvão foi militante política, proletarizou-se e escreveu seu romance *Parque Industrial* (1933), no qual a opressão é atravessada não só pela classe social, mas também pelo gênero e pela raça.

Lendo um prefácio feito por Carmen da Silva para o livro *Espelho de Vênus: identidade sexual e social da mulher* (1981), deparei-me com a referência “F. Tristan” (possivelmente, ela

⁵ Quando Oswald de Andrade publica o *Manifesto Antropófago*, também “inaugura a publicação da *Revista de Antropofagia*, que teve duas fases distintas no tempo e formato; a segunda fase foi explicitamente chamada de 2ª denteção” (Azevedo, 2018, p. 92). Beatriz Azevedo (2018, p. 93) ainda destaca o caráter irreverente da *Revista*, não só em relação ao seu formato, contrariando a previsibilidade do jornalismo, mas também à sua abordagem paródica ao se reportar, por exemplo, às instituições. Geraldo Ferraz (2014, p. 343), em texto intitulado “Patrícia Galvão, militante do ideal” [1962], revela que, “em 1929, ela [Pagu] entra na história da vanguarda literária de São Paulo, participando do movimento da antropofagia, na ala dissidente (Oswald de Andrade, Raul Bopp, Oswald Costa, Geraldo Ferraz, Fernando Mendes de Almeida), que era a ala esquerdista, a ala anticatólica, oposta a Mário de Andrade, Alcântara Machado, Yan de Almeida Prado”.

estava referindo-se à Flora Tristan), a partir da qual tive acesso aos livros *União operária* [1843] e *Peregrinações de uma pária* [1838], ambos da mesma autora. Sob a perspectiva dessa socialista, entendi o que é ser uma “pária”, mas essa compreensão somente ganhou amplitude depois de ler *A escória do mundo: figuras do pária*, de Eleni Varikas. Constatei que a categoria “pária” podia ser empregada nos estudos literários e a mesma coadunava com as próprias autoras de minha pesquisa, uma vez que elas também são párias, assim como as personagens de seus romances, que são o meu objeto de estudo. Constatei, ainda, a importância da memória na produção das obras, o que me levou à conclusão de que esta é um espaço político da pária. Ademais, a narrativa dessas autoras é orientada por uma performance que me fez pensar nas múltiplas vozes das personagens. Daí, concluí que seria produtora uma teoria do romance que pudesse contemplar a variedade de discursos. Por isso, o “heterodiscurso” e o “dialogismo”, cunhados por Mikhail Bakhtin, tornaram-se conceitos fundamentais para se ouvir a voz oprimida das párias no gênero romanesco. Portanto, esta tese defende a ideia de que o romance é um *locus* privilegiado, na criação literária, para a representação dessa figura que busca um espaço para se fazer ouvir.

Desse modo, organizo esta tese em 3 capítulos: 1. “Dimensões estéticas e políticas da pária e a literatura produzida por mulheres”; 2. “Estrutura performática da memória: espaço político da pária”; 3. “O romance: *locus* privilegiado para a representação das párias”. No **Capítulo 1**, discorro sobre a pária, na perspectiva de sua dimensão estética e política, para, a partir daí, relacioná-la a Carmen da Silva e a Patrícia Galvão. Para o entendimento desse conceito, recorro, principalmente, ao pensamento de Eleni Varikas (1989; 2014; 2015), autora de *A escória do mundo: figuras do pária*, em que essa pesquisadora apresenta uma genealogia do termo e demonstra o quão polissêmica e polifônica é a referida categoria: “‘ler’ a figura do pária não é reencontrar o apelo que se esconde sob o sentido inicial, mas explorar o campo semântico produzido pela tensão entre o sentido inicial e o metafórico” (2014, p. 73). Para Varikas, quem bem soube empregar e divulgar a definição de pária foi Flora Tristan em *União operária*; por isso, a contribuição dessa socialista-feminista é basilar na fundamentação teórica desta pesquisa. Neste capítulo, também recorro à fortuna crítica, a fim de se constatar nos estudos referentes às autoras e à sua produção literária elementos que confirmam, ampliam ou, quiçá, motivam o aprofundamento nessa questão.

No **Capítulo 2**, aproximo a produção literária de Carmen da Silva e Patrícia Galvão do que se entende por estrutura performática da memória, concebida aqui como espaço político da pária. Para tratar de memória e performance, mas também de cultura e identidade, a principal contribuição teórica é a de Diana Taylor (2002), acrescida do pensamento de estudiosos, tais

como Roland Walter (2013) e Gloria Anzaldúa (2019). Trago também, para se pensar sobre outras cosmovisões e formas de considerar a memória, a contribuição de Ailton Krenak (2019; 2020) e Davi Kopenawa (2015; 2023). Acresce-se, ainda, o conceito de “memoricídio” que é discutido em *A história da destruição cultural da América Latina: da conquista à globalização*, de Fernando Báez (2010), para quem “sem memoricídio [...] violento ou realizado em transição progressiva, a hegemonia é impossível” (Báez, 2010, p. 301). Sob esse ponto de vista, pode-se dizer que no espaço latino-americano, principalmente devido à sua história vinculada à colonização, aos imperialismos e às ditaduras, sobre a memória incide o desejo de grupos hegemônicos em apagá-la. Nesse sentido, Nelson Werneck Sodré (2010) e Eurídice Figueiredo (2017; 2020) trazem relevantes reflexões sobre os períodos ditatoriais, e Jaime Ginzburg (2017) discorre sobre uma espécie de memoricídio ocorrido na literatura. Acrescento, ainda, o arcabouço teórico de Márcio Seligmann-Silva (2003), que também é interpretado por Figueiredo (2017), para tratar do testemunho, e os pressupostos de Graciela Ravetti (2002) sobre narrativa performática, a fim de que possa ser procedida a leitura de *Paixão Pagu*, a carta-confissão de Patrícia Galvão, e *Histórias híbridas de uma senhora de respeito*, de Carmen da Silva.

No **Capítulo 3**, concebo o romance como o *locus* propício para a representação da pária. Trago para discussão inicial uma referência ao conto “Esses Lopes”, de Guimarães Rosa, a que fiz alusão neste texto introdutório, para demonstrar como o gênero romanesco possibilita à pária fazer uso da palavra e denunciar sua condição. Do início do século XX, elejo Lima Barreto como o predecessor de Carmen da Silva e Patrícia Galvão que mais soube representar a pária nesse gênero, considerando sua bibliografia canônica. Nessa retomada do autor de *Triste fim de Policarpo Quaresma*, o pensamento de Astrojildo Pereira, fundador do Partido Comunista Brasileiro e autor de *Crítica impura* (1963), será fundamental. Em seguida, faço uma explanação da teoria de Mikhail Bakhtin (2002; 2015) acerca dos conceitos “heterodiscurso” e “dialogismo”, tendo como suporte a interpretação de José Luiz Fiorin (2011) e Carlos Alberto Faraco (2009), a fim de realizar uma leitura de recortes dos romances das autoras em estudo, sob a perspectiva desses pressupostos teóricos. Finalmente, apresento personagens párias de *Parque Industrial*, *Sangue sem dono*, *Fuga em setembro* e “Dalva na rua mar”: são as/os operárias/os, os sujeitos homoeróticos e as mulheres negras e pobres, das quais enfatizo aquelas que não puderam ou tiveram dificuldades de exercer a maternidade e aquelas que se tornaram prostitutas. Espero, com essa leitura/análise, contribuir para o reconhecimento dessas autoras que fizeram do romance um espaço político, para que a pária pudesse ser representada em sua humanidade ultrajada.

1 DIMENSÕES ESTÉTICAS E POLÍTICAS DA PÁRIA E A LITERATURA PRODUZIDA POR MULHERES

Nas últimas décadas, o interesse pela literatura produzida por mulheres tem sido incentivado, principalmente, pelo movimento feminista. A crítica tem apontado que muitas delas escreveram, mas estiveram anônimas e, conseqüentemente, suas obras foram excluídas do cânone. Nesse sentido, pode-se afirmar que, na historiografia da literatura brasileira, assim como em outras esferas, a desigualdade entre os gêneros também perpassa esse campo⁶, uma vez que, se comparadas com os autores homens, as mulheres custaram a alcançar reconhecimento como escritoras. No século XIX, por exemplo, a autora de *Úrsula*, a maranhense Maria Firmina dos Reis, no Prólogo desse romance escreveu: “Sei que pouco vale este romance, porque escrito por uma mulher, e uma mulher brasileira, de educação acanhada e sem o trato e a conversação dos homens ilustrados, que aconselham, que discutem e que corrigem” (Reis, 2021, p. 9). Mais do que uma atitude aparentemente humilde, a autora revela, ironicamente, a real condição feminina no campo literário brasileiro daquele período ao qual ela estava se opondo ao escrever aquele romance, o que não significa que esse panorama tenha se transformado no século seguinte. A trajetória de Júlia Lopes de Almeida é uma das que servem para ilustrar a persistência desse problema ainda nas primeiras décadas do século XX⁷.

Diante desse quadro, é importante trazer à memória que a autoria feminina tem uma longa e difícil trajetória porque as mulheres precisaram garantir direitos que, prioritariamente, foram outorgados aos homens. De início, elas tiveram de alcançar o direito à leitura e à escrita para, depois, marcarem o seu território na imprensa (jornais e revistas) e, por fim, alcançarem o espaço em livros. Embora capazes e talentosas, suas produções foram mantidas numa segunda categoria, assim como o seu sexo. Desse modo, invisibilizadas ou quase, encontram-se mulheres escritoras, que estão tendo reconhecimento, principalmente, devido ao trabalho de pesquisadoras/es que vêm trazendo a público o seu legado.

Esse é o caso de Patrícia Galvão, que, embora tenha participado do movimento antropofágico e tenha sido uma das primeiras autoras a publicar um romance proletário, começou a ter visibilidade apenas na década de 1980, quando Augusto de Campos publicou

⁶ Para ter uma ideia da falta de equiparidade entre homens e mulheres no campo literário, basta observar os membros atuais e a história da Academia Brasileira de Letras, que só passou a aceitar escritoras na década de 1970 quando deu parecer favorável a Rachel de Queiroz.

⁷ Segundo Schmidt (2019, p. 73), embora Júlia Lopes de Almeida tenha longa atuação na vida literária e até participado da fundação da ABL, “seu nome permanece silenciado na historiografia literária brasileira”. Chama a atenção saber que sua indicação para ocupar uma cadeira na ABL foi negada, enquanto seu marido, o escritor Filinto de Almeida, foi eleito, numa clara demonstração de que o gênero feminino ocupa o segundo lugar.

Pagu: vida-obra. De lá para cá, a autora de *Parque Industrial* tem sido objeto de pesquisa e servido de inspiração para outras esferas artísticas, como, por exemplo, a música e o cinema. Além disso, a UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas) tem um periódico por nome *Cadernos Pagu*, que foi fundado em 1993 e tem publicado artigos das diferentes áreas do conhecimento, desde que, “considerando as articulações entre gênero e outras diferenças (raça/etnia, cultura, classe, idade/geração, sexualidade e outras), estabeleçam um diálogo com teorias de gênero e feministas, bem como contribuam na ampliação do conhecimento desse campo de estudos”⁸. Mais recentemente foi publicado *Pagu no metrô* (2022), por Adriana Armony, pesquisadora que permaneceu em Paris por um ano fazendo um levantamento de dados de um período pouco estudado sobre quando Patrícia Galvão esteve na França, entre 1934 e 1935. Esse é mais um indício de que sobre Pagu ainda há muito o que desvendar. Quanto à Carmen da Silva, esta também só começou a ter visibilidade quando a Professora Nubia Hanciau, na década de 1990, deu início ao projeto “Carmen da Silva, uma rio-grandina precursora do feminismo brasileiro”, que acabou incentivando a pesquisa em torno dessa mulher que não foi apenas articulista na revista *Claudia*, mas também autora de romances.

Assim, nesta tese, importa a produção dessas duas mulheres, principalmente suas criações romanescas, a partir das quais investigarei a representação da pária, categoria que tomo emprestada de Flora Tristan, que tão apropriadamente empregou esse termo, que, por sua vez é estudado por Eleni Varikas. A referida categoria, por si só, abrange a esfera política; associada à literatura, essa esfera se amplia rumo à questão estética. Sob essa perspectiva, este capítulo está dedicado a discorrer sobre essas duas dimensões, de modo a verificar como se deu a entrada do vocábulo “pária” em nossa cultura e como ele tem servido, pelo seu caráter plurissignificativo, para se pensar sobre as incongruências do pensamento ocidental que proclamou liberdade, igualdade e fraternidade para todos, mas as/os excluídas/os da história provam que vida digna e justiça social ficaram destinadas apenas para uma parte da humanidade. No entanto, vale dizer, os não-humanos⁹ podem fazer a revolução, e a literatura comprometida com a causa das/os oprimidas/os torna-se um espaço para a luta por uma sociedade mais justa e igualitária.

Eleni Varikas abre seu livro *A escória do mundo: figuras do pária* (2014) com uma introdução intitulada “Uma negra pode ser poeta? A cor da humanidade”, cuja indagação sugestiva pode remeter o pensamento do/a leitor/a a *Pode o subalterno falar?*, de Gayatri

⁸ Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu>. Acesso em: 24 jun. 2023.

⁹ Ao usar a expressão “os não-humanos”, faço uso da ironia para me referir à parcela da população que teve sua humanidade negada, ou seja, refiro-me, principalmente, às/aos excluídas/os, oprimidas/os e exploradas/os.

Spivak, o que não é, neste momento, objeto de discussão, mas não deixa de ser uma alusão provocadora. Varikas apresenta o caso de Philips Wheatley, “a primeira pessoa de origem africana a publicar um livro, e a primeira poetisa negra norte-americana” (2014, p. 3). O ano era 1761 quando “uma menina magra e frágil” desembarca de um navio negreiro (o Philips) em Boston, com 7 ou 8 anos de idade, e é comprada por Susanna Wheatley, por uma ninharia, menos de 10 dólares (Varikas, 2014, p. 2). É essa jovem com nome de navio e sobrenome de patroa que, em 1772, teve de provar sua humanidade num tribunal diante de dezoito juízes, pois eles não acreditavam que uma escravizada negra pudesse ter a capacidade para escrever poesia: “Thomas Jefferson, que, a exemplo de Hume, Kant e Hegel, tinha defendido teorias racistas, achava impossível que ela fosse a autora, não por ser escrava – pois na Antiguidade havia poetas escravos –, mas por ser negra” (p. 3). Assim, a responsabilidade dessa jovem ia além de uma questão particular, individual:

Carregava em seus ombros a responsabilidade de “provar” diante dos mais eminentes representantes da cultura – e dos europeus que acompanhavam o caso com interesse acalorado – a racionalidade dos negros e sua capacidade de aceder à escrita literária. Na realidade, o que estava em jogo nessa audiência não era a autenticação de um manuscrito, mas a autenticação da humanidade plena de todo o povo negro e, por isso mesmo, a legitimidade da escravidão (Varikas, 2014, p. 3).

Dessa introdução de Varikas, é possível alcançar algumas conclusões: a humanidade não se aplica a todos de modo universal e, no referido caso, o povo negro é destituído dela; a alteridade parece não ser considerada a partir de um pensamento ético, o que resulta em injustiça e discriminação; se existe uma “cor da humanidade”, parece que o mundo ocidental a destina a uma parcela branca e privilegiada; mas, de forma subentendida, fica a inferência esperançosa de que a literatura pode ser o espaço para a revivescência da humanidade e para a insurreição do que aqui se denomina pária. Assim, esta tese se debruça sobre o trabalho de compreender e ouvir a voz dessa figura que, no texto literário, denuncia o Ocidente que “proclama uma emancipação que, no entanto, não vale para todos” (Varikas, 2014, p. 6).

Abordar a pária no contexto literário brasileiro requer investigar o percurso pelo qual passou o referido vocábulo. Incomum no Brasil, principalmente quando se considera o falar no cotidiano, o uso dessa palavra pode ser verificado, por exemplo, em títulos de artigos jornalísticos e acadêmicos, tais como *O Brasil é um “pária” do mundo?*¹⁰ e *A reviravolta estética do Brasil: de nação emergente a pária internacional*¹¹. Se comparado o emprego do

¹⁰ Disponível em: <https://brasil.elpais.com/opiniao/2020-10-23/o-brasil-e-um-paria-do-mundo.html>. Acesso em: 09 jan. 2023.

¹¹ Malanski, D. (2022). A reviravolta estética do Brasil: de nação emergente a pária internacional. *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, 49(57), 198-214. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2022.188910>

termo nesses títulos com o verbete de um dicionário de língua portuguesa, constataremos que o caráter polissêmico do vocábulo ultrapassa as acepções dicionarizadas. O dicionário *Aurélio*, por exemplo, registra o seguinte:

pária. [Do tâmil *pareiyan*, ‘tocador de bombo’.] *S. m.* **1.** *Filos.* No sistema hindu de castas, a mais baixa, constituída pelos indivíduos privados de todos os direitos religiosos ou sociais, quer pelo seu nascimento, quer pela sua exclusão da sociedade bramânica; [...] **2.** Hindu pertencente a qualquer das castas inferiores. **3.** *Fig.* Homem excluído da sociedade [...] (Ferreira, 1999, p. 1501).

Esse verbete aponta não só para a sua limitação no que concerne à definição do conceito de pária, mas também para a necessidade de se compreender o processo que marca a entrada desse vocábulo em nossa cultura. Em seus estudos acerca do termo, Eleni Varikas (2014, p. 7) constata que “a entrada do pária na cultura e no vocabulário políticos ocidentais é entremeada de paradoxos e ironias. A primeira, e não a menor, diz respeito à própria palavra, que, apesar de originária da Índia, é desconhecida nesse país”. Varikas (2014) cita o glossário anglo-indiano *Hobson-Jobson*¹², segundo o qual a acepção ocidental do vocábulo era desconhecida pelos nativos. Numa espécie de metonímia do termo *parayer* (plural *parayan*), que significa “tocador de tambor”, e que, portanto, se refere a um grupo considerado impuro, essa palavra criada pelos europeus “nunca pertenceu ao vocabulário dos indianos. Seu uso metafórico é entendido, ainda hoje, como um insulto colonialista, que se apropria da visão bramânica da intocabilidade” (p. 7-8). O sentido da palavra é, pois, considerado ofensivo, fato que pode ser comprovado na advertência automática emitida pelo *Dicionário de inglês indiano on-line*: “Do not use this word. It is politically incorrect” [“Não use essa palavra. É politicamente incorreta”] (p. 8). Além disso, ainda segundo Varikas, os grandes dicionários britânicos em suas mais recentes edições retiraram ou abrandaram a palavra. Entretanto, isso não significa que o uso pejorativo ou infamante das acepções do vocábulo tenha desaparecido. É o caso de *pariah*, em inglês,

cujo sentido usual, “bandido”, “canalha”, (cachorro) “sem dono” ou “errante” prevaleceu amplamente sobre as significações críticas, que designam a exclusão, a desigualdade e a injustiça – significações dominantes na França, Alemanha, Estados Unidos e em outros países do mundo ocidental (Varikas, 2014, p. 8).

¹² Na página 514 do referido dicionário, lê-se: *It should be added that Mr. C. P. Brown says expressly, “The word Paria is unknown” (in our sense?) “to all natives, unless as learned from us.”* [Deve-se acrescentar que o Sr. C. P. Brown diz expressamente: “A palavra Paria é desconhecida” (em nosso sentido?) “para todos os nativos, a menos que seja aprendido de nós”]. Disponível em: https://www.rarebooksocietyofindia.org/book_archive/196174216674_10151353402281675.pdf. Acesso em: 20 jan. 2023.

Porém, como ressalta Varikas (2014, p. 8), isso não significa “que esses países estejam isentos do colonialismo. O pária e as modalidades de seu aparecimento no vocabulário ocidental fazem, pelo contrário, parte do saber colonial que acompanha a conquista”. Nesse contexto, é conveniente aludir ao método europeu quando o continente buscou sua expansão ocupando outros territórios. Citam-se aqui portugueses, holandeses, franceses e ingleses que, nos primeiros contatos com as populações de territórios invadidos, não compreenderam as diferenças entre conquistado e conquistador e trataram os povos não europeus como o Outro, o que reforçou ainda mais o uso pejorativo do termo “pária”.

Mesmo que na obra literária não apareça explicitamente esse termo, o seu valor semântico, em outras palavras, é facilmente identificável e indica que, antes de seu surgimento, ele já vinha sendo gestado. Em *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, por exemplo, logo no início do Canto primeiro, o eu lírico lembra os feitos dos Reis “que foram dilatando / A Fé [e] o Império, e as terras viciosas / De África e Ásia andaram devastando” (Camões, 2012, p. 17, grifo nosso). Nota-se nesse excerto, assim como em outros dessa epopeia, o estranhamento do colonizador diante dos povos africanos e asiáticos. Nesse caso, estranha-se a religiosidade: a expressão “as terras viciosas” diz respeito aos povos não cristãos, que, implicitamente, podem ser concebidos, sob o ponto de vista da colonização, como figuras párias. Daí advêm expressões como “lei maldita” (p. 129) para se referir à religião islâmica, e as qualificações pejorativas contra seus praticantes, os árabes, que são vistos como “o inimigo” (p. 129) e “o povo imundo” (p. 178). Também pesam sobre os mouros, entre outras, as expressões “bárbaro e nefando” (p. 91) e “pérfido” (p. 99).

Outro exemplo em que se constata o choque com o Outro é a *Carta*, de Pero Vaz de Caminha, o qual, após exaltar as riquezas naturais da nova terra e insinuar sua colonização, assim sugere ao rei de Portugal, D. Manuel: “Porém o melhor fruto, que nela se pode fazer, me parece que será *salvar esta gente* e esta deve ser a principal semente que Vossa Alteza nela deve lançar” (Caminha, 1999, p. 73, grifo nosso). A expressão “salvar esta gente” é uma clara referência aos povos indígenas, que, em nosso território, desde a invasão dos portugueses, podem ser considerados como as primeiras párias a terem a sua humanidade vilipendiada. Além da dizimação orquestrada, a “salvação dessa gente” é mais um tipo de ataque contra a cosmovisão desses povos, o que também se torna uma ameaça à sua existência. Por mais paradoxal que pareça, quando se pensa nos direitos universais defendidos pelo moderno mundo ocidental, verifica-se que a roda da morte continua de forma sistematizada em pleno século XXI. Exemplos não faltam, mas, o caso mais chocante e recente é o de nossos irmãos Yanomami, que há muito tempo lançaram o seu grito de onde a terra, tendo sido rasgada,

sangrou e deixou correr o veneno matando meninas e meninos, anciãos e anciãs. No entanto, quem ouviu o grito vindo da floresta? Precisou a mídia exibir os corpos quase nem corpos, retratos de um campo de concentração. Ailton Krenak (2019), desde o seu *Ideias para adiar o fim do mundo*, já denunciava o genocídio sistemático:

Não estou falando do filme *Avatar*, mas da vida de vinte e tantas mil pessoas — e conheço algumas delas — que habitam o território yanomami, na fronteira do Brasil com a Venezuela. Esse território está sendo assolado pelo garimpo, ameaçado pela mineração, pelas mesmas corporações perversas que já mencionei e que não toleram esse tipo de cosmos, o tipo de capacidade imaginativa e de existência que um povo originário como os Yanomami é capaz de produzir (Krenak, 2019, p. 133).

Esses são apenas alguns exemplos registrados de como uma subjetividade se coloca imediatamente frente ao desconhecido e o reconhece como sendo o Outro¹³ – o que nos faz também entender como se configurou o surgimento do termo “pária”. Amalgamados a essa posição também estão interesses vários, principalmente o do capital, que tem desconsiderado formas diferentes de existência para fazer valer o interesse de grupos e de países que colocam acima da vida o poderio econômico. Desde as navegações, a ambição humana violou princípios éticos que nem a própria filosofia foi capaz de denunciar, ao contrário, justificou a não humanidade dos povos considerados bárbaros, ou em outros termos, dos povos considerados as párias do mundo. Por exemplo, Hegel, quando este, numa postura racista afirma que a África “é uma terra fechada” e que “não tem propriamente história”, demonstra prepotência. Ainda conforme o pensamento hegeliano, “entre os negros é realmente característico o fato de que sua consciência não chegou ainda à intuição de nenhuma objetividade, como, por exemplo, Deus, a lei, na qual o homem está em relação com sua vontade e tem a intuição de sua essência... É

¹³ O exercício do poder europeu sobre os povos colonizados se deu mediante um elemento fundamental: o conceito de raça. Segundo Aníbal Quijano (2005, p. 118), “Na América, a idéia de raça foi uma maneira de outorgar legitimidade às relações de dominação impostas pela conquista. A posterior constituição da Europa como nova identidade depois da América e a expansão do colonialismo europeu ao resto do mundo conduziram à elaboração da perspectiva eurocêntrica do conhecimento e com ela à elaboração teórica da idéia de raça como naturalização dessas relações coloniais de dominação entre europeus e não-europeus. Historicamente, isso significou uma nova maneira de legitimar as já antigas idéias e práticas de relações de superioridade/inferioridade entre dominantes e dominados. Desde então demonstrou ser o mais eficaz e durável instrumento de dominação social universal, pois dele passou a depender outro igualmente universal, no entanto mais antigo, o intersexual ou de gênero: os povos conquistados e dominados foram postos numa situação natural de inferioridade, e conseqüentemente também seus traços fenotípicos, bem como suas descobertas mentais e culturais. Desse modo, raça converteu-se no primeiro critério fundamental para a distribuição da população mundial nos níveis, lugares e papéis na estrutura de poder da nova sociedade. Em outras palavras, no modo básico de classificação social universal da população mundial”. A partir dessa reflexão, compreende-se a discussão de Quijano em torno do que ele denominou colonialidade do poder: “A colonialidade é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial do poder capitalista. Sustenta-se na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do referido padrão de poder e opera em cada um dos planos, meios e dimensões, materiais e subjectivos, da existência social cotidiana e da escala societal. Origina-se e mundializa-se a partir da América” (Quijano, 2009, p. 73).

um homem em estado bruto”. O filósofo chega ao ponto de chamar os africanos de “fanatizados” (Hegel *apud* Dussel, 1993, p. 19-20). Por isso, uma filosofia pautada na ética se faz tão importante quando são discutidas essas questões. Nesse sentido, registra-se aqui a contribuição de Emmanuel Lévinas, para quem a ética é a filosofia primeira, e ela é imprescindível quando se considera a alteridade (Lévinas, 1997). “O respeito é uma relação entre iguais” (p. 64), mas é importante sublinhar “que a reciprocidade deste respeito não é uma relação indiferente, como uma contemplação serena, e que ela não é o resultado, mas a condição da ética” (p. 63). Rafael Narbona (2020, p. 5), professor de filosofia, escritor e crítico literário, assim interpreta o pensamento de Lévinas:

A palavra ética não pretende assimilar e submeter a alteridade, mas a acolher, compreendê-la e a deixar existir, assumindo o seu cuidado. O pensamento totalitário é a negação do outro. Seu objetivo é erradicar a diferença. O outro não mais como tarefa, mas como variável de uma equação, onde só conta a hegemonia do eu. Auschwitz, o Gulag, Hiroshima, são frutos desta concepção do humano.

A contribuição de Lévinas nesta tese é relevante, principalmente, porque a sua não é uma filosofia centrada no ego e, por isso mesmo, funciona como uma espécie de crítica à clássica filosofia ocidental¹⁴, cuja história, desde René Descartes, “foi uma viagem à solidão radical” (Narbona, 2020, p. 2). O autor de *Ser e tempo* também se junta àqueles de quem o pensamento de Lévinas se afasta: “Quando Heidegger proclama que o homem é o ‘pastor do ser’, relega a preocupação pelo outro a um segundo termo. Se o papel do ser humano se reduz a ser o testemunho ontológico da verdade, a ética fica rebaixada a saber complementar, não essencial” (p. 2). Rafael Narbona, ainda se referindo à filosofia do Ocidente, considera que esta, alegoricamente, “é a viagem de Ulisses para o Mesmo”, e que Lévinas vai se opor a ela com a história de Abraão, que deixa seu lar e parte para uma terra desconhecida: “Ulisses volta à Ítaca, fecha o círculo com o retorno ao conhecido. Abraão viaja para o incerto, movido por uma promessa. Seu destino é um lugar nunca pisado, um lugar sem lugar, uma utopia” (p. 12). Daí Narbona conclui: “A filosofia ocidental só superará seu delírio fáustico de poder, que em último termo é um canto da morte, quando transitar da existência ao existente, do ser ao homem, do terrenal ao utópico, do sonho dogmático à vigília permanente da fraternidade” (p. 12). Essas considerações acerca do pensamento de Lévinas, me parece, nos ajudam a compreender como se deu a genealogia do termo “pária” e sua entrada no mundo ocidental, porque nesse

¹⁴ É importante enfatizar que, nesta tese, a pária também funciona como uma crítica ao mundo ocidental no que se refere, por exemplo, ao conceito de modernidade e ao que diz respeito a este termo, como a defesa de uma emancipação e igualdade universais que, na verdade, não se aplicam a todos os indivíduos.

movimento histórico os contatos humanos construíram uma alteridade pautada na diferença, e não na ética.

Conforme investigações de Varikas (2014, p. 8), foi Duarte Barbosa, um “navegador e militar que serviu o rei de Portugal na Índia de 1500 a 1517”, quem primeiro empregou o termo *pareas*, em 1516. Assim ele se expressa: “há outra lei de gente mais baixa e cível a que chamam *pareas* [...] não conversam com ninguém, nem ninguém com eles, hão-nos por piores que diabos e danados, porque somente de os verem se hão por sujos e excomungados”¹⁵ (Duarte *apud* Varikas, 2014, p. 9). Já os dicionários ingleses vão registrar a palavra em 1613, “ano em que a Companhia Inglesa das Índias Orientais começa a se instalar na Costa de Coromandel” (p. 9), onde estava localizada a cidade de Madras, atual Chennai. Um quarto da população de Madras era composta pela casta dos tocadores de tambor, a qual foi “confundida com os ‘*sem casta*’ ou intocáveis” (p. 9). Essa confusão é motivada, provavelmente, pelo contato, já que a referida casta fornecia boa parte dos trabalhadores domésticos que atendiam os europeus no Sudeste da Índia:

O fato de estarem em contato e sob a observação dos europeus, mais do que qualquer outra casta na região, sem dúvida, contribuiu para a aplicação do termo a todas as castas inferiores, inclusive os sem casta, e para as conotações negativas que se generalizarão com a consolidação do Império Inglês e o desenvolvimento de seu conhecimento sobre a sociedade indiana (Varikas, 2014, p. 9).

A pesquisa de Varikas (2014) constata que, nesse contato do estrangeiro com os nativos, se construiu um conhecimento sobre as línguas, as religiões e as histórias locais, que foi acumulado pelos orientistas da *East Indian Company* [Companhia das Índias Orientais]. Com a ampliação do poder da Companhia, eruditos e europeus puderam acessar a cultura bramânica, “fonte não apenas do conhecimento sobre o hinduísmo e o sistema de castas, mas ainda da percepção europeia sobre as castas inferiores e os *sem casta*” (p. 9-10). Eleni Varikas (2014, p. 10-11) ainda verifica que “militares e eruditos não são os únicos a estampar no pária a visão bramânica das castas subalternas e dos sem casta”, ou seja, “os missionários jesuítas – manancial privilegiado dos filósofos das Luzes – tinham tendência a preferir converter os brâmanes em detrimento dos intocáveis, que formavam, no entanto, a maior parte de sua clientela”. Diante dessas constatações, pode-se inferir que a interferência dos estrangeiros numa realidade que pouco conheciam será determinante para a configuração estereotipada da palavra “pária”, que “só entra no espaço público literário e político europeu no fim do século XVIII” e cuja aparição “é precedida pela introdução no vocabulário político da palavra ‘casta’” (p. 12).

¹⁵ Disponível em: <https://purl.pt/435>. Acesso em: 07 mar. 2023.

A palavra casta remetia à hierarquia social; no entanto, em meados do século XVIII, na França, o seu valor semântico começou a sofrer alteração. Uma vez que o absolutismo estava sendo questionado, o sistema de castas será alvo “de uma reflexão política que trata mais da organização social na França e na Europa do que da hierarquia de castas indianas” (Varikas, 2014, p. 13). Esse caso é um exemplo típico de como a Europa se coloca como centro numa posição de superioridade em relação ao Outro: “O discurso do *outro* extraeuropeu é, desde o início e antes de tudo, um discurso sobre *si mesmo*, que ao mesmo tempo hierarquiza, delimita e torna inteligível um *nós* europeu ao distinguir/opô-lo aos *outros*” (p. 14). Assim, podemos afirmar que o “pária” foi construído a partir da perspectiva colonial europeia. Nesse sentido, Varikas (2014, p. 14) pontua: “A descoberta/invenção do *pária* participa dessa postura intelectual que, mesmo na filosofia radical das Luzes, toma por certo o poder unilateral do *logos* europeu para designar e definir o outro, até mesmo quando se trata de idealizá-lo ou defender seus direitos”.

Essa reflexão, a partir da experiência indiana, serve também para pensar sobre a nossa condição de colonizados a partir do mundo ocidental. Na obra *1.492: o encobrimento do outro: a origem do mito da modernidade*, Enrique Dussel parte do encontro do colonizador com o não europeu para defender a tese de que a Modernidade, com todas as suas contradições, surgiu em 1.492:

“nasceu” quando a Europa pôde se confrontar com o seu “Outro” e controlá-lo, vencê-lo, violentá-lo: quando pôde se definir como um “ego” descobridor, conquistador, colonizador da Alteridade constitutiva da própria Modernidade. De qualquer maneira, esse Outro não foi “descoberto” como Outro, mas foi “en-coberto” como o “si-mesmo” que a Europa já era desde sempre (Dussel, 1993, p. 8).

Nesse sentido, pode-se afirmar que a análise de Dussel vai ao encontro do pensamento de Varikas, uma vez que a Europa, ao colocar-se como o centro, interpreta o Outro a partir de suas próprias convicções, o que afasta a alteridade da ética. De igual maneira, somam-se a esse mesmo ponto de vista as contribuições dos estudos de Edward W. Said, autor de *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Palestino-estadunidense, esse crítico literário e intelectual engajado afirma que desde a Antiguidade o Oriente foi para a Europa “um lugar de romance, de seres exóticos, de memórias e paisagens obsessivas, de experiências notáveis”, sendo “uma das suas mais profundas e recorrentes imagens do Outro” (Said, 1990, p. 13). E, por isso mesmo, dentro das configurações do que ele chama de orientalismo, “a cultura européia ganhou em força e identidade comparando-se com o Oriente como uma espécie de identidade substituta e até mesmo subterrânea, clandestina” (p. 15). Assim, compreender a invenção que

o Ocidente fez do Oriente, em linhas gerais, requer considerar a dinâmica derivada dos contatos entre povos e nações. Dessa maneira, conforme Said (1990, p. 16):

O orientalismo deriva de uma proximidade particular que se deu entre a Inglaterra e a França e o Oriente, que até o início do século passado significara apenas a Índia e as terras bíblicas. A partir do início do século XIX até o final da Segunda Guerra, a França e a Inglaterra dominaram o Oriente e o orientalismo; desde a Segunda Guerra os Estados Unidos têm dominado o Oriente, e o abordam do mesmo modo que a França e a Inglaterra o fizeram outrora.

Quando se fala em domínio de um povo sobre o outro, é importante enfatizar que as influências podem circular a partir de diferentes meios. Nos dias atuais, principalmente, incentivada pela globalização e pelo avanço da internet, a forma de pensar de determinadas nações facilmente circula pelo mundo. No que diz respeito ao vocábulo “pária”, sendo uma criação do Ocidente, diferentes manifestações artísticas, tais como a literatura, o teatro e a ópera, vão se encarregar de disseminar o termo nos espaços públicos da Europa, o que evidenciará a tensão oriunda “de um termo extraído da hierarquia das castas para descrever uma sociedade em que a hierarquia se torna ilegítima. Pois se constitui aí o campo semântico que dá à figura do pária sua singularidade ‘ocidental’ sua historicidade própria e, talvez, sua perenidade” (Varikas, 2014, p. 24). Fica evidente, portanto, que essa tensão se justifica porque a figura da pária não condiz com o conceito de humanidade que está vinculado à universalidade de direitos propalada pela Revolução Francesa. Daí, Varikas (2014, p. 24-25) apresenta a capacidade semântica do termo:

Sob o signo dessa tensão e dos conflitos que a proclamam, inventam-se palavras, histórias e gestos que povoam o imaginário do pária. Imaginário de que extrairá sua força, polissemia e capacidade proteiforme de revestir as mais diversas formas de subjetividade, nomear as mais diferentes relações de opressão, desigualdade e exclusão. Histórias que se encontram na literatura maior e na menor, na imprensa erudita e na popular, histórias ouvidas e vistas no teatro e na ópera, discutidas e interpretadas à luz de experiências, contextos históricos e situações individuais únicas; histórias retomadas e reiteradas nas mais variadas formas textuais, orais, musicais, pictóricas, nas quais “as palavras se redizem e o sentido se ressignifica”.

Sob essa perspectiva, os textos literários constituíram-se em importantes vetores para disseminar a figura do pária. Varikas (2014, p. 25), seguindo uma cronologia, cita o conto filosófico *A choupana indiana* (1791), de Bernardin de Saint-Pierre, que, com essa narrativa, apresentou o pária a um público mais diversificado: “erudito e popular, europeu e americano”. Esse conto foi publicado num contexto acalorado em que se discutiam a “escravidão, emancipação dos ‘homens de cor livres’, judeus, mulheres”. Seu sucesso imediato fez com que se manifestasse em outra linguagem artística: tornou-se uma ópera em um ato – *O pária* – que

“juntamente com a *Histoire des deux Indes*, de Raynal, é uma fonte-chave para a difusão da palavra pária e representa uma das leituras mais populares do século XIX, antes de ingressar na literatura infantil, no século XX” (p. 25-26). O grande mérito desse conto de Saint-Pierre é que ele “opera uma inversão no sentido e hierarquia de valores atribuídos ao sistema de casta”, pois, ao mostrar “a oposição entre um brâmane e um pária”, “a sabedoria e a filosofia encontram-se do lado do pária, cuja pobreza e marginalidade são apresentadas como fontes de generosidade e autoconhecimento” (p. 26). Ao adotar essa estratégia, o autor de *A choupana* atribuiu uma humanidade ao pária e, assim, provocou “uma virada decisiva, pois a partir de então, a palavra pária não está mais associada à infâmia” (p. 27). Nesse sentido, essa narrativa inaugural faz-se relevante porque contribuiu para desconstruir o valor semântico pejorativo do termo.

O teatro também proporcionará ao pária maior visibilidade, o que irá popularizar o termo e estabelecer seu sentido metafórico (Varikas, 2014, p. 28). E isso vai acontecer no momento em que “a euforia pelos direitos do homem cede lugar ao desencanto dos que constatarem que a inclusão nessa humanidade ‘universal’ depende de ‘bilhetes de entrada’ (sic)” (p. 28). *Le paria*, de Casimir Delavigne, estreou em dezembro de 1821 e trouxe ao palco a desafortunada história de Idamore, que, por ser intocável, está proibido de servir ao seu país; no entanto, mesmo estando nessas condições, corajosamente, luta e livra Benares dos inimigos. Alcança o posto de chefe da casta dos guerreiros; entretanto, tendo a sua origem descoberta, tem como destino a morte provocada por aqueles que defendera. Segundo Varikas (2014, p. 29), “o drama é uma denúncia da degradação dos direitos do homem à qual são condenados alguns grupos, e assim é entendido pelo público da época. A história se passa, obviamente, na Índia, mas as alusões à Europa são numerosas e transparentes”.

Outra peça lembrada por Varikas (2014) é *Der Paria*, de Michael Beer, dramaturgo oriundo de família judia. É essa tragédia, produzida na Alemanha e montada em dezembro de 1823, que vai fazer do pária “uma verdadeira metáfora” (p. 31). Surgida num contexto marcado pelo acentuado revivescimento do antissemitismo, no momento em que os judeus desfrutam de certa igualdade civil, o que pareceu não agradar aos alemães, ou pelo menos a uma parcela deles, “essa tragédia em um ato retrata com as cores mais vivas a luta interior de uma natureza nobre contra os efeitos desmoralizantes de uma vida corroída por preconceitos degradantes que pesam sobre sua ‘raça’” (p. 32). Assim, por meio dessa peça, o público pôde refletir “sobre o destino dos judeus que, apesar da adesão ao projeto de emancipação, confrontam-se com uma discriminação sistemática e veem-se sempre considerados estrangeiros em seu próprio país” (p. 32). Além do sucesso alcançado em Berlim, essa peça, na mesma proporção, estreou em Paris em 1826, o que também contribuiu para difundir o sentido metafórico da palavra. Conforme

Varikas (2014, p. 33), a tragédia de Beer “constitui igualmente a referência de toda uma tradição teórica – a começar por Max Weber e seu conceito de ‘povo pária’ – que fará da figura do pária o contexto conceitual de uma reflexão sociológica e filosófica”.

Antes de aludir à poesia, é importante que se refira ao seguinte fato. Com a publicação de *A choupana indiana*, a figura da pária alcançou uma aura poética bem ao gosto do Romantismo, o que resultou no enorme interesse de compositores cujas obras pudessem expressar toda a dramaticidade que rodeava essa figura que foi tratada como a escória do mundo. Assim, a estética romântica vai impulsionar essa temática, e ambas se alimentarão mutuamente no decorrer do século XIX, como se pode perceber nestas considerações:

Ao encarnar a subjetividade do “homem sensível”, o pária fala à interioridade do espectador ou leitor, abrindo caminho às relações da literatura com a sociedade e a política. Torna-se, dessa maneira, o símbolo do indivíduo sufocado, inadaptado (ou insubmisso) às normas, de seu destino terrível e da solidão que o acompanha no período pós-revolucionário dos dois lados da Mancha (Varikas, 2014, p. 35).

É dessa considerável inserção no mundo literário que o pária vai alcançar ainda mais relevância na poesia de William Blake, autor do poema “Mary”¹⁶, no qual o poeta denuncia “o linchamento póstumo que sofreu Mary Wollstonecraft após a publicação de seu romance inacabado, *Maria, or the Wrongs of Women* [Maria, ou os erros das mulheres] e da biografia publicada por seu marido, William Godwin” (Varikas, 2014, p. 35). Esse linchamento se deu, inicialmente, por ela abordar no romance, a partir de sua heroína, o amor extraconjugal: “Trata-se de uma jovem que, confinada por seu marido num hospício, apaixona-se por outro homem e reivindica esse adultério diante do tribunal que a julga” (p. 38). No entanto, foi sua biografia publicada postumamente que atizou ainda mais as alas conservadoras: “Goldwin narrou, com tanto respeito quanto franqueza, a vida de sua mulher, sem omitir o amor pelo pintor Fuselli, que era casado, a ligação com Gilbert Imlay, a morte de Fanny, sua filha ilegítima” (p. 35-36). Numa espécie de “caça às bruxas”, como se refere Varikas a esse episódio e àquele período marcado por perseguições e supressão de liberdades, Mary Wollstonecraft foi alvo de difamação pública e a imprensa antijacobina pôde, baseando-se na vida independente da autora, “deslegitimar como imorais, antinacionais e antinaturais as ideias expressas em suas duas *Defesas*, dos direitos dos homens e dos direitos das mulheres” (p. 36). Dessa maneira, se antes Wollstonecraft era uma “porta-voz dos radicais ingleses”, com a iníqua difamação, tornou-se “o protótipo desses novos monstros, essas autoras políticas mulheres” (p. 36). A partir daí,

¹⁶ Disponível em: <https://allpoetry.com/poem/15392409-Mary-by-William-Blake>. Acesso em: 05 mar. 2023.

Varikas retoma termos atribuídos a Wollstonecraft que funcionam como estigmas e que a aproximam da figura da pária:

“Hiena de saio”, “serpente filosofante”, “provocadora revolucionária”, “meretriz jacobina”, aquela que foi a primeira a defender os direitos *dos* homens, *no plural*, em nome da “divindade do rosto humano” (*human face divine*), era agora um monstro desnaturado, desafiando uma norma sexual rígida e repressiva erigida em “lei da natureza” (Varikas, 2014, p. 37).

Possivelmente, tocado por esse linchamento moral que teve como alvo Wollstonecraft, Willian Blake “relata de maneira violenta, em forma de conto infantil, assumindo tanto a voz do narrador quanto o *alter ego* fictício da feminista estigmatizada: *Some said she was proud, some calld her a whore / And some when she passed by, shut to the door*” [Alguns a chamaram altiva, outros a chamaram prostituta / E alguns, quando ela passou, fecharam a porta] (Blake *apud* Varikas, 2014, p. 37). Além de estampar o repúdio sofrido por essa mulher pária, Blake também retrata o silenciamento constrangido daqueles e daquelas que, embora tenham partilhado com Wollstonecraft o mesmo sonho de igualdade para todos, sem exceção, não ousaram defender sua memória por temerem as suas vidas associadas a essa mulher considerada promíscua e imoral: *“And Mary arose among Friends to be free / But no Friend from henceforward, thou Mary, shalt see.”* [E Mary surgiu entre amigos para ser livre / Mas nenhum amigo de agora em diante, você Mary, verá.] (p. 37).

Por tudo o que Mary Wollstonecraft foi – mulher-autora, política, feminista, independente –, Varikas conclui que ela “acumula, com efeito, *rostos diferentes*. Ela é, desse ponto de vista, uma candidata perfeita à condição de pária” (p. 39). Considerada uma das precursoras do feminismo, foi Wollstonecraft quem publicou no ano de 1792 *Reivindicação dos direitos da mulher*¹⁷, obra que serviu de inspiração para a brasileira Nísia Floresta, nascida em Papari, no Rio Grande do Norte, que também escreveu, em 1832, *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*. Constância Lima Duarte (2010, p. 12-13), baseando-se na escrita da própria autora, assegura que essa foi uma “tradução livre” da obra predecessora, em que a “precursora do feminismo no Brasil e na América Latina” assumiu ideias consideradas inadequadas para o seu tempo:

Ela trata dos direitos das mulheres à instrução e ao trabalho, e exige que as mulheres sejam consideradas inteligentes e merecedoras de respeito pela

¹⁷ Sobre *Reivindicação dos direitos da mulher*, Helô D’Angelo escreve na coluna da revista CULT: “Tido como um dos documentos fundadores do feminismo, o livro denuncia a exclusão das mulheres do acesso a direitos básicos no século 18, colocando a educação feminina como base para o fim das desigualdades. Também escreve sobre a importância do voto feminino e a paridade no casamento – em especial em relação a bens da esposa, à tutoria dos filhos e até ao divórcio –, e defende que crianças estudem em escolas mais livres, menos rígidas, que ensinassem aos dois sexos o mesmo ‘amor ao lar’ e às tarefas domésticas”. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/mary-wollstonecraft-220-anos-de-morte/>. Acesso em: 11 mar. 2023.

sociedade. Nísia relaciona os preconceitos mais divulgados contra o sexo feminino, identifica suas origens na dominação portuguesa, e ainda desmistifica a ideia dominante da superioridade masculina (Duarte, 2010, p. 12-13).

Se nos pautarmos pela trajetória dessas duas mulheres, podemos inferir que ambas encarnam a figura da pária e, sendo assim, mesmo vivendo em tempos distintos, Carmen da Silva e Patrícia Galvão também entram para o rol daquelas que são consideradas indesejadas, as escórias do mundo. Isso se deve a terem adotado ideias e comportamentos transgressores, incompatíveis com os valores da sociedade conservadora e autoritária de seu tempo.

1.1 “FORA DA IGREJA, FORA DA LEI, FORA DA SOCIEDADE”: PEREGRINANDO COM FLORA TRISTAN

Em *Pária: uma metáfora da exclusão das mulheres*, Eleni Varikas (1989) demonstra como o termo pária foi empregado por mulheres no século XIX para simbolizar sua condição social, uma vez que não foram contempladas no exercício da cidadania, o que as levou à exclusão: “Seres destinados à vida anônima do lar, as mulheres procuraram compreender sua alteridade num processo onde as percepções subjetivas se tornaram consciência da condição feminina” (Varikas, 1989, p. 19). A metáfora pária, segundo Varikas, exprime não só a exclusão no que diz respeito às leis, mas também à impossibilidade de participar integralmente da comunidade em relação aos aspectos religiosos, étnicos, sociais ou intelectuais: “Esta impossibilidade está ligada às percepções subjetivas que a sociedade tem da diferença do pária, aos ‘preconceitos religiosos e outros’ que fazem dessa diferença (biológica, étnica ou racial) uma alteridade desprezada e inferiorizante” (p. 26). Varikas vai afirmar em *A escória do mundo* que Flora Tristan, em *União operária*, apresenta “talvez a definição mais célebre, mais bem divulgada e também a mais marcante de pária” (Varikas, 2014, p. 51). Aqui, ela está se referindo ao seguinte recorte do pensamento de Tristan: “Até o momento a mulher não contou para nada nas sociedades humanas. Do que isto resulta? Que o padre, o legislador, o filósofo a trataram como uma verdadeira pária. A mulher (é a metade da humanidade) foi colocada fora da Igreja, fora da lei, fora da sociedade” (Tristan, 2015, p. 110). A partir desse ponto, essa franco-peruana inicia sua argumentação para defender a ideia de que a mulher, frente a essas três instituições, não foi considerada em sua humanidade. Primeiro, ela se reporta à Igreja:

O padre lhe disse: – “Mulher, tu és a tentação, o pecado, o mal; representas a carne – isto é, a corrupção, a podridão. – Chores por tua condição, jogues cinza na sua cabeça, te encerres no claustro, e lá maceres teu coração que é feito para o amor, e tuas entranhas de mulher feitas para a maternidade; e quando

tiveres assim mutilado teu coração e teu corpo, ofereça-os sangrando e ressecados a teu Deus pela remissão do *pecado original* cometido por tua mãe Eva” (Tristan, 2015, p. 111).

Nessa argumentação de Flora Tristan, observa-se como a supracitada instituição contribuiu para a construção semântica dessa metáfora advinda do conceito pária. A imagem que a Igreja construiu da mulher fez desta um ser sob suspeita, já que foi ela a sedutora responsável pela expulsão do casal do paraíso. É Rose Marie Muraro (2002, p. 5-17) quem faz uma introdução histórica para o “*Malleus Maleficarum*”, *O martelo das feiticeiras*, e esclarece com precisão o processo pelo qual passou a mulher no interior da história humana, de cujo lugar central ela foi retirada e levada a assumir função secundária. Essa mudança crucial também nos remete ao fim do século XIV e meados do XVIII, ao período aterrador denominado “caça às bruxas”, em que se manifestou a evidente “repressão sistemática do feminino” (p. 13). Vale acrescentar que esse tratamento dado às mulheres diz muito sobre a constituição do sistema capitalista. Segundo Silvia Federici (2019, p. 53),

a caça às bruxas se coloca na encruzilhada de um aglomerado de processos sociais que prepararam o caminho para o surgimento do mundo capitalista moderno. Assim, há muito a ser aprendido a partir da caça às bruxas no que diz respeito às precondições para o salto capitalista.

Depois de se reportar à Igreja, Tristan volta-se para o legislador:

Em seguida o legislador lhe diz: – “Mulher, por ti própria tu não és nada como membro ativo da humanidade, não podes esperar encontrar lugar no banquete social. – É preciso, se quiseres viver, que sirvas de *anexo* a teu senhor e mestre, o homem. Portanto, moça obedecerás a teu pai; – casada, obedecerás a teu marido; viúva e anciã, ninguém mais fará caso de ti” (Tristan, 2015, p. 111).

É importante frisar que, tanto nesse discurso quanto nos demais em relação à Igreja e aos filósofos, Flora Tristan adota como estratégia argumentativa uma espécie de discurso direto, o que torna irônica a defesa de seu ponto de vista. Nesse caso, quando se refere ao legislador e aborda a condição da mulher como sendo um apêndice do homem, de certa forma, ela também se retrata aí, uma vez que ficou muito cedo órfã de pai e sofreu as agruras sem a presença dessa figura em sua vida. Além disso, foi obrigada a se casar com um homem violento que a perseguia mesmo quando o casamento chegou ao fim. Em *Peregrinações de uma pária*, ela retrata, depois de seis anos, o período difícil de uma mulher separada:

Vivi durante esses seis anos de isolamento tudo o que uma mulher está condenada a sofrer quando se separa do marido em meio a uma sociedade que, pela mais absurda das contradições, conservou velhos preconceitos contra as mulheres depois de haver abolido o divórcio e tornado quase impossível a separação de corpos. A incompatibilidade e mil outros fatores que a lei não admite tornam necessária a separação dos esposos; mas a perversidade, sem admitir na mulher motivos que ela possa declarar, persegue-a com infames

calúnias. Ninguém acreditou no que eu disse, exceto um pequeno número de amigos; excluída de tudo pela malevolência, eu não era nesta sociedade, que se orgulha de sua civilização, senão uma desgraçada *pária*, a quem se acredita prestar um favor quando não se a está injuriando (Tristan, 2000 [1838], p. 45).

Por fim, Flora Tristan volta sua atenção para os filósofos:

Em seguida, o filósofo erudito lhe diz: “– Mulher, foi constatado pela ciência que por tua organização, tu és inferior ao homem”. Ou seja, não tens inteligência, não tens compreensão suficiente para as questões elevadas, não dás continuidade às ideias, nenhuma capacidade para as ciências exatas, sem aptidão para os trabalhos sérios; enfim és um ser fraco de corpo e de espírito, pusilânime, supersticioso; em uma palavra, não és nada mais que uma criança caprichosa, voluntariosa, frívola; durante 10 ou 15 anos da vida és uma gentil *bonequinha*, mas cheia de defeitos e vícios. – E por isto mulher, é preciso que o homem seja *teu mestre* e tenha toda autoridade sobre ti (Tristan, 2015, p. 111-112).

Ao concluir sua argumentação, Tristan (2015, p. 112) chama a atenção: “Vejam, há seis mil anos desde que o mundo existe, como os sábios dos sábios julgaram a *raça mulher*”. Aqui, ela se refere à mulher como sendo uma raça, o que a aparta do homem em sua suposta humanidade, tornando-a um ser inferior. Numa nota de rodapé, em tom de indignação, Flora Tristan (2015, p. 110) rebate essa suposta inferioridade intelectual das mulheres:

Deve ser profundamente doloroso para os *sábios dos sábios*, pensar que eles descendem da *raça mulher*. Pois, se eles realmente estão convencidos que a mulher é *tão estúpida* quanto eles pensam, que vergonha para eles de terem sido concebidos nas entranhas de tal criatura, de terem sugado seu leite e de terem estado sob sua tutela uma grande parte de sua vida! Oh! É bem provável que estes sábios pudessem colocar a mulher *fora da natureza*, como a colocaram fora da Igreja, fora da lei e fora da sociedade, seriam assim poupados da *vergonha* de descender de uma mulher. Mas felizmente acima da sabedoria dos sábios existe a lei de Deus. Todos os profetas, exceto Jesus, trataram a mulher com uma iniquidade, um desprezo e uma dureza inexplicáveis.

Essa é Flora Tristan: filha ilegítima, divorciada, estrangeira, socialista, mulher, mulher-autora. Esses são apenas alguns predicativos que fazem dela uma *pária*. Ademais, sua insubmissão e sua capacidade de questionar estruturas estabelecidas e lutar por mudanças tornam-na uma *pária rebelde*. Eleni Varikas (2015, p. 7), no Prefácio de *União operária*, afirma que essa mulher “é uma das mais fascinantes personagens da história do movimento operário. Precursora do socialismo, da igualdade entre os sexos e do internacionalismo proletário, ela semeou um impressionante conjunto de sementes subversivas durante sua vida” (Varikas, 2015, p. 7). Esse projeto da união universal dos operários, segundo Varikas (2015, p. 10), “é duplamente universal: por seu internacionalismo e pela inclusão das mulheres operárias, em geral esquecidas nas primeiras tentativas de organização dos trabalhadores. A ideia-força deste projeto é aquela adotada, mais tarde, por Karl Marx: a *autoemancipação* do proletariado”. Ela

também foi pioneira ao enunciar o que a sociologia hoje define “como a ‘feminização’ das profissões e ocupações – fenômeno sem nome que se refere à redução dos salários dos trabalhadores logo que as mulheres ‘tocam’ em um novo ramo de atividades” (p. 12). Ainda segundo Varikas (2015, p. 9), “Flora costumava se apresentar como ‘aristocrata fracassada, mulher socialista e operária feminista””.

O pioneirismo de Flora Tristan no que diz respeito à libertação das mulheres faz dela uma das figuras mais significativas na história do feminismo ao trazer uma obra como *A união operária*, “que denuncia vigorosamente a opressão das mulheres em geral e das operárias em particular. *A união operária* [1843] é uma obra única em sua época, pela associação da causa da emancipação dos operários e das mulheres. Os dois, para Flora Tristán, vinculam-se à categoria *pária*” (Varikas, 2015, p. 11). Essa categoria “se associou à exigência, encampada pelo movimento operário e pelo movimento de mulheres, de uma verdadeira aplicação do princípio da universalidade, algo que se fortaleceu nas lutas pelos direitos políticos e pelo sufrágio universal” (p. 12). É importante aqui enfatizar que, se por um lado, a *pária* refere-se a quem está sujeito à servidão, à exploração e à exclusão, por outro, ele carrega “uma forte carga de subjetividade e intersubjetividade relacionadas às percepções presentes na sociedade” (p. 13), o que coloca sob suspeição, por exemplo, a universalidade de direitos e a plena humanidade dos sujeitos sociais. Nesse sentido, pode-se compreender a explanação de Varikas (2015, p. 14):

A exclusão é diretamente ligada ao aviltamento, ao sentimento de rejeição, de vergonha, da conspurcação que mancha, da nódoa punitiva da qual o *pária* é objeto. É esta dimensão subjetiva que comunica de forma potente a metáfora de *pária*: a de ser confinado aos campos de trabalhos forçados da humanidade, legitimando a exclusão legal. [...] O *pária* não é, assim, apenas uma figura de exclusão política e social. Em um sistema de legitimação que tem por base a humanidade comum como fonte da igualdade de direitos, o não reconhecimento destes direitos faz pesar uma suspeita sobre sua plena e inteira humanidade. Tende a associar sua inferioridade social a uma inferioridade antropológica.

Quando Flora Tristan se autodefine “Eu sou uma *pária*”, nessa autorrepresentação, não só se reafirma sua condição, ou seja, o anulamento do indivíduo em sua humanidade, mas também reconhece e denuncia um estado de coisas que aflige a uma coletividade, e não somente a ela. A *pária* passa a ser aquela figura que coloca em suspeição conceitos tais como racionalidade, universalidade e modernidade – e assim o mundo ocidental fica à deriva. Desse modo, a *pária* acaba por se constituir uma metáfora, um tipo de personagem que representa uma dupla face indesejada: por um lado, é aquela não contemplada pela universalidade de direitos;

por outro, é a que questiona a destituição desses direitos e reivindica um lugar na história. Nesse sentido, se compreende esta análise de Varikas (2015, p. 15):

Eu sou uma pária, escreveu Flora Tristán: representação do sujeito revoltado que designa e denuncia o rebaixamento ou a repressão dos impulsos mais autênticos do indivíduo. Essa autorrepresentação, não isenta de narcisismo, é de um *status* individual que, apesar de estar relacionado a um grupo desprezado ou excluído, é vivido e comunicado no que tem de singular e irreduzível. O enunciado “eu sou uma pária”, a dignidade, até mesmo o orgulho com que ela o expressa constituem precisamente a especificidade desta personagem. Por uma inversão dos valores que condenam o pária à inexistência social, ela faz da rejeição e da degradação a fonte de uma identidade positiva e de sua posição, um caso exemplar. Dando-se como exemplo, o sujeito individual da rejeição se coloca literalmente em cena como prova viva do mal que a sociedade inflige a todos os seus semelhantes.

Essa figura da pária, em parte, relaciona-se com o que o filósofo Enrique Dussel chamou de o “Outro da Modernidade”. Quando Dussel proferiu suas conferências em Frankfurt, em 1992, subverteu, por meio da memória, e desafiou o pensamento eurocêntrico ao desvelar o “Mito da Modernidade” e narrar a história a partir das vítimas dos imperialismos. Um dos expoentes da Filosofia da Libertação, Dussel desenvolve o conceito de Trans-modernidade e atua no sentido de fazer com que a América Latina também faça parte da história mundial e, assim, os oprimidos, “a outra face invisível da Modernidade” (Dussel, 1993, p. 172), possam ter a sua alteridade reconhecida e deixar de ser a parte explorada.

No epílogo “Os rostos múltiplos do povo uno”, Enrique Dussel (1993, p. 159) inicia afirmando que “A ‘invasão’, e a subseqüente ‘colonização’, foram ‘excluindo’ da comunidade de comunicação hegemônica muitos ‘rostos’, sujeitos históricos, os oprimidos”. Esses sujeitos, que são o Outro da Modernidade, foram se constituindo como a outra face desde os primeiros momentos da colonização e hoje são os oprimidos das periferias. A partir dessa afirmação, Dussel passa a considerar “alguns ‘rostos’ latino-americanos que ficam ocultos à Modernidade; são aspectos múltiplos de um povo uno” (p. 160): os indígenas, os escravizados africanos, os mestiços (filhos de Malinche), os crioulos, os camponeses, os operários e os marginais (p. 159-179).

Os indígenas, considerados os primeiros protagonistas da América Latina, são os que também primeiro sofreram a invisibilidade da razão moderna. Tiveram o seu modo de viver alterado não só no período colonial, mas, sobretudo, no século XIX com o liberalismo que, ao submetê-los a “uma concepção da vida ‘de cidadão’ abstrata, burguesa, individualista, começou a impor a propriedade privada do campo, e a pôs em luta com a ‘comunidade’ como modo de vida, o que tornou ainda mais difícil que antes a existência do índio” (Dussel, 1993, p. 160-161). Além disso, foram escravizados, dizimados e, até os dias atuais, estão sob uma condição

de risco: “Os quase-humanos são milhares de pessoas que insistem em ficar fora dessa dança civilizada, da técnica, do controle do planeta. E por dançar uma coreografia estranha são tirados de cena, por epidemias, pobreza, fome, violência dirigida” (Krenak, 2020, p. 33-34).

As próximas vítimas da Modernidade são os negros escravizados, que foram imolados, por meio do tráfico, “ao novo deus do Sexto Sol, o capital” (Dussel, 1993, p. 162). Foram cerca de treze milhões de africanos imolados, o que leva Dussel a indagar: “Não é este o segundo ‘holocausto’ da Modernidade?” (p. 162). Toda a exploração dos negros nas minas e nas plantações de cana-de-açúcar, cacau e tabaco, se converterá em capital. Não menos lucrativa é a *caça* aos camponeses livres africanos, quando estes se convertem em moeda de troca no nascente *triângulo da morte*, fato digno da ironia de Dussel: “A Modernidade percorria seu caminho civilizador, modernizador, humanizador, cristianizador!” (p. 163). Outra de suas glórias foi o tratamento cruel e desumano destinado aos corpos escravizados, tratados como mercadoria. Entretanto, os negros não foram humildes e mansos, ao contrário, o seu corpo-dor resistiu às torturas e à privação da liberdade.

O terceiro rosto dos excluídos diz respeito aos *filhos de Malinche*, ou seja, aos mestiços: “Será o novo habitante do Novo Continente latino-americano, em cuja ambigüidade (nem índio nem europeu) a América Latina viverá sua história, cultural e política posterior” (Dussel, 1993, p. 164). É devido a essa ambigüidade que “O mestiço viverá em seu corpo e sangue a contraditória figura da Modernidade – como emancipação e como mito sacrificial. Pretenderá ser ‘moderno’, como seu ‘pai’ Cortês [...] – mas fracassará sempre ao não recuperar a herança de sua ‘mãe’ Malinche” (p. 166). Majoritário no contexto da América Latina, o mestiço será sua figura central, mas sua cultura “não será o nome próprio da cultura latino-americana” – apenas “o projeto de libertação levará em conta a cultura e a figura histórica do mestiço” (p. 166). Assim, embora não tenha sofrido como os indígenas ou os escravizados africanos, o mestiço “é igualmente um oprimido dentro do mundo colonial, dentro da situação estrutural de dependência cultural, política e econômica – tanto na ordem internacional como nacional” (p. 166).

No rol dos oprimidos apresentados por Dussel, aparecerá um rosto, de certa forma, contraditório: o dos crioulos. Essa quarta face será considerada dominada, se, por exemplo, colocada em oposição “aos espanhóis borbônicos que oprimiam as elites nativas. Foram os *criollos* (crioulos), filhos e filhas brancos de espanhóis nas Índias, classe dominada pelos Habsburgos, primeiro, e pelos Borbões, depois, ou pelos reis de Portugal no Brasil” (Dussel, 1993, p. 167). Assim, a contradição com que se referiu aos crioulos diz respeito ao fato de, por um lado, serem povos dominados, mas, por outro, foram eles que hegemonizaram o *projeto*

emancipador: “Eles foram a classe hegemônica que transformou no começo do século XIX um simples ‘bloco social’ contraditório dos oprimidos [...] num ‘povo’ histórico em armas” (p. 168).

O quinto rosto dos excluídos da Modernidade é o dos camponeses: “Muitos deles são simples indígenas que abandonaram suas comunidades, mestiços empobrecidos, mamelucos ou mulatos que se dedicaram a trabalhar a terra” (p. 169), entre outros. Segundo Dussel (1993, p. 169-170), até o final da metade do século XX, “mais de 70% da população latino-americana vivia no campo. Era explorada e acantonada por uma oligarquia crioula latifundiária”. Inseridos numa realidade como essa de opressão, os camponeses são forçados a lutar pela terra ou a migrar para as cidades: “Ali o ‘destino’ do Sexto Sol (o capital) o transformará num dos outros ‘rostos’ da ‘outra face’ da Modernidade” (p. 170).

Esse sexto rosto são os operários, que, na América Latina, serão afetados pela revolução industrial a partir do final do século XIX. No entanto, vale ressaltar, essa revolução será “originalmente ‘dependente’”, encabeçada por uma burguesia nacional que irá gerir um “capital ‘débil’”, o que resultará na superexploração dos operários: “O capital periférico deve ‘compensar’ a *transferência de valor* para o capital ‘central’ [...] Os milhões de operários na América Latina (do mesmo modo que na Ásia ou África) são a parte mais explorada do capital mundial, são os miseráveis de nossa época” (Dussel, 1993, p. 170-171).

Por fim, o sétimo rosto é representado pelo rosto dos marginais. Eles surgem, segundo Dussel, como uma consequência da realidade anterior: se o capital periférico é fraco, ele não consegue atender à demanda de operários: “É por sua fraqueza estrutural que a marginalidade urbana alcança proporções sempre crescentes nos países latino-americanos” (1993, p. 171). Para Dussel, esse fenômeno da marginalidade “manifesta talvez o rosto mais injusto e violento no capitalismo periférico como fruto da sociedade chamada por muitos de ‘capitalismo tardio’” (p. 172). Assim, diante desses rostos oprimidos, uma saída possível desse contexto de exclusão e sofrimento é a superação da Modernidade que ignora a história desses sujeitos, mas os usa para a acumulação do capital. Dussel acredita no diálogo entre as culturas e entre os povos:

A Filosofia da Libertação afirma a razão como faculdade capaz de estabelecer um diálogo, um discurso intersubjetivo com a razão do Outro, como razão alternativa. Em nosso tempo, como razão que nega o momento irracional do “Mito sacrificial da Modernidade”, para afirmar (subsumido num projeto libertador) o momento emancipador racional da Ilustração e da modernidade como Transmodernidade (Dussel, 1993, p. 173).

Ao apontar esse Outro, a face invisível da Modernidade, faltou a Dussel considerar, como fez Flora Tristan, a mulher. O filósofo, metaforicamente, reporta-se aos filhos de

Malinche, mas não recupera, nesse epílogo, a condição dessa mulher, historicamente conhecida, o que teria sido fecundo, pois sua história diz muito sobre a forma como o sexo feminino foi subjugado e como tem servido de combustível para o capital. Entretanto, excetuando esse detalhe do epílogo, a exposição de Dussel nos ajuda a pensar sobre esses rostos ocultos à Modernidade, que aqui chamaremos de párias, os quais estão presentes nas obras em análise: desde as operárias de *Parque Industrial*, de Patrícia Galvão, aos operários da construção civil em *Sangue sem dono*, de Carmen da Silva.

1.2 POR UMA ALTER-LITERATURA: CAMINHOS DE SI PARA O OUTRO EM CARMEN DA SILVA E PATRÍCIA GALVÃO

Quem é o Outro? Retoricamente, essa é a pergunta que eu faço para tratar da figura da pária que pode vir nomeada na superfície do texto literário ou vir camuflada, insinuando-se nas margens (ou não), vestindo outras roupagens na trama textual. Discorrer sobre essa figura, algumas vezes escorregadia, pressupõe recuperar o conceito de alteridade. É daí que evoco o Outro, esse ser que tem motivado estudos em diferentes áreas do conhecimento e que, também, tem servido de motivo para a escrita literária. A autora de *O segundo sexo* afirma, quanto a essa categoria, que esta “é tão original quanto a própria consciência”, que “a alteridade é uma categoria fundamental do pensamento humano” (Beauvoir, 1970 [1949], p. 11). Nesse sentido, afirma ela, a dualidade do Mesmo e do Outro encontra-se desde os primórdios de nossa existência, até nas mitologias mais antigas: “Nenhuma coletividade se define nunca como Uma sem colocar imediatamente a Outra diante de si. Bastam três viajantes reunidos por acaso num mesmo compartimento para que todos os demais viajantes se tornem ‘os outros’ vagamente hostis” (p. 11).

Essa consciência de que o Outro existe também perpassa o pensamento de Carmen da Silva que, em um de seus ensaios, dialoga com Simone de Beauvoir, mas o faz de um modo bastante peculiar porque amoroso: “Nada mais abrangente que a presença do Outro [...] toda a civilização, toda a cultura é obra do Outro. Observe em torno: é o Outro que lhe permite viver” (Silva, 1971, p. 209-210). Para ela, é o Outro que torna significativa a existência, porém, reconhece “que vivemos numa sociedade oposta ao Outro, inimiga do Outro, que tudo faz para abafar em nós a boa semente da solidariedade e do diálogo, incutindo-nos ensinamentos e exemplos partidos de uma ideologia que, apesar de seus disfarces, é fundamentalmente hostil ao Outro” (p. 215). A exemplo de Carmen da Silva, todavia, Patrícia Galvão não só se solidarizou intelectualmente com o Outro, como também se despiu de sua classe social, se

proletarizou, pisou o chão da fábrica e, numa espécie de despertar, depois de ouvir as palavras do estivador Herculano, sentiu-se outra para o porvir: “Senti valorizada minha estada no mundo. De tudo o que eu sentia antes, ficou o doloroso da revolta, o necessário auxiliar estimulante da luta futura. A emoção e o meu grande amor pelos desgraçados” (Galvão, 2005, p. 80).

Semelhante a esse sentimento expresso nas palavras de Pagu, Clarice Lispector (s/d, p. 59) já declarou que “amar os outros é a única salvação individual” que ela conhecia, pois “ninguém estará perdido se der amor e às vezes receber amor em troca”. Declarou também, na crônica “O que eu queria ter sido”, o seu desejo de ter sido uma lutadora: “Quero dizer, uma pessoa que luta pelo bem dos outros. Isso desde pequena eu quis. Por que foi o destino me levando a escrever o que já escrevi, em vez de também desenvolver em mim a qualidade de lutadora que eu tinha?” (p. 94). Lispector, nesse momento de reflexão, numa espécie de autoindagação, se recorda de seu tempo de menina em Recife, capital de Pernambuco, estado de uma região que, pelas hostilizações sofridas, carrega em si as características de uma figura pária. Do seu passado de nordestina, recorda o seu lado preocupado com fatores externos e com o Outro: “eu sentia o drama social com tanta intensidade que vivia de coração perplexo diante das grandes injustiças a que são submetidas as chamadas classes menos privilegiadas” (p. 94). No Recife, chegou a visitar a casa da empregada nos mocambos, e o que viu fez com que promettesse que agiria, que não deixaria aquela realidade perpetuar-se (Lispector, s/d, p. 94).

Apesar de ter sua escrita reconhecida como mais intimista, o olhar para fora também pode ser verificado na produção de Clarice Lispector, o que, no entanto, não garante uma evidente simbiose entre o interno e o externo. Em sua crônica “A experiência maior”, enuncia-se: “Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o âmago dos outros: e o âmago dos outros era eu” (Lispector, s/d, p. 259). Numa espécie de busca, a autora de *A descoberta do mundo* intenta fundir o eu com o outro, sendo esta fusão a experiência maior, desejo que também pode ser verificado na crônica “Em busca do outro”: “Mas sei de uma coisa: meu caminho não sou eu, é outro, é os outros. Quando eu puder sentir plenamente o outro estarei salva e pensarei: eis o meu porto de chegada” (Lispector, s/d, p. 72). Essa percepção clariceana aproxima-se do pensamento de Tzvetan Todorov (1993, p. 3) quando, em *A conquista da América: a questão do Outro*, afirma: “Pode-se descobrir os outros em si mesmo, e perceber que não se é uma substância homogênea, e radicalmente diferente de tudo o que não é si mesmo; eu é um outro. Mas cada um dos outros é um eu também, sujeito como eu”.

Não parece ser esta uma tarefa fácil, “sentir plenamente o outro”. A própria escritura de Clarice Lispector nos provoca a pensar sobre essa desafiadora experiência. Refiro-me ao

romance *A hora da estrela*, em que o narrador homem e a personagem nordestina Macabéa constituem o inesperado, o difícil, para uma escritora como Lispector, “uma pessoa que procura o que profundamente se sente e usa a palavra que o exprima” (Lispector, s/d, p. 95), o que para ela, dona de uma escrita mais intimista, “é pouco, é muito pouco” (p. 95). Na dissertação de metrado, Maristela R. Lopes (2017, p. 66), ao aludir à construção desse romance, lembra uma das entusiastas estudiosas de Clarice Lispector, Hélène Cixous, que, em *La risa de la medusa*, considera o esforço da autora em trazer para a narrativa uma mulher (Macabéa) tão diferente de si mesma: “... fue necesario que Clarice Lispector hiciera un ejercicio sobrehumano de desplazamiento de todo su ser, de transformación, de distanciamiento de sí misma, para intentar aproximarse a ese ser tan íntimo y tan transparente” (Cixous, 2001, p. 167). Para alcançar seu intento, Lispector, podemos assim considerar, precisou passar por uma transmutação e ser o Outro: “... otro ser lo más diferente posible de sí misma, y el resultado es algo absolutamente notable: em su caso, lo más diferente posible era pasar al masculino, *pasar por hombre*” (p. 167).

Ao fazer a escolha dos elementos narrativos para a produção de *A hora da estrela*, sua autora, intencionalmente ou não, torna-se vulnerável ao que o leitor busca num romance que, em muitos aspectos, destoa dos anteriores. É o próprio narrador Rodrigo S. M. quem confessa: “Transgredir, porém, os meus próprios limites me fascinou de repente. E foi quando pensei em escrever sobre a realidade, já que essa me ultrapassa” (Lispector, 1999, p. 17). Esse narrador, um intelectual, procura aproximar-se desse ser excêntrico (Macabéa) para poder falar sobre ele: “tenho que não fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras por dormir pouco, só cochilar de exaustão, sou um trabalhador manual. Além de vestir-me com roupa velha rasgada. Tudo isso para me pôr no nível da nordestina” (p. 19). Será que apenas isso bastará para dar conta de uma personagem como Macabéa? Para Regina Dalcastagnè (2012, p. 36), não, pois em romances, como *A hora da estrela*, a pesquisadora constatou que “seus protagonistas são, a um só tempo, personagens, narradores e autores (quando não críticos) das histórias em que atuam. E é dali de dentro que encenam, ostensivamente, a impossibilidade de falar pelo outro, de sequer dar voz ao outro”. Enfática, Dalcastagnè (2012, p. 36) assim analisa e descreve Rodrigo S. M.:

É um sujeito cínico, pretensioso, que começa a narrativa muito seguro de suas habilidades para representar a jovem nordestina – parda, feia, pobre, inapta, até meio suja, ou seja, com todas as características negativas que a classe dominante lhe poderia dar. Mas ao longo do texto ele se vai desmontando, exibindo suas deficiências e seus preconceitos, um profundo desconforto diante do objeto de sua escrita. O desconhecimento que Rodrigo acaba

delatando sobre sua personagem o impede de fazê-la falar, mas nos diz muito sobre a difícil relação entre o intelectual e a massa no Brasil.

Faço essa alusão à Clarice Lispector e à sua obra para evidenciar a difícil tarefa que é a representação literária do que denominamos o Outro e que está intrinsecamente ligado à figura da pária, que é o foco principal desta tese. Essa alusão também possibilita pensar nas estratégias adotadas por Carmen da Silva e Patrícia Galvão na construção das personagens e na escolha dos elementos constitutivos da narrativa. Ressalto, ainda, a possibilidade de constatar, na escrita dessas mulheres provenientes de grupos privilegiados, esse Outro tão diferente de si.

1.2.1 A dupla condição de pária em Carmen da Silva e Patrícia Galvão: o Outro em gestação

Em *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras*, Eurídice Figueiredo (2020) realiza um mapeamento cujo recorte temporal reporta, principalmente, aos séculos XX e XXI. Desse contexto, entre outras mulheres, a pesquisadora traz à memória Patrícia Galvão e Carmen da Silva, e as situa no subtópico intitulado “À margem do cânone”. Figueiredo (2020, p. 105) considera que elas são “autoras um pouco marginais, bissexuais, que não entraram no cânone, são pouco lidas e estudadas”. Sobre essas observações, merece, inicialmente, atentar para a exclusão dessas mulheres do cânone e por que são consideradas marginais. Parece que a leitura a partir do conceito de pária pode contribuir para o esclarecimento dessa questão que as afeta diretamente.

Carmen da Silva e Patrícia Galvão apresentam particularidades em suas trajetórias que as colocam na condição de pária. Ambas nasceram em contextos extremamente difíceis para as mulheres, as quais precisavam seguir os padrões de comportamento pré-determinados pela sociedade. Qualquer desvio do que fora programado para o sexo feminino era sinal de exclusão. Quando, por exemplo, Comba Marques Porto realizava a coleta de dados biográficos sobre Carmen da Silva, em 2015, no Rio Grande, ela tomou conhecimento do seguinte fato:

Consta que, certa feita, durante uma palestra sobre a escritora promovida pelo Colégio Bom Jesus – antigo Joana D’Arc, onde Carmen estudou –, um ricoço da cidade teria comentado: “Agora elas deram para valorizar essa devassa!” Este episódio, de certa forma, confirma o depoimento de Alice B. del Fresno sobre a reprovação ao comportamento de Carmen, seu reiterado desejo de desafiar os costumes machistas locais, seja elevando a piteira ao fumar à porta de sua casa, seja sentando à mesa do Café na Praça Xavier Ferreira, o que era, então, vedado às mulheres (Porto, 2015, p. 165).

Carmen da Silva (1984, p. 11), em suas *Histórias híbridas...*, fala, metaforicamente, que em sua cidade natal as pessoas morriam “de tédio provinciano, de falta de perspectivas, dos eternos passeios dominicais em torno da praça depois da missa. Ou assassinadas pelos preconceitos: ficavam ‘faladas’, eram empurradas ao ostracismo, à aridez, à solidão”. O jornalista Jayme Copstein (1928-2017), em depoimento¹⁸, traduz esse estado de quase morte ao qual Carmen da Silva se refere, sendo ela própria uma vítima:

Hoje, à distância, é que tenho medida da densa solidão de uma pessoa extraordinariamente inteligente, estrangulada pela pequenez daqueles anos. Foi talvez a única pessoa verdadeiramente incompreendida que conheci pessoalmente em toda a minha vida. Ela não tinha com quem conversar, por isso falava comigo.

Aqueles anos aos quais Copstein faz referência dizem respeito, possivelmente, à década de 1940 quando ele tinha 15 anos de idade e Carmen da Silva se afastava, ou melhor, fugia de Rio Grande: “Ser mulher nunca foi fácil para ninguém em nenhum lugar. Ser mulher numa cidade pequena nas décadas de 30 e 40 era mais do que difícil, era dramático: havia que escolher entre a fuga, o martírio e o heroísmo. Confesso que escolhi a fuga” (Silva, 1984, p. 11). Assim, em 1944, essa rio-grandina parte para Montevideu. Segundo ela, “O Uruguai dos anos 40 era um belo país democrático, com excelentes espetáculos de arte e governantes que não tinham medo do povo” (Silva, 1984, p. 43).

Em *A jovem Pagu*, da Coleção Jovens sem Fronteiras, Maria José Silveira, autora do romance *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas* (2002), afirma que, desde muito jovem, Patrícia Galvão foi um incômodo: “Por onde passa, ela parece um divisor de águas: de um lado (na verdade, o menor) os que gostam dela; do outro (maior), os que a acham impossível. Rebelde, arteira, inventadeira de moda. Péssima companhia para os filhos” (Silveira, 2007, p. 30). Não só as mães de suas amigas a viam como um péssimo exemplo, mas também parte da família e dos professores. Apesar de alguns verem nela inteligência e vivacidade, outros apenas apontavam “teimosia, atrevimento, insubordinação” (p. 30). É a mesma Pagu quem, em sua carta-depoimento, confessa: “Na nebulosa da infância, a sensitiva já procurava a bondade e a beleza. Mas a bondade e a beleza são conceitos do homem. E a menina não encontrava a bondade e a beleza onde procurava. *Talvez porque já caminhasse fora dos conceitos humanos*” (Galvão, 2005, p. 52, grifo nosso). Vê-se aí uma personalidade não compreendida que ia de encontro aos conceitos pré-determinados, o que irá lhe conferir a sua condição de pária em tão tenra idade:

¹⁸ Disponível em: <https://www.carmendasilva.com.br/obra/depoimento/jayme-copstein>. Acesso em: 15 jun. 2022.

Eu me lembro que me considerava muito boa e todos me achavam ruim. As mães das outras crianças não queriam que eu brincasse com suas filhas e fui expulsa até um dia da casa do Álvaro George, da livraria, porque não queriam que eu tivesse contato com as suas crianças. Só consentiam ali minhas irmãs. Eu nunca consegui perceber minha perversidade. Tinham me feito assim e jogado em paredes estranhas. Andava então sozinha (Galvão, 2005, p. 53).

O fato de assumir-se comunista, também coloca Patrícia Galvão na condição de pária, considerada assim, de forma ambivalente, não só pela oposição, mas também por membros do próprio Partido. Quando, por exemplo, participa do primeiro comício comunista do Socorro Vermelho, em Santos, e o estivador negro Herculano de Souza, por quem tinha profunda admiração, é baleado e morre, ela pagará um duplo preço, pois será presa e, depois, condenada pelos próprios companheiros:

Pagu é a primeira mulher presa no Brasil por motivos políticos. Ao ser libertada, uma surpresa: o Partido a obriga a assinar um manifesto no qual declara ter agido sem autorização da organização, com motivos individualistas e desordeiros. O PCB, de maneira preconceituosa, considerava que, por ser de origem “pequeno burguesa” e não operária, sua prisão, que teve bastante repercussão, era perniciososa para a imagem da causa. Essa foi uma das vinte e três prisões de Patrícia por motivos políticos (Furlani; Ferraz, 2010, p. 103).

Necessário se faz enfatizar aqui a importância de Herculano para a conversão de Pagu, a qual, em tom poético, assim se refere a ele: “A silhueta negra, a camisa vermelha. O céu de fogo, o mar de fogo. O preto Herculano encostado na amurada do cais. Quando me estendeu a mão, foi para me entregar a fé” (Galvão, 2005, p. 80). As palavras “do enorme trabalhador negro” serão mais convincentes do que as de Luís Carlos Prestes: “Que diferença da explicação intelectual de Prestes que me exaltara sem convencer, provocando uma curiosidade ilimitada e sem satisfação. Herculano conseguiu chegar ao fundo de mim mesma. Bastava ouvir” (p. 80-81). Essa, segundo Patrícia Galvão, foi a primeira reunião comunista a que ela assistiu, em que estavam presentes cinco operários e uma mulher, a qual a impressionou: “Assombrou-me a cozinheira Maria discorrer com toda segurança sobre os pontos mais áridos de economia política” (p. 81). É dessa experiência que, enfim, Pagu se entrega por completo à causa:

Entrei na casa pequenina para o dom absoluto de minha pessoa. Entreguei-me completamente. Só ficou o êxtase da doação feita à causa proletária. Perturbada, desde esse dia, resolvi escravizar-me espontaneamente, violentamente. O marxismo. A luta de classes. A libertação dos trabalhadores. Por um mundo de verdade e de justiça. Lutar por isto valia uma vida. Valia a vida (Galvão, 2005, p. 81).

Apesar de Pagu comprometer-se à causa a ponto de se proletarizar, isso não foi o suficiente, pois havia um estigma: sua origem pequeno-burguesa. Esse é um ponto que merece análise nesta tese, já que essa estigmatização também a coloca numa condição de pária, o que

não deixa de ser contraditório, pois ela lutava por uma causa que visava libertar outras párias, ou seja, os operários e, também, as mulheres. Fica, nesse tratamento destinado a Pagu, a impressão de que ela não está autorizada a falar de um lugar a que não pertence. Em *O problema de falar por outras pessoas*, Linda Martín Alcoff lança luzes sobre essa questão. Alcoff (2020, p. 410-411) reconhece: “Há uma forte, embora contestada, corrente do feminismo que sustenta a tese de que falar por outros/as é arrogante, vaidoso, antiético e politicamente ilegítimo”. Essa discussão tem sua origem, segundo a filósofa americano-panamenha, em dois aspectos: primeiro, a localização social (ou identidade social) do falante tem um impacto em suas próprias afirmações “e pode servir para autorizar ou desautorizar o discurso de alguém” (p. 411); segundo, “não apenas a localização é epistemologicamente saliente, mas certas localizações privilegiadas são discursivamente perigosas” (p. 412).

Verifica-se, nessa discussão, que o tema é bastante problemático, uma vez que falar por si mesmo também se mostra uma questão complexa, uma vez que “Quando ‘falo por mim’, estou participando da criação e reprodução de discursos através dos quais meus próprios e outros seres são constituídos” (p. 428). Outro ponto complexo é o que a própria Alcoff considera: se *falar pelos outros* constitui um problema, *falar sobre os outros* também o é (p. 414). Isso porque sempre haverá uma mediação por parte de quem faz a representação: “essa representação nunca é um simples ato de descoberta, e que ela provavelmente terá um impacto no indivíduo representado” (p. 415). Diante dessa polêmica, é produtivo considerar a opinião de Alcoff, que não concorda com “teorias reducionistas da justificação e relatos essencialistas do que significa ter uma localização” (p. 422), uma vez que esta não é fixa: “Localização e posicionalidade não devem ser concebidas como unidimensionais ou estáticas, mas como múltiplas e com diferentes graus de mobilidade. O que significa, então, falar de ou dentro de um grupo e/ou um local é imensamente complexo” (p. 422).

Quando se pensa na ação de Pagu como militante política, observa-se o grau dessa complexidade. E o que dizer da literatura por ela produzida, *Parque Industrial*, por exemplo? Esse romance, narrado em terceira pessoa, é fruto de uma experiência única em nossa literatura: sua autora precisou se reinventar para poder escrevê-lo. Ele não é fruto de uma burguesa que, no seu aconchegante apartamento, desfrutando de todas as suas comodidades, o escreve, mas de alguém que precisou descobrir outra alteridade e assumir nova identidade. Para se ter a dimensão da importância da voz de Patrícia Galvão ao escrever esse romance social, vale considerar a análise de Kenneth David Jackson (2018, p. 170-171): “A ideologia econômica se traduz no romance em cenas dramatizadas das vidas marginais e da linguagem das ‘classes perigosas’ de vagabundos, imigrantes, negros e prostitutas que compõem a força de trabalho de

reserva do parque industrial”. Para escrever um texto com esse alcance, é preciso ter a seu favor uma experiência múltipla, inclusive a do opressor. A origem burguesa de Patrícia Galvão a auxiliou, pois, sem ela, talvez fosse difícil desvelar toda a opressão dessa classe contra as camadas subalternizadas. Ter uma experiência atravessada pelas forças que sustentam quem oprime e que esmagam quem é oprimido, ao que parece, serviu para que Pagu pudesse extrair daí o combustível necessário para a produção de seu romance.

Ainda em torno dessas considerações sobre quem pode falar, Carmen da Silva, de certa forma, em uma entrevista concedida ao jornal *Correio da Manhã*, em 1968, também contribui para o debate. Ela, como se sabe, mantinha um diálogo com o público feminino por meio da coluna “A arte de ser mulher”, da revista *Claudia*, e por meio de palestras pelo país. Na referida entrevista, ela considera a realidade econômica do Brasil e afirma que o subdesenvolvimento intensifica a opressão, mas ela não se sente preparada para lutar por todos:

Existe a opressão dentro da sociedade, assim como a opressão paternalista do homem sobre a mulher – mas a verdade é a seguinte: eu escrevo, e luto, pela emancipação da mulher, não porque ache que esta emancipação é possível por si só, mas simplesmente porque eu não me sinto com as forças nem a capacidade de empreender uma batalha global. Eu escolhi um campo específico, para batalhar – mas eu não acredito na emancipação da mulher se não há emancipação econômica do povo em geral (Silva, 1968, p. 15).¹⁹

Carmen da Silva reconhece que sua militância se dá em torno da emancipação da mulher, o que é compreensível, principalmente se for considerado o veículo em que exercia seu jornalismo. No entanto, isso não significa que ela tenha assumido uma atitude de neutralidade em seus artigos quanto à classe social. Prova disso é o registro que ela faz no prefácio para o seu livro de ensaios *O homem e a mulher no mundo moderno*. Carmen da Silva admitiu que o enfoque psicológico, por si só, não bastava para resolver os problemas que afligiam as/os leitoras/es: “o estabelecimento de um vínculo amoroso satisfatório depende, sem dúvida, da capacidade emocional dos dois; *mas depende também da situação concreta*: como podem comunicar-se dois seres embrutecidos pela pressão material do cotidiano?” (Silva, 1971, p. 12). Assim, ela não ignora essa situação concreta e a coloca como fator preponderante para a desumanização dos seres humanos e, por isso mesmo, precisa ser considerada, embora não a tenha como pauta central de sua causa:

O ser humano é intercâmbio: com o meio físico e social – a natureza e os outros. Assim, para não invadir seara alheia, abordo os problemas sob o ângulo psicológico, mas isto absolutamente não significa que eu desdenhe os fatores sócio-econômicos; só a ótica global, histórica (“o homem em

¹⁹ Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/089842/per089842_1968_22941.pdf. Acesso em: 04 jun. 2022.

situação”, de Sartre) pinta de corpo inteiro nossas lutas, vicissitudes e conquistas (Silva, 1971, p. 12).

Carmen da Silva realmente tinha consciência não só de seus limites, mas também de seu alcance e, por isso, se restringe à mulher de classe média:

Quando eu falo através de revistas ou conferências, eu estou me referindo à mulher de classe média, que na realidade é o meu público. [...] não se escreve para o povo num país onde o povo, além de ser analfabeto, não tem a capacidade aquisitiva para comprar livros e revistas. Eu não sei a linguagem do povo; teria até que aprendê-la. Eu escrevo para a mulher de classe média, tratando de dar um pouco de consciência a ela da sua situação, dos seus deveres, mas de nenhum modo penso que o problema da mulher de classe média esgote o problema da mulher ou o problema nacional (Silva, 1968, p. 15).

Carmen da Silva também sabe que a realidade das mulheres não é a mesma. Por isso, reconhece:

A mulher da classe dominante é livre, se casa ou descasa com mais facilidade, enfim, não existem esses problemas. Na classe operária, o problema econômico é tão premente, tão grave, que o resto desaparece. De maneira que lutar pela emancipação da mulher de classe média é apenas a minha contribuição numa luta que eu não me sinto em condições de enfrentar totalmente (Silva, 1968, p. 15).

Possivelmente, Carmen da Silva deve ter refletido sobre a fala de uma colunista do Nordeste, uma vez que arquivou um artigo publicado por ela na *Folha Trabalhista* de Recife em 1967²⁰. Com o título “Dona Carmen, essa ilustre desconhecida”, a articulista inicia o seu texto elogiando a escrita de Carmen da Silva, a tal ponto que a coloca acima de Rachel de Queiroz, e sugere a leitura de seus artigos. Afirma que suas ideias apresentam um adiantamento de 40 anos e, por isso mesmo, não se pode concordar plenamente com a autora. Nesse sentido, assim essa articulista se manifesta:

Essa mulher de cérebro leonino, gigante, prega e defende o trabalho da mulher fora do lar, à guisa de autoafirmação e idealismo, mesmo que essa criatura tenha em casa uma ninhada de filhos para cuidar. Isto pode ser ideal, mas não é fácil como ela pensa (*Folha Trabalhista*, 1967).

Nesse comentário, detecta-se a complexidade já aludida aqui quanto ao problema de se falar pelos outros ou para os outros. A articulista prossegue: “Geralmente as pessoas julgam os outros por si, e Dona Carmen não foge à regra”. Na sequência, analisa as oportunidades que a autora teve ao longo da vida, o que destoa da realidade da maioria das mulheres, e diz que ela se baseou na própria vitória para defender o trabalho fora do lar:

²⁰ Disponível em: <https://www.carmendasilva.com.br/wdframe/index.php?type=img&id=NzY1>. Acesso em: 04 jun. 2022.

Por aqui pela “roça”, Dona Carmen, essa ideia da esposa trabalhar fora de casa não compensa muito, de um modo geral. Nossas mulheres ou são demasiadamente caseiras, apegadas ao lar, sem ambições, ou não têm chance para vencer. Ir trabalhar numa fábrica com filhos pequenos para pôr uma babá em casa, seria muita burrice, pois o que ganharia mal dava para dispender com a empregada, salvo em casos especiais (*Folha Trabalhista*, 1967).

Esse artigo da imprensa de Sergipe, tendo sido recortado e arquivado por Carmen da Silva, foi revelador, pois a fez refletir nas palavras realistas dessa sergipana. Uma das particularidades mais marcantes dessa feminista incansável foi a capacidade de dialogar, o que implica escutar. Era leitora atenta das matérias jornalísticas e das cartas que recebia e procurava responder a todas as missivas. Sua atuação na tribuna foi de evidente aprendizado nesse trabalho dialógico. Segundo Carmen da Silva (1994, p. 60-61),

Enquanto tentava “fazer a cabeça” das leitoras, elas iam fazendo a minha. Moderavam meus entusiasmos, apontavam-me aspectos que eu passara por alto, punham panos quentes em meus ímpetos literários. Quando eu clamava: “Saíam de casa, trabalhem. Conquistem o mundo!”, as mais tímidas se apavoravam, mas as realistas colocavam problemas práticos: “E quem cuida dos nenês? Onde estão as creches? [...]” Suas críticas, suas ressalvas, suas objeções válidas e mesmo alguns ataques injustos e ferinos foram de grande ajuda: esse intercâmbio de ideias e experiências dava-me um quadro mais coerente, uma visão mais completa da vida da mulher brasileira e, ao mesmo tempo, um profundo senso de identificação com ela.

Essa atitude dialógica de Carmen da Silva vai ao encontro do ponto de vista de Alcoff (2020, 429, grifo nosso):

Devemos nos esforçar para criar, sempre que possível, as condições para o diálogo e a prática de *falar com ao invés de falar pelos/as outros/as*. Se os perigos de falar pelos/as outros/as resultam da possibilidade de má-representações, expandir a própria autoridade e o privilégio e um ritual geralmente imperialista, então *falar com e para* pode diminuir esses perigos.

Assim, considerados esses aspectos relacionados às autoras como militantes, afirma-se que essa figura da pária, vista sob esse enfoque, aproxima-se de um paradoxo, pois essas mulheres foram, de certa forma, duplamente indesejadas: por um lado, inimigas do sistema opressor, que é denunciado por elas, e, por outro, dos oprimidos, os quais as veem com desconfiança, devido à sua herança maldita, ou seja, o privilégio proporcionado pela sua classe de origem. Parece que uma das saídas dessa situação difícil seja o que Alcoff sugere: criar condições para o diálogo e *falar com e para* o outro. Ao longo da vida, tanto Carmen da Silva quanto Patrícia Galvão, cada uma com sua forma de militar, procuraram colocar em prática essa dinâmica, que parece ser a mais acertada para espaços ainda marcados pelo imperialismo e pelo colonialismo.

Se, por um lado, Patrícia Galvão precisou se proletarizar e assumir um lugar junto aos camaradas, Carmen da Silva precisou desalienar-se. É ela própria quem explica sua situação de alienada antes do processo pelo qual precisou atravessar para que se percebesse plural:

Devo admitir que, naquela época, alienação era comigo mesmo: formação liberal e bons sentimentos compunham minha bagagem. Eu achava “justo” que os coitadinhos dos trabalhadores vivessem melhor, achava injusta e irritante a riqueza em excesso, a ostentação, mas não via claro a relação entre uma coisa e outra. Propugnava a igualdade de direitos mas, por trás disso, abrigava um sentimento, naturalmente não explicitado, de que as necessidades de alguns grupos eram mais extensas, abrangentes e refinadas pela simples razão de que eles eram melhores e mais cultos – como se o fossem por lei da natureza. Sonhava com um mundo agradável para todos, onde imperasse a solidariedade, o equilíbrio, o bom-gosto e os sentimentos amáveis. Enfim, a baboseira habitual (Silva, 1984, p. 75).

Carmen da Silva, ao se referir a essa fase, lembra de quando os amigos, em tom de brincadeira, chamaram-na de “liberal convicta”. Depois, em sua sessão com o analista, ela defende sua posição: “Afinal, por que não? Nasci num mundo liberal, me criei num mundo liberal e deu tudo muito certo!” (Silva, 1984, p. 75). A resposta que obtive foi o “silêncio analítico” e, no vácuo existente, ela própria concluiu: “E enquanto Diego permanecia calado, lembrei que nascera pouco depois de uma guerra mundial e, aos dezoito anos, assistira à eclosão de outra. Daí, não tive mais remédio que engolir meu belo mundo liberal com mostarda e catchup” (p. 75). Nesse processo em que, politicamente, ia se desalienando, ela reconhece a contribuição dos amigos, dos acontecimentos do cotidiano e, principalmente, da psicanálise. Todos esses elementos foram fazendo sua cabeça, arrancando “dos olhos as teias de aranha” e levando-a a reconhecer que o mundo “lá fora não obedecia às mesmas leis que haviam regido o cálido ninho” de quando era criança (p. 106). Uma mudança que veio de dentro para fora, do inconsciente para o consciente, até o dia em que descobriu, por si mesma, a mais-valia (p. 107). Esse momento aconteceu “num sábado de manhã, sentada na cozinha do apartamento da Calle Montevideo, vestida com um longo peignoir de nylon azul plissado, com grandes mangas bufantes” (p. 107). Foi uma descoberta que lhe causou profunda emoção:

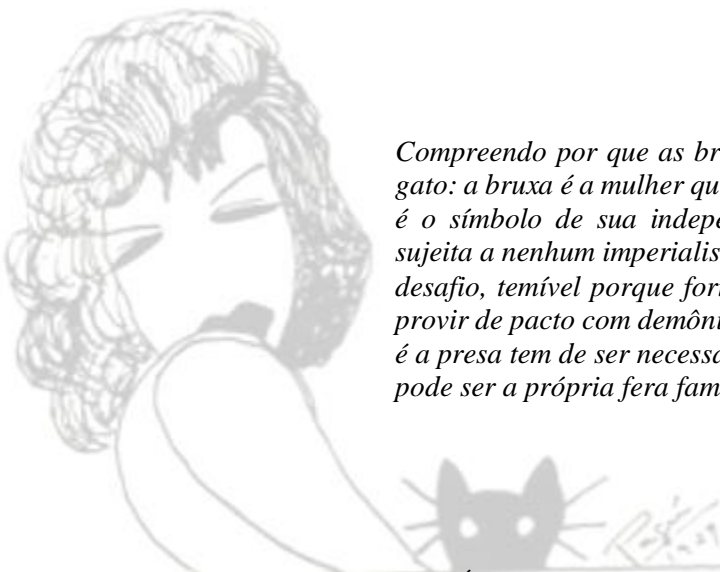
E de repente eu estava ali sentada num incômodo tamborete [...] E dando-me conta, com um susto de cem toneladas, de que tudo quanto eu pensara e tramara e programara até então, para o mundo e para mim, estava errado pela base, havia que jogar os velhos esquemas no lixo e reformular absolutamente tudo a partir de zero, inaugurar um caminho diferente, sem ter a menor ideia de onde ele me conduziria (Silva, 1984, p. 107).

Esse despertar marcará a sua trajetória e será determinante para tudo que irá assumir posteriormente, inclusive seu retorno para o Brasil:

Essa manhã de sábado ainda permanece como um ponto alto em minha existência, um risco de fogo na memória. [...] Nesse momento compreendi que ser plural não é apenas um sentimento que pode até ser passageiro e sim uma escolha de vida, uma exigência ética, um destino inescapável (Silva, 1984, p. 107).

Assim, diante das experiências vividas por Carmen da Silva e Patrícia Galvão, fica evidente que ambas passaram por um processo em que puderam estar numa condição de pária, sob diferentes perspectivas. Em seu contato com o mundo e com os seus semelhantes, elas demonstram terem assumido a responsabilidade diante da alteridade e, o que é muito importante, numa perspectiva de um pensamento pautado na ética, aproximando-se de Lévinas, cuja intenção era que a filosofia deslocasse “sua atenção do Ser ao Outro. O homem não é um ser-para-a-morte, mas um ser-para-o-outro. O Outro não é o termo de uma busca. Não é o fim de um itinerário que conduz à felicidade, mas uma brecha infinita que nos impede de permanecer impassíveis diante da miséria alheia” (Narbona, p. 5). Portanto, importa agora, a partir da produção literária dessas mulheres investigar a presença desse Outro, o que configurará numa *alter-literatura*, cuja premissa é desautorizar a lógica de uma modernidade que ocultou e desumanizou a figura que denominamos pária, a fim de que, a partir da visibilidade das múltiplas personagens, a literatura seja um espaço para as mais diferentes vozes e que contribua para o pleno reconhecimento da alteridade.

1.2.1.1 Patrícia Galvão: uma pária para além do mito



Compreendo por que as bruxas são sempre figuradas na companhia de um gato: a bruxa é a mulher que se percebe e se mantém inteira. O gato da bruxa é o símbolo de sua independência, sua feminilidade não humilhada, não sujeita a nenhum imperialismo corruptor. Maligna porque sua inteireza é um desafio, temível porque fortaleza de mulher, integridade de mulher só pode provir de pacto com demônio. A paranóia dos homens imagina que quem não é a presa tem de ser necessariamente o caçador, que não é pasto das feras só pode ser a própria fera faminta (Silva, 1984, p. 162).

Figura 1: Autorretrato da capa do *Álbum de Pagu*²¹

²¹ (apud Campos, 2014, p. 95)

No *Álbum de Pagu: nascimento vida paixão e morte*, de 1929, na página inicial da obra, Patrícia Galvão faz de si uma caricatura acompanhada de um gato. Essa imagem é bastante emblemática e, associada à reflexão de sua contemporânea, torna-se ainda mais simbólica. “A bruxa é a mulher que se percebe e se mantém inteira”, e o gato “é o símbolo de sua independência, sua feminilidade não humilhada, não sujeita a nenhum imperialismo corruptor” afirma Carmen da Silva (1984, p. 162). Essa figura, a bruxa ou feiticeira, que se encontra em diferentes produtos de nossa cultura, muitas vezes representada de forma estereotipada, é um símbolo do feminino que, realmente, percebeu os poderes que possuía e se manteve inteira. Por isso, é uma figura transgressora, um incômodo a ser extirpado pelo patriarcado. Conforme Rose Marie Muraro (1996, p. 42):

Durante os quatro séculos (séc. XIV a XVIII) que antecederam o aparecimento do sistema capitalista, foram queimadas milhões de mulheres (as bruxas) simplesmente pelo crime de serem mulheres orgásticas e possuírem um saber próprio. Liberdade sexual e o domínio do saber sempre foram os dois pilares da supremacia masculina. Por isso, a partir dessa época, mulheres que transgrediam as fronteiras da sexualidade e do saber pagaram por essa ousadia com a morte.

É importante dizer que este acontecimento denominado “caça às bruxas” sucedeu coincidentemente (e contraditoriamente) “com o Renascimento, o humanismo, a Reforma. [...] Em nome da ciência, a racionalidade ocidental erradica as figuras da alteridade: o judeu, o estrangeiro, a feiticeira. [...] As feiticeiras aparecem como bodes expiatórios da modernidade” (Perrot, 2019, p. 89). Nesse sentido, a bruxa é uma perfeita pária, justamente por representar “aquelas [mulheres] que não tinham a sexualidade ainda normatizada e procuravam impor-se no domínio público, exclusivo dos homens” (Muraro, 2002, p. 16). Essa sua transgressão fará com que a mulher, outrora, símbolo de vida e de fertilidade, se converta na maior pecadora da humanidade. Michelle Perrot (2019, p. 89-90) também concorda com Muraro ao apresentar as razões pelas quais essas mulheres são acusadas:

Elas ofendem a razão e a medicina moderna, por suas práticas mágicas. [...] [e] Praticam uma sexualidade subversiva. Na condenação das feiticeiras, a dimensão erótica é essencial. Elas encarnam a desordem dos sentidos, a “parte maldita” (Georges Bataille) numa sociedade que ordena os corpos.

No *Malleus maleficarum, O martelo das feiticeiras*, “uma das páginas mais terríveis do Cristianismo” (Byington, 2002, p. 20), a mulher é apresentada como sendo um símbolo do mal, o que demonstra o quanto esse texto diabólico “é alimentado pelo ódio à mulher, pela misoginia, em função da qual são atribuídas a ela características desabonadoras, amealhadas enciclopedicamente e interpretadas com conotações machistas, as mais pejorativas” (p. 34). Assim, na primeira parte desse manual dos inquisidores, na Questão VI, quando são abordadas

as razões que justificam o fato de a superstição encontrar-se em mulheres, depois de os autores desqualificá-las intelectualmente, consta o seguinte:

Mas a razão natural está em que a mulher é mais carnal do que o homem, o que evidencia pelas suas muitas abominações carnis. E convém observar que houve uma falha na formação da primeira mulher, por ter sido ela criada a partir de uma costela recurva, ou seja, uma costela do peito, cuja curvatura é, por assim dizer, contrária à retidão do homem. E como, em virtude dessa falha, a mulher é animal imperfeito, sempre decepiona e mente (Kramer; Sprenger, 2002, p. 116).

Diante dessas demonstrações da peregrinação da mulher numa das páginas ainda pouco discutida de nossa história, pode-se afirmar que a compreensão do que foi o “caça às bruxas” no mundo ocidental significa entender não só a condição feminina, mas também a relação entre homens e mulheres numa sociedade de classes: “É com a caça às bruxas que se normatiza o comportamento de homens e mulheres europeus, tanto na área pública como no domínio do privado” (Muraro, 2002, p. 17). Silvia Federici (2019, p. 71), ao considerar as razões pelas quais o “caça às bruxas” teve como alvo principal as mulheres, assevera que estas foram as mais prejudicadas quando o capitalismo, para se consolidar, desintegrou as formas comunais de agricultura, o que resultou em pauperização e exclusão social. Foram destruídos, assim, os meios de sobrevivência, e as mulheres, especialmente as mais velhas, revoltaram-se contra essa condição degradante e, portanto, se tornaram os alvos principais.

Além de destruir os laços comunais, o modo de produção capitalista também precisava “forjar um novo indivíduo e uma nova disciplina social que impulsionasse a capacidade produtiva do trabalho” (Federici, 2019, p. 73). Para isso, foi preciso destruir o que na Idade Média era valorizado: “a concepção mágica do corpo”. Federici (2019, p. 73-74) vai afirmar que “essa concepção atribuía ao corpo poderes que a classe capitalista não conseguia explicar, que eram incompatíveis com a transformação dos trabalhadores e das trabalhadoras em máquinas de trabalho e que podiam até intensificar a resistência das pessoas a esse processo”. Esse será o contexto em que as mulheres serão acusadas de bruxaria, serão perseguidas e condenadas à fogueira. De acordo com Federici (2019, p. 74):

Devido a sua relação singular com o processo de reprodução, as mulheres, em muitas sociedades pré-capitalistas, foram reconhecidas por uma compreensão particular dos segredos da natureza, que as capacitava, supostamente, a proporcionar vida e morte e a descobrir as propriedades ocultas das coisas. Praticar magia (na condição de curandeiras, médicas tradicionais, herboristas, parteiras, criadoras de poções de amor) também foi, para muitas mulheres, uma fonte de emprego e, indubitavelmente, uma fonte de poder, embora as expusesse à vingança quando os remédios falhavam.

Silvia Federici (2019) também vai afirmar que a sexualidade das mulheres foi considerada um grande mal e, nesse contexto, se constituiu como um entrave para os interesses da elite capitalista. Compreendida como “a quintessência da ‘magia’ feminina, que é central para a definição de bruxaria” (Federici, 2019, p. 75), a sexualidade foi vista de modo ambivalente: se por um lado era uma “ameaça social”, por outro, se manipulada adequadamente, era uma “poderosa força econômica”. Assim, o “caça às bruxas” funcionou como instrumento para que a referida elite pudesse controlar os corpos por meio da sexualidade feminina que, exorcizada e interdita, “pôde ser recuperada, em um contexto matrimonial e para fins de procriação” (p. 76). Dessa perspectiva, podemos compreender o seguinte:

O que o capitalismo reintegrou na esfera do comportamento social aceitável para as mulheres foi uma forma de sexualidade dócil, domesticada, instrumental para a reprodução da força de trabalho e a pacificação da mão de obra. No capitalismo, o sexo só pode existir como força produtiva a serviço da procriação e da regeneração do trabalhador assalariado/masculino e como meio de pacificação e compensação social pela miséria da existência cotidiana (Federici, 2019, p. 76-77).

Pensar sobre o que representou o “caça às bruxas” é importante nesta tese porque, nesse contexto, a figura da pária também se faz presente, em especial no que se refere à mulher. Além disso, esse fato não é um assunto que só diz respeito à Europa. Aqui, na América Latina, principalmente no Brasil, vamos encontrar novas gerações dessas “bruxas” que o sistema buscou sacrificar ao longo do tempo. Refiro-me, por exemplo, a todos os povos originários, aos pequenos agricultores, aos trabalhadores do Movimento Sem Terra, aos praticantes das religiões de matriz africana, aos operários explorados, enfim, aos rostos ocultos à Modernidade, como teoriza Dussel (1993).

Ademais, toda a simbologia que rodeia a figura da bruxa pode ser aplicada a Patrícia Galvão. Como diz a letra da canção: “Nem toda feiticeira é corcunda” (Lee; Ducan, 2000). Pagu encarna, no século XX, essa figura da bruxa: seu comportamento foi disruptivo em vários aspectos, principalmente quanto às suas ideias e à sua relação com o corpo e com a sexualidade. Mais uma vez, a canção nos lembra: “Mexo, remexo na inquisição / Só quem já morreu na fogueira / Sabe o que é ser carvão” (Lee; Ducan, 2000). No *Álbum de Pagu*, em sua última parte, intitulada “Morte”, o desenho representa um corpo feminino sendo queimado numa fogueira, enquanto dois tridentes estão apontados para ele e o espírito sobe em direção ao céu em meio à fumaça da combustão. Na parte verbal está registrado: “Quando eu morrer, não quero que chorem a minha morte. / Deixarei meu corpo para vocês...” (Galvão *apud* Campos, 2014, p. 109). Essa obra é uma demonstração de como sua autora consegue transpor para a sua criação

questões que estão intrinsecamente relacionadas à condição feminina, e o faz de modo sensível e original.

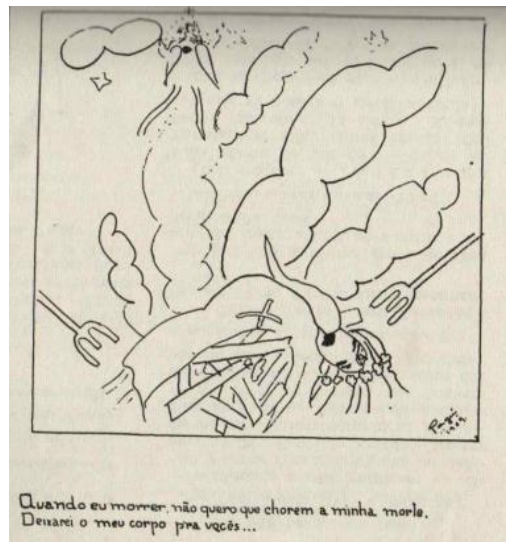


Figura 2: Quadro XXVIII do *Álbum de Pagu*

Segundo Augusto de Campos (2014, p. 93), o *Álbum de Pagu*, em que Patrícia Galvão “desenhescreeveu”, “pode ser colocado / sem esforço / e com relevo / entre os documentos antropofágicos”. Por isso e por outras coisas mais, o poeta reivindica a inserção dessa obra de Pagu no campo literário: “a nossa pobre literatura / tão fechada e tão chata / não se pode dar ao luxo de ignorar / coisas como essa / com gosto de invenção e de liberdade” (Campos, 2014, p. 94). Essa produção de Pagu, em que ela trabalha com diferentes linguagens, a verbal e a não verbal, também sinaliza para o tom irreverente da autora que, semelhante às bruxas, vive e defende a sua inteireza e a sua ânsia por liberdade. Lê-se numa das páginas de seu álbum: “O retângulo insensível de cabreúva recolhe o deleite vulcânico de minha vitalidade... quero ir bem alto... bem alto... numa sensação de saborosa superioridade / é que do outro lado do muro tem uma coisa que eu quero espiar...” (Galvão *apud* Campos, 2014, p. 100). Essa figura revolucionária e, por vezes enigmática, embora tenha permanecido até a década de 1980 quase esquecida, tem despertado o interesse de muitos pesquisadores de diferentes áreas, mas especialmente da literatura.

Em 1982, sob sua organização, Augusto de Campos publicava, pela editora Brasiliense, o livro *Pagu: vida-obra*, que, para a pesquisadora Lúcia Maria Teixeira Furlani (1999, p. 20), é “o documento mais cuidadoso e organizado de reconstituição da obra de Patrícia Galvão, ainda superficialmente conhecida pelo grande público”. Em entrevista a Mario Sergio Conti, no mesmo ano da publicação da antologia de e sobre Pagu, Campos (2014, p. 67) explica as razões para esse (quase) desconhecimento de suas obras:

Primeiro, porque a sua produção está, quase toda, dispersa em jornais, cobrindo mais de trinta anos de atividade, de 1929 a 1962. O conhecimento real do que fez e do que foi Patrícia demandaria, pois, um trabalho prévio de pesquisa, que até aqui não havia sido completado. Segundo, porque Patrícia é, afinal, pela natureza polêmica e crítica de seu temperamento e de suas posições, pelo exemplo dramático de sua vida, uma figura incômoda, especialmente para os adeptos da politização da literatura e das artes, que frequentam a intelligentsia de esquerda no Brasil.

Essas palavras de Campos confirmam não só a importância da pesquisa (a dele e a de tantos/as outros/as pesquisadores/as) para se recuperar o legado de Patrícia Galvão, mas também a necessidade de desconstruir a imagem mitificada dessa mulher que, por ser quem foi, se torna uma figura incômoda, o que nos faz pensar, nesta tese, na categoria pária. Segundo o poeta, seu livro *Pagu: vida-obra* pretendia:

derrubar as barreiras do silêncio e do próprio mito Pagu, para mostrar quem era ela, essencialmente, em termos de pensamento e de luta: uma escritora de vanguarda, adversária de todas as formas de cerceamento da liberdade, inclusive, e principalmente, do dirigismo político nas artes. Uma “escritora da aventura”, a cujas palavras a experiência política, vivida intensa e radicalmente (e não metaforicamente), confere uma autoridade moral indiscutível (Campos, 2014, p. 68).

Diante da referência do crítico à politização no âmbito das artes e, nesse caso, da literatura, é importante aqui lembrar o manifesto da FIARI (Federação Internacional da Arte Revolucionária Independente)²², escrito em 1938, no México, por Léon Trotski, André Breton e Diego Rivera: “a arte não pode consentir sem degradação em curvar-se a qualquer diretiva estrangeira e a vir docilmente preencher as funções que alguns julgam poder atribuir-lhe, para fins pragmáticos, extremamente estreitos” (Trotski; Breton *apud* Facioli, 1985, p. 40). Segundo Edmundo Moniz (Moniz *apud* Facioli, 1985, p. 132), Pagu foi grande entusiasta desse manifesto conforme se atesta aqui:

De repente ela foi vendo que o Partido Comunista defendia o realismo socialista e levava uma política que era a negação de tudo o que ela era e fazia. Do ponto de vista da arte ela era suficientemente emancipada também e não podia jogar fora todo seu passado. Ela sabia que o conservadorismo na arte era sua contraparte da reação política do PC sob o stalinismo. Por isso foi das pessoas que mais se bateu contra o realismo socialista, escrevendo

²² Em julho de 2021, artistas e intelectuais promoveram uma reunião pública em diferentes partes do mundo, por meio da plataforma Zoom, para refundar a FIARI. Consta no documento assinado pelos refundadores: “a luta empreendida pelos criadores da Federação em 1938 precisa ser implementada e renovada neste momento grave em que a crise do capitalismo se expressa também em uma crise das artes e da cultura em geral”. Disponível em: <https://brasiliarios.com/cultura/1921-artistas-e-intelectuais-se-reunem-dia-31-de-julho-para-refundar-a-fiari>. Acesso em: 21 maio 2022.

O texto de Ariane Díaz, “MANIFESTO DA FIARI: transformar o mundo, mudar a vida”, nos dá a dimensão da importância desse manifesto que vem de 1938 e que ainda se faz atual. Disponível em: <https://www.esquerdadiario.com.br/MANIFESTO-DA-FIARI-Transformar-o-mundo-mudar-a-vida>. Acesso em: 21 maio 2022.

apaixonadamente muitas crônicas na *Vanguarda*, que eram verdadeiros manifestos contra o stalinismo.

A *Vanguarda* à qual se refere Moniz é a *Vanguarda Socialista*, um periódico em que Patrícia Galvão manteve uma seção, de agosto de 1945 a maio de 1946, e nela publicou seus artigos, nos quais fazia “a defesa da autonomia do escritor contra as tentativas de politização promovidas pela literatura de inspiração comunista” (Campos, 2014, p. 182). Em “A sementeira da revolução”, Pagu, poeticamente, engrandece a liberdade do escritor revolucionário, desvencilhado de qualquer amarra que possa perturbar sua criação literária:

Haja pedras no chão, haja areais ardentes ou venha a neve siberiana fazer adormecer a sementeira, o escritor revolucionário vai longe, muito mais longe às vezes do que ele mesmo possa pensar que está andando, pioneiro e solitário no mundo de sua criação (Galvão, 1985, p. 152).

É importante enfatizar que o “realismo socialista” é o resultado de uma doutrina que, nas irônicas palavras de Terry Eagleton (2011, p. 72), foi “construída toscamente por Stalin e Gorki e promulgada por Jdanov, o capanga cultural de Stalin”. Conforme esse tipo de realismo, o escritor tinha o dever de fazer um retrato da realidade numa espécie de propaganda do socialismo: “A literatura deveria ser tendenciosa, voltada para o partido, otimista e heroica; ela deveria ser imbuída de um ‘romantismo revolucionário’, retratando os heróis soviéticos e renunciando o futuro” (p. 72). Quando Jdanov promulgou essa doutrina em 1934 no Congresso dos Escritores Soviéticos, apelou “ritualmente para a autoridade de Lenin; mas esse apelo era na verdade uma deturpação das concepções literárias de Lenin” (p. 76). Na verdade, quando esse revolucionário comunista se referiu a uma literatura partidária, não estava aludindo à literatura imaginativa, mas à do próprio partido:

Escrevendo em uma época em que o partido bolchevique estava se tornando uma organização de massa e precisava de uma rígida disciplina interna, Lenin tinha em mente não os romances, mas a escrita teórica do partido; ele tinha em mente Trotski, Plekhanov e Parvus, e a necessidade de os intelectuais aderirem à linha do partido (Eagleton, 2011, p. 77).

Dentre esses revolucionários, destaco aqui Leon Trotski que, juntamente com Breton, no manifesto “Por uma Arte Revolucionária Independente”, vai defender a liberdade de criação, o que não significa apoiar o “indiferentismo político” nem “ressuscitar uma arte dita ‘pura’” (Trotski; Breton *apud* Facioli, 1985, p. 43). Nesse sentido, fica o seguinte esclarecimento:

Não, nós temos um conceito muito elevado da função da arte para negar sua influência sobre o destino da sociedade. Consideramos que a tarefa suprema da arte em nossa época é participar consciente e ativamente da preparação da revolução. No entanto, o artista só pode servir à luta emancipadora quando está compenetrado subjetivamente de seu conteúdo social e individual, quando faz passar por seus nervos o sentido e o drama dessa luta e quando

procura livremente dar uma encarnação artística a seu mundo interior (Trotsky; Breton *apud* Facioli, 1985, p. 43).

Considerado por Terry Eagleton (2011, p. 79) “o segundo maior arquiteto da Revolução Russa”, Trotsky compartilhou com Lenin dessas questões ligadas à estética e igualmente concordava com a ideia da “necessidade de a cultura socialista absorver os melhores produtos da arte burguesa” (p. 80) – o que se aproxima muito da antropofagia de Oswald de Andrade. É evidente, no entanto, que ambos não aceitariam com complacência obras que fossem contra a revolução. Trotsky concordava, ainda, com a ideia de que a arte socialista devia ser “realista”:

Mas não em um sentido estreitamente genérico, já que o realismo em si não é nem revolucionário nem reacionário por natureza; ele é, em vez disso, uma “filosofia da vida” que não deve ser limitada às técnicas de uma escola específica. [...] Trotsky [...] reconhece que a forma artística é produto do “conteúdo” social, mas ao mesmo tempo lhe atribui um alto grau de autonomia: “Uma obra de arte deve ser julgada, em primeiro lugar, conforme suas próprias leis” (Eagleton, 2011, p. 80-81).

Diante dessas considerações acerca do “realismo socialista”, ao qual Patrícia Galvão vai se opor, aproximando-se, assim, do pensamento de Trotsky, é importante enfatizar que o referido realismo não é o mesmo da estética realista pautada no pensamento de Marx e Engels. Ana Cotrim, em seu texto *Reflexos da guinada marxista de Georg Lukács na sua teoria do romance*, cita o pensador húngaro para esclarecer essa questão:

Georg Lukács foi sem dúvida o filósofo marxista que desenvolveu da maneira mais rigorosa e consequente um pensamento estético fundado em Marx. O fundamento marxista de sua obra estética, contudo, *nada tem a ver com as perspectivas da “arte de tendência”* – que é alheia à concepção estética do próprio Marx, e contra a qual Engels se pronunciou diretamente –, *com a defesa artística direta do socialismo, o estilo vulgarmente conhecido como “realismo socialista”* ou qualquer outro formato artístico dessa natureza. Antes, a fundamentação em Marx tem um cunho bem mais profundo e significativo, uma vez que diz respeito aos conteúdos que compõem a viragem ontológica que seu pensamento representa com relação a toda filosofia moderna (Cotrim, 2011, p. 569, grifo nosso).

Contrariando a doutrina do “realismo socialista”, Patrícia Galvão, ao defender a liberdade na criação, confirma mais uma vez o seu lado transgressor. Nesse caso, ela transgredir no campo da literatura, o que faz dela singular, porque estava inserida num contexto em que a liberdade se encontrava cerceada em diferentes sentidos, mas Pagu a coloca como bem maior em seu projeto:

Que o humano sobreleve o social, para o homem que trabalha com a inteligência e com a sensibilidade. Que a sua ética seja determinada pelo livre exame das coisas, e que ele dê ao seu vôo a amplitude nítida de quem escreve a ordem de suas palavras e não tropece nas determinações das palavras de ordem. Seja um freqüentador das estradas da liberdade quem deseja participar da luta pela liberdade (Galvão, 1985, p. 167).

O que Patrícia Galvão deixa evidenciado em seus textos críticos é a defesa de uma autêntica liberdade, não importa se essa defesa contraria uma direita opressora ou uma esquerda totalitária: “O que precisa ficar bem claro é que a luta pela liberdade não pode ficar submetida a uma focinheira partidária, capaz, pela legenda de uma ideologia – sofismada ou traída, não se quer saber – de estar no caminho certo da liberdade humana” (Galvão, 1985, p. 166). Daí ela indaga: “Como pode um escravo lutar pela liberdade dos outros?” (p. 166). Pagu acreditava que, nesse labirinto ideológico, ainda havia uma saída:

Donde, portanto, entre a direita da opressão e a esquerda totalitária que emerge destes dias cinzentos, esboçar a palavra que reconduz à hierarquia dos valores perdidos, entre ditaduras e nacionalismos exacerbados, naturalizações não-escritas, em vigor somente pelos objetivos imediatos dos partidos, donde, pois, levantar-se a certeza de que é possível um “terceiro partido”, nos caminhos da liberdade (Galvão, 1985, p. 167).

Segundo Campos, até a publicação de *Pagu: vida-obra*, essa mulher escritora e, como se viu aqui, crítica de arte e cultura, era quase uma desconhecida e, quando vinha à memória coletiva, era vítima dos mais variados pré-julgamentos:

Oculta pelo incendiário codinome PAGU, era uma figura praticamente desconhecida e, quando lembrada, quase uma caricatura, presença trêfega e voluptuosa a incrementar o anedotário do modernismo, envolvida numa aura de escândalo fugaz e leviano (Campos, 2014, p. 11).

Visto sob essa perspectiva, o preconceito contra Pagu ocultou seu talento e sua participação ativa no cenário social, político e cultural deste país. Para Campos (p. 12), possivelmente, a sua condição como mulher, e uma mulher de “exuberante beleza pessoal”, tenha contribuído para que ela se mantivesse esquecida. No entanto, agora,

é preciso colocar em justa medida sua participação no contexto cultural brasileiro, certo como é que sua atuação ousada e tumultuosa, assim como o sofrimento que a condição feminina impôs à sua personalidade inconformista, pesaram bastante em sua realização literária (Campos, 2014, p. 15).

Em 2014, pela Companhia das Letras, foi relançado *Pagu: vida-obra*. Nesse “re-pagu”, Augusto de Campos reconhece que “muito se escreveu e se publicou sobre Patrícia Galvão depois desta vida-obra” (p. 14) e, pela relevância, destaca: o jornal *O Homem do Povo*, a terceira edição em sua versão fac-similar²³; *Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão*,

²³ Nessa edição de 2009, além dos 8 números publicados pelo jornal *O Homem do Povo*, há outros textos dignos de nota: Augusto de Campos em “Notícia impopular de *O Homem do Povo*” dimensiona a importância desse periódico, mas revela que, paradoxalmente, o povo não o leu, apenas “alguns intelectuais, os estudantes de direito... e a polícia” (p. 56); no entanto, agora pode ser lido porque se mantém atual num mundo em que “exauridas as utopias, a justiça e a fraternidade estão longe de ser alcançadas” (p. 59). Maria de Lourdes Eleutério com “O homem e a utopia” também reafirma a importância de se ler esse “impresso panfletário de evocação libertária” (p. 65). Em “Pagu batucando nas pretinhas”, o filho de Pagu, Geraldo Galvão Ferraz, homenageia a mãe com um

obra que traz a carta-confissão de Pagu, organizada e publicada em 2005 por Geraldo Ferraz, seu filho; *Viva Pagu: fotobiografia de Patrícia Galvão*, de 2010, organizada pela pesquisadora Lúcia Maria Teixeira Furlani e por Geraldo Ferraz; *Geraldo Ferraz e Patrícia Galvão: a experiência do Suplemento Literário do Diário de S. Paulo, nos anos 40*, livro que é o resultado da dissertação de Juliana Neves, publicado em 2005, dois anos depois de ela haver concluído o mestrado pelo Programa de Estudos de Pós-Graduados em Ciências Sociais da PUC-SP. Além dessas produções, Campos também destaca o trabalho de Kenneth David Jackson, pesquisador de Patrícia Galvão e cotradutor de *Parque Industrial* para o inglês.

Antonio Risério é quem, na primeira parte desse *Pagu: vida-obra*, chama a atenção para a participação de Patrícia Galvão no movimento de antropofagia, não em sua primeira fase, mas na segunda, chamada “segunda dentição”, momento em que “o movimento ganha contornos e corpo, superando o ecletismo e a superficialidade de seus momentos iniciais (Risério, 2014, p. 33). Nessa fase, os simpatizantes do antropofagismo não só vão se voltar radical e criticamente contra a acomodação dos modernistas da vanguarda de 1922, mas também vão trazer importantes reflexões quanto ao pensamento da civilização ocidental, o qual, de certa forma, é desconstruído pelos antropófagos, como se pode verificar aqui:

antes da “descoberta”, o Brasil conheceu a vida tribal, sem classes e sem a repressão civilizada dos instintos. A propriedade privada e as sublimações sexuais vieram a bordo das caravelas lusitanas. Desse modo, instalando-se no contexto clássico das utopias renascentistas, o movimento antropófago prega a projeção do passado mítico no futuro da era tecnológica, sugerindo que o *Matriarcado de Pindorama* seja tomado como modelo para a reorganização da vida social em bases igualitárias (no vocabulário marxista, teríamos o “comunismo primitivo” erigido em norma)²⁴ (Risério, 2014, p. 33-34).

texto capaz de revelar sua participação no jornalismo e afirma que o que se vê em *O Homem do Povo* “é a ponta de um iceberg, construído sob o signo da sinceridade, da irreverência e da vontade de transformar o mundo” (p. 74). Além desses textos, há uma carta de uma camarada dirigida a Pagu, dizendo que não estava satisfeita com as críticas que ela destinava a “toda gente, mormente com as moças estudantes”, já que tinha uma filha na Escola Normal (p. 53) – sinal da irreverência de Patrícia Galvão, que não se curvava às conveniências de sua classe de origem.

²⁴ “No matriarcado de Pindorama” é o aforismo 43 do *Manifesto antropófago*. Para Beatriz Azevedo (2018, p. 172), esse é um aforismo “coringa”, “um elemento que poderia vir antes ou depois de vários outros aforismos, não necessariamente atado ao fragmento anterior”. Ainda segundo Azevedo (2018, p. 173), “mesmo com as palavras ‘matriarcado’ e ‘Pindorama’ primordialmente associadas ao passado arcaico, para Oswald de Andrade o matriarcado de Pindorama é uma formulação contemporânea, que aponta simultaneamente para o futuro [...]”. A vida social reorganizada em bases igualitárias, que corresponde ao “comunismo primitivo, a que se refere Risério (2014), parece fazer referência ao que o próprio Oswald de Andrade escreveu na tese *A crise da filosofia messiânica*: “No mundo do homem primitivo que foi o Matriarcado, a sociedade não se dividia ainda em classes. O Matriarcado assentava sobre uma tríplice base: o filho de direito materno, a propriedade comum ao solo, o Estado sem classes, ou seja, a ausência de Estado. Quando se instaurou o Estado de classes, como consequência da revolução patriarcal, uma classe se apoderara do poder e dirigia as outras. Passava então a ser legal o direito que defendia os interesses dessa classe, criando-se uma oposição entre esse Direito, o Direito Positivo e o Direito Natural. Sendo aquele um direito legislado, exigia obediência. Estabeleceu-se então a organização coercitiva que é o Estado, personificação do legal” (Andrade, 1978, p. 80).

Assumir-se antropófaga também faz de Patrícia Galvão uma pária, principalmente pelo seu caráter transgressor, característica de quem não se acomodou depois da Semana de 22 e se recusou a transformar o modernismo numa “escola”, numa “arte oficial”: “Maturando a consciência da luta de classes, a antropofagia seria uma ‘trombeta’ para chamar a tropa para a luta. [...] Quase ninguém atendeu aos chamados da antropofagia oswaldiana” (Azevedo, 2018, p. 80-81). E isso acontece porque, como é sabido, o movimento modernista não foi homogêneo, pelo contrário, as diferentes propostas expostas nos manifestos dão ideia da heterogeneidade ideológica daquela época. No entanto, conforme Beatriz Azevedo (2018, p. 81-82), a importância do momento em que se reivindicou a tomada de posição “é que se pode distinguir mais claramente as posturas individuais e de grupos dentro do ‘saco de gatos’ que foi o modernismo. Com o chamado radical da antropofagia, quem estava em cima do muro precisou se definir, na política e na estética”. E Pagu, neste momento, assume a antropofagia para além de um estilo estético, mas também como um compromisso ético diante da vida que transcorre:

A força da antropofagia oswaldiana resiste justamente por nos lembrar que “o homem primitivo”, o “homem nu”, “o homem natural”, ou seja, o antropófago, vive em todos nós não como passado ancestral a ser recuperado, não enquanto “identidade nacional”, mas como uma dimensão vital e necessária, uma fonte matriarcal de desejo lúdico que questione as dominações patriarcais, do Estado, da família, da religião, da lógica, da gramática (Azevedo, 2018, p. 215).

Nessa fase, não se pode deixar de reconhecer as contribuições do companheiro de Pagu, o escritor Oswald de Andrade. Para o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (Azevedo, 2018, p. 12), no prefácio de *Antropofagia: Palimpsesto Selvagem*²⁵, de Beatriz Azevedo, o insubmisso antropófago está entre os nomes dos autores que realizaram uma reflexão filosófica brasileira e é “com certeza o mais diretamente – e subversivamente – filosófico, [...] o inventor e burilador infatigável de um autêntico *conceito*, um dos poucos, senão o único, conceito ‘genuinamente brasileiro’”.

Além de situar Pagu na segunda fase da antropofagia, Risério (2014, p. 34-35) a coloca no campo político quando a sociedade brasileira passa por turbulentas situações: a revolução de 30 e a crise do capitalismo, esta impulsionada pela depressão de 1929. Nesse momento, Pagu e Oswald de Andrade assumiram posições de esquerda, o que vai repercutir em suas produções literárias. É esse mesmo casal quem funda o incendiário periódico *O Homem do Povo*: “um jornalismo agressivo, de caráter panfletário e humorístico, cuja arma predileta era a invectiva

²⁵ Conforme a opinião de Eduardo Viveiros de Castro (Azevedo, 2018, p. 11), o livro de Beatriz Azevedo “é talvez a primeira leitura realmente microscópica do *Manifesto Antropófago*, texto fundacional para a sensibilidade cultural contemporânea, tanto ‘aqui dentro’ como, cada vez mais, ‘lá fora’. [...] um *close reading* de valor histórico, didático e analítico inestimável”.

polêmica, o ataque verbal despudorado, com um colorido ideológico de ‘esquerda’” (Risério, 2014, p. 35). Nesse pasquim, Pagu desempenhará importante papel, não só pelos seus satíricos cartuns e outros variados textos assinados sob pseudônimos, mas também pela sua participação exclusiva na coluna feminista intitulada “A Mulher do Povo”.

Segundo Risério (2014, p. 35), nos textos publicados na referida coluna, Pagu criticava “hábitos e valores das mulheres paulistas, desancando o feminismo pequeno-burguês em voga, reflexo provinciano do movimento inglês dos primórdios do século”. De fato, um exemplo dessa afirmação é o que se encontra no artigo da seção “A mulher do povo” de 27 de março de 1931, em seu número 1, página 2: Patrícia Galvão refere-se às feministas de elite com ironia, dando a entender que elas reivindicam pautas específicas à sua classe – “liberdade sexual”, “maternidade consciente”, “direito do voto para ‘mulheres cultas’” –, mas desconhecem a realidade das camadas populares e suas necessidades mais primordiais:

Estas feministas de elite, que negam o voto aos operários e trabalhadores sem instrução, porque, não lhes sobra tempo do trabalho forçado a que se têm que entregar para a manutenção de seus filhos, se esquece que a limitação da natalidade quase que já existe mesmo nas classes mais pobres e que os problemas todos da vida econômica e social ainda estão para ser resolvidos (Galvão; *apud O HOMEM DO POVO*, 2009, p. 6).

Em seguida, Risério faz uma observação que merece reflexão. Ele cita Heleieth Saffioti e o seu emblemático *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*, para afirmar que tivemos “as primeiras manifestações feministas” (Risério, 2014, p. 36) quando Bertha Lutz (1894-1976) se tornou líder do movimento aqui no Brasil depois de haver estado em Londres. No entanto, como já mencionado aqui neste capítulo, é importante lembrar que, no século XIX, Nísia Floresta já anunciava, em terras brasileiras, a emancipação feminina, o que nos leva a crer que foi uma pioneira do movimento não só no Brasil, mas também na América Latina (Duarte, 2010, p. 13). Segundo Constância Lima Duarte (2003, p. 153), ela foi “uma das primeiras mulheres no Brasil a romper os limites do espaço privado e a publicar textos em jornais da chamada ‘grande’ imprensa”. Além disso, ela é autora do “primeiro livro feminista de que se tem notícia” (Duarte, 2006, p. 18). Aqui, Duarte se refere a *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*, escrito em 1832, no qual Nísia Floresta defende a emancipação feminina:

Nísia Floresta identifica na herança cultural portuguesa a origem do preconceito no Brasil e ridiculariza a idéia dominante da superioridade masculina. Homens e mulheres, afirma, “são diferentes no corpo, mas isto não significa diferenças na *alma*”. Ou as desigualdades que resultam em inferioridade “vêm da educação e circunstâncias de vida”, argumenta, antecipando a noção de gênero como uma construção sociocultural. Segundo a autora, os homens se beneficiavam com a opressão feminina, e somente o acesso à educação permitiria às mulheres tomarem consciência de sua condição inferiorizada (Duarte, 2003, p. 153).

Outra afirmação de Risério que requer atenção diz respeito à suposição de que as feministas brasileiras “imitaram”, inicialmente, as reivindicações das britânicas e, depois, as das norte-americanas:

Sob o influxo do feminismo britânico (mais tarde, norte-americano), as mulheres brasileiras modelaram suas reivindicações *na base da imitação*, lutando para conseguir seus direitos políticos e estruturando suas associações por similaridade às matrizes estrangeiras. Este feminismo incipiente se caracteriza, principalmente, por *sua incapacidade em partir de uma interpretação de nossa realidade socioeconômica* e em adotar uma perspectiva libertária mais ampla (Risério, 2014, p. 36, grifo nosso).

Em parte, sem generalizações, pode ser que a suposição de Risério proceda, o que é comprovado pelas próprias críticas feitas por Pagu às referidas feministas que, realmente, defendiam uma pauta que atendia mais aos anseios de sua classe. Porém, no que se refere à imitação sem atentar à realidade brasileira, essa afirmação demonstra o descrédito pela luta das mulheres e desconhecimento da trajetória do movimento feminista neste país, principalmente, se considerarmos, por exemplo, a publicação da obra pioneira de Nísia Floresta:

Direitos das mulheres e injustiça dos homens foi inspirado na obra de Mary Wollstonecraft – *Vindication of the rights of woman* [Reivindicação dos direitos da mulher], de 1792 –, conforme ela mesma declarou, mas também em livros de outros autores europeus. A novidade é que, ao invés de simplesmente fazer uma tradução, Nísia assimila *antropofagicamente* as concepções estrangeiras e escreve um livro denunciando os preconceitos existentes no Brasil contra a mulher e desmitificando a ideia dominante da superioridade masculina (Duarte, 2006, p. 19, grifo nosso).

A ideia da antropofagia é tida pelos críticos, a exemplo de Augusto de Campos, como revolucionária. Contudo, diante de suposições como a de Risério, corre-se o risco de considerar uma mera imitação discursos produzidos por mulheres, principalmente aqueles com traços feministas, quando estas entram em contato com ideias estrangeiras. Nesse sentido, pode-se inferir que assimilar antropofagicamente tais ideias parece não ter validade para o sexo feminino, o que é injusto, já que, mesmo inconscientemente, se desqualifica o trabalho das escritoras. Carmen da Silva também publicou *Histórias híbridas de uma senhora de respeito* e *Sangue sem dono* numa alusão, respectivamente, a *Memórias de uma moça bem-comportada* e a *O sangue dos outros*, ambos da filósofa francesa Simone de Beauvoir. Assim, longe de imitar, tanto Carmen da Silva quanto Nísia Floresta assimilaram antropofagicamente o pensamento de suas antecessoras e retrataram em suas obras uma perspectiva que atendesse às especificidades da realidade brasileira, pois como afirmou Beatriz Azevedo (2018, p. 78), “a antropofagia é sobretudo uma devoração crítica da realidade”.

Sobre as pesquisas em torno da produção literária de Patrícia Galvão, quando se investiga a fortuna crítica, constata-se que o estudo em torno de Pagu é bem mais amplo do que o que se dedica a Carmen da Silva. Aqui, destacam-se principalmente estes trabalhos: *Um caminho à liberdade: o legado de Pagu* (2014)²⁶, de Sarah Pinto de Holanda; *Literatura e política no romance de Patrícia Galvão* (2015), de João Carlos Ribeiro Junior; *Pagú: escritos literários e inscrições históricas*, de Lúcia Helena da Silva Joviano (2014), e *A escrita como devoração da vida: Patrícia Galvão, a face velada de Pagu* (2017), de Liziane de Oliveira Coelho, entre outros que, durante a escrita da tese, poderão ser consultados.

Dessas pesquisas, enfatizam-se aqui alguns aspectos tratados pelos/as pesquisadores/as em torno das obras de Pagu. Ribeiro Junior (2015, p. 106) faz uma análise que é de interesse para esta tese. Ele considera que em *Parque industrial* “Patrícia Galvão evitou o impulso paternalista de falar pelos pobres optando por tornar-se um deles, algo que ela tentou literalmente”. Entretanto, apesar de ter saído do “conforto pequeno-burguês”, ela não conseguiu chegar aonde queria, ou seja, à “vida proletária”, tornando-se vítima de uma dupla perseguição: “a do Estado anticomunista e a do Comunismo anti-intelectual”. Esse ponto de vista confirma a dificuldade que o intelectual encontra quando decide falar de um lugar que originalmente não é o seu. Além disso, evidencia a condição de Pagu como pária – nesse caso, duplamente. Ribeiro Junior também traz contribuições quanto ao “realismo socialista” e apresenta particularidades de *Parque industrial* que o afastam dessa doutrina. O pesquisador não acredita que seja possível “que uma obra se nutra de apenas uma modalidade estética, ainda mais se importada. No cruzamento de influências, há aquelas predominantes. Em *Parque industrial*, não é o realismo socialista” (Ribeiro Junior, 2015). Sua análise é bastante pertinente e serve para contrapor-se a quem concebe o romance de Pagu como resultado exclusivo dessa doutrina. Por isso, principalmente, o trabalho de Ribeiro Junior fundamenta o ponto de vista desta tese quanto à defesa da liberdade na criação, que é um componente fundamental para caracterizar uma pária rebelde, como é o caso de Patrícia Galvão escritora.

Ainda sobre o “realismo socialista”, vale a pena verificar a análise de Sarah P. de Holanda (2014). A pesquisadora alude a *Parque industrial* como “romance panfletário” em cuja escrita Pagu abdicou, “em grande parte, de sua autonomia estética e temática para colaborar

²⁶ Essa dissertação teve como orientadora Elódia Xavier, importante pesquisadora da literatura produzida por mulheres. Foi ela quem, a partir do contexto brasileiro, fez uma releitura das fases feminina (imitação), feminista (ruptura) e fêmea (autodescoberta), que foram assim descritas pela crítica norte-americana Elaine Showalter. Vale dizer, também, que na banca de defesa dessa dissertação estava Eurídice Figueiredo, autora do recente *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras* (2020), a qual, na “Segunda parte: o cânone e a margem”, alude à Carmen da Silva e Patrícia Galvão.

com a divulgação das ideias do partido” (Holanda, 2014, p. 95). Ainda segundo seu entendimento, “o realismo de Patrícia carrega o prosaísmo partidário que o limita e se opõe às teorias pregadas pelo Marxismo, que propagavam a liberdade do escritor e da obra de arte” (Holanda, 2014, p. 95). A princípio, fica a impressão de que esse ponto de vista assumido pela pesquisadora acaba por desconsiderar o valor estético desse romance, de caráter engajado, que em minha opinião, aproxima-se mais da estética realista do que do “realismo socialista”. Entretanto, mais adiante, Holanda (2014, p. 99), de certa forma, desfaz essa impressão inicial, ao afirmar que “*Parque industrial* superou localismo temporal e efemeridade temática através do processo estético que norteou sua composição”. Destaca “sua faceta experimental, altamente influenciada pelas vanguardas europeias”, o que coloca a obra “entre um dos livros imprescindíveis para a compreensão do nosso modernismo em sua totalidade” (Holanda, 2014, p. 99). Daí, ela afirma que esse romance proletário “pode ser lido como uma obra de fronteira, que está entre o experimentalismo da década de 20 e o engajamento de 30” (p. 101). Nesse sentido, importa trazer para discussão o pensamento de Lúcia Helena da Silva Joviano (2014):

Pagú a despeito de acreditar e promover em seus textos uma escrita de conteúdos narrativos embasados na denúncia das mazelas do sistema capitalista e dos infortúnios próprios, pelos quais passava a população brasileira, fazia isso se importando também em manter-se ligada às pressuposições da estética modernista antropofágica. E nesse sentido, diferiu das diretrizes do chamado realismo socialista que se configurou na década de 1930 (Joviano, 2014, p. 51-52).

Thelma Guedes (2003), em *Pagu: Literatura e Revolução: um estudo sobre o romance Parque Industrial*, concorda diretamente com Joviano (2014) e Ribeiro Junior (2015). Além disso, ressalta uma espécie de “movimento de contramão” do referido romance, o que, para a pesquisadora, está explícito, e essa estratégia percebida no texto, segundo ela, foi intencional:

Esse movimento, ao mesmo tempo em que o distanciou de tendências artísticas que pregavam a autonomia absoluta da arte e negavam a possibilidade de se fazer arte “engajada” de qualidade, impossibilitou seu enquadramento nas concepções estéticas do partido comunista, ainda não plenamente estabelecidas à época, mas muito próximas disso, já que em 1934 o PC stalinizado iria cunhar sua cartilha zhdanovista, estabelecendo as bases de uma literatura normativa, que seria intitulada de “realismo socialista” (Guedes, 2003, p. 53).

Liziane Coelho (2017) apresenta as várias faces de Pagu, inclusive a de autora de contos policiais. Embora a presente tese não tenha a pretensão de tomar *Safra macabra* como objeto de estudo, a análise dessa pesquisadora é relevante nesta pesquisa. Ao constatar que esses contos são todos ambientados em países da Europa, em sua análise destaca as relações interculturais vivenciadas pela autora, fruto de sua condição de viajante e estrangeira, o que faz

dessa criação de Pagu uma experiência que se distancia das de seus contemporâneos que estavam focados em traços nacionais e/ou regionais, tais como Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos. Ademais, esse trabalho também atesta seu estilo vanguardista e antropofágico. Coelho também chama a atenção para o pseudônimo adotado por Patrícia Galvão em *Safra macabra*, o nome King Shelter, “o único pseudônimo masculino utilizado pela autora” (p. 73). De acordo com sua percepção de pesquisadora, “uma das principais razões da autora optar pelo uso de um nome masculino talvez estivesse na tentativa de seguir a corrente dos nomes que se destacavam no espaço de produção dos *pulps*, tais como Conan Doyle, Edgar Wallace e S.S. Van Dine” (p. 73). Dessa leitura pode inferir-se também que a representação majoritária de homens autores nesse tipo de gênero confere certa autoridade assumir uma autoria masculina. Temos casos conhecidos de mulheres que, ao publicarem suas obras, tiveram seus nomes tomados como pseudônimos, como se fosse impossível uma mulher tratar de determinados assuntos ou adotar uma linguagem que, culturalmente, são associados ao universo masculino. Graciliano Ramos, por exemplo, não acreditou inicialmente que Rachel de Queiroz pudesse ter escrito *O quinze*²⁷. O mesmo aconteceu com Carmen da Silva, na Argentina, quando veio a público *Setiembre*: “escrevi um livro sem pieguices de linguagem ou de conteúdo, ninguém ainda conhecia meu nome [...] e, a princípio, todo o mundo supôs que eu fosse homem” (Silva, 1984, p. 93). O único que a aceitou como mulher foi o herdeiro e crítico de *La Nación*, que assim procedeu para, contudo, dizer que “Toda a literatura feminina é supérflua” (p. 93).

A perspectiva assumida por Liziane Coelho ao conceber o “relato/carta” de Pagu como um testemunho, e não apenas como autobiografia, também contribui para esta tese que, para falar sobre memória como espaço político, terá como referência, entre outros, os estudos de Márcio Seligmann-Silva. Outro aspecto abordado pela pesquisadora que amplia os estudos em torno de autobiografia e autoficção diz respeito à aplicação do conceito de “autobiofagia” a toda a produção de Patrícia Galvão: “A partir da compreensão do sentido de autobiofagia, ou seja, quando a vida daquele que escreve serve como alimento para sua produção literária, procuro aproximar o termo à sua escrita literária” (Coelho, 2017, p. 122). Esse termo, como se vê, alude

²⁷ Em “Feminismo e literatura no Brasil”, Constância Lima Duarte (2003, p. 164) ressalta o adiantamento de Rachel de Queiroz para a sua época por ocupar espaços que eram majoritariamente masculinos. Em seguida, lembra o impacto que causou ao publicar o romance *O quinze* e transcreve o depoimento de Graciliano Ramos que confessou ter duvidado da autoria: “*O quinze* caiu de repente ali por meados de 1930 e fez nos espíritos estragos maiores que o romance de José Américo, por ser livro de mulher e, o que na verdade causava assombro, de mulher nova. Seria realmente de mulher? Não acreditei. Lido o volume e visto o retrato no jornal, balancei a cabeça: Não há ninguém com esse nome. É pilhéria. Uma garota assim fazer romance! Deve ser pseudônimo de sujeito barbado. Depois, conheci *João Miguel* e conheci Raquel de Queirós, mas ficou-me durante muito tempo a idéia idiota de que ela era homem, tão forte estava em mim o preconceito que excluía as mulheres da literatura. Se a moça fizesse discursos e sonetos, muito bem. Mas escrever *João Miguel* e *O quinze* não me parecia natural” (*apud* Duarte, 2003, p. 164).

à antropofagia e foi usado primeiramente por Augusto de Campos em sua abordagem do *Álbum de Pagu* (Campos, 2014, p. 94). Coelho constata que as experiências vividas pela autora não são detectadas apenas nos poemas e em *Paixão Pagu*, “mas em toda extensão de sua obra – como crônicas, charges e contos. Nesse sentido, considero a escrita de P. Galvão como uma estética que se localiza no limiar entre a vida e a ficção”. Ao se referir à “autodevoração” constatada na leitura das obras de Pagu, a pesquisadora conclui:

A palavra “devoração” é utilizada, nesse estudo, como uma metáfora fundamental para a compreensão da autobiofagia na obra da autora. Devorar a própria vida, as memórias, para reverberar em uma escrita próxima da vida. P. Galvão foi uma mulher de trânsitos entre países, algo que lhe permitiu adquirir conhecimento sobre as vanguardas europeias e as inovações literárias dos territórios frequentados (Coelho, 2015, p. 123).

Por fim, vale dizer que esse recorte procurou evidenciar Patrícia Galvão não como um mito, mas como uma autora que concentra em si muitos elementos que a tornam uma personalidade transgressora, desde o seu posicionamento como mulher numa sociedade que reprime o feminino, ao seu papel como intelectual que não admitiu abrir mão da liberdade em sua criação e, por isso mesmo, inovou. Essas particularidades fazem dela uma pária, mas num sentido que a coloca como uma pária rebelde que se insurge para reivindicar um lugar ao sol: “quero ir bem alto... bem alto... numa sensação de saborosa superioridade / é que do outro lado do muro tem uma coisa que eu quero espiar...” (Galvão *apud* Campos, 2014, p. 100).

1.2.1.2 Carmen da Silva: uma pária a contrapelo do esquecimento

No ano da morte de Patrícia Galvão, retornava ao Brasil Carmen da Silva, vinda da Argentina, onde permaneceu de 1949 a 1962. Se Pagu, nos finais da década de 1920, frequentou as reuniões dos modernistas do movimento antropofágico, Carmen fez algo semelhante em Buenos Aires, ao participar da Sociedade Argentina de Escritores (SADE). Gaúcha de Rio Grande, jornalista, romancista, psicóloga, tornou-se um dos nomes mais significativos do feminismo brasileiro, numa mídia tradicional: a revista *Claudia*. Suas publicações nesse veículo renderam-lhe dois livros de ensaios²⁸, publicados pela editora Civilização Brasileira, e, em 1994, sob a organização de Laura Taves Civita e seleção de texto de Julia Tavares, foi lançado *O melhor de Carmen da Silva*, uma coletânea de artigos publicados ao longo de quase 22 anos.

²⁸A arte de ser mulher: um guia para o seu comportamento (1966) e O homem e a mulher no mundo moderno (1969).

O intenso trabalho de Carmen da Silva na imprensa fez dela uma importante voz do movimento feminista, nas décadas de 1960 a 1980, justamente quando se vivia a ditadura militar. Natalia Pietra Méndez (2018) é quem se reporta aos anos de 1960 e a aproxima de outras duas intelectuais feministas: Heleieth Saffioti e Rose Marie Muraro. Na coluna “A arte de ser mulher”, da já referida revista, semelhante ao que fez Betty Friedan ao desvelar o “mal sem nome”, Carmen da Silva realizou um trabalho de esclarecimento fundamentado no diálogo constante, principalmente com as leitoras de seus ensaios, como se pode constatar no estudo de Ana Rita Fonteles Duarte, *Carmen da Silva: o feminismo na imprensa brasileira* (2005). Essa rio-grandina, tornada carioca, fez da tribuna seu espaço de luta contra a opressão e usou a palavra como instrumento de libertação (de si mesma e do outro), marcando mais de uma geração que a homenageou em seu centenário comemorado em novembro de 2019, quando aconteceu o *Seminário Internacional para Ler Carmen da Silva*, na Biblioteca Rio-Grandense, localizada em sua cidade natal, e do qual eu pude participar. Portanto, este tópico se constituirá de minhas recordações daqueles dias em que transcorreu o seminário e também da fortuna crítica referente à produção literária da autora homenageada.

Se recordar vem do latim *re-cordis*, que quer dizer “voltar a passar pelo coração”, vale a pena trazer à memória aqueles dias de seminário em que Carmen da Silva, metaforicamente, se fez presente. Depois de longa viagem, de ter percorrido de um extremo ao outro (do Extremo Sul da Bahia à cidade de Rio Grande), eu pisava no solo do Rio Grande do Sul para participar do seminário em homenagem a Carmen da Silva. Em Pelotas, entre o trajeto do aeroporto até a rodoviária, em conversa com o taxista, um senhor que bem conhecia a cidade natal da homenageada, quando interrogado, disse desconhecer aquela mulher. “Uma ilustre desconhecida”... foi o que veio à memória, numa espécie de projeção do pensamento da articulista de Sergipe, já mencionada aqui neste capítulo. De Pelotas até a cidade de Rio Grande, enquanto o ônibus percorria a rodovia, o olhar estava absorto em direção à paisagem, e o meu pensamento era um emaranhado de prospectivas motivadas pela ansiedade de poder andar pelas mesmas ruas, entrar nos mesmos lugares onde, um dia, Carmen da Silva marcou sua existência. Solícito, o motorista fez a parada em frente ao Hostel Rheingantz, onde o meu corpo cansado encontraria, em cada detalhe tecido ao longo de tantos anos, a alegria de estar num tempo-espaço de confluências díspares.

Esse hostel fazia parte, no passado, do antigo complexo da Fábrica Rheingantz (ou União Fabril), um marco na industrialização do Rio Grande do Sul. Segundo Maria Leticia M. Ferreira (2013, p. 70), “uma das maiores fábricas têxteis do sul do Brasil surgidas no século XIX”. O anfitrião, o Sr. E., orgulhoso dessa história que o tempo coloca num lugar de afeto

inscrito na memória, falava sobre o que o olhar e o entendimento procuravam alcançar: a creche, o grupo escolar... e, do lado oposto da rua, a fileira de casas geminadas onde residiram os operários que, certamente, não habitaram as mesmas moradias dos mestres das fábricas – que, como atesta Ferreira (p. 80), “pelo menos até 1950, eram de nacionalidade alemã” –, dos diretores das empresas e nem mesmo as dos contramestres. Ferreira (2013, p. 81) confirma: “Esses espaços revelavam as estratificações e os processos de discriminação étnico-social, regidos por uma ordem baseada nas distinções e nos papéis sociais que se estabeleciam como um prolongamento do que ocorria no interior da fábrica”. Parecia providência do destino, pois, justamente no momento em que eu delineava a pesquisa em torno de Carmen da Silva e a autora de *Parque Industrial*, estava justamente ali, naquele hostel, que, outrora, fora “moradia de engenheiros que mantinham as máquinas da fábrica”, segundo o meu anfitrião.

Quando Sr. E. soube do motivo dessa viagem, ficou admirado de ter uma conterrânea tão ilustre e, no entanto, desconhecer por completo a sua existência. Imediatamente, fez questão de fazer com que eu conhecesse o local do evento: a antiquíssima Biblioteca Rio-Grandense, com mais de quatrocentos mil volumes. Foi nesse espaço que Carmen da Silva teve contato com vasta literatura. A casa, em estilo colonial, onde ela nasceu, tal qual ela deixou, atualmente sem restauração, sofrendo as intempéries do tempo, fica ali mesmo, perto da biblioteca. É uma estranha e adorável figura, numa esquina, espiando o ir e vir do trânsito e o surgimento das modernas construções que a rodeiam. Numa de suas paredes laterais, rente à esquina, picharam a cara de um gato com a palavra “crazy”, o que não deixa de ser uma feliz coincidência: primeiro, pelo amor declarado da autora pelos felinos; segundo, pela sua personalidade não afeita aos ajustamentos. Era o dia cinco de novembro e o Seminário teria início no dia seguinte. A mais antiga biblioteca do Estado do RS foi vista por mim de longe como quem admira um mundo por conhecer, uma espécie de miragem.

O dia seis amanheceu sem chuva, ensolarado, mas com uma brisa que causava arrepios em qualquer baiana/o acostumada/o aos cálidos raios solares – e assim seria a semana do *Seminário para ler Carmen da Silva*, como se o universo e todas as boas energias confluíssem para que tudo desse certo, que nenhum inconveniente pudesse atravancar o caminho. Nessa manhã de sol, quem me conduziu até a Biblioteca Rio-Grandense foi a professora Nubia Hanciau²⁹. Nesse espaço, teve início o evento com a exposição “Carmen da Silva, seu tempo e

²⁹ Justamente ela que, incansavelmente, luta para que a “Noiva do mar” não se esqueça de sua filha ilustre. Hanciau é uma “carmensilvóloga” que abriu caminhos para tantas outras. Foi ela quem organizou o referido evento, que resultou na coletânea de artigos intitulada “Para ler Carmen da Silva”, e é a responsável por um site que dispõe de dados e estudos sobre a vida e a obra da autora. Sua tese resultou no livro *A feiticeira no imaginário ficcional das Américas* que recebeu o primeiro lugar na categoria Teses em Estudos Canadenses, no Concurso

sua obra”. E lá estavam documentos e objetos que registravam a sua existência: certidão de nascimento, fotos, bibelôs – inclusive, dois singelos gatinhos, um ao lado do outro, olhavam para cima como se sorrissem para a sua dona –, suas obras, exemplares do jornal *Mulherio* (jornal feminista da década de 1980 – no exemplar inaugural, lá estava seu texto “Abracadabra!”), exemplares da revista *Claudia* e, para surpresa, o *Livro de cabeceira da mulher*, um tipo de periódico dos anos de 1960 em que Carmen da Silva também colaborou. Foi Luciana Coutinho Gepiak quem, no último dia do seminário, apresentou dois ensaios publicados nesse recém-descoberto periódico, a saber: “A mulher livre: não se trata de sexo (só)”, do volume 1 de 1966, e “A virgindade: usos e abusos”, do volume 8 de 1968. Como se pode depreender a partir dos títulos desse artigos, sua autora, desde aquele período da década de 1960, já se posicionava contrariamente ao pensamento patriarcal que ainda vigora nos dias atuais. Conforme Gepiak (2019, p. 107),

No *Livro de cabeceira da mulher*, Carmen da Silva dá uma amostragem de seu estilo aguerrido, combativo e engajado com o feminismo. Seus textos não dão trégua ao pensamento patriarcal que ainda se fazia presente no Brasil da época, contrapondo conceitos considerados verdadeiros tabus, para desmistificar e esclarecer ao público feminino no que se refere aos avanços que vinham ocorrendo no mundo. Isto tudo ocorre em um período em que o país era dominado por um regime ditatorial, com diminuídas condições de liberdade de expressão e coesão governamental em torno de preceitos, como os voltados a padrões de moral e bons costumes, que restringiam o debate em torno de certos assuntos, notadamente o sexo. Carmen da Silva não se intimida e mantém seu discurso candente em defesa da causa da mulher.

É importante lembrar que, concomitante com esse periódico, havia outro semelhante dedicado ao público masculino, intitulado *Livro de cabeceira do homem*. Prova disso é um *post scriptum* no final do conto “A maçã dentro de si mesma: Desdêmona ou Bovary”?, de Carlos Heitor Cony, publicado no *Livro de cabeceira da mulher*. O conto chega ao desfecho com o suicídio do marido da protagonista e, no fim da página, lê-se: “P.S. Por que Alfredo se matou? A resposta se encontra no Livro de cabeceira do Homem, Volume I. (N. do E.)” (Cony, 1966, p. 18). Como se pode perceber, nesse tipo de periódico, circulavam variados gêneros textuais e nomes de diferentes autores/as, de brasileiros/as a estrangeiros/as, indo, por exemplo, de Virginia Woolf a Lygia Fagundes Telles³⁰.

ABECAN/AirCanada, em 2003. O site a que me refiro aqui é a página eletrônica <https://www.carmendasilva.com.br/>, resultado do projeto de pesquisa “Carmen da Silva, uma rio-grandina precursora do feminismo brasileiro”.

³⁰ Clarice Lispector, em seu livro de crônicas *A descoberta do mundo*, relata um episódio em que também confirma sua participação no *Livro de cabeceira da mulher*, além de insinuar a popularidade dessa publicação. Na crônica intitulada “A entrevista alegre”, registra-se o seguinte: “Há pouco tempo uma moça me telefonou dizendo que era da Editora Civilização Brasileira e que Paulo Francis me pedia para dar uma entrevista a ser publicada num dos livros da série *Livro de cabeceira da mulher*. Não gosto de dar entrevistas: as perguntas me constroem, custo a

Na orelha do livro, volume 8, chama a atenção o seguinte registro que A. Veiga Fialho faz para apresentar o ensaio de Carmen da Silva:

E para quem ainda não chegou ao divã para se queixar que os homens são todos iguais, e igualmente uns porcos, Carmen da Silva discorre sobre os usos e abusos da virgindade. Uma das conclusões a que ela chega é que as mulheres são todas iguais, e igualmente umas burras (Fialho, 1968, orelha do *LIVRO DE CABECEIRA DA MULHER*).

Será que um comentário como esse é sinal de quem não leu, leu e não entendeu ou leu e não quis entender? Ou ainda, será sinal de excesso de confiança querendo burlar o leitor para que ele, indignado, pudesse partir para a leitura do ensaio? Para desfazer essa fala malograda, é importante trazer aqui algumas conclusões a que Carmen da Silva chegou, para que esse tipo de leitura não cumule sobre ela ainda mais desprezo por parte de quem não compreende o feminismo como um movimento revolucionário. Ela chega à conclusão, por exemplo, de que “a moral sexual vigente não só varia para cada sexo como também para cada classe social” (Silva, 1968, p. 50). Imbuída, principalmente, de conhecimento da psicanálise e da sociologia, Carmen da Silva não realiza uma simples análise, o que, se presume, é exigir demais de quem se apraz com a superficialidade do pensamento, conforme procedeu A. Veiga Fialho. Mais uma de suas conclusões, em que se percebe sua perspicácia ao analisar a situação, constata-se aqui:

Em nossa sociedade agressiva, competitiva, injusta, baseada na opressão, o mais forte coisifica o mais fraco, impondo-lhe *suas* regras de jogo, de acordo com *seus* interesses, conveniências. Talvez o melhor exemplo de coisificação, no terreno sexual, seja precisamente a colocação da honra feminina do hímen intacto. No homem, honra é conceito vinculado ao caráter: implica dignidade, honestidade, lealdade, coragem, isto é, virtudes ligadas à consciência, à liberdade. Na mulher, honra é questão de detalhes anatômicos: mera coisa que independe de sua condição humana. E, inclusive, coisa sujeita a desgraçados e inevitáveis acidentes físicos (Silva, 1968, p. 56).

No segundo dia do Seminário, Nubia Hanciau, depois de apresentar Carmen da Silva como uma rio-grandina precursora do feminismo, anuncia que o coreto da famosa Praça Tamandaré será denominado “Largo Carmen da Silva”, título conferido pelo Prefeito Alexandre Duarte Lindenmeyer em 03 de dez. de 2019 (Hanciau; Alves, 2019, p. 222). A notícia alegrou a plateia, uma vez que esse ato coloca o nome da autora na história de Rio Grande. Pensando em espaços desse tipo e em memória, Francisco das Neves Alves, autor do ensaio “Lugares socioculturais e fragmentos memoriais da juventude de Carmen da Silva”,

responder, e, ainda por cima, sei que o entrevistador vai deformar fatalmente minhas palavras. Mas tratava-se de um pedido de Paulo Francis, e não havia como negar. Marquei o dia. E depois fiquei furiosa, até com Paulo Francis. Como é então? O *Livro de cabeceira da mulher* vende como pão quente e eles ganham dinheiro. A moça entrevistadora ganha dinheiro. E só eu tenho amolação. Tentei telefonar para Paulo Francis e desmarcar. Mas como? Se sou, como todo o mundo, vítima do telefone. Este ou não dava linha, ou dava e não estabelecia ligação. Afinal resignei-me. Mas vou me vingar, pensei, de um modo ou de outro vou me vingar” (Lispector, s/d, p. 29).

relembra lugares da vivência da autora os quais ela os retrata em suas obras, o que será importante nesta tese, já que esta defende a ideia de que o fato de rememorar tempos-espços também constitui um ato político da pária.

Maria Helena Fuão (2019, p. 123), em “Ousadia e engajamento de Carmen da Silva em sua obra romanesca inaugural”, fruto de sua dissertação de mestrado intitulada *Uma leitura da ficção e da história na escrita de Setiembre, de Carmen da Silva*, defendida em 2004 pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande – FURG, afirma que “Em *Setiembre*, Carmen seduz ao entrecruzar história e ficção num romance de tessitura narratológica com marcas de vanguarda, comprovando assim o seu valor inestimável”. A perspectiva a partir da qual Fuão considera o supracitado romance, também contribui, nesta tese, para se pensar sobre o caráter performático da memória e sobre o heterodiscurso e o dialogismo bakhtinianos. Surgido no momento em que Perón é destituído do poder, em setembro de 1955, “é nesse cenário que se movimentam, trabalham, amam e sofrem as múltiplas personagens. É também nesse pano de fundo que se confrontam paradoxos, tais como a representação fictícia/histórica, o particular/real e o presente/passado”, e, a partir daí, Carmen da Silva vai “criando e desfazendo ambiguidades” (Fuão, 2019, p. 124). Seu pioneirismo e sua maestria são assim descritos:

Sem pretensões de registro fiel, ela transita por alguns fatos contemporâneos à sua estada naquele país, revelando forte engajamento político, bem como a ousadia de ser a primeira escritora a registrar, no calor do acontecimento, ainda que romanescamente, episódios tão marcantes da sociedade vizinha, na qual temporariamente vivia (Fuão, 2019, p. 124).

Nesse sentido, Fuão (2019, p. 129) destaca a importância dessa obra inaugural devido à capacidade de Carmen da Silva de entrecruzar ficção e fatos históricos recentes, quando escreveu o romance, e também a de elaborar “uma tessitura narratológica fragmentada e, paradoxalmente, totalizadora da representatividade do povo argentino na ocasião do fato político de tamanha relevância”. Assim, ela conclui enfatizando a produção literária dessa mulher militante do feminismo: “o seu reconhecimento literário não deve estar restrito tão somente às suas múltiplas crônicas de cunho feminista que a fizeram conhecida. *Setiembre* é uma obra de valor inestimável, inclusive para a compreensão da vizinha Argentina e da América Latina” (p. 129).

Ainda no segundo dia do Seminário, foi realizada a representação de uma adaptação livre para radioteatro, uma versão feita por Ricardo Enrique Lleras e traduzida por Alice Barreto del Fresno, sobrinha de Carmen da Silva, baseada em uma cena do romance *Setiembre* (Hanciau; Alves, 2019, p. 131-136). Essa adaptação radiofônica foi realizada por Marina

Oliveira e Paulo Gaiger. Aqui, vale fazer uma observação quanto à questão que gira em torno do peronismo. Constatei, nos momentos em que o romance era assunto do seminário, o interesse em relacionar o peronismo da época vivida pela autora com o atual contexto político da Argentina, o que pareceu um ponto polêmico que merecia um debate, embora naquela ocasião não fosse conveniente. Por isso, nesta tese, quanto a esse aspecto, se terá o cuidado de não fazer de Carmen da Silva uma mulher burguesa contra o povo, conivente com a direita ou extrema direita da atualidade, uma vez que o seu embate contra o peronismo se deu, principalmente, por conta da demagogia populista e do caráter autoritário do governo de Perón. É o que se observa, por exemplo, em *Memórias híbridas de uma senhora de respeito*:

Não estava habituada a ter medo, a cochichar e olhar em torno, a suspender as conversas quando aparecia alguém que não fosse inteiramente conhecido e de confiança, a calar os comentários, a fugir das multidões, a passar de largo e fingir que não era comigo quando testemunhava cenas de violência ou arbítrio nas ruas. Eu vivera uma boa parte do Estado Novo no Brasil, mas era muito garota para prestar atenção ao que ocorria ao redor e, de todos os modos, Rio Grande era pequeno demais, “íntimo” demais para servir de amostra, a repressão aí agia num âmbito estreito e de forma quase privada. Em Buenos Aires, respirava-se o peronismo como um clima denso e sufocante – às vezes literalmente, pois era comum ter de andar pelas ruas com o lenço molhado no nariz para proteger-se das emanações de gás lacrimogêneo, vestígios de escaramuças recentes (Silva, 1984, p. 74).

Quanto ao caráter demagógico desse governo, na opinião de Carmen da Silva (1984, p. 75-76), ele conspurcava a consciência de classe dos marginalizados:

Com a desenfreada demagogia peronista, setores marginalizados vinham à tona: trabalhadores, “cabecitas negras”, descamisados, “gente de medio pelo”, passavam a reconhecer sua existência, tomando um embrião de consciência de classe que o próprio peronismo se encarregava de corromper mediante reivindicações do mais mesquinho individualismo pequeno-burguês.

Destacam-se aqui as aspas usadas pela autora nesse excerto para não tomá-la como uma preconceituosa classista. Carmen da Silva tinha plena consciência do tom pejorativo dessas expressões, o que pode ser comprovado, por exemplo, quando ela se reporta ao assédio sofrido nas ruas de Buenos Aires, que partia de homens oriundos do povo e provenientes de uma elite privilegiada: “O abuso não partia só dos tangueros, dos suburbanos endomingados, dos que a discriminação elitista chama de “gente de medio pelo”, dos “cabecitas negras” em permanente regime de privação [...]” (Silva, 1984, p. 40).

O professor de literatura da Universidade Federal do Rio Grande, Mauro Nicola Póvoas, apresentou a Carmen da Silva contista do período vivido na Argentina. Segundo Póvoas, os contos da autora se dividem entre aqueles de caráter social, do tipo denúncia, em que as personagens vivem situações conflitantes, e os de caráter mais intimista, nos quais se detecta

sondagem psicológica. Esses contos encontram-se, originalmente, sob o cuidado da guardiã do acervo de Carmen da Silva, a professora Nubia Hanciau, que espera a sua tradução e posterior publicação. Foi a Concha Editora que, em 2019, divulgou em sua página eletrônica um conto inédito³¹, intitulado “Domingo”, traduzido do espanhol por Isabella Mozzillo. Esse lado contista de Carmen pôde ser apreciado por meio da leitura dramatizada de Aline Castaman e alunos do Grupo Leituras do Drama Contemporâneo, do Curso Teatro Licenciatura, da Universidade Federal de Pelotas – UFPEL.

Ainda sobre a contística de Carmen da Silva, merece lembrar aqui o texto do espanhol Jesús Pérez García³², “‘A menina, o broto e a foto’: crônica de um conto sequestrado”, no qual o pesquisador trata da polêmica gerada em torno da publicação do conto “La niña, el capullo y el retrato”, em 1961, na Argentina. Esse conto, publicado na revista *Damas y Damitas*, foi censurado por setores reacionários, o que colocou a autora, como estrangeira, numa situação difícil. Em *Histórias híbridas...* Carmen da Silva relembra o caso:

Fiquei malvista com o pequeno escândalo de *Damas y Damitas*, uma açucarada revistinha feminina que me solicitou um conto. Escrevi uma historinha sobre as primeiras emoções sensuais de uma adolescente: impossível pensar algo mais edulcorado e ingênuo. Mas Buenos Aires nessa época vivia mergulhado numa onda de puritanismo à ultrança, comum às ditaduras, [...] Não deu outra: o conto foi censurado, a tiragem da revista apreendida (Silva, 1984, p. 91).

Diante desse fato vivido por uma estrangeira, García (2019, p. 80) faz a seguinte observação: “Ser estrangeiro e opinar a respeito de assuntos sociais do país de acolhida pode ser tarefa delicada e não isenta de risco”. Possivelmente, o choque tenha ocorrido porque Carmen da Silva, uma mulher, tenha tocado em assunto tabu, a sexualidade. Por isso García (2019, p. 81) esclarece a polêmica da situação: “se além de estrangeira, a pessoa que fala for mulher, a porção de coragem e prudência deve ser redobrada, sobretudo quando se trata de

³¹ Disponível em: <https://www.conchaeditora.com.br/post/de-quando-concha-e-carmen-da-silva-se-encontram>. Acesso em: 12 jun. 2022. Sobre a editora Concha, merece transcrever o texto em que se constata seu compromisso com a literatura, em especial, com a do Rio Grande e redondezas: “A Concha Editora existe para colaborar com a cena literária ao sul do Brasil. Incentivamos escritores a desenvolver projetos artísticos que expressem o potencial criativo autoral e encontrem leitores. Fazemos isso criando livros, oferecendo cursos, oficinas e consultorias, e promovendo eventos de divulgação literária. Literatura contemporânea e crítica literária são nossos principais interesses. Projetos acadêmicos e experimentos em arte também têm nosso coração”.

³² É o pesquisador Jesús Pérez García quem, atualmente, faz a tradução para o espanhol da obra *Histórias híbridas de uma senhora de respeito*, de Carmen da Silva. Esse projeto está sendo financiado pelo Ministério da Cultura da Espanha. García concluiu o doutorado em Letras na Universidade Federal do Rio Grande (FURG) e foi na disciplina de Literatura e Americanidade, com a doutora Aimée Bolaños, que o pesquisador entrou em contato com a autora de *Histórias híbridas*. Sua iniciativa em dar continuidade com o projeto confere ainda mais visibilidade a Carmen da Silva, o que contribui para a sua permanência na memória coletiva. É, também, uma forma de valorizar a sua produção literária que, traduzida, terá mais alcance. Informações sobre a tradução e publicação de alguns excertos já publicados encontram-se no site <https://www.carmendasilva.com.br/noticias/>. Acesso em: 17 mar. 2023.

assuntos que atingem os considerados ‘costumes morais’ de uma sociedade”. Assim, uma mulher estrangeira tocar nesses costumes “é ser duplamente estrangeira” (p. 81). Essas observações de García levam a considerar a condição de Carmen da Silva como a de uma pária, assim como tantas outras mulheres que estiveram nessa mesma condição de estrangeira, tais como Flora Tristan e Patrícia Galvão. Mas, mesmo tendo sua obra censurada, a autora não se deu por vencida:

O assunto alimentou a crônica portenha durante algumas semanas, recebi cartas de adesão e xingamentos, aplausos e desancadas. Publiquei na *Gaceta Literaria* de Tucumán um artigo dizendo o que eu pensava da censura, sob o título um tanto ionesqueano de *Um elefante no Vestíbulo*, dei entrevistas a vários jornais e revistas de Buenos Aires, fui o pratinho do dia. [...] E assim acabou minha reputação de virtude. Durou pouco: tem gente que nunca dá certo na vida (Silva, 1984, p. 91).

Segundo García (2019, p. 82), as sucessivas respostas de Carmen da Silva também foram motivo de escândalo, e não só o conto. Consequentemente, “a suposta obscenidade do texto” foi transferida para a autora, uma escritora mulher e estrangeira:

No final, o conto censurado transformou-se em “conto obsceno” escrito por uma mulher estrangeira. As respostas de Carmen da Silva, ao questionar a falsa moral que, segundo ela, imperava na Argentina, incendiaram o imaginário dos leitores, aqueles que procuraram o conto censurado ou os que a criticavam abertamente, enfatizando sua condição de estrangeira e de mulher (García, 2019, p. 83).

No último dia do seminário, dia oito de novembro, outros trabalhos continuavam desvelando a imagem da ilustre rio-grandina, diante de um público variado: professores, estudantes, pesquisadores, moradores locais, jovens e pessoas não tão jovens, mas de visível energia. Nesse dia, a professora Eliane Campello, com seu ensaio “Conselhos ‘feminis’ em *A arte de ser mulher*” confirma o caráter transgressor da autora que, na esfera jornalística, buscou desconstruir estereótipos e também conscientizar o público feminino acerca de sua capacidade de se tornar protagonista de sua própria história: “De um lado, a sociedade impondo regras de conduta às mulheres; de outro, a jornalista, cheia de ideias feministas, com vistas à emancipação das mulheres” (Campello, 2019, p. 161). A figura da “protagonista” é recuperada por Campello numa interlocução com as palavras de Comba Marques Porto e fotos de Martha Rosler. Por fim, no Epílogo II de seu ensaio, Campello revela que no seu aniversário de 18 anos, em 1966, foi presenteadada com *A arte de ser mulher*, sinal de que ela soube aplicar os princípios do protagonismo defendido por Carmen da Silva.

A cubana Aimée G. Bolaños, professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande, com o seu “Carmen da Silva escreve Carmen da Silva”,

ecoou uma voz poética marcada por um sentimento atravessado de admiração. Um momento comovente ocorreu quando ela quis saber diretamente de Comba, contemporânea de Carmen da Silva, quem, afinal, foi aquela mulher, já que estava ali diante de si um arquivo vivo, alguém que conviveu com pessoa tão dileta. Quanto à leitura que Bolaños (2019, p. 202) faz de *Histórias híbridas...*, merece atenção o fato de vinculá-la “à teoria da identidade narrativa de Paul Ricoeur”. Assim, ela justifica sua estratégia de leitura:

Sem desestimar a proposta do pacto autobiográfico de Philippe Lejeune nos anos 1970, as variantes da desconstrução a partir dos 80-90 com seus discursos sobre a morte do autor ou sua recuperação como função da ficção, nem os mais recentes conceitos de autoficção como gênero híbrido ou ambíguo, Ricoeur ocupa um lugar mediador principal na minha leitura com sua interpretação de si mesmo como outro, quer dizer, em vínculo relacional com a alteridade, tema de poética muito patente nos desdobramentos atuais da teoria da ficção (Bolaños, 2019, p. 202).

Depois de feito seu esclarecimento, Bolaños afirma considerar o último livro publicado por Carmen da Silva como um “texto autoficcional biográfico”, o que o inscreve no campo biográfico, já que este “não supõe classificação, mas confluências de formas e horizontes [...], possibilitando o acesso a uma rede interdiscursiva relativa à identidade de forma não necessariamente canônica” (Bolaños, 2019, p. 202-203). A professora ressalta a “notável fluidez estética” de *Histórias híbridas...* e reconhece que essa obra “constitui uma autointerpretação na mediação de memória que privilegia os vasos comunicantes entre história e ficção” e que “a autora-narradora-protagonista [...] compartilha uma identidade nominal, mas na narrativa não tem uma identidade fixa, pois a Carmen da ficção vai se desfazendo e refazendo nos contextos-*praxis* epocais” (Bolaños, 2019, p. 203). Ademais, conforme ressalta Bolaños, o texto também, simultaneamente, pelo teor reflexivo, lembra ensaio. Essas são apenas algumas das valiosas observações feitas pela professora, o que nos leva a crer que essa análise será bem-vinda nesta pesquisa para tratar, principalmente, de memória e estratégia política e de narrativa performática.

Outro trabalho que merece atenção é o da professora do Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande, Kelley Baptista Duarte, que se reporta à Carmen da Silva como “feminista *avant la lettre*” para afirmar que a autora “é de fato pioneira em uma produção que se apropria e subverte as categorias clássicas dos gêneros romance e autobiografia, inovando com uma escrita subjetiva e heterogênea”, que ela denomina de “autoficção feminista ou contemporânea”. É importante lembrar que a professora vem desde sua dissertação de mestrado trabalhando com o conceito de autoficção; no entanto, ela esclarece que o conceito tem sido ampliado “para ganhar uma interpretação menos normativa enquanto categoria

genérica” (p. 110). Partindo de *Sangue sem dono*, comumente classificado como romance, mas que apresenta traços autobiográficos, e *Histórias híbridas...*, classificado como autobiografia, Duarte (2019, p. 115) justifica a denominação “autoficção feminista” da seguinte forma:

Para pensar a produção dessa escritora como inaugural da “autoficção feminista” no Brasil, foi preciso reconhecer, inicialmente, que o estudo da autobiografia de Ph. Lejeune é aplicado a produções masculinas de grandes personalidades [...] Um segundo aspecto, relevante para as considerações de Carmen da Silva inovadora, está pautado no próprio estudo teórico e aplicação do neologismo “autoficção”, cujos precursores – S. Doubrovsky e Roland Barthes – foram homens que teorizaram essa nova modalidade de escrita e usaram suas próprias produções literárias como exemplares dessa estratégia moderna de escrita de vida (Duarte, 2019, p. 115).

Diante das interpretações de Bolaños e Duarte, conclui-se que ambas as pesquisadoras apoiam-se no conceito de autoficção, mas o interpretam a partir de uma perspectiva a atender à inventividade e diversidade estética de Carmen da Silva, além de elas considerarem o fator político, que é peculiar na escrita dessa autora, principalmente pela sua militância no feminismo. Assim, é importante que se problematize a hierarquização de gêneros nos estudos literários, uma vez que obras com traços autobiográficos são vistas como gênero menor pela tradicional crítica literária, o que contraria a perspectiva de uma literatura produzida por mulheres. Ademais, a leitura de Bolaños e Duarte sobre o conceito de autoficção aplicado à escrita de Carmen da Silva pode, nesta tese, ser também produtivo no estudo de *Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão*.

Aqueles/as que não puderam estar presentes no seminário, de igual maneira homenagearam Carmen da Silva por meio da gravação de depoimentos em vídeo, os quais foram exibidos durante o evento. Ana Rita Fonteles Duarte, professora do Departamento de História na Universidade Federal do Ceará, foi uma dessas depoentes. Sua obra *Carmen da Silva: o feminismo na imprensa brasileira* é fonte indispensável para quem pesquisa essa gaúcha de Rio Grande. Quem bem descreve a qualidade de seu trabalho é a professora Joana Maria Pedro, do Departamento de História da UFSC: “A forma da escrita de Ana Rita é um exemplo do que as pessoas que pretendem escrever história deveriam fazer: um trabalho sério, consistente e, ao mesmo tempo, atraente” (Pedro *apud* Duarte, 2005, p. 12).

A escritora Nélide Piñon (2019) também enviou o seu depoimento³³, pois fora amiga de Carmen da Silva. Segundo suas palavras, a amiga homenageada foi uma visionária, sem saber que era. Não foi uma revolucionária, mas revolucionou os costumes, e fez isso de uma forma

³³ O depoimento da escritora Nélide Piñon encontra-se disponibilizado no site <https://www.carmendasilva.com.br/noticias/nelida-pinion-celebra-a-amizade-e-o-centenario-de-carmen-da-silva-11/>. Acesso em: 17 mar. 2023.

“muito prudente, muito sábia, talvez não deliberadamente”. Segundo Piñon, ela foi se expandindo aos poucos em termos de ideias e de atuação porque ela sabia que o seu público não era sedento por revoluções nem por transformações sociais profundas. Era, na verdade, um público que “buscava mudança interior”, como “alguém que padece de uma metamorfose”. Assim, Carmen da Silva, conforme Piñon, “foi invadindo as camadas sociais” e conquistando as mulheres, que foram se dando conta de sua vida mesquinha e de que elas, em contrapartida, podiam se expandir. Esse foi o seu grande mérito. E ela fez isso a partir do que a autora de *A República dos Sonhos* chamou de “batalha do ego”. Ela alterou os rumos do Eu, que foi fundamental em sua obra, de acordo com Piñon. Quanto à sua produção literária e à Carmen da Silva escritora, a amiga disse acreditar no fato de que a intelectualidade brasileira não acolheu bem nem a autora nem a seus livros, o que, ao meu ver, reforça a razão pela qual ela se encontra à margem do cânone.

Comba Marques Porto foi outra amiga que, em 2015, publicou *A arte de ser ousada: uma homenagem a Carmen da Silva*. Ela participou ativamente no evento e sua presença ali também projetava a da companheira de luta. O olhar da plateia desejava encontrar em Comba a Carmen da Silva, resquícios de um tempo que o agora exigia presentificação. Algumas das “artes” da amiga foram destaques na fala de Porto, tais como: “compreender as contradições e esclarecer”, “cumpliciar com as leitoras”, “combinar jornalismo e psicologia”, “tornar a coluna num coletivo de reflexão”, “declarar-se feminista num momento considerado impróprio” e “fazer o pacto com a liberdade”. Por fim, Comba Marques Porto participou de uma mesa-redonda com a delegada Ligia Furlanetto a partir da seguinte provocação: “Afim, somos realmente livres?” Nesse momento final, constatou-se a atualidade das palavras de Carmen da Silva, o que faz dela uma mulher extratemporal, mas imprescindível em tempos de retrocesso como o que vivemos agora, em que as mulheres ainda continuam sendo vítimas das mais variadas formas de violência.

O *Seminário Internacional para Ler Carmen da Silva* chegou ao fim. Era dia 09 de novembro e eu fui para o meu último peregrinar por espaços um dia conhecidos por Carmen da Silva: Praça Tamandaré, o Porto Velho, a Doca e o Mercado Público Municipal, junto ao canal da Lagoa dos Patos (o Rio Grande), a Biblioteca Rio-Grandense, a Rua Conselheiro Pinto Lima, onde se localiza a casa onde Carmen nasceu. Senti um vazio... Era tarde, e um vento frio com céu nublado tornou aquele momento triste; porém, perto do cais havia um trio elétrico onde mulheres (Vejam só, mais uma vez, as mulheres!) cantavam e, nas bancas, o jornal local trazia notícias sobre as homenagens a Carmen da Silva, um sinal de um esperançoso porvir.

Foram ficando para trás as meninas conhecidas no Rio Grande, a quem dedico este espaço neste recordar que serviu de combustível para a pesquisa: Camila (com ela, uma tarde inteira de “Noiva do mar”: os Molhes da Barra e o Porto Novo ao longe..., a Praia do Cassino... pés na areia, a água salgada e fria, o arrepio, o tricotar de vidas inteiras..., o Museu Oceanográfico e o Centro de Recuperação de Animais Marinhos, a inalcançável Ilha dos Marinheiros, a Universidade Federal do Rio Grande, seu amor à pesquisa e à vida); Luciana, Elisângela, Iolanda e Susana, com as quais experimentei o valor da amizade e da acolhida.

Era noite e acontecia missa na Nossa Senhora Auxiliadora. Na antiga fábrica Rheingantz, tudo era silêncio, não havia o ranger das máquinas de tecer de outrora. O meu coração ficou diminuto... O que me restava além da longa estrada a ser percorrida no dia seguinte? A certeza de que eu tinha diante de mim um compromisso de tornar mais visível a experiência de Carmen da Silva como escritora e, com este estudo comparativo, contribuir para uma maior visibilidade da sua produção literária que se encontra afastada do cânone nacional.

Vale mencionar, ao término deste tópico, que foi Carmen da Silva quem me conduziu até Flora Tristan, o que, por sua vez, me fez considerar a categoria pária, que é fundamental nesta tese. Quando, em seu prefácio para o livro *Espelho de Vênus: identidade sexual e social da mulher* (1981), do Grupo Ceres, escreveu:

Condição feminina: eis o *Espelho de Vênus*, a identidade básica que une todas as mulheres, independente de classe. Daí a fragilidade de qualquer análise presa a rígidas classificações puramente econômicas, pretendendo negar que as mulheres, “como grupo objetivamente explorado na sociedade masculina, formam uma categoria social à parte, cujas características são as mesmas, seja qual for a classe considerada” (F. Tristan) (Silva, 1981, p. 12-13).

Não saberei dizer de onde Carmen da Silva extraiu esse excerto nem se o “F” abreviado esteja se referindo realmente a Flora, mas foi essa referência que me fez conhecer o pensamento de Tristan, que, por mais que reivindicasse a salvação da classe operária, deixou evidente que esta seria impossível sem considerar as mulheres, tão, historicamente destituídas de direitos: “Reclamo direitos para a mulher porque estou convencida de que *todas as desgraças do mundo são resultado deste esquecimento e desprezo que existe até agora dos direitos naturais e imprescritíveis do ser mulher*” (Tristan, 2015, p. 123).

Faço essas considerações porque reconheço a importância do contato de quem pesquisa com as mais variadas fontes. Muitas vezes, a fonte é um livro; outras vezes, é o solo onde pisamos. Em alguns momentos, é a fala de especialistas; em outros, é a voz de quem caminha conosco lado a lado. E, tratando-se de Carmen da Silva, esta parece ser uma fonte quase inesgotável porque, a cada busca, eu me deparo com uma inspiração, com um fio que me conduz

ao inesperado. Por isso, a pesquisa se torna algo tão fascinante, e eu espero, grandemente, que ao unir essas duas vidas, a de Carmen da Silva e a de Patrícia Galvão, por meio da categoria pária, eu consiga reconhecer, na literatura produzida por essas mulheres, a humanidade.

2 ESTRUTURA PERFORMÁTICA DA MEMÓRIA: ESPAÇO POLÍTICO DA PÁRIA

A memória representa um dos traços mais importantes quando se considera o ser humano no transcorrer de sua história. Destruir a memória de um povo é uma das estratégias mais eficazes para enfraquecê-lo e dominá-lo. Talvez por isso mesmo, numa atitude de autodefesa, civilizações que usam sistemas de comunicação e interação diferentes do alfabético, por exemplo, têm cuidado ao longo do tempo em preservá-la. Representantes de culturas diversas que transmitem o conhecimento via oralidade, dentre outras funções por eles assumidas, podem ser considerados como guardiões da memória, pois é dela que extraem os ensinamentos que são repassados aos seus, de modo que possam garantir a sobrevivência não só cultural, mas também física de toda uma coletividade. Assim, historicamente, os dominadores em suas ordenadas ações contra os povos dominados demonstraram saber disso e, portanto, usaram estratégias várias para subjugar os destruindo seus elos mais profundos com seu passado histórico. Aqui merece lembrar Aníbal Quijano (2009, p. 111) que, quando discorre sobre a colonialidade das relações culturais e intersubjetivas, constata que “em todas as sociedades onde a colonização implicou a destruição da estrutura societal, a população colonizada foi despojada dos seus saberes intelectuais e dos seus meios de expressão exteriorizantes ou objectivantes”. Por outro lado, quando os colonizadores não puderam destruir totalmente essa estrutura, “as heranças intelectual e estética visual” ainda podiam ser notadas; entretanto, “foi imposta a hegemonia da perspectiva eurocêntrica nas relações intersubjetivas com os dominados” (p. 111). Logo, de qualquer maneira, a relação entre colonizador e colonizado será marcada por apagamentos intencionados, o que representa uma demonstração de violência com o intuito de dominar.

Diante dessas considerações, proponho neste capítulo uma reflexão em que a memória é concebida como espaço político da pária. Assim procedo porque compreendo que as autoras em estudo, Carmen da Silva e Patrícia Galvão, atuaram de tal forma não só a preservar a memória, mas também a retomar fatos da história pessoal e coletiva como crítica a estruturas preestabelecidas que dizem respeito ao gênero, às questões político-ideológicas e culturais, entre outras. Essa ponderação parte da ideia de uma estrutura performática da memória, o que me possibilita pensar sobre diferentes culturas e suas variadas formas de concebê-la e de produzir, armazenar e transmitir conhecimento. Compreendendo a memória sob esse ponto de

vista, posso também pensar numa narrativa performática³⁴, o que levará à leitura de *Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão* e *Histórias híbridas de uma senhora de respeito*.

O poeta, romancista e historiador venezuelano Fernando Báez, em *A história da destruição cultural da América Latina: da conquista à globalização*, acredita que a memória é inseparável do ser, que “ele existe porque há recordação. [...] Onde há povo, há memória: a memória é a medida de tudo o que nos faz humanos. Não há humanidade sem memória” (Báez, 2010, p. 260). De acordo com essas afirmações, constata-se a relevância da memória na história da humanidade, já que é inerente à vida, o que eleva o seu grau de importância quando se consideram, por exemplo, os destinos de um povo, pois, se a memória for sabotada ou destruída, grupos podem ter a sua existência posta em risco ou podem sujeitar-se às artimanhas de dominadores.

Em *O livro dos abraços*, Eduardo Galeano apresenta uma série de microtextos intitulados “Desmemória” (são 4 ao todo). Em seu “A desmemória / 3”, o autor de *As veias abertas da América Latina* nos transporta para as ilhas francesas do Caribe quando narra o que aconteceu nesse território:

Nas ilhas francesas do Caribe, os textos de história ensinam que Napoleão foi o mais admirável guerreiro do Ocidente. Naquelas ilhas, Napoleão restabeleceu a escravidão em 1802. A sangue e fogo obrigou os negros livres a voltarem a ser escravos nas plantações. Disso, os textos não dizem nada. Os negros são os netos de Napoleão, não as suas vítimas³⁵ (Galeano, 2002, p. 62).

A partir desse microtexto, podemos inferir que a memória sofreu uma espécie de sabotagem porque a história oficial encobertou o que, de fato, sucedeu naquele território, confirmando a convivência de seus pseudo-historiadores com as ações desumanizadoras do colonizador. Diante desse episódio, também é possível concluir que a memória é um espaço político, um território em disputa. Ademais, desse contexto é importante considerar a ideia de que o lembrar pode apresentar uma estrutura performática. Nesse caso, e se a história fosse

³⁴ Entre os elementos que caracterizam uma narrativa performática, cito aqui o improviso, a irrepetibilidade, o dialogismo, o caráter reiterado, a atualização, a transmissão de saberes, a transposição de dados biográficos para o mundo da ficção, o enfrentamento crítico/político a estruturas preestabelecidas etc.

³⁵ Eduardo Galeano, antes de afirmar “Os negros são os netos de Napoleão, não as suas vítimas”, alude ao fato de que “os textos não dizem nada”, ou seja, essa parte da história foi negligenciada, e o que foi sendo repassado para as futuras gerações dava conta de um herói, como se do ex-imperador descendessem os colonizados, e não que ele tivesse sido um algoz, e eles suas vítimas. Historiadores como Frédéric Régent, da Universidade Sorbonne, procura mostrar essas contradições da história: “Ele [Frédéric Régent] diz que, a partir do final do século 19, livros escolares passaram a tender a elogiar o colonialismo ou a negligenciá-lo – já que era algo que havia acontecido longe das fronteiras da França e visto como periférico na narrativa nacional, enquanto a abordagem do tema da escravidão se limitava à sua abolição em 1848”. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/o-esquecido-papel-de-napole%C3%A3o-na-escravid%C3%A3o/a-57428202>. Acesso em: 23 mar. 2023.

narrada a partir da perspectiva ou da historicidade da vítima, ou seja, do colonizado? Em seu texto “Encenando a memória social: Yuyachkani³⁶”, Diana Taylor (2002, p. 14) alude à peça *Contraelviento*, criada em 1989 pelo grupo de teatro Yuyachkani “no auge do mais recente conflito civil do Peru, e reconta o testemunho de uma indígena sobrevivente ao massacre de Soccus³⁷, em Ayacucho”. Ao fazer essa alusão, Taylor procura traçar a diferença entre “memória do corpo” e “arquivo”. Para isso, recorre ao termo Yuyachkani:

“Yuyachkani” designa o conhecimento e a memória do corpo, e rompe os limites entre sujeitos pensantes e sujeitos pensados. A construção recíproca e mútua que liga o “eu” ao “tu” não traduz uma identidade política compartilhada ou negociada – “eu” não sou “você”, nem clamo ser ou agir por você. O “eu” e o “tu” são um produto das experiências e memórias de cada um, dos traumas históricos, dos espaços formados, das crises sócio-políticas (Taylor, 2002, p. 15).

Taylor (2002, p. 15) indaga, retoricamente, sobre o significado do “conhecimento/memória do corpo”, como este é transmitido e como se distancia do “arquivo”, que é “geralmente pensado como recursos materiais permanentes e tangíveis, sempre disponíveis para revisão e reinterpretação”. Questiona, ainda, o interesse em distinguir “esses sistemas de organização do pensamento, especialmente quando refletimos sobre os traumas”. A resposta que ela dá ao conceito “memória do corpo” é bastante pertinente para este estudo porque sua justificativa distancia-se da ideia de centralidade no Eu, perspectiva que me interessa nesta tese que está direcionada para a questão da alteridade, do Outro, já que estou tratando da pária:

A noção transitiva da memória corporificada, encapsulada no termo “Yuyachkani” – “Eu estou me lembrando / Eu sou o seu pensamento” – requer uma compreensão relacional e não-individualista da subjetividade. Coya, a sobrevivente indígena, reconta a visão de um extermínio – que é e não é de si mesma. O “eu” que relembra é simultaneamente ativo e passivo (sujeito pensado/sujeito pensante). Por sua vez o grupo de teatro coletivo Yuyachkani vê-se a si mesmo duplamente incluído – como produto e produtor – nos vários

³⁶ *Yuyachkani* – trata-se de um grupo de teatro coletivo que, desde 1971, realiza um trabalho “na vanguarda da experimentação teatral, da performance política e da criação coletiva. ‘Yuyachkani’ é uma palavra Quéchuá que significa ‘Eu estou pensando, eu estou lembrando’; sob este nome, o grupo teatral tem se dedicado à exploração coletiva da memória social incorporada, em particular, em relação às questões de etnicidade, violência e memória no Peru”. Disponível em: <https://hemisphericinstitute.org/pt/hidvl-collections/itemlist/category/22-yuya.html>. Acesso em: 23 mar. 2023.

³⁷ Consta no *Relatório Final da Comissão da Verdade e Reconciliação* sobre o massacre o seguinte: “La Comisión de la Verdad y Reconciliación ha llegado a determinar que en noviembre de 1983, un total de treinta y dos campesinos, entre hombres y mujeres, del distrito de Socos, ubicado a 18 kilómetros de la ciudad de Huamanga en el departamento de Ayacucho, fueron ejecutados arbitrariamente por once miembros de la ex Guardia Civil destacados en el puesto policial del lugar. Si bien las instancias judiciales condenaron a los responsables, no se ha cumplido con la ejecución de la pena de inhabilitación que la resolución impuso y hasta el momento los familiares de las víctimas no han recibido la reparación civil que les fue asignada”. Disponível em: <https://cdn01.pucp.education/idehpucp/wp-content/uploads/2019/11/11141958/2-7-socos.pdf>. Acesso em: 23 mar. 2023.

modos de transmissão de um país etnicamente misto e complexo (Taylor, 2002, p. 15).

Essa referência ao grupo de teatro coletivo nos aproxima do cerne da questão. Esse grupo apresenta uma trajetória visivelmente comprometida com a causa dos considerados vencidos. Taylor (2002, p. 15) chama a atenção para a sua participação em “três lutas de sobrevivência intimamente relacionadas”. São elas: a que diz respeito ao Peru, que, por muito tempo, foi vitimado por conflitos civis; a que se refere às práticas performáticas, que, por mais que o país seja multiétnico, têm sido ignoradas na cultura local – talvez por esta ser “racionalmente dividida”; e a luta do próprio grupo que, por décadas, tem-se mantido coeso e resiliente, apesar das diferentes adversidades a que esteve sujeito ao longo do tempo. É um grupo que fala espanhol e, em sua maioria, “branco”, mas que “ao adotar o nome quéchua [...] assinala seu compromisso cultural com as populações indígenas e mestiças e com os complexos e transculturais (andino-espanhol) modos de saber, pensar e relembrar” (p. 15-16). Nesse sentido, o referido grupo consegue visibilizar, em sua performance, a realidade multiétnica e multilinguística de um país que opõe “nacionalidade” e “diversidade”, “escrita” e “oralidade”, “arquivo” e “repertório do conhecimento corporificado” (p. 16). Além disso, o país também distancia o urbano do rural, e sua diversidade linguística em vez de estabelecer comunicação e interação, “serve para diferenciar grupos e silenciar vozes”. Assim, Taylor (2002, p. 16) vai afirmar: “Yuyachkani, já em seu próprio nome, apresenta-se como um produto da história da coexistência étnica. Sua automeção é uma declaração performativa que anuncia sua crença de que a memória social une e inclui as comunidades no modo transitivo de formação do sujeito”.

Ainda conforme o pensamento de Taylor, além dos “arquivos” e dos “corpos”, como modos contínuos de se transmitir e preservar a memória, existe também o que ela chama de “repertório”. Tornando mais claros os conceitos em questão, assim ela se referirá a eles:

A memória do “arquivo” mantém um núcleo material – registros, documentos, resíduos arqueológicos, ossos – que resistem à mudança. [...] O repertório, por outro lado, preserva a memória do corpo – performances, gestos, oratura, movimentos, dança, canto, e ainda, lembranças traumáticas, repetições, e alucinações – ou seja, todos os atos que normalmente são concebidos como conhecimento efêmero, não-reproduzível. Ao contrário do conhecimento e da memória do arquivo, no repertório a coisa nunca permanece a mesma (Taylor, 2002, p. 16-17).

O conhecimento corporificado não é, historicamente, considerado com a mesma relevância que o conhecimento de arquivo. Este inspira a ideia de perenidade e de verdade, porque entendido como aquele que pode comprovar os fatos e que pode ser revisitado sempre

que quiser. Por outro lado, aquele é visto como efêmero e, por isso, incapaz de ser “estocado ou recuperado pelo arquivo” (Taylor, 2002, p. 17). Exemplo que serve de ilustração para esse fato é o que vem desde a Conquista na América: “Parte do projeto colonizador consistiu em desacreditar os meios autóctones de preservação e de comunicação do conhecimento. Como resultado disso, a própria existência e presença dessas populações foi colocada em questão” (p. 15). Assim, assumindo uma posição de superioridade e de produtor do que considera o verdadeiro conhecimento, o colonizador desconsiderou, por exemplo, a transmissão de variados saberes por meio da expressão oral³⁸, assim como outras linguagens ligadas à cosmovisão dos povos originários. A leitura de Ailton Krenak (2019; 2020) e Davi Kopenawa (2015) serve de esclarecimento sobre os diferentes modos de compreender e de se relacionar com o mundo, o que nos leva às mais ricas performances que são capazes de fortalecer o espírito grupal, preservar a memória e, desse modo, garantir a sobrevivência. Em *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami*, Davi Kopenawa (2015, p. 491) afirma que enquanto os xamãs viverem, eles poderão evitar “a queda do céu”:

Se continuarem se mostrando tão hostis para conosco, os brancos vão acabar matando o pouco que resta de nossos xamãs mais antigos. E no entanto esses homens que sabem se tornar espíritos desde um tempo remoto têm um valor muito alto. Bebem o pó de *yãkoana* continuamente, para nos curar e proteger. Repelem os espíritos maléficos, impedem a floresta de se desfazer e reforçam o céu quando ameaça desabar. No primeiro tempo, *Omama* ensinou-os a virar espírito com o seu próprio filho, antes de fugir para a foz de todos os rios. Muito tempo depois, os brancos que ele criou com a espuma do sangue de nossos ancestrais voltaram à floresta onde vivemos. Foram se tornando cada vez mais numerosos e começaram a destruir seus habitantes com suas armas e epidemias *xawara*. Então, quase todos os nossos grandes xamãs morreram. Isso é muito assustador, porque, se desaparecerem todos, a terra e o céu vão despencar no caos. É por isso que eu gostaria que os brancos escutassem nossas palavras e pudessem sonhar eles mesmos com tudo isso, porque, se os cantos dos xamãs deixarem de ser ouvidos na floresta, eles não serão mais poupados do que nós.

Essas palavras de um xamã Yanomami nos orientam para a compreensão de que há outras formas de explicar o universo e a nossa relação com ele e com todos os seres que o habitam. Podemos dizer que é uma epistemologia vinda da floresta e que o pensamento ocidental desde o princípio ignorou ou desqualificou. Diante da experiência de Kopenawa, não se pode dizer que conhecimento e memória podem ser considerados a partir de uma só perspectiva. Se as palavras desse xamã nos alertam para o risco de “a queda do céu” se tornar

³⁸ Em seu mais recente livro, *O espírito da floresta*, feito em coautoria com o antropólogo Bruce Albert, o xamã e líder yanomami, Davi Kopenawa (2023, p. 104), acredita na importância da oralidade para o seu povo ao afirmar que “os brancos desenham as linhas de suas palavras porque seu pensamento é cheio de esquecimento. Nós guardamos as palavras de nossos antigos dentro de nós, há muito tempo, e continuamos a passá-las sucessivamente aos que vêm depois de nós”.

uma realidade, Ailton Krenak (2020, p. 27) nos fala da tradição em “suspender o céu”. É importante observar que em ambos os casos fica evidente a conexão do corpo e do espírito com o céu, com a terra, enfim, com a vida que habita o planeta. Esta é a verdade maior: nós também somos o todo, a nossa vida está interconectada com as demais e, se algo sai do eixo, poderemos condenar à morte a nossa própria existência. Assim, o autor de *A vida não é útil* clareia o entendimento ao nos apresentar uma outra filosofia:

O meu povo, assim como outros parentes, tem essa tradição de suspender o céu. Quando ele fica muito perto da terra, há um tipo de humanidade que, por suas experiências culturais, sente essa pressão. Ela é sazonal, aqui nos trópicos essa proximidade se dá na entrada da primavera. Então é preciso dançar e cantar para suspendê-lo, para que as mudanças referentes à saúde da Terra e de todos os seres aconteçam nessa passagem. Quando fazemos o *taru andé*, esse ritual, é a comunhão com a teia da vida que nos dá potência (Krenak, 2020, p 27).

Dessa maneira, Ailton Krenak fala de uma humanidade que, certamente, não se enquadra à preconcebida e divulgada pelas diferentes áreas do conhecimento do mundo ocidental. Sob a experiência dessa humanidade, o que constitui “suspender o céu”? A reflexão de Krenak se estende até o momento recente vivido no mundo todo em decorrência da Covid-19, um momento do qual deveríamos ter extraído uma experiência mais promissora para a defesa da vida e da harmonia entre todos os seres do universo. Por isso mesmo suas palavras constituem-se num alerta para que quem habita o planeta assuma outra forma de se relacionar com ele e consigo próprio nessa emaranhada vida conduzida pelos valores do capital.

Suspender o céu é ampliar os horizontes de todos, não só dos humanos. Trata-se de uma memória, uma herança cultural do tempo em que nossos ancestrais estavam tão harmonizados com o ritmo da natureza que só precisavam trabalhar algumas horas do dia para proverem tudo que era preciso para viver. Em todo o resto do tempo você podia cantar, dançar, sonhar: o cotidiano era uma extensão do sonho. E as relações, os contratos tecidos no mundo dos sonhos, continuavam tendo sentido depois de acordar. Quando pensamos na possibilidade de um tempo além deste, estamos sonhando com um mundo onde nós, humanos, teremos que estar reconfigurados para podermos circular. Vamos ter que produzir outros corpos, outros afetos, sonhar outros sonhos para sermos acolhidos por esse mundo e nele podermos habitar. Se encararmos as coisas dessa forma, isso que estamos vivendo hoje não será apenas uma crise, mas uma esperança fantástica, promissora (Krenak, 2020, p. 27-28).

O registro do pensamento de Ailton Krenak e Davi Kopenawa ajuda-nos a compreender como as figuras consideradas párias se alimentam da memória em suas performances com o intuito de garantir a sobrevivência das gerações atuais e futuras. A memória é algo vivo, latente, capaz de movimentar a vida e garantir a existência. Ampliando essa ideia sobre performance, vale a pena verificar os esclarecimentos de Diana Taylor em *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*:

As performances funcionam como atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social [...] Em um primeiro nível, a performance constitui o objeto/processo de análise nos estudos da performance, isto é, as muitas práticas e eventos – dança, teatro, ritual, comícios políticos, funerais – que envolvem comportamentos teatrais, ensaiados ou convencionais/apropriados para a ocasião. [...] Em segundo nível, a performance também constitui a lente metodológica que permite que pesquisadores analisem eventos *como* performances. Obediência cívica, resistência, cidadania, gênero, etnicidade e identidade sexual, por exemplo, são ensaiados e performatizados diariamente na esfera pública. Entender esses itens *como* performances sugere que a performance também funciona como uma epistemologia (Taylor, 2013, p. 27).

É importante observar no estudo de Taylor que existem diferentes maneiras de se preservar e transmitir o conhecimento e que as performances corporificadas também podem estar a serviço de práticas opressoras, ajudando a manter uma ordem social orientada por essas mesmas práticas. Nesse sentido, a pesquisadora alude ao “amplo leque de práticas políticas nas Américas exercitadas no corpo humano, desde os sacrifícios humanos anteriores à Conquista, às fogueiras da Inquisição, à punição dos escravos com ferro quente, aos atos de torturas e ‘desaparecimentos’ contemporâneos, promovidos pelo Estado” (Taylor, 2002, p. 20). Aqui, eu recorro às ditaduras que as autoras em estudo recuperam por meio da memória e fazem dessa matéria alimento para as narrativas, muitas vezes, permeadas pela dor. O caso de Patrícia Galvão é o que mais se eleva nesse sentido: ela sofreu no corpo e na alma as vilezas de um tempo difícil em que a palavra liberdade foi suprimida.

Em “Mapas mnemônicos, geografias críticas: poéticas da memorização nas Américas”, Roland Walter (2013, p. 299) constata que um dos principais temas da literatura do continente americano é “a recriação do tipo de erro cometido, por quem e como, e os seus efeitos com enfoque específico na violência (pós-/neo) colonial”, o que significa recorrer à memória para que fatos do passado se constituam em matéria para o fazer literário. O professor e pesquisador relembra nomes de quem fez uso da memória com essa finalidade, entre eles, destaco aqui Toni Morrison, Alejo Carpentier, Édouard Glissant, Nicolás Guillen, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Mário Vargas Llosa, Pablo Neruda, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, João Ubaldo Ribeiro e Antonio Torres (p. 299-300). Assim, nesse ensaio, Roland Walter discorre sobre “o processo mnemônico como atitude descolonizadora” (p. 301). Tratar do referido processo a partir dessa perspectiva vai levá-lo a considerar a literatura como campo privilegiado para o exercício do “caráter performático da memória”, uma vez que quem literariamente usa a palavra, o faz de modo criativo, o que amplia sobremaneira o significado de frases e signos. Além disso, o processo de memorizar “é impregnado de atitudes emotivas e ideológicas (in)conscientes” (Walter, 2013, p. 301). Assim sendo, podemos

inferir que há, na literatura, além de uma confluência entre memória individual e memória coletiva, a subjetividade de quem escreve, o que significa transpor para a obra seus sentimentos e modos de ler o mundo:

Como traços inerentes aos signos e textos, a memória é uma expressão performática de um contínuo *re-telling* caracterizado por uma multivocalização cujas diversas dimensões individuais e coletivas se referem a complexos e entrelaçados mecanismos cerebrais e socioculturais. A narração, portanto, acumula, gera e assim abre um espaço mnemônico constituído por diversos lugares e vozes. Enquanto tal espaço, ela tenta estruturar os contextos e conteúdos das nossas experiências em termos de sua sequência no tempo e no espaço (Walter, 2013, p. 301-302).

Roland Walter (2013, p. 302) afirma que a memória “é um lugar onde são travadas batalhas sobre lembranças individuais e coletivas, bem como seus significados”. Com essa afirmação, ele parece querer dizer que a memória não é apenas transmitida de uma geração para outra ou dentro de um determinado grupo, mais do que isso, “é um processo contínuo de negociação entre os atos de memorização e de esquecimento”. A partir desse entendimento, o pesquisador destaca um principal traço do ato de lembrar: tendo como marca a subjetividade, ela é ambígua “porque sempre é inventada, reimaginada e reconstruída”. Dessa maneira, é possível compreender que a memória apresenta um dinamismo e um caráter altamente político: “A memória é um lugar de negociação cultural por meio da qual diferentes histórias, discursos e ideologias competem por um lugar na história. Assim, ela é política, revelando necessidades, autodefinições e desejos individuais e coletivos dentro das relações sociais de poder” (p. 302).

A memória também se articula com as culturas, que, para Roland Walter (p. 302), não são “puras”, ou seja, “cada cultura é uma transcultura”. Esse ponto de vista aproxima-se do pensamento do antropólogo cubano Fernando Ortiz³⁹ que cunhou o conceito de

³⁹ Em sua obra *Cuntrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, de 1940, o cubano Fernando Ortiz (p. 96) procura explicar por que o conceito “transculturização” é o mais adequado se considerado o termo “aculturação”: “Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación*”. Compreendido assim o processo de transculturização por Ortiz, vale mencionar que a recepção do referido conceito não tem sido unânime, sendo rejeitado por minorias que não se veem contempladas por ele em suas lutas por reconhecimento e reafirmação. Segundo Fernando Báez (2010, p. 309), “o grave problema com a transculturização é que tem sido geralmente uma via para que a hegemonia ocidental articule uma saída para a crise cultural do contato com a sociedade dominada, estimulando uma estratégia de incorporação em que se sobressai unicamente o discurso favorável à ocidentalização das formas culturais. A diversidade se coordena como um recurso artificial de tolerância com tudo o que contribua para ampliar os limites da cultura ocidental. Daí a importância que costuma ter, tanto na transculturização como no etnocídio, a gestão do memoricídio, em que se ataca a memória coletiva do grupo a que se quer submeter, especialmente os bens culturais que constituem seu patrimônio, porque se tenta ganhar a mente de quem se submete”.

“transculturação”, o qual servirá de inspiração para Ángel Rama que irá pensá-lo a partir da literatura latino-americana. Benjamin Abdala Junior (2002, p. 15-16), ao compreender esse dinamismo intercultural, assim considera:

É evidente, do ponto de vista científico, que todas as culturas são mescladas e originárias de contatos culturais que seguem toda a história do homem. Essa afirmação só não é banal para quem se move por mitologias essencialistas, que servem de respaldo ideológico para legitimar o domínio de uns sobre outros.

A teórica feminista Gloria Anzaldúa (2019) agrega a esse debate uma importante contribuição no sentido de nos conduzir a uma reflexão segundo a qual, assim como a cultura, a identidade também não é uma coisa só, ou seja, não é fixa:

Porque eu, uma *mestiza*,
 continuamente saio de uma cultura
 para outra,
 porque eu estou em todas as culturas ao mesmo tempo,
 alma entre *dos mundos, tres, cuatro*,
me zumba la cabeza con lo contradictorio.
Estoy norteadada por todas las voces que me hablan
Simultaneamente (Anzaldúa, 2019, p. 323-324).

Gloria Anzaldúa não só problematiza a questão da identidade múltipla, mas também nos revela as tensões entre essa identidade e as culturas nas quais transita. Essa escritora e teórica, dona de uma escrita altamente poética e transgressora, me leva a acreditar que ela representa adequadamente a ideia de um conhecimento que se constrói a partir de uma corporeidade em interlocução com o meio cultural impregnado das contradições que lhe são peculiares. A *mestiza* à qual ela se refere sabe que precisa ultrapassar qualquer tipo de fronteira erigida em conceitos rígidos. É preciso alcançar uma flexibilidade, ou seja, é preciso saber lidar com as contradições e ambiguidades para a construção de uma consciência mestiça, cujo trabalho “é o de desmontar a dualidade sujeito-objeto que a mantém prisioneira, e o de mostrar na carne e através de imagens no seu trabalho como a dualidade pode ser transcendida” (p. 326):

Aprende a ser uma índia na cultura mexicana, a ser mexicana de um ponto de vista anglo-americano. Aprende a equilibrar as culturas. Tem uma personalidade plural, opera em um modo pluralístico – nada é posto de lado, o bom, o ruim e o feio, nada é rejeitado, nada abandonado. Não apenas sustenta contradições como também transforma a ambivalência em uma outra coisa (Anzaldúa, 2019, p. 325).

Construir essa consciência mestiça não parece ser um exercício simples porque não é assumir uma postura passiva diante das contradições e ambiguidades. É necessário, antes de tudo, que *la mestiza* faça uma espécie de “inventário” e reconheça o que herdou de seus

ancestrais: “Esse peso nas suas costas – qual a bagagem de sua mãe índia, qual a bagagem de seu pai espanhol, qual a bagagem dos anglos?” (Anzaldúa, 2019, p. 328). No entanto, Anzaldúa reconhece que é difícil estabelecer diferenças entre o que herdamos, o que adquirimos e o que nos é imposto. Para isso, *la mestiza* coloca a história “em uma peneira, separa as mentiras, observa as forças das quais nós enquanto raça, enquanto mulheres, temos sido parte. *Luego bota lo que no vale, los desmientos, los desencuentos, el embrutecimiento. Aguarda el juicio, hondo y enraizado, de la gente antigua*” (p. 328). Nesse movimento, ela ganhará consciência e terá condições de romper com a opressão proveniente das culturas e das religiões.

Ela comunica essa ruptura, documenta a luta. Reinterpreta a história e, usando novos símbolos, dá forma a novos mitos. Adota novas perspectivas sobre as mulheres de pele escura, mulheres e queers. Fortalece sua tolerância (e intolerância) à ambiguidade. Ela está disposta a compartilhar, a se tornar vulnerável às formas estrangeiras de ver e de pensar. Abre mão de todas as noções de segurança, do familiar. Desconstrói, constrói. Torna-se uma *nahual*, capaz de se transformar em uma árvore, em um coioote, em uma outra pessoa. Aprende a transformar o pequeno “eu” no “eu” total. *Se hace moldeadora de su alma. Según la concepción que tiene de sí misma, así será* (Anzaldúa, 2019, p. 329).

Concebida a memória em consonância com uma ideia mais plural acerca de cultura, ao ponto de esta se afastar de concepções essencialistas, Roland Walter (2013, p. 302-303, grifo nosso) vai afirmar:

A análise da memória enquanto prática na encruzilhada intercultural ajuda revelar, problematizar e entender os processos interligados da memória hegemônica e contra-hegemônica e seu efeito sobre a subjetividade dos indivíduos no entrelugar de culturas. Ou seja, a memória evoca a subjetividade, identidade e posição do sujeito em relação às identificações de raça, etnicidade, gênero, classe, idade, etc. [...] a análise mnemônica na encruzilhada transnacional e transcultural é de suma importância porque pode revelar *quem determina o que lembrar e em nome de quais interesses*.

Quando Roland Walter (2013, p. 303) se refere à importância da “análise mnemônica na encruzilhada transnacional e transcultural” para “revelar quem determina o que lembrar e em nome de quais interesses”, também nos faz pensar sobre os traumas que, muitas vezes, estão ocultos na história oficial ou sendo narrados a partir da perspectiva do poder hegemônico, como foi exemplificado em “A desmemória / 3”, de Eduardo Galeano. Nesse sentido, faz-se necessário pensar no lugar ocupado por cada indivíduo que contribui para a formação da memória coletiva. Segundo Maurice Halbwachs (1990, p. 44-45):

Se a memória coletiva tira sua força e sua duração do fato de ter por suporte um conjunto de homens, não obstante eles são indivíduos que se lembram, enquanto membros do grupo. Dessa massa de lembranças comuns, e que se apóiam uma sobre a outra, não são as mesmas que aparecerão com mais intensidade para cada um deles. Diríamos voluntariamente que cada memória

individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios. Não é de admirar que, do instrumento comum, nem todos aproveitam do mesmo modo. Todavia quando tentamos explicar essa diversidade, voltamos sempre a uma combinação de influências que são, todas, de natureza social.

Nesse sentido, posso afirmar que Carmen da Silva e Patrícia Galvão são mulheres escritoras que lembram, mas que, certamente, suas lembranças estão condicionadas aos seus pontos de vista acerca da memória coletiva. Os fatos rememorados, aqueles que já constam na história oficial e aqueles que esta não deu conta de narrar, estão latentes em suas obras que serão vistas neste capítulo. Um olhar sobre o reflexo de acontecimentos, cujas contradições ainda precisam ser revisitadas para que se compreenda o presente, parece atender a um dos chamados do texto literário, que é compreender a vida: “Como a filosofia e as ciências humanas, a literatura é pensamento e conhecimento do mundo psíquico e social em que vivemos. A realidade que a literatura aspira compreender é, simplesmente (mas, ao mesmo tempo, nada é assim tão complexo), a experiência humana” (Todorov, 2014, p. 77). Isso não significa que a literatura esteja limitada ao momento histórico e que ela tenha que funcionar utilitariamente como uma espécie de texto instrucional; no entanto, é inegável que ela se realiza a partir da criação de seres humanos, que, quer queira, quer não, são seres históricos, e, assim, o texto literário nos diz muito sobre uma época e sobre os homens. E são esses mesmos seres humanos que, diante do mundo que se lhes apresenta, procuram interpretá-lo a partir de seus valores e convicções. Antonio Candido (2011), em seu ensaio *O direito à literatura*, afirma que a literatura é “imagem e transfiguração” da vida (p. 178), que cada sociedade, a partir de sua cosmovisão, a cria e, por isso mesmo, ela “tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação” (p. 177). Mas, como nem toda cosmovisão é a mesma, é importante lembrar que a literatura atua dialeticamente – “confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate” (p. 177), o que nos leva a encarar os problemas desta mesma forma: dialeticamente.

Se a literatura assim se configura, os textos que são objetos de análise nesta tese podem nos revelar a sociedade em seu tempo histórico. Ir em busca dos rastros desse tempo que, certamente, revelará o homem em gestação, exigirá considerar o que alimenta e interpreta esse tempo: nesse caso, a memória. Inseridas em contextos turbulentos de nossa história, as autoras em estudo fazem de seus textos verdadeiros testemunhos de uma época. Orientadas por uma ética que possibilitou ao Outro uma existência dentro da obra, essas mulheres encontraram na memória uma espécie de arena, um espaço, a partir do qual, criticamente, inscreveram na história as personagens que, aqui, compreendo ser o que metaforicamente representa a pária.

Ademais, o rememorar para Carmen da Silva e Patrícia Galvão deflagra um estado de reflexão de tal forma que lhes possibilita avaliar a história em seus plurais aspectos (sociais, políticos, econômicos, culturais). Não é demasiado lembrar que ambas viveram em regimes ditatoriais e em momentos de crise impulsionada, também, por questões externas ao Brasil. Neste capítulo, me deterei, principalmente, nestas questões marcadas pelo trauma que foi plasmado na literatura de testemunho produzida por essas mulheres.

2.1 MEMÓRIA, MEMORICÍDIO E LITERATURA

Em países latino-americanos, como o Brasil, a memória, historicamente, esteve ameaçada desde o período da colonização aos regimes militares que instauraram ditaduras. Fernando Báez (2010) procura demonstrar como Portugal e Espanha conseguiram destruir bens culturais, materiais e imateriais, na América Latina, de forma violenta, por meio de uma mentalidade que visava provocar o esquecimento com a introjeção de outros valores por meio da evangelização e da Inquisição, “cuja atividade significou, na Europa e nos países em que atuou, um terrível período de censura, castigo, tortura e destruição de vidas humanas e livros” (p. 85). Para o colonizador subtrair recursos desse território foi preciso apelar “para um regime que deveria partir da separação ontológica: o ensino da língua de quem era submetido e a evangelização para abandonar a condição de paganismo” (p. 96). Nesse caso, serve de exemplo o Brasil, cujo trabalho de evangelização da Companhia de Jesus se deu por meio da língua, além de toda uma performance, se pensarmos nas peças teatrais produzidas pelo Pe. José de Anchieta ou até nos rituais religiosos, como a celebração das missas. Além de os jesuítas terem dominado a língua indígena, foram incutindo o português temperado com valores cristãos⁴⁰. Báez (2010) também recorda como, no caso do Brasil, a memória esteve (e continua) ameaçada nos tempos de ditadura, em que se procurou aniquilar a dissidência.

Irremediavelmente, não tem como não relembrar o tempo vivido, primeiro, por Patrícia Galvão, e, depois, por Carmen da Silva: “No século XX, o Brasil vivenciou duas experiências históricas caracterizadas oficialmente como regimes autoritários: o Estado Novo, liderado por Getúlio Vargas, e a ditadura comandada pelo governo militar a partir da década de 1960, até o

⁴⁰ Fernando Báez (2010) afirma que, quando foi fundada a cidade de Salvador (Bahia), em 1549, havia realmente a meta de converter os povos indígenas ao Cristianismo; no entanto, só isso não bastava: era preciso introduzir a língua portuguesa, numa atitude que lembra o que chamamos de monolinguismo. Quanto a esse aspecto, segundo Báez (2010, p. 98), “a riqueza do espanhol ou do português foi a pobreza dos idiomas indígenas, pois desapareceram mais de mil em 515 anos (quase duas por ano) e ainda há outras em vias de desaparecimento”. Conforme seu levantamento de línguas indígenas perdidas, o Brasil é um dos países que lideram a lista (p. 99).

início dos anos 1980” (Ginzburg, 2017, p. 201). Com a tomada do poder por Vargas, vamos ter um governo, de 1930 a 1945, que representa um dos que suscitam as mais variadas discussões, especialmente, dado o seu caráter populista, o que fez com que tivesse opositores ferrenhos e defensores apaixonados. Contradições à parte, vale lembrar o que Báez (2010, p. 151) sinalizou:

[Getúlio Vargas] Reprimiu os setores adversos, em especial a imprensa e os grupos culturais. As revistas foram fechadas e os autores censurados e perseguidos. O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), cujos arquivos estão agora disponíveis, organizou processos contra conhecidos intelectuais para silenciá-los. Não se salvaram editores nem autores. A obra de Jorge Amado foi queimada publicamente e ele constringido ao exílio de 1941 a 1942.

Foi nesse mesmo período histórico que Patrícia Galvão publicou seu romance proletário *Parque Industrial* (1933), militou pelo Partido Comunista e foi presa inúmeras vezes, o que deixou nela marcas irreparáveis, mas é daí, da masmorra, que ela irá tirar forças para escrever sua carta-testemunho (ou carta-confissão?), que resultará, em 2005, em *Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão*. Ainda referente à ditadura Vargas, em *História militar do Brasil*, Nelson Werneck Sodré dimensiona o que foi esse período para os dissidentes, em especial aqueles que se declararam comunistas:

Criou-se o estereótipo de que contra comunistas, e no conceito eram abrangidos todos os que defendiam os interesses nacionais e os princípios democráticos, tudo era válido: tratava-se, não de gente, de criaturas humanas, mas de animais perigosos, contra os quais todos os processos eram lícitos. E, ao mesmo tempo em que se acusava [sic] os comunistas de todas as atrocidades e violências, praticavam-se contra eles, e os supostos comunistas, todas as violências e atrocidades, sem qualquer discriminação. As bibliotecas foram varejadas, para serem “purificadas” de qualquer livro que contivesse a defesa da democracia, tida como posição subversiva. Fizeram-se autos de fé, queimando-se livros dos maiores romancistas nacionais, em praça pública, para escarmentar os possíveis leitores daquela ficção em que os problemas do país apareciam, sob forma artística. À cátedra universitária foi vitimada, dela sendo arrancados, para calabouços comuns, alguns de seus mais destacados vultos (Sodré, 2010, p. 336).

Esse relampejar de passado suscitado pelas palavras de Sodré, pelo caráter persecutório e virulento, me faz lembrar da Inquisição. É como se o ser humano, de tempos em tempos, pudesse alimentar o seu lado mais tenebroso e perverso e se lançar, sem nenhum constrangimento, contra os seus semelhantes. O governo brasileiro dessa fase adotou, segundo o autor de *História militar do Brasil*, métodos semelhantes aos adotados pelos nazistas, o que é de envergonhar qualquer pessoa que dela tomar conhecimento:

A polícia matava nas ruas, invadia as casas a qualquer hora, inventava histórias, forjava documentos, arquitetava conspirações, torturava testemunhas e acusados. Instituiu-se, no melhor modelo fascista, a delação como norma de conduta, instalou-se o processo de denúncia sob qualquer

pretexto, retirou-se ao cidadão o direito de escrever, de falar, de reunir-se com outros, de criticar, de protestar, de discutir, de conversar, de divergir. Foi a mais longa noite de terror que este país já conheceu (Sodré, 2010, p. 337).

Em prefácio para as *Memórias do cárcere* (1953), de Graciliano Ramos, o mesmo Nelson Werneck Sodré reconhece a relevância dessa obra pelo depoimento em si e por ser uma “autópsia de uma época das mais sombrias que este país atravessou” (Sodré, s/d, p. 11). Reconhece, também, a atuação das figuras que povoam as páginas dessas memórias do “velho Graça”, sejam essas figuras virtuosas, sejam elas indecorosas:

Algumas despertam e vivificam a paixão. Viveram grandes episódios, padeceram dores inauditas, mostraram traços de grandeza como é raramente dado ao homem experimentar. Outras, que se fizeram notáveis pelo lado oposto, pela ignorância, pela malevolência, pela crueldade, pela estupidez, apenas nos ensinam a conhecer a exata medida do que existe de sórdido na condição humana (Sodré, s/d, p. 11).

Preso em 1936, apenas dez anos depois o escritor alagoano começa a colocar no papel a experiência vivida no cárcere. Esse é um dos muitos casos de como a delinquência na política pode afetar o indivíduo pessoalmente e o país culturalmente. Nesse caso, é óbvio que *Memórias do cárcere* é uma obra que contribui sobremaneira para a memória do país, mas também é certo que é uma escrita nascida da dor, que precisou ser alimentada, gestada, para vir a público. Se ganhamos? Ganhamos, mas também perdemos, inclusive o autor que poderia ter-se dedicado a outros projetos que, com certeza, engrandeceriam ainda mais a literatura deste país. Ainda em seu prefácio, Sodré chama a atenção para os efeitos do fascismo que levaram Graciliano Ramos a viver essa experiência de quase luto no seu fazer literário:

O fascismo nacional foi, realmente, como ainda é, sob outras condições, uma coisinha medíocre e suja. Apesar de algumas violências ostensivas, – queimas de livros, buscas e limpezas de bibliotecas, prisão de escritores tão-somente por serem escritores, – não tornou proibitivo o exercício pessoal da literatura. Mas, conforme bem define o romancista, tirou todo o desejo de se fazer literatura e, talvez mais importante do que isso, tirou toda possibilidade de manifestação literária livre. O escritor podia dedicar-se à sua tarefa: difícil era divulgá-la (Sodré, s/d, p. 15).

Após essa página de nossa história (o que não quer dizer que ela tenha sido virada definitivamente), eclodiu o golpe de Estado de 1964, momento em que Carmen da Silva, recém-chegada da Argentina, estava atuando como colunista na revista *Claudia* e, no referido ano, havia publicado o romance *Sangue sem dono*. Com a instauração de uma nova ditadura, a repressão teve como respaldo os Atos Institucionais, que culminaram no AI-5. A perseguição foi ampla, não se restringindo apenas aos escritores, mas também aos editores como, por exemplo, Ênio da Silveira, da Editora Civilização Brasileira (Báez, 2010; Lopes, 2017). O

editor foi “detido em várias oportunidades, e os livros editados foram confiscados por sua visão de esquerda: *Primeiro de abril*, de Mário Lago, *O golpe de abril*, de Edmundo Moniz, *O golpe começou em Washington*, de Edmar Morel, e *História Militar do Brasil*, de Nelson Werneck Sodré” (BÁEZ, 2010, p. 152). Segundo o mesmo Sodré, o autor deste último livro, publicado em 1965 e mencionado por Báez:

O golpe de 1964, militar na sua exteriorização – correspondendo a inegável alteração na correlação de forças, e com apoio, portanto, de variadas e numerosas e poderosas componentes –, foi político na sua essência, e atendeu a interesses políticos inconfundíveis, independentes da vontade da maioria esmagadora de seus participantes e de muitos de seus mais destacados chefes. As Forças Armadas brasileiras foram acionadas para operar transformação cirúrgica na estrutura política brasileira, a fim de deter o processo de transformação estrutural que permitiria o desenvolvimento do país, econômico, social, político, dentro de normas democráticas (Sodré, 2010, p. 473).

Os estragos provocados pelo AI-5 na cultura são quase incalculáveis diante do alcance da repressão. Estima-se que “foram censurados quinhentos filmes e mais de 450 peças de teatro, cerca de duzentas publicações, mais ou menos cem revistas e um total de quinhentas letras de música” (Báez, 2010, p. 152). A censura chancelada pelo AI-5 funcionava da seguinte forma: previamente, os técnicos do Departamento de Polícia Federal realizavam a censura e, depois, intelectuais tinham a incumbência de monitorar e ajudar na fiscalização das publicações: “Considera-se que, de agosto de 1971 a janeiro de 1973, houve oitenta casos de proibições determinadas pelo ministério da Justiça” (p. 152).

Dessa maneira, estava em andamento um projeto de apagamento da memória a partir de ataques à cultura. Segundo Báez (2010, p. 153), “para moldar a memória coletiva, os militares e os setores da extrema-direita que os apoiavam saquearam e destruíram centenas de bens culturais que eram parte dos grupos considerados perigosos, e os latifundiários permitiram o tráfico de obras de arte dos indígenas da Amazônia”. Esses são apenas alguns dos fatos que comprovam o desejo de uma elite que, desde sempre, almeja o poder e que, para alcançá-lo, não polpa esforços na prática do que se chama de memoricídio.

Em sua tese, *Uma artista negra do século XIX: o literário e o musical em Maria Firmina dos Reis*, Denise Santiago Figueiredo (2022, p. 33) afirma que esse “termo nasce a partir dos estudos do professor francês Mirko Grmek em sua análise da guerra na ex-Iugoslávia publicada em 19 de dezembro de 1991, no jornal francês *Le Figaro*”. A pesquisadora, baseando-se nos estudos etimológicos, aponta as diferenças entre genocídio e memoricídio, além de esclarecer por que Mirko Grmek optou pelo segundo termo:

Enquanto genocídio refere-se etimologicamente ao grego *genos*, gênero (raça), e ao latim *caedere*, matança, massacre, ou seja, a vontade de exterminar uma raça, memoricídio vem do latim *memoriae*, que, em francês, significa tanto memória, quanto monumentos históricos, ou seja, a destruição da memória. Assim, ao mesmo tempo que alguns especialistas preferiam usar “genocídio cultural”, o pesquisador optou por nomear os atos registrados naquele país cunhando o novo termo. Pensado como política que visa apagar os vestígios da memória de um povo, de uma cultura, o memoricídio consegue abarcar um contexto amplo e se estabelece ao manter a ruptura nos vínculos significativos entre o passado e o presente (Figueiredo, 2022, p. 33).

Ampliando a leitura desse termo cunhado por Mirko Grmek, que o pensou a partir da destruição desproporcional provocada por um conflito ocorrido na Europa, podemos relacioná-lo ao campo literário brasileiro, no que diz respeito à constituição do cânone, principalmente, porque também contribui para o estabelecimento do memoricídio. Jaime Ginzburg (2017), em *Crítica em tempos de violência*, não usa esse conceito diretamente, mas o que ele discute faz alusão a esse apagamento da memória via literatura. Referindo-se à nossa memória coletiva, Ginzburg (2017, p. 197) considera o seguinte:

A memória coletiva que a sociedade brasileira elabora para si mesma, dinamicamente, tem as marcas e as limitações de experiências de opressão. Como parte substancial de nossa memória coletiva, o cânone literário, que resguarda um patrimônio cultural identificado como referência de valores estéticos, está ainda, em grande parte, expressando os interesses da tradição patriarcal.

Se esse cânone está a serviço da tradição patriarcal, conforme afirma Ginzburg, isso significa que, entre os escritores que fazem parte desse grupo seletivo, também há aqueles que, possivelmente, partilham de ideias conservadoras. Nesse sentido, vamos encontrar em nosso cânone “autores e obras de orientações políticas diversas. Desde escritores que se expuseram publicamente como favoráveis a segmentos conservadores, como autores que elaboraram uma resistência ideológica, com uma postura crítica, contra várias formas de opressão” (Ginzburg, 2017, p. 197-198). Assim, como exemplificado por Ginzburg, se verificarmos os livros didáticos que são adotados no ensino médio, constataremos que o cânone literário brasileiro pode ser compreendido a partir de duas perspectivas, a saber:

A primeira consiste em que ele atende interesses das elites brasileiras, historicamente construídos em acordo com seus projetos, sustentados ideologicamente por princípios que remetem constantemente à tradição patriarcal e a ideologias autoritárias. A segunda consiste em que ele expressa o caráter agônico da experiência de violência brasileira, pelas marcas traumáticas do passado colonial, do sistema escravocrata e dos regimes ditatoriais (Ginzburg, 2017, p. 198).

Outro aspecto para o qual Jaime Ginzburg chama a atenção refere-se ao estudo do cânone da literatura brasileira pautado na ideia de periodização, o que também pode ser

verificado nos livros didáticos dos últimos anos da educação básica. A forma como está organizado o ensino de literatura, além de desprestigiar o texto literário em si, impossibilita criar meios para que os estudantes adquiram um pensamento reflexivo e crítico, pois a referida abordagem “afasta sistematicamente a percepção de que escritores e obras estejam interagindo com uma realidade histórica conflitiva” (Ginzburg, 2017, p. 199). Seguindo sua explanação acerca desse aspecto que, nos dizeres de Todorov (2014), coloca a literatura em perigo, Ginzburg (2017, p. 199) esclarece:

Com heranças do idealismo romântico e frequentemente da concepção positivista de história, manuais nos expõem um cânone que parece ter surgido de um mundo ordenado e composto de sutis delicadezas. A literatura árcaica substitui a barroca, e é sucedida pela romântica, e assim por diante, dentro de uma perspectiva que faz prevalecer uma suposta autonomia das obras de arte com relação à necessidade de contextualização, constantemente subestimada.

As observações de Ginzburg acerca desse modelo de periodização deviam servir de alerta não só para os professores que atuam na educação básica, mas também para os educadores universitários que formam novos docentes, pois a literatura encarada sob os moldes dessa metodologia perde o sentido e pode deixar de encantar o leitor não profissional. Segundo Todorov (2014, p. 33), o referido leitor realiza a leitura das obras:

não para melhor dominar um método de ensino, tampouco para retirar informações sobre as sociedades a partir das quais foram criadas, mas para nelas encontrar um sentido que lhe permita compreender melhor o homem e o mundo, para nelas descobrir uma beleza que enriqueça sua existência; ao fazê-lo, ele compreende melhor a si mesmo. O conhecimento da literatura não é um fim em si, mas uma das vias régias que conduzem à realização pessoal de cada um. O caminho tomado atualmente pelo ensino literário [...], arrisca-se a nos conduzir a um impasse – sem falar que dificilmente poderá ter como consequência o amor pela literatura.

Aqui é importante frisar que, tendo esse efeito indesejado, esse leitor perde a oportunidade de, por meio do texto literário, acessar a memória coletiva por essa via. Ademais, “o modelo de periodização, pensando as obras prioritariamente em termos estilísticos padronizados, [...] mantém o ambiente ideológico estabilizado” (Ginzburg, 2017, p. 200), o que também é um perigo. Por outro lado, ainda conforme Ginzburg (2017, p. 200): “Se o cânone literário brasileiro, em suas configurações escolares e acadêmicas mais conhecidas, estabelecesse como pressuposto o impacto traumático das experiências de barbárie brasileiras, é possível que uma série de valores éticos e estéticos fossem discutidos em nova perspectiva”.

Nesse sentido, o pesquisador, ao se reportar às duas ditaduras brasileiras já referenciadas aqui e às heranças oriundas da tradição patriarcal e dos chamados regimes autoritários, fala da aspiração de uma abordagem da literatura que tenha por princípio a ética e que respeite os

direitos humanos, mas para isso é preciso que se tenha uma política da memória literária. Daí, Ginzburg (2017, p. 200) indaga: “O que deve ser lembrado, o que deve ser lido? O que tem valor, o que é literariamente importante?”. Nesse ponto, explicita-se a ideia de que, na constituição do cânone, há todo um jogo de interesses fundamentado em exercícios de poder.

A noção de política do esquecimento, pensada dentro da História da Literatura, ajuda a dar visibilidade ao fator político envolvido nos processos de escolha e julgamento estético de autores e obras. Um historiador da literatura define hierarquias, organiza conjuntos em torno de referenciais, e realiza sempre, ao selecionar, exclusões. A sustentação do cânone funciona como uma política da memória, apontando para o que deve ser lido e lembrado, de acordo com intelectuais a quem é atribuída a autoridade para escolher. Um historiador da literatura respeitado forma opiniões, estabelece padrões de gosto e, ao definir o que deve ser lembrado, compõe uma pauta para a memória social. Seus critérios de valor influenciarão os critérios de outros (Ginzburg, 2017, p. 200-201).

Devido a essa constituição do cânone, considero que essas tomadas de decisões contribuem realmente para o memoricídio – e para o epistemicídio também. A memória coletiva fica refém de um grupo hegemônico que a manipula a seu favor, como se pudesse ser compreendida a partir de uma única perspectiva. Segundo Ginzburg (2017, p. 201),

A memória de uma sociedade, entendida como memória coletiva, deve ser permanentemente posta em debate. Ela não pode ser concebida como totalidade fechada, mas como dinâmica aberta. Aos regimes autoritários interessa enfocar o passado como totalidade fechada, frequentemente como mistificação unificadora, a fim de controlar as imagens das identidades coletivas. Para a convivência democrática, ocorre o oposto. O passado é constantemente reinterpretado, em um trabalho sempre incompleto.

Em *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*, Eurídice Figueiredo (2017, p. 13) alerta para o fato de que a memória tem um dever para com todas as vítimas, diretas e indiretas, do que “ocorreu nos porões da ditadura”. Nesse sentido, o trabalho de quem investiga e divulga essa desprezível página de nossa história contribui sobremaneira para isso. Cabe aqui lembrar do esforço da sociedade civil que resultou na obra *Brasil: nunca mais*, espécie de relato-reportagem escrito para manter vivo na memória esse tempo sombrio marcado pela tortura. Trata-se de um arquivo da ditadura nascido de um projeto de mesmo nome⁴¹ que “reuniu religiosos, advogados e jornalistas, em que se destacaram Dom Paulo Evaristo Arns, arcebispo de São Paulo, e o reverendo Jaime Wright, pastor presbiteriano, cujo irmão, Paulo Wright,

⁴¹ Sobre o projeto, maiores informações podem ser acessadas em ambiente virtual, no BNM Digit@l, que “traz para a era virtual o acervo do Brasil: Nunca Mais, antes recluso aos arquivos em papel e em microfilme, disponíveis apenas para os pesquisadores com possibilidade de ir à Universidade de Campinas, Brasília ou ao exterior. E melhor, pode ser pesquisado com uso de programa de busca indexada. O BNM Digit@l é fruto de uma iniciativa conjunta de instituições públicas e organizações não-governamentais comprometidas com a promoção dos direitos humanos. Sua manutenção e atualização são garantidas pelo Ministério Público Federal”. Disponível em: <https://bnmdigital.mpf.mp.br/pt-br/>. Acesso em: 05 abr. 2023.

militante da Ação Popular (AP), havia desaparecido em 1973” (p. 16). Na apresentação da obra consta: o “Projeto de pesquisa ‘BRASIL: NUNCA MAIS’ não tem outro objetivo que não seja o de materializar o imperativo escolhido como título da investigação: que nunca mais se repitam as violências, as ignomínias, as injustiças, as perseguições praticadas no Brasil de um passado recente” (ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, 1985, p. 26). Do resultado desse trabalho, pode-se deduzir que a obra final representa uma espécie de ponta de iceberg, uma vez que os envolvidos nesse projeto, depois da pesquisa, reuniram milhares de páginas num relatório que, certamente, é um sinal de que o arquivo, assim como o “repertório do conhecimento corporificado” (Taylor, 2002), é extremamente importante para a manutenção da memória, e, por isso mesmo, também representa uma ameaça aos que atentaram contra os direitos humanos.

Além de “Brasil: nunca mais”, Figueiredo (2017) também menciona mais dois momentos que contribuíram não só para apurar os crimes cometidos contra a vida humana, mas também para o arquivamento de material que pudesse comprová-los: a Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos criada pela Lei 9.140/1995 – “Foi a partir da promulgação dessa lei que as famílias dos desaparecidos puderam receber atestados de óbito e indenização” (p. 17) – e a Comissão Nacional da Verdade que acessou documentos do Arquivo Nacional, o qual tem sob sua responsabilidade mais de 20 milhões de páginas referentes à ditadura. No entanto, “o país está aguardando que as Forças Armadas liberem os arquivos secretos em seu poder e façam um pedido formal de desculpas pela tortura e morte de pessoas, realizadas em dependências militares, oficiais ou clandestinas” (p. 20). Figueiredo (2017) ainda destaca o trabalho de jornalistas e historiadores que procuraram trazer ao público os arquivos da ditadura. Em especial, a pesquisadora enfatiza os livros publicados por jornalistas e assim justifica sua escolha: “Destaco os livros dos jornalistas porque tiveram ampla repercussão na mídia e junto aos leitores, sem deixar de reconhecer o valor das pesquisas dos historiadores cujas obras, porém, acabam atingindo um público mais restrito” (p. 20).

O Brasil, nesse contexto de crimes cometidos em períodos de ditadura, se mostra como sendo um caso atípico. Um fato que evidencia essa atipicidade diz respeito à anistia, que, aqui não só beneficiou as vítimas, mas também (o que é bastante contraditório) os algozes:

A CNV não tinha a atribuição legal de solicitar a punição dos torturadores, já que eles estavam (e estão) protegidos pela lei 6.683/1979, a lei da anistia, promulgada em 28 de agosto de 1979, ainda sob o regime militar, que beneficiou tanto os opositores do regime, então presos ou exilados, quanto os militares responsáveis pelas sevícias e assassinatos (Figueiredo, 2017, p. 24).

Entretanto, bem diferente do que ocorreu aqui no Brasil, na África do Sul, a Comissão da Verdade e da Reconciliação, criada por Nelson Mandela e presidida por Desmond Tutu,

procedeu de maneira contrária: “Nas audiências públicas as vítimas narravam seus sofrimentos e, por outro lado, os responsáveis por torturas e demais crimes escutavam e pediam perdão. A anistia foi concedida individualmente, com a condição de que cada um manifestasse arrependimento e pedisse perdão” (Figueiredo, 2017, p. 24). Nesse contexto, pode-se até alegar que não houve punição para os criminosos; todavia, “a anistia, neste caso, pelo menos teve a vantagem de revelar a verdade histórica e expor os criminosos ao reconhecimento público da culpa” (p. 24). Essa forma como a anistia foi vivenciada em contexto sul-africano nos leva a pensar numa espécie de performance como a já aludida aqui a partir da contribuição de Diana Taylor. Conforme Figueiredo (2017, p. 24), “não se buscava tanto punir, mas reconciliar, passando por esse exercício de memória, numa espécie de cerimônia de exorcismo e catarse que possibilitaria um recomeço na vida nacional”. Esse tipo de performance, possivelmente, traz para a comunidade a possibilidade de reler o passado traumático, refletir sobre ele e pensar sobre a construção de um futuro com menos dor.

O caso da África do Sul se soma aos de países vizinhos, que não atuaram passivamente como o nosso diante de crimes cometidos por militares na ditadura: “No Chile, como na Argentina, muitos generais foram para a prisão, o que não aconteceu no Brasil” (Figueiredo, 2017, p. 25). Pelo contrário, aqui, não só civis, mas principalmente autoridades reverenciam como verdadeiros heróis os mais desprezíveis torturadores. Esse é o caso, por exemplo, do coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, que foi chefe do centro de tortura DOI-CODI de São Paulo e que, hoje, tem como admirador o ex-presidente da República o qual, quando ainda era deputado federal, “lhe dedicou seu voto a favor do *impeachment* da presidenta Dilma Rouseff na sessão da Câmara” (p. 36). Por essas e outras espetacularizações contra a vida, possivelmente, levaram o jornalista e tradutor Eric Nepomuceno (2015, p. 12) a reconhecer que “o Brasil continua sendo um dos países que mais contas pendentes têm com a própria memória”. Parece que a anistia também contribuiu para sabotar a rememoração de fatos do passado não tão distante:

A anistia tem como corolário a promoção do esquecimento, que é o oposto do trabalho da memória e do arquivamento. [...] No Brasil não se cultivava a memória política porque a anistia significou amnésia, o país se recusa a enfrentar seu passado, a rever os crimes cometidos, a expor as atrocidades perpetradas por um regime de exceção. [...] enquanto vigorar essa lei iníqua que perdoou torturadores e os assassinos, o Brasil não ousará olhar para o seu passado, continuará sendo um país desmemoriado, ou, como diz B. Kucinski, um país que sofre de Alzheimer (Figueiredo, 2017, p. 26).

E, talvez por sermos esse “país desmemoriado” a que se refere Figueiredo, tivemos nos últimos tempos pessoas indo às ruas pedir intervenção militar numa espécie de saudosismo

masoquista de períodos ditatoriais. Se isso não bastasse, mesmo depois do resultado das últimas eleições (2022), num processo considerado democrático, a mesma reivindicação pôde ser vista em frente aos quartéis, onde grupos vestidos com as cores da bandeira se autodeclaravam patriotas, numa espécie de performance grotesca, em que palavras de ordem se misturavam com hinos religiosos e orações: era a revivificação e materialização do lema “Deus, pátria e família”. Nesses cenários espalhados pelo país, em que os umbrais dos quartéis se assemelhavam a palcos teatrais, ficou evidente que a nossa frágil democracia brasileira, a cada dia, estava agonizando. O ápice foi a destruição consumada nos prédios dos Três Poderes em 08 de janeiro de 2023 por manifestantes antidemocráticos, um verdadeiro ataque ao patrimônio público, à democracia e, também, à memória.

Essa fragilidade na democracia, historicamente, pode ter sido impulsionada pela impunidade, supostamente motivada pela anistia. O autor de *A memória de todos nós* alude ao argentino Adolfo Pérez Esquivel e procura relatar o que esse Nobel da Paz de 1980 disse a respeito do Brasil e sua relação com o passado:

Quando fala em memória, fala em justiça. Diz que quando prevalece a impunidade é impossível construir uma democracia. E insiste que se trata de algo que deveria estar presente na consciência de todos os setores da sociedade, em todos os estratos de um país. É especialmente duro ao comentar o fato de o Supremo Tribunal Federal ter ratificado, em 2010, a validade da Lei da Anistia no Brasil, impedindo que se julguem os responsáveis por crimes de lesa-humanidade cometidos durante o terrorismo de Estado. Diz que o STF foi “cúmplice da impunidade, e a Justiça nunca pode ser cúmplice da impunidade” (Nepomuceno, 2015, p. 69).

Diante desse quadro, o que pode a literatura? Certamente, a literatura não poderá, por si só, mudar esse estado de coisas. Nem é essa a sua função. Contudo, penso que ela não pode ignorar questões que ferem tão contundentemente a humanidade, já que, por princípio, busca a humanização do homem, conforme preconiza Antonio Candido (2011, p. 177)⁴². Segundo Figueiredo (2017, p. 35),

Todo livro – ficção ou depoimento –, todo filme – documentário ou ficcional –, toda obra de arte ou projeto museológico que contribua para a reflexão sobre os anos de chumbo do Brasil tem um enorme valor porque não se pode esquecer o que foi perpetrado, é preciso render tributo àqueles que lutaram pela utopia de um país mais justo e mais democrático. [...] Ao recordar as

⁴² Em “O direito à literatura”, Antonio Candido (2011, p. 177) assevera que “a literatura é o sonho acordado das civilizações. Portanto, assim como não é possível haver equilíbrio psíquico sem o sonho durante o sono, talvez não haja equilíbrio social sem a literatura. Deste modo, ela é fator indispensável de humanização e, sendo assim, confirma o homem na sua humanidade, inclusive porque atua em grande parte no subconsciente e no inconsciente. Neste sentido, ela pode ter importância equivalente à das formas conscientes de inculcamento intencional, como a educação familiar, grupal ou escolar. Cada sociedade cria as suas manifestações ficcionais, poéticas e dramáticas de acordo com os seus impulsos, as suas crenças, os seus sentimentos, as suas normas, a fim de fortalecer em cada um a presença e atuação deles”.

vítimas, a arte suscita a reflexão, na esperança de que não ocorram novas catástrofes.

Assim, como todo produto cultural, a literatura não pode esquivar-se de tão importante causa, pois “o passado está aberto para novas interpretações”, e aí se encontra a sua importância “para reelaborar os traumas causados pela ditadura” (Figueiredo, 2017, p. 41). Nesse sentido, o alcance do texto literário não pode ser ignorado porque “ao recriar o ambiente de tensão e de horror, provoca a identificação do leitor, suscita a emoção e a compreensão ao mesmo tempo” (p. 45). Além disso, a literatura tem a capacidade de penetrar determinadas estruturas que, muitas vezes, nem o pensamento filosófico será capaz de realizar:

Só a literatura é capaz de suscitar a figuração do Outro, do diferente, aquele que não podemos conhecer se não sairmos de dentro de nós mesmos. Só através da literatura podemos vislumbrar o Outro que nos habita, porque a identidade só se perfaz no encontro com a alteridade, inclusive nossa própria alteridade (Figueiredo, 2017, p. 45).

Regina Dalcastagnè (1996, p. 15), em *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*, faz do texto de introdução, “O sorriso dos canalhas”, um relevante registro marcado pela ironia. Enquanto a vida transcorre, os “canalhas”, cientes de nosso esquecimento e, por isso mesmo, impunes, vestidos de terno e gravata e tomando uísque, sorriem “por todos os sorrisos” que roubaram: “Sim, eles permanecem aí e celebram nossa indiferença, nossa curta memória”, mas “se ainda não podemos fazer alguma coisa, temos ao menos a obrigação de não esquecer” (p. 15). Assim, esse não esquecimento pode encontrar abrigo no romance, configurando o que a pesquisadora denomina de “o espaço da dor”:

Em 21 anos de ditadura foram tantos os mortos, os torturados e os humilhados que faltaria espaço onde refugiar toda a sua dor. A memória, terreno tão propício, é demasiadamente instável para semelhantes horrores. Talvez por isso os homens tenham inventado a arte. Picasso abrigou o grito de pavor de uma cidade espanhola em sua *Guernica*, os anos se passaram, mas o grito continua lá, ecoando diante de nossos olhos. No Brasil, foram os escritores que entalharam esse espaço acolhedor. É nos romances que vamos reencontrar, com maior intensidade, o desespero daqueles que foram massacrados por acreditarem que podiam fazer alguma coisa pela história do país (Dalcastagnè, 1996, p. 15).

Nesse sentido, destaco a importância atribuída por Dalcastagnè ao gênero romanesco por ser o que ela denomina “o espaço da dor”, uma vez que, nesta tese, também reconheço o romance como campo fundamental em que as párias têm a possibilidade de falar. Como veremos no Capítulo 3, esse gênero, conforme o pensamento bakhtiniano, é marcado, principalmente, por uma diversidade de discursos, o que contribui para que as/os excluídas/os possam ter o direito a uma voz no interior da narrativa.

2.2 NARRATIVAS PERFORMÁTICAS

Até aqui se constata que o Brasil possui um histórico marcado pela violência – o que pode ser verificado desde a invasão dos portugueses –, e pelo autoritarismo – o que fica evidente de forma preponderante nos regimes ditatoriais. Tudo isso repercute no campo da literatura. Se considerarmos, por exemplo, a herança do escravismo e do patriarcado, já temos um considerável e arbitrário arcabouço que vai excluir do campo literário minorias que desde o princípio encontraram dificuldades para participar de um espaço dominado por uma elite hegemônica. Jaime Ginzburg (2017, p. 197) destaca as consequências dessa nefasta herança: “A tradição patriarcal e escravista foi responsável, em sua violência estrutural, pelo estabelecimento de dificuldades para mulheres, negros e pobres receberem condições concretas para a produção literária”. Isso significa que essas minorias encontraram impedimentos de acessar escolarização, além de não terem a respeitabilidade e o reconhecimento para publicarem suas obras conforme as políticas editoriais (Ginzburg, 2017).

Nesse sentido, enfatizo a atuação de Carmen da Silva e Patrícia Galvão, mulheres autoras que, como sabemos, estão à margem do cânone (Figueiredo, 2020) e que, conforme veremos adiante, também foram afetadas pelo autoritarismo e pelo patriarcado. Ademais, há de se considerar também a experiência dessas mulheres em sua militância, em suas viagens e em sua condição de estrangeiras, pois essas vivências estão amalgamadas em sua escrita. Sair da zona de conforto, expandir o conhecimento em relação a outras realidades e deixar-se interagir com outros mundos e com outras pessoas tão distintas de si, sem dúvida, tudo isso torna a obra dessas autoras um produto cultural dos mais instigantes, dada as novidades adotadas em seu fazer literário. Assim, compreendo que as narrativas por elas produzidas não só refletem a violência estrutural aludida por Ginzburg, e, por isso, estas não podem ser lidas como um reflexo dos ideais de uma elite dominante, mas também agregam as novidades provenientes de uma vivência nada convencional que aponta para a existência de identidades fluidas. Seguindo essa linha de pensamento, considero produtiva uma leitura dessas narrativas conforme a perspectiva de Graciela Ravetti (2002), especialmente quando ela relaciona o conceito “narrativa performática” ao âmbito político-social.

A expressão “narrativa performática”, usada por Ravetti (2002, p. 46), remete “a tipos específicos de textos escritos nos quais certos traços literários compartilham a natureza da performance”, mas importa lembrar que ela recorre “à aceção do termo, em sentido amplo, no âmbito cênico e no político-social”. Ravetti cita os pontos em que essas noções se encontram:

Os aspectos que ambas noções compartilham, tanto no que se refere à teatralização (de qualquer signo) e à *agitação* política, implicam: a exposição radical do si-mesmo do sujeito enunciador assim como do local da enunciação; a recuperação de comportamentos renunciados ou recalcados; a exibição de rituais íntimos; a encenação de situações da autobiografia; a representação das identidades como um trabalho de constante restauração, sempre, inacabado, entre outros (Ravetti, 2002, p. 46).

Do privado ao público. Saindo de um espaço em direção ao outro, é assim que Ravetti (2002, p. 46) considera elementos “da biografia ou do local de enunciação do autor” para afirmar que, se assim procede esse movimento, “os fatos e lugares resultam dotados de novos significados políticos e culturais”. Nesse sentido, a pesquisadora demonstra seu intento: “Uma das questões que me interessa, para determinar uma perspectiva performático-performativa, é o exame das propriedades que os fatos adquirem nesse transporte ao ficcional e ao público, de que maneira o que era, de alguma forma, experiência, passa a ocupar um lugar na ficção” (p. 46-47). Por outro lado, Ravetti também procura saber sobre o que acontece quando, por exemplo, uma narrativa ficcional “deixa entrever as marcas de uma pulsão pessoal, um gesto autobiográfico”, ou seja, é como “uma sombra que se insinua, aparece com alguma nitidez e se metamorfoseia, confunde-se e se mistura na ficção” (p. 47).

A pesquisadora fundamenta seu pensamento a partir da contribuição de John Austin no que diz respeito ao conceito “performativo”, segundo o qual “em toda enunciação o falante está comprometido com algum tipo de ato, *ilocutório*, que modifica e determina a relação entre os interlocutores” (Ravetti, 2002, p. 47). Segundo Paulo Ottoni (2002, p. 120), foi o referido filósofo “quem introduziu de maneira definitiva os conceitos de *performativo*, *ilocucionário* e de *ato de fala*, conceitos através dos quais deslancha toda a sua argumentação. Estes três conceitos tanto se perpetuaram nas discussões posteriores da filosofia analítica quanto nas da linguística”. Nesse sentido, é possível reconhecer a contribuição de Austin para o campo da linguagem e sua atenção dada ao sujeito da enunciação que não é apartado de sua fala:

A separação sujeito-objeto que é característica fundamental de uma ciência (da linguagem) de base descritiva e formal foi combatida por Austin. Podemos dizer que, na visão performativa, há inevitavelmente uma fusão do sujeito e do seu objeto, a fala; por isso, as dificuldades de uma análise empírica em torno do performativo; além disso, conceber o performativo como um objeto de análise linguística independente de uma concepção de sujeito está fadado, neste caso, ao fracasso (Ottoni, 2002, p. 126).

Ravetti também reconhece a contribuição do pensamento de Foucault e afirma que “a representação discursiva e a política definem com antecipação o critério que confere existência aos sujeitos mesmos, e a esse mecanismo podemos denominá-lo performativo” (p. 47). Assim compreendido o performativo, na abordagem das narrativas se faz necessário verificar os

recursos adotados pelas autoras de modo a evidenciar esses sujeitos que são gestados em contextos, muitas vezes, marcados por contradições e pelo exercício do poder. A pesquisadora, ainda no encaixe de esclarecer o conceito adotado por ela, o explica de modo mais específico:

Considero performativa a narrativa que apresenta um cenário no qual um (ou mais) sujeito(s) aparece(m) em processos de atribuição, com referentes explícitos à realidade material, sendo, por isso, identificáveis, mas nas quais os comportamentos narrados (afinal trata-se de comportamentos sociais) são, no mínimo, transgressores à norma social vigente (Ravetti, 2002, p. 49).

Se considerarmos as obras das autoras em estudo sob essa perspectiva defendida por Ravetti, verificaremos que, de fato, se trata de narrativas performativas. Podemos ainda situar suas produções no contexto latino-americano, o que nos dá condições de verificar que esse traço é bem característico da literatura produzida nesse território. Vale lembrar que Carmen da Silva teve a experiência de viver no Uruguai, por menos tempo, e na Argentina, onde pôde entrar em contato com a literatura latino-americana que, na época, não tinha sido ainda traduzida aqui no Brasil (SILVA, 1984). Participou da Sociedade Argentina de Escritores (SADE), escreveu em castelhano para a imprensa local e publicou o romance *Setiembre* com o qual foi premiada juntamente com Alejo Carpentier. Destaco essa experiência porque o Brasil parece isolado desse contexto, não só devido ao idioma, mas também porque, como vimos, tem sérios problemas com a memória, o que o distancia dos demais países latino-americanos. Então, posso dizer que essa vivência de Carmen da Silva foi salutar para a sua escrita, o que pode abarcar novidades vindas de sua condição de estrangeira. Ao se referir à performance nesse território da América, assim considera a professora:

A performance, na América Latina, ademais do campo especificamente artístico, aparece nas práticas sociais como linguagem consolidada, com uma história apelativa que transita entre o cômico e o patético, o heróico e o trágico, o que a coloca como representativa da comunidade que se projeta como utopia ou programa a ser desenvolvido. Pode ser vista como um ato de presença com significação *a futuro* e como uma recuperação seletiva do passado ritualizado ou encenado. Extravasando as práticas de rituais dramáticos, presença fundamental na *textura* cultural da sociedade latino-americana, os atos performáticos formam uma tradição resgatada apenas em parte, até o presente (Ravetti, 2002, p. 52).

Ainda se referindo à literatura latino-americana, Graciela Ravetti (2002, p. 54) descreve o que seria a escrita considerada performática:

Entrariam nessa nova acomodação da literatura os livros narrados em primeira pessoa e compostos desde uma perspectiva subjetiva posta em circulação de forma explícita e tomando outros perfis narrativos, seja como relatos de experiências pessoais (autobiografia), como pessoais unidas a experiências coletivas (testemunhos), como correspondência pessoal ou pública, como crônicas de viagens.

Histórias híbridas de uma senhora de respeito (1984), de Carmen da Silva, e *Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão*, “carta-depoimento” escrita em 1940, mas publicada apenas em 2005, são duas obras que se enquadram nessa escrita performática descrita por Ravetti. Ambas são narradas em primeira pessoa; apresentam um caráter autobiográfico, no entanto, enquanto relatam, as autoras rememoram fatos que dizem respeito a outras pessoas ou a uma coletividade; referem-se a um tempo em que passado e presente se entrecruzam apontando para a dinamicidade da vida e para as contradições que precisam ser passadas a limpo; o ato de narrar parte da vida privada, mas alcança a pública de tal forma que o leitor se sente como co-partícipe, já que compartilha de uma mesma memória coletiva. Ainda conforme Ravetti (2002, p. 56),

A escrita performática, então, tem algo do trabalho do arquivista, do colecionador, do antologista e do tradutor, já que os textos e imagens valem como testemunhas de um tempo e de uma maneira de apreender esse tempo e, então, dar testemunho dos sinais percebidos que acabam funcionando como mapas cognitivos, sentimentais, estéticos e, sobretudo, expressivos, tanto no que diz respeito a uma possível tarefa artística como a modos de vida.

Ainda pensando nesta ideia de escrita performática, parece conveniente e produtivo também somar a essa discussão a literatura como testemunho. Márcio Seligmann-Silva (2003) traz importantes contribuições para esse recorte temático, o que nos auxilia a pensar nas obras em estudo neste capítulo. Antes de tudo, faz-se necessário esclarecer o conceito de testemunho. Segundo Seligmann-Silva (2003, p. 8), esse conceito, apesar de apresentar conotação diferente, já tinha um percurso na América Latina, antes de ser impulsionado pelos estudos sobre a Shoah, termo usado para substituir a palavra holocausto. No contexto latino-americano, testemunho era empregado no sentido de *testimonio*. Assim, o testemunho, ainda conforme o estudioso:

Deve ser compreendido tanto no sentido jurídico e de testemunho histórico – ao qual o *testimonio* tradicionalmente se remete nos estudos literários – como também no sentido de “sobreviver”, de ter-se passado por um evento-limite, radical, passagem essa que foi também um “atravessar” a “morte”, que problematiza a relação entre a linguagem e o “real”. De modo mais sutil – e talvez difícil de compreender – falamos também de um *teor testemunhal* da literatura de um modo geral: que se torna mais explícito nas obras nascidas de ou que têm por tema eventos-limite. Nesse sentido, a literatura do século XX – Era das catástrofes e genocídios – ilumina retrospectivamente a história da literatura, destacando esse elemento testemunhal das obras (Seligmann-Silva, 2003, p. 8).

Como os períodos ditatoriais são de meu interesse na análise das obras, para dialogar com os pressupostos teóricos de Seligmann-Silva, trago a consideração de Eurídice Figueiredo que interpreta o pensamento do pesquisador para falar sobre a literatura desse recorte temporal: “Tratar da literatura sobre a ditadura convoca categorias de pensamento como o testemunho, o

trauma, o exílio, a memória, o arquivo, enfim, a responsabilidade dos autores frente à História e aos leitores” (Figueiredo, 2017, p. 41). A pesquisadora alude ao “teor testemunhal” citado por Seligmann-Silva para afirmar:

Não há dúvida de que a literatura que tematiza os grandes desastres do século XX tem um forte caráter de testemunho. As narrativas brasileiras se distanciam em suas estratégias narrativas tanto do gênero *testimonio* hispano-americano, em geral atravessado por um mediador, quanto do testemunho da Shoá, fortemente marcado pela psicanálise (Figueiredo, 2017, p. 41).

Ao se referir à literatura de testemunho latino-americana, Seligmann-Silva (2003, p. 8) esclarece que até os anos de 1980 ela “contava apenas – ou sobretudo – o primeiro sentido de testemunho, que não problematiza a possibilidade e os limites da representação. O exato oposto ocorre com as abordagens da literatura de testemunho da Shoah: nelas temos a ver com um ‘real’ que não se deixa reduzir”. No entanto, o professor faz a ressalva de que o testemunho deve ser percebido e estudado pelo leitor, seja na literatura da América Latina, seja na de outro território, já que ele é um elemento que se faz presente nas criações artístico-literárias. Seligmann-Silva (2003, p. 9) considera também que mesmo fatos históricos intensos tenham permitido (ou exigido) “o registro testemunhal tanto no sentido jurídico como também no sentido ‘sobrevivente’”, no contexto latino-americano, “predominou uma leitura que não primou pela problematização da questão da representação e tendeu a ver o testemunho sobretudo na sua modalidade de denúncia e reportagem”.

Assim, concebendo a escrita performática, se propõe aqui refletir sobre *Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão*. Originariamente escrita pela autora como uma carta destinada a Geraldo Ferraz, seu companheiro, essa obra ganha ares de testemunho de uma época, indo do pessoal ao público. Revisitar *Paixão Pagu* é ter a oportunidade de pensar sobre autoritarismo e conservadorismo, além de entrar em contato com uma literatura produzida nas primeiras décadas do século XX ainda pouco conhecida. A outra obra que recebe atenção neste capítulo é *Histórias híbridas de uma senhora de respeito*, de Carmen da Silva. O título, como se vê, dialoga com *Memórias de uma moça bem-comportada*, de Simone de Beauvoir, mas escrita pensando nas experiências vividas neste contexto da América Latina, com destaque para Brasil e Argentina. Vale lembrar que, ao abordar narrativa e escrita performática, o enfoque será a memória tida aqui como espaço político da pária.

2.2.1 *Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão*

Se a escrita performática lembra o trabalho de um arquivista, de um colecionador, conforme afirma Ravetti (2002), a carta que vai compor *Paixão Pagu*, passada de pai para filho, nos anos de 1970, portanto 30 anos depois de escrita por Patrícia Galvão enquanto esteve presa, é uma estética que corresponde a essas especificidades performativas. Seu filho, Geraldo Galvão Ferraz, relata o momento em que recebeu a longa missiva que se encontrava, juntamente com outros documentos, numa pasta preta: “Disse-me que era uma carta que ela tinha escrito para ele, em 1940. Uma longa carta autobiográfica, que ela escrevera como parte da relação que eles mantinham, de entrega total, sem subterfúgios ou cantos escuros” (Ferraz, 2005, p. 10). Pode parecer, a princípio, que essa carta tenha sido escrita para um destinatário exclusivo; no entanto, por que alguém escreveria um texto tão longo trazendo aspectos literários que mais se aproximam de uma prosa poética e abordando assuntos que vão além da vida privada? Mais parece um exercício de escrita com pretensão literária, o que implica uma relação entre autor e leitor, e este pode muito bem ser destituído de um caráter exclusivista. Uma escrita gestada num momento em que sua liberdade foi violentamente suprimida. Restaram-lhe as palavras, que segundo seu filho, para ela, estas “carregavam a verdade, eram dotadas de força misteriosa de transformar o mundo. A sua vida-militância, em busca de alterar o estado de coisas vigente, sempre encontrou sua melhor expressão nas palavras e, principalmente, na palavra escrita. Nos jornais, nas revistas, nos livros” (p. 10).

Ainda de acordo com Geraldo Galvão Ferraz (2005, 12), a carta autobiográfica traz elementos importantes do Modernismo e apresenta um Oswald de Andrade que vai além dos estereótipos forjados “por ele mesmo e por testemunhos incompletos”. Ademais, é um texto bastante revelador que, além de apresentar aspectos ligados ao universo cultural e literário, aborda a situação sócio-política de uma época em que o país atravessava um delicado processo caracterizado pelo embate político-ideológico:

O texto de Patrícia Galvão oferece muitos dados novos para a história dos anos do regime getulista, do Partido Comunista Brasileiro, da cultura brasileira. Há participações importantes no que é contado a partir da viva realidade de muitos protagonistas dos anos 20 a 40, desde Luís Carlos Prestes e Jorge Luis Borges, a Guilherme de Almeida e Raul Bopp (Ferraz, 2005, p. 12).

Paixão Pagu, segundo Ferraz (p. 12), também faz surgir uma Patrícia Galvão “diversa do que a lenda a tornou”, o que faz desse texto confessional um marco na produção da autora ao desfazer equívocos que já vinham entranhados na memória coletiva: “A lenda consagrou uma Pagu irresponsável, ‘porra louca’ e exibicionista. O que se lê aqui, verdade confessada,

desmente a imagem criada pelo preconceito e pelo sensacionalismo”. As palavras do filho de Pagu revelam o pensamento sexista e misógino característico da sociedade brasileira que determina padrões de comportamento para as mulheres e, se estas se afastam das regras preestabelecidas, tornam-se vítimas dos mais nefandos julgamentos.

K. David Jackson (2005, p. 15), professor da Universidade de Yale, especialista na obra de Patrícia Galvão e tradutor do romance *Parque Industrial* nos Estados Unidos, refere-se à carta como “carta-depoimento”, “um dos grandes textos perdidos do modernismo e sobre o modernismo”. O professor afirma que este é um texto surpreendente, em que Pagu “faz o balanço crítico de uma época e de uma vida, num *memoir* retrospectivo e introspectivo” (p. 15), e que por essa relevância é capaz de desmentir muitos dos mitos segundo os quais ela foi explicada. O que ele comenta sobre essa carta aproxima do que tenho discutido sobre a escrita performática, sob a perspectiva de Graciela Ravetti (2002). Conforme o pesquisador de Pagu, a referida carta-depoimento:

É um documento vivo, com trechos escritos ainda na detenção, uma retrospectiva em primeira pessoa sobre a formação social e intelectual da mulher nova no Brasil modernista, começando pelas primeiras tentativas de libertação de um ambiente pré-modernista familiar e pelas primeiras experiências com o corpo (Jackson, 2005, p. 15).

O texto narrado em primeira pessoa, como sendo esta uma das marcas da escrita performática, eleva a subjetividade a tal ponto que Jackson (2005, p. 16) vai afirmar em relação à autora: “Não a lemos; nós a ouvimos. Dialogamos com a Patrícia, entrando no lugar de Geraldo Ferraz, o marido compreensivo que a buscou na prisão e cuidou dela”. Conforme a leitura do professor, o leitor dialoga com a autora, vive e sofre com ela, e que àquelas alturas “escrever uma confissão/auto-análise” seria uma espécie de “catarse imprescindível”. Como, inicialmente, Patrícia Galvão não tivesse a pretensão de publicar sua carta, e somente mais de 60 anos depois os filhos, Geraldo e Rudá, decidem torná-la pública, Jackson acredita que essa tomada de decisão possibilitou ao leitor entrar nessa intimidade “para compartilhar a emoção e o constrangimento de uma confissão, uma memória e um exame de consciência, o balanço de uma vida falada com toda a sinceridade de um encontro a dois” (p. 16-17).

Patrícia Galvão testemunha, por meio de seu depoimento, o que foi, sob sua perspectiva, o modernismo, desmitificando muitas de suas narrativas. Essa é mais uma das impressões de Jackson (2005, p. 18) que acredita na atemporalidade do impacto da introspecção da obra, a que também se refere como “documento” de uma época, “diário” e até mesmo “romance”: “Todos que se interessam pelo período modernista vão querer ler esse texto, que também poderia passar por romance, sendo comparável em parte ao ‘romance da época anarquista’” – aqui Jackson

está se referindo a um caderno que Patrícia Galvão mantinha em parceria com Oswald de Andrade no início da década de 1930. O pesquisador ainda ressalta, na sua leitura da carta, a trajetória de Pagu em sua militância política, desde o início, ainda entusiasmada por um ideal pelo qual se sacrificara, até a descrença no sonho que acreditou ser o motor para a transformação social. Assim, conforme essas considerações, podemos afirmar que há um hibridismo nessa produção de Pagu, semelhante ao que Ravetti havia tratado sobre a performance nas narrativas contemporâneas:

A performance nasce e se desenvolve como um híbrido, ou pela mistura de gêneros, de suportes, de conteúdos, ou porque, como todo processo de hibridação, implica contaminação (contágio) entre todas as partes envolvidas e a consequente modificação dos agentes participantes, não se trata, obviamente, de “influências” unidirecionais: as artes performáticas interferem na política e a política na arte (Ravetti, 2002, p. 57)

Quando Jackson (2005, p. 23) conclui seu pensamento, é para reafirmar a importância do “relatório” de Patrícia Galvão como sendo “a memória que deixou, o primeiro grande texto da sua vida adulta, escrito com a dor da plena consciência de quem fora, de quem aprendera a ser”. Reafirma também as qualidades de Pagu, a qual, em seu depoimento, demonstra ser uma “mulher inteligente, independente, audaciosa, insubordinada, num Brasil ainda pouco modernista para tão imensa oferta”. Em *Pagu – Patrícia Galvão: livre na imaginação, no espaço e no tempo*, Lúcia Maria Teixeira Furlani (1999, p. 22) enfatiza que resgatar a identidade (por sinal, plural) dessa mulher “que o passado não valorizou devidamente” é fundamental:

Resgatar a identidade de Patrícia Galvão é, no nosso entender, representar a ambivalência do impulso moderno: por um lado, preservar, na emergência do presente, a memória nacional, para que se conserve viva a chama da esperança, da utopia, no plano da mente e da ficção – isto é, no domínio da arte – e no plano da ação – ou seja, da história; por outro lado, integrar essa memória à identidade dos cidadãos e de um novo tempo – o terceiro milênio – que, de posse desses conhecimentos poderão interpretá-lo e criticá-lo, de forma a adquirir novas ideias e sensibilidade para fazer avançar a cultura e o espírito humano (Furlani, 1999, p. 23).

“Seria melhor que tudo fosse deglutido e jogado fora”. É assim que Patrícia Galvão (2005, p. 51) inicia a sua carta para o leitor ideal, figurado por Geraldo Ferraz, como se, ao revirar camadas da vida misturadas a um tempo algoz, não tivesse a pretensão de deixar sob as teclas da máquina datilográfica sua vida passada a limpo: “Talvez não valesse a pena a gente passear retrospectivamente. Sempre implica marcha à ré. Sou contra a autocrítica. O aproveitamento da experiência se realiza espontaneamente, sem necessidade de dogmatização” (p. 51). Sua suposta indisposição para recuar ao passado, como se percebe, está no plano hipotético. Na verdade, o que ela deseja é que flua tudo naturalmente, sem dogmatização.

Talvez por isso mesmo escreva nessa parte inicial já insinuando o estilo de uma prosa poética: “Pela prisão, tempo-prisão, mundo que começa no nosso portão”, sinal de que sua carta também almeja a finalidade estética. Nesse sentido, “deglutir”, tão ao gosto do pensamento antropofágico, tão oswaldiano, é o verbo que, talvez, caracteriza bem a atitude de Pagu no momento em que se fazia urgente usar a palavra como subterfúgio. Assim, contrariamente, deglutir e não jogar fora, mas fazer dessa retrospectiva um trabalho performaticamente híbrido e poético.

Talvez eu não devesse começar meu relatório hoje. Com olhos de sol. Que preguiça de pensar. A longa história cansa. Não será ainda uma modalidade de fuga? Quero rolar na areia e esquecer... Se eu tivesse a certeza de que não me custaria nada falar, eu não falaria. Escrever já é um desvio favorável ao esconderijo. No fundo, eu penso na defesa dos detalhes, porque sei que os detalhes justificarão em parte minha maneira de ser. Ou não. A minúcia será o castigo de minha covardia. Minha humilhação está na minúcia (Galvão, 2005, p. 51-52).

Escrever é esconder-se. E, talvez, nos detalhes estarão as revelações de uma memória individual que, como acredita Maurice Halbwachs (1990), está vinculada à memória coletiva. Em 1º de novembro de 1940, Patrícia Galvão (2005, p. 64) deixa registrado em sua carta, dirigindo-se ao companheiro: “Você hoje, ao sair, recomendou-me escrever como distração e lembrei-me desse meu relatório parado”. Aqui, fica evidente que ela não escrevia ininterruptamente, o que faz depreender o fato de existirem intempéries naquele período em que estivera prisioneira. E ela continua confirmando essa declaração: “Depois da terrível noite de ontem, talvez consiga escrever qualquer coisa. Eu quase necessito da atmosfera presente para romper com o nosso sonho, que tudo oculta, e voltar ao passado” (p. 64). É importante notar a recomendação de Geraldo Ferraz, para que ela escreva como distração – talvez, não seja essa a palavra, mas sim, catarse, o que me faz supor numa escrita literária como salvação. O que teria sido de Pagu sem a possibilidade da escrita? Ela própria nos coloca a par de sua situação quanto a esse aspecto:

Há muitos dias não escrevo. Quando a luz brilha, só há luz e nada mais existe. E quando a angústia volta, ela é a vacilação constante. Tenho hesitado. Para que escrever? Para que tudo isso? Penso em desistir. Talvez não termine nunca. Essa pergunta-resposta para todas as perguntas e todas as respostas: “Para quê? Para quê?” (Galvão, 2005, p. 64).

O retorno ao passado não é matéria de fácil acesso. Quanto às pausas, estas, de certa forma, são necessárias. Nesse sentido, Pagu se expressa: “Aliás, eu nem sempre poderia escrever. Tudo, sem esse intervalo, sairia certamente mais confuso e incompreensível. É tão difícil retroceder quando isso significa uma passagem violenta de um estado para outro. Passar

pelo mesmo caminho de trevas percorrido...” (p. 64). Parece que as pausas também correspondem aos momentos de maturação das ideias, de recuperação de fatos do passado, muitas vezes dolorosos. Dessa forma, elas sinalizam para uma escrita planejada, pensada. E nem sempre a linearidade será uma estratégia para tornar mais esteticamente adequada a organização da narrativa: “Pensei em estabelecer uma ordem cronológica para facilitar a expressão. Ainda assim é difícil. Nem sempre posso localizar o fato dentro do tempo” (p. 64).

Primeiro começo com a questão do corpo como um aspecto a ser observado na escrita de Pagu. A memória de seu corpo sinaliza não só para contradições que estão entremeadas na vida social, mas também para uma postura irreverente de uma mulher que reconhece a sua sexualidade e tem consciência de um corpo que deseja expansão. No entanto, esse é um terreno perigoso, regulado pelas instituições, explicado por pensadores de diferentes áreas do conhecimento. A memória coletiva atesta que ser mulher em terreno tão vigiado é ter o corpo tornado território altamente controlado. Michelle Perrot (2019, p. 63) faz uma retrospectiva para falar sobre como o sexo feminino foi representado:

De Aristóteles a Freud, o sexo feminino é visto como uma carência, um defeito, uma fraqueza da natureza. Para Aristóteles, a mulher é um homem mal-acabado, um ser incompleto, uma forma malcozida. Freud faz da “inveja do pênis” o núcleo obsedante da sexualidade feminina. A mulher é um ser em concavidade, esburacado, marcado para a possessão, para a passividade. Por sua anatomia. Mas também por sua biologia. [...] Inferior, a mulher o é, de início, por causa de seu sexo, de sua genitália.

É importante notar que a mulher, ao longo do tempo, foi narrada e explicada a partir da perspectiva do homem, o que a coloca numa posição de sujeição em relação ao sexo masculino. Conforme essa lógica, só assim podemos entender a ideia de que seu sexo “deve ser protegido, fechado e possuído. Daí a importância atribuída ao hímen e à virgindade. Principalmente pelo cristianismo, que faz da castidade e do celibato um estado superior” (Perrot, 2019, p. 64). Contrariando essa lógica, Patrícia Galvão confidencia: “O primeiro fato distintamente consciente da minha vida foi a entrega do meu corpo. Eu tinha doze anos incompletos. Sabia que realizava qualquer coisa importante contra todos os princípios, contrariando a ética conhecida e estabelecida” (Galvão, 2005, p. 53). Nessa entrega, ela diz que havia uma necessidade, mas que esta não era “a entrega fisiológica do corpo”. Difícil compreender a atitude de Pagu sob uma perspectiva redutora, uma vez que ela leva o leitor a pensar em razões que estão subjacentes nessa escrita em que o subjetivo se manifesta em estado de urgência. Para compreendê-la, é preciso que se considere a complexidade do momento vivido porque ela estava inserida numa sociedade altamente conservadora, em que as pessoas a consideravam ruim e as mães das outras meninas não queriam que suas filhas tivessem tão inapropriada

companhia. Assim, o relato de Patrícia Galvão é revelador não só sobre si mesma, mas também sobre os valores instituídos pela sociedade, contra os quais esbarram o comportamento de uma menina-mulher – a própria Patrícia Galvão (2005, p. 57) se autodenomina “mulher-criança”: “Eu sempre fui, sim, uma mulher-criança. Mas mulher”. E assim ela explica a si mesma:

Não tive precocidade sexual. Praticamente, só fui sexualmente desperta depois do nascimento de Rudá. E não foi por precocidade mental que entreguei meu corpo aos doze anos incompletos. Se existia revolta contra as coisas estabelecidas, eu nem pensava nisso. E, no entanto, sabia que agia contra todas as normas e duplamente, pois não era livre o homem que me possuiu. Tinha plena consciência de todas as consequências que eu poderia ser obrigada a enfrentar. E não havia amor na entrega. Tudo aconteceu sem o menor preparo. A predestinação dos impulsos. Ou a obediência à minha vontade determinante. Vontade que aparecia assim à toa (Galvão, 2005, p. 53).

O homem que “não era livre” – o que se supõe preso às normas estabelecidas – e que possuiu Pagu era Olympio Guilherme⁴³. Segundo ela, não houve a menor violência por parte dele, nessa posse provocada por ela (p. 53). Para Figueiredo (2020, p. 114), apesar de Pagu reconhecer que a entrega foi um ato impensado e que ela tinha consciência de suas atitudes, trata-se de algo grave porque uma menina de 12 anos não pode ser responsável por um ato como esse: “Algum problema desencadeou tal atitude de provocação e de autodestruição. Trata-se de abuso sexual de menor de 14 anos, o que é muito grave” (p. 114). Quando Pagu se refere a estar agindo contra todas as normas, existe a probabilidade de uma ser esta mesmo: uma quase criança assumindo corpo de mulher. Mas há outra infração, que é manter relações sexuais sem estar casada, o que seria, principalmente, uma afronta à Igreja. Aqui, vale lembrar as narrativas de nossas mais velhas segundo as quais meninas do passado com seus 12 ou 13 anos viviam como esposas e, por isso mesmo, a sociedade não recriminava essas uniões e não considerava abuso sexual de menor.

Segundo Eurídice Figueiredo (2020, p. 113), “a autobiografia de Pagu pode ser lida a partir de dois eixos: o da sexualidade e o da militância política”. E é essa a leitura que a pesquisadora faz da carta. Sobre o primeiro eixo, ela diz que lhe interessa “ver como jovens bonitas e ousadas são olhadas pelos homens e como se comportam em função desse olhar” (p. 113). No entanto, gostaria de destacar a questão da sexualidade para além do instinto, justamente porque a própria Pagu parece nos levar a pensar dessa perspectiva. Marilena Chauí (1994, p. 18) refere-se a Freud para lembrar dessa separação e, para isso, recorre ao *Dicionário de psicanálise*, de Laplanche e Potalis, ao declarar: “a sexualidade não se confunde com um

⁴³ Olympio Guilherme foi ator e cineasta, um “típico galã da época”. Dirigiu o filme *Fome*, precursor do neorealismo, nos Estados Unidos, em 1931 (Furlani; Ferraz, 2010, p. 31).

instinto sexual porque um instinto é um comportamento fixo e pré-formado, característico de uma espécie, enquanto a sexualidade se caracteriza por grande plasticidade, invenção e relação com a história pessoal de cada um de nós”. Quando Pagu revela que havia uma necessidade na entrega, mas que não era a necessidade de uma entrega fisiológica do corpo, me parece que aqui ela nos aponta para a declaração feita por Chauí, que volta a reafirmar:

A sexualidade não se confunde com um instinto, nem com um objeto (parceiro), nem com um objetivo (união dos órgãos genitais no coito). Ela é polimorfa, polivalente, ultrapassa a necessidade fisiológica e tem a ver com a simbolização do desejo. Não se reduz aos órgãos genitais (ainda que estes possam ser privilegiados na sexualidade adulta) porque qualquer região do corpo é susceptível de prazer sexual, desde que tenha sido investida de erotismo na vida de alguém, e porque a satisfação sexual pode ser alcançada sem a união genital (Chauí, 1994, p. 18).

Opto aqui por compreender a escrita de Patrícia Galvão quanto à relação com o corpo a partir desse conceito de sexualidade. Sua relação com Olympio não se resume apenas à entrega do corpo, pois o caso entre eles continua e Pagu afirma que “o amor surgiu depois. E avolumou-se na entrega total. Lembro minha submissão absoluta. Não ao homem. Ao amor. [...] Eu era uma criança. E só queria amar” (Galvão, 2005, p. 54). Mas Olympio não a amava, e ela sabia disso – Ele “tinha uma situação complicada, que não queria desmanchar socialmente” (p. 54). Nesse caso, parece que a sexualidade masculina e feminina não segue a mesma lógica: Pagu consegue expandir sua sexualidade, indo além da questão fisiológica; por outro lado, Olympio atém-se a esse aspecto. Por viver essa expansão corpórea, Pagu sofrerá as consequências dessa transgressão: quando a família desconfia de seu caso, a cumplicidade do poeta Guilherme de Almeida, no entanto, não impediu que ela “fosse espancada” e tivesse “a primeira brecha na cabeça” (p. 54). Pagu, em frases nominais numa espécie de gradação, assim se expressa: “Minha primeira paixão. Minhas primeiras lágrimas. As primeiras humilhações”. Em seguida, apresenta a causa para desafortunados efeitos: “Porque com o amor veio o gosto amargo da repulsa pelo sexual. A aversão pela cópula” (p. 54). Quem disse que amadurecer seria fácil?

Aos 14 anos descobre que está grávida dessa primeira paixão e resolve agir. Pretende sair de casa e resolve falar com Olympio, para que ele a leve até um médico que pudesse confirmar a gravidez. Entretanto, não chegou a dizer nada, pois ele lhe comunicara que naqueles dias estaria de partida para os Estados Unidos. Ela, orgulhosa, revela sua reação nesse momento de desaponto: “Quanto eu quis chorar, quanto eu sorri” (p. 54). O que se segue demonstra que Patrícia Galvão se afasta da narrativa como protagonista e assume o papel de um narrador onisciente – teria sido um lapso ou foi intencional?. É uma sequência de parágrafos escritos meses depois na Detenção, o que significa que ela fez uma pausa. É evidente que os motivos

dessa interrupção na escrita podem ser vários, mas não me parece fácil a recordação do que ela vai revelar. Começo pelo parágrafo que se insinua ambíguo:

Ia partir. Ele quis falar. Alguma explicação piedosa, mas *ela evitou* a humilhação. Foi num dia cinzento entre os cedros do Jabaquara. *Ficou-lhe* a sensação do forte calor nos pés. Um vento gelado e um cachecol escocês voando. “Não diga nada. Vamos voltar para a cidade”. Parece que foram essas as palavras (Galvão, 2005, p. 55, grifo nosso).

Na sequência desse parágrafo, Pagu inicia outro, começando-o com reticências e constituindo-o de duas frases apenas: “... Muita gente saindo do cinema. Um cubo grande de vidro cheio de pastéis”. Esse recurso adotado deixa a impressão de que o parágrafo anterior é uma cena de filme. Olhando por essa perspectiva, poderíamos entender as seguintes escolhas como sendo uma referência não a si mesma, mas a outra pessoa: “ela evitou”, e não “eu evitei”; “Ficou-lhe”, e não “Ficou-me” (Galvão, 2005, p. 55). Entretanto, como se atuasse de fora, parece falar de si numa espécie de distância para, posteriormente, tocar na dor lancinante: “Vontade de ir andando até cair e morrer. Tomei um bonde para Pinheiros. Depois, fui parar no Jardim América. Era o mato. E eu cáí, chorei. Mas não morri” (p. 55). O que se sucede desse momento de dor é a revelação de um aborto, que, como bem constata Figueiredo (2020, p. 114), é narrado “de maneira metonímica quando se refere à hemorragia que sofreu”. E é assim que Pagu se coloca diante do leitor para tratar de um tema tabu:

O ladrilho pegajoso nos lábios. O que fazer de tanto sangue? Todo o corpo se deformando. Se desfazendo na angústia. O sangue ostensivo entre os dedos, cabelos, olhos, os coágulos monstruosos entupindo tudo. É preciso não deixar esse sangue. É preciso beber esse sangue. Como não morri no auge da alucinação? Sentir nos dentes a consequência de tudo. Como livrar a vida dessa noite? (Galvão, 2005, p. 55).

Patrícia Galvão escreve como quem dramatiza uma cena. É uma escrita performática. Talvez já fosse um indício de seu imenso amor pelo teatro ao qual ela dedicou os últimos anos de sua vida. Sua escrita é uma poética que, certamente, soube incorporar as novidades do início do século XX. Daí esse texto não poder ser concebido como uma simples carta. Depois do aborto, Pagu parece viver uma espécie de luto, marcado por extremo sofrimento que vai deixá-la acamada: “Tive que deixar a escola. Quase um ano sem poder escrever, sem poder segurar qualquer coisa. Noites e dias presa naquela cama odiosa, sem poder quase falar. Só o pensamento torturante. Os braços, as pernas feridas na parede” (Galvão, 2005, p. 55). Esse sofrimento intenso lembra a situação vivida por Frida Kahlo que, depois do acidente, esteve presa a uma cama enquanto o corpo padecia de atrozes dores. Em ambos os casos, o tempo marcado pela dor deve ter sido um momento de maturação de ideias, de tomada de decisões e de percepção de como a arte pode nos salvar.

Um processo doloroso foi o vivido por Pagu: uma criança em corpo de mulher. E incompreendida. Depois da reclusão, ela diz que voltou a andar pela vida, mas “sem vida” (Galvão, 2005, p. 55), e, mais uma vez, homens se interessam por ela: “Apareceu Euclides. E a perseguição de Cirilo”. Com o primeiro ela “poderia ter isolamento, solidão, liberdade” (p. 55); ele era a sua amizade e o seu refúgio. Ela aceita a proposta, o que encanta o pai, possivelmente, porque o moço pretendia se casar. No entanto, semelhante ao que transcorre no poema “Quadrilha”, de Carlos Drummond de Andrade, Euclides morre de pneumonia, em decorrência de ambos terem tomado bastante chuva enquanto procuravam violetas pela cidade. Pagu continua sem mais nada esperar da vida, “a não ser, pacientemente, a evasão do ambiente em que vivia” (p. 56). Ela ansiava por liberdade e precisava de “um lugar onde pudesse respirar, longe de simulações, onde pudesse ser triste e livremente desgraçada” (p. 56). Como fuga, começou a estudar três cursos para poder ficar a maior parte do tempo fora de casa e, quando formada, encontrar seu caminho. Essa ideia da fuga é uma atitude que também está presente na vida de Carmen da Silva, o que me faz deduzir que as mulheres que se sentem oprimidas no espaço privado tendem a passar por um processo doloroso na busca por liberdade em direção ao espaço público.

Foi nesse mesmo período que Patrícia Galvão conheceu o poeta Raul Bopp, o mesmo que escreveu e lhe dedicou o poema “O coco de Pagu”. O ano era 1929 e ela tinha 19 anos de idade. O seu espírito irrequieto vai encontrar amizade e compreensão em Bopp e em Fernando Mendes, este juntamente com Olinto Guastini eram os “únicos colegas suportáveis” (Galvão, 2005, p. 56): “Ele [Bopp] e Fernando foram os primeiros que me ouviram com complacência na exteriorização de minha revolta contra a maneira de agir e de ser do resto do mundo conhecido” (p. 56). Apesar de ter o poeta como amigo, um dia ela vai perceber que “havia o sexo” quando ele tenta beijá-la, e, por isso, vai repeli-lo. No momento em que ela relata esse fato, se recorda de uma frase que Cirilo lhe dissera um dia: “Quando você passa na rua, todos os homens te desejam. Você nunca despertará um sentimento puro” (p. 59). Aqui, fica explícito como o corpo da mulher alcança o status de terra sem dono no imaginário masculino. Na contemporaneidade, casos de assédio e estupro podem ser, também, o resultado dessa mentalidade retrógrada e machista.

Nesse despertar para o mundo, Patrícia Galvão conheceu Oswald de Andrade: “Ele leu coisas minhas, mostradas por Fernandinho Mendes. Teve curiosidade e quis me conhecer. [...] Na época do Movimento Antropofágico” (Galvão, 2005, p. 59). A primeira impressão parece que não foi a que ficou, pois o marido de Tarsila não lhe interessou: “Oswald: uma liberdade maior de movimentos e mais nada. [...] Particularmente, eu me sentia mais atraída por Bopp,

que possuía mais simplicidade, menos exibicionismo e, principalmente, mais sensibilidade” (p. 59). A sua relação amorosa com Oswald de Andrade é lembrada aqui para tratar da maternidade, tema caro aos estudos no campo da literatura brasileira.

Afora os abortos sofridos por Pagu, com Oswald ela terá o filho Rudá. Sua militância política fará com que ela abdique da maternidade, o que lhe provocará imenso sofrimento e, por isso mesmo, esse fato vai repercutir em sua memória como uma dor difícil de ser superada:

Disse apenas na minha última página: “O meu filho nasceu”. E basta. Tudo o mais esbarra com violência na contradição. A mãe. Mas não. É a negação da maternidade. As sensações são intangíveis. Apenas as essencialmente físicas podem ser lembradas com precisão. Surge a imensidade de planos superpostos, como no apogeu de um filme de grande intensidade fotográfica. Dentro, a infinitamente mãe. E a destruição lenta das sensações dessa infinitude. Tudo fundido. A necessidade é uma noção falsa. Agi violentamente contra a necessidade, subjugando o instinto, o impulso, aniquilando a dor que protesta. Fiz conscientemente tudo o que não queria, para destruir a vontade pura. É como se eu tivesse estrangulado meu filho, louca de amor por ele. Hoje, deixaria florescer naturalmente, sem estrumes. Diria apenas: “Vive!” (Galvão, 2005, p. 65).

Vê-se nesse excerto o conflito vivido por Patrícia Galvão nessa impossibilidade de viver a maternidade, o que a leva a tratar do tema literariamente ao longo de *Paixão Pagu* e ela o problematiza de tal forma que ele ganha contornos importantes dentro do campo literário, algo incomum de se ver com as especificidades que fazem dele um assunto necessário. Esse tema da maternidade na literatura tem sido, felizmente e especialmente, abordado por pesquisadoras/es que geralmente se dedicam à literatura afro-brasileira. Essa abordagem se mostra problemática porque as mulheres negras, historicamente, foram representadas na literatura como objetos sexuais, ama de leite ou infecundas. Ao se debruçar sobre esse campo, a autora do conto “Quantos filhos Natalina teve?” constata:

Percebe-se que a personagem feminina negra não aparece como musa, heroína romântica ou mãe. Mata-se no discurso literário a prole da mulher negra, não lhe conferindo nenhum papel no qual ela se afirme como centro de uma descendência. À personagem negra feminina é negada a imagem de mulher-mãe, perfil que aparece tantas vezes desenhado para as mulheres brancas em geral. E quando se tem uma representação em que ela aparece como figura materna, está presa ao imaginário da mãe-preta, aquela que cuida dos filhos dos brancos em detrimento dos seus (Evaristo, 2009, p. 23-24).

Conceição Evaristo recupera da literatura do século XIX os casos das personagens Bertoleza e Rita Baiana, ambas do romance *O cortiço*, de Aluísio Azevedo. São mulheres consideradas por ela como infecundas e, por isso mesmo, “perigosas”: aquela “sempre animalizada no interior da narrativa e que morre focinhando”, esta “marcada por uma sexualidade perigosa, que macula a família portuguesa” (Evaristo, 2009, p. 24). Do século

passado, Evaristo ainda alude a uma das personagens mais populares da literatura de Jorge Amado: a Gabriela do romance *Gabriela, cravo e canela*. Compreendida por Evaristo como a “mulher-natureza”, cuja postura é identificada por “uma ingênua conduta sexual”, também é mais um exemplo de personagem que não exerceu a maternidade. A partir desses casos, a pesquisadora procura compreender o significado da ausência de representação materna para a mulher negra: “Estaria a literatura procurando apagar os sentidos de uma matriz africana na sociedade brasileira? O imaginário da literatura tenderia a ignorar o papel da mulher negra na formação da cultura nacional?” (p. 24). Essas são indagações bem pertinentes para se pensar sobre o lugar do negro no campo literário brasileiro e como a literatura, ao longo de sua historiografia, tem dado conta dessas questões tão importantes para se pensar o Brasil. Sendo o autor masculino ou feminino, como é o caso de Conceição Evaristo, que além de escritora é crítica, certamente a maternidade ou a ausência de seu exercício serão consideradas de forma diversa na criação literária.

Agora, pensar sobre a maternidade a partir de Patrícia Galvão, uma mulher branca, que por essa particularidade ocupa um lugar privilegiado quando se considera o contexto brasileiro, sinaliza para uma outra leitura do maternar porque a vivência de Pagu se distancia das experiências de suas iguais. É bom lembrar que ela é uma pária, e, sob essa condição, pesa sobre ela ter se distanciado dos paradigmas que foram programados para mulheres de sua origem étnica e social. A autora, imbuída de sensibilidade, representa a si mesma nessa impossibilidade de ser mãe em *Paixão Pagu*. Essa experiência certamente marcará sua subjetividade, que, por sua vez, poderá intervir na construção de personagens que passam por traumas ligados ao corpo.

A devoção de Patrícia Galvão à causa política fez com que ela pudesse canalizar toda sua energia e dedicação às ações do Partido. Afastar-se do filho e não demonstrar um sentimentalismo em relação a ele, certamente, fez com que ela vivesse uma dualidade atroz. Pagu temia que seu filho sofresse e esse sentimento prova que ela o amava. Se ela pudesse, eliminaria “nele todas as zonas de emoção e sensibilidade”, “a parte mais intensa da vida humana”, ou que ele pelo menos “não tivesse ilusões que o decepcionassem mais tarde, que nunca passasse sua imaginação por caminhos de coisas inexistentes” (Galvão, 2005, p. 65). Nessas palavras, sobressai o desejo de mãe: preservar o filho da dor. O processo pelo qual ela passou para ocultar o sentimento materno, de certa forma, ofusca o mundo intelectual no qual estava inserida porque parece haver um não-lugar para mulheres em tais condições. Assim se expressa Patrícia Galvão (2005, p. 66):

Ao lado do meu sentimentalismo aguçado pela extensão da minha imaginação, havia o tóxico ingerido em doses diárias. A concepção materialista da vida e

o ambiente que considerava anormal toda espécie de sentimento concorressem para que eu, ocultando bem lá no fundo a natureza pura, deixasse para a admiração de Oswald e seus amigos a camada superficial construída por mim, que ia se aprofundando sem que eu mesma sentisse, à força do hábito.

Ao recordar essa vida de aparências, Patrícia Galvão (2005, p. 66) se dirige ao seu companheiro, Geraldo Ferraz, aludindo à tortura que ela impunha a si mesma “para alimentar um esnobismo grosseiro”. Lembra-se de uma amiga que um dia lhe dissera que ela não amava o filho: “Talvez ela tivesse razão. Eu queria amá-lo. Amá-lo até a renúncia do contato materno. Mas não soube amá-lo suficientemente” (p. 66). Esse rememorar de Pagu funciona como uma espécie de salvação, mergulhar nessa parte mais profunda da memória funciona como uma espécie de cura por meio do fazer literário.

Ele tinha apenas um mês e eu já receava que, sentindo meus beijos, a estrutura a ser realizada se alterasse. E só à noite, quando alguma vez podia fugir de todo o mundo, quando ninguém me observava, então eu o beijava tão levemente e, ao mesmo tempo, com tanta força nos cabelos louros e molhava seus pezinhos com minhas lágrimas. Se você soubesse como ele era lindo no seu pijaminha, o polegar deformando a boca e a outra mão atrapalhada nos cabelos... A minha ternura necessitava esmagá-lo no meu seio. Mas ele não devia conhecer essa ternura criminosa. Nem ele, nem ninguém (Galvão, 2005, p. 66).

Quando o filho, com dois meses de idade, fica doente de pneumonia e corre o risco de morrer, segundo o diagnóstico médico, Pagu desespera-se porque sabe que poderá perdê-lo para sempre: “Sei que chorei muito, que quase enlouqueci, e que estive doente. Rudá sarou. Durante uma semana, senti o delírio feliz de nada me importar, a não ser alimentá-lo, passear com meu filhinho, não deixá-lo nem um minuto” (Galvão, 2005, p. 66). Esses momentos de ternura contrastam-se com aqueles em que Pagu-mãe precisa deixar o filho sob cuidados alheios: “Arrancar o seio do bebê, quando ele é ainda tão novinho... Quando uma doença grave principia a renascer...” (p. 69). As reticências aqui adquirem um valor estético importante, pois fazem com que o leitor, no seu próprio silêncio, interaja com esse momento-dor. E ela prossegue: “Partindo, deixei o alvorecer dos primeiros sorrisos e não pude acompanhar os sintomas que se gravam no olhar da primeira compreensão humana. Deixei tudo isso, sem querer confessar que o meu interesse materno era menor que meu desejo de fuga e expansão” (p. 69). Pagu acaba por confessar a incompatibilidade entre a sua condição e a inclinação para outras tarefas que lhe conferiam, talvez, a tão sonhada liberdade. Mas essa confissão não se sustenta com tanta clareza: “Quando o navio abandonou o cais, ainda procurava justificar-me. ‘Não devo criá-lo muito agarrado a mim’. E o que não disse, nem ousava confessar sentir era que toda minha pessoa me absorvia muito mais” (p. 69). Há, nesse discurso de Pagu, um tipo de justificativa

que mais parece uma autossabotagem. No entanto, a mãe de Rudá justifica a análise de si própria:

Não. Não é uma autocrítica que faço. Nem estou me condenando. Já aprendi a aceitar as condições alheias e admito também as minhas. É análise. Pretendo relatar somente, sem julgamento preconcebido, mas é que, às vezes, as próprias condições que me acompanham no momento em que escrevo fazem boiar esses raciocínios-conclusões (Galvão, 2005, p. 69).

Daí pode-se inferir que as circunstâncias em que Patrícia Galvão se encontrava foram determinantes para a exteriorização de sentimentos adormecidos, e assumi-los não deixa de ser uma atitude corajosa. Aos olhos da sociedade, provavelmente, era tida como uma mãe irresponsável; entretanto, ela era a mãe desejosa de cuidar de sua cria, mas dividida entre o filho e a causa política: “O cais. Havia dor na separação. Muita dor. Havia o desconhecido à minha frente. Atrás, Oswald, que já significava muito pouco, e meu filho” (p. 69). Quando escreve para Geraldo suspeitando estar grávida, constata-se que a chegada de um novo filho seria sua salvação, talvez a possibilidade de exercer a maternidade:

A minha menstruação está atrasada. Um dia apenas. Mas já estou transtornada pela angustiada expectativa. Se estiver grávida...? Então, parece que tudo mudará no mundo. O nosso filho será a renúncia ao fantasma que perturba a radicalização definitiva na vida que você me oferece. Sinto que ele me fará viver, abandonando a ideia que me impele para a mais excitante das realizações futuras. Certamente, a morte morrerá com a sua vinda. Mas o hoje será para depois, porque agora é o antes. Estou passeando pela vida que passou: volto para ela (Galvão, 2005, p. 69).

Quando se reporta ao filho Rudá, um dos recursos estilísticos usados por Patrícia Galvão é o emprego do diminutivo, cujo efeito evoca todo o afeto materno:

Rudá está com febre. A chuvinha irritando. Noto um esplêndido sorriso de meu filho. Apesar de doentinho, ele está animado e brinca até dormir. Não há mais ninguém em casa. Oswald ainda não chegou. A chuvinha. Meu filho. Muita ternura. Nesses momentos, eu me entrego totalmente a Rudá. Por que não sou só de meu filho? Apesar das longas ausências, ele me busca, ele me prefere a todo o mundo. Como explicar essa distância, que minha ternura não transpõe? (Galvão, 2005, p. 79).

A serviço do Partido, Pagu não podia externalizar todo esse afeto pelo filho. Em um dos momentos em que teve de se despedir de Rudá para mais uma das determinações do Partido, ela relata o seguinte: “Eu devia ficar em Santos algumas semanas, até a primeira Conferência do Socorro. Chorei ao beijar meu filho. Por isso, sofri à tarde todas as sátiras de Villar contra meu sentimentalismo excessivo” (Galvão, 2005, p. 82). Mais adiante ela esclarecerá esse insensível gesto do companheiro de luta ao afirmar que a “Organização determinava a proletarização de todos os seus membros” e, como não era membro do Partido Comunista, o preço era o seu sacrifício de mãe (p. 95). Ademais, ela não poderia manter contato com Oswald,

já que ele tinha elos com parte da burguesia. Consequentemente, ela não teria mais notícias do filho. Quando comunica essas exigências a Oswald, ele não se opõe e diz que vai esperá-la voltar da missão atribuída a ela: “Sofri horrivelmente deixando o Rudá. Eu sei o que sofri com isso, mas não houve de minha parte a menor hesitação. Talvez não o amasse tanto como julgava. Segui para o Rio na mesma noite” (p. 95). Absorta com a causa política, em seu trabalho na metalúrgica, Pagu canaliza toda sua energia para a luta e sua vida privada vai perdendo a importância: “Pensava pouco em minha vida particular, mas pensava algumas vezes. Não tinha notícias de meu filho, mas com medo de me comover com isso afastava todo o pensamento que me chamasse a atenção para esse lado” (p. 103). Toda essa sua necessidade de luta, segundo Pagu, “surgiu ativando toda a revolta” de sua “vida insatisfeita” (p. 70). É essa insatisfação que vai lançar Pagu na militância política e dará início uma sucessão e acúmulo de experiências que vão contribuir para o seu autoconhecimento.

Em dezembro de 1930, quando parte para Buenos Aires, a fim de se encontrar com Luis Carlos Prestes, ainda no navio, trava conversa com um “velhinho” que queria saber dela sobre a “intelectualidade brasileira”; entretanto, Pagu reconhece que “nada conhecia da literatura nacional ou estrangeira” e que seu “conhecimento intelectual era muito abaixo do medíocre” (Galvão, 2005, p. 70). O seu conhecimento, segundo ela, estava restrito às suas próprias páginas, escritas desde a infância para si mesma e para serem queimadas: “Mas, imbuída de artificialismo, emitia opiniões sobre coisas pressentidas, arriscando críticas *pour épater*⁴⁴” (p. 70). O “velhinho”, a quem Patrícia Galvão se referiu, era um dos mais populares poetas uruguaios, e ela só foi descobrir quem ele era no momento em que desembarcava em Montevideu: “Só ali soube tratar-se de Zorrilla de San Martin, o velho poeta popular das multidões escolares” (p. 70). Essa experiência vivida por Pagu dimensiona a importância das viagens e dos contatos, já que é uma vivência que contribui para a aquisição de conhecimentos, mas, sobretudo, para o autoconhecimento: “O navio parou um dia em Montevideu. Apenas andei um pouco pelas ruas. Era a primeira vez que percorria uma cidade estrangeira. Um pouco de satisfação por isso. Sentia mais profundamente a bordo o prazer de viajante” (p. 71).

⁴⁴ A expressão *pour épater* usada por Pagu, possivelmente, esteja fazendo referência à frase *pour épater les bourgeois*. Segundo o Dicionário de Termos Literários on line, essa expressão francesa “pode ser traduzida de forma livre por ‘chocar os burgueses’, atitude literária que encontramos sobretudo a partir da segunda metade do século XIX, quando os poetas decadentistas declararam guerra às convenções da sociedade burguesa, no que foram seguidos pelo novo impulso do romance naturalista e realista, a partir de Flaubert e Zola. A expressão é geralmente atribuída a Baudelaire, que a tomou como um programa de vida e da própria literatura, que devia apontar a mira a todos os burgueses ricos, conservadores e acomodados. O *modus vivendi* que propunham em alternativa era a boémia e o culto da arte sem os atavios burgueses. Os movimentos de vanguarda do século XX — dada, futurismo e surrealismo, em especial — seguiram o mesmo programa, desafiando os gostos literários estabelecidos”. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/epater-les-bourgeois>. Acesso em: 30 abr. 2023.

Patrícia Galvão, nessa viagem, estava levando uma carta para Prestes, que, mais do que uma curiosidade pelo seu papel revolucionário, para Pagu “era a interrogação. E talvez fosse uma resposta” (p. 71). Ela sabia do seu apoio ao Partido Comunista e dos ataques que recebia, inclusive dos comunistas. Em termos de teoria, ela ignorava o marxismo totalmente e “considerava ridículos todos os comunistas que conhecia” (p. 71).

Quando desembarca em Buenos Aires, terá o primeiro choque: é ignorada por choferes e fica atônita com as malas no cais sem poder ir para o hotel. A princípio fica sem entender, mas depois descobre que eles estavam em greve. Felizmente, aparece um cocheiro e ele a conduz ao maior hotel da capital: “Mas não me aceitaram ali, por ser uma mulher desacompanhada. Ficamos, novamente, eu e minhas malas na rua, dessa vez no centro” (p. 71). Essa é mais uma evidência de como as mulheres podem ser tratadas como apêndices dos homens. Até nos menores hotéis, será recusada, e Pagu se sentirá profundamente só, ali, sem saber o que fazer com as bagagens: “Toda aquela multidão passando, olhando. Um grande aperto no peito, na garganta, um desejo de me espichar ali mesmo na sarjeta, como morta” (p. 72). Depois de ter conseguido resolver o problema das malas, não encontra Prestes no apartamento onde ele morava com as irmãs, mas estas a auxiliam a se instalar num hotel e fica aguardando a volta do revolucionário.

Não demora muito, pois dois dias depois dessa chegada indigesta, Patrícia Galvão entra “em contato com o grupo intelectual de vanguarda” e é introduzida “no círculo da revista *Sur*, que acabava de se formar” (Galvão, 2005, p. 72). *Sur*⁴⁵ foi uma revista cultural fundada e dirigida por Victoria Ocampo, cuja importância não podemos deixar de reconhecer, pois foi uma incansável incentivadora e defensora da cultura. Sua contribuição nesse campo é legado que também não pode ser esquecido. Entretanto, naquele contexto e de acordo com as condições em que se encontrava Pagu, sua percepção acerca dos intelectuais não é uma das mais animadoras. Seu julgamento vai além do cenário esboçado na Argentina e, sendo assim, sua análise também alcança os intelectuais brasileiros: “Aqueles assembleias literárias, como eram enfadonhas. O ambiente idêntico ao que conhecia cercando os intelectuais modernistas do Brasil. As mesmas polemicazinhas chochas, a mesma imposição da Inteligência, as mesmas comédias sexuais, o mesmo prefácio exibicionista para tudo” (p. 72). Ter essa agudeza no olhar

⁴⁵ Na página “Hablamos en español” consta, entre outras informações importantes sobre a revista *Sur*: “*Sur* fue una revista cultural argentina que tuvo su periodo fuerte en la década del 30, la década del 40 y la del 50. En la década del 60 empieza a decaer y a salir de forma discontinua. En el 70 muere con Victoria Ocampo. Y luego se empieza a reeditar números que habían salido antes. Su último número aparece en los 90”. Disponível em: <https://hablamosenespanol.com/breves-notas-sobre-la-revista-sur-dirigida-por-victoria-ocampo/>. Acesso em: 30 abr. 2023.

faz de Patrícia Galvão uma intelectual com mais condições de abarcar o diverso em sua criação literária e de atuar com mais liberdade.

Quando se refere aos intelectuais com os quais acabara de travar conhecimento, Patrícia Galvão é bastante incisiva, o que pode assustar determinados leitores: “Vitoria Ocampo, pessoalmente, ficou uma velha harpia, espiando, atropelando e encabrestando Mallea, o seu menino de ouro. Megera obscena. Depois das suas preleções íntimas, não mais consegui ligá-la à colaboradora da *Revista de Occidente*” (p. 72). Pagu não para por aí em seu julgamento. Refere-se também a Jorge Luis Borges ao revelar um momento bastante íntimo: “Borges quis se despir no meu quarto cinco minutos depois de me conhecer. Fazer lutinha comigo” (p. 72). Esse fato comprova que o assédio sobre Pagu não acontece apenas em terra natal. E assim ela resume em uma frase nominal a sua percepção dessa intelectualidade para, depois, não se eximir da proximidade que tinha com essas mesmas pessoas que passava a detestar: “Gente sórdida. Mas eu bem que vivia no meio deles” (p. 72-73). Pagu continua, inicialmente como numa espécie de *mea culpa*, mas depois percebe-se que, de forma alguma, não é pedido de remissão: “Talvez eu não tivesse tido tempo de apreciar o seu valor intelectual. Mas deram-me impressão de revolucionarismo convencionalizado à depravação, que não passavam de gente embolorada, cercada por estatutos de um conventículo convencionalmente exótico” (p. 73). Irônica nesse julgamento, também não deixa de o ser quando se autoavalia:

Poderia ser julgamento superficial, curta visão do meu modesto alcance. Mas a minha ignorância era muito exigente. Eu queria muito mais, pretendia encontrar gente de mais valor. E era esse o setor mais vivo da América do Sul – grupo de chatos onde eu me chateava e onde insistia em buscar interesse (Galvão, 2005, p. 73).

Durante sua estadia em Buenos Aires, o que vai interessar a Pagu é o comunismo depois de entrar em contato com Garrigori, um comunista argentino. Naquele momento não conseguiu falar pessoalmente com Prestes, mas embarcou de volta ao Brasil “com uma vasta bagagem de livros marxistas e tudo que havia de material editado nos últimos tempos pelo Partido Comunista Argentino” (Galvão, 2005, p. 73). No Brasil, sente uma angústia, um “nervosismo intenso”, pois seu ser está à procura de algo que possa absorvê-la, mas ela não havia descoberto ainda o que buscava. Quem inicialmente vai ajudá-la nesse processo é Astrogildo Pereira, um dos maiores intelectuais do século XX e fundador do Partido Comunista Brasileiro:

Uma manhã, Astrogildo Pereira foi nos procurar. Foi ver os livros que eu havia trazido de Buenos Aires, que, aliás, estavam ainda fechados. Astrogildo foi o primeiro comunista de destaque que surgiu nas minhas relações com a luta política. Mas era antes de tudo o intelectual que me contava coisas novas, para meu prazer intelectual. Voltou várias vezes em casa, encontramos-nos outras e a sua convivência era esperada com ansiedade por mim. Pediu-me para fazer

traduções de folhetos. Recomecei a ler. Oswald também parecia interessar-se pelas doutrinas sociais. Começamos a ter em casa novos visitantes (Galvão, 2005, p. 74).

Foi por esse período que se decidiu fazer o jornal o *Homem do povo*, periódico que fez muito barulho e Pagu pôde atuar nele diretamente e de diferentes formas, inclusive ela foi responsável pela seção a “Mulher do povo”, já aludida aqui nesta tese, no primeiro capítulo. Pagu reconhece que havia muito entusiasmo, a vontade de aderir a uma causa revolucionária, mas, por outro lado, faltava mais convicção: “Sem grande conhecimento de causa, atirei-me, um pouco cegamente, no trabalho do *Homem do povo*. A previsão da Coisa Grande que deveria surgir. Intenção de procurar na causa dos oprimidos a finalidade para minha vida. Vontade de ser honesta e corajosa” (Galvão, 2005, p. 74). Depois de fechado o polêmico jornal, Pagu e Oswald vão para Montevideú. Lá, são procurados por Prestes, com quem ficam conversando durante três dias e três noites, e Pagu pôde, enfim, ter mais precisão sobre o comunismo:

Não dormíamos e consegui saber que o comunismo era coisa séria. E fiquei conhecendo a grandiosidade de uma coisa até então desconhecida para mim – o espírito do sacrifício. Prestes mostrou-me concretamente a abnegação, a pureza de convicção. Fez-me ciente da verdade revolucionária e acenou-me com a fé nova. A alegria da fé nova. A infinita alegria de combater até o aniquilamento pela causa dos trabalhadores, pelo bem geral da humanidade. Disse acenou-me, apenas, porque a fé, em toda a sua extensão, só mais tarde tomou conta absoluta de minha pessoa (Galvão, 2005, P. 75).

A impressão que Pagu teve de Prestes foi das melhores e, certamente, a influenciou a se lançar à luta política: “Vi, nessa ocasião, o comunista convicto das suas argumentações, com a força da certeza e, principalmente, coerente com a luta a que se entregara. Um comunista honestamente comunista, um comunista como eu desejaria ser” (Galvão, 2005, p. 76). A partir daí ela vai estudar seriamente, pois sentiu a necessidade de se inteirar mais sobre o “processo revolucionário a seguir para a emancipação do proletariado” (p. 76). Entretanto, com o passar do tempo e sem uma orientação, começa a bater um esmorecimento de tudo o que sentira desde o encontro com o revolucionário. Percebe que não lhe bastava apenas a satisfação intelectual, faltava-lhe a ação:

As teses isoladas irritavam-me. Era necessário concretizar. A inquietação aparecia. Precisava participar da realização. Fazer qualquer coisa. Produzir. Além disso, a doutrina tão dogmatizada não me satisfazia muitas vezes ou havia falta de compreensão. Eu precisava de gente que me ouvisse e me respondesse. E as grandes descobertas não as queria guardar só para mim. O proletariado não sabe. E deve saber. Eu preciso gritar tudo isso nas ruas. Gritar até cair morta. Tenho muita força. Onde irei empregar esta força? É preciso dar esta força (Galvão, 2005, p. 77).

Nessa ânsia pela ação, quando Pagu perscrutava ao seu redor, tinha a impressão de que as organizações revolucionárias ou não tinham ainda sido formadas ou achavam-se distantes de seu desejo de futura combatente: “Meia dúzia de comunistas vivendo em cafés. O que faziam esses comunistas, se não saíam dos cafés?” (Galvão, 2005, p. 77). Nesse desencantamento, Pagu entra numa “fase de muita confusão. Depressão enorme. Crises nervosas” (p. 78). É como se fosse uma revivescência das convulsões que tivera na infância. No entanto, a seu favor estava uma resistência que ela adquirira no transcorrer dos anos: “a minha energia física dominava todos os traumatismos. O meu corpo reagia. Quantas vezes tive pudor de minha resistência contra os choques morais. Quando julgava estar irremediavelmente esmagada, voltavam-me o movimento, o apetite, o sono tranquilo. Vida. Muita vida” (p. 78). Vai passar um tempo em Santos com Oswald e Rudá (lá está o mar, que ela adora) e, no dia de sua chegada, havia o anúncio do Sindicato de Construção Civil sobre uma reunião, da qual participa à noite: “Surpreendeu-me a orientação das discussões e o entusiasmo dos trabalhadores pela luta de classes. Encontrei um ambiente pré-grevista e mais consciência e revolta do que esperava” (p. 79). Ela conversa com operários e fica impressionada com um deles ao constatar a contradição de seus conhecimentos: “Pior que analfabeto, estropiando na conversação os termos mais simples, a sua vivacidade e visão política me fascinaram” (p. 79). Trata-se de Villar que, a convite de Pagu, foi conversar com ela em sua casa: “Villar chegou. [...] Conversamos longamente. Desejaria recordar as frases de incitamento que ouvi nesse dia. Não consigo. Apenas ficou-me o ‘Você precisa trabalhar com a gente, no partido’” (p. 79).

Entretanto, segundo Pagu, isso não foi o suficiente para convencê-la. Ela fez novos contatos e admirou “tipos diversos de dores”, mas ainda assim, lhe faltava “o elemento vital”, que, inesperadamente, chegou até ela (Galvão, 2005, p. 79). Pagu fala de uma tarde que nunca mais esqueceria. Ela tinha ajudado Villar na redação de um manifesto e tinham saído juntos. Numa espécie de performance, assim descreve o cenário e a si mesma naquela tarde memorável:

Adoro o cheiro de maresia. Todas as ruas estavam iluminadas e recebiam o bafo do mar. Eu pusera um vestido branco muito simples para não me destacar demasiado de Villar, que vivia andrajoso. Mas eu me sentia muito à vontade nas minhas sandálias sem meias. Como estava fresco, o meu rosto sem maquilagem... Era enérgica e viva, misturada às mulheres do cais (Galvão, 2005, p. 80).

Numa espécie de flashes, com predominâncias nominais e ênfase nos sentidos, Patrícia Galvão vai tornando aquele momento impregnado de poesia: “Rua Xavier da Silveira. Maresia. Peixes fritos. Azeite. Café. Benevolência até pelas essências de armarinho. A importância do olfato. Tudo era um cheiro só, concentrado. Nunca pude esquecer esse cheiro” (p. 80). Como

se pintasse um quadro, ela retrata o instante em que conhece o estivador Herculano que, definitivamente, será o responsável por sua conversão ao comunismo, conforme já me referi no primeiro capítulo: “O estuário, os cilindros de ferro. Depois tudo focalizado num só quadro, que foi o altar da minha conversão, de meu batismo. [...] A importância de um momento. As sensações multiplicadas desse momento. O quadro e o cheiro que nunca esquecerei” (p. 80). Foi por meio de Herculano que a recém-convertida chega ao que ela denominou “elemento vital”, e isso irá impulsioná-la para a militância:

Não me atrevo a repetir as palavras do preto Herculano. Elas e só elas destruíram a descrença e o desprezo. Pode ser que fossem apenas um marco da transformação já preparada por diversos fatores. Mas eu senti perfeitamente a separação, o corte na vida e a iluminação súbita do novo horizonte. [...] Não fiz nenhuma pergunta à voz lenta, possante, irritantemente lenta, mesmo quando empolgada pelo entusiasmo, tomando então uma entonação mais grave, quase desumana. As perguntas não eram necessárias. As respostas surgiam sem elas, todas, na pregação do enorme trabalhador negro (Galvão, 2005, p. 80).

Dessa maneira, numa espécie de irmandade, Pagu torna-se camarada e vive a experiência de sua primeira reunião comunista: “Cheguei à reunião confusa e emocionada. A alegria da vida nova circulava em meu corpo. Eu era imensa. A pulsação me percorria. Verificava todos os estremecimentos da exaltação anormal que só a religiosidade confere” (p. 81). Segundo Jodi Dean (2021, p. 13), em *Camarada: um ensaio sobre pertencimento político*, as principais características do camarada são “a disciplina, a alegria, a coragem e o entusiasmo”. São especificidades que, nesse momento da vida de Pagu, se sobressaem a partir de sua individualidade; no entanto, sabemos que essas marcas precisam alcançar a coletividade também, principalmente no que diz respeito à disciplina. Ainda de acordo com a professora, sem aqui entrar em detalhes quanto à etimologia do termo, “‘camarada’ designa uma relação política, um conjunto de expectativas de ação em direção a um objetivo comum. Sublinha o que há de comum entre aqueles que se encontram de um mesmo lado – independentemente de suas diferenças, os camaradas estão juntos na luta” (Dean, 2021, p. 20-21). O pensamento de Flora Tristan (2015, p. 91), em *União operária*, assemelha-se a esse quando ela conclama a união dos trabalhadores: “Operários – se querem se salvar não há outro caminho, é preciso se UNIR”. Tristan assim se manifesta porque reconhece “a força e a potência” desse ato “com o objetivo de servir à mesma causa e aos mesmos interesses” (p. 91). Com esse espírito de irmandade, Patrícia Galvão ratifica seu desejo de fazer parte de um ideal que ia além de si própria:

A entrada no partido para mim era um privilégio que assombrava minha insignificância. O convívio dos militantes, um dom que eu faria tudo por merecer. Preparei-me para ser recebida num ambiente de fortes e bons; de absolutamente honestos e valorosamente revoltados. Só poderia ser assim a

vanguarda dos trabalhadores, a direção dos povos na revolução proletária. Devia ser linda a fraternidade reinante entre os participantes da luta ideal pela causa que todos compartiam. Fraternidade e espírito de sacrifício. Liberdade absoluta de convicção e, principalmente, pureza (Galvão, 2005, p. 81).

Não tardará e Pagu irá descobrir que a militância lhe trará muitas dores, além da já tratada aqui (o caso da maternidade). Designada a trabalhar na organização do Socorro Vermelho em Santos, enquanto iniciava suas tarefas, foi declarada uma greve pela Construção Civil e Pagu teve de, também, participar “no comitê ilegal de greve” (p. 82). Inicialmente, sua atribuição era assistir às reuniões, mas, aos poucos, ela começa a emitir suas opiniões. Depois, passou a distribuir pelo cais os boletins de teor grevista – “Que tempo longínquo esse em que os responsáveis distribuía manifestos pelas ruas...” (p. 82). É em Santos que dará início a sequência de prisões e Patrícia Galvão se certificará da violência policial quando é presa pela primeira vez e presencia o “espancamento brutal” de um companheiro (p. 84). Nesse mesmo período, o partido exigiu sua entrada numa fábrica e ela foi morar num quarto bastante precário no “chalezinho azul de dona Maria das Palmas” (p. 85). Pagu não consegue trabalho na tecelagem e torna-se “catadeira”, trabalho que já estava ameaçado pelo advento das máquinas:

Não trabalhávamos todos os dias, nem o serviço suplementar de remendos em rendas de pescar ou costuras de sacos chegavam para preencher todos os dias úteis da semana. As horas de folga, quando não havia trabalho do Socorro ou reuniões, passava com a criançada e a juventude da Ponta da Praia (Galvão, 2005, p. 85).

Vive um período feliz em meio às pessoas simples e às crianças que a fazem recordar o filho Rudá. Os momentos dessa fase são repletos de lirismo: “Os momentos inesquecíveis em que saíamos pelo mar, a barca vergando de crianças cantando, as ondas macias... Às vezes nadávamos até a Fortaleza, buscar beijus num sítio escondido no mato. As noites profundas em que eu mergulhava na minha grandiosidade” (Galvão, 2005, p. 85-86). Em seu devaneio militante, “julgava poder salvar da inconsciência as jovens catadeiras, os pescadores, os marinheiros” (p. 86). O seu lirismo utópico continua comovente na medida em que se percebe a expansão do eu em favorecimento do outro: “As crianças de trabalhadores, de marinheiros. Eu, ridiculamente grandiosa, porque lutava por aquelas crianças, olhando-as como se fossem minhas, como se eu as salvasse todos os dias” (p. 86). Se ela, militante, não conseguia exercer a maternidade, mantendo-se distante do filho, em meio aos outros pequenos, estes tornam-se a materialização do seu Rudá:

Meu filho, meu Rudazinho, era aquela cabeça loira de um José, aqueles olhos diferentes do garoto nipo-brasileiro, a carícia do menininho de luto, a voz do Quincinho, que quase não se ouvia do meio do brejo, e era a mesma até quando mais crescido, forte e queimado. Rudá estava ali comigo, neles todos, com as companheiras de folguedo, perto de meu cuidado. Eu lutava, lutava por eles,

e por todas as pobres crianças do mundo. Essa era a felicidade sonhada. A meta alcançada, o conforto e a fartura de vida dentro do meu quartinho sempre cheio de chuva, dentro de minha revolta pelas mãos de minhas companheiras, esfoladas nas mesas rústicas de “catação” (Galvão, 2005, p. 86).

O trabalho no Socorro Vermelho torna-se intenso e Pagu, “fascinada pela luta proletária”, se multiplica “para dar mais e mais vida pela causa revolucionária” (p. 87). O Partido passa a reconhecer o seu rendimento e pede para que ela fique exclusivamente ocupada com as atividades da organização. Daí ela estreita ainda mais os laços com Herculano e Maria: “Eram os dois elementos mais ativos do partido e admirava-os particularmente. Principalmente Herculano, que me entusiasmava com sua independência e honestidade” (p. 87). O que se segue, como decorrência desse encontro, é uma das construções mais poéticas de *Paixão Pagu*: “É a recordação mais pura que guardo da minha vida de militante. Ficou como o cheiro do mar, como um dia fecundo, o gelo que derramava em minhas veias inflamadas” (p. 87). Essa é uma clara demonstração de uma prosa com alto teor poético. O mesmo acontece quando Pagu prossegue se referindo a Herculano e Maria:

O “show” noturno da voz que enchia os sindicatos e fazia palpitar as ruas. Herculano, o solitário da marcha da fome, o derrubador de bondes, o derrubador da ordem no cais. Ele e Maria me orientavam nas ruas de revolta, me mostraram todas as faces da opressão, me puseram em contato com a miséria real (Galvão, 2005, p. 87).

Essas são manifestações poéticas das mais belas de *Paixão Pagu*, frutos da sensibilidade da artista e militante que buscava um sentido para a vida em meio ao caos. Uma evidência de uma humanidade em construção, a concretude de um sentimento há muito alimentado e na espera da compreensão, um sentimento que, originalmente centrado no eu, se expande em direção ao outro e torna-se coletivo. É assim a poética de Pagu, uma alter-literatura em busca de expansão. Chegará o momento em que essa poética será dilacerante porque reflexo de uma dor ou de uma decepção. Começamos pela parte mais dolorosa. Um dos pontos trágicos na militância de Patrícia Galvão é o assassinato de Herculano, que, por se tratar de uma injustiça e ser mais uma violência praticada pelo Estado, não pode ser apagado da memória. O ano era 1931, no dia 23 de agosto, em que era realizado “o primeiro comício do Socorro, homenageando Sacco e Vanzetti⁴⁶” (p. 88).

⁴⁶ Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti foram dois militantes anarquistas de origem italiana que, nos Estados Unidos, foram acusados, presos e executados numa cadeira elétrica na noite de 22 a 23 de agosto de 1927. Antes de se tornarem dois mártires pela causa dos trabalhadores, houve uma campanha internacional para que se evitasse essa injustiça e os dois fossem libertos. Infelizmente, os manifestantes não lograram êxito. Depois de saber da sentença de morte, “em um breve discurso, Nicola Sacco disse: ‘Eu sei que a sentença é uma sentença de classe, uma luta entre a classe oprimida e a classe rica. Sempre haverá uma luta entre as duas. Nós confraternizamos com o povo, damos-lhes livros, literatura. Eles perseguem, intimidam, matam’”. Seu companheiro Bartolomeo Vanzetti, em 21 de agosto, enviou ao Comitê de Defesa uma carta, cujo trecho segue transcrito aqui: ‘Amigos e

A morte de Herculano foi, como tantas outras ocorridas neste país, provocada pela truculência policial. Tudo foi muito bem orquestrado pelos repressores. Havia policiais disfarçados de operários em meio à concentração. Em meio aos tiros, atordoada, Pagu sente a mão do estivador negro a arrastando violentamente e ali ela vai presenciar a morte do grande mártir:

O colosso negro tombando: levava um tiro nas costas. Pouca gente, então, na praça. O último policial sumindo na esquina. Herculano com a cabeça em meus joelhos. Depois, sentou-se, olhou-me dizendo: “Agora está começando a doer um pouquinho...”. Depois, as suas últimas palavras: “Continue o comício! Continue o comício!” Andou até o automóvel, não havia mais Herculano (Galvão, 2005, p. 89).

E assim foi cumprida a vontade de Herculano. Deram continuidade ao comício, em que doze oradores discursaram. Pagu se recorda do discurso de Villar, “que era como se viesse do fundo da terra. A dor toda do mundo falando” (p. 89). Ela se lembra dos filhos, desesperados, cujos gritos chamam pelo pai e acusam a polícia. Antes desse fatídico desfecho na praça, Pagu havia relatado as horas que o antecederam, o que torna a narrativa dilacerante:

Faltavam algumas horas para a concentração. Ficamos conversando. Lembrome daquela mesa de cerveja da casa de Victor, onde os filhinhos de Herculano se encarapitavam. A carícia enorme e suave da mão gigante nas cabecinhas pretas. Herculano tinha a camisa desfiada pelo peito, que não exalava agressividade porque era sereno como um respirar de boi dormindo. Deveria seguir para a Rússia na semana seguinte. Mostrou-me o passaporte já preparado. Lembrou a companheira morta havia pouco tempo (Galvão, 2005, p. 88).

Esse gesto de Patrícia Galvão em registrar os últimos momentos de Herculano também comprovam a afirmação de que a memória é um espaço político da pária. Recordar esse passado é denunciar a injustiça, é não deixar no esquecimento a existência de quem teve um sonho coletivo e por ele doou a própria vida, é apontar para os algozes que a história oficial trata como heróis, é alimentar o sonho de quem está no presente lutando por uma sociedade mais justa e igualitária. Seu gesto naquela praça também é bastante performático. Enquanto discursava, “conservava a bandeira vermelha na mão dolorida pelo último arranco de Herculano” para salvá-la dos tiros mortais, “a bandeira do Socorro que tinha nascido no fundo da ilha das Palmas com as letras brancas feitas com forminhas de inscrição de cemitério” (p. 89). Pagu pede à

camaradas, agora que a tragédia desta provação está chegando ao fim, tenham todos vocês um só coração. Apenas dois de vocês morrem. Nosso ideal vive. Vocês, nossos camaradas, viverão aos milhões. Não estamos derrotados. Faça um tesouro de nossos sofrimentos, nossas dores, nossas faltas, nossas derrotas, nossa paixão pelas lutas futuras e pela grande emancipação”. Disponível em: <https://www.marxismo.org.br/100-anos-do-caso-de-sacco-e-vanzetti/>. Acesso em: 01 maio 2023.

multidão que cante o Hino da Internacional Comunista, mas a polícia invade a praça e, no desfecho daquela noite, ela termina com um sapato no pescoço sem poder respirar (p. 89).

A partir daí Patrícia Galvão vai viver os horrores da cadeia de Santos, a experiência de realmente estar em uma prisão. Os momentos vividos na cela são rememorados em detalhes e eles são a comprovação de que o cárcere funcionava mais como um centro de tortura, um martírio para o corpo mas, principalmente, para a saúde psíquica da prisioneira:

Havia um buraco no centro e era preciso escancarar as pernas para não mergulhar na imundície. Tinha o pescoço dolorido, a garganta ardendo, muita vontade de me atirar num chão e dormir. Mas não podia sequer encostar nas paredes da cela. A instalação elétrica. O esguicho imundo e o que era pior, o barulho que me enlouquecia a cada cinco minutos, com o intervalo que me fazia ouvi-lo cada vez antes de começar (Galvão, 2005, p. 90).

A escrita de Pagu é fortemente atravessada pelo corpo, não só no que diz respeito à polimorfia da sexualidade, mas também ao corpo como receptáculo de forças externas, o que pode desencadear prazer ou dor. Quando se recorda da viagem ao Japão, assim ela se refere ao próprio corpo: “Sim, estou novamente neste país, vivendo sem significação, passeando pelos acidentes este meu corpo, que acho desprezível, mas que tenho em grande conta, visto fazer dele o centro de tudo, mesmo do universo” (Galvão, 2005, p. 141). Neste caso, o da experiência de encarcerada, sua escrita busca performatizar o sofrimento de uma vivência corpórea num contexto em que a liberdade foi suprimida, tornando-o ainda mais agudo: “Quando fui conduzida da cela para o ‘xadrez’, não percebia mais nada. Não pude perceber quando perdi os sentidos. Lembro-me apenas da dor intensa que sentia na garganta e da minha falta de voz, quando não pude mais cantar” (p. 90). Quando volta a si, ela se vê num ambiente desconhecido, com a roupa em farrapos e o seu corpo, “duro de frio, doía, doía tanto...” (p. 90). As reticências parecem representar a intensidade e o prolongamento da dor, conduzindo o leitor para esse campo do sofrimento. Mesmo fazendo alusões a esses momentos no cárcere, Patrícia Galvão faz uma ressalva: “Não vou relatar aqui os sofrimentos por que se passa numa prisão de mulheres. Faria uma má descrição e os sofrimentos físicos só foram sentidos na hora. A gente se esquece deles. Eu, principalmente” (p. 90). É importante ressaltar que sua suposta indiferença ao sofrimento físico é justificada pela sua entrega apaixonada à causa. Para Pagu, a prisão não tinha importância, exceto a interrupção do trabalho provocada pelo isolamento: “Sempre pensei que na cadeia também se podia lutar. Atormentava-me a falta de comunicação, a ausência de notícias de companheiros. Não sentia nenhuma humilhação. E, no fundo, talvez sentisse alegria com o sofrimento que era proporcionado por minha luta” (p. 91).

Com a repercussão da morte de Herculano e com os desdobramentos do malsucedido comício, o nome de Patrícia Galvão foi “propalado aos quatro cantos e repetido com entusiasmo no meio dos proletários, o que era considerado pernicioso pelo Partido por se tratar de uma militante de origem pequeno-burguesa” (Galvão, 2005, p. 91). Conforme Pagu, esse fato ganhou ainda mais repercussão porque a imprensa alimentou com sordidez o noticiário em torno dela: “Eu era realmente a primeira comunista presa e, no Brasil, isso era assunto a ser explorado, principalmente não se tratando de uma operária. Os comentários transformaram-se em lendas mentirosas, que exageravam minha atuação” (p. 91). Como consequência dessa inconveniente fama em torno de Pagu, o Partido sugere que ela assinasse um manifesto e uma declaração assumindo toda a responsabilidade. No referido manifesto, que foi distribuído enquanto se encontrava prisioneira, ela assumia “a desordem” que provocara e que ela “tinha falado sem conhecimento ou autorização da organização, com intento provocador etc.” (p. 91), ou seja, o Partido se isentou de qualquer responsabilidade e culpabilizou injustamente Patrícia Galvão, que assim desabafa diante desse constrangimento: “A humilhação foi dura, doeu demais, o meu orgulho e o que chamava dignidade pessoal sofreram brutalmente. Mas achei justa a determinação e aprovei o manifesto, disposta a todas as declarações ou fatos que exigisse de mim o meu Partido” (p. 91).

A imigração converteu-se em presídio, e para lá Pagu foi encaminhada. O isolamento absoluto tornou-se sua nova tortura. Lá, ela não tinha acesso a livros, a jornais nem a roupas. Para se entreter enquanto o tempo transcorria, contava as tábuas do piso e do teto, cantava, dançava, fazia ginástica e tomava banhos constantemente. Estava incomunicável: “Não tinha notícias de nada nem de ninguém. O encarregado da faxina entrava com a sentinela e não tinha permissão de trocar uma palavra comigo. Da mesma forma o velhinho que me levava as refeições. Havia janelas gradeadas demasiadamente altas e separadas por tabiques” (p. 92). Esse período em que esteve prisioneira na imigração foi bastante longo. Segundo Pagu, foram semanas de solidão, até a chegada de mais três companheiras:

Éramos as boas militantes do partido, com todos os defeitos das mulheres do povo, mas suficientemente diferentes das operárias incultas e capazes de entusiasmos como valentes lutadoras. Os dias, então, eram aproveitados em conhecimentos recíprocos, trocas de ideias, planos de reivindicações. Passavam, claro, com mais rapidez e mais intensamente movimentados (Galvão, 2005, p. 93).

As experiências vividas no cárcere por Pagu perpassam sua carta de tal forma que constituem um importante *corpus* para ser investigado nos estudos literários. Aqui, a pretensão foi a de demonstrar como o recordar dessas experiências constitui uma atitude política. A

memória constitui, pois, instrumento de luta e insubmissão. Além dessas experiências rememoradas, Patrícia Galvão recorre ao tempo da militância para, também, relatar os sacrifícios a que teve de se submeter em nome do Partido, desde a entrega do corpo por informações aos diferentes ofícios como proletária. Em um deles, fica gravemente doente, pois a alimentação insuficiente tornava ainda mais forçado o trabalho, o que lhe provocou um desvio de útero:

A falta de alimentação já principiara a se fazer sentir, enfraquecendo-me para o trabalho. Um dia se deu o desastre. Tinham-me ordenado transportar para um caminhão um tabuleiro de peças de metal. Querendo terminar logo o serviço, quis carregar um peso grande demais para minhas forças. Ao erguê-lo, senti uma dor aguda e intensa. Tão intensa que rolei com o tabuleiro. Sofrera com o esforço um desvio de útero (Galvão, 2005, p. 107).

Ademais, Patrícia Galvão também relata o enfraquecimento da organização e as viagens que ela realizou a serviço do Partido para vários lugares do mundo, “enviando reportagens para jornais como o Diário de Notícias e o Correio da Manhã cariocas e o Diário da Noite paulistano. O itinerário: Rio, Belém, Califórnia, Japão, China, Rússia, Polônia, Alemanha, França” (Ferraz, 2005, p. 155). Foi como viajante que Pagu se desencantou com o movimento e, por meio da memória, revela as contradições que ela identificou. A princípio, no decorrer das viagens, enquanto Pagu ainda estava no Japão, o leitor já consegue constatar o desânimo da narradora: “Procurava talvez a humanidade e ela não existia na humanidade. Tudo me decepcionava. Não sabia o que procurava, mas não encontrava nada. Nada. [...] Procurei os intelectuais revolucionários. Fracasso. Grupo de presunção ou de idiotas covardes” (p. 142). Pagu foi à China e o que viu a fez retornar amargurada para o Japão: “Vi a fome em Xangai. Na população dos rios, nas crianças e na morte, encontrei o combustível para a máquina morta. Quis viver muito nessa ocasião. Desejei um milagre para salvar sozinha a vida da China. Quis ser um monstro. Voltaria à China. Oh, se voltaria!” (p. 142). É o que Pagu faz pouco tempo depois: retorna ao território chinês, onde, além da fome, ela vê aspectos daquele lugar que a levam a dizer que tinha “pudor da realidade da China”, que “tudo era tão miseravelmente absurdo”, que ela não tivera coragem ou ânimo de narrar o que presenciara, que de tão absurdo, parecia mentira (p. 144). No entanto, mais uma vez em flashes, sua memória traz à superfície o que viu e apresenta este quadro surrealista ao leitor:

As crianças e os ratos. O excremento e as feridas. O lixo de cadáveres recolhidos já desmanchados pelos carros de limpeza. Os chicotes matando, as torturas públicas no povo revoltado, ou no povo indiferente até ao terror. No teatro, vi dezenas de mulheres morrendo. Como riam as mulheres mortas. A verdade foi apenas o lodo amarelo do Yang-Tsé que encheu meus olhos, meu

cérebro, minha vida até hoje. Para que falar da China quando o *coolie*⁴⁷ sabe calar? Eu já quis salvar a China sozinha, mas vi o chinês fumando nas margens do Yang-Tsé. Ele sentia a fumaça no cachimbo vazio. Ficou com os olhos no lodo amarelo do rio, que estava no seu cérebro. Suicídio por inanição. Depois o corpo mergulhou (Galvão, 2005, p. 144).

Depois da exposição desse quadro Pagu vai dizer, mais uma vez, que se recusa a falar da China e de sua permanência em Pequim, que nunca ninguém lhe pergunte o que viu e o que sentiu, porque ela apenas dirá que não só viu “o lodo dourado do Yang-Tsé”, mas também nele viveu. E acrescenta fazendo uso da personificação: “Quando saí de Pequim, a morte vinha me acompanhando. Às vezes ela brincava de esconder, se escondendo na capa da revolução. Mas antes de se afastar, me dizia: ‘Pode viver tranquila. Viva, porque você poderá morrer quando quiser’” (p. 144). Por outro lado, quando parte para a Rússia, Pagu vai esperançosa: “Atirei fora a heroína dos dias intragáveis. A esperança escorria de meus olhos, lambendo meu rosto. Toda a amargura só ficou em minha boca” (p. 145). Como se percebe, sua prosa, bastante poética, parece apontar para um novo horizonte, para uma nova expectativa em relação à luta política. Aparentemente, a revolução lhe apresentava uma realidade que a animava: “Na Sibéria, tive a visão do meu ideal concretizada” (p. 147). A viagem continua e Patrícia Galvão vai nos revelando o seu embevecimento complacente beirando ao fanatismo:

Moscou. Vi coisas feitas e coisas por fazer. Aceitava as empolgantes, desculpava o que não era certo e o retardado. Sentia o paroxismo do êxtase, que culminou com a minha visita ao tumulto de Lênin. Como descrever o percurso real e a velocidade do sangue e a vibração dos nervos, num momento de razão desaparecida? Havia chegado ao último grau de excitação. Quando confundi Lênin com John Reed. Depois foi brutal. A emoção foi intolerável. Saí esmagada. Na rua tumultuosa, tive noção do meu fanatismo. Mas gozei-o delirantemente, deixando que as lágrimas escorressem. Todos os meus minutos seriam da causa que me conquistara. Trabalharia, estudaria, faria qualquer coisa. Daria o meu quinhão à revolução proletária (Galvão, 2005, p. 148).

Entretanto, Patrícia Galvão começa a desvelar a realidade circundante e a identificar certas incongruências. Quando, por exemplo, foi jantar com um oficial do Exército Vermelho, ficou surpreendida com “o preparo luxuosíssimo da refeição. Depois o conhaque no terraço do grande salão de baile, onde dançavam em grande rigor de toaletes turistas estrangeiros e moscovitas. A impressão era exatamente a de estar num suntuoso palácio capitalista, onde os garçons enriquecem com as gorjetas” (Galvão, 2005, p. 148). Mas ainda estava envolvida com o seu ideal, com a luta pela vitória proletária, e se achava em estado de êxtase, até apresentar diante de seus olhos a visão que irá mudar o rumo de seus propósitos como militante. Estava

⁴⁷ *Coolie*: trabalhador chinês.

Pagu na Praça Vermelha do Kremlin aguardando uns bombons que queria levar para o filho Rudá e examinando com admiração o entorno. De repente, sente que alguém lhe puxa o casaco:

Era uma garotinha de uns oito ou nove anos em andrajos. Percebi que pedia esmola. Que diferença das saudáveis crianças que eu vira na Sibéria e nas ruas de Moscou mesmo. Os pés descalços pareciam mergulhar em qualquer coisa inexistente, porque lhe faltavam pedaços de dedos. Tremia de frio, mas não chorava com seus olhos enormes. Todas as conquistas da revolução paravam naquela mãozinha trêmula estendida para mim, para a comunista que queria, antes de tudo, a salvação de todas as crianças da Terra. E eu comprava bombons no mundo da revolução vitoriosa. Os bombons que tinham inscrições de liberdade e abastança das crianças da União Soviética. Então a Revolução se fez para isto? Para que continuem a humilhação e a miséria das crianças? (Galvão, 2005, p. 150).

Diante dessa cena, Patrícia Galvão não será mais a mesma. Esforçou-se para acreditar nas justificativas que lhe eram apresentadas, tais como: “São vagabundos que não querem trabalhar e fazem sabotagem à construção do socialismo” (p. 150). Entretanto, sua indignação era maior: “Mas, como?! Crianças vagabundas num país soviético?!” (p. 150). Pagu deixa Moscou e, assim, em suas últimas palavras na carta, descreve esse instante de profundo desencanto: “O céu era um céu de aviões e lá adiante, na tribuna, no seio da juventude em desfile, o líder supremo da Revolução. Stalin, o nosso guia. O nosso chefe” (p. 150).

Mais tarde, em 1945, Pagu, em coautoria com seu companheiro, Geraldo Ferraz, publica o romance *A Famosa Revista*, em que se constata a decepção com a luta política desse período e a crítica aos rumos tomados pela organização. Segundo Sérgio Milliet (2014, p. 373), a “Revista” simboliza “um partido político que, no fundo, poderia ser qualquer partido político, embora, visivelmente, a intenção tenha sido a organização da Terceira Internacional”. Ainda conforme Milliet (2014, p. 373), em sua resenha para o romance de Pagu, “o grande erro dos comunistas das primeiras épocas, das épocas místicas, foi imaginar que a organização partidária escaparia à influência do humano, não se veria minada, como todas as outras, pelo egoísmo e o interesse dos homens, pela estupidez e a mediocridade da burocracia”. Portanto, a carta de Pagu contribui para a leitura desse romance feito a quatro mãos, e ambos propiciam importante reflexão acerca das contradições que não deveriam contaminar os movimentos que prezam pela justiça e pela igualdade social.

2.2.2 Histórias híbridas de uma senhora de respeito

Em 1958, Simone de Beauvoir publicava *Memórias de uma moça bem-comportada*, a primeira de uma série de obras de caráter autobiográfico. Quarenta e um anos depois, Rose

Marie Muraro trazia a público *Memórias de uma mulher impossível*. Mas, antes de Muraro, em 1984, Carmen da Silva se despedia de seus leitores com seu último livro: *Histórias híbridas de uma senhora de respeito*. Essas são algumas obras, entre tantas outras, em que se evidencia a necessidade das mulheres em escrever textos memorialísticos, frutos de sua experiência de vida, o que não significa que esses digam respeito apenas a fatos individuais, pelo contrário, esses escritos também são capazes de retratar e ressignificar eventos, pensamentos e comportamentos que estão intrinsecamente presentes na coletividade. Ademais, constata-se também que a obra de Beauvoir serviu de inspiração para Muraro e para Carmen da Silva, a começar pelo título, embora se percebam certas transgressões, aludindo à ideia de que há pontos de contato e, por outro lado, especificidades que dizem respeito às autoras e ao seu tempo-espço permeado por outra configuração no que diz respeito às questões sociais, históricas, políticas e culturais.

A necessidade da escrita soa mais como uma urgência nessas obras. Beauvoir (1983, p. 142) relata os motivos que a levaram a escrever. Relembra que na infância não levava muito a sério seus escritos e que se julgava sem talento, assim como suas professoras que consideravam duro o seu estilo. Porém, aos quinze anos, para responder à pergunta “O que deseja ser mais tarde?”, escreve no álbum de uma amiga que ela deseja ser “Um autor célebre”. Segundo ela, “em relação ao músico predileto, à flor preferida, eu inventara gostos mais ou menos fictícios. Mas nesse ponto não hesitei: ambicionava esse futuro e o preferia a qualquer outro” (p. 142-143). O primeiro motivo dessa escolha se deve à admiração que nutria pelos escritores, motivada principalmente pelo pai que os colocava “bem acima dos sábios, dos eruditos, dos professores” (p. 143). Ainda conforme as percepções de Beauvoir (1983, p. 143) quanto a essa razão:

Eu também estava convencida dessa supremacia; ainda que seu nome fosse amplamente conhecido, a obra de um especialista só era acessível a poucos. Os livros, todo o mundo os lia: tocavam a imaginação, o coração. Davam ao autor a glória mais universal e a mais íntima. Esses picos pareciam-me mais acessíveis, a mim, mulher, do que as planícies; minhas irmãs mais célebres tinham-se ilustrado na literatura.

Outra razão é a sua predileção pela comunicação, o que a aproxima, especialmente, de Carmen da Silva. Ainda no álbum da amiga, ela cita “como divertimentos prediletos, a leitura e a conversação” (p. 143). Fala de sua propensão para a loquacidade e, ao fazê-lo, faz sobressair em suas memórias a urgência de escrever e a necessidade de ser lida:

Era loquaz: tudo o que me impressionava durante o dia eu o contava ou tentava contar, ao menos. Temia a noite, o esquecimento; o que eu vira, sentira, amara, era-me desesperante entregá-lo ao silêncio. Comovida com o luar, aspirava logo a uma caneta, um pedaço de papel, e a saber utilizá-los (Beauvoir, 1983, p. 143).

O desejo por uma escrita mais íntima também se sobressai em seu texto quando afirma que, aos quinze anos, “gostava das correspondências, dos diários íntimos [...] que se esforçam por deter o curso do tempo. Compreendera também que os romances, as novelas, os contos não são objetos estranhos à vida, mas que a exprimem a seu modo” (Beauvoir, 1983, p. 143). Aqui, ao referir-se aos textos literários, a filósofa demonstra que a literatura, também, a partir de suas peculiaridades, abarca a vida, o que evidencia a sua importância para a humanidade. E assim Beauvoir (1983, p. 143) confia ao leitor que o texto literário lhe permitiria realizar a ambição de ser a causa e o fim de si mesma:

Ela assegurava-me uma imortalidade que compensaria a eternidade perdida; não havia mais Deus para me amar, mas eu abrasaria milhões de corações. Escrevendo uma obra tirada de minha história, eu me criaria a mim mesma de novo e justificaria minha existência. Ao mesmo tempo serviria a humanidade; que melhor presente lhe podia dar do que livros? Interessava-me por mim e pelos outros; aceitava minha “encarnação”, mas não queria renunciar ao universal: o projeto conciliava tudo; lisonjeava as aspirações que se tinham desenvolvido em mim no decorrer de quinze anos.

Já que me refiro a textos de caráter autobiográfico, cuja particularidade principal é a subjetividade atrelada à memória, acredito que esse pensamento de Simone de Beauvoir nos ajuda a pensar sobre questões inerentes a esse fazer literário, a que Muraro e Carmen da Silva também se dedicaram. O sujeito da enunciação, que assume uma escrita performativa, é tão importante quanto a memória, sem a qual não teria o que falar nem sobre si, nem sobre os outros ou sobre eventos e circunstâncias. Alargando essa reflexão, cito Graciela Ravetti (2002, p. 61-62) que faz uma comparação entre o *performer* que escreve e o que atua no palco. Este, no teatro, tem sua “presença física” tão em evidência e tão intensa, que ele se converte em “um autobiógrafo cênico” que se vincula não só aos objetos, mas também ao contexto da enunciação. Quanto ao escritor *performer*, Ravetti (2002, p. 61-62) faz as seguintes considerações que considero fundamentais para se compreender a escrita dessas mulheres, em especial a de Carmen da Silva:

Em quem escreve como *performer*, o corpo se impõe, nos jogos com a subjetividade e a biografia, a exposição das marcas da vida pessoal (o sexo, a tortura, os territórios ocupados, os medos, as traições) e, sobretudo, pela intersecção com a morte, no esforço repetido de recuperar a si mesmo em suas partes, inscrito em algum esquema coletivo e de tempos recuperados.

A autora de *Memórias de uma mulher impossível*, certamente, também encontrou na escrita uma forma de realização assim como Simone de Beauvoir, sobretudo, no que se refere à coletividade. Símbolo de perseverança e de resiliência, Muraro superou a sua deficiência visual, as incompreensões por defender um Cristianismo libertário e as críticas por tocar em

temas tabus, como a sexualidade, além de ter sido feminista num regime repressor. Foi graças a ela que muitos autores puderam ser publicados pela Editora Vozes, em que exerceu trabalho editorialista de 1969 a 1985 (Muraro, 1999). Vale lembrar que 1985 foi o ano de publicação, pela referida editora, do emblemático *Brasil: nunca mais*, a que já fiz referência aqui neste capítulo⁴⁸. Também foi Muraro quem traduziu e publicou, entre outros livros, *A mística feminina*, de Betty Friedan, além de tê-la trazido ao Brasil⁴⁹. Philip Evanson (1999, p. 27), no prefácio das *Memórias* de Muraro, destaca a importância histórica dessa obra:

Memórias de uma Mulher Impossível apresenta-se como uma autobiografia e ao mesmo tempo como uma contribuição para a história do Brasil contemporâneo. Rose Marie usa sua subjetividade e seus dons como escritora para elucidar e interpretar as lutas políticas e sociais, as controvérsias intelectuais e as novas tendências culturais que ela testemunhou (apud Muraro, 1999, p. 27).

Em *Intelectuais feministas no Brasil dos anos 1960: Carmen da Silva, Heleieth Saffioti e Rose Marie Muraro*, Natalia Pietra Méndez (2018, p. 72) chama a atenção para o caráter polissêmico de “mulher impossível”: esse termo pode sintetizar “as inúmeras barreiras que ela enfrentou para assumir seu pensamento inovador em pleno contexto de ditadura militar e conseguir, por exemplo, publicar textos e obras que seriam impensáveis aos olhos da censura e da própria Igreja Católica”; porém, esse mesmo termo também pode ser entendido pejorativamente, uma vez que foi “apelidada de ‘bruxa feminista’ por muitos de seus opositores”⁵⁰. Contraditoriamente, esse apelido soa mais como elogio do que como ofensa, pois

⁴⁸ Registro aqui, a partir das memórias de Muraro, as suas recordações desse momento em que *Brasil: nunca mais* torna-se uma das obras fundamentais para se pensar sobre os horrores praticados durante a ditadura: “Dom Paulo Evaristo Arns ainda era padre franciscano quando trabalhou comigo na Vozes. Foi nomeado diretamente bispo de São Paulo e, depois, cardeal. Sua ação foi incrivelmente importante nessa época. Durante toda a ditadura, foi o maior e mais respeitado defensor dos direitos humanos no Brasil. Foi ele quem entregou, em 1985, a frei Ludovico o livro *Brasil nunca mais*, que denunciava a tortura e os torturadores. Ele e a Comissão de Justiça e Paz. A Comissão de Justiça e Paz de São Paulo começou a fazer o fichário da tortura desde o seu início. Essa comissão foi muito importante nessa época, porque só eles tinham possibilidades de fazer esse fichário sobre torturados e torturadores. O fichário ia para a Europa clandestinamente, à medida que ia sendo redigido. Era mantido em absoluto sigilo, e veio a dar origem ao livro, que considero um dos livros brasileiros mais importantes do século XX” (MURARO, 1999, p. 137-138).

⁴⁹ No relato de Muraro (1999), sobre a vinda de Betty Friedan ao Brasil, está a entrevista concedida ao *Pasquim*, importante periódico da imprensa alternativa que fez oposição ao regime ditatorial, mas, por outro lado, sua equipe tinha uma visão extremamente machista do feminismo. Resultado: Durante a entrevista, Friedan foi atacada por Millôr Fernandes, que era por demais antifeminista: “Ele a atacou tanto, que ela deu uma cacetada no gravador, que foi parar longe. Aí, ele se aquietou e conseguimos terminar a entrevista” (p. 168). Essa não foi a única vez em que Millôr Fernandes se envolveu em polêmicas por atacar as feministas. Karina Janz Woitowicz (2009) relembra uma charge feita por ele que foi publicada na revista *Veja* em 25/10/1972 e reproduzida no jornal *Opinião*, em que procurou diminuir as feministas brasileiras insinuando que elas não passam de títeres: “No desenho, uma mão feminina com a bandeira dos Estados Unidos conduzia uma marionete (boneca) de uma mulher, que dizia: ‘devemos mostrar aos homens brasileiros a nossa total independência’” (p. 43).

⁵⁰ Os ataques às mulheres que se autodeclaram feministas não são manifestações apenas dos dias atuais. Muraro (1999, p. 166-167) registra um caso vivido por ela na década de 1970, em que um colunista famoso a ataca, sem pudor, de forma preconceituosa: “Ser feminista no Brasil em 1971 não foi fácil. Ibrahim Sued escreveu um artigo me malhando, dizendo que não casava comigo porque eu era feia e lésbica, pode? Nunca passou pela cabeça dele

conforme a pesquisadora, “as feministas se identificam muito com as bruxas da Idade Média, enquanto mulheres que desafiavam um poder hegemônico masculino. E isto foi o que Rose mais fez ao longo de sua vida” (Méndez, 2018, p. 73). A segunda parte da obra de Muraro (1999), intitulada “Nascimento e ascensão da bruxa”, confirma o momento em que nascia aquela que é tida por ela como “a mulher livre, que descobre os novos caminhos” (p. 162):

Maio de 1968. Os estudantes levantam barricadas em Paris, reivindicando qualidade de ensino e liberdade de viver. Do outro lado do mundo, quase um milhão de jovens americanos desertam da Guerra do Vietnã, movidos pela mesma paixão de não mais servir ao sistema. As mulheres e os negros já haviam começado sua rebelião. Estava tendo início o que chamo de revolução das mentalidades, que iria se tornar o fato mais importante do século XX.

[...]

Na minha vida também o centro passa da política para o comportamento. Nesse ano, sem saber, virei uma bruxa (Muraro, 1999, p. 143).

Outra “bruxa” que entra na história é a autora de *Histórias híbridas de uma senhora de respeito*, que, em uma das epígrafes da obra, alude a Simone de Beauvoir (“On ne naît femme, on le devient”) e recupera uma das mais célebres frases da autora de *O segundo sexo* (Silva, 1984, p. 6). Sobre o título escolhido para as suas memórias, ela, de saída, o justifica afirmando, enfaticamente, que escolheu “histórias” porque se recusava a usar o anglicismo “estórias”, “com sua intenção marota de traçar uma linha divisória entre o pessoal e o coletivo, desvinculando os sucessos individuais do curso da História”, e que “a grafia com agá-i” enfatizava a sua “convicção de que o privado é político” (Silva, 1984, p. 7). Carmen da Silva assim se expressa numa clara alusão ao pensamento de Kate Millett que, em 1969, defendeu *Política sexual*, primeira tese de doutorado sobre gênero que tornou célebre o lema: “o privado é político”. Essa tese tornou-se um *best-seller* quando foi publicada em 1970. Segundo Millett (1971, p. 150), “O termo ‘política’ referir-se-á às relações estruturadas pelo Poder, às medidas pelas quais um grupo de pessoas é controlado por outro”. Aqui, merece acrescentar a contribuição de Juan Sisino Pérez Garzón (2013, p. 216-217) quando este esclarece o referido lema em *Historia del feminismo*:

Según Millett, la estructura patriarcal de la sociedad hacía que las formas de relación sexual fuesen relaciones de dominio y, por tanto, relaciones políticas. La esfera privada y personal no era ajena a la política, pues justo en ese espacio de lo personal es donde se desarrollaban las relaciones de dominación más fundamentales y primarias, las que daban soporte al resto de poderes patriarcales. De ahí surgió la conclusión en forma de consigna de que “Lo personal es político”.

que alguém pudesse rejeitá-lo. Ele era feiíssimo, e barrigudo. Eu tinha medo desses jornalistas de fofoca. Era tímida naquela época, e eles tinham muito poder. Construíam para mim uma imagem de mulher contra os homens que fui aceitando com o tempo, porque não ligo a mínima para a imagem que a mídia faz de mim. Sempre gostei dos homens. Achava que sendo uma pessoa honesta, verdadeira, com o tempo tudo se esclareceria. Como está se esclarecendo”.

Para Michelle Perrot (2019, p. 16), “escrever a história das mulheres é sair do silêncio em que elas estavam confinadas”. A autora de *Minha história das mulheres* ainda indaga sobre o porquê desse silêncio a que estavam condenadas as mulheres, mas indaga principalmente sobre a própria historicidade delas: “será que as mulheres têm uma história?” (p. 16). Se “tudo é história”, como lembra Perrot citando George Sand⁵¹ e Marguerite Yourcenar⁵², “por que as mulheres não pertenceriam à história?” (p. 16). A reflexão de Perrot sobre essa questão contribui para o entendimento das escolhas de Carmen da Silva para a constituição do título de *Histórias híbridas de uma senhora de respeito*:

Tudo depende do sentido que se dê à palavra “história”. A história é o que acontece, a sequência dos fatos, das mudanças, das revoluções, das acumulações que tecem o devir das sociedades. Mas é também o *relato* que se faz de tudo isso. Os ingleses distinguem *story* e *history*. As mulheres ficaram muito tempo fora desse relato, como se, destinadas à obscuridade de uma inenarrável reprodução, estivessem fora do tempo, ou pelo menos, fora do acontecimento. Confinadas no silêncio de um mar abissal (Perrot, 2019, p. 16).

Quanto ao adjetivo “híbridas”, o seu uso é justificado pela autora que destaca as confluências várias da obra: “Híbridas porque misturam experiências minhas e alheias, narração e reflexão, memórias e mexericos” (Silva, 1984, p. 7). No que se refere ao “senhora de respeito”, ela diz não ter encontrado “nos dicionários outro rótulo mais ou menos honroso” que pudesse ser aplicado a uma mulher como ela que, na faixa etária em que se encontrava, ou era respeitável ou não existia (p. 7).

Ao se referir à sua cidade natal, Rio Grande, Carmen da Silva não deixa de enfatizar o conservadorismo da sociedade rio-grandense e narra episódios que evidenciam a sua capacidade e sensibilidade de perceber na trama social aspectos da cultura que procuram moldar os comportamentos das mulheres. Um dos casos rememorados por ela é um dos mais pungentes da obra porque a autora consegue captar as sordidezes capazes de aniquilar uma vida: “Lembro

⁵¹ George Sand, um nome masculino, é o pseudônimo de Amandine Aurore Lucile Dupin (1804-1876), uma irreverente escritora do século XIX que, ao transgredir em termos de comportamento, participou ativamente da vida social, política e intelectual, indo contra os destinos reservados às mulheres de seu tempo (Garcia; Morais; Lee, 2017).

⁵² Marguerite Yourcenar é o pseudônimo de Marguerite Cleenewerck de Crayencour (1903-1987), escritora e primeira mulher da Academia Francesa de Letras. Entre outras de suas várias particularidades, se destaca o talento para a produção de obras biográficas. É autora de *Memórias de Adriano*, romance publicado pela primeira vez em 1951. É considerado pela crítica como uma das mais fascinantes obras do século XX: “O Adriano de Yourcenar não é só um imperador que viveu no tempo, mas, acima de tudo, um momento atemporal da sensibilidade ou da psique coletiva, que assumiu o rosto deste imperador, aproveitando a penumbra que os séculos lhe proporcionaram. São essas representações que constituem as articulações maiores de uma Cultura. Sua fonte é dupla: a arte e os acontecimentos deram igual contribuição ao seu formar-se” (Lenard, s/d, p. 60). Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/download/18063/16992/0>. Acesso em: 21 maio 2023.

em particular o caso da moça que tinha o belo nome de Veneza, aliado a um sobrenome lusitano bem comum. A combinação soava insólita e harmoniosa, fascinante para mim que sempre fui sensível à música das palavras” (Silva, 1984, p. 11). O sobrenome a que ela se refere, possivelmente, deve ser “Silva”, assim como o dela. A moça, uma balconista de livraria, que, de acordo com a classe social estava muito aquém da “burguesia média com fumos de elite provinciana” (p. 11). Como se percebe, a ironia é uma das particularidades da escrita de Carmen da Silva e ela utiliza recursos que realçam sua percepção crítica, tais como letras maiúsculas e itálico: “Veneza atendia bem, era educada, gentil: respeitadas as Diferenças Sociais, as pessoas de *nosso* meio gostavam dela, sorriam para ela, tratavam-na com afabilidade paternalista” (p. 12). Esses recursos também funcionam como traços de uma escrita performática porque dimensionam uma ideia cuja semântica uma palavra bem-comportada não daria conta de exprimir.

Ainda seguindo a perspectiva irônica, Carmen da Silva apresenta o “grupinho dos play-cafajeste-boys” como aquele que irá mudar o curso da história de Veneza. Esses moços, segundo Carmen, com apelidos de marginais, “vinham de famílias conhecidas e desempenhavam-se bem na vida em profissões honestas e rendosas. Poderiam até ser ‘bons partidos’, não fossem celibatários convictos, com fama ciosamente cultivada de farristas” (p. 12). Os rapazes seguiam os mesmos comportamentos machistas que, historicamente, todas conhecemos: “Fugiam de compromissos, não se envolviam com moças de família, frequentavam ‘mulheres da vida’” (p. 12). Aqui, Carmen da Silva reproduz o mesmo famigerado e atemporal “de família”, tão recorrente também nos dias atuais – São antigas e novas práticas que insistem em permanecer no curso da história porque ideologicamente orientadas. Ao recuperar dizeres desse tipo, ela interfere em possíveis fronteiras entre passado e presente, o que leva o leitor a refletir sobre atitudes humanas atreladas ao pensamento de grupos hegemônicos e conservadores que ainda persistem no imaginário e na teia social.

A expressão “mulheres da vida” está tão cristalizada em nossa cultura, que ela é mais uma a constar nos dicionários com o sentido de “meretriz”. No *Aurélio*, são vários os verbetes usados com esse sentido pejorativo para se referir à mulher (o contrário quando se busca o verbo “homem”): “mulher-dama”, “mulher-da-rótula”, “mulher-da-rua”, “mulher-da-zona”, “mulher-de-amor”, “mulher-de-má-nota”, “mulher-de-ponta-de-rua”, “mulher-de-fandango”, “mulher-do-mundo”, “mulher-do-pala-aberto”, “mulher-errada”, “mulher-perdida” (Ferreira, 1999, p. 1377). No entanto, Carmen da Silva, como escritora *performer*, se impõe e contraria o que está incrustado culturalmente. Já que existem “mulheres da vida”, assim ela se reporta ao

assunto: “até hoje estou para saber se as outras são chamadas ‘mulheres da morte’” (Silva, 1984, p. 12).

O que sucedeu com Veneza é posto ao leitor e fica claro que os homens desfrutam de um privilégio na sociedade porque são, por isso mesmo, homens. A mulher pode ter sua reputação para sempre destruída, caso assuma um comportamento que não lhe é permitido assumir porque, por isso mesmo, mulher. Há uma espécie de performance a ser seguida por ambos os sexos, mas o feminino encontra a desvantagem de existir em espaços ou em circunstâncias interditados para os seus corpos e para os seus pensamentos. Essas foram as circunstâncias em que se deu a “queda” de Veneza:

Aquele dia, uma explosão sacudiu a cidade: comentários que chegavam muito fragmentados e sibilinos a meus ouvidos adolescentes, que era preciso preservar, davam conta de que Veneza participara de uma farra (exatamente como fora, ninguém sabia ao certo) com os alegres rapazes no famoso cabaré/bordel da Mangacha, o único existente nos arredores da cidade (Silva, 1984, p. 13).

Sobre Veneza, e apenas sobre ela, vão se fazer sentir os efeitos desse acontecimento sem esclarecimentos óbvios: torna-se o centro das fofocas, é substituída na livraria em que trabalha e vai entrar no jogo abominável destinado àquelas mulheres que se “desvirtuam”. Quando a narradora cruza com a moça na rua, vê diante de si outra pessoa, totalmente transformada:

As roupas modestas e apagadas da moça que “gambeteava la pobreza” tinham sido substituídas por um vestido curto e justíssimo que, naquela época, nenhuma mulher “decente” usaria. Enviesada nos ombros, uma estola de falsa raposa que os entendidos chamavam de “renard gambé”. Uma grossa camada de maquilagem berrante alterava-lhe a fisionomia: a beleza anódina de antes dera lugar a um esplendor canalha. Caminhava sobre saltos altíssimos, rebolando o traseiro numa provocação vulgar. Enfim: a caracterização mais completa, acabada e teatral da prostituta. Só faltava o cartaz na testa: “É isso aí, gente, emputecei” (Silva, 1984, p. 13).

Conforme Carmen da Silva (1984, p. 13), a partir desse momento Veneza perdeu “o direito de olhar nos olhos e cumprimentar qualquer moça de família, senhora casada ou senhor de respeito da mui nobre e digna sociedade riograndina. Mesmo os senhores de respeito que, à sorrelfa, haviam passado a engrossar seu círculo de relações depois da queda”. Essa “queda” a que se refere a autora constitui o seu “primeiro vislumbre da condição feminina como algo iníquo” (p. 13). O que agudiza ainda mais essa impressão é o fato de ela constatar o que aconteceu com os rapazes que, também, participaram da suposta farra. Esses “podiam divertir-se todas as noites na Mangacha sem perder nada: para eles, tudo continuava igual. Veneza não.

Ela se divertira – eu não sabia como – uma só noite e isso bastara para precipitá-la na abjeção. Uma abjeção ostensiva, agressiva, gritante” (p. 13).

É importante lembrar que o caso de Veneza se passou quando Carmen da Silva ainda era uma adolescente, já que remonta à década de 1930 (p. 12), e, nessa faixa etária, não se pode dizer que ela tinha essa consciência que é constatada em seu relato. Mas é inegável a sensibilidade e perspicácia em tão pouca idade. Ela própria assim avalia as circunstâncias do fato vivido por Veneza do qual é espectadora e testemunha: “Numa época em que nada se questionava, teria sido preciso muito mais maturidade do que a que eu tinha para desmascarar a hipocrisia das Verdades Absolutas” (p. 13-14). Na referida época, Carmen da Silva já era uma garota que destoava das demais e, possivelmente, suas particularidades tenham contribuído para que ela, a partir de sua própria estratificação social, tivesse uma consciência da hipocrisia reinante e, posteriormente, das opressões que atravessam gênero e classe: “Eu era apenas uma adolescente avoadada, considerada meio moleque, meio sem modos, em contraste com a distinção dos meus, mas, no fundo, uma boa garota de família” (p. 14). Certamente, esse fato vivido por Veneza lhe despertou para a realidade das mulheres: “De qualquer modo, a figura de Veneza me comoveu e me fez pensar” (p. 14).

A reflexão tecida por Carmen da Silva, em torno das condições materiais de Veneza, é uma das páginas de *Histórias híbridas* em que a desigualdade social fica escancarada, o que evidencia, conseqüentemente, a opressão sob o viés de classe. Ao nos relatar essas condições, a autora nos leva a imaginar uma moça discreta, cujos vestidos “sem graça” foram “lavados e reformados sabe Deus quantas vezes”, e que, possivelmente, habitava “uma casinhola dos cafundós, onde moravam os mais humildes” (p. 14). Sua vida de menina pobre, certamente, não interessava a ninguém:

Jamais uma moça de família convidara Veneza para um piquenique, uma excursão de fim de semana, um domingo no aconchego de uma casa da burguesia média: rádio, café, bolinhos, uma criada para servir o lanche. Relegada a seu subúrbio, a seus recursos – ou melhor, à sua falta de recursos –, ela se virava como podia e ninguém se preocupava com isso (Silva, 1984, p. 14).

Entretanto, tendo chegado o fatídico dia em que se tornou assunto de mexericos e, depois, convertera-se em prostituta, Veneza passou a ter existência: “Até a Queda. Caída, envilecida, Veneza começava enfim a existir para o Rio Grande” (p. 14). Nesse sentido, Michelle Perrot (2019, p. 18) ajuda-nos a compreender essa mudança de tratamento ao nos assegurar que “as rainhas merovíngias, tão cruéis, as damas galantes do Renascimento, as cortesãs de todas as épocas fazem sonhar. É preciso ser piedosa ou escandalosa para existir”.

Assim, para Veneza existir, foi preciso que ela, como símbolo de escândalo, abdicasse de seu próprio corpo e se prostituísse, o que simboliza um ato extremo de violência. “Corpo desejado, o corpo das mulheres é também, no curso da história, um corpo dominado, subjugado, muitas vezes roubado, em sua própria sexualidade. Corpo comprado, também, pelo viés da prostituição” (Perrot, 2019, p. 76).

Se Carmen da Silva pôde testemunhar a queda, por outro lado, ela também testemunhou a ascensão: “Em vez da pecadora expulsa do paraíso, a garota meio desmiolada subitamente guindada ao pedestal da máxima respeitabilidade burguesa” (Silva, 1984, p.16). Trata-se do caso vivido por Luíza, “uma menina de 15 ou 16 anos, alta, espigada, de boa família: o bairro certo, o colégio certo, as relações certas – e um namorado certo” (p. 16). Mas intimidade entre um casal de namorados era algo impraticável. Cada gesto era vigiado, controlado, não só pelos familiares, mas por toda a Rio Grande: “a cidade inteira era um imenso olho fiscalizador: todo o mundo conhecia todo o mundo, todo o mundo era aliado das famílias, todo o mundo dedodurava as moças” (p. 17). O resultado desse controle da liberdade alheia levava os casais a viverem situações que, certamente, eram condenadas pela sociedade riograndina: “as escapadas, os encontros furtivos em lugares suspeitos, a alcovitagem” (p. 17). Foi o que aconteceu com o casal em questão: “Luíza e o namorado foram surpreendidos num dos tais lugares suspeitos – ou seria em atitude suspeita em lugar normal? A família pôs a boca no trombone e a cidade começou a fervilhar de comentários” (p. 17).

Assim como no caso de Veneza, Carmen da Silva não ficou sabendo exatamente o que aconteceu com a colega de educandário porque moça daquela época só podia saber sobre “fatos edificantes, coisas das quais se pudesse extrair uma boa lição de moral, de preferência com matizes de terrorismo” (p. 17). Só soube apenas o que todos sabiam, ou seja, o namorado de Luíza fora intimado a se casar com ela para “reparar a falta” e, caso se negasse a contrair matrimônio com a moça cuja reputação estava em perigo, receberia punição severa (p. 17). Foi o que aconteceu, o Rio Grande ganhou um novo casal, e, mais uma vez, a narradora vai se deparar na rua com uma adolescente, ao lado do marido, transmutada em matrona:

Antes usava sandálias baixas, meias curtas, as saias pregueadas do uniforme escolar acima dos joelhos, o cabelo solto e natural. [...] Ei-la agora com uns grotescos sapatos abotinados de salto alto, um horroroso vestido escuro que lhe batia na panturrilha, o penteado puxado para trás numa espécie de coque [...]. Caminhava imitando o andar das mulheres sérias [...]. Com os braços colados ao corpo e os olhos postos no chão, era a própria ilustração do manual da correta senhora, segundo os ideais riograndinos (Silva, 1984, p. 17).

Esse caso de Luíza difere do de Veneza em termos de classe social e do destino a que cada uma foi condenada. No entanto, a violência sofrida por ambas apresenta teor semelhante.

Se esta tivera a reputação violada e se convertera em prostituta, aquela forçosamente teve de assumir uma maturidade em plena adolescência, tornando-se uma senhora e sendo tratada como tal, o que vai levar Carmen da Silva (1984, p. 18) a concluir: “Tive a impressão de que, de certo modo, uma jovem fora assassinada”. Em ambos os casos essas duas mulheres tiveram a sua existência anulada e seus corpos subjugados. Há, na caracterização dessas duas personagens, uma espécie de performance que encarna bem aspectos da cultura e da moral patriarcal.

Assim, ao rememorar esses episódios, Carmen da Silva intervém nessa estrutura e demonstra se solidarizar com essas mulheres que, assim como tantas outras, tiveram a vida determinada por vontades alheias às delas. Ademais, como escritora *performer* que foi, ela, de certa forma, nos desperta a pensar em mulheres cujas histórias são semelhantes às de Veneza e Luíza, e nós, como leitoras/es não seremos mais as/os mesmas/os diante dessa trama social que oprime e destrói. Assim, faço referência ao pensamento de Ravetti (2002, p. 62), para quem “A performance ajuda a imaginar *formas possíveis de intervenção social*, intervenções simbólicas, de restauração, mas também de construção, sobre os retalhos que a memória consegue reerguer e que a vontade projeta”.

A literatura, ao retratar essas figuras que, por motivos diferentes, podem ser consideradas párias, contribui enormemente para uma reflexão que possa conduzir o leitor a ter outra percepção sobre a realidade em que está inserido. Aproximando-se do caso de Veneza, na novela “Dalva na rua mar”, Carmen da Silva traz a história de uma jovem que se torna prostituta depois de perder a virgindade: é a história comovente de Nair, irmã de Dalva, protagonista da história. Para elaborar essa narrativa, possivelmente, a autora recorreu a retalhos da memória e recuperou fatos relacionados para torná-los ficção. Nesse episódio, a situação é ainda mais complexa porque além de pobre, Nair descende de negros, o que, inadequadamente, se costuma chamar de “mulata”. Dessa forma, temos uma interseccionalidade de variadas opressões: gênero, raça e classe. Em *Clara dos Anjos*, romance inacabado de Lima Barreto, também se constata essas opressões, e estas são tão contundentes, que a personagem principal, no desfecho da obra, afirma para a mãe: “Nós não somos nada nesta vida” (Barreto, 2019, p. 148). Não se sabe qual destino o autor daria a Clara, mas, certamente, não seria uma vida fácil para pessoas como ela, que, somente depois foi tomar consciência de sua condição na sociedade:

Agora é que tinha a noção exata da sua situação na sociedade. Fora preciso ser ofendida irremediavelmente nos seus melindres de solteira, ouvir os desaforos da mãe do seu algoz, para se convencer de que ela não era uma moça como as outras; era muito menos no conceito de todos (Barreto, 2019, p. 148).

A falta de perspectiva e o conservadorismo da sociedade riogradina foram alguns dos motivos que levaram Carmen da Silva a sentir-se sufocada na cidade onde nasceu, em que “as

peças morriam de outras mortes [...] Ou assassinadas pelos preconceitos”, conforme vimos no Capítulo 1 (Silva, 1984, p. 11). Os casos de Veneza e Luíza, que foram rememorados aqui, são exemplos de como aquele espaço-tempo era difícil para as mulheres, o que levou Carmen da Silva a escolher a fuga, preterindo o martírio e o heroísmo (p. 11). Assim, em agosto de 1944, perto dos 25 anos, muda-se para a capital do Uruguai. Nubia Hanciau (2013, p. 142), em “Carmen da Silva, histórias, exílios, breves memórias de uma senhora que recusava se comportar”, relata sobre sua experiência em Montevideu e, depois, em Buenos Aires:

Mudou-se, foi construir uma vida desvinculada da realidade de dona de casa, mãe e esposa. Foi trabalhar como secretária em uma organização internacional, em Montevideu, onde fazia traduções e participava do comitê para a Defesa Política do Continente Americano. Após certo tempo dedica-se à atividade privada, trabalhando em escritórios de uma firma francesa. Carmen era conhecida por ter simplificado ainda mais a taquigrafia, com método próprio. Mas precisou conhecer legislação de comércio internacional, acompanhar cotações de câmbio e exercitar o faro para boas transações comerciais. Transformou-se em ágil mulher de negócios internacionais, atuando na área financeira, com frequentes viagens a São Paulo. Em 1949 transferiu-se de Montevideu para Buenos Aires, onde trabalhou como funcionária do francês René, seu chefe e figura importante em sua vida, grande amor, citado com frequência em sua obra.

Dessa experiência, Carmen da Silva (1984, p. 47) recorda-se de quando foi assistir a um pregão da Bolsa e confessa que esse “foi o espetáculo mais impressionante de loucura institucionalizada” que ela jamais tinha visto. A cena que presenciara de “homens excitados, de pele esverdeada”, que “gritavam e se esgoelavam [...], todos ao mesmo tempo, cada um querendo lançar o berro mais forte, que sufocasse o de seu vizinho, numa algazarra enlouquecedora” (p. 47), vai levá-la a pensar no universo masculino: “cada vez que lembro o pregão da bolsa, com aqueles homens esverdeados feito marcianos, tenho um arrepio de horror e repulsa: como o mundo masculino é doentio, que monstros ele é capaz de gerar!” (p. 47). Como se estivesse contra-argumentando, diante dessa afirmação, ela acredita que a acusarão de estar criticando os homens, mas, ela confessa que, naquela época, estava se dedicando a imitá-los: “eu só queria fugir ao lugar-comum, aquilo era pura encenação, macaquice, georgesandismo superficial” (p. 47). Foi dessa experiência de mulher de negócios que ela diz ter virado homem (p. 55), ou seja, passou a assumir comportamentos e a ocupar posições que, de forma essencialista e cristalizada na cultura, são concebidos como tipicamente do universo masculino. Em razão dessa percepção, faço aqui uma ressalva quanto à expressão “mulher de negócios”: para Carmen da Silva (p. 58), “essa expressão é uma contradição em termos, isso não existe, mulher é outro departamento, só existe homem-de-negócios”.

Nubia Hanciau (2013) chama a atenção para as habilidades de Carmen da Silva nas transações comerciais, prestando serviço para a firma francesa. De fato, pelo seu relato desse período, além de adquirir conhecimentos acerca da legislação de comércio internacional de aproximadamente uma dúzia de países, ela precisou “estar por dentro de alguns de seus macetes burocráticos, acompanhar a cada minuto as respectivas cotações de câmbio, saber de cor os fusos horários de modo a enviar os telegramas e fazer os telefonemas com oportunidade cronométrica” (Silva, 1984, p. 55-56). Deixou-se absorver pelas exigências dessa função, assumiu, mais de uma vez, atitudes machistas e, num flagrante, se viu homem: “com mentalidade de homem, visão de homem, reações de homem e, pior ainda, de homem frequentador de pregão da Bolsa” (p. 58). E assim agira como “homem de negócios” porque, apaixonada por René, possivelmente queria agradá-lo (p. 59). Quando, numa conversação, toma consciência dessa situação, fica surpresa:

Só aí me dei conta de como mergulhara de cabeça num mundo que não era o meu, que jamais me havia realmente interessado ou atraído, que nada tinha a ver comigo, com minha personalidade, minhas propostas existenciais, minha velha e nunca abandonada ambição de escrever, minha fascinação pela magia das palavras, minha proverbial antipatia pelos números (Silva, 1984, p. 58).

Essa experiência vivida por Carmen da Silva e narrada em detalhes nos proporciona verificar a leitura que ela faz dessa situação. A sua capacidade em transpor para a escrita dimensiona esta particularidade sua: ela é uma escritora *performer* que, a partir da memória, potencializa a escrita de tal forma que é como se o interlocutor pudesse ver, como numa encenação, a sua transmutação em homem: “eu me fabricara homem de negócios peça por peça, dos pés à cabeça eu construía essa coisa híbrida e artificial em que me havia transformado” (p. 58). Também é importante salientar dessa experiência o processo pelo qual ela estava passando, o que nos leva a compreender a busca pelo autoconhecimento. Ademais, essa plasticidade evidencia a fluidez de sua identidade, componente preponderante na construção das personagens, principalmente na novela “Dalva na rua mar” e nos romances *Fuga em setembro* e *Sangue sem dono*, conforme veremos no capítulo 3 quando tratarei das párias.

Do tempo em que ainda estava em busca de si mesma, denuncia a desigualdade entre homens e mulheres no mercado de trabalho. Ela própria, a explorada: “De manhã, trabalho num organismo internacional, à tarde no Escritório Comercial do Brasil, onde todos os demais funcionários são importantes [...]. Só eu não sou ninguém” (p. 60). Carmen da Silva assim se expressa porque os outros funcionários, homens, tinham algum laço com figuras importantes da sociedade: “um é irmão e outro é genro de nosso Embaixador, um terceiro é sobrinho do Chefe da Casa Civil, outro ainda é afilhado de um figurão do cenário político brasileiro” (p.

60). Entre todos, confessa que somente ela trabalhava e que o chefe sabia disso, mas não se importava com a situação; pelo contrário, procurava tornar o ambiente mais cômodo para que ela pudesse desempenhar suas funções com ainda mais competência:

Para que meu trabalho não atrapalhe o ócio dos outros, cede-me seu gabinete, uma sala enorme e suntuosa, com sofá e poltronas de couro, uma escrivaninha de proporções imponentes e a placa de CHEFE na porta. Aí leio publicações que ninguém mais lê, colho informações que ninguém mais colhe, faço relatórios que os outros não têm tempo de fazer porque estão ocupados demais discutindo futebol (Silva, 1984, p. 60-61).

Além dessas ocupações, ela ainda inspeciona o trabalho dos colegas: “De quebra, se alguém no escritório produz meia dúzia de linhas, o chefe me traz a obra para a inspeção” (p. 51). Ele lhe solicita, por exemplo, verificar se o português foi empregado adequadamente, e ela, em geral, considerava aquela escrita “uma droga” (p. 61). Diante dessa explícita exploração de uma mulher, o que para ela é “alegria dos homens”, Carmen da Silva (1984, p. 61) desabafa: “Ganho menos do que qualquer um, não consigo obter minha nomeação como funcionária efetiva, sou uma simples contratada, paga com sobras de verba, sem garantias, sem previdência social”. Assim, ao rememorar essa fase da vida, ela contribui para o debate em torno da desigualdade de gênero que ainda continua atual e que é uma das bandeiras do movimento feminista.

No plano amoroso, o caso que Carmen da Silva teve com René, um homem casado, ganha espaço significativo em *Histórias híbridas*, como afirmou Nubia Hanciau (2013). Sua relação com esse homem vai proporcionar-lhe sofrimentos e desencadear conflitos interiores. Entretanto, não é a esse relacionamento que pretendo me reportar agora. Refiro-me a outro namorado, anterior a René, que quase se tornou marido de Carmen. A experiência relatada dá conta da luta da autora em se desvencilhar de uma situação que poderia ter tolhido o seu maior anseio: escrever. Trata-se de um moço que ela optou chamar de Alex, um jovem que se aproximou dela “montado num nível corcel de santas intenções matrimoniais, um cavalheiro absolutamente casadouro – correto, inteligente, jovem advogado com um futuro brilhante em promessa, boa família, bom caráter, tudo conforme o figurino e ainda melhor que a encomenda” (p. 65).

Na quinta parte da obra, para tratar desse assunto, ela a inicia com indagações e respostas para as mesmas: “Mulher foi feita para quê? Para casar e ter filhos. O que é que toda a mulher quer da vida? Casar e ter filhos. De que modo uma mulher se sente realizada? Casada e com filhos. Dogma: fora do casamento não há salvação. Falou, tá falado” (Silva, 1984, p. 64). Um destino predeterminado, inescapável, sem espaço para outros anseios, caso as mulheres

tivessem em mente outras realizações: “Ninguém pergunta o que ela *realmente é*, ninguém quer saber de seus sonhos, suas fantasias, suas ambições, ninguém lhe dá a mínima chance de olhar em torno e vislumbrar outras possibilidades, outros caminhos” (Silva, 1984, p. 64).

A princípio, ela se sentiu, diante de Alex, uma mulher privilegiada, e o seu destino seria este mesmo, “de joia e flor”. E assim foi guiada pelo sonho de ser a futura esposa e mãe, até que, diante de uma crise de ciúme, ela constata “que um destino de joia e flor tem um preço: a joia é trancada no cofre, a orquídea fica encerrada na estufa: *segurança é cadeia*” (Silva, 1984, p. 69). Carmen da Silva, então, se viu, hipoteticamente, numa “gaiola de ouro”, e o sentimento de autopreservação apoderou-se dela, tornando toda gentileza de Alex um ato suspeito. Sofria devido aos sentimentos contraditórios: se por um lado, tinha o desejo de casar, “ser protegida e mimada por ele”, tornando-se “joia e flor”, ela “também queria cantar e voar” (p. 71). Acima de tudo, o que queria mesmo era escrever:

Aquilo era como uma cócega que eu trazia nos dedos desde a infância. Não tinha outra certeza na vida, minha cabeça era um caos de fantasias românticas, noções incutidas, leituras mal assimiladas, aspirações ainda sem forma, sentimentos e desejos que me haviam ensinado a sentir e desejar – enfim, o que se poderia esperar de uma garota “de família” educada no Rio Grande e morando em Montevideu no ano da graça de 1945. Mas de uma coisa, uma só coisa, eu estava absolutamente certa queria escrever, *tinha* de escrever. Um dia, não sabia quando (Silva, 1984, p. 71).

Perante esse dilema, contrariando as expectativas sonhadas para o futuro de uma mulher, Carmen da Silva escolhe a si mesma em sua busca pelo sonho da infância. Possivelmente, se a escolha tivesse sido outra, não teríamos a articulista e autora de romances, uma das precursoras do feminismo no Brasil. Rose Marie Muraro, assim como tantas outras mulheres, é exemplo de quem pode comprovar a dificuldade de conciliar o trabalho de escritora com as funções de mãe e esposa, principalmente se estiver casada com um homem que desconhece ou ignora os anseios da companheira. Nos agradecimentos de *Memórias de uma mulher impossível*, lê-se: “E, finalmente, [agradeço] às minhas empregadas, [...], cujas mãos trabalhadeiras libertaram as minhas para eu poder escrever” (Muraro, 1999, p. 7)⁵³. Essa é uma prova cabal de que a mulher, mãe e esposa, enfrenta dificuldades várias se almeja outras metas. Tratando-se de Muraro, que de 1953 a 1960 já tinha quatro filhos – “estava sempre grávida ou cuidando de crianças pequenas” (p. 77) –, é importante enfatizar que ela, em suas memórias, destaca os dois lados da maternidade:

⁵³ Esse agradecimento incomum e belo de Muraro também pode servir de fundamento para comprovar as diferenças entre as mulheres, ou seja, quando se discute a opressão, é preciso saber de que “mulher” estamos falando.

Minha vida com as crianças era a outra face da realidade, mais verdadeira, mais animal, que contribuiu essencialmente para manter a minha sanidade, para me enraizar na terra.

Minha primeira gravidez foi também a primeira grande desidealização da vida. Eu me sentia igual a uma vaca ou a uma cabra, grávida ou amamentando. Mas, a cada vez que uma criança nova era posta em meus braços, eu tinha a sensação de que algo radicalmente novo aparecia no universo, sim, no universo, e brotado de mim.

E ponho minha mão no fogo de que se os homens engravidassem, se deles brotasse a vida, se amamentassem, o mundo seria completamente outro... Não seria essa destruição que é hoje (Muraro, 1999, p. 77).

Acerca da tomada de decisão no término de seu relacionamento com Alex, Carmen da Silva chega a algumas conclusões as quais podem surpreender o leitor pela atualidade. Ele, por duas vezes, “chegou a ministro de Estado, em duas pastas diferentes”, o que seria ótimo se não fosse a circunstância: “*depois* que os gorilas tomaram conta do Uruguai” (Silva, 1984, p. 73). Opondo-se à ideia de que se tivesse casado com Alex, ele não teria “engorilado”, ela acredita que, pelo contrário, “é o marido que faz a cabeça da mulher” (p. 73), e, sendo assim, finaliza seu raciocínio:

Se eu me tivesse deixado embalar pelo canto da sereia, hoje a gorila-fêmea seria eu, Badalativa, bem vestida, marchando com Deus e pela Família, achando a tortura justificada em nome da ordem – ou, mais provavelmente, preferindo *ignorar* que a tortura existe –, presidindo comitês de damas contra a pornografia e os maus costumes, clamando por mais rigor na censura porque a pouca-vergonha está demais (Silva, 1984, p. 73).

Se esse texto tivesse sido escrito nos últimos anos, viria a calhar com o que temos vivido no âmbito político. Em nome de Deus, Pátria e Família tem sido justificada a tortura e perdoados os torturadores com tanta indulgência, que a ditadura parece ser o regime ideal para este país. A censura, que parecia coisa do passado, reviveu e foi aplicada contra os artistas que não seguem as mesmas diretrizes daqueles que estavam no poder. Lamentavelmente, esse regime ainda vigorava quando Carmen da Silva escreveu *Histórias híbridas*. Apenas no ano seguinte à sua publicação teve início o período democrático. Dessa maneira, pode-se concluir que a autora é testemunha de um fato que, mesmo sendo passado, hoje se manifesta para compreendermos o presente com as suas arbitrariedades e constatarmos o quanto a nossa democracia precisa ser vigiada e fortalecida.

No campo político, as memórias de Carmen da Silva apontam para o contexto da América Latina. Ela é testemunha tanto da ditadura vivida na Argentina, sob o governo militar do coronel Juan Domingo Perón, que governou de 1946 a 1955 (Romero, 2006, p. 91), quanto a que entrou em curso aqui no Brasil de 1964 a 1985. Semelhante a Getúlio Vargas, Perón é uma das figuras políticas mais contraditórias desse espaço latino-americano. Idolatrado e

odiado, também soube, assim como o presidente brasileiro, alimentar o populismo sob um regime totalitário. Quanto ao vocábulo “peronismo”, este tem um sentido múltiplo, como pode ser comprovado na leitura de *Os intelectuais e a invenção do peronismo*, de Federico Neiburg, segundo o qual a referida palavra nesse contexto da Argentina é uma das poucas capazes de apresentar uma gama tão ampla de significados:

Ela serve para nomear o movimento político nascido em meados da década de 1940, identificado com a figura do coronel Juan Perón; para qualificar o período da história da Argentina que se inicia em 1945 e termina em 1955, abrangendo os dez anos de seus dois primeiros governos; para designar o partido político criado por Perón logo após sua vitória nas eleições de 1946 e que sobrevive até hoje com outras denominações para fazer referência à identidade política dos que, desde aquela época, invocam sua figura e a recordação de seus governos para legitimar diferentes posições no campo da política. O adjetivo *peronista* também serviu, e até hoje ainda serve, para descrever uma doutrina política, um tipo de governo, uma forma de discurso (Neiburg, 1997, p. 14-15).

Se o “peronismo” é uma das poucas palavras com essa gama de significados, também será, conforme Neiburg (1997, p. 15), uma das raras que “têm a mesma capacidade de evocar violentos desacordos – adesões e repúdios fundados nas mais diversas interpretações – e, ao mesmo tempo, uma rara unanimidade”. É, de fato, um termo que até os dias atuais continua controverso, e a polissemia em torno dele amplia ainda mais a complexidade de se discutir um assunto tão fluido e tão permeado por variados pontos de vista. Nesse sentido, o antropólogo argentino faz um levantamento de expressões que nos dão a ideia da dificuldade de nomear o que foi ou o que é o peronismo:

Liderança revolucionária, experiência nacional-popular, ditadura bonapartista, populismo autoritário, efeito da ação de um *gênio maligno*, essas foram apenas algumas das expressões usadas por políticos e intelectuais para descrever o que todos concordavam em qualificar como uma proposta, positiva ou negativa, de construir a *nação*, uma forma perversa ou progressista de integração do *povo* na sociedade argentina (Neiburg, 1997, p. 15).

Nos três primeiros capítulos de *Os intelectuais e a invenção do peronismo*, Neiburg (1997) procura analisar as discussões que, em torno de 1955, tiveram como objeto o peronismo. No capítulo 2, intitulado “Argumentos de autoridade”, ele faz “um esboço da gênese social de alguns de seus principais protagonistas e seus pontos de vista” (p. 22). Desse capítulo me interessa o subtópico “O testemunho”, em que podemos verificar o posicionamento de Victoria Ocampo, única mulher a constar nessa parte do estudo, sobre essa questão. De acordo com Neiburg (1997, p. 63), “embora todos os que escreveram sobre o peronismo depois de 1955 tenham respaldado seus pontos de vista no fato de tê-lo ‘vivido’, nem todos recorreram ao gênero testemunhal para descrevê-lo como uma experiência pessoal”. O estudioso afirma ainda

que “o autor que faz uso desse gênero pretende fazer valer alguns aspectos de sua própria biografia como argumento de autoridade” (p. 63). Sobre Victoria Ocampo, Neiburg considera o seguinte:

O interesse especial do relato de sua *experiência sob o peronismo* não está apenas em levar ao limite essa visão testemunhal como base legitimadora de seu julgamento, mas também no fato de que esse julgamento e, de um modo geral, seu ponto de vista foram representados e valorizados pelos seus adversários justamente por “não ultrapassarem” os limites de uma visão pessoal, os limites de sua “empresa” ou de seu “grupo social”. Nisso refletiu-se o êxito do trabalho de Victoria Ocampo na construção de sua própria posição, o reconhecimento, inclusive por parte dos adversários, da relação que ela pretendia estabelecer entre seu ponto de vista e sua biografia, ambos baseados na representação de sua própria vida como a maior de suas obras (Neiburg, 1997, p. 64).

Quanto às origens de Ocampo, é importante lembrar que ela vem de uma “família tradicional da elite política e econômica de Buenos Aires” (p. 64). Além disso, foi figura central no campo cultural da Argentina, o que já foi retratado aqui quando discorri sobre Patrícia Galvão. Por ocupar um lugar privilegiado, ela foi uma personalidade vista a partir de diferentes perspectivas: “Foi atacada e odiada pelos seus inimigos como a encarnação da cultura elitista metropolitana e, ao mesmo tempo, admirada por seus seguidores como a principal animadora de uma das instituições culturais de maior prestígio e continuidade no país: a revista *Sur*” (Neiburg, 1997, p. 64). Neiburg reporta-se a Beatriz Sarlo que viu positivamente a atuação de Ocampo, uma vez que ela soube aproveitar de seus privilégios, econômicos e culturais, de modo acertado: “Em vez de lançar mão desse capital de modo ostensivo e distintivo, empregou-o de modo produtivo” (p. 65), tornando-se no que Sarlo denominou: uma “espécie de patrona cultural rio-platense” (Sarlo *apud* Neiburg, 1997, p. 65). Ocampo não se resume apenas à fundadora da revista *Sur*; ela também foi uma das criadoras da “União Argentina de Mulheres, primeira presidenta do Teatro Cólón de Buenos Aires e a primeira mulher a integrar a Academia Argentina de Letras” (Neiburg, 1997, p. 65). E, mais uma vez citando Beatriz Sarlo, Neiburg acrescenta: “Uma mulher que, como bem demonstrou Sarlo, teve de pagar um preço pessoal tão alto para subverter seu destino não poderia deixar de ter na autobiografia e no depoimento seu gênero predileto, fazendo de sua obra um relato da própria vida” (p. 65).

A posição ideológica da revista *Sur*, no que se refere ao peronismo, merece ser vista porque, de certa forma, também é o posicionamento de sua fundadora. Segundo Neiburg (1997, p. 67), seus integrantes, desde 1945, “sempre estiveram na oposição a Perón, e do lado *democrático*”. Porém, o periódico não se manifestou diretamente em relação à realidade política da Argentina durante a década peronista, embora tenha feito “algumas declarações gerais de fé

na democracia ou de repúdio ao fascismo derrotado na Europa” (p. 67). Talvez o gesto mais ousado demonstrado pela revista, o que caracteriza a sua oposição ao governo, tenha sido quando não obedeceu à ordem que obrigava a seguir o luto oficial de três dias devido ao falecimento de Eva Perón em 1952: “A revista saiu apenas com uma fina tarja negra e sem nenhuma nota necrológica” (p. 67).

Em 1953, Victoria Ocampo foi presa, permanecendo no cárcere por quinze dias juntamente com outros intelectuais renomados; ação peronista que, na opinião de Neiburg (1997, p. 67), representa “uma das poucas ocasiões em que o regime reprimiu diretamente a oposição”. Ainda segundo Neiburg, Ocampo “nunca escreveu um texto específico de análise ou interpretação do peronismo”. Mas, depois da Revolução Libertadora, *Sur* publicou um número cuja manchete foi esta: “Pela reconstrução nacional”. Nesse mesmo número, Ocampo incluiu um artigo intitulado “A Hora da Verdade”, no qual estava o seu relato sobre a sua experiência como prisioneira. O assunto central do artigo versava sobre a experiência da perda da liberdade e o “argumento principal era que, num regime totalitário como o peronista, havia um caráter libertador nessa experiência” (p. 67). Aparentemente contraditório, esse pensamento é esclarecido quando Neiburg cita Ocampo: “Do ponto de vista moral, sob a ditadura, a gente se sentia mais livre no cárcere do que na rua. E se sentia mais livre porque lá se vivia mais perto da verdade” (Ocampo *apud* Neiburg, 1997, p. 67). Assim, conclui o antropólogo argentino a parte de seu estudo dedicada a essa intelectual: “A assinatura do artigo dispensava argumentos sobre a natureza do peronismo. Ao contrário, a própria vida da autora era a prova e o argumento. Afinal de contas, tratava-se de mais um capítulo da biografia de Victoria Ocampo” (p. 68).

Em *Histórias híbridas de uma senhora de respeito*, está o testemunho de Carmen da Silva sobre o peronismo, e, em *Setiembre (Fuga em setembro)*, a queda de Perón ocorrida em 1955, acontecimento que serve de pano de fundo para a construção do romance. Como já exposto no Capítulo 1 desta tese, quando me referi às memórias de Carmen da Silva desse período, recordo aqui seu reconhecimento quanto à sua alienação e quanto ao processo pelo qual passou para se desalienar. Recordo ainda sua posição antiperonista por considerar o governo de Perón populista e autoritário (Silva, 1984, p. 75-76). Como testemunha, a autora de *Histórias híbridas* se recorda e tece uma crítica ácida à demagogia populista que, segundo sua opinião, corrompeu a consciência de classe mediante as reivindicações que muito se aproximavam do mundo burguês:

Seu João dos Anzóis nunca possuía uma geladeira. Escrevia uma carta para a “Caixa Postal de Evita” e ganhava uma belíssima duplex do modelo mais moderno e sofisticado. No Natal, recebiam pacotes com garrafas de sidra, passas e pão doce, com a mensagem de boas-festas de Evita. *Alguns* doentes

obtinham tratamento gratuito nas melhores casas de saúde, *alguns* favelados ganhavam boas casas de presente: era uma loteria. “A doutrina peronista – diziam seus dois autores – não é para entender com a cabeça e sim com o coração” (Silva, 1984, p. 76).

Constata-se, mais uma vez, o tom irônico na escrita de Carmen da Silva. Se Eva Perón é tida como um mito, em *História híbridas* desmitifica-se essa figura de tal forma, que sua desconstrução pode contrariar os defensores dessa personalidade tão exaltada por determinados setores e retratada por certos produtos culturais⁵⁴. Já que falamos sobre performance, Evita foi e é uma das figuras mais performáticas desse contexto sul-americano: tudo nela comunicava, desde a vestimenta à palavra, permanecendo até hoje uma figura emblemática. Sendo desconstruída na narrativa de Carmen da Silva, fica a impressão de que por detrás da mulher de origem humilde e que demonstrava defender os desvalidos estava uma pessoa cuja popularidade era patrocinada pela burguesia e dela se beneficiava. Quando ela se refere, por exemplo, aos “donos das fábricas onde Evita/Robin Hood requisitava todo o estoque de mercadorias para distribuir entre os descamisados de maior fidelidade partidária” (p. 76) fica evidente esse outro lado que geralmente se desconhece. A autora recrudescer sua crítica ainda mais quando nos leva a crer que, por exemplo, as doações de joalherias tinham como destino o “seu próprio e nívoo colo, seus braços bem torneados, suas delicadas orelhas” (p. 76). Sobre os três dias de luto obrigatórios quando Eva Perón faleceu, Carmen da Silva também se recorda desse tempo em que a Argentina parou: “não havia onde comprar um medicamento, um litro de leite para as crianças. Vi gente de aspecto muito emproado pedindo cigarros pela rua, os imprevidentes tinham de filar as refeições em casa de amigos, e quem adoecesse ou se acidentasse estava ferrado” (p. 76).

Carmen da Silva também se recorda em pormenores do dia em que Perón começa a sofrer o golpe militar em andamento. Está na rua e, depois de muito penar, ela consegue retornar para o seu apart-hotel: “Já em casa [...], fiquei sabendo que aviões da marinha estavam bombardeando a Casa Rosada: era o primeiro desafio sério à ordem peronista. Das minhas janelas pude ver, uma ou outra vez, o feio risco de fogo da artilharia antiaérea ferindo o ar” (p.

⁵⁴ Em *Evita, historia y mitología*, Marysa Navarro (2012), pesquisadora de Eva Perón, destaca essa figura mitológica que, relacionada ao peronismo, foi amada e odiada por diferentes setores: “Es una mitología que tiene una vitalidad exuberante, expresada en una gran variedad de géneros y una fuerza extraordinaria a pesar del tiempo transcurrido y de las adiciones que ha adquirido. Contiene aspectos de las dos visiones antagónicas, pero con un fuerte predominio de la más negativa. Continúa viva hoy, a pesar de que muchos de los elementos que la componen sean probadamente falsos. Como lo demuestran sobretudo las novelas, lo cuentos, los musicales, las obras de teatro, los programas de televisión, los documentales o las películas que se han hecho sobre Evita en las últimas décadas del siglo veinte, su mitología es más poderosa que los hechos a los que supuestamente se refieren (NAVARRO, 2012, p. 3). Disponível em: <https://journals.openedition.org/caravelle/1185>. Acesso em: 20 maio 2023.

78). Esse gesto bárbaro não faz sentido para ela que, semelhante a Rose Marie Muraro que valorizou o feminino, exclama: “como é que alguém pode disparar armas de fogo: num mundo onde impere a mentalidade feminina, certamente elas serão banidas” (p. 79). Três meses depois acontece “a decorracada do peronismo”, e Carmen da Silva vai afirmar: “Fico no anedotário, não vou repetir aqui fatos que pertencem à crônica, à sabida e nutrida crônica de golpes e contra-golpes militares na América Latina” (p. 79). Foi nesse clima de golpe, mais exatamente no dia dezesseis de setembro de 1955 que ela terá seu “primeiro vislumbre de consciência coletiva, o sentimento de ser plural” (p. 82). Assim, poucos meses depois, num “bloco de papel vagabundo”, Carmen da Silva, “feito uma alucinada”, escreverá *Setiembre*, que será publicado mais tarde, em 1957.

Esse sentimento de ser “plural” será intensificado ao longo do tempo até o momento em que Carmen da Silva (1984, p. 107) compreendeu “que ser plural não é apenas um sentimento que pode até ser passageiro e sim uma escolha de vida, uma exigência ética, um destino inescapável”. Esse despertar marcará profundamente sua vida e despertará nela o desejo de sair de sua condição de estrangeira e retornar ao Brasil, pois se sentia excluída na Argentina diante das restrições que lhe eram impostas: “Eu não podia assinar manifestos, participar de passeatas, malhar e desancar publicamente o que quer que fosse ou mesmo aprovar com demasiada veemência: a todo instante tinha de sofrer meu potro” (p. 108). O único lugar em que, segundo ela, “não sofria as limitações da extraterritorialidade” era a Sociedade Argentina de Escritores (SADE):

A SADE era minha pátria, aí eu me esbaldava à vontade, soltava o verbo inflamado nas reuniões, congressos, simpósios e assembleias, votava e varava a noite esperando o resultado do escrutínio enquanto conversávamos, bebíamos vinho e comíamos “empanadas criollas” quentinhas e picantes, que a servente ia fazendo na hora para o que ela chamava, talvez com propriedade, “esse bando de loucos” (Silva, 1984, p. 108).

Excetuando a situação política na Argentina e sua condição de estrangeira, Carmen da Silva levava uma vida confortável em Buenos Aires e fizera importantes amizades por lá. No entanto, resolve largar tudo e vir para o Brasil: “Morro de vergonha de confessar que um dos mais fortes motivos de meu regresso foi a sensação de marginalidade política, o cansaço dos golpes e contragolpes militares, o desejo de participar das decisões e *votar*: vou levar fama de ser o maior pé-frio da história!” (Silva, 1984, p. 109). Assim se autodeclara devido ao fato de ter regressado em 1962 e, em 1964, ter ocorrido o golpe militar que instaurou uma ditadura até 1985, o que restringiu a liberdade, especialmente a de fazer escolha de representantes por meio do voto, o que ela mais desejava. Sinal de que no Brasil a situação dava indícios de tensão, a

renúncia de Jânio Quadros em 1961, de certa forma, intensificou ainda mais o seu sentimento de comprometimento com o país de origem (p. 111-112). Em relação ao golpe de 1964, Rose Marie Muraro (1999, p. 89) testemunha em suas memórias:

O golpe foi parte de um plano americano para “livrar” a América Latina da influência de Fidel Castro. Esta influência se alastrava pelo continente como fogo em floresta seca. Por isso, nessa década instalam-se as ditaduras militares em toda a América Latina. E, por outro lado, guerrilhas se organizam em quase todos os países, inclusive no Brasil. A resistência ao imperialismo e capitalismo transnacional no Brasil se intensifica, e no fim da década, os militares abatem de vez o país com o Ato Institucional nº 5. Estavam oficialmente instaladas a censura e a tortura.

Assim, Carmen regressa e vai morar no Rio de Janeiro, “o centro dos acontecimentos, o coração do Brasil” (Silva, 1984, p. 110). Se o amor pelo Rio e pela própria coragem por estar recomeçando a vida depois dos quarenta anos de idade dava-lhe satisfação, por outro lado, sentiu-se desolada com os contatos humanos, pois, a princípio, sentiu dificuldades em estabelecer laços estreitos como os que fizera em Buenos Aires: “À noite, assaltava-me uma solidão atroz, eu morria de saudades de meus amigos argentinos, sentia falta do clima de alta tensão intelectual que respirávamos lá, interrogando-nos, questionando tudo, colocando e tratando de destrinchar problemas de política ou de estética” (p. 116). Quanto à área do trabalho, esta também a angustiou porque, por mais que tenha distribuído currículos, cópias de artigos e recortes de críticas de seu romance publicados na imprensa argentina, pouco interesse despertou. Por fim, aceitou, “para não ficar de todo à margem do circuito laboral”, um emprego modesto num escritório cujo chefe disse a ela que pudesse escolher entre trabalhar e ficar em casa até o despertar do “pesadelo” (p. 117). Diante do emprego dessa última palavra, Carmen da Silva considera o seu uso inadequado e tece esta reflexão: “De um sonho mau, por pior que seja, a gente acorda e, após alguns minutos, se encontra igual a antes [...]. O pesadelo de que ele falava vem durando há vinte anos, e as pessoas, ao despertarem, se encontravam *realmente* pobres, nuas, envergonhadas, miseráveis” (p. 117).

Carmen da Silva relata que foi nesse escritório, trabalhando com colegas consideradas “normais”, que ela descobriu “a mulher”, e que essa descoberta lhe possibilitou recobrar uma parte de sua pluralidade: até então ela pensava “que mulher era simplesmente um indivíduo do sexo feminino. Ou melhor, uma pessoa *sem* certas coisas [...]” (p. 117). Assim, como se fosse uma revelação, ela compreendeu “que mulher não é obra da natureza e sim uma paciente, laboriosa – e maliciosa – construção da cultura. ‘On ne naît pas femme’: *faz-se* a mulher dentro de um molde e a que sai do padrão leva rótulo de monstro” (p. 117). Numa clara alusão a Simone de Beauvoir, Carmen da Silva recupera a clássica ideia de que “Não se nasce mulher.

Torna-se”. Além de compreender essa condição, reconhece que, numa atitude machista, sente certa superioridade em relação às colegas de trabalho. Mas, felizmente, percebe essa atitude, que ela qualifica como asquerosa, e vê diante de si aquelas moças cujas vidas não eram como a dela, mas certamente vivenciavam dilemas que as aproximavam justamente por serem mulheres (p. 118-119). Ao se interessar pela vida das colegas, também se voltava para si mesma, num processo de autoconhecimento que será fundamental para o que virá: torna-se articulista na revista *Cláudia*, na coluna “A arte de ser mulher”, e vai se convertendo num dos nomes mais relevantes do movimento feminista: “Meus artigos caíram como UFOS incandescentes no marasmo em que dormitava a mulher brasileira naquela época” (p. 119-120).

Para se ter ideia da importância dos textos de Carmen da Silva publicados na imprensa nas décadas de 1960 e 1970, recorro, mais uma vez, a Rose Marie Muraro, que, também, é um dos grandes nomes do feminismo no Brasil. Muraro, intuitivamente, escreve em 1965 e publica no ano seguinte *A mulher na construção do mundo futuro*, depois de Frei Ludovico lhe sugerir, já que ela era do sexo feminino, escrever sobre a mulher. Ela dedica esse livro a João XXIII e o inicia citando uma frase do papa progressista, segundo a qual o século XX era “o século da libertação dos países subdesenvolvidos, da classe operária e das mulheres” (João XXIII *apud* Muraro, 1999, p. 118). Essa frase foi dita no início da década de 1960, antes de se falar abertamente sobre feminismo ou Teologia da Libertação. Muraro ainda não sabia da existência de Betty Friedan, mas sabia de Simone de Beauvoir: “A Igreja a considerava o demônio, porque ela era existencialista, atea e tinha uma vida devassa para os padrões morais da Igreja conservadora daquele tempo” (Muraro, 1999, p. 118).

Muraro escreveu em vinte dias *A mulher na construção do mundo futuro*, nascido da intuição, sem realizar nenhuma pesquisa, mas foi um livro relevante para a época – talvez ainda hoje o seja. Na referida obra, ela relacionou “a opressão da mulher à opressão econômica. Pela primeira vez, nesse livro, a opressão da mulher era ligada ao problema das classes oprimidas. E não havia uma visão marxista para o problema da mulher. Nunca se tinha feito isso” (Muraro, 1999, p. 118). Em seguida, escreve *Automação e o futuro do homem*⁵⁵, que “falava

⁵⁵ *Automação e o futuro do homem* foi lido por Clarice Lispector que, a partir dele, publicou um artigo no *Jornal do Brasil*. Esse fato é relatado pela própria Muraro em suas *Memórias* e ela também relata o início da amizade entre as duas: “Um dia, em 74, Clarice me telefonou. Eu tinha uma admiração meio tímida por ela, e ela me telefonou dizendo: ‘Como você se sente sendo um gênio?’ Fiquei gelada [...] E disse: ‘Você está maluca? Você está falando comigo ou com outra pessoa?’ ‘Não. Desculpa. Vem aqui’. Aí eu fui à casa dela. Ela tinha lido *Automação e o futuro do homem*” (Muraro, 1999, P. 206). É importante dizer que Muraro não só estabeleceu contato com Lispector, mas também com outros nomes de nossa literatura. Além disso, ela também escreveu poemas. Faço uma ressalva: sua amizade com a autora de *A paixão segundo GH* foi mais do que um simples contato. As duas tiveram a oportunidade de conversar sobre assuntos profundos, muito particulares. Um deles diz respeito à solidão. Clarice Lispector confessa à amiga que tinha dificuldades de se comunicar com as pessoas, apenas com algumas, e sua confidente assim analisa: “Fazia um grande esforço para sair da solidão, mas sinto que

especificamente do que era a opressão dos países desenvolvidos sobre os países subdesenvolvidos. E, depois, do que era a opressão do sexo masculino sobre o sexo feminino, estabelecendo a ligação entre as duas” (p. 119). Muraro fez tudo isso sem saber nada sobre o movimento feminista, ou seja, ela foi “feminista por intuição” (p. 119). Até então, segundo Muraro, exceto as teses universitárias, havia uma escassez de obras sobre a mulher. É aí que entra Carmen da Silva como uma das precursoras que usaram a escrita para se dirigir às mulheres:

Existia apenas um livro da Carmen da Silva, *A arte de ser mulher*, editado pela Civilização Brasileira. Ela era famosa e escrevia na revista *Claudia*. Cheguei a conhecê-la por causa desse livro. Naquela época, nos tornamos amigas. Voltei a revê-la em 1970, no auge da repressão. Mas Carmen da Silva era lida pelas universitárias nos anos 60 e pelas donas de casa nos anos 70. Olha só por que transformação a mulher brasileira passa de 65 a 75 (Muraro, 1999, p. 119).

Sobre os anos de repressão, Muraro (1999) destaca os anos de 1968 e 1969, principalmente este, como momentos extremamente tensos. Tivemos, por exemplo, em 1968, o assassinato do estudante Edson Luís Lima Souto, o que originou a Marcha dos 100 Mil: “Lá estavam os padres, as CEBs, os artistas. [...] Lá também havia uma grande quantidade de pessoas e organizações da sociedade civil, para evitar mais matança. Todo mundo participou (eu também) da Marcha” (Muraro, 1999, p. 135). Daí a repressão vai se intensificar em 1969, ano em que Carlos Marighela foi morto: “Minha experiência pessoal dela foi mudar de amigos a cada dois anos. Porque ou eles eram mortos ou saíam todos para o exílio” (p. 135). Desse momento de absurda repressão, Carmen da Silva também registra em *Histórias híbridas* suas experiências, comparando o cenário daqui com o da Argentina:

O clima político era ainda mais sinistro que o que eu encontrara ao chegar em Buenos Aires durante o peronismo. Com a diferença de que, lá, minha condição de estrangeira permitia algum distanciamento e, até certo ponto, justificava a omissão. Aqui era *meu* país, *minha* gente, todo o santo dia alguém aparecia com a notícia: Fulano está sumido, Sicrano foi preso, ninguém sabe de Beltrano, e dizem que estão metendo gente nos aviões e jogando em alto-mar. Tudo me tocava de perto, eu estava envolvida até a medula dos ossos e, ao mesmo tempo, presa nas malhas de uma impotência fácil de confundir-se com covardia. E havia dias em que eu acordava desesperada e enojada, cobrando-me indefinidos e impossíveis heroísmos. A ditadura faz todo o mundo viver esmagado de culpa: o terror acusa as pessoas até pelo que elas não fizeram, a consciência as acusa de tudo o que estão deixando de fazer (Silva, 1984, p. 136).

ela achava todo mundo chato, e compreendo muito bem o que é isso. Todos eram rasos para a sua profundidade. Este era o grande problema dela” (Muraro, 1999, p. 209).

Muraro (1999) reconhece que ter ligação com a Igreja lhe assegurava mais liberdade para poder falar, ao passo que as outras feministas tinham que ter cautela. Heloneida Studart, por exemplo, foi presa, e, quanto à Carmen da Silva, “se falasse um pouquinho mais, porque era marxista, iria presa também” (p. 170). Ana Rita Fonteles Duarte (2005, p. 121), em *Carmen da Silva: o feminismo na imprensa brasileira*, atesta que em seu texto “ela mostra nítida afinidade com o pensamento marxista, presente em trabalhos de pesquisadores e escritoras brasileiras, publicados na época”, tais como os de Heleieth Saffioti, Studart e Muraro. Segundo Duarte (2005, p. 121), “Para essas autoras, o maior problema da condição feminina, no Brasil, era a pouca integração das mulheres no desenvolvimento econômico e no processo de mudança social”. Assim, concordando com Muraro (1999) e com Duarte (2005), também identifico a influência marxista, que não é só perceptível em artigos publicados por Carmen da Silva na imprensa, mas também em suas obras de caráter literário.

Por fim, destaco das memórias de Carmen da Silva a sua capacidade de transpor para a escrita, de forma crítica, sensível e humorada, acontecimentos difíceis de serem retratados diante da especificidade do momento vivido, marcado pela repressão e pelo conservadorismo. Possivelmente, foi preciso que se fizesse um esforço para que o pensamento pudesse fluir dessa maneira. Talvez o seu fascínio pelas palavras ou sua urgência em falar, quando a indignação ameaça cada ato, tenham sido os impulsionadores de sua escrita (não só a dela, mas também a de Beauvoir (1983) e a de Muraro (1999), que aqui se juntam numa clara demonstração de que as histórias das mulheres são realmente híbridas). Mas eu presumo também o seguinte: quem se coloca (ou é colocado) nesta condição de pária revolucionária quando escreve. Como afirma Ravetti (2002, p. 63-64), “escreve-se como *performer* quando se consegue subtrair da vida o que esta tem de jogo, macabro ou divertido, de nascimento ou de morte, de princípio ou de fim e lhe devolve outras versões desses jogos, outras iluminações”. Assim, o texto constitui um campo de batalha, cujas armas são as palavras de quem escreve que, alimentado de memória, astúcia e criatividade, tira a inocência do leitor, impulsionando-o a ver com mais clareza.

3 O ROMANCE: *LOCUS* PRIVILEGIADO PARA A REPRESENTAÇÃO DAS/OS PÁRIAS

*Você pode me riscar da História
Com mentiras lançadas ao ar.
Pode me jogar contra o chão de terra,
Mas ainda assim, como a poeira, eu vou me levantar.*

Maya Angelou, do poema “*Ainda assim eu me levanto*”

Na Introdução desta tese, fiz alusão à personagem Flausina, protagonista e narradora do conto “Esses Lopes”, de João Guimarães Rosa. Ao principiar este capítulo, torno a retomá-la para afirmar que as figuras consideradas párias encontram, no romance, a possibilidade de resistirem à opressão. A palavra, matéria do fazer literário, pode salvá-las do silêncio, do anonimato, da morte. Não me refiro à palavra constituída apenas por elementos gráficos e sonoros, mas à palavra que “dita, expressa, enunciada, constitui-se como produto ideológico, resultado de um processo de interação na realidade viva” (Stella, 2005, p. 178). Flausina faz uso dessa palavra e, ao recorrer à memória, retorna ao passado e narra sua história marcada pela violência praticada pelos Lopes contra o seu corpo de mocinha pobre: “Me valia ter pai e mãe, sendo órfã de dinheiro?” (Rosa, 2009, p. 81). Nesse recuo ao passado, a protagonista revela ao leitor a sua astúcia, desde o momento em que sacou “malinas lábias” e, assim, calcada na palavra e provida de determinados artifícios, ela própria, sem o auxílio de um príncipe, destrói o patriarcado, representado pelos Lopes em sua insaciável vontade de apossar-se dessa mulher⁵⁶. Lucas Simoenette (2021) também faz leitura semelhante dessas artimanhas adotadas por Flausina em sua luta por sobrevivência e emancipação. Para se livrar dos Lopes, “Flausina irá simbolicamente *devorá-los*. A imagem da devoração se faz através de um jogo entre

⁵⁶ Em “Patriarcado devorado: leitura de ‘Esses Lopes’, de João Guimarães Rosa”, Lucas Simonette (2021, p. 627) assim sintetiza o conto: “‘Esses Lopes’ é a história de Flausina. Narradora e protagonista, ela rememora sua vida enfocando sua relação com os chamados Lopes, família de grande poder ligado a terra. Jovem, bonita, pura e pobre. Logo Flausina se torna objeto de desejo. Zé Lopes, um fazendeiro local, decide se casar com a moça. Sem o real consentimento de Flausina, Zé Lopes toma a jovem como esposa. A condição social da família não permite o impedimento do matrimônio. Após se mudarem para a casa de Zé Lopes, os infortúnios da protagonista começam. Infeliz, a mulher arquiteta a morte do esposo brutamontes. Antes, porém, ela inicia uma espécie de emancipação: aprende a ‘traçar letras’, rouba dinheiro do marido e, por fim, envenena a cachaça do esposo, que logo morre. O que ela não esperava é ser colocada como um objeto de herança. Sobre a viúva, outros Lopes reivindicam seu direito de posse. Agora morando com Sertório, ela precisa criar intrigas com mais um Lopes, Nicão, a fim de que ambos, em duelo, se matassem. Para tanto, ela investirá na sua capacidade de enganar por meio da palavra. Serão ‘recados’ amorosos entrecruzados que disparam a briga fatal entre os dois Lopes. Ao fim, Sorocabano Lopes, mais velho, se junta a Flausina. Dedicando-se a elaborar comidas gordurosas, ela consegue pôr fim à frágil vida do velho cônjuge. Restam os filhos, que são enviados para longe da mãe, pondo fim ao longo infortúnio: ‘deles quero distância’. Trata-se, portanto, de uma estória de percalços superados por Flausina por meio de suas artimanhas. Uma narrativa acerca do triunfo da mulher em face do patriarcado”.

estratégias *discursivas* e artimanhas *caseiras*, de tal modo que o poder da palavra se articula à condição histórica da mulher confinada na casa” (Simonette, 2021, p. 632). O início do conto não só é um prenúncio de seu desfecho, mas também um indício de que as estratégias adotadas para eliminar os Lopes perpassarão, principalmente, pela boca (as palavras para dissimular, persuadir, intrigar; ervas bravas e comida para matar⁵⁷). É o que também interpreta Simonette (2021, p. 632): “Na descontinuidade com os Lopes, operada por Flausina, há uma intrigante particularidade. Todas se dão ambigualmente pelo signo da boca. A chave sónica da boca é enunciada logo na abertura da história [...], ensejando o meio pelo qual as mortes posteriormente se concretizam”.

Má gente, de má paz; deles, quero distantes léguas. Mesmo de meus filhos, os três. Livre, por velha nem revogada não me dou, idade é a qualidade. Amo um homem, ele vive de admirar meus bons préstimos, boca cheia d’água. Meu gosto agora é ser feliz, em uso, no sofrer e no regalo. Quero falar alto. *Lopes nenhum me venha, que às dentadas escorraço*. Para trás, o que passei, foi arremedando e esquecendo. Ainda achei o fundo do meu coração (Rosa, 2009, p. 81, grifo nosso).

Flausina também quer “falar alto”, um sinal de que a palavra é sua arma de defesa, um símbolo de sua libertação. Deixa o aviso de que nenhum Lopes irá mais subjugar-la, que irá escorraçá-los às dentadas. E aqui ela não está se referindo exclusivamente à família Lopes que ela tirara de sua vida, mas os Lopes (lobos) como uma metáfora do patriarcado. Ao finalizar sua história, contrariando paradigmas, anuncia um feliz porvir, em que ela, segura de si, não permitirá que ninguém mais a dominará, nem mesmo o amor que tinha encontrado:

[...] Deixo de porfias, com o amor que achei. Duvido, discordo de quem não goste. Amo, mesmo. Que podia ser mãe dele, menos me falem, sou de me constar em folhinhas e datas?
Que em meu corpo ele não mexa fácil. Mas que, por bem de mim, me venham filhos, outros, modernos e acomodados. Quero o bom-bocado que não fiz, quero gente sensível. [...] (Rosa, 2009, p. 85).

Guimarães Rosa, com esse conto, leva-me a pensar na possibilidade de a literatura, nesse caso o romance, ser o campo propício para a representação da pária porque essa figura terá condições de elaborar enunciados capazes de denunciar sua própria condição ou de auxiliá-la em sua insubordinação às normas estabelecidas e aos mecanismos de opressão. Com esse entendimento, neste Capítulo, parto do princípio de que Carmen da Silva e Patrícia Galvão,

⁵⁷ No caso do uso das ervas e da comida, com o intuito de matar, nessa ação o signo da “boca” está de modo implícito e explícito: implicitamente, Flausina aprendeu da boca de alguém o conhecimento sobre o efeito das plantas que poderiam envenenar e da comida imprópria para uma certa idade – isso é passado de geração a geração, principalmente nesses espaços sertanejos em que a oralidade é expressão fundamental; explicitamente, é pela boca que os Lopes morrerão, pois vão beber da erva e comer o alimento impróprio para a faixa etária. É interessante também notar o aspecto feminino nesse conhecimento e uso das ervas, o que aproxima Flausina do grupo de mulheres que afrontou o patriarcado e ameaçou o capitalismo: as bruxas.

como autoras-criadoras, nas obras aqui selecionadas, também deram visibilidade às párias, colocando-as como personagens centrais e possibilitando-lhes o direito a uma voz e a uma consciência. As autoras, ao assim procederem em sua criação estética, também marcam sua presença no fazer literário, demonstrando a impossibilidade de o autor-criador assumir uma atitude neutra nesse processo em que o romance é gestado.

Assim, o último capítulo desta tese será norteado pela seguinte organização: 1. Retomo o conceito de “pária”, a fim de que fiquem claros os sentidos pelos quais irei transitar na análise. Começo, inclusive, no campo da literatura, trazendo o escritor Lima Barreto para a discussão. Procedo assim porque também necessito de uma referência antecessora que, com propriedade e com o sentido que pretendo explorar, já vinha tratando da pária. Barreto tanto tratou que, em *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915) e em *Os Bruzundangas* (1922), coloca o termo em evidência. Além disso, o escritor atua de forma semelhante às autoras, posicionando-se favoravelmente às párias, ele, que, semelhante a essas figuras, foi estigmatizado pelo viés racial, social e estético (nesse caso, porque ele procurou libertar a palavra, a língua portuguesa, de um academicismo estéril). 2. Recorro ao pensamento de Mikhail Bakhtin (1997; 2002; 2006; 2015) para: ressaltar a confluência entre forma e conteúdo porque a literatura, cuja matéria é a linguagem, aqui também é concebida como indissociável da história, da cultura e da sociedade; tomar como referência os conceitos por ele cunhados, tais como heterodiscurso (o que me leva a considerar a construção híbrida) e dialogismo, a fim de apresentar uma possível leitura das obras de Carmen da Silva e Patrícia Galvão. Considero produtor, na análise, a contribuição de Bakhtin devido não só ao seu legado para a teoria do romance, mas também por ele reconhecer em seu arcabouço teórico a alteridade, o que dialoga com o meu objeto de estudo. Ademais, é possível relacionar sua teoria com o que eu vinha tratando sobre a narrativa performática. 3. Defendo a ideia de que as párias, no romance, precisam apossar-se da palavra. Por isso, darei prioridade às suas vozes sociais, de modo que fiquem em evidência suas trajetórias e sua condição dentro de um sistema opressor, que as alijou e estigmatizou. Ressalto, então, as párias representadas pelas/os operárias/os, pelos sujeitos homoeróticos e pelas mulheres negras e pobres (dessas, destaco aquelas que não puderam ou tiveram dificuldades de exercer a maternidade e aquelas que se tornaram prostitutas).

3.1 AINDA ASSIM, A PÁRIA SE LEVANTA: O ROMANCE COMO *LOCUS* DE RESISTÊNCIA

Quando o século XIX chegava ao fim, o termo “pária” já era uma realidade em várias línguas do continente europeu com uma conotação diferente do sentido original. Por trás dessa palavra, podemos identificar variados sujeitos porque ela não se restringe apenas a um grupo particular. “Pária” já foi empregado para se referir aos servos feudais, aos escravizados, aos judeus, aos negros, entre outros sujeitos marcados pela exclusão (Varikas, 2014, p. 69-70). Varikas (2014, p. 70) ainda amplia essa relação recorrendo à autora de *União operária*, além de destacar o sentido plural da palavra:

Flora Tristan, por sua vez, acrescenta os camponeses da Rússia, os marinheiros da Inglaterra, “as mulheres de toda parte”. A lista alonga-se tanto ao fio dos últimos dois séculos que é difícil reconstituí-la de modo exaustivo [...]. Uma coisa é certa: diz-se pária com várias vozes, de várias maneiras. Levá-la a sério a polissemia e a polifonia significa deslocar nossa atenção da especificidade de cada grupo estigmatizado para o processo da estigmatização propriamente dito, do problema da diferença – ou da diferença como problema – para o da diferenciação hierárquica.

Conforme a concepção de Varikas (2014, p. 71-72), o “pária” é “uma metáfora viva”, mas esta “não tem de ser ‘verdadeira’ ou ‘falsa’”. As analogias que mobiliza, sejam fiéis ou afastando do protótipo – os sem casta da Índia –, têm, nessa perspectiva, o mesmo valor, pois o que produz o sentido não é a identidade com o protótipo, mas a semelhança que suscita, o ‘ver como’” (p. 72). Coadunando com essa percepção, só para demonstrar como é maleável essa palavra, e por isso mesmo, numa análise, é muito importante que fique claro quem são essas figuras que enxergamos como párias, estabeleço este paralelo: exemplificando, posso, por mais absurdo que pareça, considerar pária tanto um torturador quanto um torturado. É inegável que ambos representam realidades opostas, mas a palavra, assim metaforizada, ajusta-se à percepção que eu tenho desses sujeitos e às atribuições de sentido que lhes direciono: por exemplo, posso ver no torturador uma pessoa abjeta e cruel e, por isso, o considero um pária porque não reconheço nele a humanidade; posso ver no torturado um ser ultrajado, cuja humanidade foi usurpada e, por isso, o considero pária. Vejam que o vocábulo assumiu conotação diversa, nos dois casos; já não é mais a palavra com o seu sentido inicial, é uma nova interpretação da realidade. Daí a plasticidade dessa metáfora. Nesse sentido, Varikas (2014, p. 73) traz considerável contribuição ao ressaltar “o potencial criador do pária e seu valor heurístico”:

Ela fornece aos homens e às mulheres o meio de “redescobrir” a golpes de paralelos uma realidade social pressuposta nos antípodas do sistema de castas,

inventando uma ordem lógica que faz emergir as semelhanças entre esse sistema e as sociedades “igualitárias”. Que se trate de designar um indivíduo ou um grupo como pária ou de se autodesignar como tal, esse “ver como” depende de uma apreciação *subjetiva* do sujeito, que estabelece, ele próprio, essa semelhança, seja criando o paralelo, seja o reinterpretando ou o ressignificando. De modo que “ler” a figura do pária não é reencontrar o apelo que se esconde sob o sentido inicial, mas explorar o campo semântico produzido pela tensão entre o sentido inicial e o metafórico. Um campo incessantemente enriquecido por novas interpretações e histórias prontas para fluir nas experiências vividas, até então silenciosas ou inéditas.

Então, a partir desse momento, recorro ao gênero romance e tomo como modelo esta obra fundamental da literatura brasileira, *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, em que o termo “pária” é constatado em um episódio que aponta para o entendimento do que seja essa figura estigmatizada e sobre a qual me detenho nas obras de Carmen da Silva e Patrícia Galvão. É importante ressaltar que essa palavra nem sempre aparece em evidência como no romance supracitado, mas outras, do mesmo campo semântico, nos levam a identificar a presença da pária nas obras em análise.

O episódio a que me referi é este: Enquanto passeava pelo sítio *Sossego*, onde se encontrava o tio Policarpo, Olga ficou impressionada com “a miséria geral, a falta de cultivo, a pobreza das casas, o ar triste, abatido da gente pobre” (Barreto, 1997, p. 97). Como era moça da cidade, tinha uma ideia errônea dos roceiros: acreditava que fossem “felizes, saudáveis e alegres”, e não entendia por que moravam em casas de taipa cobertas de sapé, por que não plantavam nem criavam gado: “E todas essas questões desafiavam a sua curiosidade, o seu desejo de saber, e também a sua piedade e simpatia por aqueles *párias*, maltrapilhos, mal alojados, talvez com fome, sorumbáticos!...” (p. 97, grifo nosso). Aqui, o termo empregado, explicitamente, confirma o sentido que fere a ideia de humanidade e universalidade de direitos que o mundo ocidental tem tanto orgulho de aprovar com veemência. O autor desse romance, o escritor Lima Barreto (1881-1922), ele próprio um pária assim como muitos de seus personagens, não se limitou a essa condição. Assumindo-se pária rebelde, semelhante ao eu lírico do poema de Maya Angelou, ele se levantou, esse que foi o “grande amigo dos desgraçados”⁵⁸ e que fez da literatura uma trincheira.

⁵⁸ O biógrafo Francisco de Assis Barbosa (2003, p. 359), em *A vida de Lima Barreto*, baseando-se no depoimento de Pereira da Silva, do dia em que o autor de *Triste fim* estava sendo velado, narra o momento em que surge “um homem com um pequeno ramallete de perpétuas”. Ninguém sabia quem ele era. Esse desconhecido espalhou sobre o caixão as flores de um roxo que chamava a atenção e, emocionado, descobriu o rosto de Lima Barreto, beijou sua testa, onde ficaram lágrimas. Alguém quis saber quem era aquele homem de gesto tão singular. Ele apenas respondeu: “– Não sou ninguém, minha senhora. Sou um homem que leu e amou esse grande amigo dos desgraçados”.

Sobre Lima Barreto considero produtivo traçar algumas considerações a partir de outras feitas por Astrojildo Pereira sobre o autor e sua obra. O mesmo Astrojildo, um dos fundadores do Partido Comunista Brasileiro, com quem Patrícia Galvão manteve contato. Foi esse intelectual comunista que, reconhecendo o grande valor do autor de *Triste fim de Policarpo Quaresma*, deixou em *Crítica impura* (1963) artigos que enaltecem o escritor quanto à sua produção, principalmente, aquela veiculada pela imprensa:

Lima Barreto não era tampouco um articulista de tipo estritamente jornalístico, mas um escritor seguro de si e da sua obra, que se servia das páginas de jornais e revistas para opinar, criticar, protestar e a par disso, freqüentemente, registrar as suas reminiscências, memórias e confissões pessoais. Sem ser um panfletário profissional, imprimia a muitos dos seus artigos a feição de áspera crítica política e social, e fazia da sátira de costumes uma arma permanente de combate (Pereira, 1963, p. 37-38).

Segundo Astrojildo Pereira (1963, p. 38), essas características identificadas em artigos e crônicas também podem ser constatadas em suas obras de ficção, só que nestas aparecem de modo indireto, como geralmente acontece no fazer literário. Ele também considera importante ler o que Lima Barreto publicou na imprensa para se ter uma compreensão mais aprofundada de sua ficção – opinião com a qual eu também concordo, principalmente porque o autor em questão se serve da observação para acompanhar os eventos e, depois, transpô-los para os textos de caráter não literário, o que também me faz supor que essa experiência é uma das marcas de sua escrita literária, muito próximo do que a escritora e crítica Conceição Evaristo chama de “escrevivência”. Para Pereira (1963, p. 38), Lima Barreto não só era um dos nossos maiores romancistas, mas também um dos grandes nomes como cronista e articulista: “Direi mais: nenhum dos escritores da sua geração, colaboradores da grande imprensa, pode ser comparado a ele também nesse particular”. E acrescenta ainda o autor de *Crítica impura*:

Nenhum dos outros soube como ele penetrar o sentido profundo dos acontecimentos que se desenrolavam aos olhos de todos. Nenhum dos outros foi capaz de perceber a importância histórica da Revolução Russa de 1917, e nenhum deles pode rivalizar com Lima Barreto no que se refere ao instinto seguro da sua visão relativamente aos problemas políticos e sociais do após-guerra (Pereira, 1963, p. 38).

Astrojildo Pereira (1963) assim se manifesta em relação aos outros escritores porque, em sua opinião, eles estavam presos à ideologia e aos interesses da classe dominante, o que divergia da posição de Lima Barreto que “permanecia intransigente na sua posição de escritor que jamais se desligara do povo e em tudo que escrevia visava sempre a combater a opressão e a exploração que pesavam sobre o povo sofrido” (Pereira, 1963, p. 38-39). Talvez, por isso mesmo, o amigo do momento derradeiro tenha procedido daquela forma e dito a já citada frase

comovente. Ressalta-se, porém, como bem pontuou Astrojildo Pereira, Lima Barreto não foi marxista “e nem se pode vislumbrar nos seus escritos nenhum pendor para trabalhos e estudos teóricos que o levassem a uma adesão plena às concepções filosóficas do marxismo” (Pereira, 1963, p. 39). Isso se deve à sua formação eclética: “mistura de materialismo positivista, de liberalismo spenceriano, de anarquismo kropotkiniano e de outros ingredientes semelhantes” (p. 39). Por outro lado, o que não podemos deixar de reconhecer é a sua origem pobre e a sua permanência nessa mesma condição, no meio de gente semelhante a si mesmo.⁵⁹ Foi daí que a escrita surgiu como vocação e ele, consciente não só de sua condição, mas também da realidade que oprimia o povo, exprimia, por meio de seus textos, o seu pensamento sobre a vida degradante, e isso faz dele diferente dos outros intelectuais da imprensa de seu tempo. Assim, pode-se afirmar: “Dessa posição de escritor pobre e honrado, fêz Lima Barreto uma trincheira, de que jamais desertaria, e servindo-se dos meios que lhe eram próprios participou do bom combate em favor do povo brasileiro e de todos os povos submetidos a regimes de opressão interna ou externa” (Pereira, 1963, p. 39).

O trabalho burocrático de Lima Barreto na Secretaria de Guerra, como lembra Astrojildo Pereira, baseando-se em depoimento do autor, pode ter refreado a exposição de sua sátira, mas somente até certo ponto. Prova disso é o romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, “sátira política sem igual no romance brasileiro – e sátira em que o romancista zurzia precisamente os homens, os costumes e os vícios do meio no qual exercia a sua função burocrática, retratando ao mesmo tempo, com mão vingadora, todo um período conturbado da nossa história” (Pereira, 1963, p. 39-40). Faço lembrar aqui o caso da personagem Olga aludido anteriormente: depois de ela haver constatado a miséria em que se encontrava o povo de *Sossego*, vai indagar Felizardo sobre o motivo de ele não plantar no lugar onde mora. Ele lhe dá a entender que as coisas não

⁵⁹ Em *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*, há uma cena que transcorre numa delegacia e, nesse espaço, o protagonista do romance, Isaiás Caminha, presencia o inspetor interrogando duas mulheres que foram levadas para lá. A fala de uma delas causa uma forte impressão em Caminha: suas palavras, cheias de dor, “[...] vinham das profundezas do seu ser, das longínquas partes que guardam uma inconsciente memória do passado, para manifestarem o desprezo daquela vida, os sofrimentos milenares que a natureza lhe fazia sofrer e os homens conseguiram aumentar. Senti-me comunicado de sua imensa emoção; ela penetrara-me tão fundo que despertava nas minhas células já esquecidas a memória enfraquecida desses sofrimentos contínuos que me pareciam eternos; e achando-os por debaixo das noções livrescas, por debaixo da palavra articulada, no fundo da minha organização, espantei-me, aterrei-me, tive desesperos e cristalicei uma angústia que me andava esparsa” (Barreto, 2006, p. 62). Alfredo Bosi (2002), em seu *Literatura e resistência*, no tópico “Figuras do *eu* nas recordações de Isaiás Caminha”, faz uma leitura sensível desse episódio: “No momento da empatia com a dor alheia o *eu* se descobre no outro sem perder a consciência de si mesmo. O que aproxima o *eu* do outro e lhe permite experimentar o sentimento de comunhão é o passado comum de *sofrimentos milenares*. O legado que o pobre recebeu está como que submerso, *adormecido*, na letargia do inconsciente. Isaiás constata nas próprias *células enfraquecidas* o esquecimento dessa herança. Mas na hora breve da empatia, que é um sentir-dentro, mais do que o sentir-com da simpatia, a memória desperta. Então, as *noções livrescas* revelam-se superficiais e o eu *cristaliza*, com espanto, terror e desespero, *uma angústia que estava dispersa*” (BOSI, 2002, p. 207-208).

são como ela pensa, e uma de suas respostas é esta “– Terra não é nossa...” (Barreto, 1997, p. 98). Aí está o problema do latifúndio que se arrasta até os dias atuais, um problema que o autor já vinha denunciando na imprensa conforme comprova Pereira: “Combatia o latifúndio e reclamava a reforma agrária como condição indispensável ao livre desenvolvimento da economia nacional” (Pereira, 1963, p. 45), e que também se manifestava na literatura: “No *Policarpo Quaresma*, o romancista trata diretamente da situação de miséria em que vivem os trabalhadores agrícolas, e aponta o latifúndio como a causa das causas de tôdas as calamidades que atormentam as populações do interior do País” (p. 46).

Ainda sobre o homem que vive no campo e sobre questões em relação à terra, essa preocupação não está apenas em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, mas também em *Os Bruzundangas* (1922): “A Bruzundanga, como o Brasil, é um país essencialmente agrícola; e, como o Brasil, pode-se dizer que não tem agricultura” (2005, p. 46). Nessa obra de caráter satírico, que funciona como uma alegoria do Brasil do início do século XX, também aparece, explicitamente, o termo “pária”, ao se referir ao trabalhador agrícola de Bruzundanga:

O regime de propriedade agrícola lá, regime de latifúndios com toques feudais, faz que o trabalhador agrícola seja um *pária*, quase sempre errante de fazenda em fazenda, donde é expulso por dá cá aquela palha, sem garantias de espécie alguma – situação mais agravada ainda pela sua ignorância, pela natureza das culturas, pela politicagem roceira e pela incapacidade e cupidez dos proprietários (Barreto, 2005, p. 46, grifo nosso).

Quanto aos proprietários das terras, estes não tinham habilidade para conduzir quaisquer que fossem as atividades agrícolas, possuíam pouca instrução, embora fossem formados em alguma coisa, não tinham iniciativa e, o pior, em termos de sentimentos, eram desprovidos “de nobreza e generosidade para com os seus inferiores, mais ávidos de riqueza que o mais feroz taverneiro, pimpão e arrogantes, as suas fazendas ou usinas são governadas por eles, quando o são, com a dureza e os processos violentos de uma antiga fazenda brasileira de escravos” (Barreto, 2005, p. 46). Ironicamente, esses latifundiários “todos eles são políticos, senão de destaque, ao menos com influência nos lugares em que têm as suas fazendas agrícolas; e, apoiados na política, fazem o que querem, são senhores de barão e cutelo, eles ou os seus prepostos” (p. 46). A vida do trabalhador nessas fazendas era precária, sem nenhuma garantia, apesar de esta ser promessa verbal:

O *pária* agrícola (chamam lá colono ou caboclo), quando se estabelece nas suas propriedades, tem todas as promessas e todas as garantias verbais. Constrói o seu rancho, que é uma cabana de taipa coberta com o que nós chamamos sapê, e começa a trabalhar para o barão, desta ou daquela maneira. Não me alongo mais sobre a vida deles, porque pouco vivi na roça da Bruzundanga; mas posso asseverar que o trabalhador agrícola daquele país – esteja o café em alta, esteja em baixa, suba o açúcar, desça o açúcar – há trinta

anos ganha o mesmo salário, isto é, dez tónios por dia, a seco, o que quer dizer, na nossa moeda, mil quinhentos e dous mil-réis, sem alimentação (Barreto, 2005, p. 46, grifo nosso).

O fato de o trabalhador construir um rancho é sinal de sua não permanência naquele lugar, ou seja, ele é um nômade, leva uma vida incerta, errante. Por não ser o proprietário, é proibido fazer casa de alvenaria porque sua construção significa morada fixa, o que vai de encontro aos interesses do dono da terra. Em *Torto arado* (2019), romance de Itamar Vieira Junior, que, além de escritor, é geógrafo e funcionário público do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA), a personagem Bibiana, quando discursa em defesa da dignidade de seu povo, deixa evidente a vulnerabilidade das famílias que não são as proprietárias da terra (Vieira Junior, 2019). Embora essas pessoas, desde gerações anteriores, tenham sido a força de trabalho que enriqueceu seus senhores, continuaram abandonadas, mesmo com a abolição da escravatura:

Quando deram a liberdade aos negros, nosso abandono continuou. O povo vagou de terra em terra pedindo abrigo, passando fome, se sujeitando a trabalhar por nada. Se sujeitando a trabalhar por morada. A mesma escravidão de antes fantasiada de liberdade. Mas que liberdade? Não podíamos construir *casa de alvenaria*, não podíamos botar a roça que queríamos. Levavam o que podiam do nosso trabalho (Vieira Junior, 2019, p. 220, grifo nosso).

Essa realidade retratada tanto na obra de Lima Barreto quanto na de Itamar Vieira Junior diz respeito a uma legião de brasileiros que, na condição de párias, vivem errantes, longe de usufruir dos direitos fundamentais, seja no campo, seja nas cidades. E a literatura comprometida com a realidade desses sujeitos tem representado, ao longo do tempo, esse Brasil profundo. Um exemplo é a criação estética de Carolina Maria de Jesus que escreveu *Casa de alvenaria* (1961) e nessa obra autobiográfica deixou expresso o sonho do favelado, que era sair do “quarto de despejo”, a favela metaforizada (Jesus, 1961, p. 91;169). Residir numa casa de alvenaria significava estar na “sala de visita”: “No quarto de despejo eu conhecia os pé-rapados, os corvos e os mendigos. Na casa de alvenaria estou mesclada com as classes variadas. Os ricos e os da classe média” (p. 130). *Quarto de despejo* (1960), obra predecessora, é o retrato da peregrinação dessa autora que teve de conviver cotidianamente com a fome. Ademais, suas memórias em *Diário de Bitita* (1982) revelam o Brasil do campo, da cidade, do cárcere, das instituições, das desigualdades, com todas as suas contradições; enfim, nos mostram um país terrivelmente desigual, racista e violento, e nos dão uma visão agonizante do que é ser uma/un pária nessas condições. É, pois, no contato com sua produção literária que podemos compreender a importância de residir numa casa de alvenaria:

... O repórter disse-me que está procurando uma casa para eu comprar para mim. Fiquei alegre interiormente e exteriormente. E sorri. O meu sonho concretizando. Eu vou ter urna casa de alvenaria com salas e outras dependencias. Um quarto para tomar banho. Imagina só. Eu tomando banho num banheiro. Eu que levava a vida primitivamente, tomando banho na tina. Eu ganhei uns retratos do lançamento do meu livro e vou mandar pôr no quadro para ornamentar a minha casa de alvenaria. (...) Combinamos que amanhã eu devo ir a cidade para procurarmos uma casa para mim. Vou correndo. Parece que estou sonhando. Vou comprar a minha casa de alvenaria. A casa para um favelado é tão importante que casa, para nós deve ser escrito com letra maiuscula – CASA DE ALVENARIA (Jesus, 1961, p. 100).

Segundo Alfredo Bosi (2002, p. 257), em *Literatura e resistência*, “há pelo menos duas maneiras de considerar a relação entre a escrita e os excluídos”. A primeira diz respeito àquela que toma o marginalizado ou o excluído socialmente como “*objeto da escrita*”, o que “compreende temas, personagens, situações narrativas” (p. 257). O que me chama a atenção da exposição de Bosi quanto a esse aspecto é o fato de ele afirmar que os excluídos não são representados igualmente pelos autores, e essa afirmação vai levá-lo a fazer comparações. Uma delas refere-se a Lima Barreto e a escritores naturalistas: “O marginal de Lima Barreto não é o mesmo dos naturalistas, sempre à beira do patológico: é o intelectual mulato, humilhado e ofendido; e do seu ressentimento impotente nasce a potência da sua crítica social e política” (p. 258). Essa análise é bastante relevante para quem investiga a pária, pois é preciso verificar a partir de que perspectiva essa figura é representada pelo autor-criador. Quanto à “segunda maneira de lidar com a relação entre o excluído e a escrita”, esta segue uma lógica inversa: “em vez de tomar a figura do homem sem letras como objeto, procura-se entender o polo oposto: *o excluído enquanto sujeito do processo simbólico*” (Bosi, 2002, p. 259). Ao tratar desse aspecto, Bosi usa a expressão “cultura de fronteira” e reconhece que, além dos narradores de cordel, “outro exemplo notável, e já plenamente urbano, de cultura de fronteira é o de uma favelada, apenas alfabetizada, que registrou o seu cotidiano em um diário pungente, [...]. Falo de Carolina de Jesus, cuja obra foi traduzida para as principais línguas cultas do mundo [...]” (p. 261).

Todas as considerações expostas até aqui levam-me a acreditar que não se afastam tematicamente das autoras que estudo. Pelo contrário, funcionam como elementos basilares para a compreensão das/os párias representadas/os por elas em suas criações estéticas. Constituem, também, uma forma de provocar um diálogo entre as suas obras com aquelas que foram produzidas em diferentes momentos de nossa historiografia literária, mas que estão interconectadas porque o tipo de pária representado e a perspectiva narrativa assumida no ato de criação as unem. Ademais, até onde o meu conhecimento alcança, considerando o cânone literário brasileiro do início do século XX, Lima Barreto é o autor do gênero romanesco que

mais conseguiu compreender o pária e incorporá-lo na literatura com o intuito de recuperar a sua humanidade insultada por diversas pressões do âmbito social. Por isso, ele, como antecessor das autoras que investigo, não pode se ausentar de minha tese. É como se elas, assim como outras/os autoras/es que também fizeram o mesmo, estivessem dando continuidade a esse processo literário em que a pária ocupa lugar privilegiado no romance. Acrescento, ainda, o meu entendimento acerca da relação entre escrita e excluído apresentada por Bosi (2002): no caso de Lima Barreto, acredito que ele transita entre as duas maneiras de considerar essa relação. Por um lado, ele toma o excluído (a pária) como “objeto da escrita” e, por outro, ele, apesar de ter sido um intelectual pela instrução a que teve acesso, também é “sujeito do processo simbólico” porque ele, um pária social, também está entranhado em suas obras. Como afirma Varikas (2014, p. 139), “os párias são ora os portadores, ora os objetos da salvação”.

As considerações tecidas aqui acerca do posicionamento de Lima Barreto e da produção de seus textos ficcionais e não ficcionais possibilitam-me, a partir deste momento, discorrer sobre a escrita de Carmen da Silva e Patrícia Galvão. No entanto, depois dessas referências ao autor, pesa sobre essas mulheres a sua origem, elas que, além de brancas, eram provenientes da pequena-burguesia e puderam, com mais facilidade, ter acesso a variados elementos da cultura letrada. Apesar de reconhecer o caráter anacrônico da questão à qual vou me referir, considero importante me reportar a ela pelo momento em que vivemos de acentuadas pautas contra a opressão. Por exemplo, atualmente, fala-se muito sobre “o lugar de fala”⁶⁰, e essas autoras podem ser deslegitimadas por quem não se vê representado por elas. De fato, Lima Barreto tem muito mais legitimidade para falar sobre opressões permeadas pela classe e pela raça, porque viveu tudo isso na pele e, apesar dos muitos impedimentos, soube aproveitar muito bem do lugar em que pôde falar: a imprensa e a literatura. Mas eu também concordo com a ideia de que as autoras souberam usar o seu lugar de fala, e o fizeram não como aliadas, mas como

⁶⁰ Djamila Ribeiro (2019, p. 57) chama a atenção para a imprecisão do surgimento do conceito “lugar de fala” e apresenta uma possível explicação para a sua origem: “Acreditamos que este surge a partir da tradição de discussão sobre *feminist standpoint* – em uma tradução literal ‘ponto de vista feminista’ – diversidade, teoria racial crítica e pensamento decolonial”. Enfatiza, ainda, que a teoria do ponto de vista feminista não deve ser concebida a partir da experiência individual, mas a partir do lugar em que se localizam os grupos nas relações de poder (p. 60): “O lugar social não determina uma consciência discursiva sobre esse lugar. Porém, o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas. A teoria do ponto de vista feminista e lugar de fala nos faz refutar uma visão universal de mulher e de negritude, e outras identidades, assim como faz com que homens brancos, que se pensam universais, se racializem, entendam o que significa ser branco como metáfora do poder” (p. 69). Djamila Ribeiro também se refere às incompreensões em torno do conceito “lugar de fala”: “Um dos equívocos mais recorrentes que vemos acontecer é a confusão entre lugar de fala e representatividade. Uma travesti negra pode não se sentir representada por um homem branco cis, mas essa homem branco cis pode teorizar sobre a realidade das pessoas trans e travestis a partir do lugar que ele ocupa. Acreditamos que não pode haver uma desresponsabilização do sujeito do poder. A travesti negra fala a partir de sua localização social, assim como o homem branco cis” (p. 82-83). Nesse sentido, Ribeiro (2019, p. 85) conclui: “todas as pessoas possuem lugares de fala, pois estamos falando de localização social”.

camaradas, no sentido empregado por Jodi Dean (2021)⁶¹, e assim procederam conscientes de que não sofriam na pele as mesmas opressões denunciadas em sua literatura. Certamente, a que mais pesou sobre elas foi a de gênero, no entanto, elas não se debruçaram apenas sobre esta em seus textos, como veremos neste capítulo.

Por fim, para exaltar a figura do pária que me interessa nesta tese, mais uma vez, recorro a Eleni Varikas (2014, p. 136): “mesmo os povos párias mais desprezados conseguem manter, de alguma maneira, a crença em sua dignidade”; sua altivez e honra estão “intrinsecamente ligadas a um certo tipo de religiosidade da salvação, que se desenvolve mais amiúde nas camadas mais desfavorecidas, as que justamente sentem mais intensamente a necessidade de redenção” (p. 136). Talvez essa necessidade tenha sido combustível para a luta, por exemplo, dos negros e das mulheres por emancipação. A redenção do pária não é a redenção de um grupo particular, mas de toda a humanidade: “é justamente por essa visão, que faz depender a salvação do mundo daqueles e daquelas que são considerados a escória desse mundo, que se opera a transmutação radical dos valores dominantes” (p. 139). Varikas (2014, p. 144) ainda afirma que “os párias carregam a responsabilidade ética da redenção do mundo porque foram as vítimas e, muitas vezes, as vítimas ‘mais antigas’ desse mundo”. O pária é aquele que vê e deixa a olhos nus as relações sociais injustas. Sua paixão por justiça faz com que seu sofrimento o impulsione para a “busca de uma justiça generalizada, reivindicada pela humanidade inteira. Para o pária rebelde, o sofrimento não é propriedade exclusiva das vítimas. Se assim fosse, a memória desse sofrimento e das atrocidades inefáveis que o causaram deveria desaparecer com as vítimas” (p. 146-147). Assim sendo, o romance, ao abarcar a experiência da pária, torna-se seu porta-voz e converte a literatura em um campo de resistência em que vozes plurais, muitas vezes indesejadas, possam ser ouvidas e, quiçá, tocar o coração da humanidade.

3.1.1 Uma leitura bakhtiniana de Carmen da Silva e Patrícia Galvão: o heterodiscurso e o dialogismo na construção do romance

O romance, cuja matéria é a palavra viva, repleta de ecos, é o gênero ideal para abrigar as vozes sociais. Nesse caso, é também o campo ideal em que a pária pode exercer o direito de falar e de ser ouvido, por mais que no jogo dialético entre os enunciados haja contradição e falta

⁶¹ Vale lembrar que, para Jodi Dean (2021, p. 22), “a camaradagem é uma relação política de cobertura com apoios. [...] assinalo o camarada como uma figura genérica para a relação política entre aqueles que se encontram do mesmo lado de uma luta política. Camaradas são aqueles que se unem instrumentalmente em função de um propósito comum: *Se queremos vencer – e temos que vencer –, precisamos agir juntos*”.

de consenso. No entanto, mesmo assim, haverá o diálogo no sentido bakhtiniano, e isso importa muito, porque temos a possibilidade de encontrar nessa dialética o rosto da própria vida social que também é assim, dialeticamente, constituída. Compreendido o romance a partir dessa perspectiva, os conceitos “heterodiscurso” e “dialogismo”, cunhados por Mikhail Bakhtin, fazem-se pertinentes para uma possível leitura de Carmen da Silva e Patrícia Galvão em sua criação romanesca, que eu considero uma escrita performativa, conforme já aludi anteriormente. A contribuição de Bakhtin também é produtora para se pensar a relação entre forma e conteúdo, uma vez que estamos diante de duas mulheres que uniram estética e política em sua criação. Afinal, tratar da pária num produto artístico, nesse caso a literatura, é, antes de tudo, um ato político.

A escolha desse referencial teórico deve-se não só à importância do legado de Bakhtin para o campo da literatura, mas também ao fato de suas ideias virem ao encontro do que considero relevante nesta tese: a alteridade, a importância de se reconhecer o outro diferente de mim. Impossível investigar a linguagem, assim como ele fez, sem considerar o outro. No *eu* fechado em si, bloco monolítico, não há a possibilidade do diálogo, pois o *eu* somente pode dialogar com o outro. Ademais, a própria trajetória desse pensador russo aproxima-se da vida daquelas figuras consideradas párias: oriundo de uma família aristocrática falida, teve saúde precária, enfrentou privações materiais, foi preso e condenado a cinco anos de trabalhos forçados em Solóvki num campo de concentração, mas a prisão foi convertida em exílio em Kustanai, fronteira do Cazaquistão com a Sibéria, e, em 1952, teve negado seu título de doutor depois de ter apresentado a sua célebre tese, intitulada *Rabelais e a cultura popular* (Fiorin, 2011). Esses são alguns dos infortúnios que acompanharam a trajetória desse pensador que, apesar dessas adversidades, teve uma vida repleta de experiências enriquecedoras para o seu trabalho como intelectual, pois esteve em diferentes lugares, entrou em contato com povos e culturas diversas, o que o aproximou, por exemplo, de uma considerável variedade de línguas. Nas palavras de José Luiz Fiorin (2011, p. 12):

Bakhtin teve uma vida absolutamente comum, uma carreira apagada. Ele nunca teve apego a cargos e posições, nunca teve interesse pela fama e pelo prestígio. Sua trajetória foi marcada pelo ostracismo, pelo exílio e pela marginalidade dos círculos acadêmicos mais prestigiados. Teve, no entanto, ao longo de sua vida, uma intensa atividade de reflexão e escrita, que fez dele um dos grandes pensadores do século XX.

Esse esforço de Bakhtin é uma das mais importantes contribuições para se pensar o romance. Sua dedicação a esse gênero constitui o ponto central de seus estudos, dos quais temos consideráveis observações. Para Bakhtin (2002 [1975], p. 397), o romance é um gênero

singular, pois “é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado. As forças criadoras dos gêneros agem sob os nossos olhos: o nascimento e a formação do gênero romanesco realizam-se sob a plena luz da História”. Assim concebido o romance, possivelmente essa constatação explique a sua plasticidade, o que torna inviável considerá-lo como algo monolítico. É, pois, um gênero que apresenta variadas possibilidades.

Para comprovar essa maleabilidade do romance, Fiorin (2011, p. 97) a exemplifica com o romance *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, em que, estrategicamente, ocorre a incorporação de variados gêneros textuais: “de jaculatórias a artigos de jornal, de proclamações oficiais a folhetos de propaganda, de grafites a narrativas de tortura. O romance faz tudo isso para mostrar a complexidade das esferas de atividade que retratam uma determinada época”. É importante ressaltar que esse romance está vinculado ao contexto do regime militar brasileiro e que, possivelmente, as estratégias adotadas pelo autor contribuíram para a reflexão em torno do caos vivenciado nesse período ditatorial em que a censura foi posta em ação para silenciar, principalmente, quem trabalhava com a palavra, seja no âmbito artístico, seja no âmbito jornalístico. Ademais, os artifícios adotados também serviram para driblar a mordada da censura, o que faz do romance um campo perfeito para a realização de experiências inovadoras⁶². Ainda conforme Fiorin (2011, p. 97) sobre a versatilidade do gênero romanesco,

Na medida em que absorve qualquer gênero, o romance é um gênero em processo, entre gêneros que, embora possam mudar, são “acabados” ou estão mortos. O que é radicalmente novo no romance é que o discurso não só representa a realidade, mas – o que é mais importante – ele é representado. Talvez se pudesse dizer que a real matéria do romance é a pluralidade de vozes, de línguas, de discursos, de variantes, de dialetos, de jargões, de estilos de uma dada formação social.

Gêneros como a epopeia ou até mesmo a tragédia, por exemplo, para Bakhtin (2002, p. 397), “já são conhecidos por nós em seu aspecto acabado”. Conhecemos o processo em que foram formulados e reconhecemos os seus cânones na literatura. Já temos um modelo cristalizado e reconhecido. Ademais, os elementos que os constituem são antiquíssimos, “são bem mais velhos do que a escritura e o livro” (p. 397). A natureza oral e declamatória, por

⁶² Na quarta capa do romance *Zero*, foi feita, a respeito dessa obra, a transcrição do ponto de vista de Armindo Blanco, identificado como “jornalista e crítico de cinema, que combateu Salazar, teve de se exilar e aqui morreu”. Trata-se de uma apreciação que sugere o caráter inovador desse romance de Ignácio de Loyola Brandão, indicando o impacto que teve sua recepção: “Espantoso romance. Às vezes, dá a impressão de uma reportagem crua, despojada. Outras, de um filme correndo à velocidade de um milhão de imagens por segundo. Ignácio de Loyola Brandão supera o âmbito do individual para nos dar o retrato de corpo inteiro de uma cidade. De um parque industrial. De um caldeirão fervente de raças. De um país. De um continente. Melhor ainda: de um tempo desvairado, com os homens se transmutando em ratos e perdendo o sentido da própria existência. Ele nos transmite repulsa e fascínio por este universo selvagem, dominado pelo dinheiro e pela solidão e em que mesmo o amor é uma proposta de aniquilação mútua, a fuga à abjeção pela abjeção. A ordem na desordem, as palavras de ordem, a desordem das palavras” (apud Brandão, 2019, quarta capa).

exemplo, são marcas indeléveis desses gêneros. Em contrapartida, o romance se apresenta de forma diferente:

Ao lado dos grandes gêneros, só o romance é mais jovem do que a escritura e os livros, e só ele está organicamente adaptado às novas formas de percepção silenciosa, ou seja, à leitura. Mas o principal é que o romance não tem o cânone dos outros gêneros: historicamente são válidas apenas espécies isoladas de romance, mas não um cânone do romance como tal. O estudo dos outros gêneros é análogo ao estudo das línguas mortas; o do romance é como o estudo das línguas vivas, principalmente as jovens (Bakhtin, 2002, p. 397).

Bakhtin (2002, p. 403-404) aponta três particularidades que fazem do romance um gênero diferente dos demais:

1. A tridimensão estilística do romance ligada à consciência plurilíngue que se realiza nele; 2. A transformação radical das coordenadas temporais das representações literárias no romance; 3. Uma nova área de estruturação da imagem literária no romance, justamente a área de contato máximo com o presente (contemporaneidade) no seu aspecto inacabado.

Quanto à primeira especificidade do romance, e é esta a que mais me interessa neste momento da tese, Bakhtin (2002, p. 404) afirma que o plurilinguismo⁶³ é muito antigo e que, embora sempre tenha tido o seu lugar, “não foi um fator de criação, uma escolha funcional da arte literária, não foi o centro criador do processo linguístico-literário”. No grego clássico, por exemplo, apesar de ter sido sensível ao caráter dinâmico das línguas (um exemplo é a tragédia, que é plurilíngue), “a consciência criadora realizava-se nas línguas puras e fechadas sobre si próprias (ainda que elas fossem de fato híbridas). O plurilinguismo foi organizado e canonizado entre os gêneros” (p. 404). No entanto, o mundo não continuou o mesmo. As mudanças nos planos histórico-culturais, e até mesmo sociais e geográficos, impulsionaram um movimento que se afastava das línguas nacionais, o que favoreceu o plurilinguismo. Como disse Bakhtin (2002, p. 404), “as línguas se esclareceram mutuamente; pois uma língua só pode ver a si mesma se estiver à luz de uma outra língua”. E o romance será o gênero capaz de contemplar esse processo:

Neste mundo ativamente plurilinguístico entre a língua e o seu objeto, ou melhor, o mundo real, estabelecem-se relações totalmente novas, que trazem enormes consequências para todos os gêneros constituídos, formados na época de um unilinguismo fechado e surdo. A diferença dos outros grandes gêneros, o romance se formou e se desenvolveu precisamente nas condições de uma ativação aguçada do plurilinguismo exterior e interior. Este é o seu elemento natural. É por isso que o romance encabeçou o processo de desenvolvimento e renovação da literatura no plano linguístico e estilístico (Bakhtin, 2002, p. 405).

⁶³ A fonte examinada usa o termo “plurilinguismo”, que, em outros materiais consultados, recebe o nome de “heteroglossia” e “heterodiscurso”. Mais adiante, o tradutor Paulo Bezerra esclarece por que ele prefere usar este último.

Nessa mesma linha de raciocínio, ao interpretar Bakhtin, o linguista Carlos Alberto Faraco (2009, p. 82) considera o seguinte:

A percepção do plurilinguismo (da multidão das línguas alheias e, principalmente, de seu esclarecimento recíproco) faz ver que a "minha língua" e a "minha cultura" não são únicas, são apenas uma entre muitas. Essa percepção liberta a consciência dos limites de um unilinguismo fechado e impermeável: dá-lhe a dimensão da diversidade linguística e do emaranhado de conflitos interlinguísticos (isto é, entre as línguas ditas nacionais) e intralinguísticos (isto é, no interior da realidade estratificada da própria língua).

Ainda em torno dessa discussão, vale trazer, mais uma vez, a contribuição de Faraco (2009, p. 57), quando este dá uma definição de língua que reflete esse conceito do plurilinguismo:

Aquilo que chamamos de língua não é só um conjunto difuso de variedades geográficas, temporais e sociais (como nos ensinam a dialetologia, a linguística histórica e a sociolinguística). Todo esse universo de variedades formais está também atravessado por outra estratificação, que é dada pelos índices sociais de valor oriundos da diversificada experiência sócio-histórica dos grupos sociais. Aquilo que chamamos de língua é também e principalmente um conjunto indefinido de vozes sociais.

Diante dessa definição, Faraco (2009) faz uma observação bastante esclarecedora. Geralmente, quando se fala na diversidade de línguas ou de vozes sociais, é comum denominar esse fenômeno como sendo o conceito cunhado por Bakhtin de “polifonia”. Na verdade, segundo o linguista, essa interpretação é equivocada: “A multidão de vozes sociais caracteriza o que tecnicamente se tem designado de *heteroglossia* (ou *plurilinguismo*) – termo que [...] é muitas vezes tomado equivocadamente, em autores que fazem referência ao pensamento de Bakhtin, como equivalente a polifonia” (Faraco, 2009, p. 57-58). Vale ressaltar que, por motivos de tradução, o conceito “plurilinguismo”, além de ser conhecido como “heteroglossia”, também é chamado de “heterodiscurso”. Por exemplo, na tradução de Paulo Bezerra para a *Teoria do romance I: a estilística*, pela Editora 34 (2015), o termo usado é este último, e, no prefácio da obra, o tradutor discorre sobre a grande dificuldade que é traduzir Bakhtin:

No Brasil consagrou-se o termo “heteroglossia” como tradução da palavra russa *raznoréchie* [...], que significa “diversidade de discursos” ou “heterodiscurso”, minha opção ao traduzir. O termo russo também foi traduzido como “plurilinguismo”, que é mais palatável ao leitor brasileiro, porém difere semanticamente do original russo e do sentido que Bakhtin lhe atribui. O termo *raznoréchie* (heterodiscurso) é bastante antigo na língua russa, nada tem de estrangeirismo e menos ainda de neologismo. Qualquer russo, independentemente do grau de escolaridade, pode até não compreender a fundo o sentido da palavra, mas percebe que ela é formada por *ráznie* (diversos) e *riétchi* (discursos, falas) (Bezerra, 2015, p. 11-12).

Paulo Bezerra (2015, p. 12), baseando-se em sua experiência pessoal, ainda discorre sobre “a distância entre a inteligibilidade da palavra ‘heteroglossia’ e a compreensão do leitor brasileiro”. Segundo ele, há uma grande distância entre uma e outra, pois nessa palavra não existe a ideia de “discurso”, “que é o fio condutor de toda a reflexão bakhtiniana em torno da palavra *raznorétchie*” (p. 12). Por isso ele tem evitado a referida palavra, optando pela expressão “diversidade de discursos” ou pelo termo “heterodiscurso”. Na tradução de *Teoria do romance I*, Bezerra, “por entender que a Teoria Literária tem a função de iluminar o texto, e não de dificultar o acesso à sua gama de sentidos”, preferiu “heterodiscurso”, “que, além de ser mais familiar à língua portuguesa, traduz seu sentido original” (p. 12). Então, esclareço que, aqui nesta tese, a depender da fonte, usarei um ou outro termo quando citar diretamente, mas, exceto isso, também farei uso de “heterodiscurso”. A partir da tradução de Paulo Bezerra, em que ele opta por empregar esse termo, lê-se esta definição do gênero romanesco:

*O romance é um heterodiscurso social artisticamente organizado, às vezes uma diversidade de linguagens e uma dissonância individual. A estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, modos de falar de grupos, jargões profissionais, as linguagens dos gêneros, as linguagens das gerações e das faixas etárias, as linguagens das tendências e dos partidos, as linguagens das autoridades, as linguagens dos círculos e das modas passageiras, as linguagens dos dias sociopolíticos e até das horas (cada dia tem sua palavra de ordem, seu vocabulário, seus acentos), pois bem, a estratificação interna de cada língua em cada momento de sua existência histórica é a premissa indispensável do gênero romanesco: através do heterodiscurso social e da dissonância individual, que medra no solo desse heterodiscurso, o romance *orquestra* todos os seus temas, todo o seu universo de objetos e sentidos que representa e exprime (Bakhtin, 2015, p. 29-30).*

Constata-se nessa formulação de Bakhtin que o heterodiscurso (heteroglossia ou plurilinguismo) no romance possibilita que diferentes vozes, ou discursos, interajam-se. Então essa categoria é relevante na análise desta tese, pois as personagens consideradas párias serão conhecidas a partir de seu discurso, que, num processo dialógico, se encontrará com as mais diversas vozes. Ainda conforme Bakhtin (2015, p. 30):

*O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados e os discursos dos heróis são apenas as unidades basilares de composição através das quais o heterodiscurso se introduz no romance; cada uma delas admite uma diversidade de vozes sociais e uma variedade de nexos e correlações entre si (sempre dialogadas em maior ou menor grau). Tais nexos e correlações especiais entre enunciados e linguagens, esse movimento do tema através das linguagens, sua fragmentação em filetes e gotas de heterodiscurso social e sua dialogização constituem a peculiaridade basilar da estilística romanesca, seu *specificum*.*

Segundo Carlos Alberto Faraco (2009, p. 58), que usa preferencialmente o termo “heteroglossia”, e não “plurilinguismo” ou “heterodiscurso”, o que mais importa para Bakhtin

é “a dialogização das vozes sociais”, e não a heteroglossia em si: “isto é, o encontro sociocultural dessas vozes e a dinâmica que aí se estabelece: elas vão se apoiar mutuamente, se interiluminar, se contrapor parcial ou totalmente, se diluir em outras, se parodiar, se arremedar, polemizar velada ou explicitamente e assim por diante”. Dessa dialogização, Faraco (2009) reporta-se à metáfora do diálogo adotada pelo Círculo de Bakhtin:

Tal metáfora parece bem adequada para representar a dinamicidade do universo da cultura (para fundar uma filosofia da cultura), se considerarmos que o Círculo vê as vozes sociais como estando numa intrincada cadeia de responsividade: os enunciados, ao mesmo tempo que respondem ao já dito (“não há uma palavra que seja a primeira ou a última”), provocam continuamente as mais diversas respostas (adesões, recusas, aplausos incondicionais, críticas, ironias, concordâncias e dissonâncias, revalorizações etc. – “não há limites para o contexto dialógico”). O universo da cultura é intrinsecamente responsivo, ele se move como se fosse um grande diálogo (Faraco, 2009, p. 58-59).

Faraco (2009) chama a atenção para os vários significados que a palavra “diálogo” assume na vida social, a fim de que não aconteça uma interpretação equivocada dessa metáfora atribuída ao Círculo: “A palavra diálogo designa, comumente, determinada forma composicional em narrativas escritas, representando a conversa dos personagens. Pode designar também a sequência de fala dos personagens no texto dramático, assim como o desenrolar da conversação na interação face a face” (Faraco, 2009, p. 60). No entanto, o diálogo no sentido estrito do termo, como o face a face, só tem importância para os estudos do Círculo de Bakhtin se considerado de modo mais amplo e mais complexo:

O Círculo, portanto, olha para o diálogo face a face do mesmo modo que olha para uma obra literária, um tratado filosófico, um texto religioso, isto é, como eventos da grande interação sociocultural de qualquer grupo humano; como espaços de vida da consciência socioideológica; como eventos atravessados pelas mesmas grandes forças dialógicas (as forças da *heteroglossia dialogizada*) (Faraco, 2009, p. 62).

Da metáfora “diálogo” temos o conceito “dialogismo”, que, segundo Fiorin (2011, p. 6), é o “princípio unificador da obra de Mikhail Bakhtin”, para quem a língua em seu uso real é dialógica. A partir desse pressuposto, Fiorin (p. 18-19) procura esclarecer o pensamento bakhtiniano sobre essa ideia do “dialogismo”:

Essas relações dialógicas não se circunscrevem ao quadro estreito do diálogo face a face, que é apenas uma forma composicional, em que elas ocorrem. Ao contrário, todos os enunciados no processo de comunicação, independentemente de sua dimensão, são dialógicos. Neles, existe uma dialogização interna da palavra, que é perpassada sempre pela palavra do outro, é sempre e inevitavelmente também a palavra do outro. Isso quer dizer que o enunciador, para constituir um discurso, leva em conta o discurso de outrem, que está presente no seu. Por isso, todo discurso é inevitavelmente

ocupado, atravessado, pelo discurso alheio. O dialogismo são as relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados.

Mediante esses esclarecimentos de Fiorin, é possível entender o que Bakhtin (2006) denomina de processos ativo e responsivo:

Qualquer tipo genuíno de compreensão deve ser *ativo* deve conter já o germe de uma resposta. Só a compreensão ativa nos permite apreender o tema, pois a evolução não pode ser apreendida senão com a ajuda de um outro processo evolutivo. Compreender a enunciação de outrem significa orientar-se em relação a ela, encontrar o seu lugar adequado no contexto correspondente. A cada palavra da enunciação que estamos em processo de compreender, fazemos corresponder uma série de palavras nossas, formando uma réplica. Quanto mais numerosas e substanciais forem, mais profunda e real é a nossa compreensão.

Assim, cada um dos elementos significativos isoláveis de uma enunciação e a enunciação toda são transferidos nas nossas mentes para um outro contexto, ativo e responsivo. A compreensão é uma forma de *diálogo*; ela está para a enunciação assim como uma réplica está para a outra no diálogo. Compreender é opor a palavra do locutor uma *contrapalavra* (Bakhtin, 2006, p. 135).

A partir desse ponto, Bakhtin (p. 135) exemplifica ao afirmar que é na compreensão de uma outra língua que se busca encontrar para cada vocábulo outro correspondente na língua de origem. Então, decorre daí a ideia de “que não tem sentido dizer que a significação pertence a uma palavra enquanto tal. Na verdade, a significação pertence a uma palavra enquanto traço de união entre os interlocutores, isto é, ela só se realiza no processo de compreensão ativa e responsiva”. Ou seja, conforme a concepção bakhtiniana, “a significação não está na palavra nem na alma do falante, assim como também não está na alma do interlocutor. Ela é o efeito da *interação do locutor e do receptor produzido através do material de um determinado complexo sonoro*” (p. 135). Desse modo, o pensador conclui o seu pensamento fazendo uma comparação que também nos auxilia no entendimento do que seja o dialogismo:

É como uma faísca elétrica que só se produz quando há contato dos dois pólos opostos. Aqueles que ignoram o tema (que só é acessível a um ato de compreensão ativa e responsiva) e que, procurando definir o sentido de uma palavra, atingem o seu valor inferior, sempre estável e idêntico a si mesmo, é como se quisessem acender uma lâmpada depois de terem cortado a corrente. Só a corrente da comunicação verbal fornece à palavra a luz da sua significação (Bakhtin, 2006, p. 135).

Como a palavra “diálogo” geralmente tem uma conotação positiva, a de se chegar a um consenso, por exemplo, o que levaria à interpretação de que Bakhtin é um conciliador, Fiorin (2011, p. 23) faz um alerta quanto à significação do vocábulo na teoria do pensador russo:

As relações dialógicas tanto podem ser contratuais ou polêmicas, de divergência ou de convergência, de aceitação ou de recusa, de acordo ou de

desacordo, de entendimento ou de desinteligência, de avença ou de desavença, de conciliação ou de luta, de concerto ou de desconcerto.

Feitas essas considerações acerca dos conceitos “heterodiscurso” e “dialogismo”, faz-se necessário pensar sobre forma e conteúdo. Desde o prefácio de *Estética da criação verbal*, de Mikhail Bakhtin, Tzvetan Todorov (1997, p. 3) vem afirmando que na estética formalista a literatura encontra em si mesma a sua justificação e que, por isso, a obra acaba sendo afastada do mundo, do autor e dos leitores, pois está restrita aos seus próprios elementos constitutivos, como se fosse um “todo autônomo” (p. 4). Ainda no prefácio, Todorov (1997, p. 4-5) procura apresentar o ponto de vista de Bakhtin sobre essa questão:

A doutrina formalista, diz ele, é uma estética do material, pois reduz os problemas da criação poética a questões de linguagem; daí a reificação de noção de “linguagem poética”, daí o interesse por “processos” de todos os tipos. Com isso, os formalistas menosprezam os outros ingredientes do ato de criação, que são o conteúdo, ou relação com o mundo, e a forma, entendida aqui como intervenção do autor, como a escolha que um indivíduo singular faz entre os elementos impessoais e genéricos da linguagem. A verdadeira noção central da pesquisa estética não deve ser o material, mas a arquitetônica, ou a construção, ou a estrutura da obra, entendida como um ponto de encontro e de interação entre material, forma e conteúdo.

Em *Questões de literatura e estética*, quando trata do discurso no romance, o próprio Bakhtin (2002, p. 71) afirma que “a forma e o conteúdo estão unidos no discurso, entendido como fenômeno social – social em todas as esferas da sua existência e em todos os seus momentos – desde a imagem sonora até os estratos semânticos mais abstratos”. Segundo o pensador russo, quando o gênero foi separado do estilo e da linguagem, resultou num estudo que privilegiava “tão somente as harmônicas individuais e orientadoras do estilo”, desconsiderando sua base social. Dessa maneira, “os grandes destinos históricos do discurso literário, ligados aos destinos dos gêneros, foram encobertos pelos pequenos destinos das modificações estilísticas ligadas a artistas e tendências individuais” (p. 71). Diante dessa constatação, Bakhtin esclarece por que a estilística restrita em si mesma é contraproducente:

Eis porque a estilística, desprovida de uma autêntica abordagem filosófica e sociológica para seus problemas, afoga-se em pormenores de estilo, sem sentir os grandes destinos anônimos do discurso literário, por trás dos desvios individuais ou das tendências. Na maioria dos casos, a estilística apresenta-se como uma “arte caseira” que ignora a vida social do discurso fora do *atelier* do artista, nas vastidões das praças, ruas, cidades e aldeias, grupos sociais, gerações e épocas. A estilística ocupa-se não com a palavra viva, mas com o seu corte histológico, com a palavra linguística e abstrata a serviço da maestria do artista. Ora, as harmônicas individuais do estilo, isoladas dos caminhos sociais e fundamentais da vida do discurso, passam a receber inevitavelmente um tratamento acanhado e abstrato, deixando de ser estudadas num todo orgânico com as esferas semânticas da obra (Bakhtin, 2002, p. 71).

Em vista desses pressupostos provenientes da teoria de Bakhtin, procedo à leitura das obras de Carmen da Silva e Patrícia Galvão, de modo a verificar como o heterodiscurso e o dialogismo contribuem para a visibilidade da pária no gênero romanesco. Faço, aqui, apenas alguns recortes de *Parque Industrial*, de Patrícia Galvão, e *Fuga em setembro, Sangue sem dono* e “Dalva na rua mar”, de Carmen da Silva. Ressalto, ainda, que nos próximos tópicos é que as figuras consideradas párias receberão a atenção devida, de modo que elas possam ser vistas em sua humanidade.

Comumente, *Parque Industrial* é apresentado como o primeiro romance proletário publicado no Brasil. Porém, Antoine Chareyre (2018, p. 145) ressalta que, em 1931, com prefácio de 1930, Lauro Palhano, pseudônimo de Juvêncio Lopes da Silva Campos, publicou “*O Gororoba: cenas da vida proletária do Brasil*, completamente esquecido, por sua vez, mas totalmente prototípico”. Ainda conforme o pesquisador, Palhano “foi um autor proletário propriamente dito, pois era um maquinista negro da Bahia, mas não filiado ao PCB” (p. 145)⁶⁴. Essa informação é relevante justamente porque o cânone literário brasileiro, assim como deixou no esquecimento mulheres escritoras, também relegou ao ostracismo autores periféricos, geralmente negros, pobres, militantes ou habitantes de regiões que se afastam do eixo Sul/Sudeste. Por isso mesmo, se afirmar o pioneirismo de Patrícia Galvão como mulher-autora de um romance proletário é procedimento fundamental, também o é quando se trata de Palhano, operário-autor do primeiro romance desse gênero.

Começo trazendo para análise três elementos do romance de Pagu: o título e o subtítulo (*Parque Industrial: romance proletário*), a capa e os textos da epígrafe, a fim de destacar o caráter dialógico no sentido bakhtiniano, o que se subentende que a ideia de heterodiscurso perpassará a leitura desses elementos. O título principal traz o enunciado “parque industrial”, que, no sentido comum, evoca outro enunciado, próprio do campo semântico indústria, já que o parque é um espaço territorial em que se agrupam variadas atividades industriais ou empresariais. É assim que as pessoas entendem quando escutam ou leem o referido enunciado. Esse é o primeiro diálogo possível, mas temos o subtítulo “romance proletário”, que representa

⁶⁴ Em sua dissertação de mestrado, *A literatura, a foice e o martelo*, Denise Adélia Vieira (2004) também confirma a informação de que Lauro Palhano (Juvêncio Campos) não era filiado ao Partido Comunista, que foi engenheiro mecânico e que nasceu na Bahia em 1881. Acrescenta, ainda, que Palhano “escreveu *O Gororoba* depois de sua experiência na Amazônia, quando serviu como técnico na Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, inaugurada em seu trecho inicial em 1910, no interior da floresta. Campos sensibilizou-se com a realidade da região e relatou-a nesta história que se passa no final do século XIX e início do século XX, quando do apogeu e crise da borracha” (p. 56-57). A pesquisadora traz o prólogo do livro em que o autor expressa o seu desejo que, felizmente, foi concretizado: “Quiz, na novella que segue, fixar impressões. Relatei, como pude, o que senti, o que vi e ouvi entre colegas de vida, por parecer-me interessante e não tentado ainda, em língua nossa, por operário” (Palhano *apud* Vieira, 2004, p. 61).

outro enunciado e que deixa em suspense o título principal, pois esse subtítulo insinua que esse parque não é uma zona industrial no sentido estritamente denotativo. Ele dá um outro tom ao título, o que para determinados leitores soa negativo por especificar de antemão o tipo de romance, mas, para mim, soa positivo, uma vez que se subentende aí um dissenso no diálogo entre esses enunciados. Se um parque industrial é sinônimo de progresso, de mola propulsora da economia, aqui, o “parque” de Patrícia Galvão será visto pela ótica do proletariado, que pode desconstruir o sentido positivo do termo. Vejamos como esse primeiro elemento dialoga com a capa da obra na sua versão original.



Figura 3: Capa da 1.ª edição⁶⁵

A criação dessa capa foi atribuída a Patrícia Galvão, mas, conforme os estudos de Antoine Chareyre (2018), essa informação foi contestada pela sua própria família, segundo a qual foi o gravurista Lívio Abramo⁶⁶ quem presenteara a autora do romance. Chareyre realiza a seguinte leitura desse elemento: “Na capa, [...] grandes camadas em preto sobre branco

⁶⁵ (apud Campos, 2014, p. 156)

⁶⁶ Lívio Abramo (1903-1993) é um dos grandes nomes da gravura nacional. No artigo de Thalita Aguiar Ferreira da Silva, “Narrativas visuais e *ethos* artístico na Era Vargas: Os operários de Lívio Abramo”, fruto de um projeto maior, tematiza-se a fase realista-expressionista de Abramo, a partir da qual se constata o interesse do artista “por retratar cenas do cotidiano de operários e camponeses a partir mesmo de suas condições de origem, sua vinculação com a esquerda, em especial com o comunismo” (2011, p. 1-2). Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308170151_ARQUIVO_NarrativasvisuaiseethosartisticonaEraVargas2.pdf. Acesso em: 24 maio 2023. No periódico *Letras e Artes*, de abril 1951, Murilo Mendes publica um texto em que, já na introdução, se constata o valor do gravurista, sua resiliência diante das adversidades e sua militância: “Não direi do artista Lívio Abramo, como no verso famoso, que é ‘belo, áspero, intratável’. Mas algo de áspero transparece, não só nos seus desenhos como na sua própria pessoa. Um áspero que vai bem a uns e à outra. De resto, que vida áspera a deste homem, dotado de invulgares qualidades de desenhista e gravador, mas que não encontra no Brasil desorganizado e insensato dos nossos dias um quadro para aplicá-las! Que sociedade é esta, que força um Lívio Abramo a trabalhos secundários para não morrer de fome, que o força a paginar jornais, a fazer ilustrações muito aquém da sua capacidade e do seu mérito... Um homem assim poderia deixar de ser um bicho de conta, um quase misantropo? Mas, não nos iludamos: essa aspereza é um disfarce de uma ampla ternura humana que por delicadeza não se expande. Essa aspereza é um sinal de força e de virilidade. Força e virilidade que conduziram o homem e o artista Lívio Abramo à luta pela melhoria das condições de vida dos trabalhadores, fazendo dele um militante socialista”. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/114774/per114774_1951_00204.pdf. Acesso em: 24 maio 2023.

bastante angulosas, representando supostamente uma paisagem industrial muito vaga e abstrata, evocam seguramente uma sinistra penitenciária” (Chareyre, 2018, p. 121). Aqui, a literatura entra em contato com outro tipo de linguagem que, embora esteja expressa por meio de outros componentes, vai ao encontro da ideia de que o “parque” é uma metáfora, cuja conotação escapa do sentido inicial e leva o leitor a pensar nesse espaço como uma prisão, um cárcere, e não como símbolo de avanço econômico. É importante destacar também o caráter político que perpassa a estética tanto da capa, criada por um militante socialista, quanto do título e subtítulo do romance, idealizados pela autora-criadora que, na época, militava pelo comunismo.

Publicado em 1933, *Parque Industrial* apresenta uma excêntrica epígrafe que foi retirada “da ‘ESTATÍSTICA INDUSTRIAL DO ESTADO DE SÃO PAULO’ 1930”⁶⁷ que, por sua vez, apontava para o enorme crescimento da indústria. Os dados estatísticos desse manual do Estado, conforme Kenneth David Jackson (2018, p. 173), “disfarçam os custos verdadeiros da industrialização para a cidade, que incluem a desigualdade social exacerbada e o sofrimento humano”. Contrariando o conteúdo da referida epígrafe, em letras garrafais, sob o pseudônimo de Mara Lobo, Patrícia Galvão deixa inscrita na mesma página, como se fosse um grito, a indignação diante do sacrifício de vidas humanas, que serve para alimentar a indústria:

A ESTATÍSTICA E A HISTÓRIA DA CAMADA HUMANA QUE
SUSTENTA O PARQUE INDUSTRIAL DE SÃO PAULO E FALA A
LÍNGUA DESTE LIVRO, ENCONTRAM-SE, SOB O REGIME
CAPITALISTA, NAS CADEIAS E NOS CORTIÇOS, NOS HOSPITAIS E
NOS NECROTÉRIOS (Galvão, 2018, p. 13).

Assim, numa página reservada para a epígrafe, Patrícia Galvão, ao aproximar um documento oficial de um texto com caráter opinativo, confronta dois gêneros textuais com linguagem e finalidades distintas, o que comprova o heterodiscurso e, também, o dialogismo. Nesse caso, o segundo discurso é posterior à divulgação das estatísticas e dialoga com o discurso contido nestas para contestar e apresentar o teor do romance, que, por sua vez, irá denunciar a condição de vida dos explorados por esse parque industrial. Dessa espécie de segunda epígrafe, ou como eu chamaria de epígrafe contestatória, funcionando como uma réplica à anterior, Jackson (2018, p. 173), acertadamente, considera que “a opressão política e

⁶⁷ Epígrafe retirada do romance *Parque Industrial*: “As fábricas ampliam a sua capacidade de produção e trabalham intensamente a partir do segundo ano do conflito europeu, conforme indicam as estatísticas. Os valores saltam de 274.147:000\$000 em 1915 para 1.611.533:000\$000 em 1923. Nos três anos que se seguiram, esse afã de atividade sofreu uma séria redução em virtude do movimento revolucionário de 1924 e da grande crise de energia elétrica. Mas, em 1927, as cifras vão além de 1.600.000:000\$000 e nos anos de 1928 e 1929 excedem de dois milhões de contos. O *record* coube ao ano de 1928 com a elevada importância de 2.441.436:000\$000. Finalmente, em 1930, as cifras descem a 1.897.188:000\$000, em virtude da depressão econômica que aflige o mundo inteiro e cuja repercussão começamos a sentir desde o mês de outubro de 1929” *Aristides do Amaral* – Diretor (Galvão, 2018, p. 13).

social dos trabalhadores desencadeia uma profundidade linguística e textual que atua como um catalisador da ‘língua deste livro’. Pagu documenta um dialeto íntimo e revelador, ou até mesmo idioleto, desenvolvido pelas ‘camadas mais baixas’ da sociedade no Brás”. De fato, são muitas as evidências do uso de uma língua que se aproxima da usada pelas camadas populares e que, também, se mescla com a voz do narrador ou com a de personagens de outra classe social, o que nos mostra a plurivocalidade, que é própria do heterodiscurso. Como exemplo desse tipo de língua usado em *Parque Industrial*, segue a transcrição do início do primeiro capítulo, intitulado “Teares”:

São Paulo é o maior centro industrial da América do Sul: O pessoal da tecelagem soletra no cocuruto imperialista do “camarão” que passa. A italianinha matinal dá uma banana pro bonde. Defende a pátria.
– Mais custa! O maior é o Brás! (Galvão, 2018, p. 15).

A palavra entre aspas (“camarão”), usadas pela própria autora, “designa na linguagem popular da época em São Paulo, um dos modelos do bonde local em circulação (explorado pela *Light & Power Company*), pintado de vermelho” (Chareyre, 2018, p. 105). Jackson (2018, p. 177) afirma que eram os “passageiros proletários” que se referiam a esses veículos como “camarão imperialista”. Parece esse um caso do que Bakhtin (2015, p. 84) denomina “construção híbrida”, que é “um enunciado que, por seus traços gramaticais (sintáticos) e composicionais, pertence a um falante, mas no qual estão mesclados dois enunciados, duas maneiras discursivas, dois estilos, duas ‘linguagens’, dois universos semânticos e axiológicos”. Outro aspecto linguístico que merece realce dessa parte introdutória é exemplo do que Jackson (2018, p. 177) observa sobre a obra: “O romance de Galvão se diferencia de trabalhos contemporâneos de realismo social por sua inclinação à paródia e à sátira, traduzidas em um humor livre de compromissos e irônico”. Trata-se da referência (“centro industrial”) ao título do romance (“parque industrial”), que é resultado da aplicação, na literatura, do conceito *ready-made*: “[o título] tirado de propagandas pintadas nos bondes elétricos da Light de São Paulo, que proclamava: ‘São Paulo é o maior parque industrial da América do Sul’” (Jackson, 2018, p. 177).

O Brás, cenário principal escolhido pela autora, é também bastante significativo e necessário para a narrativa que pretendia construir, pois se tratava de “um subúrbio operário, [...] marcado tanto por uma importante atividade industrial (principalmente têxtil) quanto pela presença de grande população de imigrantes de origem italiana” (Chareyre, 2018, p. 105). Daí, desde o início, a presença da “italianinha matinal”, que, possivelmente uma operária, contesta o slogan imperialista. Segundo Jackson (2018, p. 173),

O romance é, ao mesmo tempo, documento e memória dos cantos mais recônditos do parque industrial do Brás, onde a autora cresceu nos anos 1920. Nomes de ruas, praças, teatros e fábricas se tornam pontos de referência em um mapa romanesco da cidade. Limusines, carrinhos e cinemas aparecem como totens do fetiche da sociedade por modernidade, na superfície de um mundo proletário de injustiça e sofrimento. Jovem observadora da sociedade urbana, Pagu dramatiza os problemas contemporâneos da industrialização na cidade de São Paulo, capturando com olhar fotográfico as profundas divisões sociais entre a elite da burguesia e a classe trabalhadora, que afetam a vida das mulheres trabalhadoras (Galvão, 2018, p. 173).

No ano de publicação do romance, 1933, São Paulo, em constante crescimento, contava “com um milhão de habitantes” (Jackson, 2018, p. 162), número impulsionado pela chegada de imigrantes, tais como italianos, portugueses e espanhóis. Foi assim que “o bairro do Brás tornou-se um centro comercial e residencial para a classe trabalhadora” (p. 162). Ali, com intensa presença da imigração italiana, as fábricas têxteis contavam com a força de trabalho de mulheres “expatriadas ou marginalizadas”. Resulta desse contexto o dialeto ítalo-paulistano que se fará presente não só no falar cotidiano, mas também ficará registrado nos textos escritos, principalmente os literários, o que contribuirá, como vimos, para o diálogo entre as vozes sociais.

O desenfreado crescimento urbano intensificou os problemas de habitação, saúde pública e serviços, pois a cidade não estava preparada para tal mudança, principalmente porque as prioridades, possivelmente, não eram as pessoas, o ser humano, mas sim, como bem constata Jackson (2018, p. 163): “O crescimento da cidade a partir de 1890 estava fora de controle, dominado pela busca cega, descoordenada e tumultuosa por poder e industrialização”. O pesquisador cita o senador Rui Barbosa que, em 1919, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, num discurso, “denunciou as condições precárias da classe trabalhadora e exigiu reformas radicais” (p. 163). Entre as sugestões reformistas estavam “a igualdade entre os sexos no trabalho e no salário” e “proteção de mulheres trabalhadoras gestantes no mês anterior a seus partos” (p. 163). Assim, anos mais tarde, Patrícia Galvão, ao publicar seu romance, também faz a denúncia das condições degradantes a que estavam sujeitos os operários, principalmente as mulheres.

A desigualdade entre as classes sociais pode ser vista nesta construção híbrida em que me faz crer ser a mistura entre a voz que narra e a voz do autor-criador, que parece surgir a partir do segundo período num estilo em que se sobressai a ironia: “Pelas cem ruas do Brás, a longa fila dos filhos naturais da sociedade. *Filhos naturais porque se distinguem dos outros que têm tido heranças fartas e comodidade de tudo na vida. A burguesia tem sempre filhos legítimos. Mesmo que as esposas virtuosas sejam adúlteras comuns*” (Galvão, 2018, p. 15, grifo

nosso). Além da desigualdade entre as classes sociais, constata-se, também, a denúncia da hipocrisia que reina no meio burguês.

Como recursos estilísticos, destacam-se personificações e metonímias: “O grito possante da chaminé envolve o bairro” (p. 16); “Na rua movimentada, cabecinhas loiras, cabecinhas crespas, saias singelas” (p. 21). Essas metonímias vão desenhando a composição diversificada dos proletários, possivelmente negros e descendentes de italianos, e todos pobres, que, todos os dias obedecem ao comando do grito personificado da fábrica. Algumas vezes, esses recursos aparecem entremeados, poeticamente, na prosa enxuta, como são percebidos aqui: “Os chinelos de cor se arrastam sonolentos ainda e sem pressa na segunda feira. Com vontade de ficar para trás. Aproveitando o último restinho da liberdade” (p. 16). É interessante notar o emprego de “chinelos de cor”, e não sapatos, por exemplo. Ao assim proceder, a narrativa parece realçar a classe social de quem calça essa indumentária. Além disso, essa expressão dialoga com questões históricas que vêm desde a colonização e que, certamente, prosperaram estabelecendo fronteiras entre ricos e pobres, negros e brancos.

No artigo “Modas, calos e cetins: os sapatos como símbolos distintivos no Rio de Janeiro do século XIX”, Soares e Velozo (2020, p. 105) afirmam: “Confeccionados desde civilizações antigas, os sapatos nos informam sobre quem os coloca, sobre como são calçados e por onde circulam”. No Brasil, não seria diferente, principalmente se nos reportarmos ao período escravagista: “Marco social basilar, o uso de sapatos era vetado aos escravizados, de modo que abordar [a] indumentária é, literalmente, discutir modelos de cidadania e de uso dos espaços coletivos” (SOARES; VELOZO, 2020, p. 110). Assim, pode-se afirmar que, por meio de uma leitura social, o sapato, dentre outras possibilidades, pode ser entendido como um símbolo de distinção que identificava o colonizado, aquele sem a indumentária, e o colonizador, aquele com os pés calçados. Em sua dissertação *Dos pés à cabeça: moda e modos em Sapato de salto de Lygia Bojunga* (2017), Danielle da Silva Apolinario também realiza uma leitura social dessa indumentária que, conforme esse modelo, duas interpretações são possíveis na trama da obra:

Olhar para os pés das personagens femininas de *Sapato de Salto* nos levou a perceber como as mulheres se encontram atadas às amarras dominantes de normas e regras sociais de como é ser feminina. Porém, esses mesmos pés personificados na narrativa de Bojunga – com vida, com desejos, com vontades, com propósitos – nos fornecem informação para inferirmos a respeito de como essas mulheres, a despeito de serem submetidas às obrigatoriedades, às determinações, aos padrões, encontram exatamente erguidas pelos sapatos tão altos uma forma de transgredir (Apolinario, 2017, p. 108).

Em *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus, no dia 15 de julho de 1955, em que sua filha Vera Eunice fazia aniversário, sua mãe estava aflita justamente porque não poderia

lhe dar sapatos. Mais uma vez a literatura problematizando esse símbolo de distinção: “Eu pretendia comprar um par de sapatos para ela. Mas o custo dos generos alimenticios nos impede a realização dos nossos desejos. Atualmente somos escravos do custo de vida. Eu achei um par de sapatos no lixo, lavei e remendei para ela calçar” (Jesus, 2014, p. 11). Nesse quesito, sobre a obra da também autora de *Casa de alvenaria*, Regina Dalcastagnè (2015, p. 46) constata:

É sintomático o desassossego com os sapatos, que retorna aqui e ali em sua escrita. São eles, afinal, a primeira marca de distinção entre a vida no mundo rural e a do mundo urbano. Não ter sapatos ali, onde os negros deviam saber ler e ter contas nos bancos, podia ser um sinal de seu próprio fracasso.

Ainda em relação a *Parque Industrial*, a presença do chinelo denuncia a estratificação social e indica o lugar do excluído. No capítulo intitulado “mulher da vida”, em que se encontra a descrição deprimente da cena referente a uma prostituta corcunda, lê-se: “Um sapato velho de cetim tirado de algum lixo, cortado como chinelo” (Galvão, 2018, p. 53). Para a classe social dessa personagem, que considero pária, não condiz um sapato de cetim, pois este deve calçar os pés que estarão nos espaços ocupados pelos burgueses. Esse sapato, para estar em espaço tão ínfimo e calçar um pé de uma “mulher da vida”, tem de vir do lixo e ser transformado em chinelo. No caso de *Quarto de despejo*, o sapato também vem do lixo e é lavado e remendado para calçar o pé da aniversariante. A operária Otávia, ao se referir ao burguês Alfredo, também comprova a distância existente entre as classes sociais: “– Ele terá vergonha de falar com meus pés descalços...” (p. 62). Portanto, a referência a chinelos e a pés descalços no romance de Patrícia Galvão é com certeza dialógico, por estabelecer elos com elementos socioculturais, o que contribui para evidenciar a peregrinação da pária ao longo do tempo.

Numa referência ao poema “Ode ao burguês”, em que Mário de Andrade lança mão de um eu lírico que critica ferozmente a burguesia, Jackson (2018, p. 170) considera que, “por meio de um estilo cinematográfico de cenas em prosa, fragmentadas e certamente comparáveis, como retrato urbano, à poesia de Mário, o romance de Pagu unia experimentação estética e crítica moral, social e ideológica”. De fato, em *Parque Industrial*, constata-se na trama alto teor de criticidade que ganha força por meio dessa experimentação a que alude o estudioso de Patrícia Galvão. É uma escrita sintética, mas cada palavra ou frase ganha relevância nas cenas que se sucedem como se fossem *flashes*, recortes da vida que transcorre num momento de profundas mudanças no país, em que o operário explorado sustenta uma elite hipócrita e opressora. Num claro posicionamento de que a arte não deve ignorar essa vida que acontece diante do escritor, constata-se em *Parque Industrial* uma confluência entre estética e política, conforme afirma Jackson (2018, p. 170):

Refletindo o intercâmbio entre política e estética comum à vanguarda internacional, Galvão moldou o tema proletário com base em técnicas modernistas. Sua dramatização expressionista dos custos humanos para o sistema industrial brasileiro *circa* 1933 evidencia o contraste pungente entre a realidade política, econômica e cultural do imigrante ou das comunidades de trabalhadores afro-brasileiros e a elite da cidade e seus valores.

A predileção pelos oprimidos aproxima Patrícia Galvão daqueles/as autores/as que não se eximiram de denunciar a vida sofrida dos excluídos, tomaram-nos como “objetos da escrita” e se solidarizaram com a sua dor. Sua perspectiva, porém, esteve centrada no espaço urbano, o que também faz da autora pioneira nessa questão, se considerada a época em que escreveu. Seu romance apresenta um painel a partir do qual o leitor adentra nesse universo e se depara com os dois lados, o do oprimido e o do opressor, o que permite constatar o heterodiscurso e o dialogismo bakhtinianos. Contribuem para essa afirmação as observações feitas por Jackson (2018, p. 170) sobre a construção de *Parque industrial*:

Galvão construiu seu romance pela justaposição do mundo do trabalho ao mundo do capital em todos os níveis: estatísticas do sofrimento humano às estatísticas industriais; o Brás de trabalhadoras têxteis no parque industrial aos salões da elite social; a festa dos trabalhadores à festa da burguesia política; o bebê de Corina, deformado pela doença, aos legitimados filhos naturais da sociedade; os escritos nas paredes das latrinas das fábricas às conversas de salão.

A perspectiva adotada para a construção do romance aproxima-se também do pensamento de Graciela Ravetti (2002, p. 62), quando esta afirma que “o performático/performativo pode ser considerado como uma forma privilegiada da política” e que, por isso mesmo, “não é um trabalho meramente estético” (o que leva a pensar sobre questões ligadas a forma e conteúdo). Nesse sentido, *Parque Industrial* pode ser lido como uma narrativa performática, assim como Patrícia Galvão pode ser entendida como uma escritora *performer*. A interpretação que Jackson (2018, p. 175) faz do romance condiz com essas afirmações:

A narração de cenas da observação de um teatro social urbano de privação, feita por Galvão, serve primariamente a uma visão ética ou moral. Seus *insights* sobre a dimensão humana da cidade acompanham o programa político exagerado do romance, de consciência social, reforma ou revolução. *Parque* denuncia a pobreza da industrialização em *flashes* fotográficos da vida de trabalhadoras da indústria têxtil na Tecelagem de Seda Ítalo-Brasileira, na rua Joli, e os opressivos ambientes social, sexual, cultural e industrial. O olho da autora para o detalhe na montagem, nas cenas que se passam nos portões da fábrica, é comparável ao tratamento cinematográfico de Eisenstein à revolução. Ela trabalha com o propósito subjacente de dramatizar circunstâncias individuais trágicas na vida da comunidade imigrante como exemplos críticos da dimensão humana no desenvolvimento industrial descontrolado do Brasil antes de 1930.

O alto teor político do romance, como aludiu Jackson, não significa que Patrícia Galvão tenha sido negligente com a estética da obra. Pelo contrário, aquele momento vivido pela autora exigia, de certa forma, uma atitude ética, e ela opta pelo gênero romanesco porque somente ele poderia iluminar aquele momento em prol dos excluídos, dos explorados, que aqui estou denominando párias. E faz um romance com conteúdo e forma condizentes com aquele contexto e necessidade.

Para fundamentar esse ponto de vista, trago parte de uma entrevista de Carmen da Silva, concedida à revista *Atualidade*, em 1970. Foi lhe perguntado se a “verdade social” devia fazer parte da literatura, e ela respondeu:

Certos países altamente desenvolvidos e industrializados vivem problemas completamente diversos dos nossos; em alguns deles, chega-se ao requinte de não se abordar outros problemas senão a indagação metafísica, a colocação de interrogações ontológicas, o ser ou não ser... O terceiro mundo vive o drama imediato da fome, da mortalidade, da ignorância – vive a mais premente e angustiada VERDADE SOCIAL, que me parece matéria prima por excelência da nossa literatura. “Ser ou não ser” passa a um modestíssimo segundo plano em países onde a pergunta é comer ou não comer, sobreviver ou não (Silva, 1970, p. 12)⁶⁸.

Quatro anos antes, portanto em 1966, em outra entrevista, Carmen da Silva já havia se referido a essa questão quando, em uma de suas respostas, se recorda de uma afirmação expressa pelo “grande escritor latino-americano, o paraguaio (exilado em Buenos Aires) Augusto [Roa] Bastos, autor do magnífico romance ‘Filho do Homem’: ‘Aqui no terceiro mundo, ou escrevemos sobre o que nos aperta as costelas e nos tira o fôlego, ou estamos fazendo frescura pura e simples’” (Silva, 1966)⁶⁹. Assim, num contexto em que a opressão se faz sentir com veemência, parece mais produtora se tivermos uma literatura atenta à estética, mas também à política, ou seja, um projeto literário que seja dignificante para aqueles/as que estão na condição de dominados/as. Semelhante a Patrícia Galvão, Carmen da Silva também esteve atenta às urgências do tempo presente e escreveu. Destaco aqui, brevemente, aspectos da novela “Dalva na rua mar” e dos romances *Sangue sem dono* e *Fuga em setembro*, a fim de verificar ocorrências do heterodiscurso e do dialogismo bakhtinianos e a confluência entre forma e conteúdo.

“Dalva na rua Mar” é uma novela que faz parte da coletânea *A cidade e as ruas: novelas cariocas*, publicada em 1965, quando era comemorado o IV Centenário do Rio de Janeiro

⁶⁸ Disponível em: <https://www.carmendasilva.com.br/wdframe/index.php?type=img&id=Nzgw>. Acesso em: 25 jun. 2023.

⁶⁹ Disponível em: <https://www.carmendasilva.com.br/recortes-jornalisticos/caderno-02#>. Acesso em: 25 jun. 2023.

(Lopes, 2017, p. 12). Brasília, cinco anos antes, tinha-se tornado a capital política do Brasil, e o Rio, embora fosse a capital cultural, sentiu esse deslocamento e a necessidade de firmar sua nova identidade. Essa comemoração fomentou a criação de vários produtos e a realização de eventos que ficariam marcados na história do Rio. Segundo Vicente Saul Moreira dos Santos (2015, p. 137), “o mercado livreiro foi também impulsionado, valendo notar que os livros relacionados ao evento trouxeram o logo idealizado pelo designer Aloísio Magalhães que se tornaria um dos símbolos da comemoração”. É esse mesmo logo que aparece estampado na capa de *A cidade as ruas* e em tantos outros produtos e lugares, comprovando a sua grande receptividade e incorporação ao patrimônio cultural.

Dez autores compõem a coletânea, e Carmen da Silva é a única mulher autora, a quem coube escrever uma narrativa cujo cenário principal é o Centro da cidade. Os demais autores tomaram como espaço para o desenrolar do enredo os bairros Catete, Copacabana, Botafogo, Barra da Tijuca, Glória, Tijuca, Laranjeiras, Mangueira e Ipanema. O editor Ruy Carvalho (Adonias Filho, 1965, p. 11), prevendo questionamentos de leitores quanto a ausência de outros bairros, justifica dizendo “que nem todos poderiam ser incluídos, pois os autores escreveram sobre o Rio que mais lhes falava à sensibilidade, mais lhes tocava o coração. No entanto, de uma forma ou de outra, todos estão aqui, pois o Rio é uma cidade só, o mesmo estado de espírito”. Quanto à novela “Dalva na rua Mar”, na orelha da coletânea, Fausto Cunha apresenta a autora afirmando que ela “envolve o Centro numa quase aura de magia e de sortilégio verbal: a mulher que vem do interior para o primeiro contacto com a metrópole misteriosa e borbulhante de vida é tratada numa linguagem urdida com requintes por assim dizer barrocos” (*apud* Adonias Filho, 1965, orelha do livro). A novela principia já insinuando a presença do heterodiscurso, que marcará toda a narrativa, muitas vezes numa construção híbrida:

Fim de tarde, debruns avermelhados num céu de luxo, volúveis geometrias de néon soltas no ar, as cores escorrendo dentro dos tubos líquidas, cambiantes, feéricas. A ambos lados da avenida o mapa vertical dos edifícios quadriculando-se de luz – janelas douradas, janelas fosforescentes, leitosas, quase azuis. Calor que o dia juntou no asfalto (o sol cobria tudo com força) se evolvendo, subindo pelas pernas em maré de arrepios, subindo pelas coxas, teimando para cima – ah! ah! ela grita por dentro, deslumbrado evoé de carne nova, os olhos imensos e ávidos – bebendo. Ela é olhos, é ouvidos – buzinas desvairadas, freios rangentes, explosões chiantes e vagarosas de ar comprimido, – da loja atravancada de resplandecentes caixões brancos com trincos e botões de prata vem o estribilho “siri tá no pau eu também sei tirar o cavaco” – ri sozinha de puro deleite – e as conversas dos outros em colcha de retalhos, as conversas significantes e ininteligíveis – não é negócio com a desvalorização do – Mengo é sempre Mengo e você vai ver que – isto que está aí não aguenta nem – sessenta por cento para reinvestimento – aí ele se mancou e falou pra mim fazer – um tubinho estampado com alças de rouloté – você está liiiiinda hoje – o dólar fechou na casa dos – Teixeira Dias, tudo

neofigurativo, parece que o abstracionismo já – deu galho com papai – expulso da faculdade no terceiro – quarto ano de casados é fogo – e daí? esquece o fígado e manda brasa – corre amanhããããã! – e de repente o carrilhão de São José começa a tocar música macia e sonolenta feito mãe fazendo cafuné na gente, a alma vai ficando redonda e leve, a alma crescendo inchada de gostosura, “a tirar o cavaco do pau, o cavaco do pau, o cavaco do pau” – ela é toda olhos e ouvidos e sofreguidão e o arrepio de calor que lhe inaugura a carne nova (Silva, 1965, p. 33-34).

Assim, como faz perceber o referido excerto, a voz que narra inicia a trama descrevendo o cenário de tal modo que é possível captar o clima do lugar por meio dos sentidos: percebem-se as cores, sente-se o calor e ouvem-se os ruídos e as múltiplas vozes que se entrecruzam num emaranhado quase incompreensível. Em meio à balbúrdia de cores, temperatura, formas, texturas e sons, está a personagem central da narrativa: Dalva, a mulher negra que veio do interior para a capital. Ela está deslumbrada, “bebendo” tudo o que vê com “os olhos imensos e ávidos” (Silva, 1965, p. 33). Dalva dos Santos “é toda olhos e ouvidos e sofreguidão e o arrepio de calor que lhe inaugura a carne nova” (p. 34). Essa mesma carne nova desperta o olhar masculino: “velhote bem vestido de têmporas brancas pisca em convite – ah velho assanhado! e tão distinto que parece (o riso efervescendo lá dentro em borbulhas coceguas)”. O narrador onisciente nos mostra uma Dalva mergulhada num universo novo, em que ela, deslumbrada demais, talvez, não tenha ainda se dado conta de que nem tudo é formosura nesse “Rio bruxo, cidade enfeitada!” (p. 34).

No Centro da capital carioca, na Avenida Rio Branco, Dalva se transmutará em múltiplas pessoas, numa espécie de identificação que só a criação estética é capaz de produzir, como veremos no tópico 3.1.2.3, e o leitor é levado a conhecer, por exemplo, a família de retirantes que passa fome diante dos olhos de todas aquelas pessoas que transitam por ali em sua correria cotidiana. Ficamos sabendo dos mais dolorosos sentimentos, principalmente os da mãe que não deseja estender a mão para pedir esmola, mas vê que esse gesto será inevitável, pois os seis filhos estão famintos e o seu homem, emasculado pela cidade, não sabe o que fazer diante daquela situação desconhecida. Dalva também vai trazer o seu passado e o da irmã Nair, que se “perdeu” na vida. Na busca pela irmã, por quem sente “um amor incontível”, ela e a voz que narra permitem perceber os discursos enraizados na cultura que justificam a condição de Nair, em seu estado de isolamento, em sua condição de escória do mundo. Essas e outras particularidades são perceptíveis devido ao entrecruzamento de vozes, que fazem dessa narrativa um heterodiscurso em movimento, em sua mais provável acepção dialógica.

Essa identificação do *eu* com o outro, constatada em “Dalva na rua mar”, também é verificada no romance *Sangue sem dono* (1964), da mesma autora (Lopes, 2017; 2019). O título,

numa alusão a *O sangue dos outros* (1945), de Simone de Beauvoir, parece ir além do sentido beauvoriano, numa conotação de entrega total, como se o sentimento de pluralidade tivesse alcançado o seu grau máximo e o *eu* se diluído nos outros. O romance de Carmen da Silva nos traz uma protagonista burguesa que vive uma transformação no decorrer da trama, ao ponto de, no desfecho, se sentir irmanada ao povo, como se assumisse uma nova identidade: “Estou entre eles, apertada, espezinhada, ferida: essa coisa quente que me escorre pelo rosto é sangue, mas nem tenho a certeza de que seja meu, estamos tão unidos que podia ser o sangue deles correndo em minha face [...] é sangue e eu estou junto do povo” (Silva, 1964, p. 113). Nesse transcorrer, ela também sofre transmutações: torna-se Brunilde, Nora, João-Teimoso, (até Hedda Gabler) e, por fim, Carmen, a Carmen da Silva do Rio Grande.

Publicado no ano do golpe militar ocorrido no Brasil, o romance traz elementos que dizem respeito não só ao contexto brasileiro, mas também ao da Argentina, espaços transitados pela protagonista. O que importa muito notar na configuração dessa narradora e protagonista é que na narrativa predomina o seu discurso, mas ele não é uno, fechado em si. Ele é dialógico. Como vimos nas afirmações de Fiorin (2011, p. 18-19), todos os enunciados inseridos no processo comunicativo são dialógicos. Considerando essa interpretação que Fiorin faz da teoria de Bakhtin, trago algumas passagens do romance com o intuito de verificar a referida dialogização.

Em Buenos Aires, eram quatro horas da manhã, a protagonista volta para casa em companhia de três amigos. Ouvem o ronco de avião e eles, instintivamente, se encolhem. Não é o que imaginam, uma “saraivada de bombas”, pois o clima político na Argentina estava tenso, mas “uma chuva de flocos de papel”, e eles correm para apanhá-los, cheios de expectativas: “proclamação da aeronáutica? Propaganda política – neste momento? Instrução à população civil?”, mas era apenas um anúncio da Casa Vulcano: “Álvaro recolhe um do chão, juntamos as cabeças para lê-lo: ‘Senhora, senhor: se ainda não foi à liquidação da Casa Vulcano, não sabe o que é a verdadeira guerra aos preços altos. Abrigos, impermeáveis, capas de chuva, montgomerias, rompe-ventos...’”⁷⁰ (Silva, 1964, p. 46, grifo nosso). Nesse momento, a protagonista de *Sangue sem dono* tem uma revelação: “De chôfre, como se a mensagem estivesse explícita, preto no branco, no imprevisto anúncio, compreendo claramente o sentido daquele dia e de todos os meus dias que, desde a infância, convergiam para êle” (p. 46). Assim, nesse momento epifânico, que, vale dizer, acontece porque entra na narrativa o discurso de

⁷⁰ Em “a verdadeira guerra dos preços altos”, o anúncio publicitário parece incorporar à sua linguagem o discurso corrente no cotidiano de Buenos Aires, já que, em termos políticos, a população vivia um clima tenso, como se estivesse numa “guerra”.

outro gênero textual, um anúncio publicitário (um caso de heterodiscurso), ela toma consciência de seu lugar no mundo, como um sujeito capaz de fazer suas escolhas e ser responsável pelas suas ações:

Se Deus não existe, tudo começa a partir de mim. Escrito no papel da Casa Vulcano, flor venenosa, bomba de tempo. Carmen, Nora ou Brunilde, que importa um nome ante a magnitude da tarefa? Impermeáveis da Casa Vulcano, soldadinhos adolescentes de barriga contra o asfalto, generais amigos, adversários, amantes passados e futuros, solitária estrangeira da Avenida Leandro Além, homens e mulheres, em verdade em verdade vos digo: Deus não existe e isto me compromete até a medula dos ossos (SILVA, 1964, p. 47-48).

Nesse discurso da narradora, percebem-se outros, a começar pelo princípio da filosofia existencialista, constatado no primeiro e no último período. O discurso religioso (“em verdade em verdade vos digo”), numa construção híbrida, tem o tom solene parodiado para introduzir o posicionamento existencial diante da vida. O escrito do anúncio da Casa Vulcano, que parece tão esdrúxulo para a ocasião, ao trazer a palavra “guerra”, estabelece comunicação com o contexto político, e o que é tão inusitado será motivo para a narradora despertar-se para a sua missão. A referência aos “soldadinhos adolescentes” parece lembrar os jovens convocados para participar da Aliança de Perón. Enfim, um exemplo de que “todo discurso é inevitavelmente ocupado, atravessado, pelo discurso alheio” (Fiorin, 2011, p. 19).

Em alguns momentos desse romance, também é possível captar as vozes sociais do contexto brasileiro da década de 1960 quando intelectuais foram perseguidos pelo regime militar. Entre eles, o educador Paulo Freire, que foi homenageado com o poema “Canção para os fonemas da alegria”, de Thiago de Mello, que o escreveu quando estava exilado no Chile, em 1964. De um veículo, a protagonista refere-se a uma professora que “salta no Ministério da Educação com sua decadência envolta em cetim de cosméticos, suas calças virtuosas e um manto de tempo e resignação sobre os ombros” (Silva, 1964, p. 88). Como se falasse com a suposta docente, faz uma exortação: “Ah, não – acorda! Toma o teu destino entre as mãos, aperta, devora, possui! [...] Desperta, professorinha, arranca as calças de brim e a resignação, veste uma consciência, uma vontade áspera e rebelde, queima as cartilhas inúteis [...]” (p. 89). A narradora, em sua tentativa de persuasão, vai recobrando as frases desprovidas de sentido usadas na alfabetização do ensino tradicional: “vovó leva o ovo, vovô vê a uva [...] Babá bate o bolo” (p. 89). Em seguida, mais uma vez, como se inspirada pela educação libertadora proposta por Freire e embalada pelos versos de Thiago de Mello, a protagonista exorta:

Queima, professorinha, queima e baila sobre a pira, teus pés levantarão fagulhas como estrelas, [...] conquista este mundo que é teu, que é meu, que é de todos os homens que pisam o reino da terra. Vovô vê a uva – todos nós

vemos as uvas, deslumbrantes, roxas, tumescentes, oferecendo-se no alto da videira, os cachos apertando suas promessas de mel, e as noites de vindima em Caxias do Sul as moças cantam brejeiras canções mediterrâneas aprendidas de seus pais, e em certa hora a escuridão se povoa de sussurros amorosos e sons festivos de gaita. Hoje é dia de vindima em todo o mundo. Hoje é o sumarento outono do mundo: vamos erguer as mãos e colher (Silva, 1964, p. 84).

Assim, já próximo do desfecho do romance, a protagonista acredita na mudança social a partir de pessoas conscientes e livres. A educação parece ser uma saída para se perceber a alienação e lutar contra ela. Talvez, por isso mesmo, tenho a impressão de que o seu discurso recupera o de Paulo Freire. Ela, então, começa a ver um outro mundo, outra sociedade, em que os oprimidos intuem a sua força, e esta vai assustar os opressores. Nessa visão, por meio do dialogismo como recurso estético, diferentes vozes se encontram, principalmente aquelas que circulam nos anúncios e propagandas das classes dominantes que vivem confortavelmente enquanto as párias sustentam seus luxos:

O mundo de repente ficou vivo, habitado por gente viva que tem voz, uma voz feita de milhares, milhões de vozes solidárias. Assombrados, estarecidos, os proprietários do destino escutam esse brado mais potente que o clamor de seus alto-falantes, de sua imprensa melíflua e venenosa, dos cartazes que eles penduram nas paredes, tome coca-cola e sorria um sorriso idiota de dentes perfeitos, cintura de pilão e busto agressivo, erotismo pré-fabricado ao gosto dos eunucos chefes de empresa, pernas de fazer sonhar adolescentes espinhentos, Esso constrói o progresso do Brasil, e a faixa lisa da estrada entre a dupla fileira de chalés suíços e californianos, paisagem ideal de folhinha brinde de fim de ano, agradecemos aos clientes sua preferência, chalés tipo nutrição equilibrada e troque-seu-carro-velho-por-um-novo, vivendas onde nunca moraram os homens que constroem o progresso do Brasil, esses vivem em cabeças-de-porco, em favelas ou em ranchos de sapê, cinco na mesma enxerga, cinco na mesma cova-rasa, tuberculose e fome, pneumonia e fome, botulismo e fome, morte alívio da fome (Silva, 1964, p. 90).

Nesse processo dialógico, a interação verbal evidencia o distanciamento entre as classes sociais, mas isso se dá de modo paradoxal, pois o período longo, marcado apenas por vírgulas, o que poderia representar o encontro entre esses grupos, começa com “os proprietários do destino” e termina com “os homens que constroem o progresso do Brasil”, o que evidencia o recurso antitético. O leitor é conduzido na leitura do enunciado e o conclui quase sem fôlego, como se não fosse mais possível uma saída, já que o período finaliza com a ideia da morte. No entanto, os oprimidos, que são aqueles que verdadeiramente constroem o progresso do país, têm na visão utópica da protagonista um destino digno, pois não estão condenados à morte.

Dialogando com o discurso do poema “O operário em construção”⁷¹, de Vinicius de Moraes, ela assim se refere ao fim glorioso dos excluídos:

Mas eles não mais se unem para a morte: erguidos, másculos, lucidamente ferozes, reivindicam a vida. Querem a terra que pertence à sua enxada, o pão que pertence ao seu esforço, a casa que eles levantaram “onde antes só havia chão”, seus pés já não pendem no vácuo lá do alto dos vertiginosos andaimes como os pés dos enforcados, e o destino se cansou de ser puta cara entre meia dúzia de mãos roliças e macias enfeitadas de anéis que marcam vincos na brandura da carne manteigosa (Silva, 1964, p. 90).

Fuga em setembro é outro romance de Carmen da Silva, publicado em 1973, momento em que a ditadura ameaçava este espaço sul-americano. Ele é uma tradução de *Setiembre*, publicado na Argentina em 1957, mas escrito em 1955 quando Perón é destituído do poder. Essa tradução foi feita pela própria autora com o auxílio da sobrinha Luci Montañó (Lopes, 2017, p. 101), o que comprova o seu domínio de línguas neolatinas como o português e o espanhol. Sobre o contexto do qual nasce o romance, Carmen da Silva (1973, p. XIII) esclarece:

Em setembro de 1955, a Marinha, setores do Exército e da Aeronáutica e grupos civis derrubaram a ditadura de Juan Domingo Perón, na Argentina. Esse movimento é o pano de fundo do presente romance, publicado em Buenos Aires em 1957. As ameaças, angústias e incertezas daqueles três dias, o confinamento forçado pelo toque de recolher, constituem a “situação extrema”: privados de suas distrações e evasões habituais – o bar, o restaurante, o cinema, a boate – os personagens, participantes ou meros espectadores, confrontam-se consigo mesmo e com a exacerbação de seus problemas.

Carmen da Silva também fala sobre a dificuldade que ela teve para realizar a tradução, que fazia tempo era requisitada por editores brasileiros. Os motivos, segundo ela, diziam mais respeito à forma do que ao conteúdo porque “a espinha dorsal do romance é uma circunstância comum à realidade de qualquer país latino-americano. Mas os tipos, ambientes, costumes e, sobretudo, a linguagem popular, foram o resultado de uma rigorosa pesquisa local” (Silva, 1973, p. XIII-XIV). De fato, esse trabalho deve ter exigido muito das tradutoras, uma vez que, além dos aspectos que dizem respeito a ambiente e costumes, a linguagem do romance é, predominantemente, coloquial, e, com certeza, devido à variação linguística, transpor a língua dos falantes de Buenos Aires para a língua brasileira não foi tarefa fácil. Por isso ela reconhece

⁷¹ Em “O operário em construção”, poema de Vinicius de Moraes de 1959, o eu lírico o inicia assim: “Era ele que erguia casas / Onde antes só havia chão. / Como um pássaro sem asas / Ele subia com as casas / Que lhe brotavam da mão (...)”. Depois que o operário toma consciência de sua condição e, reiteradamente, diz “não” ao opressor, a voz poética conclui: “Uma esperança sincera / Cresceu no seu coração / E dentro da tarde mansa / Agigantou-se a razão / De um homem pobre e esquecido / Razão porém que fizera / Em operário construído / O operário em construção”. Disponível em: “<https://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/poesia/poesias-avulsas/o-operario-em-construcao>”. Acesso em: 25 set. 2023. Assim, o fim glorioso destinado aos operários de *Sangue sem dono* assemelha-se ao destino do operário do poema de Moraes.

que o seu temor era que “os personagens fossem ‘portenhos’ demais” (p. XIV). Além disso, outro problema era a variação histórica da língua:

Restava o problema de verter para o português a gíria portenha em voga em 1955. Procurar os equivalentes brasileiros da época me levaria a usar termos que, para os leitores mais jovens, teriam valor antediluviano. Empregar gíria muito atual seria criar um choque entre a linguagem e os fatos ocorridos há quase dezoito anos. Optei por um vocabulário um pouco intemporal: é um compromisso, com as vantagens e os inconvenientes de qualquer compromisso (Silva, 1973, p. XIV).

Ademais, vale destacar o caráter político dessa iniciativa em traduzir *Setiembre*. No artigo “Tradução em Carmen da Silva: um ato político”, Lopes (2017) aborda, entre outros aspectos, a não neutralidade no processo de tradução desse romance, o que pode ser comprovado por meio das palavras da própria autora: “E agora, com Perón novamente ‘entronizado’ na Argentina, achei oportuno publicar uma obra que, em certo modo, serve para refrescar memórias históricas ainda recentes, mas, pelo visto, algo embotadas” (p. XIV). Essa declaração da autora reporta-se ao que Romero (2006, p. 186) expõe sobre a volta de Perón à Argentina e ao poder:

Em 25 de maio de 1973, o presidente Héctor J. Cámpora assumiu o governo e, em 20 de junho, Juan Domingo Perón voltou ao país. Nesse dia, no meio da imensa multidão reunida no aeroporto de Ezeiza, um enfrentamento entre grupos armados de distintas tendências do peronismo provocou um massacre. Em 13 de julho, Cámpora e o vice-presidente Solano Lima renunciaram. Com a ausência do titular do Senado, quem assumiu a Presidência foi o presidente da Câmara dos Deputados, Raúl Lastiri, que era genro de José López Rega, secretário particular de Perón e, ao mesmo tempo, ministro do Bem-Estar Social. Em setembro, foram realizadas novas eleições e a chapa Perón-Perón, que o líder dividiu com sua esposa Isabel (María Estela Martínez), obteve 62% dos votos. Em 1º de julho do ano seguinte, Perón morreu e Isabel o substituiu, até ser deposta pelos chefes militares em 24 de março de 1976. Os três anos da segunda experiência peronista, verdadeiramente prodigiosos pela concentração de acontecimentos e sentidos, encerraram – de maneira infeliz e tenebrosa – toda uma época da história argentina.

Em *Fuga em setembro*, as personagens estão imersas num clima tenso, em decorrência da queda de Perón, o que provocou o confinamento forçado dos cidadãos, já aludido aqui na justificativa de Carmen da Silva. O enredo se desenvolve em dois espaços: o Hotel Estrela e o Alvear Palace. Pelas denominações de ambos os lugares, percebe-se um contraste, resultado das classes sociais que os habitam. Vale dizer que, em Buenos Aires, realmente existe o Alvear Palace Hotel, um hotel de luxo que foi inaugurado em 1932. Conforme a opinião de uma das personagens, o Hotel Estrela é “um ambiente horrível, verdadeira escória humana” (Silva, 1973, p. 8). Para Lopes (2017, p. 75), “desse espaço, surgem variados tipos: operários, prostitutas,

lavadeiras, alfaiates, homossexuais, doentes psiquiátricos, dentre outros. Se comparado ao Alvear Palace, o Estrela é o ambiente mais plural, dinâmico e significativo na narrativa”.

Mesmo o Estrela sendo um hotel onde habitam, por assim dizer, os párias, nele há hierarquizações entre as pessoas, o que nos possibilita constatar diferenças no tratamento entre elas: “No Estrela se almoça cedo por causa do horário das fábricas. Duas mesas grandes e algumas mesinhas pequenas para os ‘diferentes’” (p. 2). Trata-se dos intelectuais como, por exemplo, Cláudio Ortega:

Catedrático de Psicologia mas agora não tem cátedra nenhuma. Publicou três livros, o terceiro foi queimado. Falava muito de liberdade, autonomia de consciência, responsabilidade ante o mundo, um troço meio na base sartriana, a censura achou subversivo paca. Cinco mil exemplares pro fogo. Dos outros dois, há muito tempo Ortega não vê nem a cor dos direitos autorais. Traduz alguns artigos, dá umas aulas particulares e vai se virando. Na pensão ninguém o chama de você. Seu Cláudio, quer me passar o sal faz favor. Dia doutor. Friozinho hem professor. Respeito pela cultura, pô (Silva, 1973, p. 2).

É interessante notar que a língua do narrador mistura-se com uma linguagem mais coloquial, própria de boa parte das personagens que se hospedam ali e que procuram modular sua forma de falar quando se dirigem aos “diferentes”. No mesmo romance, é possível também constatar uma linguagem menos informal e até mesmo formal, não só na fala dos “diferentes” do Estrela, mas também na voz do narrador (que algumas vezes parece se confundir com o autor-criador) e de hóspedes do Alvear Palace. Ademais, pode-se dizer que o romance é plurivocal, o que possibilita conhecer os pensamentos e sentimentos das personagens, sua história e suas opiniões acerca do momento político vivido na Argentina. Uma de suas particularidades é justamente esta: ser capaz de reunir uma pluralidade de vozes, muitas vezes dissonantes.

Há um mar embravecido dentro da cabeça das mulheres que tomam quinina para abortar e um mar embravecido no sangue dos que passam três dias com o revólver na mão, destruição, violência, morte, eles vão me pagar, canalhas, em cima de mim ninguém pisa mais, ainda que eu tenha de acabar com todos eles, um por um. Um mar embravecido no peito dos que batem na máquina de escrever tac-tac Bertrand Russell marked a diferente trend of thought Bertrand Russell marcou uma corrente de pens, não, marcou uma tendência intelectual diferente. Prometi esta tradução para a semana que vem mas pode ser que eu nem esteja aqui, logo que o Luiz me der o aviso vou para Córdoba sem perder um minuto, já esperamos demais. Córdoba vai ser um mar embravecido, during the early days, durante os primeiros tempos (Silva, 1973, p. 30).

Nesse excerto, a construção híbrida aproxima diferentes discursos. Num mesmo parágrafo, encontram-se peronistas e anti-peronistas, a ralé e o “diferente”, a prostituta e o adolescente da tropa de choque de Perón. É uma demonstração de como o gênero romanesco é maleável ao permitir variadas possibilidades de composição, o que é bastante produtivo na criação estética que pretende contemplar o outro ao dar visibilidade à alteridade.

3.1.2 Incursões em romances de mulheres: figurações das/dos párias em Carmen da Silva e Patrícia Galvão

Da coletânea *Contos de aprendiz*, do consagrado poeta (aqui, prosador) Carlos Drummond de Andrade, lembro o conto “A doida” para falar da incomunicabilidade e ausência de voz da pária. Ela, uma personagem feminina, é conhecida por meio de um narrador onisciente que não revela ao leitor o que se passa em seus pensamentos. Sobre sua história, sobre o porquê de viver isolada num chalé em um terreno abandonado, pouco sabemos. Pode ser que tenha sido repudiada pelo marido fazendeiro na noite de núpcias – “Deus sabe por que razão” (Andrade, 2004, p. 38). Os boatos também davam conta de que “o marido ergueu-se terrível e empurrou-a, no calor do bate-boca; ela rolou escada abaixo, foi quebrando ossos, arrebatando-se. Os dois nunca mais se veriam” (p. 38). Outra variante da boataria dizia que ela foi expulsa de casa pelo próprio pai porque tentara envenená-lo, já que ele “tinha dinheiro grosso e estava custando a morrer” (p. 38). O fato é que, por décadas, se criou em torno dessa mulher uma história, sempre deformada, que alimentou a perversidade, até mesmo nas crianças, e esta fez com que o chalé fosse sempre atacado e ela rotulada de “doida”.

Embora o título do conto seja “A doida”, o que nos leva a acreditar na centralidade da personagem na narrativa, quem ganha proporções significativas é um garoto que, num dia com os amigos, resolveu, mais uma vez, provocar a “doida”, apedrejando sua casa, mas esta permaneceu no mais completo silêncio. Como não houve o reverberar da agressão, perdeu-se a graça de continuar atirando pedras naquela casa que não reagia. O restante do grupo seguiu “para o banho e a pega de passarinhos” (p. 37). Entretanto, o garoto ficou e resolveu invadir aquele terreno e aquele chalé desconhecidos para poder realizar maiores façanhas. Os pré-conceitos que ele tinha acerca do lugar foram desfazendo-se e, quando enfim, encontrou a mulher rotulada de “doida”, descobriu que “era simplesmente uma velha, jogada no catre preto de solteiro, atrás da barricada de móveis. E que pequenininha!” (p. 42). Ela parecia ter medo e já estava em seus instantes finais. O menino, antes perverso, foi se transformando num garoto preocupado e solidário com aquela mulher. Resolveu ficar com ela até o final porque “tinha medo de que ela morresse em completo abandono, como ninguém no mundo deve morrer” (p. 43-44).

De fato, é uma narrativa comovente que nos leva a ter esperança na humanidade, na capacidade de o ser humano se transformar. Quanto à estratégia do autor-criador em manter emudecida a mulher que morre sozinha, essa pode ter contribuído para que o cuidado e o sentimento de responsabilidade do menino pudessem ser mais evidenciados: “A boca remexeu,

deixou passar um som vago e tímido. [...] Ele teve a impressão de que não era xingamento, parecia antes um chamado. Sentiu-se atraído para a doida, e todo desejo de maltratá-la se dissipou. Era um apelo, sim, e os dedos, movendo-se canhestramente, o confirmavam” (p. 42-43). O garoto aproximou-se, mas a boca da mulher “insistia em soltar a mesma palavra curta, que entretanto não tomava forma” (p. 43). Ele lhe deu água, repousou-a confortavelmente... “mas a boca deixava passar ainda o mesmo ruído obscuro, que fazia crescer as veias do pescoço, inutilmente. Água não podia ser, talvez remédio...” (p. 43). No entanto, não era remédio, ou seja, chegamos ao desfecho e não sabemos o que ela queria falar. Podemos levantar hipóteses, mas o incômodo continua porque essa mulher não perde a voz somente na hora da morte. Foram décadas de silenciamento, apenas palavras iradas (que nem sabemos quais são) para responder às agressões. Terminamos a narrativa e não sabemos, de fato, qual é a história dessa personagem que no conto começa rotulada como “doida” e termina como “mulher”.

Diante desse emudecimento, chamo a atenção para o que será exposto e discutido nesta etapa final da tese, em que ficaremos conhecendo as figuras párias representadas nos romances *Parque industrial*, de Patrícia Galvão, *Fuga em setembro* e *Sangue sem dono* (neste, muito brevemente) e a novela “Dalva na rua mar”, de Carmen da Silva. Considerando o gênero romanescos como um campo marcado pela pluralidade de vozes, de estilo e de outros gêneros, acredito que, numa análise, em que a categoria “pária” é o centro da atenção, é imprescindível verificar no texto a voz dos excluídos, e se essa está silenciada, é preciso saber por quê. O que tenho constatado na literatura produzida por essas mulheres é a abertura para que as múltiplas vozes possam se fazer ouvir. Se em algum momento uma voz é emudecida, isso acontece estrategicamente para reforçar ainda mais a condição de pária. As personagens estigmatizadas, aquelas sobre as quais pesam ainda mais as forças da opressão, são as que mais ganham espaço na trama. O leitor é levado a conhecê-las pelos diferentes discursos, especialmente o discurso indireto livre. Portanto, emudecer o/a pária é tirar dessa figura a possibilidade de nos apresentar o porquê de sua humanidade ter sido vilipendiada.

As opressões que pesam sobre as personagens dizem respeito, principalmente, às questões de gênero, raça e classe. Como a literatura plasma todas essas questões, considero produtora refletir sobre as reivindicações dos grupos considerados minoritários, especialmente as mulheres pobres e negras, que são as que mais receberam a atenção das autoras. Para tanto, faço uma breve abordagem a partir do pensamento feminista para além do hegemônico. Ademais, o sujeito homoerótico é uma figura pária que também aparece, em especial, no romance de Carmen da Silva, e, por isso, aqui também se faz necessário pensar sobre esses corpos incompreendidos e violentados que têm, nas últimas décadas, ganhado força na

literatura. Párias também são os trabalhadores, os operários, que têm sido cotidiana e historicamente oprimidos pelo sistema capitalista e que, também, são constados nos romances das autoras em estudo.

Lélia Gonzalez é uma das maiores representantes do feminismo negro brasileiro, além de ser uma referência para pensadoras estrangeiras, como Angela Davis, autora de *Mulheres, raça e classe*. Apesar de Kimberlé Crenshaw ter cunhado o termo “interseccionalidade”, opto pela contribuição do pensamento de Gonzalez sobre questões que dizem respeito à mulher negra no Brasil, que, segundo ela, sofre uma tríplice discriminação: raça, classe e sexo, “uma vez que os estereótipos gerados pelo racismo e pelo sexismo a colocam no nível mais alto de opressão” (2020, p. 50). Para a criadora da categoria político-cultural “amefricanidade”, “a mulher negra é vista pelo restante da sociedade a partir de dois tipos de qualificação ‘profissional’: doméstica e mulata” (Gonzalez, 2020a, p. 51). Como empregada doméstica, a mulher negra presta serviços nas casas de famílias de classe média ou alta da população brasileira, e, nessa função, “ela sofre um processo de reforço quanto à internalização da diferença, da subordinação e da ‘inferioridade’ que lhe seriam peculiares. Tudo isso acrescido pelo problema da dupla jornada que ela, mais do que ninguém, tem de enfrentar” (p. 50). Quanto à profissão de “mulata”, Gonzalez (2020a, p. 51) afirma:

É uma das mais recentes criações do sistema hegemônico no sentido de um tipo especial de “mercado de trabalho”. Atualmente, o significante mulata não nos remete apenas ao significado tradicionalmente aceito (filha de mestiça de preto/a com branca/o), mas a um outro, mais moderno: “produto de exportação”. A profissão de mulata é exercida por jovens negras que, num processo extremo de alienação imposto pelo sistema, submetem-se à exposição de seus corpos (com o mínimo de roupa possível), através do “rebolado”, para o deleite do voyeurismo dos turistas e dos representantes da burguesia nacional. Sem se aperceberem, elas são manipuladas, não só como objetos sexuais mas como provas concretas da “democracia racial” brasileira; afinal, são tão bonitas e tão admiradas! [...] Em outros termos, são sutilmente cooptadas pelo sistema sem se aperceberem do alto preço a pagar: o da própria dignidade.

A origem desse tipo de profissão, conforme a pensadora, vem das escolas de samba, “uma das mais belas expressões populares da cultura negra brasileira”, mas que, infelizmente, foram corrompidas pelos valores do sistema hegemônico, o que “culminou com esse tipo de manipulação/exploração sexual, social e econômica de muitas jovens negras de origem humilde” (Gonzalez, 2020a, p. 51). Essas jovens, muitas vezes, são convencidas de que esse tipo de profissão é sinônimo de ascensão social, o que lhes possibilitará sair da pobreza:

E lá se vão, contratadas para se apresentarem em espetáculos dançantes nas boates, nos restaurantes finos, nos hotéis elegantes etc. Uma ou outra consegue se casar com algum turista europeu ou se transforma em manequim de certo

renome. Mas a maioria acaba por se entregar à prostituição aberta, à bebida e outras drogas e termina como “estrela” dos “inferninhos” que pululam nas grandes cidades (Gonzalez, 2020a, p. 51-52).

O mito da democracia racial⁷² que, reiteradamente, se tentou incutir na sociedade brasileira, dando a entender que não existe racismo, que todos são tratados igualmente, tem, no rito carnavalesco o momento para ser “atualizado com toda a sua força simbólica. E é nesse instante que a mulher negra se transforma única e exclusivamente na rainha, na ‘mulata deusa do meu samba’, ‘que passa com graça/ fazendo pirraça/ fingindo inocente/ tirando o sossego da gente’” (Gonzalez, 2020a, p. 71). Essa interpretação que Gonzalez faz desse fenômeno me leva a pensar na protagonista mulata da novela “Dalva na rua mar” quando passa pela Avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro – não é Carnaval, mas o momento em que ela “acontece” na avenida lembra muito esse ritual carnavalesco. Como veremos, ela parece representar a mulher negra deste sentido das profissões: “doméstica” e “mulata”.

A exploração sexual da mulher negra, segundo Gonzalez (2020a, p. 52), era algo que estava além do que pensavam ou diziam “os movimentos feministas brasileiros, geralmente liderados por mulheres da classe média branca”. Jovens negras que se destacavam pela beleza eram contratadas por mulheres brancas para trabalharem como domésticas e, também, servirem de objeto para que seus filhos pudessem iniciar-se sexualmente (Gonzalez, 2020a, p. 52). Esse é um dos exemplos que nos levam a pensar na categoria “mulher”, que não dá conta da realidade das mulheres que vivenciam experiências muito diversas das do mundo branco. Essa e outras razões vão levar Gonzalez (2020a, p. 52) a criticar a exclusão da mulher negra “dos textos e do discurso” do movimento feminista: “A maioria dos textos, apesar de tratarem das relações de dominação sexual, social e econômica a que a mulher está submetida, assim como da situação das mulheres das camadas mais pobres etc. etc., não atentam para o fato da opressão racial” (p. 52). Não considerar esta opressão torna inviável discutir certas questões como, por exemplo “a exploração da mulher negra pela mulher branca” (p. 53). Segundo Audre Lorde (2019, p. 243),

⁷² Silvio Almeida (2019, p. 107), em *Racismo estrutural*, comprova como o mito da democracia racial escamoteou a desigualdade racial: “A partir de 1930, a necessidade de unificação nacional e a formação de um mercado interno, em virtude do processo de industrialização, dão origem a toda uma dinâmica institucional para a produção do discurso da democracia racial, em que a *desigualdade racial* – que se reflete no plano econômico – é transformada em *diversidade cultural* e, portanto, tornada parte da paisagem nacional”. Vale lembrar, nesse contexto, o que o próprio Almeida afirma (p. 179): “O que se pode notar é que a ideologia da democracia racial se instalou de maneira muito forte no imaginário social brasileiro, de tal modo a ser incorporada como um dos aspectos centrais da interpretação do Brasil, das mais diversas formas e pelas mais distintas correntes políticas, tanto à ‘direita’ como à ‘esquerda’. Para entender a força desta ideia inserida no debate nacional com a obra de Gilberto Freyre, é fundamental que se entenda que a democracia racial não se refere apenas a questões de ordem moral. Trata-se de um esquema muito mais complexo, que envolve a reorganização de estratégias de dominação política, econômica e racial adaptadas a circunstâncias históricas específicas”.

“recusar-se a reconhecer a diferença torna impossível enxergar os diferentes problemas e armadilhas que só veem a opressão em termos de gênero”.

Patrícia Galvão foi crítica não só do feminismo encabeçado pelas mulheres burguesas, o que fica evidente na seção “A mulher do povo” e no romance *Parque industrial*, mas também das mulheres privilegiadas socialmente e sem nenhuma consciência política. Em sua coluna do dia 13 de abril de 1931, no artigo intitulado “Normalinhas”, ela fala das garotas tradicionais que poderiam reagir contra a “mentalidade decadente”, mas, em vez disso, mesmo sendo moças, agem como “abomináveis burguesas velhas”:

Com um entusiasmo de fogo e uma vibração revolucionária poderiam se quisessem, virar o Brasil e botar o Oyapock perto do Uruguay. Mas D. Burguesia habita nelas e as transforma em centenas de inimigas da sinceridade. E não raro se zangam e descem do bonde, se sobe nele uma mulher do povo, escura de trabalho (Galvão *apud O HOMEM DO POVO*, 2009, p. 48).

Patrícia Galvão assegura que essas burguesas, que se consideram acima das mulheres pobres, quando se reuniam em “bandinho” ou era para conversar sobre futilidades ou era para condenar outra mulher que agia contra o controle cristão: “Agrupam-se para abandoná-la. A camarada tem que andar sozinha... É uma imoralidade... Ao menos, se fizesse escondido...” (p. 48). Para ela, havia uma incompatibilidade entre essas mulheres e o seu tempo, o que lhes impossibilitava educar filhos com outra mentalidade: “E vão estragar com os ensinamentos falsos e moralistas a nova geração que se prepara. É caso de polícia!” (p. 48). Ademais, a autora também demonstra, em sua criação literária, se solidarizar com as mulheres negras. É o caso de Corina que, em *Parque Industrial*, ganha centralidade no romance.

Carmen da Silva, além de trazer para a trama de “Dalva na rua mar” a mulher oprimida pela raça e pela classe, em *Sangue sem dono*, critica a chamada democracia racial. Em relação aos negros, a narradora e protagonista diz que nunca os viu “em restaurantes caros, nas buates, nos bons hotéis – a não ser como porteiros ou serventes” (Silva, 1964, p. 13). Ironicamente, ela continua: “Menos mal que não somos racistas; até que somos bons e generosos e permitimos que eles andem pela mesma calçada, viajem nos mesmos ônibus e, inclusive, nos mesmos automóveis – como ‘chauffeurs’, naturalmente” (p. 13). Sua sátira chega ao ápice quando exclama: “Viva a igualdade, a fraternidade, a liberdade de ser servo, de morrer de fome e de lustrar as botas do senhor branco, grande honra para o pobre Chico-rei, viva o 13 de maio e a princesa Isabel de alabastrina cútis” (p. 13-14). No mesmo romance, temos o caso de Lúcia, “filha e neta de cozinheira, bisneta de escravo”, cujo “destino natural teria sido o fogão e o

espanador” (p. 23), se não fosse a “astúcia” da narradora. Assim, retomo Gonzalez (2020, p. 69) que, ironicamente, também critica a suposta democracia racial:

Racismo? No Brasil? Quem foi que disse? Isso é coisa de americano. Aqui não tem diferença porque todo mundo é brasileiro acima de tudo, graças a Deus. Preto aqui é bem tratado, tem o mesmo direito que a gente tem. Tanto é que, quando se esforça, ele sobe na vida como qualquer um. Conheço um que é médico; educadíssimo, culto, elegante e com umas feições tão finas... Nem parece preto.

Desse tom sarcástico de Gonzalez, depreende-se uma problemática que é discutida por Silvio Almeida (2019) quando ele debate racismo. Refiro-me à meritocracia: “a soma do racismo histórico e da meritocracia permite que a desigualdade racial vivenciada na forma de pobreza, desemprego e privação material seja entendida como falta de mérito dos indivíduos” (Almeida, 2019, p. 81). A ideia do mérito centrada no indivíduo, ainda segundo Almeida, encontra nos mecanismos institucionais o meio para se manifestar. O exemplo que ele apresenta diz respeito aos processos seletivos das universidades e aos concursos públicos, porque ser aprovado e ocupar um lugar de prestígio, geralmente, se entende que seja mérito de uma parcela da população branca, masculina, heterossexual e cis, numa clara demonstração de que a desigualdade educacional relaciona-se com a desigualdade racial. Almeida também acresce aos “mecanismos institucionais meritocráticos” a mídia, por difundir “padrões culturais e estéticos ligados a grupos racialmente dominantes”, e o sistema carcerário, por manter “controle da pobreza e, mais especificamente, controle racial da pobreza” (p. 81-82). Dessa modo, conclui Almeida (2019, p. 82): “No Brasil, a negação do racismo e a ideologia da democracia racial sustentam-se pelo discurso da meritocracia. Se não há racismo, a culpa pela própria condição é das pessoas negras que, eventualmente, não fizeram tudo que estava a seu alcance”.

Outro tipo de opressão constatada na análise das obras é a que incide sobre as párias representadas pelas figuras homoeróticas. Aqui, não tenho a pretensão de fazer aprofundamentos nos estudos em torno das teorias *gays* e *lésbicas*, que são originárias da década de 1960, nem da teoria e crítica *queer*, que vem desde a década de 1980 trazendo, também, importante contribuição nos campos sociais, políticos e culturais. O que me importa é considerar, no gênero romanesco, essa subjetividade que vai contra os padrões da sociedade heteronormativa e, por isso, sofre os mais variados ataques que podem, infelizmente, resultar em assassinato. No caso do romance de Carmen da Silva, que foi publicado pela primeira vez em 1957, sua obra é mais uma dessas raridades da literatura que ousaram possibilitar espaço para que essas identidades fluidas pudessem ter direito a uma voz. Hoje, é imprescindível considerar as questões que dizem respeito à diversidade de identidades e orientações sexuais,

uma vez que a intolerância, além de colocar em risco a vida das pessoas que se afastam dos padrões heteronormativos, tem interferido na produção artística, inclusive na literatura, por meio da censura.

Por fim, refiro-me agora aos trabalhadores de um modo geral, considerados aqui como operários, sobre os quais o sistema capitalista, ao defender a propriedade privada, tem operado um tipo de opressão que tem lhes desumanizado. A classe operária só tem valor dentro desse sistema porque ela detém o que o alimenta: a força de trabalho. Ademais, há uma superestrutura, ou seja, um conjunto de instituições que garante às camadas da elite a perpetuação no poder enquanto as classes oprimidas são alijadas dos direitos mais fundamentais. Em *Parque industrial*, por exemplo, a polícia procura sabotar assembleias ou outras ações dos operários para defender os interesses da burguesia. E, assim, enquanto os burgueses usufruem da riqueza produzida, os trabalhadores apenas sobrevivem em condições precárias. Daí a importância de uma literatura em que as vozes oprimidas das párias possam ecoar porque, caso contrário, o silêncio fortalecerá ainda mais o opressor.

3.1.2.1 As/os operárias/os: párias escravizadas pelo capital

“... Os bons eu enalteço, os maus eu critico. Devo reservar as palavras suaves para os operários, para os mendigos, que são escravos da miséria”.

Carolina Maria de Jesus, de *Quarto de despejo*

Em *Sangue sem dono*, como sabemos, a narradora e protagonista é uma burguesa que procurou se libertar de sua origem. Uma das experiências vividas por ela e que a auxilia a libertar-se da alienação diz respeito à visão que, de uma janela, teve dos operários da construção civil trabalhando em pleno sábado. Naquele momento, ela constata a distância entre as classes sociais:

Vou à janela, olho o esqueleto do edifício em frente. Apesar do sábado inglês, cricrila irritante a voz pontiaguda da serra mecânica; não há sábado inglês para o operário de construção, todos os seus sábados são latino-americanos, sábados com jeito de segunda-feira magra, sábados com sabor a cinza, com marmitta minguada ao meio-dia, com dor nas costelas, o torso nu dobrado, arqueado, os pés pendurados no vazio, a alma e o dia de amanhã pendurados no vazio, madeira, tijolos, argamassa, pá, colher e serra mecânica, quantas vezes amaldiçoei esse trépito que não me deixava dormir em paz minhas sextas de sábado inglês, de sábado pequeno-burguês (sim, Érico, SIM, eu não escolhi minha herança mas escolhi meu destino, tá bom?) [...] (Silva, 1964, p. 56-57).

Diante dessa cena, a protagonista ainda se recorda de versos do poema “O operário em construção”: “Era ele que erguia casas / Onde antes só havia chão. / Como um pássaro sem asas / ele subia com as casas / que lhe brotavam da mão” (Moraes *apud* Silva, 1964, p. 57). E acrescenta considerando que “também Vinícius deve ter uma janela que dá para um edifício em construção; ou simplesmente uma janela, a gente se debruça e vê, o mundo está aí para quem tem olhos. Que desnudas essas salas, esses quartos com um flanco aberto para a rua” (Silva, 1984, p. 57). Assim como o poeta e Carmen da Silva tiveram olhos para ver e retratar o operário em suas obras, a autora de *Parque industrial* também deixou em seu romance o que viu da vida proletária. É desse romance as cenas que seguem.

Quando a chaminé solta seu “grito possante” envolvendo todo o bairro, “os retardatários voam” e “resfolegam como cães cansados para não perder o dia” (Galvão, 2018, p. 16). Vê-se nessas imagens como o capital tornou o trabalho uma atividade que, em vez de humanizar, desumaniza. Enquanto o grito da chaminé ordena a marcha dos operários e esses se apressam, fica na sarjeta “uma chinelinha vermelha”, “sem contraforte” (mais uma vez a imagem do chinelo) (p. 16). Como consequência, “um pé descalço se fere nos cacos de uma garrafa de leite. Uma garota parda vai pulando e chorando alcançar a porta negra” (p. 16). Esse momento simboliza a fragilidade da classe operária maltratada, destituída de direitos, que não é só composta por italianos, mas também por afro-brasileiros. E a cena termina assim: “O apito acaba num sopro. As máquinas se movimentam com desespero. A rua está triste e deserta. Cascas de banana. O resto de fumaça fugindo. Sangue misturado com leite” (p. 16). A metonímia que sugere as máquinas em desespero lembra o próprio desespero do operário, que, mesmo sob condições trabalhistas precárias e com um corpo fragilizado precisa produzir cada vez mais, e os *flashes* intensificam a ideia de que do lado de fora o que resta é o silêncio, a estagnação, a impossibilidade de mudança. Mas é importante lembrar a presença do sangue que, se por um lado, lembra a operária sacrificada, por outro, pode simbolizar a vida que há de brotar. Há uma pausa representada pelo espaço em branco na página e, na sequência, a frase impactante: “Na grande penitenciária social os teares se elevam e marcham esgoelando” (p. 16). Aqui, se percebe um diálogo com a ilustração da capa, em que a fábrica lembra uma prisão.

No interior da fábrica, está Bruna, de “boca cariada” e “cabelos toscos”; ela tem sono, pois no domingo tinha estado num baile até tarde; ela também está com raiva, pois o dia de folga passara rápido demais, mas “os ricos podem dormir à vontade” (p. 17). Ócio só é sinônimo de indolência quando aplicado às classes subalternizadas. E isso fica ainda mais evidente quando a operária é alertada, por um companheiro que estava perto dela, sobre o perigo de se acidentar. O “Chefe da Oficina”, rispidamente, diz que não queria conversa ali, e o operário

procura justificar aquela pausa, alegando o risco de a colega se machucar. Entretanto, como um cruel algoz, o chefe exclama: “– Malandros! É por isso que o trabalho não rende! Sua vagabunda!” (p. 17). Diante dessa brutalidade, “Bruna desperta. O moço abaixa a cabeça revoltada. É preciso calar a boca!”. Essa é a realidade do interior das fábricas em que as párias são exploradas: “Assim, em todos os setores proletários, todos os dias, todas as semanas, todos os anos!”. Contudo, mais uma vez, entre dois espaços em branco, ecoa, ironicamente, a voz que narra: “Nos salões dos ricos, os poetas lacaios declamam: / – Como é lindo o teu tear!” (p.17). Em seu *Quarto de despejo*, Carolina Maria de Jesus (2014, p. 53) também ironiza esse tipo de poeta, que não passa de um subserviente, sem nenhum sentimento de empatia para com os oprimidos, sem consciência de classe e que faz da literatura palavras vazias:

... Mas eu já observei os nossos políticos. Para observá-los fui na Assembleia. A sucursal do Purgatorio, porque a matriz é a sede do Serviço Social, no palacio do Governo. Foi lá que eu vi ranger de dentes. Vi os pobres sair chorando. E as lagrimas dos pobres comove os poetas. Não comove os poetas de salão. Mas os poetas do lixo, os idealistas das favelas, um expectador que assiste e observa as tragedias que os políticos representam em relação ao povo.

O capítulo “num setor da luta de classes” é iniciado por uma voz que exclama: “– Nós não temos tempo de conhecer os nossos filhos!” (Galvão, 2018, p. 27). Trata-se de uma “sessão de um sindicato regional. Mulheres, homens, operários de todas as idades. Todas as cores. Todas as mentalidades. Conscientes. Inconscientes. Vendidos” (p. 27). Percebe-se que é um grupo bastante diversificado e que não tem os mesmos objetivos: “Os que procuram na união o único meio de satisfazer as suas reivindicações imediatas. Os que são atraídos pela burocracia sindical. Os futuros homens da revolução. Revoltados. Anarquistas. Policiais” (p. 27).

Flora Tristan (2015, p. 60) clamava, no século XIX, a união de todos os operários: “*Somente a união pode nos SALVAR!*”. Para que essa união fosse completa, ela defendeu, também, a emancipação da mulher, que “é educada para ser uma *bonequinha boazinha* e uma escrava destinada a *distrair seu mestre e o servir*” (p. 114), mas que devia estar “em pé de *igualdade absoluta* com o homem”, gozando “desta igualdade em virtude do *direito legal que todo ser possui quando nasce*” (p. 122). Em *Parque Industrial*, a união de todos os operários, como preconizava Tristan, não é uma realidade, como podemos perceber nas cenas subsequentes. Da mesma forma, a voz da mulher não se faz ouvir como a dos homens. Até para falar sobre os filhos que ficam distantes dos pais, quem fala é um homem. Uma hipótese para esse silenciamento pode ser o mesmo fato discutido por Tristan em *A união operária*, em que ela demonstra a preocupação com a falta de preparo das mulheres, dadas as circunstâncias em

que elas viviam e foram educadas, o que lhes dificultava ter lucidez e voz ativa nas questões que diziam respeito à causa proletária.

A voz que exclama é interrompida, pois “os policiais começam sabotando, interrompendo os oradores” (Galvão, 2018, p. 27). Quem fala é um cozinheiro de “voz firme”, “mãos enérgicas” e “manchadas pelas dezenas de cebolas picadas diariamente no restaurante rico onde trabalha”. Ele consegue retomar a palavra: “– Nós não podemos conhecer os nossos filhos! Saímos de casa às seis horas da manhã. Eles estão dormindo. Chegamos às dez horas. Eles estão dormindo. Não temos férias! Não temos descanso dominical!” (p. 27-28). Mais uma vez um policial interrompe, alegando que ele já falou o bastante, que iriam amanhecer ali. No entanto, com firmeza, o cozinheiro responde: “– Amanheceremos aqui! [...] Estamos tratando de coisas importantes para a nossa classe. Valem bem um sono perdido. Como posso dormir sabendo que meus filhinhos sofrem fome? E eu cozinhando todo o dia tanta petisqueira para os ricos!” (p. 28). Mais uma vez, o policial interrompe pedindo o término da reunião; porém, energicamente, um ferreiro toma a palavra: “– O companheiro Miguetti luta por um interesse individual e quer sacrificar o interesse coletivo. Está sabotando a reunião. Nos impede de falar. Está fazendo uma obra policial, contra os interesses da nossa classe. A favor da burguesia que nos explora! A assembleia resolverá” (p. 28).

A reunião é mantida e fica evidente que os policiais, mesmo sendo trabalhadores, estão “corrompidos pela polícia burguesa, traidores de sua classe. De seus próprios interesses” (Galvão, 2018, p. 28). Prova de que não há uma verdadeira coesão no grupo, não há o que Flora Tristan chamou de “união dos operários” (2015). Mais insatisfações entram na pauta da assembleia. Ouve-se um operário da construção civil que demonstra a grande distância entre as classes sociais e a difícil vida dos trabalhadores: “– Nós construímos palácios e moramos pior que os cachorros dos burgueses. Quando ficamos desempregados, somos tratados como vagabundos. Se só temos um banco de rua para dormir, a polícia nos prende. E pergunta por que não vamos para o campo. [...]” (p. 28-29). Também se ouve a voz de uma operária envelhecida que reclama a vida que leva com a mãe doente e que não tem dinheiro para comprar nem o remédio, nem a comida. Entretanto, do outro lado, se faz perceber o contraste: “Na cidade, os teatros estão cheios. Os palacetes gastam nas mesas fartas. As operárias trabalham cinco anos para ganhar o preço de um vestido burguês. Precisam trabalhar a vida toda para comprar um berço” (p. 29).

É importante notar que Patrícia Galvão (2018) faz uma distinção entre os locais em que residem os proletários e os burgueses: estes vivem “na cidade”, aqueles, “no cortiço”. Carolina Maria de Jesus (2014) também estabelece diferenças entre os ricos e os pobres favelados a partir

do lugar em que habitam. E assim, contrapondo-se à cidade, a favela aparece como um lugar em que fica nítida a perversa desigualdade social reinante no país. Carolina não quer estar ali, pois se sente um “rebotinho” (p. 37), pronto para ser queimado e jogado no lixo: “Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de viludos, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo” (Jesus, 2014, p. 37). Além dessa metáfora, a favela é nomeada de outras maneiras. Dentre elas: “o pior cortiço que existe” (p. 25); “o quintal onde jogam os lixos” (p. 32); “o chiqueiro de São Paulo” (p. 35) – essa metrópole é considerada a rainha que, vaidosamente, ostenta a coroa de ouro (os arranha-céus) “e calça meias de algodão que é a favela” (p. 41) –; “o quarto das surpresas” (p. 51); “Favela, sucursal do Inferno, ou o próprio Inferno” (p. 165).

Se em *Parque industrial* os policiais não têm consciência de classe e estão a serviço dos interesses da burguesia, em *Fuga em setembro* temos um caso particular, o de André, que é soldado da tropa de choque peronista. Ele, ainda um adolescente de apenas dezesseis anos, age com extrema violência, principalmente com Rosa Tatuada, com quem mantém uma relação homoerótica secretamente. A sua aparência esconde uma história que é desvelada pelo narrador onisciente, fato que acaba humanizando a personagem, mas apenas o leitor saberá de sua vida predecessora.

Infelizmente, André é morto em ação aos dezesseis anos “porque levou a sério as historietas do Super-homem. Dói na alma só de pensar. Dói porque é triste, é estéril, é gratuito” (Silva, 1973, p. 35). Somente depois de sua morte o leitor fica sabendo de seu passado marcado pelo abandono: “Sua mãe vivia com um cara que era boa-praça e tolerava bem o garoto. Um belo dia gamou por um mascate sírio e se mandou com ele. Não levou a criança porque pensou Chico vai se ocupar do menino” (p. 35-36). Entretanto, não foi o que aconteceu: Chico tomou conhecimento da situação, chateou-se, fez a mochila e deixou para trás o menino, que ainda não tinha cinco anos de idade. Os vizinhos perceberam que ele estava sozinho. Então, deu início a uma ciranda, ou seja, ele foi passado de uma família para outra, sucessivamente: “Uma família cuidou dele algum tempo e, quando se cansou, passou adiante o fardo. Com a segunda família sucedeu o mesmo. E com a terceira. Houve uma quarta? É possível, não se sabe ao certo” (p. 36).

Nesse percurso, André não foi maltratado fisicamente nem passou fome, mas esteve irremediavelmente preso à caridade das pessoas que o acolheram: “Queriam gratidão, quando ele cometia suas pequenas travessuras infantis, diziam tem coragem de incomodar depois de tudo o que eu fiz por você, se não fosse eu a essas horas você ia estar largado feito cachorro

vira-lata, sem ter quem te desse um prato de sopa” (Silva, 1973, p. 36). André começa a crescer nesse clima de falta de pertencimento, alimentado pelo sentimento de que é uma pária, uma escória incômoda: “Muitas vezes disseram na frente dele, sim, vamos nos mudar mas não vamos carregar o guaxo, deixamos ele para fulano ou sicrano. Me diga uma coisa, domingo vamos pra fora, dá pra você olhar o guri? Esta criança é os meus pecados, maldita a hora que trouxe ela pra casa” (p. 36). Assim, no seu íntimo, a rejeição foi sendo gestada:

Sou um guaxo ruim e barulhento, uma maldição, ninguém me quer, um belo dia vão se encher de mim, me largam por aí e vou ficar abandonado que nem cachorro vira-lata sem ter quem me dê um prato de sopa. Foram bons com ele, deram-lhe abrigo, alimento e até houve quem pensasse que não seria má ideia mandá-lo ao colégio. Caridade cristã, que diabo, somos todos filhos de Deus (Silva, 1973, p. 36).

A sucessão de gestos de desprezo e abandono fez com que no interior de André fosse desenvolvendo-se “uma coisa estranha, obscura e sinistra, que às vezes o despertava de noite, ofegante e espavorido. Uma coisa que dizia eles vão ver, vão ver, algum dia vão ver” (Silva, 1973, p. 36). Então muda o comportamento: deixa de brincar e passa a trabalhar, já que é um “guaxo” precisa ajudar no seu sustento. Contemplava-se no espelho e ficava surpreso por perceber que ele existia, que tinha “uma cara, um corpo. A tangibilidade, a concreção: que coisas imprevisitas nele, que não tinha nenhum direito, que era um guaxo. Este sou eu” (p. 36). E assim procedia, dizendo “eu” diante do seu reflexo como se fosse algo proibido para uma pessoa na sua condição, como se pessoas como ele não tivessem direito a uma corporeidade, a uma existência: “Eu, eu, eu, dizia baixinho, estremecido por um prazer secreto e trêmulo de angústia porque aquilo era proibido, era quase obsceno ser um guaxo e dizer eu ao espelho” (p. 37).

Um dia, numa espécie de epifania, enquanto trabalhava carregando peso, “parou de sopetão quando a idéia estalou em sua cabeça, brutal como um estampido. Os outros também podiam se estrepar que nem cachorro vira-lata. Podia acontecer com qualquer um, ele não era o único sentenciado” (Silva, 1973, p. 37). E essa ideia se tornou algo vivo dentro dele, “foi sua amante, a primeira posse que não lhe hipotecava gratidão” (p. 37). Agigantou-se em seu interior dolorido e carente, tornou-se elixir para os seus ânimos, tornou-se obstinação. Quando se deu conta, a sua vida se transformara: “Foi-se embora. A fome, o frio, o roubo. Aos quinze anos, a Aliança. Os que vestiam a farda amarela tinham o direito de perfilar-se na frente do espelho e dizer eu. Porque eram. Faziam tremer a terra sob suas botas, existiam” (p. 37). Foi assim que André se tornou soldado da Aliança Libertadora Nacionalista, força de choque peronista.

Talvez essa tomada de decisão explique toda sua brutalidade com Rosa Tatuada, que, possivelmente, desconhecia seu passado e todo esse processo vivido por ele: “A Rosa Tatuada não soube compreender. Na sua desesperada fome de calor humano, apegou-se a André. Não podia ter escolhido pior. Ignorava a Rosa que os filhos sem mãe vão pelo mundo brandindo o látigo da reivindicação. Vingando-se quando e onde podem” (Silva, 1973, p. 37). A rudeza de André assemelha-se às palavras iradas de Nélide, outra personagem que tenta suportar as agruras da vida. Segundo a voz que narra, pessoas nessas situações cultuam a violência, sentem a necessidade de ser forte e de existir no mundo.

Destaco também da relação de operários de *Fuga em setembro* Pedro Ojerba, metalúrgico e irmão de um sindicalista, que também era metalúrgico e que foi assassinado em uma greve pelas “forças da ordem [que] lhe enfiaram um bombom calibre 45 entre as costelas” (Silva, 1973, p. 2), é um dos clientes do Hotel Estrela que divide o quarto com Carlos Martínez, “que é garçom num restaurante russo” (p. 2). Se dividisse o quarto com três, a despesa seria menor, mas ele se recusou a compartilhar o mesmo espaço com um homossexual: “quando Dona Pilar quis botar a Rosa Tatuada com eles, Pedro disse não, era o que faltava, veado no meu quarto” (p. 2). Mesmo Ojerba sendo representante de um grupo que sofre a opressão na sociedade, não consegue ter empatia para com outro oprimido, possivelmente porque a causa dessa opressão é diferente da que ele sofre. Sua intolerância é um reflexo das opiniões fundamentadas em preconceitos e discriminações em relação à orientação sexual. O fato de Carmen da Silva ter abordado, na década de 1950, o homoerotismo na literatura, também pode ser considerado um ato inovador e irreverente.

3.1.2.2 Párias homoeróticas: corpos em movimento

“Como uma lésbica, não tenho raça, meu próprio povo me rejeita; mas sou de todas as raças porque a queer em mim existe em todas as raças”.

Gloria Anzaldúa, de *La conciencia de la mestiza*

O homoerotismo aparece em *Fuga em setembro* na representação das personagens Clara Vallés e Rosa Tatuada. Se esse tema ainda continua sendo tabu e a rejeição aos sujeitos homoeróticos tem colocado suas vidas em risco nas sociedades intolerantes, como a nossa, a literatura que se compromete em representar esse tipo de relação também corre o risco de sofrer sanções semelhantes. Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes (2015, p. 77) alude ao texto bíblico (Levítico 20:13) para lembrar o quão conflituosa é a relação entre homoerotismo e os

princípios do Cristianismo. Em “Levítico”, livro do Antigo Testamento (vale lembrar), no referido capítulo e versículo, consta que será condenado à morte o homem que se deitar com outro homem, como se esse fosse mulher⁷³. Assim, segundo Fernandes (2015, p. 77), “graças à tradição exegética, os sujeitos que praticaram ‘coisa abominável’ foram silenciados ao longo da história e, conseqüentemente, a recepção da temática homoafetiva no texto literário também causou muitos conflitos”. O pesquisador refere-se a duas obras: o romance brasileiro *Bom-Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha, e *O retrato de Dorian Gray* (1890, primeira edição), do irlandês Oscar Wilde, para recordar sanções sofridas pelos autores: o romance de Caminha, por “abordar o amor entre dois homens, [...] foi recebido pela sociedade, causando escândalo e, ainda que permeado pelos julgamentos decadentistas do naturalismo, a relação entre Amaro e Aleixo provocou os críticos e atrapalhou a recepção do livro” (Fernandes, 2015, p. 77-78); já Wilde “foi condenado a dois anos de prisão com trabalhos forçados sob a acusação de praticar sodomia” (p. 78)⁷⁴. Na forma de aforismos, o prefácio que Oscar Wilde fez para o seu romance funcionou como uma resposta para as acusações que recebeu. Aqui, alguns merecem ser citados: “O artista é o criador de coisas belas. [...] Aqueles que encontram significados feios em coisas belas são corruptos e não possuem nenhum encanto. Isso é um defeito. [...] Não existe um livro moral ou imoral. Os livros são bem escritos ou mal escritos. Isso é tudo” (Wilde, 2016, p. 9).

Quando Carmen da Silva publicou *Setiembre (Fuga em setembro)* em 1957 na Argentina, atribuíram-lhe uma cabeça de homem, possivelmente devido à linguagem e ao conteúdo do romance (Silva, 1984, p. 93). O tema homoerótico, dentre outros, provavelmente, deve ter contribuído para que a imprensa considerasse ser o romance de autoria masculina, afinal, essa temática não é seara em que mulher deve meter o bedelho. Mas, como veremos, Carmen da Silva intrometeu-se em assunto tabu.

⁷³ Estamos falando de um manual escrito por volta de 1.400 a.C., portanto uma lei antiga, e que ainda parece seguir como norma quando nos deparamos com as estatísticas: o Brasil continua na liderança dos assassinatos contra pessoas trans no mundo. Segundo o Dossiê Assassinatos e Violências contra Travestis e Transexuais Brasileiras em 2022, “Do total de 4.639 assassinatos catalogados pela TGEU entre 2008 e setembro de 2022, 1.741 ocorreram no Brasil. Isto é, sozinho, o país acumula 37,5% de todas as mortes de pessoas trans do mundo. Enquanto México tem 649 (14%) e os EUA 375 (8%) no mesmo período”. Disponível em: <https://antrabrazil.files.wordpress.com/2023/01/dossieantra2023.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2023.

⁷⁴ Em nota editorial para *O retrato de Dorian Gray*, Manuel da Costa Pinto (2016, p. 5) esclarece que o original ficou inédito por mais de 120 anos: “Anteriormente, o romance tivera duas edições, ambas atenuadas em suas referências homoeróticas, consideradas criminosas à época em que o escritor irlandês viveu”. A primeira edição do romance tinha 13 capítulos e “ocorreu em 1890 nas páginas da revista *Lippincott’s*, publicada simultaneamente nos EUA e na Inglaterra. Mesmo tendo sido cortada e alterada pelos editores norte-americanos da revista, para não ferir suscetibilidades, foi usada como peça de acusação durante o processo em que Wilde foi condenado a dois anos de prisão com trabalhos forçados por ‘flagrante indecência’ – a saber, seu *affair* amoroso com o lorde Alfred Douglas” (p. 5).

Clarinha Vallés, filha de Dona Pilar, que é proprietária do Estrela, é descrita como “magra e dentuça” (Silva, 1973, p. 4). Ela sente-se perdidamente atraída por uma italianinha, hóspede do hotel: “tem uma admiração ilimitada por Carmela, só de vê-la sente calorzinho no peito” (p. 5). Atende Carmela com toda dedicação, tratando-a com mais distinção do que em relação aos outros hóspedes. Gostaria que a moça fosse sua amiga, que seria “o máximo” ter uma amiga como ela. De todas as mulheres, considera Carmela a mais bonita, “perto dela as outras parecem bruxas”, e a mais bacana que conhecia: era simpática, legal, amável (p. 7). Inveja o corpo da outra porque não possui os mesmos atributos, o que demonstra uma baixa autoestima: “Se eu tivesse um busto desse usaria cada decote que minha nossa. E o sorriso. Ainda nem tô começando a sorrir e já tenho cinquenta dentes saindo pra fora da boca, que nem cavalo” (p. 7). A moça sabe da condição de Carmela como prostituta e procura não discriminá-la por isso, embora use o inconveniente termo “mulher da vida”: “Se eu fosse homem acho que casava com ela, nem tava dando bola dela ser mulher da vida. Um dia desses ainda me aparece noiva, vocês vão ver” (p. 7). Por estes indícios, Clara Vallés vai revelando ser uma personagem lésbica: “É duro: se a gente é feia, sem peito e com cinquenta dentes de cavalo na boca, ninguém percebe nossa devoção. E se uma mulher e a outra também, quê que a gente vai oferecer pra ela, quê que a gente *tem* pra oferecer? Um prato de talharins e quanto ao resto é guentar calada...” (p. 7).

O amor de Clara por Carmela não se concretiza no romance, fica dissimulado nos gestos de cuidado e afeto: “– Não vai sair esta noite, não é? Olhe que é muito perigoso. – Treme de emoção, embriagada por sua própria audácia” (Silva, 1973, p. 52). Assim, Clara vive um amor platônico e, como não consegue chegar à concretude de seus sentimentos, devaneia:

O lindo corpo de Carmela destripado, um charco de sangue, de cabelos revoltos, os seios libertando-se da blusa no inocente impudor da morte, Clarinha sente um estremecimento de terror e deleite, me debruço sobre o corpo e tapo ele, digo esse cadáver me pertence, é uma parenta minha, vou dar sepultura cristã. E trago pra velar aqui, mamãe não ia deixar mas faz de conta que deixava, depois arrumo um jeito de ficar sozinha com ela, tocar seu corpo, essa pele tão macia, beijar a cara...

Não se atreve a prosseguir, não sabe quanto há de invejosa ternura e quanto de pecaminoso nessa fantasia. Mas seus lábios palpitam, entreabertos, sob a pressão dos cinquenta dentes e da imagem visual atrozmente nítida dos seios de Carmela, livres, esparramados, invadindo-lhe os olhos, a boca... E depois de beijar cubro ela de novo e então ouço ela gemer, que susto, mas é que ela não tava morta, só desmaiada... (Silva, 1973, p. 53).

Mesmo fantasiando, Clarinha Vallés sente que comete um pecado. Nessa sua percepção, temos a reverberação dos valores ligados à religião que sempre condenaram as relações e até mesmo o desejo homoerótico. Essa pressão incide também sobre os escritores que, muitas

vezes, para evitar algum tipo de censura, deixam de tornar o campo literário mais diversificado. De acordo com Fernandes (2015, p. 78),

A literatura que aborda a temática homoerótica tem assumido o posto delegado pelo discurso teológico sobre as relações afetivo-sexuais entre pessoas do mesmo sexo; tendo sido rotulada de literatura maldita, tornou-se pouco lida, estudada e publicada, haja vista as barreiras canônicas e exegeticas em se permitir um diálogo aberto sobre o tema.

Além de Clara Vallés, temos o caso de Rosa Tatuada, alcunha de Eugênio Antúnez (Silva, 1973, p. 84), que recebeu esse apelido porque tem tatuada “uma rosa-dos-ventos no meio do peito cabeludo” (p. 4). Quando, pela primeira vez, o chamaram assim, ele não gostou: “Rosa Tatuada é a mãe”, mas “depois se acostumou e agora até gosta. Basta gritar Rosa! e ele responde logo, com um trejeito amável” (p. 4). Divide o quarto com “um italiano gordo que tem oficina de sapateiro e um ajudante de alfaiate, pálido e doentio”, e, secretamente, mantém um caso com André, soldado da força de choque de Perón:

Na frente dos outros André nem lhe dirige a palavra. Deve ser pra não dar na vista. Ou pra defender a honra da farda, como diz Pedro Ojerba com um arreganho feroz. Ojerba detesta os uniformes. Os da polícia então não pode nem ver. E o de André é a maior imundície do mundo. André usa o uniforme amarelo da Aliança Libertadora Nacionalista. Boa merda (Silva, 1973, p. 5).

Nessa relação, Rosa Tatuada é vítima de agressão, mas aceita a violência porque é carente de carinho. Por meio da onisciência adotada pelo foco narrativo, é possível conhecer essa parte da história de Rosa, que é obrigada a manter toda discrição possível sobre o seu caso com André. Mais uma vez, há um tipo de dissimulação. Se André fica sabendo de que Rosa tornou público qualquer tipo de intimidade, ele a agride:

É uma fera, a gente chega perto e ele reage feito bicho do mato, é só na base da porrada. Nunca consegui que ele fosse meu amigo. Nem ele nem ninguém. Sempre arranjo uns caras duros, incapazes de. Nunca vou ter nada que seja *de verdade*? Conversar, se entender, sair juntos e um pouco de amizade, não é pedir demais. Não, é só porrada na cabeça. Aquela vez, a primeira, quando me mostrou o revólver e disse: tá vendo? Olha bem, com isto vou te estourar a cuca se você disser uma palavra ou bancar o besta na frente de alguém (Silva, 1973, p. 14).

Da mesma forma que é excluída por colegas de pensão, como foi no caso de Ojerba que não a aceitou no quarto, Rosa Tatuada também reproduz o desprezo sofrido, e assim procede em relação à prostituta Carmela, que recebera violetas de Raúl Tasseli, o ajudante de alfaiate. Em sua carência da atenção de André e em seu despeito, Rosa acredita que merece mais atenção do que a dispensada à prostituta pelo seu companheiro de quarto:

Não acredito que não tenha no mundo um cara capaz de gostar um pouco de mim. Até essa puta arranhou quem lhe botasse flores na porta. Já pensou, flores na porta, uma gringinha que chegou com uma mão atrás e outra adiante, uma

mulher que faz a vida todas as noites. Violetas. Eles acham que a gente não precisa de carinho, que não é de carne e osso como os outros (Silva, 1973, p. 15).

Por sua vez, Carmela tem as suas impressões sobre Rosa: “Acho que a Rosa tem inveja quando um homem dorme com uma mulher porque como ele é veado, puxa vida, deve ser muita desgraça ser veado, coitada da Rosa...” (Silva, 1973, p. 13). Nessa conjectura de Carmela, pode-se reconhecer que ela considera como adequadas apenas as relações heteronormativas ou que ela já constatou a carência de Rosa, que se sentiu ainda mais sozinha quando passou mal:

O mundo é brutal, é ríspido. Quando não é indiferente. Você precisa de um chá, não te dão. Precisa de uma palavra, uma só, que te dê a sensação de ser gente, alguém que existe, conta. E até isso te negam. Não há lábio humano que não seja capaz de proferir sim, te quero bem. Tou contente de ver você. Não seja bobo, amigo é para isso mesmo. Ontem ouvi tua audição, achei genial. Entretanto as bocas teimam em engolir essas palavras, deixar que se enferrujem lá dentro sem proveito pra ninguém. Tou doente, com dor de estômago, me sentindo mal como o diabo. Que que custa. Nenhum, nenhuma, ninguém. Se fosse um cachorro tavam fazendo a maior onda, tadinho do lulu, quê que tem a minha belezinha (Silva, 1973, p. 73).

Essa carência sentida por Rosa Tatuada não pode ser apenas considerada a partir de fatores internos, mas também a partir daqueles que estão no meio social, pois geralmente pessoas como ela são excluídas, rejeitadas e vítimas dos mais variados tipos de violência. No entanto, no romance, há um momento em que aparecem diferentes vozes para justificar a condição de Rosa e, na sequência, é usada a psicanálise para explicar a sua identidade: “A Rosa se fabricou uma ladainha de desculpas, uma série de boas razões. Cada um é como o Deus fez. Se todos fossem iguais o mundo ia ser muito chato. Você sabe que até os gregos, com toda aquela cultura. E blábláblá” (Silva, 1973, p. 74). Na verdade, ela não “se fabricou” essa série de desculpas, pois como vimos na teoria bakhtiniana, num discurso há outros discursos e, nessa suposição, subjaz outra hipótese. Assim, se constata o pensamento oriundo da psicanálise: “Mas no fundo ele sente que há algo fundamentalmente errado em sua vida. E uma íntima certeza lhe diz que elas têm a culpa” (p. 74). “Elas” aqui se refere às mulheres, isso porque essa justificativa está pautada no pensamento de Freud, segundo o qual a homossexualidade masculina é o resultado da incapacidade de o homem renunciar a ligação edipiana com a mãe. Por isso Rosa tem aversão às mulheres porque acredita que elas têm a culpa de ela ser quem é: “São repugnantes. [...] Confusamente a Rosa atribui às mulheres pavorosos recursos destrutivos. [...] A Rosa não teria um minuto de paz se alguma vez se aproximasse delas” (p. 75).

Rosa passa mal do estômago devido à morte de André, que, apesar de ter sido violento com ela, deixou na lembrança “um momento fugaz esse lento despegar dos membros lassos,

que em seguida se retraíam no gesto de nojo tardio. Depois da violência, da imposição brutal, a carícia involuntária. Isso é o que eu recordo sempre, só por isso eu vivia atrás dele, não pelo prazer, eu não sentia nada” (Silva, 1973, p. 83). São os braços desapertando devagarinho, como se fosse um gesto carinhoso, apenas isso, tão pouco, fez Rosa sentir profundamente a dor da perda. Sente-se sozinha no mundo e sabe que não tem na vida nem mesmo esse gesto involuntário.

André está morto. Agora eu também vou morrer. Sozinho. Vou morrer aqui sozinho.

Tudo conduziu a isso. Aspirar, crescer, lutar, submeter-se. Ouvir vozes noturnas que insultam e se mofam, olha aí, olha aí o que você fez de si mesmo. Revirar-se na cama angustiado, protestar vão pro diabo, vão pro diabo, me deixem em paz. E agora uma espécie de escuridão viscosa lhe invade o cérebro onde tudo se aglutina numa massa negra e pegajosa feito alcatrão derretido. São capazes de me deixar morrer sozinho (Silva, 1973, p. 83).

Quando o terror se agiganta, “Não, não, por favor, não. Seu grito fende o ar, não é um grito de agonizante, é um clamor de afirmação desesperada que lhe rebenta as entranhas. Sou eu, eu, eu, Eugênio Antúnez, não a Rosa Tatuada, sou eu, é minha solidão, minha morte, tratem de impedir” (Silva, 1973, p. 83-84). É socorrida, recebe água, aspirina, e sente que sua doença ou sua morte não têm grande importância: “Eugênio Antúnez não pode morrer, não existe. Que foi que houve? Nada, é a Rosa que tá indisposto. Ou indisposta, dá na mesma. Não faz nenhuma diferença pra ninguém” (p. 84). Parece que Rosa sofre por estar entre essas duas identidades, e ela sabe o quanto lhe pesa ser a Rosa. Mas ela é resiliente, não se dá por vencida. Quando melhora, retorna com toda a força: “Não vou morrer não senhor. Coisíssima nenhuma. Essa satisfação não vou dar pra ninguém. André se acabou, a gente vira a página e pensa noutra coisa. A verdade é que ele tava pouco ligando pra mim, não é o caso de” (p. 117). E decide se vingar de todos, nem que seja só para incomodar. E, assim, no desfecho, depois da derrubada de Perón, quando as pessoas vão para as ruas, “com o pretexto do fervor patriótico, a Rosa Tatuada encurralou um marinheiro contra a parede e se esfrega descaradamente nele. Algumas mulheres lhe disputam a presa mas Rosa não cede um milímetro de marinheiro conquistado” (p. 140).

Em *Parque industrial*, a personagem Pepe vive uma situação que nos leva a pensar na violência sofrida pelos sujeitos homoeróticos, mesmo que essa personagem não exerça essa subjetividade com evidência. Na verdade, ele tem sentimentos pela personagem Otávia, pretende até se casar com ela, mas não é correspondido. Um dia, quando sente fundo a rejeição, entra num botequim e fica embriagado:

Pepe se afoga na pinga. Está mais alegre. Olha a igreja apinhada. Começa a pensar em religião. Na missa que ele assiste todos os domingos. Naquele

barbeirinho que dá quando ele não tem dinheiro para mulher. Nas pretas de contas. Nas meninas de organdi. Se sente imbecil. Afinal pra que serve Deus? Pílulas! (Galvão, 2018, 43).

A aproximação de religião e relação homoerótica é conflitante, mas parece que Pepe não está dividido entre uma e outra, porque o sexo parece algo casual e se vai à igreja todos os domingos, esse fato é rotina e não devoção. É uma personagem que não tem profundidade. Difícil saber algumas particularidades mais sobre ela. No entanto, o que vai lhe suceder é demasiado forte e não tem como não se solidarizar com a sua situação. Rapazes, possivelmente filhos da burguesia, estão num carro e veem Pepe bêbado:

– Olha aquele jóquei no porre! Vamos levá-lo! Chamam-no. Pepe quer dar murros. Cai dentro do carro, seguro por mãos fortes.
– Precisa de limpeza!
Daí a uma hora, o automóvel estaca diante de um palacete silencioso da Avenida Brasil.

“A polícia recolheu ontem um homem machucado e despido da sua fantasia numa sarjeta do Jardim América. Parece que se trata de alguém que se entregou à prática de atos imorais” (Galvão, 2018, p. 44).

Como se constata acima, entre os dois espaços em branco está inserido outro discurso, numa linguagem jornalística. Parece pairar nesse vazio, implicitamente, a informação de que um homem foi estuprado. Mas esse ato brutal não desperta revolta ou comoção, pois, afinal, “se trata de alguém que se entregou à prática de atos imorais”. Não que seja esse o discurso da voz que narra, mas o pensamento de uma sociedade preconceituosa, intolerante e violenta.

3.1.2.3 A pária mais barata do mercado

nossas costas
contam histórias
que a lombada
de nenhum livro
pode carregar

– *mulheres de cor*

Rupi Kaur, de *Outros jeitos de usar a boca*

Corina é o nome de mais uma personagem considerada pária, mais uma vítima de um sistema que destrói por via do gênero, da raça e da classe. Ela é uma das “trabalhadeiras da agulha” e sua vida é consumida num ateliê de costura. A precariedade da vida de Corina é

constatada, entre outras coisas, pela indumentária: “Um largo cinto de oleado arde, vermelho no mesmo vestido de sempre, velho”; “As pernas se alçam, com rasgões nas meias, sobre saltos descomunais” (Galvão, 2018, p. 22). Sua vida assemelha-se à das colegas, todas estão sob as mesmas garras da opressão.

Em contraposição à vida difícil das costureiras, a descrição aponta para as diferenças profundas entre as classes: “Madame, enrijecida de elásticos e borrada de rímel, fuma no âmbar da piteira, o cigarro displicente. Os olhos das trabalhadoras são como os seus. Tingidos de roxo, mas pelo trabalho noturno” (Galvão, 2018, p. 22). Enquanto as costureiras desdobravam-se para terminar os pijamas que costuravam, uma cliente da elite, eufórica, exclama: “– O meu pijama é para amanhã. Vai ser um colosso de intimidade a minha festa! Vou fazer furor aparecendo de pijama aos convidados! Vou ser a iniciadora das noites íntimas. Os jornais hão de falar. O primeiro time vai gozar” (p. 22). É visível nesse recorte a deprimente futilidade das classes privilegiadas, assim como a vida contrastante das operárias: “Numa inveja deslumbrada da festa a que não pode assistir, a modista na loja escancara a platina dos dentes remendados” (p. 22). O sistema explora do proletariado o máximo que pode. A vida das trabalhadoras só tem importância para garantir a existência desse mesmo sistema que aniquila o corpo explorado:

Uma menina pálida atende ao chamado e custa a dizer que é impossível terminar até o dia seguinte a encomenda.

– Que é isso? exclama a costureira empurrando-a com o corpo para o interior da oficina.

Você pensa que vou desgostar mademoiselle por causa de umas preguiçosas! Hoje haverá serão até uma hora.

– Eu não posso madame, ficar de noite! Mamãe está doente. Eu preciso dar o remédio pra ela!

– Você fica! Sua mãe não morre por esperar umas horas.

– Mas eu preciso!

– Absolutamente. Se você for é de uma vez (Galvão, 2018, p. 23).

O que resta à mulher proletária? Restam o silêncio e a obediência, pois “estremece à ideia de perder o emprego que lhe custara tanto arranjar” (Galvão, 2018, p. 23). Além de esse recorte chamar a atenção para a diferença entre as classes sociais e para a exploração da classe subalternizada, também sinaliza, talvez não de forma explícita, para a composição desse grupo, que é constituído só por mulheres, sejam exploradas, sejam exploradoras. Uma leitura a partir dessa perspectiva recai sobre a discussão de que não se pode falar em condição das mulheres, acreditando tratar-se de um só tipo de mulher. Vê-se aí que não é o caso, pois as diferenças entre as condições materiais são gritantes. Ademais, não existe solidariedade para com a mulher oprimida. O sistema é tão degradante, que ele torna os pares inimigos, cada um ocupando um

nicho no tecido social. Patrícia Galvão já estava antecipando uma discussão que é atual dentro do próprio movimento feminista que, por sinal, também precisou reconhecer a sua pluralidade.

Corina é vítima da opressão de classe, mas não só: “com dentes que nunca viram dentista, sorri lindo, satisfeita. É a mulata do ateliê. Pensa no amor da baratinha que vai passar para encontrá-la de novo à hora da saída” (Galvão, 2018, p. 23). À deriva, sem consciência de sua real condição numa sociedade calcada em preconceitos de raça e classe, semelhante à personagem Clara dos Anjos, do romance de Lima Barreto, essa moça proletária passará por experiências que a levarão a ser uma das figuras centrais da narrativa, senão a principal. A violência sofrida por essa moça é múltipla, a começar pela vida em família, em que ela presencia vício, exploração e agressão doméstica. O padrasto é alcoólatra e violento:

- Cadê o dinheiro, Corina?
 - Gastei.
 - O Florino te pega.
- Corina pensa no amigo repugnante da mãe.
- Eu já estou cansada de trabalhar para um pau-d’água que não é meu pai. Preciso comer logo e voltar para o oficina.
 - Não tem jantar.
 - E o dinheiro do gramofone?
- [...]

Duas mãos nodosas agarram o pescoço da mulata velha. Corina esconde a cena com a porta. Está acostumada. Sai. Modifica o batom, sorrindo no espelho da bolsa. Toma o 14.

A rua vai escorrendo pelas janelas do bonde (Galvão, 2018, p. 25).

Que esperança de futuro tem uma pessoa vivendo em semelhantes circunstâncias? Corre o risco de ser uma presa e facilmente acreditar em promessas vãs. A forma como Patrícia Galvão apresenta esse quadro requer que cada detalhe seja observado para que se capte, o que pode parecer contraditório, a poesia da tragédia anunciada: a pausa representada pelo espaço em branco, a metonímia dando o tom da agressão e a rua que fica para trás... Corina vai em busca de uma outra vida, e ela não sabe que o “amor da baratinha” não passa de um aproveitador, semelhante ao Cassi Jones, do romance *Clara dos Anjos*, e aos donos das fábricas e oficinas:

- Vou sim! Mas amanhã levo pito na oficina.
- A garçoniere de Arnaldo abre para ela o seu segredo desejado. Mais uma no divã turco.
- Também tanta gulodice! Tanta coisa gostosa para aquele estômago queimando de jejum. Uma garrafa aberta. É tão simples. Uma cabeça inexperiente nos almofadões, sonolenta. As bocas sexuais se chupam. As pernas se provocam. Choro súbito e toalete. Arrependimento, medo, carícias.
- Corina acha o amante frio na despedida.
- Não conte para ninguém.
- Chora na oficina. As outras pensam que é por causa do padrasto terrível (Galvão, 2018, p. 25-26).

Em *O genocídio do negro brasileiro*, Abdias Nascimento (1978, 61) aborda, entre outros temas, a “exploração sexual da mulher africana”. Antes de tudo, ele nos lembra que a razão da importação dos escravizados para o Brasil foi “a simples exploração econômica representada pelo lucro”, e, assim sendo, na sociedade, o valor dos negros se resume apenas em sua força de trabalho. Fora disso, eles foram “rotulados como subumanos ou inumanos” (p. 61). Isso significa, segundo Nascimento (1978, p. 61), “que os africanos escravizados não mereciam nenhuma consideração como seres humanos relacionada com a continuidade da espécie no quadro da família organizada”. Nesse contexto, a mulher africana passou a ser explorada pelo senhor escravocrata:

Este fato ilustra um dos aspectos mais repugnantes do lascivo, indolente e ganancioso caráter da classe dirigente portuguesa. O costume de manter prostitutas negro-africanas como meio de renda, comum entre os escravocratas, revela que além de licenciosos, alguns se tornavam também proxenetas (Nascimento, 1978, p. 61).

Para compreender o que se passou com Corina, é importante observar a consideração de Nascimento (1978, p. 61), segundo a qual “o Brasil herdou de Portugal a estrutura patriarcal de família e o preço dessa herança foi pago pela mulher negra”. E isso vem desde o período escravocrata e repercute até os dias atuais: “a mulher negra, por causa da sua condição de pobreza, ausência de *status* social, e total desamparo, continua a vítima fácil, vulnerável a qualquer agressão sexual do branco” (Nascimento, 1978, p. 61). Daí a expressão “mulata brasileira”, esta que é tida como símbolo de sensualidade e prazer, ser problemática porque seu surgimento não se deve ao simples cruzamento entre brancos e negros, mas por ser fruto de uma violência sistematizada. É tão nefanda essa página de nossa história, que foi capaz de produzir o dito popular lembrado por Nascimento (1978, p. 62) e Gonzalez (2020b, p. 49) em suas análises: “Branca para casar, negra para trabalhar e mulata para fornicar”. Lélia Gonzalez (2020b, p. 49) ainda acrescenta:

Que se atenda aos papéis atribuídos às amefricanas (preta e mulata); abolida sua humanidade, elas são vistas como corpos animalizados: por um lado são os “burros de carga” (do qual as mulatas brasileiras são um modelo). Desse modo, constata-se como a exploração socioeconômica se faz aliada da superexploração sexual das mulheres amefricanas.

Abdias Nascimento (1978, p. 62), também se referindo ao ditado popular, afirma que a partir dele “há o reconhecimento geral do povo de que a raça negra foi prostituída, e prostituição de baixo preço”. Isso significa que a mulata, sendo fruto de um estupro, só serve como objeto de fornicação; quanto à mulher negra, que foi violada, esta continua vinculada ao trabalho forçado (Nascimento, 1978). Literariamente, o caso de Corina confirma essa prática contida no

pensamento popular no que se refere à mulata. Grávida, quando conversa com o pai do filho que virá, ela apenas escuta dele: “– Agora, não posso, filha! Tenho que ir ao Terminus. Levar você? Está doida! Amo você sim. Não seja tonta! Quarta-feira no mesmo local. Fique com estes vinte mil réis” (Galvão, 2018, p. 42).

A estratégia adotada por Patrícia Galvão nesse excerto, além de dar dinamicidade à narrativa com essa forma sintética de narrar, em que, nesse caso, apenas o homem fala, também torna ainda mais agonizante a situação de Corina porque aí sua voz é silenciada, e o leitor é quem precisa ir em busca desse discurso. Ele é, de certa forma, levado a se colocar no lugar dela, pois é forçado a imaginar o que ela teria dito naquele momento de angústia, em que fica evidente a sua impossibilidade de ocupar o mesmo espaço daquele rapaz, um indício de que o abandono é certo. Depois de ser dispensada pelo burguês, as pessoas que veem a cena começam a fazer comentários, e “Corina arrasta os tamancos na direção do cortiço, sem olhar” (Galvão, 2018, p. 42). Numa espécie de solilóquio, ela demonstra sentir o peso da cor numa sociedade que rejeita sua humanidade: “Por que nascera mulata? É tão bonita! Quando se pinta, então! O diabo é a cor! Por que essa diferença das outras! O filho era dele também. E se saísse assim, com a sua cor de rosa seca! Por que os pretos têm filhos?” (p. 44). Nesse discurso de Corina, verificam-se os efeitos atroz do racismo em nossa sociedade: ele atravessa o emocional da vítima, destruindo sua autoestima, o que resulta na alienação psíquica do negro, problemática debatida pelo psiquiatra e filósofo Frantz Fanon em *Pele negra, máscaras brancas*:

Todas essas mulheres de cor, desgrenhadas, à caça do branco, esperam. E certamente um dia desses se surpreenderão não querendo mais se atormentar, mas pensarão “em uma noite maravilhosa, um amante maravilhoso, um branco”. Porém também elas talvez compreendam um dia “que os brancos não se casam com uma mulher negra.” Mas aceitam correr o risco, porque precisam da brancura a qualquer preço (Fanon, 2008, p. 58-59).

Além de discutir a exploração sexual da mulher negra, especialmente o estupro que resultou na mulata, Abdias Nascimento (1978, p. 69) também discorre sobre o branqueamento da raça como uma estratégia de genocídio: “O processo de mulatização, apoiado na exploração sexual da negra, retrata um fenômeno de puro e simples genocídio. Com o crescimento da população mulata a raça negra está desaparecendo sob a coação do progressivo clareamento da população do país”. Nascimento assim argumentou porque esse processo foi orquestrado e teve o apoio das classes dominantes com o intuito de branquear a população.

Outro instrumento utilizado para incentivar o branqueamento foi a política imigratória, que, segundo Nascimento (1978, p. 71), desde o final do século XIX, teve o objetivo de “salvar” o sangue europeu, “e este alvo permaneceu como ponto central da política nacional durante o

século XX”. São citados por ele declarações, decretos e leis que comprovam o desejo de extinguir a “mancha negra” na população brasileira. Por exemplo, houve decreto de 1890 que restringia a entrada no país de indígenas da Ásia e da África, e no início dos anos de 1920 a Câmara de Deputados chegou a discutir leis que proibiam a entrada de negros. Perto do fim do governo de Getúlio Vargas, em setembro de 1945, o então presidente assinou o Decreto-Lei Nº 7967, que regulava a entrada de imigrantes com a clara intenção de preservar a herança europeia na constituição étnica da população (Nascimento, 1978, p. 71).

Portanto, quando Corina exclama “E se saísse assim, com a sua cor de rosa seca!”, fica explícito o desejo de o filho não carregar a mancha, a herança de Cam, porque ela sabe que o seu destino será muito semelhante ao dela, marcado pelo desprezo, pelo preconceito e pela discriminação, mesmo não tendo uma cor retinta. Por ter essa consciência, ela faz a indagação: “Por que os pretos têm filhos?”.

São bastante depreciativos os comentários quando a gravidez de Corina não é mais segredo: “– Eu sempre disse que aquela sem vergonha acabava num bordel” (Galvão, 2018, p. 45). A sua condição de mulher pobre e descendente de negro faz dela um alvo fácil para as ofensas, e seu corpo converte-se em objeto para os lúbricos olhares: “Os trinta e dois dentes do Seu Manoel aparecem debaixo dos bigodes. / – Homem! Se não fosse a barriga!” (p. 45). No momento em que Corina é expulsa de casa pelo padrasto, temos um retrato típico de uma pária:

Corina expulsa, chora na sarjeta, rodeada. Algumas mulheres falam com ela.
Mas as crianças gritam, implacáveis de moral burguesa.
– Puta!
– Olha a barriga dela!
Passa a noite andando. Mexem com ela. Não sabe onde ele mora. Não está na garçoniere. Arnaldo. Nunca lhe dera outro nome. Sabia o número do automóvel.
A manhã leva ela pra oficina (Galvão, 2018, p. 46).

Entretanto, em seu local de trabalho, não encontrará solidariedade nem por parte das colegas, nem por parte da Madame Joanhina, que lhe sugere abortar o filho. Se antes tinha sido enxotada de casa, agora é expulsa do trabalho, com fome e sem ter para onde ir. A única que se solidariza com ela é Otávia, que, além de lhe dar abrigo, procura imprimir nela um pouco de consciência mostrando que o tal Arnaldo não passa de um “horrrível burguês”: “– Ele nunca se casará com você. Ele não terá a coragem de procurar uma esposa fora de sua classe. O que ele faz é só seduzir as pequenas como você que desconhecem o abismo que nos separa dele” (p. 47). Mas é importante ressaltar que esse abismo não é motivado apenas pela classe, como faz crer Otávia, mas também pela questão racial.

Apesar da conversa com a colega de oficina, Corina não acredita em suas palavras, ainda está dominada pela ilusão. No momento em que Otávia come a sopa de sempre, de macarrão com feijão, diz para ela: “– Coma! Você tem que sustentar o seu filho. Será mais um para trabalhar. Você precisa que ele seja forte” (p. 48). Como historicamente tem sido, o filho será mais um da paleta de cores que só tem importância na sociedade por causa de sua força de trabalho. Quando reencontra “o seu amor”, Corina lhe conta tudo sobre sua situação, tudo o que sucedera com ela, porém, como já era sabido, não há comoção:

Deixa cair uma nota e grita desembraiando:
 – Não perca! São cem paus!
 A baratinha fonfona a ilusão de Corina.
 Ficou como um trapo no Anhangabaú. Meia dúzia de choferes comentam a gravidez e as pernas sem meias.
 A chuvinha que cai é maior do que o choro dela. Desbota a chita de grandes bolas. Com sua mãe fora assim mesmo! (Galvão, 2018, p. 48).

Essa é uma cena em que o desprezo pelo ser humano é tão lacerante, que o choro é menor que a chuva, retrato de choro contido, sufocado pelo espanto, pelo inesperado. A chuvinha vai desbotando a roupa de chita, o que resulta numa imagem de uma classe social frágil diante do poder da classe dominante, a imagem de uma mulher que começa a deixar de existir, repetindo a mesma história da mãe. No viaduto, Corina tem o desejo de suicidar-se, morrer junto com o filho, mas “revê o estremecimento agônico da coleguinha que se suicidara no ano passado, estatelada nos paralelepípedos da Rua Formosa, depois do voo. O sangue da outra, a cabeça quebrada, os ossos esmagados” (Galvão, 2018, p. 49). Desiste desse suicídio⁷⁵ e, na sarjeta, enquanto “sua roupa chove com a chuva” (p. 49) e não encontra a nota que seu algoz lhe atirara, entrega-se a outra morte:

Um bando álcacre se diverte, na chuva. Três homens e uma mulher. A pé. Passam. Convidam-na por troça. Corina adere, vai junto. Como máquina. Se embebeda, fuma. Percebe na fumaça os dentes de ouro da mulher que é loira. Ri também. Se excita. Quer todos os machos de uma vez.

No dia seguinte, um sujeito lustroso a leva para um bordel no Brás (Galvão, 2018, p. 49).

⁷⁵ O poema “Sabina”, de Machado de Assis, também tematiza a mulher negra (uma mucama) que fica grávida do filho do senhor. Ele, depois de engravidá-la, casa-se com outra mulher de sua mesma condição. Sabina, profundamente triste, pensa em suicidar-se no dia do casamento dele: “... Morrerá comigo. / O fruto de meu seio; a luz da terra / Seus olhos não verão; nem ar da vida / Há de aspirar...”. Entretanto, semelhante a Corina, ela desiste no último instante: “Ia a cair nas águas, / Quando súbito horror lhe toma o corpo; / Gelado o sangue e trêmula recua, / Vacila e tomba sobre a relva. A morte / Em vão a chama e lhe fascina a vista; / Vence o instinto de mãe. Erma e calada / Ali ficou. Viu-a jazer a lua”. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/autores/11-textos-dos-autores/796-machado-de-assis-sabina>. Acesso em: 31 maio 2023.

Torna-se prostituta Corina. Para a autora de *Quarto de despejo*, “a prostituição é a derrota moral de uma mulher. É como o edifício que desaba” (Jesus, 2014, p. 127). De fato, moralmente, a sociedade não atribui valor à “mulher da vida”, ela é uma escória do mundo, uma pária que merece o mais completo abandono e achincalhamento. Entretanto, por se tratar de um caso tão específico como é o caso de Corina, é importante pensar sobre as circunstâncias que a precipitaram para viver essa triste sina. Se Abdias Nascimento (1978, p. 119) nos faz lembrar que “a honra da mulher africana foi negociada na prostituição e no estupro”, podemos reinterpretar a fala de Carolina Maria de Jesus: a prostituição é a derrota moral da sociedade branca.

Quando discute sobre os corpos subjugados, Michelle Perrot (2019) também se dedica a falar sobre a prostituição⁷⁶. Lembra a “sexualidade venal” e a remuneração por um “serviço sexual”, o que seria um dos princípios que orienta certas feministas a defender a prostituição, ou seja, a mulher é livre e ela pode dispor de seu corpo conforme o seu desejo nesse tipo de mercado. Entretanto, Perrot (2019, p. 77) faz uma ressalva: “Mas motivada, na maior parte do tempo, pela miséria, pela solidão, a prostituição é acompanhada de uma exploração, ou mesmo de uma superexploração, do corpo e do sexo das mulheres. O que coloca em questão o comércio do corpo das mulheres”. Esse é o caso de Corina, que se tornou prostituta não por escolha, mas por necessidade; não por ser livre, mas por ser prisioneira de um sistema que subjuga os corpos pretos e pobres. As cenas no prostíbulo chocam pela crueza da exploração daquele corpo grávido: “Corina se vende noutro quarto. Tentáculos de um preto gigante enroscam o corpo deformado pela gravidez adiantada. [...] Corina abre a porta, fatigada. Mais outro, e terá o dinheiro para o berço do filhinho” (Galvão, 2018, p. 54). É uma tragédia social o que sucede com essa mulher que, embora seja uma figura fictícia, representa tantas outras mulheres que foram e que são desumanizadas por um sistema econômico que usurpa até os corpos.

- Se eu pudesse sair desta vida!
- Trouxa! As ricas são piores do que nós! Nós não escondemos. E é por necessidade.
- Se eu tivesse emprego, não estava aqui, doente deste jeito!
- A dor do pobre é o dinheiro (Galvão, 2018, p. 54).

⁷⁶ Michelle Perrot (2019) também nos lembra que a prostituição é muito antiga e “quase universal” e que o seu entendimento é diverso, o que nos leva a crer que varia conforme o tipo de sociedade: “A reprovação da sociedade é bastante diversa. Depende do valor dado à virgindade e da importância atribuída à sexualidade” (p. 77). Ela também nos faz recordar da mobilização das feministas contra a prostituição, já que explorava as mulheres, e do apoio ao movimento das prostitutas que reivindicavam o reconhecimento de sua profissão, para que tivessem seguridade social (p. 79-80). “O que é considerado pelas abolicionistas como a aceitação do inaceitável” (p. 80). Perrot (2019, p. 80) ainda acrescenta apresentando o atual quadro: “as feministas continuam divididas entre aquelas que veem na prostituição a suprema alienação do corpo das mulheres, e recusam considerá-la uma profissão, e aquelas que defendem o direito das mulheres de dispor de seu corpo, logo, de vendê-lo”.

Quando chega a hora de Corina dar à luz seu filho, ela é encaminhada “para o pavilhão dos indigentes” da Maternidade. São tantas camas iguais e tantas “cabecinhas peladas, redondas, numeradas” (Galvão, 2018, p. 55), que surge a preocupação de trocar a criança. “Não percebe que a distinção se faz nas próprias casas de parir. As criancinhas da classe que paga ficam perto das mães. As indigentes preparam os filhos para a separação futura que o trabalho exige. As crianças burguesas se amparam desde cedo, ligadas pelo cordão umbilical econômico” (p. 55). Perguntado sobre o seu nome, ela responde, mas sobrenome não tem, e a enfermeira diz que quase todas as mulheres indigentes só possuem o prenome. Corina, enquanto sofre a dor terrível do parto, sente falta de sua “mãezinha”, quer um carinho, por isso solicita à enfermeira: “– Não me deixe! Fique perto de mim. Passe a mão na minha cabeça. Que bom!” (p. 56). Essas escolhas de Patrícia Galvão tornam terno o momento, o que confere humanidade às personagens. Entretanto, a cena seguinte é tão chocante, que toda ternura se esvaece:

Lá no fundo das pernas um buraco enorme se avoluma descomunalmente. Se rasga, negro. Aumenta. Como uma goela. Para vomitar de repente, uma coisa viva, vermelha.

A enfermeira recua. A parteira recua. O médico permanece. Um levantamento de sobancelhas denuncia a surpresa. Examina a massa ensanguentada que grita sujando a colcha. Dois braços magros reclamam a criança.

– Não deixe ver!

– É um monstro. Sem pele. E está vivo!

– Esta mulher está podre...

Corina reclama o filho constantemente. Tem os olhos vendados, o chorinho do monstro perto dela (Galvão, 2018, p. 56-57).

Essa é uma cena em que se concentra o sacrifício humano como um resultado de uma sequência de barbáries praticada contra esse corpo de mulher, negra e pobre. O fruto do seu ventre, essa “coisa viva”, essa “massa ensanguentada”, esse “monstro sem pele”, coaduna em si o estupro, o trabalho compulsório, a prostituição, o desprezo ao negro e ao pobre. É o símbolo de uma dor que foi gestada, materializada e que, quando veio à luz, causou um incômodo, pois foi insuportável de se ver. Contudo, mais uma vez, Corina vai ser a vítima sacrificada numa sociedade em que as pessoas valem pelo poder aquisitivo que possuem:

É aquela mulata indigente que matou o filho!

– Estúpida! Só para não ter o trabalho de criar! Vagabunda! Devia morrer na cadeia...

– Deixe, querida! Vê o nosso bebezinho que maravilha! Que gorducho! Olha as covinhas... Que saúde! (Galvão, 2018, p. 57).

E assim Corina vai para a prisão responder por um crime do qual ela é vítima, mas a sociedade dominante é demasiado hipócrita e vai mantê-la ali para que possa expiar seus pecados. Quando sai do cárcere, de aspecto mudado, já não é mais a Corina de outrora, e ela não consegue trabalho e é obrigada a voltar a se prostituir: “Nunca mais trabalhara. Quando

tem fome abre as pernas para os machos. Saíra da cadeia. Quisera fazer vida nova. Procurara um emprego de criada no *Diário Popular*. Está pronta a fazer qualquer serviço por qualquer preço. Fora sempre repelida. Entregara-se de novo à prostituição” (Galvão, 2018, p. 100). Corina está condenada e, com ela, todas as figuras párias que ela representa. No entanto, no desfecho do romance, ela, em trapos, cansada e faminta, entra na igreja do Brás para descansar e contempla aquele cenário: “Mil velas iluminam o altar vestido de ouro. Conta todas. Conta nos dedos o dinheiro gasto ali. Quantos dias poderia comer com aquelas línguas de sebo escorrendo para os castiçais de prata...” (p. 102). Está, supostamente, no local ideal para a prática do amor cristão. Recorda-se de quando, numa sexta-feira da Paixão de Cristo, estivera vestida de Maria Madalena. Uma ironia, como se fosse o prenúncio da via-cruicis que ela viveu.

Os pensamentos contraditórios afluem à cabeça afogada no veludo do banco vermelho. Soletra as letras de um balaústre.

– Ma-da-le-na...

– Será que a Santa Maria Madalena passou fome quando era puta?

Ri.

Um padre moço enrolado na batina aparece na nave redonda. Aproxima-se.

– Este banco é reservado. É proibido sentar nele (Galvão, 2018, p. 102).

Infelizmente, Corina não teve a mesma sorte de experimentar a redenção semelhante a Maria Madalena. O que poderia ter sido um recomeço, na verdade, mais uma vez é exclusão, é desprezo. Flora Tristan (2015), nos seus termos, já havia mencionado que a mulher ficou fora da lei, da Igreja e da sociedade. Corina, nos termos dela, também ficou fora da lei, pois foi presa por ser mulher, acusada de ter matado o filho, e ficou fora da Igreja (e não só do templo), onde sua presença é uma figura indesejada. Quando ela está saindo daquele espaço sagrado, observa uma cena: “Na porta encontra o cônego comendo amendoim. A filhinha de um mendigo, tagarela, muito trigueira, no meio dos choferes do ponto. Adivinha nos seios, treze anos ou mais. Vende caixas de fósforos”. Aqui é possível fazer uma alusão a um dos mais lidos contos de Hans Christian Andersen, “A menina dos fósforos”. Ambas vivem as mesmas condições miseráveis e vendem fósforos. A garotinha do conto morre, mas, apesar da tragicidade do momento, há uma beleza, pois a morte simboliza, contraditoriamente, uma outra vida, uma vida feliz, livre daquele sofrimento em que vivia. A filha do mendigo também corre o risco de morrer, mas existem diferentes tipos de morte, como as já atravessadas por Corina. O que essa garota precisa, e Corina também, não é de uma passagem sublime com direito a uma vida plena em outro plano, como aconteceu com a menina no desfecho poético do conto, mas de algo que possa satisfazer as suas necessidades imediatas: comida, moradia, proteção.

Já que não há salvação para Corina, vai restar a ela a companhia de Pepe: “Os dois, agarrados, vítimas da mesma inconsciência, atirados à mesma margem das combinações

capitalistas, levam pipocas salgadas para a mesma cama” (Galvão, 2018, p. 103). Esse é o desfecho do romance *Parque Industrial*, que chega ao fim num tom pessimista, mas não sem antes a narradora dizer o que de fato acontece quando falta consciência de classe: os capitalistas se nutrem da vida dos explorados, tirando-lhes toda possibilidade de uma existência digna.

A vida de Corina como prostituta me leva a considerar as mulheres que também se entregaram à prostituição no romance *Fuga em setembro*, de Carmen da Silva. As prostitutas que vivem no Hotel Estrela são, popularmente e pejorativamente, chamadas de “piroleiras”, que é a “síntese de piranha com pistoleira” (Silva, 1973, p. 1). Carmela é uma delas que ainda tem certo prestígio na profissão que exerce por ainda ser jovem e atraente, o que é bastante conveniente para a exploração do corpo feminino – “Se tem uma puta contente da vida é Carmela. Nunca fica mofando nas esquinas e de manhã ainda lhe sobra energia pra levantar cedo e cantar ó Mariú ó Mariú no banheiro antes do almoço” (p. 6). Ela “tem dezoito anos frescos, exuberantes, agradavelmente peitudos, perto dela Sofia Loren é tábua de engomar” (p. 5). Seu pai, imigrante italiano, deixou sua família numa aldeia ao pé da cadeia de montanhas chamada Dolomitas quando Carmela era criança. A esposa morreu e ele, “chofer de táxi, economizou centavo por centavo e mandou buscar a filha que tinha ficado com a avó” (p. 5). No entanto, ele se envolve numa confusão, assassina um homem e é preso. Quando Carmela desembarca, o pai está no cárcere cumprindo uma pena de 4 anos, e ela consegue trabalho para sobreviver: “De doméstica, um salário mixuruca. Bonita, apetitosa, alegre, os homens dando em cima toda a vida, não demorou e a patroa perdeu a empregada – e, verdade seja dita, bem que lamentou por causa dos talharins e capeletti, a gringuiha era boa de forno e fogão” (p. 6). Mas nem toda prostituta encontra-se no mesmo estado de Carmela, que divide o quarto com outra colega de profissão, Célia. No mesmo hotel, em outro quarto, também estão Glória, Nélida e Reyna:

Lá pelas quatro horas começam a espreguiçar as piroleiras. No quarto há um ambiente denso de sono, de água-de-colônia barata. Nélida toma remédio para dormir, acorda estonteada. Nem bem abre a desconjuntada janela, Reyna corre para o espelho. Sua cara de sempre na superfície manchada de coágulos cor de ferrugem. Detalha com volúpia mórbida cada nova ruga, cada linha de fadiga (Silva, 1973, p. 24).

Glória tem o costume de reclamar de alguma dor, numa atitude de hipocondríaca. As colegas de quarto antes se preocupavam, mas depois foram percebendo que não era para tanto: “Pouco a pouco se cansaram dessa ilimitada, dessa insaciável necessidade de atenção e cuidados. Agora nem escutam suas queixas” (Silva, 1973, p. 25). Além dessa atitude, Glória também é aquela que “dá um jeito de estar de corpo presente em todas as catástrofes, todos os

tiroteios. E sempre sobra para ela: atropelo, empurrão, pedrada” (p. 25). O que também não deixa de ser um sentimento de carência que tem urgência em ser saciado. Num diálogo entre essas mulheres, em que falavam sobre mais um tiroteio ocorrido na cidade, Nélida dispara: “– Eu mandava fuzilar todo mundo e pronto” (p. 26). Em seguida, a voz que narra avalia: “Essas mulheres que, pra comprar um par de meias, executam submissas todos os gestos, têm o culto da violência. Fuzilar, prender, derrotar, liquidar. Ser forte. Impor-se. Fazer sentir seu peso sobre a terra” (p. 26). Para ser suficientemente forte, Nélida vive sob o efeito de Amital. Uma de suas dores se manifesta quando o seu sentimento maternal por André vem à tona. Ela teme que alguma desgraça aconteça com ele e deseja sempre atender às suas vontades, nem que seja arranjar-lhe fósforo para o cigarro:

Nélida escorrega novamente sob as cobertas, não me deram tempo, tou zonga, não posso com as mãos. Gostaria que ele levasse os meus fósforos. Gostaria que faltasse um botão na roupa dele, eu costurava. Hã, nem pensar com estes dedos não ia nem poder panhar a agulha. Esse garoto não come, não dorme, se mete em tudo que é bagunça e eu aqui dormindo feito pedra, um dia vai ter uma desgraça e aí é que eu vou tomar o vidro inteirinho numa vez só. É como se ele fosse meu filho. Nunca tive um filho, só aquela vez, mas tomei quinina e botei pra fora. Minha nossa, se soubesse que ia passar tão mal deixava ele vir. Aquele barulho horrível dentro da cabeça, fico zonga só de me lembrar (Silva, 1973, p. 29).

Com a morte de André, Nélida tem o desejo de tomar alguns comprimidos de Amital, para não pensar mais. No entanto, decide que precisa ficar acordada: “Não, não tomo coisíssima nenhuma, tenho que aguentar acordada. Vou explodir se não choro. Se acabou, se acabou. A gente sai pra ganhar uns miseráveis pesos, quase morre por aí, os caras te tratam como lixo e depois ainda acontece uma dessa” (Silva, 1973, p. 38). A existência de André possibilitava a Nélida uma espécie de exercício da maternidade e, com esse sentimento de mãe devota ao filho, ela se sentia uma pessoa boa: “Enquanto ele andava por aí, magrinho, nervoso, pisando com força pra parecer gente grande, mesmo que não desse bola eu me sentia boa. Sei lá, tava aí, era tão criança, era como se eu fosse a mãe dele. Mas agora. Se acabou, agora sei que não presto” (p. 38). O sentimento é de anulação total, e esse se intensifica porque ela se vê sozinha no mundo; logo, não tem a quem direcionar o amor contido. Por isso o choro não transborda e precisará recorrer ao remédio, por mais que não queira, pois se considera suja, ainda mais se buscar subterfúgio para não sofrer pelo “filho” que partiu:

O Amital é desculpa, é redenção. Quando já não se tem a quem amar, a quem se dedicar e o contorno da existência adquire uma nitidez brutal e aterradora. Quando a noite nos sussurra ao ouvido você não presta, você não presta. Quando já não é mais possível alugar-se despreocupadamente à febre de aturimento dos homens, porque se esgotou o pequeno tesouro íntimo de generosidade que a gente preservava com delicadeza, com cuidado. Quando

levaram entre quatro tábuas toda a nobreza de que a gente era capaz. Amital: horas evanescentes, dias e noites que se entrelaçam e confundem como um nó de cobras. E a possibilidade de protelar, de adiar o momento de engasgar-se com as palavras não presto pra nada, não tenho ninguém, não tenho ninguém. Ninguém. A mão incerta tateia na escuridão, deixei por aqui, vou tomar quatro e amanhã a gente vê (Silva, 1973, p. 39).

A questão da maternidade também não pode ser desviada da análise do romance *Parque industrial*, de Patrícia Galvão. Chama a atenção a determinação e resiliência de Corina, que foi ao extremo para ter o filho perto de si. Desde o princípio da gestação o trata com afeto e preferiu ir para a sarjeta a abortá-lo. Se fôssemos pensar a partir da estratégia adotada pelas mulheres escravizadas que abortavam suas crias para que estas igualmente não se tornassem cativas ou para que fosse impossibilitado o aumento da mão-de-obra escrava, o aborto seria sinal de resistência⁷⁷. Mas no caso de Corina não, porque o aborto sugerido pela madame era para que ela pudesse desempenhar suas funções na oficina sem o impedimento de uma criança. Uma medida a partir da qual ficam evidentes as ações de um sistema que só visa ao lucro e que, para isso, o corpo precisa produzir até a exaustão. É evidente no romance a agonia das mães que trabalham na fábrica e deixam seus filhos em casa:

Novamente as ruas se tingem de cores proletárias. É a saída da Fábrica. Algumas têm namorados. Outras, não. Procuram. Mães saem apressadas para encontrar em casa os filhos maltratados que nenhum gatuno quer roubar (Galvão, 2018, p. 20).

No cortiço, uma mãe lavadeira de mãos esfoladas grita enquanto os filhinhos puxam as suas saias molhadas: “– Larga, pestinha! Tenho que ensaboar tudo isso! Estes filhos só nascem para tentar...” (Galvão, 2018, p. 69). Quando a exasperação chega ao extremo: “– Praga! Eu te meto a mão até o diabo dizer chega!” (p. 69). Pressionada entre os afazeres e o cuidado com as crianças, exclama: “– Gente pobre não devia ter filho!” (p. 69). Essa fala lembra a de Corina que, a partir de uma perspectiva racial, revela ideia semelhante, já citada aqui, quando ela indaga por que os pretos têm filhos (p. 44). A negra Didi aparece com o filho mirrado, cinzentinho: “Uma teta escorrega da boquinha fraca, murcha, sem leite. O avental encarvoado enxuga os olhinhos remelentos” (p. 69). Constata-se aí a condição de mães pobres e, principalmente,

⁷⁷ Em “O aborto das escravas: um ato de resistência”, Jéssica Ipólito (2015) discorre sobre modos de resistência adotados pelas mulheres escravizadas: “quero lembrar as mulheres negras escravizadas que aqui viveram. Estas, avaliadas desde seu sequestro em terras africanas, eram encarregadas dos mais diversos serviços. Eram o alvo principal de estupros e abusos sexuais constantes. Sem terem chance de elevar sua voz contra essa violência, um ato de resistência brotava: o aborto. [...] As ações de recusa das escravizadas em parir filhos frutos de violência sexual; a percepção de que com a maternidade sua carga de trabalho aumentaria haja vista que eram encarregadas de muitas tarefas; a recusa em dar o seio para filho do senhor; a recusa em parir uma criança cuja vida seria relegada ao mesmo destino que elas, foram medidas de resistência ao sistema escravista, onde a mulher negra – embora cerceada – fazia das poucas brechas que lhe restavam um escudo de proteção a si mesma e aos demais”. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/o-aborto-das-escravas-um-ato-de-resistencia/>. Acesso em: 01 jun. 2023.

negras, a qual contrasta profundamente com a das mães que dispõem de recursos materiais e humanos para cuidar de seus filhos. A personagem Didi fala de tal forma sobre sua dificuldade no exercício da maternidade, que, pela sua condição de mulher negra, lembra o período em que as mulheres escravizadas eram amas de leite dos filhos do senhor, enquanto os seus próprios filhos ficavam sem a presença e os cuidados maternos:

– Gente pobre não pode nem ser mãe! Me fizeram esse filho num sei como! Tenho que dar ele pra alguém, pro coitado não morrer de fome. Se eu ficar tratando dele como é que arranjo emprego? Tenho que largar dele pra tomar conta dos filhos dos outro! Vou nanar os filhos dos rico e o meu fica aí num sei como (Galvão, 2018, p. 69).

Semelhante a Didi, pensando na precariedade da vida, Carolina Maria de Jesus (2014, p. 38) relata a dor de estar diante de um filho que sente fome e a mãe não tem o que dar para comer: “Como é horrível ver um filho comer e perguntar: ‘Tem mais?’ Esta palavra ‘tem mais’ fica oscilando dentro do cérebro de uma mãe que olha as panela e não tem mais”. Para ela, “a pior coisa do mundo é a fome!” (p. 191). A elite da sociedade brasileira devia aprender com quem passa fome, pois é quem, realmente, tem condições de descrevê-la: “A fome também é professora” (p. 29). A fome é uma temática tão recorrente nas páginas de *Quarto de despejo*, que beira a uma personificação. No dia 13 de maio de 1958, dia da Abolição, sua autora afirma que, nesse dia, ela “estava lutando contra a escravatura atual – a fome!” (p. 32). A falta de comida causa um efeito devastador nos ânimos da escritora: “Eu amanheci nervosa. Porque eu queria ficar em casa, mas eu não tinha nada para comer. [...] Levantei nervosa. Com vontade de morrer” (p. 33). Assim, em alguns momentos, ela pensa na morte como uma saída para o sofrimento: “Eu estou começando a perder o interesse pela existencia. Começo a revoltar. E a minha revolta é justa” (p. 35). Possivelmente, é essa mesma revolta, vontade de extravasar os sentimentos, que vai lhe conduzindo ao mundo da escrita para relatar a fome e, ao mesmo tempo, denunciar a vida miserável da população negra e pobre. O que vai, depois, estimular tantos outros escritores negros a escrever, semelhantes a Conceição Evaristo (2005) que cunhou o termo “escrevivência” e que, ao relatar a origem de sua escrita, num tom de rebeldia, afirma: “A nossa escrevivência não pode ser lida como histórias para ‘ninar os da casa grande’ e sim para incomodá-los em seus sonos injustos”⁷⁸.

⁷⁸ Frase retirada do texto “Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita”, que foi “apresentado na Mesa de Escritoras Afro-brasileiras, no XI Seminário Nacional Mulher e Literatura/II Seminário Internacional Mulher e Literatura, Rio de Janeiro, 2005. Publicado no livro *Representações Performativas Brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Marcos Antônio Alexandre (org.). Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007. p 16-21”.

Até aqui já deve ter sido possível constatar o contraste entre as mulheres, o que, repito, nos levar a crer que não seja conveniente tratar da condição feminina como se a categoria mulher fosse monolítica. As mulheres negras e indígenas, por exemplo, reivindicam um feminismo que atenda às suas especificidades porque constataram que a pauta do feminismo hegemônico estava vinculada à realidade das mulheres brancas, principalmente aquelas que, em certa medida, já desfrutavam de certos privilégios. Patrícia Galvão, desde o jornal *O homem do povo*, onde escrevia na seção “A mulher do povo”, conforme já foi aludido no primeiro capítulo desta tese, criticava esse tipo de feminismo encabeçado pelas mulheres burguesas. Em *Parque Industrial* também se constata a sátira em relação às mulheres burguesas que, supostamente, estavam lutando pela emancipação feminina: “Acorda com o alvoroço de mulheres entrando. São as emancipadas, as intelectuais e as feministas que a burguesia de São Paulo produz” (Galvão, 2018, p. 66).

Entre essas mulheres a conversa gira em torno de vaidade e frivolidades. Comportam-se como típicas burguesas: “O barman cria cocktails ardidos. As ostras escorregam pelas gargantas bem tratadas das líderes que querem emancipar a mulher com pinga esquisita e moralidade” (Galvão, 2018, p. 66). A narradora, ao tecer essas críticas, vai desvelando as atitudes dessas mulheres e evidenciando as diferenças entre as da sua classe e as mulheres que são das classes subalternizadas. Ademais, também fica em evidência a falta de solidariedade e empatia daquelas para com estas, um ar de prepotência que beira a antipatia. No momento em que “uma matrona de gravata e grandes miçangas aparece espalhando papéis” (p. 66), são percebidas possíveis conquistas, mas estas aparecem num contexto caracterizado pela ironia, o que nos leva a acreditar que os ganhos podem não ser tão significativos assim, principalmente para as mulheres pobres: “– Leiam. O recenseamento está pronto. Temos um grande número de mulheres que trabalham. Os pais já deixam as filhas serem professoras. E trabalhar nas secretarias... Oh! Mas o Brasil é detestável no calor. Ah! *Mon Palais de Glace!*” (p. 66-67). É no diálogo que se comprova a não universalidade de direitos e, nesse caso, há mulheres que têm mais direitos do que outras:

- Se a senhora tivesse vindo antes, podíamos visitar a cientista sueca...
- Ah! Minha criada me atrasou. Com desculpas de gravidez. Tonturas. Esfriou demais o meu banho. Também já está na rua!
- O garçom alemão, alto e magro, renova os cocktails. O guardanapo claro fustiga sem querer o rosto de Mlle. Dulcinéa. A língua afiada da virgenzinha absorve a cereja cristal.
- O voto para as mulheres está conseguido! É um triunfo!
- E as operárias?
- Essas são analfabetas. Excluídas por natureza.
- O garçom do grande hotel tem um sorriso significativo.

Alfredo também. Paga. Sai. Toma o elevador para o 2º andar (Galvão, 2018, p. 67).

Na novela “Dalva na rua mar”, de Carmen da Silva, também é possível pensar sobre a mulher negra e pobre. Dalva, a protagonista da narrativa, depois de vir do interior para trabalhar como doméstica, fica embevecida no Centro do Rio com tudo o que os seus sentidos são capazes de alcançar. Quando o êxtase não cabe mais em si, teme estar vivendo um sonho e que toda aquela belezura cheia de novidades não passa de ilusão:

Pânico. Vai ver que estou sonhando: não não não! Tudo sumindo de repente, o tempo virando do avesso, o trem desmanchando o caminho – horas e horas e horas – e da estação de Morro das Antas o caminhão de seu Antônio rodando para trás – Furna, Figueira Brava, Passo do Grotão – tudo outra vez, de novo ontem, o ontem sem saída (Silva, 1965, p. 35).

Dalva, assim como tantos outros afrodescendentes, cujo passado liga-se aos escravizados, que, após a Abolição, não puderam usufruir de uma vida digna e continuaram a enfrentar privações, recua no tempo. Nesse recuo é possível vislumbrar o passado da protagonista e o de sua irmã, Nair.

Dalva ajoelhada soprando o fogo, barro duro e quebradiço em torno do rancho nas manhãs geladas, lâminas transparentes quebrando-se sob os pés, tia Eulália falando no diabo e nas tentações – tenho medo que te percas que nem a Nair – enquanto a agulha ia e vinha furando o pano, diligente, quase feroz, litúrgica – uma forma de exorcismo (Silva, 1965, p. 35).

Enquanto caminha com os seus “sapatões desgraçados”, em contraste com “as mulheres que passam de saltos incrivelmente altos, levitando”, dá-se conta do “rico dinheirinho” que vai dentro da “bolsa de couro preto esbranquiçado nas dobras” e que ela “aperta contra o peito” (Silva, 1965, p. 36). Mais um detalhe que surge para compor o passado de Dalva: esse “dinheirinho” foi dado pela futura patroa para que ela pudesse pagar “a passagem e os gastos” (p. 36). Na verdade, ela é mais uma dessas meninas do interior que vai trabalhar como empregada doméstica em casa de família de classe média. Dalva mal sabe ler e escrever: “não falou das letras árduas e garranchudas, o sentido das palavras deturpando-se no esforço de desenhá-las” (p. 36). O combinado era ter mandado um telegrama avisando a chegada na estação, mas ela não fez isso, pois considerou suficiente apenas o endereço da patroa num papelzinho dentro da bolsa surrada: “cê não vai perder isso, heim. Uai, então sou boba, tia? – já sabia que Rio era imenso, maior que Morro das Antas e Muriaé juntos, sem papelzinho com endereço escrito ninguém chegava a nenhum lado – e a patroa esperando e fazendo mau juízo” (p. 36). Dalva não faz ideia dos perigos nem tem malícia para o que lhe aguarda como empregada doméstica: “Três crianças, servicinhos leves: a casa não é de encerar, tem sinteco,

é só pano úmido – e os vidros das janelas e os moveis e tapetes e algumas roupinha para lavar e passar e dar um auxílio quando a cozinheira estiver atrapalhada – ordenado no fim do mês, um quartinho só para você” (p. 36).

Um quadro historicamente típico brasileiro em que meninas pobres do interior eram exploradas em casas de madames por meio do acúmulo de atividades e baixa remuneração, sem nenhuma garantia trabalhista. O “quartinho” da criada não passa de resquício da escravização, é um sinal da grande distância entre a empregada e os donos da casa, e não um espaço que resguarda a privacidade. Em “Os quartos de criadas no pós-abolição da escravatura brasileira”, Fernando de Oliveira Morais e Doralice Sátyro Maia (2020, p. 340-341) chegam à seguinte conclusão:

A existência do quarto de criada e seus espaços agregados (banheiro, vestiário, espaço para refeições, e, tudo aquilo que é destinado especificamente ao empregado doméstico) revelam ligações sócioespaciais muito próximas com a senzala, reproduzindo a inserção do trabalhador doméstico em instalações de dimensões espaciais mínimas, precárias, excluídas dos cômodos principais e desvalorizado, assumindo que a convivência deverá ser restrita à prestação de um serviço de forma isolada do convívio social, onde seu espaço está distante e excluído ao restante dos outros, reforçando a segregação e relegando ao silêncio e à invisibilidade, com grande possibilidade de dividir o dormitório com o depósito ou com os equipamentos de trabalho. O quarto de criada traz consigo as reminiscências dos aspectos sócioespaciais desvalorizados, do trabalho interrupto, da exploração, do âmbito do abuso sexual, do espaço de vida e de trabalho vinculado à área de serviço num contexto das possibilidades de sobrevivência das criadas pós-abolição, das reivindicações, do privatismo e patriarcalismo.

Eulália, a tia de Dalva, não queria que a sobrinha fosse para o Rio de Janeiro: “menina no Rio se perde, Nair já se perdeu, não quero que também se perca. É mas Nair não se perdeu no Rio, foi aqui mesmo: qualquer lugar serve, cê não disse que diabo está solto em todo lado?” (Silva, 1965, p. 36). Diante das preocupações da tia e da falta de lucidez de Dalva em relação ao seu destino, a futura patroa não dá trégua: “Patroa insistindo, prometendo, garantindo: eu cuido, cuido que nem filha minha, também sou mãe. Arranjo companhia para ela sair aos domingos, não deixo andar com qualquer uma. Patrão, de óculos, cara séria, cara de confiança” (p. 36). E, assim, a tia, vencida pelos pífios argumentos, “ajudou a lavar o enxovalzinho pra viagem – dois vestidos, anágua, calça – que foi acomodado na ‘maleta de papelão’” (p. 36). Durante o percurso, enquanto o trem corta estrada, Dalva vai olhando tudo “de olho esbugalhado e roendo bala”, presente de seu Antônio do Caminhão, que dela se compadece: “cara toda triste e jeito de quem tem pena, coitado do seu Antônio padrinho de Nair, Deus te abençoe e te leve por bom caminho – vinco na testa, pensando na outra que deu azar e se perdeu” (p. 37).

Dalva desembarca na Estação Central do Brasil, que “explodiu ante ela, absorveu-a, rodeou-a – ei-la apanhada no centro da voragem, burburinho se amontoando nos olhos e nos ouvidos, pandemônio regido por inapreensíveis leis internas – tem feira, pensou” (Silva, 1965, p. 37). Diante daquele universo urbano em que tudo era novidade e espanto, ela começa a tomar consciência de que está na capital, aquele “Rio belo e difícil!” (p. 37). Com “o rico dinheirinho da patroa”, cuja parte já tinha sido empregada em “maleta, passagem, sanduíche no trem”, cria coragem, entra num bar e, num gesto “tão adulto e carioca”, compra, o que é, possivelmente, um refresco de laranja: “Escolheu água amarela, sol aprisionado no aquário, bom presságio, velha Conceição lia a sorte nas cartas e dizia: o sol brilha, felicidade para ti, a chave confirma. Tia Eulália fechava a cara: trabalho e temor a Deus, isso é que é. Mas dona Conceição sabia: sol = felicidade” (p. 39). Depois de beber o refresco, como num ritual, sente-se cidadã Dalva dos Santos, integrada ao Rio. Ela está na Avenida Rio Branco, “larga e reta brilhando ao sol” e também “turbulenta e viva”; apaixona-se, decide passear naquela “rua” e, numa decisão subversiva, “pensou: a patroa não bota o olho em mim antes de eu ter andado o dia inteiro por esta rua. Pensou: esta rua é o melhor que me aconteceu na vida. Os olhos úmidos de amor” (p. 39).

Com o sol dentro de si e ao seu redor, Dalva passeia pela avenida com olhos e ouvidos atentos, reconhecendo-se na diversidade de rostos: “os rostos surgiam e sumiam numa vertigem, mudavam de forma e cor: brancos, pretos, mulatos, alguns com altos pômulos aborígenes como o seu e o de Nair, homens de cara lisa ou peluda, mulheres de olhos riscados de preto e azul e cabelos empilhados no alto da cabeça” (p. 39-40). Mesmo embevecida com toda experiência vivida naquele espaço mágico e musical, em meio a tantas pessoas plurais, Dalva percebe que diante de si também surgem figuras despossuídas de toda aquela graça vista em outras. São, na verdade, o que denomino figuras párias, tão párias quanto essa moça que busca descortinar e viver o Rio:

Nas soleiras mulheres maltrapilhas rodeadas de crianças seminuas salmodiavam “pelo amor de Deus, pelo amor de Deus”, [...] moleques vendendo pentes e pastilhas puxavam-na pelo braço coooooompra moça, uma família grande – o homem de chapéu desabado, a mulher de vestido de chita já sem cor, seis crianças de todas as idades – ossos de fome, testas abauladas, olhos pasmos, mudos e trágicos, sós – encalhados na multidão (Silva, 1965, p. 40).

Enquanto vive o Rio e prevê tantas coisas boas que a aguardam pela frente na cidade borbulhante de cores, sons e vida, Nair surge na narrativa com mais força porque até então são referências breves que sugerem, apenas, uma mulher que “se perdeu” na vida. Sabemos também que ela e Dalva não têm pai nem mãe e que viviam com a tia Eulália. As reminiscências de

Dalva resgatam lá do passado Nair e, de certa forma, também a colocam na principal avenida, bem no centro do Rio. O leitor, primeiro, fica sabendo por meio de imagens sugestivas que a irmã de Dalva foi excluída do núcleo familiar, algo semelhante com o que aconteceu com Corina, de *Parque Industrial*: “A escondidas de tia Eulália ela fora. Manhã recém-nascida, sol ainda leve dourava a folhagem. O coração açodado, um amor incontível, uma fome de irmã ‘nem pai nem mãe, só nós duas, coitadinha, só nós duas’ – o coração chamando a irmã com força” (Silva, 1965, p. 41). É esse desejo incontido que vai levar Dalva a infringir uma norma da comunidade: ela vai visitar a irmã, relegada pela família como se tivesse uma doença contagiosa.

Excluída, afastada de todos, isolada num lugar ermo. Mas, afinal, que crime praticara Nair para merecer esse destino de pária escorraçada pelos seus? Dalva relata a experiência de reencontrar a irmã: “custou achar o rancho, teve de perguntar e ardia de vergonha, o garotão ria com ar canalha, todo o mundo sabia que Nair era mulher perdida e por isso riam dela e piscavam, mas tinha de ir” (Silva, 1965, p. 42). Mais uma vez, a mulher sendo considerada a partir de um estereótipo: “mulher perdida”. Uma expressão também cristalizada na cultura e se refere àquelas que não se enquadram a um comportamento sexual padrão, que foi pensado pelo patriarcado para todas as mulheres. Nair é considerada uma desviante das normas porque, possivelmente, deve ter perdido a virgindade e, por isso, tornou-se figura obscena, pasto para os homens e opróbio e escárnio da comunidade, semelhante ao que sucedeu com Veneza (Silva, 1984). Enfim, as duas irmãs encontram-se:

Nair a princípio se zangou: Ocê não sabe não? Uai, mas eu tava com saudades de ocê! E então se abraçaram e choraram e ela notou que Nair não chorava só de saudade e de alegria: três anos de lágrimas atrasadas, três mil soluços trancafiados na garganta, três anos apertando os dentes e esperando um pretexto para chorar, pobre Nair! foi bom eu ter vindo (Silva, 1965, p. 42).

Nair não foi apenas excluída da família, mas de toda a comunidade, o que comprova ainda mais que ela é uma figura indesejada, uma pária, mais uma personagem feminina que sofre de reiteradas mortes. Mas é relevante verificar que ficamos sabendo da precariedade de sua vida por intermédio de Dalva porque Nair não é uma personagem vista a partir de sua própria subjetividade. A sua possível dor, o seu sofrimento, tudo isso é interpretado pela irmã a partir de suas próprias percepções. Até o local, em que habita Nair, parece ser descrito pelo narrador, mas ele usa a onisciência de modo que as impressões do lugar perpassem pela visão de Dalva: “E o rancho, ah o rancho mais miserável de quanto ela vira em dezessete anos de miséria, rancho com fogão frio – frio de começo do mundo antes que Deus criasse o sol e o homem inventasse o fogo, frio de eternidade” (Silva, 1965, p. 42). Quando Nair perguntava por

todos, algumas vezes não ouvia as respostas da irmã, pois “ficava de olhar parado num canto do rancho – barbeiro fervilhando nas paredes – quase meio dia e o fogão frio e o olhar vago, estreito e ladeado. Nair tossia e o rosto se pintava de rosetas como brasas” (p. 42). Vê-se que não sabemos o que se passa nos pensamentos de Nair. Podemos até imaginar, mas não há uma revelação via narrador onisciente, o que torna ainda mais trágica a vida dessa moça. É como se ela, mesmo tendo uma existência comprovada, já não estivesse mais viva. Até o momento em que ela narra para Dalva a desilusão amorosa esse é desprovido de seus próprios sentimentos, pois ela apenas “conta” o que sucedeu:

Contou: mês passado parecia que tudo ia se arranjar. Contou: era um sírio que sempre traz fita, pente, alfinete, botão, renda para vender, prometeu casinha de material, viver juntos. Contou: mas depois não apareceu nunca mais, nem para trazer fita e alfinete e botão. Contou e de novo envieou os olhos para a esquina do rancho, a procissão de barbeiros atarefados (Silva, 1965, p. 42).

Diante da condição miserável da irmã, Dalva parece chegar a algumas conclusões e são essas que vão lhe dar a certeza de que nunca poderá “se perder na vida”. Na verdade, essas conclusões também são perpassadas pela subjetividade do narrador e elas são capazes de nos revelar a interseccionalidade das opressões:

Então Dalva ficou sabendo que tia Eulália estava errada, com toda sua sabedoria de velha e suas rezas tia Eulália estava errada: perder-se não era cousa do diabo não senhor. O diabo não ia arriscar seu prestígio em assunto tão sórdido e triste. Perder-se era cousa de miséria, de fogão frio (frio do começo do mundo), de barbeiro e percevejo fervilhando nas paredes, de poças de lama em volta do rancho, de garotões safados apontando e rindo. Perder-se era cousa da vida, do dia-a-dia sem enfeites (Silva, 1965, p. 42).

Essas conclusões estão tão impregnadas da opinião do narrador, que mais adiante temos o seguinte: “E na viagem de volta, enquanto pensava na desculpa que ia dar a tia Eulália, noutra recanto da mente ia crescendo a certeza de que ela não se perderia nunca: se aquilo não dependia do diabo, estava na sua vontade – e ela já tinha decidido. Ah, não havia de se perder” (Silva, 1965, p. 42-43). Dalva acredita que esse destino depende da vontade da pessoa. Será mesmo? Não é o que parece, já que as conclusões acima apontam para fatores externos, e não para os internos.

O tempo transcorre na avenida e chega a noite. Dalva começa a sentir “estômago tenso, tonteira na cabeça: não fosse o enlevo perceberia que é fome. Hora de tia Eulália esfregar com sanha o painelão de angu, a mão esquerda dando tabefes no ar para espantar os mosquitos enquanto os grilos cantam lá fora” (Silva, 1965, p. 43). Percebe-se que enquanto vive a avenida borbulhante, que, em breve, vai se desintegrar, Dalva permanece, temporalmente, nestes dois

planos: o presente e o passado lá de Passo do Grotão. Mas algo começa a se movimentar em seu interior, como se fosse o saldo da experiência nova e marcante vivida no Centro do Rio:

A cabeça enorme e vazia incapaz de traduzir tanta impressão em pensamentos, o “tô no Rio” já não é revelação embevecida mas apenas uma turbilhante simultaneidade de imagens que espiralam, rodopiam e súbito se fundem numa única mancha oblonga, alaranjada, brilhante e rumorosa, no cérebro uma chapa de metal incandescente girando cada vez mais veloz, deliberada, cósmica – um mundo vai nascer em sua cabeça (Silva, 1965, p. 43-44).

Poeticamente, narra-se esse novo momento na vida de Dalva, como se de agora em diante ela pudesse assumir uma nova experiência. Tudo se aquieta em seu interior e “um estremecimento a perpassa: Dalva-dos-Santos-sua-criada: lúcida, clarividente, uma consciência penetrando fundo nas outras consciências, sorvendo-as e diluindo-se nelas, uma percepção acerada de sonâmbula” (p. 44). Essa fusão com as “outras consciências” aproxima-se do sentimento de ser plural que é constatado em outras obras de Carmen da Silva, tais como *Histórias híbridas de uma senhora de respeito* (1984) e *Sangue sem dono* (1964). Esse sentimento de pluralidade pode ser constatado, por exemplo, neste excerto:

– o sim que ela antes dera ao Rio, às ruas, árvores, estátuas, e pombas converte-se num sim universal, ela está incomensuravelmente aberta, receptiva, mais côncava que a própria terra e o próprio céu – o sim deixou de ser resposta para transformar-se em atitude total, a Avenida dentro dela, as pessoas dentro dela: Dalva dos Santos é todas as vidas que viu desfilar desde que bebeu o sol do Rio num copo de suco gelado e descortinou o milagre da Avenida (Silva, 1965, p. 44).

Então, Dalva vai incorporando em si múltiplas pessoas, numa espécie de transmutação. É como se ela pudesse viver todas aquelas vidas, e o leitor vai conhecendo cada uma delas, algumas em suas particularidades: “*Dalva dos Santos é o homem bem vestido [...] Gerente de grande empresa*” (Silva, 1965, p. 44); “*Dalva transida de amor, Dalva hermafrodita, multiplicada por dois, dividida em dois*” (p. 45); Dalva-par, Dalva-par-de-amantes, Dalva-pau-de-arara (p. 46), Dalva-homem, Dalva-mãe (p. 47). Dessas vidas, ênfase aquelas que mais representam figuras párias.

Enquanto “o estômago de Dalva dos Santos evoca o angu de tia Eulália [...] fome, fome, fome, angu” (Silva, 1965 p. 46), na Avenida, ela será “*oito estômagos com fome ancestral, o homem de chapéu desabado e a mulher com vestido já sem cor, as seis crianças de todas as idades – Dalva-pau-de-arara que a fome tangeu –*” (p. 46). Essa é uma evidência de que o Centro do Rio não é constituído apenas de belezas exuberantes e novidades de causar êxtase, é também o lugar onde estão pessoas desempregadas, sem teto, sem alimentação, sem segurança.

Essas pessoas identificadas metonimicamente (“*oito estômagos de fome ancestral*”) são migrantes, possivelmente da região Nordeste:

carne de sol e farinha, às vezes aipim – tão pouco, sempre tão pouco para tantas bocas que a soalheira e o cansaço do dia ressecam, e os ossos vão se aguçando sob a pele, a barriga incha – de ar, de nada; incha, talvez, de uma vaga e informulada noção de que existe um estado diferente, um aplacamento dos repuxões nas vísceras – mera ideia negativa da saciedade. Solitários e trágicos encalhados na multidão [...] nos pés, nos sapatos, nas dobras das roupas, o pó de ásperas picadas que a peixeira abriu na sequidão da caatinga. Esfaimados, sem teto, sem uma nesga de terra e sem trabalho (Silva, 1965, p. 46).

É por intermédio dos olhos de Dalva que essa família vê a cidade, “*uma cidade imensa e caótica, povoada de homens embotados, surdos – a gente esbarra neles e continua só – obstáculos, formas físicas*” (Silva, 1965, p. 46-47). Aqui não há uma romantização do ambiente social, que, por sinal, é visto como monolítico e estranho, nada de êxtase e amabilidades:

Dalva-homem olha em torno, fechado nas muralhas de isolamento que a miséria ergueu em redor dele [...] ele se pergunta que diabos veio fazer aqui mas não encontra resposta, onde quer que ele esteja nunca encontra uma resposta, só a muralha define seu lugar no mundo e também é uma definição negativa – “aqui eu não deveria estar” (Silva, 1965, p. 47).

Esse sentimento de deslocamento imposto pela condição miserável contribui ainda mais para intensificar a ideia de contraste: enquanto a família passa fome, bem próximo a ela estão expostos variados alimentos: frutas, salames, presuntos, empadas, bolos, pães. No entanto, Dalva-mãe, em sua praticidade e sem se iludir com essa variedade de comida, o que ela mais deseja para aplacar a fome dos seis filhos é mandioca ou aipim. Mas ela sabe que será impossível confortar o estômago de suas crianças: “*não adianta, sem um caldeirão, uma lata, uns cavacos pro fogo – e toda essa gente em volta e os guardas de cara má e cacetes comprido na cintura (os dedos acarinhando o cacete numa obscena compulsão de amor) – e então ela começa a compreender as regras do jogo*” (Silva, 1965, p. 47). Dalva-mãe sabe que ali, naquela selva urbana, a vida pode ainda ser mais degradante se comparada com a que levavam do lugar de onde vieram:

Nostalgia de Mangaribe onde os olhos alheios não vigiam, nostalgia do mato que no pior dos casos oferece raízes e a liberdade de fazer fogo, nostalgia de seu homem que a cidade emascula: a peixeira inútil, inútil a já minguada força dos braços afeitos à enxada, inútil e maligna a incitação das frutas, dos pães e dos salames (Silva, 1965, p. 47).

Romances de 1930, tais como *O Quinze* (1930), de Rachel de Queiroz, e *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, fazem essa abordagem trágica dos seres humanos em situações dramáticas, motivadas principalmente pelo descaso aos excluídos e pela gritante desigualdade

social. São o retrato de um Brasil esquecido pelas classes dominantes. Segundo Alfredo Bosi (2017, p. 415), “ao realismo ‘científico’ e ‘impessoal’ do século XIX preferiram os nossos romancistas de 30 uma *visão crítica das relações sociais*” – o que me faz crer que foi essa mesma perspectiva adotada por Carmen da Silva em “Dalva na rua mar”. A família que passa fome no Centro do Rio é equivalente aos retirantes dos romances supracitados. Dalva-mãe, faminta, fatigada e maltratada, sabe que o amanhã não lhes reserva uma vida digna:

Ela sabe que vai chegar a hora de não se aguentar mais. Vai chegar a hora do asfalto queimar os pés, dos bolos e empadas incendiarem seus olhos. Vai chegar a hora de fazer das tripas coração e iniciar o gesto novo e decisivo, o gesto sem retorno de estender a mão que nunca tinha esmolado – a mão afeita à ríspida exigência da terra, mão-de-trabalho (mão de repente abjeta, vergonhosa) – o homem desviando a vista para fingir que não percebe, é duro demais para ele – enquanto a pirralhada choraminga olhando as frutas, os salames e os pães, olhando sem entender com olhos arregalados e bobos. Dalva-pau-de-arara tangida pela fome (o Rio fora acaso, contingência e não escolha) – sem teto, sem trabalho, sem uma nesga de terra, esconde atrás das costas a futura ignomínia das mãos (Silva, 1965, p. 47-48).

Quando anoitece e a Avenida silencia, Dalva torna-se figura central da narrativa, é o momento em que ela, uma “mulata”, passa e “acontece na Avenida” (Silva, 1965, p. 49). Há nesse recorte todo um enaltecimento dessa figura por meio de elementos descritivos que muito se aproximam de uma visão estereotipada, principalmente no que diz respeito à sensualidade. Sendo ela uma “mulata”, carrega a herança não só de “núbios e berberes, bantos e nagôs, etíopes e zulus” (p. 49), mas também de portugueses:

Há quase meio milênio o Brasil capricha no detalhe do acabamento frutal, sumos doces e acidulados a escorrer dessa boca, obra de ourivesaria do sangue – boca que fez ponte entre a senzala e a casa-grande, boca que apeou o homem branco do leito da sinhá – boca da mulata, derradeira flor da raça (Silva, 1965, p. 49).

Em nossa cultura, diferentes manifestações artísticas retrataram a mulata a partir do imaginário brasileiro, segundo o qual esse ser híbrido é a imagem de uma beleza exótica e sensual. Esse imaginário, no fundo, concebe a mulata como objeto sexual, no entanto, não reconhece que ela foi fruto de abusos cometidos pelos senhores brancos contra as mulheres negras e que a mulatização foi uma estratégia adotada pela sociedade dominante para eliminar o negro na população brasileira, conforme o ponto de vista de Abdias Nascimento (1978), já aludido nesta tese. Por mais romantizada que possa aparecer, a mulata não passará de um corpo. Na avenida, por mais que Dalva seja o centro da atenção e sua beleza exuberante arrebate a plateia que a vê passar, na verdade, “ela é apenas carne-tépida polpa sumarenta-braços, seios, pernas, olhos, cintura, boca” (Silva, 1965, p. 50).

No desfecho da novela, Dalva desperta daquele devaneio e se reencontra consigo mesma, com o seu “interior quentinho e gostoso [...] exausta e plena de tanto gozo que gozou, tantas vidas que viveu” (Silva, 1965, p. 52). A Avenida está deserta e silenciosa, “– só um corredor de asfalto escuro, levemente polido, um túnel que leva ao outro Rio ainda por descobrir – o Rio da patroa e dos deveres” (p. 52). Sentindo-se integrada ao Rio, tendo dentro de si “a Avenida indelével”, Dalva se vê “adulta e capaz” e abre a sua bolsinha puída, onde está o endereço da patroa. Então, ela “apalpa seu rico dinheirinho (não chega para a passagem de ônibus até o Leblon mas isso ela não sabe) e procura um guarda para pedir informações. Gloriosa, levitando apesar dos toscos sapatões de salto baixo – ilhazinha de felicidade na quietude noturna da Avenida deserta” (p. 53). E assim a narrativa chega ao seu desfecho, e o leitor é levado a imaginar o que será de Dalva a partir desse momento em que decide ir para a casa da patroa. Será que terá o mesmo destino de Nair, traindo a si mesma, já que decidira não se “perder na vida”? Será que se tornará mais uma empregada doméstica vivendo em condições análogas à escravidão, mas “tratadas” como “pessoas da família”? Ou irá se insurgir contra a opressão?

Carmen da Silva escolhe para a protagonista da novela o nome Dalva, que, conforme o Dicionário de Nomes Próprios⁷⁹, significa “da manhã”, “da aurora” ou “branca”. No mesmo campo semântico, o nome de sua irmã, Nair, significa “luminoso, brilhante”, “luz da estrela”. As duas personagens aproximam-se não só biologicamente, mas também por essa conotação atribuída aos seus nomes. Cito dois momentos da narrativa em que percebo o contraste entre esses significados e as circunstâncias em que se encontravam as personagens: Nair se encontra num rancho sombrio – o fogão frio, o dia a dia sem enfeites; quando Dalva acorda dos devaneios, é noite – “É de noite, meu Deus, é de noite! [...] Não se espanta de vê-la sumir engolfada na escuridão e no silêncio” (Silva, 1965, p. 52). Essa oposição reforça a ideia de incompatibilidade entre o indivíduo e o meio, como se duas forças se tornassem incomunicáveis, pois uma não é extensão da outra. Em Nair, uma luz aprisionada, que a cada dia se apaga. Em Dalva, a luz brilhou durante o dia, mas, chegada a noite, se apequena, pois a protagonista é apenas uma “ilhazinha de felicidade” no silêncio da Avenida escura e deserta.

A novela recebeu por título “Dalva na rua mar”, o que me leva a pensar em três possibilidades de leitura: “na rua mar” poderia ser o nome da rua, o que pode ser uma referência à própria Avenida Rio Branco que Dalva também chama de rua – “vou passear nesta rua” (Silva, 1965, p. 39) – e que na novela também é metaforizada como o “porto onde todas as naus do

⁷⁹ Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/>. Acesso em: 08 jun. 2023.

mundo-Brasil ancoram e partem [...] a Avenida é o coração marítimo do mundo-Brasil” (p. 48); “na rua mar” pode aludir, por homofonia, a uma característica dessa rua (“rua má”), ou seja, a maldade sendo vista a partir dos perigos (por exemplo, além de assediada, Dalva quase foi atropelada por não saber se locomover numa capital como o Rio) e da falta de solidariedade diante do sofrimento alheio (esse pode ser o caso da família que passa fome, mas está ali, isolada pela muralha da miséria); “na rua mar” pode, por fim, ser uma referência à própria Dalva, isto é, Dalva tornou-se “mar” na Avenida, na sua condição de mulher negra: “Dalva-mulata entra no porto da Avenida com o moreno velame do seio enfunado, baloiçando a brisa – caravela abrindo novo caminho-das-Índias no sangue marinheiro dos homens. (E se ela é mar não adianta gritar ‘Terra’! porque eles torcerão o rumo e irão a nado em busca de suas praias” (p. 50).

E, assim, mediante exposição, argumentação e análise desenvolvidas neste último capítulo, pretendi enfatizar a importância do gênero romance e do pensamento de Bakhtin para a representação da pária, além de evidenciar a relevância da literatura produzida por Carmen da Silva e Patrícia Galvão para o campo literário brasileiro. Ademais, procurei dar visibilidade às personagens consideradas párias e que sofrem variados tipos de opressão, e assim procedi por desejar a evidência de sua humanidade. Desse modo, nesse percurso, em que fui bastante afetada por essa escrita atravessada de diferentes vozes, posso dizer que, entre outras razões, escrevi esta tese porque me identifico com o projeto literário das autoras, o que denomino de *alter*-literatura, uma escrita inspirada na alteridade, no que vem a ser o Outro, o diferente de si mesma/o. Escrevi porque me deparei com a categoria pária que me faz pensar nessas mulheres escritoras e insubmissas e nas personagens por elas criadas e que são as escórias do mundo. Escrevi porque também me identifico como pária: em mim carrego a linhagem dos “rostos ocultos à Modernidade”, indo dos indígenas aos africanos escravizados, dos camponeses aos analfabetos ou semialfabetizados. Por fim, escrevi porque precisava recuperar a mulher em mim oprimida pelas contingências quase inescapáveis da vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Todas as vidas” é o poema de Cora Coralina que uso como epígrafe desta tese. Um poema corajoso, impetuoso, desprovido de preconceitos. Não teme julgamentos por abraçar alteridades incompreendidas. Nele, o eu lírico elege “a vida mera das obscuras” para a sua composição poética de beleza rara, poesia nascida da simplicidade, da vida que transcorre como um rio, em cujas margens estão sujeitos tão diversos, mas unidos pela mesma condição de pária. Todas são mulheres: a cabocla velha, a lavadeira, a cozinheira, a mulher do povo, a mulher roceira e a mulher da vida. Carmen da Silva e Patrícia Galvão também elegeram as vidas obscuras e, ao levá-las para o gênero romanesco, deram visibilidade às párias, de modo que a sua humanidade ignorada e humilhada pudesse encontrar na literatura a possibilidade de uma existência. Quem poderá esquecer Corina e Nair? Rosa Tatuada e, até mesmo, André? Quem irá ignorar o destino de Dalva? Ou os anônimos trabalhadores da construção civil, sem o seu sábado inglês? E Nélide, em sua solidão, cujo acalento é o Amital?

Adotar a categoria pária na análise das obras me fez constatar a sua maleabilidade: de fato, a aplicação desse termo assume conotações diversas; o seu uso varia conforme o contexto e conforme a figura a quem ele é aplicado. André e Corina, por exemplo, são párias, mas o são por motivos diferentes. Se esse termo, devido a essa particularidade, pode dar uma ideia de ocultamento de identidades ou de opressões, para mim, nos estudos literários, me instiga a conhecer a fundo essa personagem que defino como pária. É aí que podemos nos deparar com as mais fluidas identidades e também com diferentes tipos de opressão. Não basta dizer que determinada personagem é pária. Isso não diz muito ou não diz nada. É preciso, acima de tudo, saber por quê. Nesse sentido, considero relevante a teoria de Bakhtin porque, a partir de seus pressupostos, reconhecemos a importância do gênero romanesco, cuja maleabilidade nos permite ir à cata dos discursos que, muitas vezes, são atravessados por outros discursos, por outras vozes, e essa experiência nos aproxima da pária porque ela é, fundamentalmente, o resultado do que a realidade fez dela, e essa realidade é mediada pela linguagem, como afirma Fiorin (2011, p. 19): “O real apresenta-se para nós sempre semioticamente, ou seja, linguisticamente”, o que nos leva a considerar que “Não há nenhum objeto que não apareça cercado, envolto, embebido em discursos. Por isso, todo discurso que fale de qualquer objeto não está voltado para a realidade em si, mas para os discursos que a circundam” (p. 19). Então, se quisermos conhecer o que de fato torna uma figura pária, será preciso compreender essa linguagem porque é ela que irá explicar o mundo.

Quando se estuda a pária, a primeira atitude do/a pesquisador/a deve ser a sua abertura ao Outro (daí a importância de se reconhecer a alteridade e a ética). Ele/a não deve se comportar como dono/a de verdades absolutas nem ser preconceituoso/a ou intolerante. Ele/a só tem a ganhar, uma vez que a pária é capaz de promover mudanças no interior de quem pesquisa, pois ela é humanidade humilhada que anseia a salvação, e isso é revelador, é tocante. Quem pesquisa pode até se descobrir, também, uma pária: por ser mulher, por ser indígena, por ser negra/o, por ser pobre, por ser explorada/o, por ser gay, lésbica, trans... A pária também possibilita o encontro com as outras áreas do conhecimento, tais como filosofia, sociologia, antropologia, história, o que nos coloca face a face com as contradições e injustiças de nossa realidade social, em que estão as mais diversas párias imersas em seu abandono e excluídas dos direitos mais fundamentais. A pária favorece, ainda, o diálogo com tantas outras párias espalhadas pelo universo literário. Não me contive, por exemplo, quando trouxe para a tese Flausina, “a doída”, Clara dos Anjos (e o seu criador), Bibiana, Macabéa, Carolina Maria de Jesus.

Acredito que a experiência de Carmen da Silva e Patrícia Galvão, como párias que foram, fez com que sua sensibilidade estivesse propensa ao sofrimento das outras párias. Constatando na atitude das autoras um forte sentimento de cuidado expresso num ato responsável, o que me leva a citar Eleni Varikas (2014, p. 148) quando ela fala sobre a grande responsabilidade que deve ter quem, por alguma razão, foi submetido à condição de pária: “[deve ter] o dever ético de não trair o potencial crítico dessa experiência, de abarcá-la a fim de imaginar a justiça e a democracia em suas formas indivisíveis, habitáveis não apenas pelos outros párias, mas por aqueles que ainda virão”. Talvez essa responsabilidade, esse dever ético, explique a opção das autoras pelos que estão à margem da sociedade. Por mais que elas tenham usufruído de certos privilégios, como intelectuais brancas de origem burguesa, estiveram abertas aos Outros, aos diferentes. Elas, como autoras-criadoras, tomaram como objeto os/as excluídos/as e, quando, por exemplo, alguma personagem burguesa surge na obra, ou é para satirizá-la, ou é para representá-la em vias de conversão.

De todas as personagens párias analisadas, a que mais concentra em si os mais variados tipos de opressão é a mulher. E, sendo ela negra e pobre, será triplamente oprimida. Esse é o caso de Corina e Nair, sobre as quais a raça também foi fator preponderante para a redução de sua humanidade. Segundo Audre Lorde (2019, p. 242), “ignorar as diferenças de raça entre mulheres e as implicações dessas diferenças representa a mais séria ameaça à mobilização de forças das mulheres”. Por esse motivo (e por outros também), nos estudos feministas, deve-se evitar considerar a categoria mulher de forma essencialista. Audre Lorde também lembra (e isso é muito importante) que “não pode existir uma hierarquia de opressão”, pois ela aprendeu que

no sexismo, no heterossexismo e no racismo, existe a “crença na superioridade” e o suposto “direito de dominar” (p. 235). O mesmo podemos dizer em relação à classe social.

Ao combinar estética e política numa espécie de interlocução com as suas próprias vidas, Carmen da Silva e Patrícia Galvão contribuíram para que suas narrativas alcançassem o caráter performático, como foi aludido aqui a partir do pensamento de Graciela Ravetti (2002). Muitas de suas experiências pessoais converteram-se em elementos para a ficção. O fato de Pagu ter trabalhado como operária e ter escrito um romance proletário é sinal de que ela age performativamente, assim como também Carmen da Silva que, ao escrever *Sangue sem dono*, traz como protagonista uma burguesa em processo de descoberta de si mesma e na busca pela desalienação, semelhante à autora que narra a própria experiência em *Histórias híbridas*, obra também altamente performativa. Considero, ainda, o lado performance das autoras quando observo o estilo adotado, o que dialoga com a teoria de Bakhtin: as múltiplas vozes sociais, a mistura de gêneros textuais, os espaços em branco na página, as frases incompletas ou a ausência delas como se chamassem o interlocutor para o diálogo, entre outros aspectos. Acrescento, ainda, o gosto pelos pseudônimos: a protagonista e narradora de *Sangue sem dono* adota alguns, como vimos, e Patrícia Galvão, como *performer*, adotou vários ao longo de sua carreira como escritora e cartunista: Pagu, Mara Lobo, Pat, Pt, Ariel, Patsy, Gim, Solange Sohl, King Shelter, Peste...

A questão da memória e do memoricídio também merece atenção nessas considerações finais. Rememorar fatos do passado, não só aqueles que dizem respeito a uma memória coletiva, mas também os que se referem a eventos individuais, constitui poderoso ato político, pois coloca em evidência as artimanhas do opressor e denuncia o sofrimento de suas vítimas. Se lembrar as atrocidades cometidas nos períodos ditatoriais é algo imprescindível, recordar os efeitos nocivos do patriarcado e do machismo sobre as mulheres também é importante porque nos leva a constatar que o nosso presente não é de glória e que ainda há um longo caminho a percorrer em direção à igualdade entre os gêneros. A memória é, pois, elemento fundamental no interior das relações sociais de poder. Negligenciá-la pode alimentar ainda mais os sistemas que se aproveitam do memoricídio para dominar.

No campo literário, é preciso que se combata o esquecimento, seja em relação à falta de representação de determinadas personagens, que provocam “ruídos” quando retratadas, seja em relação, principalmente, às escritoras excluídas do cânone, como, por exemplo, Carmen da Silva e Patrícia Galvão. Assim, encerro essas considerações finais, trazendo dois fatos referentes às autoras, a fim de lembrá-las como duas párias aguerridas. O primeiro diz respeito a Pagu quando, no dia dois de abril de 1931, publicou em *O homem do povo* mais um de seus

cartuns: a personagem Kabelluda, que lembra a autora, fez um “meeting comunista na Praça da Lamparina”. Consequentemente, “foi presa, fuzilada”, mas “no terceiro dia ressurgiu dos mortos!”. E, lá do alto, ela disse: “Agora vocês me pagam”, numa atitude irreverente, bem própria de Patrícia Galvão, aquela que não há de se apagar da memória por ser quem foi: uma pária rebelde.

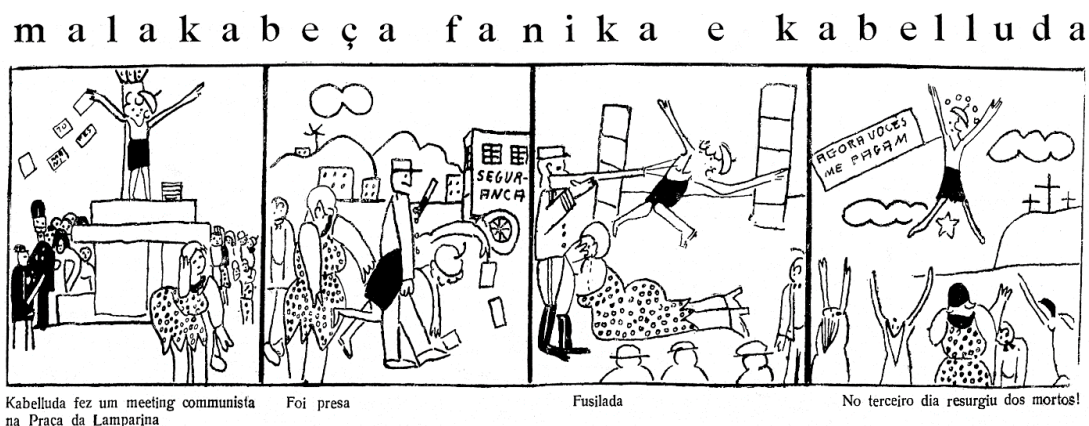


Figura 4: Cartum publicado em 2 de abril de 1931⁸⁰

O segundo diz respeito a Carmen da Silva quando, cinco dias após sua morte, Affonso Romano de Sant’Anna publicou no *Jornal do Brasil*⁸¹ um texto comovente. Conforme as lembranças contidas nesse testemunho, enquanto o caixão era levado ao túmulo, não havia jornal, televisão nem fotógrafos para registrar aquele momento. Segundo Sant’Anna, a cena foi uma das “mais raras e comovedoras” daqueles últimos dias. O esquife não era transportado por coveiros, mas por mulheres: “Carregar um corpo morto não é só tarefa de homem forte. Carregar o corpo da amiga é ritual fraterno daquelas que conviveram alegremente com o corpo vivo de Carmen”. Ele diz que o caixão “mais que um objeto”, era “a incorporação de um símbolo” e que enquanto era baixado ao túmulo, alguém gritou: “Carmen da Silva!”, e todas as demais mulheres a uma só voz responderam: “presente”. Uma delas ainda disse “Carmen, sua vida valeu!”, e é essa frase que intitula o artigo de Sant’Anna que, depois de ter chamado o leitor à reflexão sobre algumas disparidades do Brasil, conclui como quem confia: “Ah, Carmen da Silva, a nossa vida aqui continua não valendo nada. Mas a sua, valeu”.

Portanto, desses dois fatos, ficam as impressões derradeiras: a pária não permite que a destruam, pois semelhante ao eu lírico de “Ainda assim eu me levanto”, de Maya Angelou, ela, de alguma maneira, se levantará, seja pelas ideias lançadas, seja pelas mãos e pela voz das/dos camaradas. A pária é, pois, uma consciência, uma força movente.

⁸⁰ (apud *O HOMEM DO POVO*, 2009, p. 28).

⁸¹ Disponível em: <https://www.carmendasilva.com.br/wdframe/index.php?type=img&id=Njg0>. Acesso em: 24 jun. 2022.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Fronteiras múltiplas, identidades plurais**: um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural. São Paulo: Editora SENAC, 2002.
- ADONIAS FILHO *et al.* **A cidade e as ruas**: novelas cariocas. Rio de Janeiro: Lidador, 1965.
- ALCOFF, Linda. O problema de falar por outras pessoas. Trad. Vinícius R. C. da Silva, Hilário M. dos S. Zeferino e Ana Carolina C. S. das Chagas. **ABATIRÁ - Revista de Ciências Humanas e Linguagens**. V. 1, n.1, p. 409-438, jan./jun. 2020.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Polén, 2019.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. A doida. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Contos de aprendiz**. Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 37-44.
- ANDRADE, Oswald de. A crise da filosofia messiânica. In: ANDRADE, Oswald de. **Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 75-129.
- ANZALDÚA, Gloria. *La conciencia de la mestiza/Rumo a uma nova consciência*. Tradução de A. C. Acioli Lima; revisão de S. Bornéo Funck. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 322-339.
- APOLINARIO, Danielle da Silva. **Dos pés à cabeça**: moda e modos em Sapato de Salto de Lygia Bojunga. Vitória, 2017, 118, f. Dissertação de Mestrado em Letras. Universidade Federal do Espírito Santo.
- ARMONY, Adriana. **Pagu no metrô**. São Paulo: Editora Nós, 2022.
- ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. **Brasil**: nunca mais. Petrópolis: Vozes, 1985.
- AZEVEDO, Beatriz. **Antropofagia**: Palimpsesto Selvagem. São Paulo: SESI-SP, 2018.
- BÁEZ, Fernando. **A história da destruição cultural da América Latina**: da conquista à globalização. Trad. Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Emsantina Galvão G. Pereira; revisão da tradução: Marina Appenzellerl. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 01-21.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Trad. Aurora F. Bernardini *et al.* São Paulo: Hucitec; Annablume, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I**: a estilística. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

- BARBOSA, Francisco de Assis. **A vida de Lima Barreto**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- BARRETO, Lima. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. São Paulo: Klick Editora, 1997.
- BARRETO, Lima. **Os Bruzundangas**. São Paulo: DCL, 2005.
- BARRETO, Lima. **Recordações do escrivão Isaías Caminha**. São Paulo: Ática, 2006.
- BARRETO, Lima. **Clara dos Anjos**. São Paulo: Lafonte, 2019.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Trad. de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1970. V. 1.
- BEAUVOIR, Simone. **Memórias de uma moça bem-comportada**. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- BEZERRA, Paulo. Prefácio. In: BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: a estilística**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 7-16.
- BOLAÑOS, Aimée G. Carmen da Silva escreve Carmen da Silva. In: HANCIAU, Nubia; ALVES, Francisco das Neves (Orgs.). **Para ler Carmen da Silva**. Rio Grande: Biblioteca Rio-Grandense, 2019, p. 201-212.
- BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2017.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Zero**. São Paulo: Global, 2019.
- BYINGTON, Carlos Amadeu B. O martelo das feiticeiras – *Malleus maleficarum* à luz de uma teoria simbólica da história. In: KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. **O martelo das feiticeiras [malleus maleficarum]**. Trad. Paulo Fróes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2002, p. 19-41.
- CAMINHA, Pero Vaz de. **Carta ao rei Dom Manuel**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. São Paulo: Martin Claret, 2012.
- CAMPELLO, Eliane. Conselhos “feminis” em A arte de ser mulher. In: HANCIAU, Nubia; ALVES, Francisco das Neves (Orgs.). **Para ler Carmen da Silva**. Rio Grande: Biblioteca Rio-Grandense, 2019, p. 159-177.
- CAMPOS, Augusto de. **Pagu: vida e obra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2011, p. 171-193.
- CHAREYRE, Antoine. “Uma excelente estreia”: a chegada do romance proletário ao Brasil. In: GALVÃO, Patrícia. **Parque Industrial: romance proletário**. São Paulo: Linha a Linha, 2018, p. 121-161.

CHAUÍ, Marilena. **Repressão sexual**: essa nossa (des)conhecida. São Paulo: Círculo do Livro, 1994.

CIXOUS, Hélène. **La risa de la medusa**: Ensayos sobre la escritura. Trad. Myriam Díaz-Diocaretz. Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial, 2001.

COELHO, Liziane de Oliveira. **A escrita como devoração da vida**: Patrícia Galvão, a face velada de Pagu. 2017. Dissertação (Mestrado em História da literatura – escrita feminina) – Instituto de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2017.

CONY, Carlos Heitor. A maçã dentro de si mesma: Desdêmona ou Bovary? *In*: CONY, Carlos Heitor et al. **Livro de cabeceira da mulher**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, p. 1-18.

COPSTEIN, Jayme. Depoimento do jornalista Jayme Copstein. **Carmen da Silva**, s/d. disponível em: <https://www.carmendasilva.com.br/obra/depoimentos/jayme-copstein>. Acesso em: 29 jun. 2023.

COTRIM, Ana. Reflexos da guinada marxista de Georg Lukács na sua teoria do romance. **Projeto História**, São Paulo, n. 43, p. 569-593, dezembro de 2011. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/8335/6717>. Acesso em: 10 jun. 2022.

DALCASTAGNÈ, Regina. **O espaço da dor**: o regime de 64 no romance brasileiro. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Vinhedo: Editora Horizonte / Rio de Janeiro: Editora da Uerj, 2012.

DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia M. V (org.). **Espaço e gênero na literatura contemporânea brasileira**. Porto Alegre: Zouk, 2015.

DEAN, Jodi. **Camarada**: um ensaio sobre pertencimento político. São Paulo: Boitempo, 2021.

DUARTE, Ana Rita Fonteles. **Carmen da Silva**: o feminismo na imprensa brasileira. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2005.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 151-172, 2003.

DUARTE, Constância Lima. **Nísia Floresta**: uma mulher à frente de seu tempo: fotobiografia. Brasília: Mercado Cultural, 2006.

DUARTE, Constância Lima. **Nísia Floresta**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010.

DUARTE, Kelley Baptista. **Carmen da Silva**: nos caminhos do autobiografismo de uma “mulheróloga”. 2005. Dissertação (Mestrado em História da Literatura) – Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2005.

DUARTE, Kelley Baptista. Carmen da Silva e a autoficção feminista no Brasil. In: HANCIAU, Nubia; ALVES, Francisco das Neves (Orgs.). **Para ler Carmen da Silva**. Rio Grande: Biblioteca Rio-Grandense, 2019, p. 109-121.

DUSSEL, Enrique. 1492: o encobrimento do outro: a origem do mito da modernidade. In: DUSSEL, Enrique. **Conferências de Frankfurt**. Trad. de Jaime A. Clasen. Petrópolis: Vozes, 1993.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. Trad. Matheus Corrêa. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

EVANSON, Philip. Prefácio: uma nova visão da história. In: MURARO, Rose Marie. **Memórias de uma mulher impossível**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1999, p. 19-29.

EVARISTO, Conceição. **Literatura negra**: uma poética de nossa afro-brasilidade. Scripta. v.13, n. 25, 2009, p. 17-31.

FACIOLI, Valentin (Org.). **Breton-Trotsky – Por uma arte Revolucionária Independente**. Trad. de Carmen Sylvia Guedes e Rosa Boaventura. São Paulo: Paz e terra: CEMAP, 1985.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem & diálogo**: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

FEDERICI, Silvia. **Mulheres e caça às bruxas**: da Idade Média aos dias atuais. Trad. de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2019.

FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque. Dialogismo entre textos bíblicos e poemas de Valdo Motta na construção do tema homoerótico. In: MITIDIÉRI, André; CAMARGO, Flávio Pereira (org.). **Literatura, homoerotismo e expressões homoculturais**. Ilhéus: Editus, 2015, p. 77-96.

FERRAZ, Geraldo. Patrícia Galvão, militante do ideal. In: CAMPOS, Augusto de. **Pagu**: vida e obra. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 343-347.

FERRAZ, Geraldo Galvão. A *pulp fiction* de Patrícia Galvão. In: GALVÃO, Patrícia. **Safra macabra**: contos policiais. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

FERRAZ, Geraldo Galvão (Org.). **Paixão Pagu**: uma autobiografia precoce de Patrícia Galvão. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI**: o dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FERREIRA, Maria Leticia Mazzucchi. Os fios da memória: Fábrica Rheingantz: Entre passado, presente e patrimônio. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 19, n. 39, jan./jun. 2013, p. 69-98.

FIALHO, A. Veiga. **Livro de cabeceira da mulher**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FIGUEIREDO, Denise Santiago. **Uma artista negra no século XIX: o literário e o musical em Maria Firmina dos Reis**. 2022. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santos, Vitória, 2022.

FIGUEIREDO, Eurídice. **A literatura como arquivo da ditadura brasileira**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

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

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2011.

FOLHA TRABALHISTA. Dona Carmen, essa ilustre desconhecida, da colunista Paula Maria. 09 de abril de 1967. Disponível em: <https://www.carmendasilva.com.br/recortes-jornalisticos/caderno-02#>. Acesso em: 29 jun. 2023.

FUÃO, Maria Helena. Ousadia e engajamento de Carmen da Silva em sua obra romanesca inaugural. In: HANCIAU, Nubia; ALVES, Francisco das Neves (Orgs.). **Para ler Carmen da Silva**. Rio Grande: Biblioteca Rio-Grandense, 2019, p. 123-130.

FURLANI, Lúcia Maria Teixeira. **Pagu – Patrícia Galvão: livre na imaginação, no espaço e no tempo**. Santos: Unisanta, 1999.

FURLANI, Lúcia Maria Teixeira; FERRAZ, Geraldo Galvão. **Fotobiografia de Patrícia Galvão**. Santos: UNISANTA; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços**. Trad. de Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2002.

GALVÃO, Patrícia. **Parque Industrial: romance proletário**. São Paulo: Linha a Linha, 2018.

GALVÃO, Patrícia. Paixão Pagu: uma autobiografia precoce de Patrícia Galvão. In: FERRAZ, Geraldo Galvão (Org.). **Paixão Pagu: uma autobiografia precoce de Patrícia Galvão**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

GALVÃO, Patrícia. A sementeira da revolução. In: FACIOLI, Valentin (Org.). **Breton-Trotsky – Por uma arte Revolucionária Independente**. Trad. de Carmen Sylvia Guedes e Rosa Boaventura. São Paulo: Paz e terra: CEMAP, 1985, p. 150-152.

GALVÃO, Patrícia. Parêntesis no descaminhamento. In: FACIOLI, Valentin (Org.). **Breton-Trotsky – Por uma arte Revolucionária Independente**. Trad. de Carmen Sylvia Guedes e Rosa Boaventura. São Paulo: Paz e terra: CEMAP, 1985, p. 165-167.

GARCIA, Dolores Aparecida; MORAIS, Simone Sanches Vicente; LEE, Henrique de Oliveira. Autobiografia de George Sand: uma mulher à frente de seu tempo. **Revista Revell**, v. 1, n. 15, p. 341-353, abr./2017.

GARCÍA, Jesús Pérez. “A menina, o broto e a foto”: crônica de um conto sequestrado. *In*: HANCIAU, Nubia; ALVES, Francisco das Neves (Orgs.). **Para ler Carmen da Silva**. Rio Grande: Biblioteca Rio-Grandense, 2019, p. 77-94.

GARZÓN, Juan Sisino Pérez. **Historia del feminismo**. Madrid: Catarata, 2013.

GEPIAK, Luciana Coutinho. Carmen da Silva e o livro de cabeceira da mulher. *In*: HANCIAU, Nubia; ALVES, Francisco das Neves (Orgs.). **Para ler Carmen da Silva**. Rio Grande: Biblioteca Rio-Grandense, 2019, p. 95-108.

GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2017.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: Ensaios, Intervenções e Diálogos (digital). Flávio Rios e Márcia Lima (org.). Rio Janeiro: Zahar, 2020a.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque (org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020b, p. 39-51.

GRUPO CERES. **Espelho de Vênus**: identidade social e sexual da mulher. São Paulo: Brasiliense, 1981.

GUEDES, Thelma. **Pagu**: literatura e revolução: um estudo sobre o romance Parque Industrial. Cotia-SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Nankin Editorial, 2003.

HALBWACHS, M. **A Memória coletiva**. Trad. de Laurent Léon Schaffter. São Paulo, Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.

HANCIAU, Nubia. Carmen da Silva, histórias, exílios, breves memórias de uma senhora que recusava se comportar. *In*: GONZÁLEZ, Elena Palmero; COSER, Stelamaris. **Entre traços e rasuras**: intervenções da memória na escrita das Américas. Rio de Janeiro: 7Letras: Faperj, 2013, p. 141-162.

HANCIAU, Nubia; ALVES, Francisco das Neves (Orgs.). **Para ler Carmen da Silva**. Rio Grande: Biblioteca Rio-Grandense, 2019.

HOLLANDA, Sarah Pinto de. **Um caminho à liberdade**: o legado de Pagu. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

JACKSON, Kenneth David. A fé e a ilusão: o caminho de paixão e pureza de Patrícia Galvão. *In*: FERRAZ, Geraldo Galvão (Org.). **Paixão Pagu**: uma autobiografia precoce de Patrícia Galvão. Rio de Janeiro: Agir, 2005, p. 14-23.

JACKSON, Kenneth David. A dialética negativa de *Parque Industrial*. *In*: GALVÃO, Patrícia. **Parque Industrial**: romance proletário. São Paulo: Linha a Linha, 2018.

JESUS, Carolina Maria de. **Casa de alvenaria**: diário de uma ex-favelada. Rio de Janeiro, Editora Paulo de Azevedo, 1961.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. São Paulo: Ática, 2014.

JOVIANO, Lúcia Helena da Silva. **Pagú**: escritos literários e inscrições históricas. 2014. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2014.

KONDER, Leandro. **Flora Tristan**: uma vida de mulher, uma paixão socialista. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. **O espírito da floresta**: a luta pelo nosso futuro. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. **O martelo das feiticeiras** [*malleus maleficarum*]. Trad. Paulo Fróes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2002.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LEE, Rita; DUCAN, Zélia. **Pagu**. 2000. Álbum 3001.

LENARD, Andrietta. Marguerite Yourcenar e a dimensão mitológica do romance histórico. **Travessia – Revista de estudos literários da UFSC**, Santa Catarina, n. 3, p. 51-68, dez. 1981.

LÉVINAS, Emmanuel. **Entre nós**: ensaios sobre a alteridade. Petrópolis: Vozes, 1997.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, s/d [digital]. Disponível em: <https://messageografia.files.wordpress.com/2016/06/a-descoberta-do-mundo-clarice-lispector.pdf>. Acesso em: 29 jun. 2023.

LOPES, Maristela Rodrigues. **Carmen da Silva**: percursos literários de uma jornalista-feminista. 2017. Dissertação (Mestrado em Letras, Linguagens e Representações) – Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC, Ilhéus-BA, 2017.

LOPES, Maristela Rodrigues. Tradução em Carmen da Silva: um ato político. **Litterata**, Ilhéus, v. 7, n. 2, p. 84-104, jul.-dez. 2017.

LORDE, Audre. Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença. Trad. Léa Süsskind Viveiros de Castro. In: In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 239-249.

LUCA, Tania Regina de. Mulher em revista. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Orgs.). **Nova História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2018, p. 447-468.

MENDÉZ, Natalia Pietra. **Intelectuais feministas no Brasil dos anos 1960**: Carmen da Silva, Heleith Saffioti e Rose Marie Muraro. Jundiaí, SP: Paco, 2018.

MILLETT, Kate. Uma política sexual. Trad. Gizela da Conceição. In: LAMAS, Maria [et al.]. **Mulheres contra homens?** Lisboa: Dom Quixote, 1971, p. 149-223.

MILLIET, Sérgio. A famosa Revista. In: CAMPOS, Augusto de. **Pagu**: vida e obra. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

MORAIS, Fernando de Oliveira; MAIA, Doralice Sátyro. Os quartos de criadas no pós-abolição da escravatura brasileira. **Investigação, Engajamento e Emancipação Humana** [ebook]. 2020, p. 323-344. Disponível em: <https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/65176>. Acesso em: 28 jun. 2023.

MURARO, Rose Marie. **Os seis meses em que fui homem**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1996.

MURARO, Rose Marie. **Memórias de uma mulher impossível**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1999.

MURARO, Rose Marie. Breve introdução histórica. In: KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. **O martelo das feiticeiras** [*malleus maleficarum*]. Trad. Paulo Fróes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2002, p. 5-17.

NARBONA, Rafael. Emmanuel Lévinas: a pegada infinita. **Instituto Humanitas Unisinos**, 2020. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/601776-emmanuel-levinas-a-pegada-infinita>. Acesso em: 13 mar. 2023.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

NAVARRO, Marysa. Evita, Historia y Mitología. 2012. **Caravelle** [Online], 98 | 2012. Disponível em: <https://journals.openedition.org/caravelle/1185?lang=pt>. Acesso em: 20 maio 2023.

NEIBURG, Federico. **Os intelectuais e a invenção do peronismo**: estudos de antropologia social e cultural. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Edusp, 1997.

NEPOMUCENO, Eric. **A memória de todos nós**. Rio de Janeiro: Record, 2015.

O HOMEM DO POVO: coleção completa e fac-similar do jornal criado e dirigido por Oswald de Andrade e Patrícia Galvão (Pagu). São Paulo: Globo; Museu Lasar Segall; Imprensa Oficial de São Paulo, 2009.

ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. [digital]. Disponível em: <https://libroschorcha.files.wordpress.com/2018/04/contrapunteo-cubano-del-tabaco-y-el-azucar-fernando-ortiz.pdf>. Acesso em: 20 maio 2023.

OTTONI, Paulo. John Langshaw Austin e a visão performativa da linguagem. **D.E.L.T.A.**, 18:1, p. 117-143, 2002.

- PEREIRA, Astrojildo. **Crítica impura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Trad. Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2019.
- PORTO, Comba Marques. **A arte de ser ousada**: uma homenagem a Carmen da Silva (1919-1985). Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2015.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires, 2005, p. 117-142. Disponível em: https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf. Acesso em: 25 set. 2023.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula (org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra, 2009, p. 73-117.
- RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (org.). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002, p. 47-68.
- REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**. Rio de Janeiro: Malê, 2021
- RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- RIBEIRO JUNIOR, João Carlos. **Literatura e política no romance de Patrícia Galvão**. 2015. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- RISÉRIO, Antonio. Pagu: vida-obra, obravida, vida. In: CAMPOS, Augusto de. **Pagu**: vida e obra. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 32-55.
- ROMERO, Luis Alberto. **História contemporânea da Argentina**. Trad. Edmundo Barreiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- ROSA, João Guimarães. Esses Lopes. In: ROSA, João Guimarães. **Tutameia**: Terceiras Estórias. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2009, p. 81-85.
- SAID, Edward. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SANTOS, Vicente Saul Moreira dos. A cidade do Rio de Janeiro no IV Centenário em algumas páginas literárias. **Acervo**, Rio de Janeiro, n. 1, v. 28, p. 132-143, jan.-jun. 2015.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História, memória, literatura**: o testemunho na Era das Catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- SILVA, Carmen. **Sangue sem dono**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

SILVA, Carmen da. Dalva na rua Mar. In: ADONIAS FILHO *et al.* **A cidade e as ruas**: novelas cariocas. Rio de Janeiro: Lidador, 1965.

SILVA, Carmen da. A arte de ser Carmen da Silva. **Correio da Manhã**. 1968, p. 15. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/089842/per089842_1968_22941.pdf. Acesso em: 04 jun. 2022.

SILVA, Carmen da. A mulher livre: não se trata de sexo (só). In: SILVA, Carmen da et al. In: **Livro de cabeceira da mulher**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 95-111.

SILVA, Carmen da. **O homem e a mulher no mundo moderno**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

SILVA, Carmen da. **Fuga em setembro**. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.

SILVA, Carmen da. Prefácio. In: GRUPO CERES. **Espelho de Vênus**: identidade social e sexual da mulher. São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 11-13.

SILVA, Carmen da. **Histórias híbridas de uma senhora de respeito**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SILVA, Carmen da. Em tom de confissão. In: CIVITA, Laura Taves (org.) **O melhor de Carmen da Silva**. Seleção de texto: Julia Tavares. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1994. p. 29-36.

SILVA, Carmen da. A arte de ser Carmen hoje. In: CIVITA, Laura Taves (org.) **O melhor de Carmen da Silva**. Seleção de texto: Julia Tavares. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1994. p. 57-62.

SILVEIRA, Maria José. **A jovem Pagu**. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2007.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Na literatura, mulheres que reescrevem a nação. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista brasileiro**: formação e contexto. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 65-79.

SIMONETTE, Lucas. Patriarcado devorado: leitura de “Esses Lopes”, de João Guimarães Rosa. **Opiniões**, São Paulo, n. 18, p. 624-640, 2021.

SOARES, Cecília Elisabeth Barbosa; VELOZO, Olga Carolina Pontes Bom. Modas, calos e cetins: os sapatos como símbolos distintivos no Rio de Janeiro do século XIX. **ESPM-Rio, Diálogo com a Economia Criativa**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 13, p. 104-123, jan./abr. 2020.

SODRÉ, Nelson Wemeck. **História militar do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

SODRÉ, Nelson Wemeck. Prefácio. In: RAMOS, Graciliano. **Memórias do cárcere**. Rio de Janeiro – São Paulo: Editora Record, s/d, v. 1, coleção *Mestres da Literatura Contemporânea*, p. 9-30.

STELLA, Paulo Rogério. Palavra. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005, p. 177-190.

TAYLOR, Diana. Encenando a memória social: Yuyachkani. Trad. Leda Martins. *In*: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (org.). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002, p. 13-45.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América**: a questão do outro. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

TODOROV, Tzvetan. Prefácio. *In*: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Emsantina Galvão G. Pereira; revisão da tradução: Marina Appenzellerl. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 01-21.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2014.

TRISTAN, Flora. **Peregrinações de uma pária**. Trad. Maria Nilda Pessoa e Paula Berinson. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000.

TRISTÁN, Flora. **União operária**. Trad. Miriam Nobre. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2015.

VARIKAS, Eleni. Pária: uma metáfora da exclusão das mulheres. Trad. M. Stella Bresciani. **Rev. Bras. de História**. São Paulo, v. 9, n. 18, p. 19-28, ago./set. 1989.

VARIKAS, Eleni. **A escória do mundo**: figuras do pária. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

VARIKAS, Eleni. Prefácio. *In*: TRISTÁN, Flora. **União operária**. Trad. Miriam Nobre. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2015, p. 7-18.

VIEIRA, Denise Adélia. **A literatura, a foice e o martelo**. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2004.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. **Torto arado**. São Paulo: Todavia, 2019.

WALTER, Roland. Mapas mnemônicos, geografias críticas: poéticas de rememoração nas Américas. *In*: GONZÁLEZ, Elena Palmero; COSER, Stelamaris. **Entre traços e rasuras**: intervenções da memória na escrita das Américas. Rio de Janeiro: 7 Letras/ Faperj, 2013, 299-324.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. São Paulo: Mediafashion, 2016.

WOITOWICZ, Karina Janz. Lutas e vozes das mulheres na imprensa alternativa: a presença do feminismo nos jornais *Opinião*, *Movimento* e *Repórter* na década de 1970 no Brasil. *In*: WOITOWICZ, Karina Janz (org.). **Recortes da mídia alternativa**: Histórias & memórias da comunicação no Brasil. Ponta Grossa: Ed. UEPG, 2009. p. 31-48.