



Entre Livros e Discursos:

A trajetória das mulheres da Academia Brasileira de Letras

Maria Regina Barcelos Bettiol/ Maria Thereza Veloso (Orgs.)
Cinara Ferreira
Eliana Inge Pritsch
Mara Lúcia Barbosa da Silva
Márcia Lopes Duarte
Margarida Alves Ferreira
Maria Aparecida Ribeiro
Rita Lenira de Freitas Bittencourt
Tânia Mariza Kuchenbecker Rösing

Entre Livros e Discursos: A trajetória das mulheres da Academia Brasileira de Letras





REITOR

Luiz Mario Silveira Spinelli

PRÓ-REITOR DE ENSINO

Arnaldo Nogaró

PRÓ-REITOR DE PESQUISA, EXTENSÃO E
PÓS-GRADUAÇÃO

Giovani Palma Bastos

PRÓ-REITOR DE ADMINISTRAÇÃO

Nestor Henrique de Cesaro

CÂMPUS DE FREDERICO WESTPHALEN

Diretora Geral

Silvia Regina Canan

Diretora Acadêmica

Elisabete Cerutti

Diretor Administrativo

Clovis Quadros Hempel

CÂMPUS DE ERECHIM

Diretor Geral

Paulo José Sponchiado

Diretora Acadêmica

Elisabete Maria Zanin

Diretor Administrativo

Paulo Roberto Giollo

CÂMPUS DE SANTO ÂNGELO

Diretor Geral

Gilberto Pacheco

Diretor Acadêmico

Marcelo Paulo Stracke

Diretora Administrativa

Berenice Beatriz Rossner Wbatuba

CÂMPUS DE SANTIAGO

Diretor Geral

Francisco de Assis Górski

Diretora Acadêmica

Michele Noal Beltrão

Diretor Administrativo

Jorge Padilha Santos

CÂMPUS DE SÃO LUIZ GONZAGA

Diretora Geral

Dinara Bortoli Tomasi

CÂMPUS DE CERRO LARGO

Diretor Geral

Edson Bolzan



CONSELHO EDITORIAL DA URI

Presidente

Denise Almeida Silva (URI/FW)

Conselho Editorial

Acir Dias da Silva (UNIOESTE)

Adriana Rotoli (URI/FW)

Alessandro Augusto de Azevedo (UFRN)

Alexandre Marino da Costa (UFSC)

Attico Inacio Chassot (Centro Universitário Metodista)

Carmen Lucia Barreto Matzenauer (UCPel)

Cláudia Ribeiro Bellochio (UFSM)

Daniel Pulcherio Fensterseifer (URI/FW)

Dieter Rugard Siedenberg (UNIJUI)

Edite Maria Sudbrack (URI/FW)

Elisete Tomazetti (UFSM)

Elton Luiz Nardi (UNOESC)

Gelson Pelegrini (URI/FW)

João Ricardo Hauck Valle Machado (AGES)

José Alberto Correa (Universidade do Porto, Portugal)

Júlio Cesar Godoy Bertolin (UPF)

Lenir Basso Zanon (UNIJUI)

Leonel Piovezana (Unochapeco)

Leonor Scliar-Cabral Professor Emeritus (UFSC)

Liliana Locatelli (URI/FW)

Lisiane Ilha Librelotto (UFSC)

Lizandro Carlos Calegari (UFSM)

Lourdes Kaminski Alves (UNIOESTE)

Luis Pedro Hillesheim (URI/FW)

Luiz Fernando Framil Fernandes (FEEVALE)

Maria Simone Vione Schwengber (UNIJUI)

Marília dos Santos Lima (PUC/RS)

Mauro José Gaglietti (URI/Santo Ângelo)

Noemi Boer (URI/Santo Ângelo)

Patrícia Rodrigues Fortes (CESNORS/FW)

Paulo Vanderlei Vargas Groff (UERGS/FW)

Rosa Maria Locatelli Kalil (UPF)

Rosângela Angelin (URI/Santo Ângelo)

Sibila Luft (URI/Santo Ângelo)

Tania Maria Esperon Porto (UFPEL)

Vicente de Paula Almeida Junior (UFFS)

Walter Frantz (UNIJUI)

Ximena Antonia Diaz Merino (UNIOESTE)

Maria Regina Barcelos Bettiol/ Maria Thereza Veloso (Orgs.)

Cinara Ferreira

Eliana Inge Pritsch

Mara Lúcia Barbosa da Silva

Márcia Lopes Duarte

Margarida Alves Ferreira

Maria Aparecida Ribeiro

Rita Lenira de Freitas Bittencourt

Tânia Mariza Kuchenbecker Rösing

Entre Livros e Discursos: A trajetória das mulheres da Academia Brasileira de Letras



Frederico Westphalen - RS

2018



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivados 3.0 Não Adaptada. Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/>

Organização: Maria Regina Barcelos Bettiol; Maria Thereza Veloso

Revisão Linguística: Maria Thereza Veloso

Revisão Metodológica: Tani Gobbi dos Reis; Elisangela Bortolotti

Projeto gráfico: André Forte

Impressão: Edição *online*

Capa/Arte: Andre Forte; Maria Thereza Veloso

Ilustração: “Dama”, óleo sobre tela, de 1906, de autoria de Georgina de Albuquerque, medindo 91 x 73, atualmente integrando o acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. (Obra considerada como de domínio público). Buscar em: <http://www.pinacoteca.ORG.br/pinacoteca-pt/default.aspx?mn=545&c=acervo&letra=G&cd=2389#>

E61 Entre livros e discursos [recurso eletrônico] : a trajetória das mulheres da Academia Brasileira de Letras / Maria Regina Barcelos Bettiol, Maria Thereza Veloso (orgs.). - Frederico Westphalen : URI, 2018.
128 p.

ISBN: 978-85-7796-237-2 (online)

Disponível em: <<http://www.fw.uri.br/site/pagina/editora>>

1. Literatura. 2. Letras. 3. Discurso. 4. Escritoras. I. Bettiol, Maria Regina Barcelos. II. Veloso, Maria Thereza. III. Título.

CDU 82

Catálogo na fonte: Bibliotecária Jetlin da Silva Maglioni CRB-10/2462



URI – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões

Câmpus de Frederico Westphalen:

Prédio 8, Sala 108

Rua Assis Brasil, 709 – CEP 98400-000

Tel.: 55 3744-9223 – Fax: 55 3744-9265

E-mail: editora@uri.edu.br

Impresso no Brasil

Printed in Brazil

Às escritoras que integram a prestigiosa e secular
Academia Brasileira de Letras, guardiã, em sua
memória, da herança cultural do Brasil.

**Maria Regina Barcelos Bettiol
Maria Thereza Veloso
(Organizadoras)**

SUMÁRIO

PREFÁCIO	9
INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1	17
<i>Ana Maria Machado: uma artista de paletas, pincéis, papéis e canetas</i> <i>Mara Lúcia Barbosa da Silva</i>	
CAPÍTULO 2	31
<i>Cleonice Berardinelli, “clara em sua geração”</i> <i>Margarida Alves Ferreira</i>	
CAPÍTULO 3	39
<i>Dinah Silveira de Queiroz na Máquina do Tempo</i> <i>Rita Lenira de Freitas Bittencourt</i>	
CAPÍTULO 4	57
<i>Mistérios do tempo: a trajetória de Lygia Fagundes Telles</i> <i>Eliana Inge Pritsch</i>	
CAPÍTULO 5	71
<i>Todas as mulheres do mundo em O livro das horas, de Nélide Piñon</i> <i>Cinara Ferreira</i>	
CAPÍTULO 6	81
<i>Rachel de Queiroz, a posse da língua, o prazer do texto e o espírito de contradição</i> <i>Maria Aparecida Ribeiro</i>	
CAPÍTULO 7	95
<i>A Autoria do Feminino na Escrita de Rosiska Darcy de Oliveira</i> <i>Maria Regina Barcelos Bettiol</i>	

CAPÍTULO 8	105
<i>Zélia Gattai: a memória como bálsamo</i>	
<i>Márcia Lopes Duarte</i>	
POSFÁCIO	119
SOBRE AS AUTORAS	123

PREFÁCIO

“Se vocês quiserem saber mais sobre a feminilidade, interroguem suas próprias experiências de vida ou enderecem-se aos poetas”, escreveu Freud (1984, p. 18).¹ Não se trata aqui de saber mais sobre a feminilidade, quer sob o prisma psicanalítico em diálogo com a poesia, quer sob o viés exclusivo da literariedade que distingue e justifica a existência de uma obra como esta, voltada ao registro da trajetória de cidadãs escritoras, integrantes da Academia Brasileira de Letras - ABL.

Trata-se, antes, da intenção de descortinar, pelo registro das próximas páginas, a presença feminina na ABL como a culminância de um processo de reconhecimento social e cultural do sujeito discursivo mulher como artesã da palavra, por um lado e, por outro, a sua capacidade de fazer da representação simbólico-imagética da palavra o seu modo de interpretar o mundo significante, tradutora do inconsciente como Lacan o interpretou, estruturado como uma linguagem.

Aqui, pela condição de escritoras, de criadoras de mundos imaginários pela prática da linguagem, elas são vistas naturalmente como depositárias da palavra-argamassa de sonhos, ou seja, geradora de pensamento, na perspectiva da expressão artística em vias de se moldar, em estado de ainda por dizer, na condição que Lacan definiu como objeto *a*, no espaço intersticial entre o Imaginário, o Simbólico e o Real.

Do trabalho com a palavra como caixa de ressonância do pensamento criador, cada uma das escritoras aqui nomeadas teceu seu próprio estilo de escrita e, ao fazê-lo, instaurou uma forma singular de leitura de um universo significante que, de fundamentalmente revestido da opacidade constitutiva da linguagem, descortina aos olhos do leitor uma possibilidade de existência concreta, dá-lhe a perspectiva do desejo e do gozo imaginário como usufruto de um Real possível, embora se saiba serem ambos inalcançáveis em plenitude.

Quem são essas artífices da palavra, de que massa são feitas essas consciências que fazem explodir desde o interior de si mesmas esses universos que nos (en)cantam? Ana Maria Machado, em seu discurso de posse na ABL, definiu-se como parte de um todo de múltiplos lados que se vai fazendo aos poucos – um prisma, talvez? –, enquanto Lygia Fagundes Telles, em situação idêntica, recuperou da memória individual o percurso trilhado desde as “imprevistas misturas, com suas explosões”, delas ejetando-se “para o imprevisível homem, com sua circunstância”. Lembrava ela, à sua maneira, a contribuição do filósofo José Ortega y Gasset ao entendimento de que, em certa medida, é o acaso, nem sempre consentido,

¹ FREUD, Sigmund. La feminité. In: _____. Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse. Paris: Gallimard (Folio), 1984.

mas inevitavelmente aceito, que determina rumo e consistência à jornada humana de que a literatura é espelho e recriação.

Que circunstância é essa, pois, que coloca essas mulheres na “posse da língua”, como escafandristas guardiãs de palavras no caudal do idioma, como confessou Rachel de Queiroz a seus pares, no discurso de posse na mesma Casa?

Revisitando sua memória para levar-nos consigo como testemunhas de sua faina na garimpagem das melhores palavras, Rachel nos confessou, colocando-se em terceira pessoa: “[...] a menina as procurara diligentemente no dicionário, aquelas dificuldades parnasianas, traduzira-as, tirara-as do rol incompreensível [...] Incorporara-as todas à sua posse da língua, sentia-se rica e rara.” Pois se ela própria confessa seu diligente e pertinaz processo de se apossar da língua, Nélida Piñon carimba na sua certidão existencial a fidelidade à sua herança identitária. Apresenta-se como “filha dos livros e da imaginação”. Sua vida começara e continua ao embalo das palavras em que os livros que as contêm são não o espaço intersticial da procura do vir a ser, morada do imaginário que se quer real, mas da exigência da experiência-limite da linguagem, aquele estado em que a palavra fratura suas bordas e desnuda o pensamento na sua condição de repositório de sentidos em estado de expansão.

Enfim, há um estado de latência criadora que une essas escritoras no que Rosiska Darcy de Oliveira definiu como “um cálido sentimento de pertencimento a uma linhagem de criadores em língua portuguesa, mulheres e homens que vem há mais de um século, com seu imaginário, arte e cultura, ciência e gestos fundadores, mantendo vivo o fio civilizatório que nos preserva da corrosão do eterno presente”. Nesse rol de pertencimento alinham-se igualmente Zélia Gattai, com sua visão de literatura como refúgio catártico, de abrigo seguro para “escapar do sofrimento numa fuga reparadora”, Dinah Silveira de Queiroz, confessando sua inicial inconsciência de que se lançava à sua já então longa carreira literária, e Cleonice Berardinelli, desde cedo reconhecendo-se e sendo reconhecida pela excelência no ato singular de dar ressonância a vozes poderosas da poética em Língua Portuguesa.

É-me impossível, na condição de organizadora desta obra, desconhecer o ponto de vista pêncheuxtiano a respeito do sujeito universal, ou seja, do pré-construído, o conhecimento, o pensamento, a forma com que cada ser de linguagem diz o que sabe, que corresponde, embora nem sempre, à maneira como cada um sabe o que pensa saber, ou como pode ver/dizer esse saber, ou seja, a universalidade implícita de toda circunstância humana.

Na perspectiva de portadora desse já-dito universal que a constitui como mulher-criadora de evidências alicerçadas no pré-construído que a sustenta como ser de linguagem, cada escritora com assento na ABL exerce papel relevante como criadora de efeitos de sentido que presentificam e ecoam a voz do já-dito do sujeito-discursivo mulher em um contexto de interlocução há pouco unicamente masculino.

Não se trata, porém, de colocar em relevo uma concorrência de timbres. Tampouco se alude à presença feminina na ABL vinculando-a, mesmo de forma subliminar, à questão de gênero como uma preponderante credencial finalmente aceita. No entanto, se referido

o ponto inicial da linha de tempo que distanciou a fundação da Casa de Machado de Assis daquele que assinalou o ingresso de uma autora entre os demais representantes da palavra literária em Língua Portuguesa, ou que levou outra à presidência da Casa, é impossível não reconhecer como tardio o acesso dessa Forma-Sujeito de timbre feminino ao repositório até então prevalente naquele espaço.

No entanto, não se atribua à ABL qualquer resquício de somenos importância à voz feminina entre seus membros. Antes, credite-se esse tempo como necessário ao indispensável, ao natural processo de maturação político-social para ouvir o sujeito discursivo mulher na complexidade, criatividade e plenitude de expressão que caracterizam todo sujeito de discurso. Credite-se esse tempo como historicamente relevante para que o aprofundamento da consciência política individual se ampliasse, repercutindo no pensamento coletivo. Foi esse tempo, também, que contribuiu tanto para ampliar o campo de visão e percepção sobre a heterogeneidade de vozes que sustentam os pilares da cultura nacional, quanto para gradativamente desfazer-se a obliteração de algumas, como, neste caso, a voz feminina quando distanciada dos modelos a ela histórica e socialmente concedidos e, por isso, aceitos sem maiores ressalvas.

Isso posto, acrescente-se que esta obra se reveste de dupla significação. Uma delas é a sua publicação sob a égide do Curso de Pós-Graduação *Stricto Sensu* Mestrado em Letras-Literatura Comparada, da URI, Câmpus de Frederico Westphalen/RS, organizada no ano do seu décimo aniversário – 2016 - inscrevendo-se no mosaico discursivo-literário da cultura brasileira como uma conquista obtida no Estado mais meridional do País. A outra é aliar esse feito, em sua especificidade e dimensão sociocultural, a outro de igual importância, qual seja, a formalização do reconhecimento do valor e da legitimidade do discurso literário das escritoras aqui nomeadas, na condição de membros efetivos da Academia Brasileira de Letras, entidade apoiadora desta publicação.

Sendo espaço de reconhecida importância para a preservação da memória literária do País, ao abrir suas portas ao reconhecimento de outras vozes, de outros discursos e à criação de novos sentidos e realidades, a ABL ratifica-se em sua condição como depositária legítima de parte exponencial do patrimônio espiritual da Nação.

Maria Thereza Veloso

Docente e Coordenadora do PPGL/URI/FW
Organizadora

INTRODUÇÃO

Vivemos, nesta Casa, sob o regime da memória. Uma memória que não se deixa abater pelas tentações do esquecimento, não se curva ao comando de que é necessário apagar as lembranças inaugurais a pretexto de erigir discursos triunfalistas, impregnados de inovações transitórias. Não cede à lenta erosão dos dias. Recordar é, para nós, o atributo da sobrevivência moral, sobretudo em face de uma sociedade em ebulição, sob o risco de dispensar registros, emblemas, galardões civilizatórios. Por força desta irrepreensível vocação para memorizar o mundo, a trajetória da Academia Brasileira de Letras confunde-se com a História do Brasil. Onde encontra-se esta Casa, o Brasil está sempre presente.¹

(Nélida Piñon, Discurso de posse na presidência da ABL)

Voltados para o futuro e para esses territórios urbanos de incipiente recuperação para a cidadania neste momento, tentaremos compartilhar com eles a alegria das descobertas da leitura e o tesouro da literatura e da língua que nos vieram como herança, dando especial atenção a projetos de formação de novos leitores e apoio a espaços onde se incentive o acesso à cultura e à literatura nacional. Da mesma forma, continuaremos a estimular que ela seja bem estudada nas universidades brasileiras e estrangeiras, convencidos de que nestes tempos em que o mundo olha o Brasil com mais atenção, a literatura por nós criada e nosso pensamento crítico podem ser marcas pelas quais merecemos ser conhecidos. Devemos mostrar que temos protótipos culturais a oferecer ao mundo, algo muito mais fundo e significativo do que os estereótipos rasteiros que tantas vezes têm caracterizado alguns apressados olhares distantes.²

(Ana Maria Machado, Discurso de posse na presidência da ABL)

Ao revisitarmos a história da Academia Brasileira de Letras (ABL), fica evidenciada a missão de nossa Academia no cultivo das belas letras e no tratamento requintado do idioma. Encontramos, na Casa fundada por Machado de Assis, uma constelação de escritores que representam a *intelligentsia* nacional e que celebram o Brasil e a sua literatura, retratando as grandes questões da nossa civilização. A Academia Brasileira de Letras promove, em sua missão, o permanente diálogo entre os escritores e a sociedade brasileira, diálogo este que transcende as fronteiras do Brasil e encontra ressonância em sistemas literários de outros países.

Desde a sua fundação, em julho de 1897, a Academia Brasileira de Letras foi um espaço cultural predominantemente masculino, destinado aos “brasileiros machos” e fechado

¹ PINON, Nélida. *Discurso de posse na presidência da ABL*, em 3 de maio de 1990. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/nelida-pinon/discurso-de-posse>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

² MACHADO, Ana Maria. *Discurso de posse na presidência da ABL*, em 15 de dezembro de 2011. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/ana-maria-machado/discurso-de-posse>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

à participação feminina, ainda que escritores como Machado de Assis não cansassem de louvar os grandes talentos femininos das nossas Letras. Logicamente, a palavra “brasileiros”, da forma como consta nos estatutos da Academia Brasileira de Letras, designa todos os cidadãos nascidos no Brasil, e isso inclui as mulheres.

O polêmico episódio da tentativa de candidatura de D. Amélia de Freitas Beviláqua (1930) serve para ilustrar a luta das mulheres pelo reconhecimento do seu trabalho intelectual. Esse episódio foi o prenúncio de novos tempos, isto é, as mulheres trocavam o “tocado por pela escrivãzinha”, o restrito espaço doméstico pelo espaço literário.

Sempre atenta às transformações sociais e culturais, a Academia Brasileira de Letras reconheceu a crescente importância da contribuição feminina às Letras. Prova disso foi a eleição de Rachel de Queiroz em 1977, o que representou um marco para a história da instituição e, mais ainda, para a história da Literatura Brasileira, pois era a primeira vez que uma mulher ocupava uma cadeira na Casa de Machado de Assis.

Depois que Rachel de Queiroz ocupou a cadeira n. 5, outras talentosas mulheres deram continuidade a uma tradição de escritoras que se iniciava na ABL: Dinah Silveira de Queiroz ocupou a cadeira n. 7 (1981) e Zélia Gattai, a de n. 23 (2002). As atuais ocupantes são: Lygia Fagundes Telles, cadeira n. 16 (1987); Nélida Piñon, cadeira n. 30 (1990); Ana Maria Machado, cadeira n. 1 (2003); Cleonice Berardinelli, cadeira n.8 (2010) e Rosiska Darcy de Oliveira, cadeira n. 10 (2013).

A famosa declaração de Rachel de Queiroz de que ingressou na Academia Brasileira de Letras não simplesmente pelo fato de ser mulher, mas por ser escritora e pela qualidade estética de sua obra, desagradou, e muito, um segmento do movimento feminista. Entretanto, o critério de que o mérito intelectual deve prevalecer sobre o de gênero foi determinante para afirmação da presença feminina na Academia Brasileira de Letras e na sociedade brasileira de maneira geral.

Ao lermos a biografia das nossas escritoras, tomamos conhecimento de que, quando eleitas, já tinham expressiva trajetória intelectual, prêmios nacionais e internacionais, toda uma vida dedicada à literatura. Algumas das nossas escritoras conheceram, inclusive, as agruras do exílio, mas permaneceram fiéis intelectualmente ao nosso país, celebrando a literatura e a cultura brasileiras no exterior. Portanto, são todas filhas legítimas do Brasil, do livro e da imaginação, todas merecedoras das cadeiras que ocupam e honram com tanta distinção, todas dignas da consagração acadêmica que tiveram.

O ano de 1996 foi decisivo para a consolidação da presença feminina na Casa de Machado de Assis. Neste ano, a acadêmica Nélida Piñon tornou-se a primeira mulher, em cem anos, a presidir a Academia Brasileira de Letras. Em 2011, foi a vez da acadêmica Ana Maria Machado presidir a instituição, demonstrando que, mesmo em minoria, as mulheres chegaram para ocupar os lugares de saber e de poder como forma de aperfeiçoamento da democracia.

Imbuídas deste brasileiríssimo espírito de promover a literatura e a cultura brasileiras,

temos a grande satisfação de apresentar a publicação intitulada *Entre livros e discursos: a trajetória das mulheres da Academia Brasileira de Letras*, um livro que tem como principal objetivo revisitar as obras das escritoras Ana Maria Machado, Cleonice Berardinelli, Dinah Silveira de Queiroz, Lygia Fagundes Telles, Nélida Piñon, Rachel de Queiroz, Rosiska Darcy de Oliveira e Zélia Gattai, todas escritoras “imortais” da nossa academia.

Quem são essas mulheres escritoras que fazem parte do legado imaginário cultural da nação e que exemplo de trabalho oferecem pela nossa literatura e pelo país? São essas algumas das muitas questões que estão em debate em nosso trabalho e que serão analisadas pelas professoras Cinara Ferreira, Eliana Inge Pritsch, Mara Lúcia Barbosa da Silva, Márcia Lopes Duarte, Margarida Alves Ferreira, Maria Aparecida Ribeiro, Maria Regina Barcelos Bettiol, Maria Thereza Veloso, Rita Lenira de Freitas Bittencourt e Tânia Mariza Kuchenbecker Rösing.

Em seu fraterno convívio com seus pares masculinos, no compromisso diário firmado com a história da instituição e com seu papel dentro da nossa sociedade, essas escritoras testemunham, pelo seu trabalho com a palavra escrita, a sua independência crítica, porém, mais do que isso, a independência crítica da Literatura Brasileira tão discutida por Machado de Assis. A admissão dessas talentosas escritoras é a prova cabal da nossa maturidade literária, de que a tradição sobrevive pela inovação, a qual essas mulheres brilhantemente souberam trazer para a Academia Brasileira de Letras.

Maria Regina Barcelos Bettiol

Pesquisadora PNPd/CAPEs-URI/PPGL

Organizadora

CAPÍTULO 1

ANA MARIA MACHADO:

UMA ARTISTA DE PALETAS, PINCÉIS, PAPÉIS E CANETAS

Mara Lúcia Barbosa da Silva

E se nem mesmo havia veredas ou picadas, ou se no meio do caminho só havia pedras, se não havia pontes ou porteiros abertas, se nada conduzia a estradas largas e pavimentadas, hoje olho o percorrido e constato como tantos fios tão tênues vieram se entrecendo, tramando de modo diferente e me trazendo a este momento.

Se os retrato agora é menos por registro biográfico do que pela evocação de um processo brasileiro comum a tantos de nós, que nos permite diferentes e insuspeitadas ascensões e mobilidades numa sociedade tão desigual. Como nos ensinaram em música outros poetas, (Caetano Veloso e Gilberto Gil), o Haiti é aqui e ao mesmo tempo o Haiti não é aqui. Ou ainda, tudo é tão desigual – de um lado este carnaval, de outro a fome total (Herbert Viana). De todos os lados somos

feitos, aos poucos.
(Ana Maria Machado, *Discurso de posse na ABL*)

No fundo, acho que é isso mesmo. A linguagem. O poder que as palavras têm para criar um mundo paralelo. O assunto é secundário. Escrever apenas o que me der na telha. As vezes me digo que estou com mania de querer escrever. Ou que preciso da escrita. Mas não é mania. Nem necessidade. É vontade. Desejo mesmo.

Quero me dar esse prazer. Por que não?
(Ana Maria Machado, *Palavra de Honra*)

No discurso de posse do seu primeiro mandato na presidência da Academia Brasileira de Letras (ABL), em 2011, Ana Maria Machado manifesta o desejo de estar à altura da tarefa multifacetada que a aguarda na direção daquela casa. Multifacetado é um termo que muito bem se adéqua a acadêmica ora ocupante da cadeira nº 1 e que no ano seguinte foi reconduzida para um segundo mandato à frente da casa fundada por Machado de Assis, Graça Aranha, Artur Azevedo, Olavo Bilac, José Veríssimo, entre tantos outros (MACHADO, 2011a).

Ao ser empossada para o seu segundo mandato, em dezembro de 2012, Ana Maria Machado faz um balanço da gestão que se encerrava naquele momento e elenca as atividades desenvolvidas, ações como as de âmbito local, como o apoio à leitura, à escrita e à literatura nas comunidades pacificadas do Rio de Janeiro (UPPs); atividades internacionais, como o estabelecimento de parcerias com instituições estrangeiras a fim de estimular o estudo de

escritores brasileiros no exterior, aliadas às tarefas já tradicionais da Casa, como envolvimento em conferências, mesas-redondas, seminários, exposições, concertos, shows, exibição de filmes, visitas guiadas etc., que contam com a participação de um público cativo; a defesa da língua e a preservação da memória, tanto no que se refere à pesquisa quanto à preservação física dos acervos. O confronto dos propósitos apresentados no início de sua primeira gestão com o balanço dos projetos efetivamente levados a cabo comprova quão exitosa foi a atuação da presidente no período (MACHADO, 2012).

Ana Maria Machado realizou, enquanto esteve à frente da ABL, uma das atividades que sempre a ocupou enquanto profissional das Letras: o fomento à leitura e a difusão de cultura. Ela navegou, para utilizar um termo caro aos seus ancestrais portugueses, por águas distintas ao longo de sua carreira. Iniciou seus estudos superiores na área de Geografia, mas logo migrou para as Letras, Curso que, segundo a autora, deu ordem às suas leituras.

Leituras que sempre fizeram parte de sua vida, a menina Ana lia tudo o que lhe caía nas mãos: os livros que o avô lhe presenteava, os que o pai indicava, os que a mãe lia, os que os amigos emprestavam. Lia e escrevia. Já na meninice, a futura escritora escrevia sempre que se dava a oportunidade: redações para a escola, cartas para o avô, primos e amigos, cartas de amor, textos para o jornal da escola. Um de seus maiores orgulhos é ter tido publicado, aos doze anos, o que era originalmente uma redação para a escola, na revista *Folclore*, em Manguinhos, no Espírito Santo, seu artigo sobre pesca artesanal *Arrastão*, que mesmo sendo assinado não mencionava a idade de quem escrevera. Segundo a própria Ana, essa foi sua estreia literária.

A autora enfatiza o fato de que, embora sua família fosse humilde, os livros, a leitura e a educação eram considerados uma forma de ascensão social. No discurso proferido quando assumiu a cadeira na ABL, a autora, ao falar dos fios que a levaram até aquele momento, narra a história de sua família por meio de um viés que enfatiza a sabedoria popular, a leitura e a escritura. Desse modo ficamos sabendo da avó paterna que escrevia de forma anônima artigos, nos quais defendia os direitos femininos, para o *Jornal de Petrópolis*, na cidade de Petrópolis, na Serra Fluminense. Essa mesma avó, anos mais tarde, discutiria com a neta as leituras que ambas faziam. Conhecemos a avó materna, Ritinha, que lhe contava histórias tradicionais, a quem atribuía a sua noção de sabedoria e considerava uma biblioteca viva da sabedoria popular:

Ela é que tinha provérbio, cantiga e reza para tudo quanto era situação, dava jeito em tudo, fazia chá de folha de goiabeira, cataplasma para o peito, sabia qual galinha do galinheiro ia botar ovo naquele dia, cerzia roupa rasgada, fazia doce, consertava brinquedo, guardava barbante no bolso e alfinete de fralda na caixinha... E sabia as melhores e mais incríveis histórias, melhor do que qualquer livro (MACHADO, 2001, p. 186).

Também foi possível, conforme Machado (2001, p. 180), conhecer o avô materno, marido da avó Ritinha, Ceciliano Abel de Almeida, que ensinou a esposa a ler e escrever

após o casamento e cujos registros das amorosas aulas, cheios de cópias, ditados, exercícios de caligrafia e de análise, rascunhos, bilhetes, Ana conserva consigo. O avô Almeida, um “apóstolo dos livros e da educação” traçou uma exitosa trajetória das margens do rio Cricaré à Academia, pois foi um dos fundadores da Universidade do Espírito Santo e, posteriormente, seu primeiro reitor. Foi ele quem transmitiu a Ana seu amor pelos livros. Ela conta que: “Foi junto à sua escrivaninha de peroba-rosa com tampo em esteira deslizante, em frente a suas estantes com portas de vidro, que, ainda menina, pela primeira vez ouvi falar com admiração na Academia Brasileira de Letras” (MACHADO, s. d., s.p.).

A autora afirma que escreve porque é de sua natureza, mas podemos perceber que essa natureza foi estimulada por todo o ambiente familiar que a cercava e é por essa crença que se articula a sua visão acerca da difusão, implementação e ampliação da leitura para crianças. Ana acredita que os exemplos são imprescindíveis para inserir a prática da leitura de forma efetiva na vida dos jovens leitores.

Como já constatamos, a escrita e a leitura estão no DNA de Ana Maria Machado; no entanto, antes de dedicar-se de forma específica a essas práticas como profissão, ela incursionou pelas artes plásticas por mais de dez anos, o que comprova a relevância dessa área na sua vida. Ana iniciou seus estudos de pintura na Escolinha de Arte do Brasil, seguindo depois para o Atelier Livre do Museu de Arte Moderna (MAM), no Rio de Janeiro. Nesse período, ela teve aulas com Aluísio Carvão; no dizer dela, “maestro soberano em minha formação de artista criadora.” (MACHADO, 2011b, p. 72). Segundo a também pintora Ana Maria Machado:

Carvão não ensinava a pintar. Ensinava a ver, enfrentar questões visuais e conviver com a crítica. Tínhamos aulas duas vezes por semana. Em todas, cada aluno levava um trabalho feito em casa ou no ateliê. E todos os outros criticavam, tendo que justificar cada conceito emitido. No final, o autor falava, refutava e fosse o caso, se explicava, mas era obrigado a reconhecer as razões de umas quantas opiniões. [...] Essa experiência como aluna no ateliê de Carvão durante três anos foi uma etapa crucial de minha formação. Como pessoa, como espectadora de arte e como criadora – com tintas ou com palavras. Mas reconheço que uma oportunidade assim é raríssima entre nós (MACHADO, 2011b, p. 72).

A atividade como artista plástica talvez pudesse ser considerada a mais apartada do trabalho que se relaciona à palavra ou à literatura de todas as que foram executadas em sua trajetória, mas a declaração acima mostra que mais um fio da trama da vida artística de Ana Maria Machado foi traçado nesse momento no MAM. Ana prosseguiu seus estudos no MOMA, em Nova York, participou de exposições coletivas e individuais no Brasil e no exterior, especialmente em Paris, enquanto esteve exilada.

Ana viu-se obrigada a deixar o país com sua família em função da conjuntura de repressão que se instalou com o golpe militar e com a instauração dos Atos Institucionais, especialmente o AI-5 (1968), o mais rígido deles, que cassou direitos políticos, aposentou compulsoriamente professores universitários, institucionalizou a tortura, fechou o Congresso

Nacional, que já havia sido cooptado pelo regime, e cerceou a produção cultural. Ao sair do país, ela contou com o auxílio de Evandro Lins e Silva, que coincidentemente era o ocupante anterior da cadeira que atualmente cabe à escritora. Outro exemplo de solidariedade ocorreu quando chegou à França, como narra a própria Ana, “Em Paris, mais uma vez se estendeu para mim a mão sensível e amiga de um futuro acadêmico” referindo-se a Celso Cunha que a tomou como sua assistente na Sorbonne e depois a indicou para substituí-lo no curso de Língua Portuguesa (MACHADO, s. d., s. p.).

A atividade docente já fazia parte do currículo de Ana Maria Machado, pois algum tempo após ingressar no curso de Letras, começou a lecionar numa escola americana – em inglês – aulas de português, latim e francês. Em 1964, terminou a graduação em Letras Neolatinas na Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil, a partir de 1965 denominada de Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). No Mestrado, na agora UFRJ, especializou-se em Língua e Literatura Espanhola e como requisito final do curso escreveu uma dissertação sobre o poeta García Lorca.

A partir dos anos 60 encetou, então, uma carreira acadêmica. Lecionou Comunicação Fabular e Comunicação Icônica, História do Cinema e Televisão, na Escola de Comunicação; e Literatura Brasileira e Teoria Literária, na Faculdade de Letras, ambas na UFRJ; Literatura Brasileira na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC/RJ) e nos colégios Santo Inácio e Princesa Isabel, também no Rio de Janeiro, e no Curso Alfa de preparação para as seleções do Instituto Rio Branco, em São Paulo. No exterior, além da França, Ana também lecionou nos Estados Unidos, na Universidade de Berkeley, Califórnia, onde anteriormente fora escritora residente; e na Universidade de Oxford, na Inglaterra, onde ocupou a cátedra Machado de Assis e ministrou um curso sobre a obra de Jorge Amado e que posteriormente tornou-se livro.

No Brasil, a docência teve de ser abandonada pela professora Ana Maria Machado quando precisou deixar o país por causa do regime militar. Depois de seu retorno do exílio passou a exercer a atividade de forma esporádica, todas as vezes em que não se configurou em compromisso de horários muito rígidos, uma das causas de seu afastamento da atividade docente, juntamente com as questões burocráticas.

Ao longo dos últimos anos, além de dedicar-se à escrita, a autora vem exercendo intensa atividade na promoção da leitura e no fomento do livro, realizando palestras e conferências em Encontros, Congressos, Seminários, Simpósios, Jornadas, Mesas-redondas, Salões de Livro, pelos mais diversos recantos do Brasil e do mundo. Nesses eventos, Ana Maria Machado trata da sua paixão por ler e escrever, mas sempre enfatiza a sua experiência familiar com os livros e a leitura, os estímulos recebidos em casa, a urgência em se melhorar o acesso aos livros e o contato com eles, a necessidade de se despertar a curiosidade do leitor para que ele deseje incursionar ainda mais pelo maravilhoso mundo da leitura.

Para a palestrante, o professor é ferramenta fundamental na promoção da leitura. Nesse sentido, atenta para a necessidade de que tenham uma boa formação:

Só professores leitores – e, mais que isso, com alguma intimidade com a leitura literária – serão capazes de selecionar bem os textos da nossa variada literatura infantil e de respeitar em seus alunos e concidadãos mais jovens o fundamental direito de suspeitar daquilo que está escrito (MACHADO, 2011b, p. 263).

Formar um leitor autônomo, capaz de realizar as suas escolhas literárias, é também instrumentalizá-lo para a vida. Para Ana, “Ler é poder” e também um ato político:

Nesse sentido é que costumo dizer que ler ficção é um ato político, porque, assim como a poesia, também os romances e contos (e mais os filmes, as peças, as novelas) nos obrigam a entrar na pele de um outro e entender seus motivos, nos acostumando a uma aceitação intrínseca da diversidade. Estou convencida de que um país mais democrático será necessariamente um país com mais contato com a literatura, não só porque garantirá o princípio da igualdade, que proporciona a todo cidadão o direito de ter acesso a bons livros, mas também porque os governantes escolhidos por quem conhece mais situações, mais ideias e personagens mais diferentes serão necessariamente fruto de uma escolha mais exigente e sábia (MACHADO, 1996, p. 62).

O desejo de difundir o livro e a prática leitora conduziu a autora também para os processos comerciais da área. Em 1979, percebendo uma lacuna no mercado editorial no que se referia ao acesso a uma literatura infantil de qualidade, ela fundou a primeira livraria dedicada a esse segmento no Brasil, a Livraria *Malasartes*. Para levar a cabo essa empreitada, associou-se à Maria Eugênia Silveira e codirigiu a *Malasartes* por dezoito anos, tornando-a modelo exemplar no tratamento dessa literatura específica e do público ao qual se destinava, seguido em diversas partes do Brasil. Ainda quanto aos processos externos à criação literária, juntamente com a também escritora de literatura infantil Ruth Rocha, foi uma das sócias e editora da Quinteto Editorial.

Além de escritora, pintora, professora, dona de livraria e editora, Ana Maria Machado também foi jornalista. Nos anos de exílio na Europa, trabalhou para a revista *Elle*, em Paris, e na BBC, de Londres. Ao longo de sua carreira jornalística, no Brasil colaborou com as revistas *Realidade*, *Isto É* e *Veja*, com os semanários *O pasquim*, *Opinião* e *Movimento* e os jornais *O Globo* e *Correio da Manhã*, no qual Ana, durante a época da faculdade, procurou trabalho e foi aceita, num período em que não havia a obrigatoriedade do diploma em jornalismo para exercer a função.

No primeiro momento, no *Correio da Manhã*, estagiou no caderno feminino e na redação de notas, mas de forma secreta, já que seu pai, que também trabalhava em jornal, considerava que “redação não era ambiente para moça”. O segredo foi revelado quando duas entrevistas redigidas por Ana foram muito elogiadas pelo seu pai e, não se contendo, ela contou que eram suas: uma das matérias referia-se ao pintor Carybé, que fazia parte da memória afetiva de Ana por conta de um diário que ganhara de presente de aniversário,

em cuja primeira página havia um desenho do artista, “uma menina solar, entre palmeiras e papagaios”. Conforme ela mesma afirma, ali passou a escrever furiosamente. A segunda dizia respeito a Augusto Rodrigues, que fora seu professor de pintura na Escolinha de Arte do Brasil. Segundo Ana: “Uma festa, eu estava inteiramente à vontade, ficou ótima” (MACHADO, 2001, p. 189).

Quando retornou ao Brasil, ao fim do exílio, Ana foi trabalhar no *Jornal do Brasil*, primeiro como repórter, depois como chefe do departamento de jornalismo da Rádio JB, onde permaneceu até 1980, quando pediu demissão e passou a dedicar-se de forma mais integral à escritura.

A parte mais consistente, numericamente, da obra literária de Ana Maria Machado é voltada para o público infanto-juvenil. A estreia da autora na literatura direcionada para esse público deu-se por acaso: ela foi convidada, em 1969, a escrever histórias para crianças para a revista *Recreio*, da Editora Abril, como parte de um grupo composto, entre outros, pela socióloga Ruth Rocha e pelo historiador Joel Rufino dos Santos.

A revista *Recreio* que, com este projeto, sob a direção de Sônia Robato, foi publicada por doze anos, tornou-se um marco para a trajetória da nova literatura infantil brasileira ao revelar novos autores e histórias. Durante o período em que permaneceu na Europa, Ana continuou a publicar nessa revista as estórias que criava para seu filho Rodrigo. O seu primeiro livro infantil, *Bento-que-bento-é-o-frade*, foi lançado apenas em 1976 e, no ano seguinte, recebeu o selo de “altamente recomendável”, na categoria Criança, concedido pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), instituição de direito privado, de utilidade pública federal e estadual, de caráter técnico-educacional e cultural, sem fins lucrativos, cuja missão é promover a leitura e divulgar o livro de qualidade para crianças e jovens; é a sessão Brasil do *International Board on Books for Young People* (IBBY), organismo do qual Ana Maria Machado já foi vice-presidente.

Entre os anos de 1979 e 1980, Ana Maria Machado declara ter se tornado escritora oficialmente:

Anos depois, em 1976, nos pediram histórias mais longas para livros (foi meu *Bento-que-bento-é-o-frade*, primeiro livro infantil) e em 1977 tivemos nossos contos reunidos em coletâneas e publicados pela mesma Editora Abril. Tínhamos virado escritores. No ano seguinte, 1978, mandei um original inédito para um concurso em Belo Horizonte sob pseudônimo, e ganhei o prêmio João de Barro com *História meio ao contrário*. Alguns editores vieram me perguntar se eu tinha outros originais. Imaginem, eu tinha gavetas cheias: escrevia havia anos sem saber o que fazer com aquelas histórias que não se encaixavam na *Recreio*. Escrevia porque gostava, porque queria, porque tinha ideias e tinha que botar para fora, porque tinha lido tanto que agora era minha vez de escrever. Publiquei um monte de livros em 1979 e 1980, fruto dessa desova do que vinha sendo acumulado. Passei a ser vista irremediavelmente como escritora, assumi essa condição, me desliguei do jornalismo (MACHADO, 2001, p. 190-191).

A constatação da nova condição de escritora alia-se à saída do *Jornal do Brasil* e à publicação do material engavetado, o que começa a render muitos frutos: prêmios e convites para falar sobre literatura, leitura e questões correlatas, por todo o Brasil e pelo exterior.

A essa vazão inicial de dezenas de títulos, como *Menino Pedro e seu boi voador*, *Raul da Ferrugem Azul*, *O gato do mato e o cachorro do morro*, *Balas, bombons, caramelos*, *O domador de monstros* etc. juntar-se-ão outros tantos que atingiram uma invejável contagem de mais de uma centena de obras dedicadas ao público infanto-juvenil. E dessa centena de obras, dezenas delas foram agraciadas, ao longo da carreira literária de Ana Maria Machado, com alguns dos mais importantes prêmios literários do mundo para a categoria. O discurso de recepção pelo seu ingresso na ABL, proferido por Tarcísio Padilha, elenca as suas premiações:

Nada menos de sessenta prêmios literários demarcam a vossa passagem literária no País e no exterior, sem falar nas múltiplas menções honrosas, recomendações constantes de vossos textos, de vossas traduções, dentre as quais impende destacar *Peter Pan* e *Uma história de Natal*, havidos como as melhores traduções dos anos de 94 e 95. Foram 45 prêmios nacionais, dentre os quais se destacam os prêmios Machado de Assis desta Academia e da Biblioteca Nacional, o Octavio de Faria, da União Brasileira de Escritores, e três Jabutis. No exterior avulta, em primeiro plano, o prêmio equivalente ao Nobel de literatura infantil, o *Hans Christian Andersen*. Nada menos de setenta e sete livros vossos foram traduzidos em dezoito países, em onze línguas estrangeiras. Com isto, vós contribuís significativamente para a difusão da literatura brasileira pelo mundo (PADILHA, 2003, s. p.).

O prêmio *Hans Christian Andersen*, considerado o Nobel da Literatura infantil, o prêmio mundial mais importante para essa categoria, foi concedido à Ana Maria Machado, em 2000, pelo conjunto de sua obra. Antes dela, Lygia Bojunga Nunes recebeu em 1982 o mesmo prêmio. O fato de duas autoras de um mesmo país, oriundas da América Latina, terem recebido o *Hans Christian Andersen* em uma mesma categoria é um feito memorável. Em 2001, Ana recebeu da ABL o Prêmio Machado de Assis, também pelo conjunto da obra, fato que certamente já ladrilhava o seu caminho em direção àquela Casa em que ingressaria em 2003, tornando-a a primeira autora do gênero infanto-juvenil a fazer parte da Academia.

A autora recebeu também quatro prêmios Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, um dos mais importantes e abrangentes prêmios literários do país, pelas obras *História meio ao contrário* (1978), *Bisa Bia, Bisa Bel* (1983), *Esta força estranha* (1997) e *Fiz voar o meu chapéu* (2000), nas categorias infantil ou juvenil e ilustrações (de Regina Yolanda); além deles, *Aos quatro ventos* foi um dos finalistas em 1994. Outros importantes prêmios alinham-se em sua galeria, o Machado de Assis, da Biblioteca Nacional, para *A audácia dessa mulher* (1999); o *Casa de Las Américas*, de Cuba, para *De olho nas penas*; o *Iberoamericano SM de Literatura Infantil y Juvenil*, do México, pelo conjunto da obra, e mais láureas e menções, como as da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), da *Association Pour la Promotion du Livre pour Enfants* (APPLE), do Instituto Jean Piaget e *Americas Award for Children's and Young Adult Literature*.

Várias características conduzem para o salto qualitativo que Ana Maria Machado imprimiu à literatura infanto-juvenil brasileira. Para Marisa Lajolo (1983), em relação à tradição, observam-se na sua obra dois movimentos: um de renovação da literatura infantil brasileira e outro de esforço em romper com uma tradição alienante da literatura voltada para criança. Esse aspecto advém da inserção da autora numa tradição herdada de Monteiro Lobato, que configura um dos traços mais constantes de sua obra, a condenação ao autoritarismo.

Lajolo aponta também que a autora coloca à prova os valores endossados e difundidos pela literatura infantil mais tradicional, quando então os projetos ideológicos divulgados pelo discurso oficial são questionados. As culturas alternativas, que geralmente são silenciadas pelo discurso oficial, também estão contempladas nas suas obras, nas quais é possível perceber as vozes dos índios, das mulheres, dos pescadores, das crianças, legitimando-as. Lajolo também assinala o trabalho com a linguagem, que considera extremamente cuidadoso, no qual se percebe a intenção (também lobatiana) de deslitalizar a literatura infantil, aproximando seu discurso o mais possível do coloquial, do oral, do cotidiano, como se o texto falasse a língua de seus personagens e de seus virtuais leitores. Chama a atenção também para a presença do intertexto, com poemas e canções, narrativas orais e cantigas de roda que, pontilhando o texto de Ana Maria, impregnam-no de manifestações culturais de forte tradição popular.

A influência que a obra de Monteiro Lobato exerceu sobre a escritura de Ana Maria Machado não é negada por ela. Nas palestras e encontros de que participa trata também da importância da obra do autor na sua formação e na de toda uma geração de leitores e autores brasileiros, mas afirma que a “presença” de Lobato não a intimidava: “nunca imaginei que algum dia da vida alguém poderia me comparar com Lobato. Não me intimidava. Era outra coisa. Minha relação com Lobato era de leitora, não de colega. Mas para a geração que veio logo em seguida à dele, Lobato ainda estava muito próximo” (MACHADO *apud* TEIXEIRA, 2000, p. 94).

Na entrega do prêmio *Hans Christian Andersen*, Ana Maria Machado discutiu a dificuldade de divulgação das obras produzidas em língua portuguesa. Ana enfatizou também o problema da hegemonia de um único idioma, o inglês, que cria uma barreira para os escritores que produzem em outras línguas e especialmente na língua portuguesa, o que teria impedido que a obra de Monteiro Lobato e de tantos outros autores brasileiros, cuja literatura é de grande qualidade, se tornasse conhecida mundialmente:

Como foi inexpressiva a repercussão no resto do mundo da magistral obra infantil de Monteiro Lobato, um notável clássico, autor de uma obra de altíssima qualidade, que em português e espanhol fez muito sucesso na América Latina a partir dos anos 40, continua sendo reeditada, e que depois deu origem a uma série de televisão vista por dezenas de milhões de crianças no Brasil (MACHADO, 2011b, p. 279).

Apesar dessa difícil realidade constatada pela autora, sua obra já foi publicada em cerca de 20 idiomas, e os vários prêmios internacionais com os quais foi agraciada estabelecem a dimensão do reconhecimento atingido pela sua obra fora das fronteiras nacionais.

Ana Maria Machado não aprecia os rótulos que procuram identificar a literatura dirigida às crianças. Em entrevista para a revista *Brasil/Brazil*, ela declara: “Eu não acredito nesses rótulos, nesses adjetivos, não. Até pode eventualmente dar para engolir como uma coisa mercadológica, admitir que um editor chame assim. Mas literatura é literatura”. Ainda na mesma entrevista, Ana corrobora essa ideia ao comentar que no mesmo ano recebeu um prêmio de literatura infantil, o *Hans Christian Andersen*, e um para literatura adulta, o Machado de Assis. A autora diz escrever uma coisa e outra, que pode ter mais títulos infantis; contudo, se for conferir, é possível existirem mais páginas direcionadas a adultos. A inspiração de Ana para escrever “é um entranhado amor pela língua, pela situação narrativa, pelo jogo de contar, que é muito interessante, me atrai muito” (TEIXEIRA, 2000, p. 88-89).

A sua literatura, mercadologicamente classificada como adulta, é composta por um número bem menor de títulos, mas também considerável. São eles as narrativas *Alice e Ulisses*, seu primeiro romance a ser publicado, em 1983, *Tropical sol da liberdade*, *Canteiros de Saturno*, *Aos quatro ventos*, *O mar nunca transborda*, *A audácia desta mulher*, *Para sempre*, *Palavra de honra e Infâmia*; e *Sinais do mar*, uma antologia de poemas sobre o mar.

O entrecruzamento de espaços, tempos e histórias pode ser considerado como uma característica das novelas e romances de Ana Maria Machado. Essas escolhas narrativas podem ser observadas em alguns de seus textos, como *Canteiros de Saturno*, *Para sempre*, *Infâmia*, *Tropical sol da liberdade* e *Palavra de honra*.

Em *Palavra de honra*, a autora nos apresenta um enredo que intercala tempo passado e presente para relatar a constituição do clã dos Almeida Almada na América do Sul, traçando uma linha imaginária entre Portugal e Brasil. A personagem José Almada tem como propósito de vida repassar à sua descendência a observação da honra, o bem maior que o seu pai lhe legara:

Não se esquecia de nada. Tinha uma bagagem de lembranças concretas. Porém, mais que tudo, carregava para sempre a marca funda das recomendações finais que ouvira, numa conversa séria na última noite em casa. (...) Com ar solene, resumira o equipamento moral de que os dotara até então e com o qual agora deixava o futuro viajante cruzar o oceano. A bagagem que o acompanharia por todos os anos à sua frente. Tudo o que compunha um homem de bem. Ter palavra. Viver com dignidade. Ser honrado. Trabalhador. Reto. Íntegro (MACHADO, 2005, p. 33).

Ética e honra, são questões que estão presentes nesta obra e em outras como *A audácia dessa mulher* e *Infâmia*. Apesar de serem temas caros à autora, ela afirma não ter compromisso com uma determinada mensagem, o que deseja é contar uma história, que traga perplexidade, uma procura de sentido, perguntas e dúvidas.

A produção ensaística de Ana Maria Machado versa sobre temas variados, mas

compõe-se de fios diversos que se tramam e culminam num artefato que sempre envolverá livros, leitura e literatura, elementos indissociáveis da vida da autora. Na autobiografia *Esta força estranha*, a autora narra a trajetória traçada até tornar-se uma escritora profissional.

O *Recado do nome*: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens é o resultado de sua tese de doutoramento, orientada oficialmente pelo semiólogo Roland Barthes e extraoficialmente por Antonio Houaiss. O trabalho foi bastante elogiado por Zuenir Ventura (apud MACHADO, 1976) para quem o livro é uma espécie de guia indispensável para conhecermos o texto de Guimarães Rosa.

Outro grande escritor brasileiro também foi assunto para as reflexões da acadêmica, em *Romântico, sedutor e anarquista*: como e por que ler Jorge Amado hoje, Ana Maria Machado, partindo de um curso oferecido na Inglaterra, estabelece o lugar de Jorge Amado na literatura brasileira e analisa a obra do autor baiano no sentido de desconstruir uma crítica que considera equivocada e preconceituosa.

Contra corrente, Texturas: sobre leituras e escritos, *Ilhas no tempo*, *Balaio*: livros e leituras e *Silenciosa algazarra* apresentam coletâneas de artigos, ensaios, conferências, palestras, prefácios que apresentam os pontos de vista de Ana Maria Machado sobre leitura, escritos, livros, tecnologia, língua portuguesa, globalização, tradução, crítica literária, prática leitora, enfim, um amplo leque de discussões que a ocuparam ao longo de sua vida e carreira.

Pensar sobre a trajetória de Ana Maria Machado é também um exercício de perplexidade no que refere a enorme quantidade de atividades as quais ela se dedicou ao longo de sua vida: pintora, professora, jornalista, empresária, editora, palestrante, escritora e LEITORA. No depoimento *De leitora a escritora* Ana declara:

Mas hoje aqui, só para vocês, eu confesso a verdade. Já que me perguntaram sobre minha passagem da leitura à escrita, posso dizer – nunca passei de uma a outra, só acumulei e somei. Porque no fundo, o que eu sou mesmo, irremediável e pra sempre, é leitora. Voraz e deliciada, encantada e agradecida a essa maravilha do cérebro humano que nos permitiu a possibilidade de ler e escrever. Milagre cotidiano, aqui ao nosso alcance. E pensar que tem gente que saber ler, pode ler e nem desconfia do que está perdendo (MACHADO, 2001, p. 191).

Na abertura do 4º Ciclo de Conferências da ABL – Os ficcionistas – é na condição de escritora que a acadêmica Ana Maria Machado realizou a sua palestra. Na ocasião, ela declara que aceitou o convite como forma de tributo a João Ubaldo Ribeiro, pois considerava difícil falar de sua própria obra. O recurso a que recorrerá será simular que está respondendo a perguntas do público e a mais recorrente delas, seja na África ou na Europa, é sobre como surgem as suas obras, como é o seu processo de criação.

A resposta de Ana é que cada livro pode surgir de maneiras diferentes e de fontes diversas e exemplificará como ocorre o seu *modus operandi* através de algumas histórias de criação dos seus livros de ficção. A ideia para *Alice e Ulisses* surgiu numa livraria na França,

enquanto olhava livros infantis e viu lado a lado *Alice no país das maravilhas* e a *Odisseia*. Nesse caso, a obra surge através dos nomes, que “dão par”, e que servem como ponto de partida para o romance. *Alice e Ulisses* narra a história de amor entre uma mulher descasada, disposta a experimentar novas sensações, e um homem casado, aberto a grandes aventuras, embora saiba que um dia vai voltar para casa.

Ana conta que escreve um texto e deixa-o “descansar” por algum tempo, depois o retoma. Na segunda leitura, ela sempre acaba reduzindo a extensão do texto, uma prática que se assemelha a de Graciliano Ramos, que costumava “enxugar” seus textos. Em *Alice e Ulisses*, além da redução do número de laudas, de 240 para 80, houve também uma alteração do foco narrativo. O livro foi escrito em três versões, a primeira com narração em 1ª pessoa, de Alice; a segunda, sob o ponto de vista de Ulisses; e a terceira, que foi a versão publicada, apresenta um narrador em terceira pessoa, que foi o escolhido porque pareceu lhe dar mais liberdade de pontos de vista.

Tropical sol da liberdade, o seu romance mais autobiográfico, foi desencadeado pela escritura da palavra “casa” no computador Macintosh, novidade tecnológica daquele momento, de uma amiga em Nova York. A escritora relata que ao escrever a palavra, a ideia do livro surgiu em sua mente. A palavra casa suscitou uma série de remissões: casa materna, que remete a relação mãe e filha (mátria), que conduz à pátria – mãe gentil – Brasil. E o país que surge, é o Brasil da ditadura, do exílio, do retorno dos exilados. Um testemunho pessoal, mas ficcional. Nessa mesma palestra, Ana Maria Machado menciona outros romances, como *O mar nunca transborda*, *Para sempre*, *A audácia dessa mulher*, *Infâmia*, *Palavra de honra* e um que ainda está sendo trabalhado.

A ocupante da cadeira nº 1 da ABL é uma senhora tecelã que há mais de 40 anos trama seus fios pelo mundo na boa companhia de Monteiro Lobato, Guimarães Rosa, Ruth Rocha, Dickens, Marina Colasanti, Jorge Amado, Andersen, dos irmãos Grimm entre tantos outros e outras. E tal como um encantador de serpentes através de suas narrativas escritas e orais nos coloca em contato com sua paixão pelo livro, pela leitura e com seu desejo de que mais pessoas tenham acesso a esse maravilhoso universo da palavra.

A diversidade de assuntos e temáticas explorados por Ana Maria Machado em suas obras, seja para o público adulto seja para o público infanto-juvenil, apesar da autora não apreciar essa distinção, oferecem uma amostra da riqueza do mundo que ela construiu por meio de suas inúmeras e diversas leituras. Constatamos que as suas imersões no mundo dos livros não lhe apartaram de modo algum do mundo real, da vida ordinária. Como ela afirma, a leitura nos instrumentaliza para a vida, nos fornece ferramentas para questionar e mudar, ou tentar mudar, o mundo, se preciso:

Oh! Bendito o que semeia
Livros... livros à mão cheia...
E manda o povo pensar!
O livro, caíndo n'alma
É germe – que faz a palma,
É chuva – que faz o mar (ALVES, s. d, p. 18).

Em 2005, com um grupo de mais de 50 mulheres brasileiras, Ana Maria Machado foi indicada ao prêmio Nobel da Paz coletivo, uma iniciativa da Associação 1000 Mulheres, uma ONG suíça, que visava mapear em todo o mundo mulheres que trabalhassem pela paz e segurança humana.

REFERÊNCIAS

AGÊNCIA BRASIL. Brasil tem 52 indicadas a Nobel da paz coletivo. *Tribuna*, 29 jun. 2005. Disponível em: <<http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2005-06-29/brasil-tem-52-indicadas-nobel-da-paz-coletivo>>. Acesso em: 06 set. 2015.

ALVES, Castro. O livro e a América. In: _____. *Espumas flutuantes*. São Paulo: Klick, [s.d.].

ASSOCIAÇÃO MULHERES PELA PAZ. Disponível em: <<http://www.mulherespaz.org.br/nossa-historia>>. Acesso em 06 set. 2015.

CAMARA BRASILEIRA DO LIVRO (CBL). *Prêmio Jabuti*. Disponível em: <<http://premiojabuti.com.br>>. Acesso em: 26 ago. 2015.

FUNDAÇÃO NACIONAL DO LIVRO INFANTIL E JUVENIL (FNLIJ). Disponível em: <<http://www.fnlij.org.br/site/o-que-e-a-fnlij.html>>. Acesso em: 02 set. 2015.

LAJOLO, Marisa. *Ana Maria Machado*: seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico crítico e exercícios. São Paulo: Abril educação, 1983.

MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome*: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. Conversa diversa. In: RODRIGUES, Carla (ORG.). *Democracia*: cinco princípios e um fim. São Paulo: Moderna, 1996. Il. Siron Franco. Coleção Polêmica.

_____. *Texturas* : sobre leituras e escritos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Discurso de posse*. Academia Brasileira de Letras, em 29 de agosto de 2003. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/ana-maria-machado/discurso-de-posse>>. Acesso em: 15 ago. 2015.

_____. *Palavra de honra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. *Discurso de Posse na Presidência da ABL (2011)*. Academia Brasileira de Letras, em 15 de dezembro de 2011a. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/Discurso de posse na presidência da ABL>>. Acesso em: 30 jul. 2015.

_____. *Silenciosa algazarra*: reflexões sobre livros e práticas de leitura. São Paulo: Companhia das Letras, 2011b.

_____. *Discurso de Posse na Presidência da ABL (2012)*. Academia Brasileira de Letras, em 13 de dezembro de 2012. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/Discurso de posse na presidência da ABL>>. Acesso em: 15 ago. 2015.

PADILHA, Tarcísio. *Discurso de recepção por Tarcísio Padilha*. Rio de Janeiro, 29 ago. 2003. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/ana-maria-machado/discurso-de-recepcao>>. Acesso em: 27 ago. 2015.

TEIXEIRA, Jerônimo. Ana Maria Machado: estou convencida de que ler é poder. BRASIL/BRAZIL. *Revista de Literatura Brasileira*, Porto Alegre, n. 24, ano 13, 2000.

CAPÍTULO 2

CLEONICE BERARDINELLI, “CLARA EM SUA GERAÇÃO”

Margarida Alves Ferreira

Alguém disse que a menina declamava muito bem e ele, delicadamente, quis ouvi-la¹.

(Cleonice Berardinelli, *Discurso de posse na ABL*)

Sedia la fremosa seu sirgo torcendo sa voz manselinha fremoso dizendo cantigas de amigo.

(Estevam Coelho, *Cantigas de trovadores medievais em português moderno*)

Cleonice Berardinelli, senhora formosa, de harmoniosa voz, continua pelos anos afora tecendo, “manselinha”, textos de Literatura Portuguesa. E nós, como Alberto de Oliveira e a audiência que a ouvia aos nove anos, continuamos a pedir-lhe que continue, dizendo-nos “mais um, mais outro” (BERARDINELLI, 2010), ainda outro texto português. Com “sa voz manselinha”, Cleonice Berardinelli, em sala de aula, numa página de ensaio, numa tela de televisão ou de cinema, no som de um disco, formosa sempre, vai fiando, vai “lavrando o seu sirgo”, vai torcendo os fios com que tece a sua reflexão – também esta “fremosa” como o seu dizer – sobre o texto literário.

E como poderei eu em tão curto espaço, registrar a riqueza de cores com que tece a sua crítica? Um tecido riquíssimo se desdobra ao lermos o seu currículo de atuação: artigos, ensaios, resenhas, prefácios, antologias, conferências, verbetes, edições críticas, discos, filmes, televisão, cinema, enfim, toda a gama atual de instrumentos de comunicação é frequentada por seu trabalho crítico. As épocas abordadas? Do século XIII ao XXI. Os autores? Inumeráveis. Assim, tentemos, em comentários fatalmente redutores, estabelecer uma certa ordenação desta atividade tão rica.

A necessidade de divulgar e repartir a emoção do belo faz com que Cleonice Berardinelli publique várias antologias: as primeiras, ainda na década de 1950 são: uma sobre poesia medieval e outra sobre Mário de Sá Carneiro. Seguem-se várias: uma da poesia de João de Deus em 1967, outras do teatro de Gil Vicente em 1974 e 1984, uma de Bocage em 1983, outra de José Régio em 1985 e ainda uma sobre a prosa de Fernando Pessoa em 1974. Em todas, a marca da clareza que ilumina e orienta; em todas, o rigor e a seriedade da

¹ Cleonice Berardinelli narra o seu primeiro encontro, ainda criança, com Alberto de Oliveira, fundador da cadeira que ela veio a ocupar na Academia.

pesquisa, demonstrando o respeito no trato do texto: dando informações sobre o autor e as várias facetas da obra, justificando os critérios de seleção, esclarecendo recursos próprios da época em geral e do autor em particular, fornecendo dados sobre as fontes editoriais e críticas, abrindo, assim, veredas para trabalhos e leituras mais aprofundadas sobre os autores em questão.

Seus ensaios, artigos e palestras abarcam um largo arco de escritores, que inclui desde poetas trovadorescos como Bernal de Bonaval do século XIII, até os nossos dias, abordando poetas e romancistas contemporâneos como Fernando Namora, José Régio, Maria Judite de Carvalho, Urbano Tavares Rodrigues, José Saramago, Vasco Graça Moura, Almeida Faria, Helder Macedo e muitos outros. Isto sem esquecer que no caminho até nossos dias lá estão, nas páginas críticas de Cleonice Berardinelli, Garrett e Cesário, João de Deus e Teixeira de Pascoaes, Camilo, Antero e Eça e, é claro, os sempre presentes Miguel Torga e Gil Vicente (cujo teatro foi passaporte irrecusável para a entrada de Cleonice Berardinelli, em momento de atriz, na Faculdade em que sempre trabalhou – a atual Faculdade de Letras da UFRJ). E chego aos mais que presentes, aos que, com mais frequência têm atraído o amoroso olhar crítico da professora: Camões e Fernando Pessoa. Estes dois autores vêm sendo alvo permanente da reflexão crítica de Cleonice Berardinelli, como bem demonstram os vários artigos escritos sobre eles e as cuidadosas edições críticas de suas obras.

A esta altura, sinto-me, em relação à produção ensaística de Cleonice Berardinelli, como se estivesse no meio de um denso, cerrado e florido bosque, querendo percorrer-lhe todos os caminhos, sem deixar de perceber todos os detalhes, tendo de registrar em concisas palavras a beleza da paisagem. Como fazer? Que critério utilizar para citar com mais detença alguns textos, causando o detrimento de outros? Que fazer? Seguir uma abordagem cronológica? Como, se para tão longa obra é tão curto o espaço e tão estreito o meu engenho? Agrupar o trabalho ensaístico segundo os aparatos teóricos de que Cleonice Berardinelli se vale para iluminar o seu objeto de estudo? Como, se esses aparatos são para ela, sempre atualizada com as abordagens críticas, apenas instrumentos para desvendar o que se oculta nas dobras do texto, para enriquecer a apreensão da beleza da obra e não (como para muitos...) um exercício de moda passageira que se substitui e esquece logo que surge um modelo de uma nova leitura (já a dizer coleção...). Sem saída, abandono qualquer critério cronológico ou teórico para selecionar, talvez pela minha preferência pessoal, alguns escritos a meu ver primorosamente modelares que ilustram as marcas críticas que apontei anteriormente.

O artigo *Uma análise estrutural da obra de Eça de Queirós*, publicado primeiramente no número 2 da revista *Colóquio/Letras* de junho de 1971, nos apresenta uma originalíssima leitura globalizadora da obra do autor da *Ilustre Casa de Ramires* (BERARDINELLI, 1971). Valendo-se do instrumental estruturalista, Cleonice Berardinelli demonstra como os textos de Eça de Queirós podem ser lidos como uma única narrativa, onde os cinco grandes romances – *O crime do Padre Amaro*, *O primo Basílio*, *Os Maias*, *A ilustre casa de Ramires* e *A cidade e as*

serras seriam macrossequências de uma grande e única narrativa; seriam como que “funções cardinais” (no jargão estruturalista da época); os outros textos do autor, ficcionais ou não, seriam, nessa grande narrativa, informações, catálises ou índices (também terminologia da época). Com essa abordagem altamente criativa e pertinente, comprova a leitura de Cleonice Berardinelli que a estruturação da obra eciana acabou, afinal, por realizar a intenção primeira do autor; apenas, em lugar de textos unívocos, cada um deles centrado numa mazela social como pretendia Eça, a grande narrativa que seria o conjunto da sua obra cumpre de modo plurívoco o plano inicial: um grande afresco da sociedade portuguesa do século XIX².

Volto-me agora para outra coletânea de ensaios: *Estudos Camonianos* (2000) (e mais uma vez me deparo com o problema da escolha, sempre difícil...). De início, seleciono ensaios que ilustram uma característica marcante, aqui já mencionada: a permanente troca que se estabelece desde sempre entre ela e aqueles que com ela trabalham: o constante diálogo, fruto da sua insaciável curiosidade intelectual, da sua ânsia de alcançar um conhecimento cada vez mais amplo, da sua mente aberta a opiniões diferentes da sua. Exemplo disso é o artigo *Os excursos do poeta n’Os Lusíadas* (BERARDINELLI, 2000, p. 31-51) que teve como ponto de partida uma discordância enriquecedora de um jovem professor, então seu aluno de pós-graduação. Afirmava ele que, n’*Os Lusíadas*, os excursos do poeta só informavam sobre o ser dos actantes da narrativa.

Contestando frontalmente essa opinião, Cleonice Berardinelli demonstra nesse artigo (BERARDINELLI, 2000, p. 31-56) (e nos dois outros que se seguem na mesma coletânea – *Uma leitura do Adamastor* (p. 71-82) e *Ourique, Salado e Aljubarrota* (p. 57-70) a força emocionadamente interventora da presença do narrador. Neste ensaio, evidencia a professora como, no poema épico camoniano, os excursos do poeta – que ocupam um vigésimo da obra – deixam claro, explícita ou implicitamente, o sentimento do poeta – que assume sua própria voz (ora pedindo com entusiasmo ajuda às musas, ora queixoso da perseguição dos maus fados e da incompreensão da “gente surda e endurecida”, ora desgostoso com a pátria que ele sente metida “numa austera, apagada e vil tristeza”), ou disfarça-se atrás dos múltiplos personagens-narradores, vozes que, com esse recurso, acabam afinal por ser eco da voz do narrador maior, seja quando se refere à incompreensão do poder do amor, seja na expressão de um momento de crise onde ideologias conflitantes se opõem, quando envolve suas palavras com uma expressão subjetiva de amargura e desengano.

Ainda insistindo nessa linha de abordagem da instância narrante n’*Os Lusíadas*, Cleonice Berardinelli propõe, em *Uma leitura do Adamastor*, a aproximação do Gigante, não só do povo que o enfrenta (ambos partilham da coragem temerária diante dos perigos e ambos lutam para defender o seu chão), mas também da subjetividade emocionada do narrador maior: o mostrengo terrível enternece-se ao prever as desventuras dos amorosos Francisco e Leonor de Sepúlveda, tal como inúmeras vezes acontece com o narrador do poema em relação a alguns personagens. E mais: como o poeta-narrador do poema e o poeta lírico das *Rimas*, o

² O texto citado é um dos vinte e quatro selecionados por Cleonice Berardinelli para os *Estudos de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

Gigante lamenta a infelicidade do amor enganoso, não correspondido, e sofre, sem remédio, a dor de ver, sempre longe, a inatingível amada. A análise da emotividade do narrador d’*Os Lusíadas* se completa no ensaio *Ourique, Salado e Aljubarrota*, em que, através de um estudo comparativo de semelhanças e diferenças, analisando a expressão formal da narração das três batalhas, assinalando mais que o dito, o não-dito, Cleonice Berardinelli chama a atenção para o transparecer da subjetividade do narrador – preconceitos, preferências mal disfarçadas, afirmação do Orgulho nacional – em relação a fatos aparentemente distanciados do eixo emocional do seu poema.

Já se tem insistido desde o início deste texto a assumida vocação maior de Cleonice Berardinelli: a de professora. Ela não poderia nem quereria descartar a mestra que nela sempre existiu. Não a que impõe conhecimentos irrefutáveis, mas a que informa e orienta; a que abre caminhos e a que oculta incertezas; a que propõe hipóteses, a que espera diálogo; a que reparte com o outro as instigantes dúvidas que o material pesquisado suscita e a que, com o outro, busca respostas, mesmo provisórias; a que, sempre apaixonada pelo texto, reparte o seu maravilhamento com os alunos, com todos os que a ouvem ou veem.

É esse o espírito que norteia também as suas edições críticas. Na introdução aos *Sonetos de Camões* (1980) nos são dadas preciosas informações sobre as várias edições das *Rimas*, sobre os estudos para a fixação do cânone, sobre os critérios por ela utilizados para a feitura da edição e, muito importante, Cleonice Berardinelli deixa claras a sua seriedade e honestidade intelectuais que não lhe permitem afirmar, tal a magnitude da tarefa, que o seu trabalho é definitivo, que é a sua a última incontestável palavra sobre o assunto. Melhor do que eu, Cleonice Berardinelli define este seu trabalho:

Esta edição abriga todos os sonetos alguma vez ditos de Camões de que tivemos notícia. Ao decidir dar-lhe tal amplitude, pensávamos na dificuldade de o leitor interessado, mas em geral mal apetrechado, ter acesso às edições que incluíram mais ou menos arbitrariamente textos cuja autenticidade é discutível. Discutível, mas não definitivamente negada ou afirmada pois que o aparecimento de manuscritos já tem alterado o juízo que se formava (BERARDINELLI, 1980, p. 50).

Integridade e rigor profissionais são a marca da pesquisa crítica de Cleonice Berardinelli. Ela mesma, depois de nos informar sobre as fontes, os critérios de ordenação adotados e os que nortearam as variantes transcritas, aplica ao seu trabalho palavras de Vitorino Nemésio a propósito de uma edição de *Eurico, o presbítero*: “a nossa intenção é limpa. Se algumas vezes erramos, esperamos que nos corrijam” (BERARDINELLI, 1980, p. 55).

Em 1990, Cleonice Berardinelli, integrada na “Equipe Pessoa”, publica em Lisboa, pela Imprensa Nacional/Casa da Moeda, a edição crítica dos *Poemas de Álvaro de Campos* (PESSOA, 1990), obra modelar de editoração crítica contemporânea. Mergulhando durante meses no espólio de Fernando Pessoa arquivado na Biblioteca Nacional de Lisboa, Cleonice Berardinelli conseguiu, na sua pesquisa, superar obstáculos de várias ordens: a dificuldade de

leitura de manuscritos quase ilegíveis; a precariedade do papel (às vezes pedaços de jornal), onde o poeta escrevia seus versos; a difícil determinação da possível data de composição; os enigmas suscitados pela não atribuição ou atribuição múltipla da autoria do texto; as inúmeras variantes do mesmo poema; a existência de textos fragmentados ou fragmentários, enfim, obstáculos à primeira vista praticamente insuperáveis.

Fiel ao propósito que norteou todo o seu trabalho, Cleonice Berardinelli, na apresentação do volume, explicita detalhadamente as dificuldades, os critérios que utilizou para a inclusão ou exclusão de poemas, para a identificação da autoria, para o estabelecimento de datas prováveis de produção, para a inclusão de inéditos, para a ordenação dos textos, etc. Além disso, mostra ao leitor os caminhos que cruzou, apresentando o aparato crítico que reúne informações sobre os testemunhos – manuscritos, datiloscritos e impressos – enfim, todas as trilhas do terreno perigosamente acidentado dos textos pessoanos; convida o leitor a acompanhá-la na travessia, seguindo os mesmos passos, mas também valendo-se ou tentando valer-se da possibilidade de outros mais firmes e seguros.

A leitura de Cleonice Berardinelli é rigorosamente fundamentada, mas não se pretende única; diz ela que seu trabalho não tem a pretensão de estabelecer uma edição definitiva de Álvaro de Campos; espera que “todo o arsenal aqui utilizado permita, por sua transparência, o acesso mais direto dos poemas que um dia, sob a máscara de Campos, escreveu Pessoa” (PESSOA, 1990, p. 27). Essa ausência de rigidez quanto à infalibilidade de suas conclusões nos mostra a própria Cleonice Berardinelli incluindo, na edição de 1992 dos *Poemas de Álvaro de Campos* – a chamada série menor – cerca de 400 versos distribuídos por um grande número de textos inéditos. Dois anos se haviam passado e a pesquisa continuara; o que nos diz que a professora ainda não havia dado por encerrado o seu estudo sobre a face Álvaro de Campos do seu tão amado poeta...

E, chegando ao fim desta rápida visão da obra crítica de Cleonice Berardinelli, não posso deixar de assinalar uma imperdoável falha no seu currículo de publicações: não há maiores esclarecimentos – até porque ela permanece inédita – sobre sua tese para a Livre Docência em Literatura Portuguesa: *Poesia e Poética de Fernando Pessoa* (a primeira tese escrita no Brasil sobre o poeta português), defendida brilhantemente em 1958, na então Faculdade Nacional de Filosofia, cujo curso de Letras veio a constituir a atual Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Os caminhos críticos de então eram os da estilística e a leitura que a professora faz dos poemas de Pessoa segue essa linha de abordagem nas trezentas e cinquenta e sete páginas da obra. A título de ilustração, caberia dizer que ela organiza sua leitura em dois grandes eixos: “Temas e Constantes” estruturado em subdivisões que também se desdobram em subitens e o segundo eixo, “Língua e Estilo”, que se organiza em três tópicos: a Linguagem, os Processos Poéticos, terminando com Ritmo e Metro. Vale assinalar, em oposição às malhas que o destino teceu ao manter inédita esta tese, que, inserida no contexto da sua produção, a obra é basicamente inatacável e fornece elementos importantíssimos para uma leitura da

poesia de Fernando Pessoa.

Outros terrenos, novos caminhos, e a leitura que a professora faz dos poemas de Pessoa afasta-se do impressionismo crítico que aqui e ali ainda imperava; outros percursos, outras trilhas que sempre acrescentam novas visões do texto tão rico da poesia de Pessoa. Tão poderosa é essa poesia que não é única e definitiva a primeira impressão que se tem dela; nada se perde quando luzes diversas a iluminam. Ao contrário, a poesia pessoana, grandiosa, só se enriquece com isso: quanto mais luzes incidirem sobre ela, mais ela brilhará, sobretudo quando o terreno é firme e seguros os passos que o percorrem. Outros caminhos, outras luzes, mas o percurso sempre chega a bom termo. É o que acontece com a atuação de Cleonice Berardinelli, seja em aulas e conferências, seja em artigos ou ensaios onde sempre se destacam novos e diferentes detalhes do texto. A marca da integridade crítica e da sensibilidade de Cleonice Berardinelli, seja qual for a abordagem escolhida, sempre desvelará novas e diferentes luzes na paisagem textual a ser analisada.

A carreira de Cleonice Berardinelli é pautada em todo o seu trajeto pelas características que aponte. Citar outros textos além dos que aqui foram assinalados, resultaria redundante. Mas cabe lembrar ainda que os pontos que norteiam a atividade da professora a acompanham desde os primeiros textos analisados até a mais recente publicação, semanas atrás, neste ano da graça de 2015: a *Antologia Poética de Mário de Sá-Carneiro*.

Vale ainda dizer que as luzes lançadas sobre a personalidade crítica da professora também incidem sobre ela através das honrarias de que é alvo – foi eleita para a Academia Brasileira de Letras em 2009, foi honrada com o doutoramento *honoris causa* das Universidades de Lisboa e Coimbra, foi condecorada com as Comendas da Ordem do Infante D. Henrique, em 1967 e a de Santiago e da Espada, em 1992 a ela concedidas pelo governo português, sem falar em outras tantas, cuja enumeração resultaria exaustiva.

Desde a sua primeira aula, o seu primeiro texto, o Sinal com que ela foi abençoada a acompanha no Rio de Janeiro, em todo o Brasil, em Portugal e em outros países. É sempre um sucesso tal a sua atuação, que nos nossos dias ampliou-se: além da emocionada audiência das salas de aula e dos auditórios de conferências. Cleonice Berardinelli conquistou, nos dias de hoje, um novo público, utilizando meios de comunicação que, encolhendo distâncias, aproximam a plateia dos textos, do sentir perto de si a voz e o rosto de quem diz os poemas. E essa voz e esse rosto são de Cleonice Berardinelli a “fremosa”! A que torna vivos e palpitantes de emoção os versos dos poetas! No cinema e na televisão com o filme “O vento lá fora”, é bem significativo esse fato de superposição de sentimento; a expressividade do rosto de Cleonice Berardinelli e a beleza da entonação da sua voz aproximam o sentir da plateia do sentir do poeta. Passam ambos, por intermédio dela, a descobrir-se iguais, um só, no sentir o mundo.

Hoje, em 2015, permanece Cleonice Berardinelli seu “sirgo torcendo / sa voz manselinha fremoso cantando” e encantando a nós, seu primeiro público de sala de aula; mas como professores, somos “lavradores” do mesmo “sirgo” e “cantamos”. Mas não

encantamos” tão formosamente como ela. Seria talvez porque em relação à Cleonice Berardinelli nos identificamos com o sentir de Álvaro de Campos em relação a Alberto Caeiro quando diz:

Mestre, meu mestre querido!
coração do meu corpo intelectual e inteiro!
[...]
Seguro como um sol fazendo seu dia involuntariamente.
Natural como um dia mostrando tudo,
[...]
Mestre, só seria como tu, se tivesse sido tu (PESSOA, 1990, p. 129).

REFERÊNCIAS

BERARDINELLI, Cleonice. *Cantigas de trovadores medievais em português moderno*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1953.

_____. Para uma análise estrutural da obra de Eça de Queirós. *Revista Colóquio/Letras*, Ensaio, n. 2, p. 22-30, jun. 1971.

_____. *Sonetos de Camões: corpus aos sonetos camonianos*. Rio de Janeiro: Centre Culturel Portugais/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1980.

_____. *Estudos de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

_____. *Estudos Camonianos*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2000.

_____. *Discurso de posse na ABL (2010)*. Academia Brasileira de Letras, em 5 de abril de 2010. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/cleonice-berardinelli/discurso-de-posse>>. Acesso em: 30 set. 2015.

_____. (Org.). *Mário de Sá-Carneiro - Antologia*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

PESSOA, Fernando. Edição crítica de Fernando Pessoa. *Poemas de Álvaro de Campos*. v. II. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990.

CAPÍTULO 3

DINAH SILVEIRA DE QUEIROZ NA MÁQUINA DO TEMPO

Rita Lenira de Freitas Bittencourt

Então, nesta hora, eu ouço como se viesse de dentro da folhagem, as 'Vozes d'Africa': "Deus! ó Deus! onde estás que não respondes? / Em que mundo, em qu'estrela tu t'escondes / Embuçado nos céus? / Há dois mil anos te mandei meu grito / Que embalde desde então corre o infinito... / Onde estás, Senhor Deus?..." E o final do poema: "Basta, Senhor! De teu potente braço / Role através dos astros e do espaço / Perdão pra os crimes meus!... / Há dois mil anos... eu soluço um grito... / Escuta o brado meu lá no infinito, / Meu Deus! Senhor meu Deus!"

(Dinah Silveira de Queiroz, *Discurso de posse na ABL*)

1981: A ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS E AS MULHERES

Quando, alguns meses antes de morrer, a escritora brasileira Dinah Silveira de Queiroz (1911-1982), foi recebida com honras na ABL - Academia Brasileira de Letras -, ocupando a Cadeira de número sete, cujo patrono é Castro Alves, e dando continuidade, segundo as palavras dela, ao “sopro de liberdade, herdado de formas diversas”,¹ seu colega, Raimundo Magalhães Junior (1907-1981), ocupante da cadeira cinco, cujo patrono é Bernardo Guimarães, a recebe com um discurso que é também um convite:

Antes de dar-vos as boas vindas no estilo, em nome dos vossos companheiros da Academia Brasileira de Letras, quero convidar-vos, Sra. Dinah Silveira de Queiroz, para um passeio num veículo, que muito bem conheceis, pois vossa infância foi povoada pelas maravilhosas criações da fantasia de Herbert George Wells, o H. G. Wells, cujas histórias vosso pai, o erudito Alarico Silveira, vos lia à sombra das árvores na sua fazenda de café de São José do Rio Pardo. Esse veículo, criado em 1895, foi por seu imaginoso inventor chamado *Time Machine* e passou para as traduções de Portugal e do Brasil como “A máquina de explorar o tempo”. Permitia tal máquina, a seus tripulantes, viajar tanto em direção ao passado como em direção ao futuro. Não disse Wells quantas pessoas poderia ele conduzir a um só tempo, mas estou em que poderia comportar, como

¹ A sequência da cadeira sete, cujo Patrono é o poeta Castro Alves (1847-1871), à qual Dinah atribui um “sopro de liberdade, herdado de formas diversas”, que se estende aos demais acadêmicos, é a seguinte: Fundador: Valentim Magalhães - (1859-1903). Demais membros: Euclides da Cunha (1866 - 1906), Afrânio Peixoto (1876-1911), Afonso Pena Junior (1879-1968), Hermes Lima (1902-1978), Pontes de Miranda (1892-1979) e Dinah Silveira de Queiroz (1911 - 1982). Após a escritora, Sérgio Correia da Costa (1919-2005) e Nelson Pereira dos Santos (1928 - atual). É significativo que hoje a cadeira seja ocupada por um cineasta.

um gigantesco Jumbo, todos os que estão nesta sala. Convido-vos, Sra. Dinah Silveira de Queiroz, e a todos vós, senhoras e senhores, a tomar os vossos lugares, a fim de retrocedermos no tempo até o ano de 1880. Quando aí aterrissarmos, estaremos habilitados a compreender melhor a excepcional significação do acontecimento que nos reúne nesta noite de festa (MAGALHÃES JUNIOR, 1981, s.p.).

A referência à literatura de H.G. Wells, que sustenta o recurso utilizado por Magalhães Junior, monta uma conexão importante entre os dados biográficos da autora que está sendo recepcionada, o estilo de alguns de seus textos, que comentarei mais adiante, e, naquele momento, permite introduzir o tema principal do discurso: a delicada relação da cultura brasileira e da própria ABL, ao longo do tempo, com as mulheres escritoras. Explorando a condição de viajante - situado entre o estranho e ficcional artefato do século XIX, a *Máquina do Tempo*, e a menção concreta ao “Jumbo”, um grande avião utilizado na época em trajetos longos e internacionais -, o escritor propõe a todos uma visita a paragens da história nacional, restritas ao âmbito de circulação e deslocamento do feminino, apontando as pioneiras na busca por reconhecimento social e intelectual:

Pronto! Já estamos em 1880. Que encontramos ao nosso redor? Um Brasil diferente, uma sociedade ainda manchada pela escravidão, um Rio de Janeiro geralmente mencionado como Corte do Império. Nele, as mulheres brasileiras aprendem a bordar e a coser, mas só as da elite privilegiada vão para os bons colégios de onde saem sabendo o francês necessário para ouvir e aplaudir as criações de Sarah Bernhard. E, ainda que o queiram, não podem passar disso. Nesse ano, uma jovem brasileira, chamada Maria Augusta Generosa Estrela, que em vão tentara ser admitida numa escola de Medicina do Rio de Janeiro, termina seu curso médico em Filadélfia, para vergonha dos nossos lentes, que aqui lhe haviam recusado a matrícula. Pioneira, com o seu retrato estampado em *O Novo Mundo* e na capa da revista de caricaturas *O Mequetrefe*, de 6 de março de 1880, essa moça brasileira, com seu gesto decidido, derrubou a muralha que impedia o acesso de mulheres às nossas escolas superiores (MAGALHÃES JUNIOR, 1981, s.p.).

A seguir, o acadêmico refere-se ao primeiro curso destinado às moças, de natureza alfabetizadora e profissionalizante, criado no Imperial Liceu de Artes e Ofícios, no Rio de Janeiro, em 1881, destacando que, se, por um lado, essa iniciativa recebeu elogios na imprensa e alguns aplausos - e cita, como exemplos, um soneto e um artigo escritos e publicados por Machado de Assis e outro artigo, de Luis Guimarães Junior² -, por outro lado, provoca reações exacerbadas de alguns intelectuais, inclusive de um dos patronos da ABL:

Quando as primeiras estudantes começaram a ser matriculadas nas nossas escolas superiores, foram vítimas das zombarias masculinas, inclusive

² Comenta Magalhães Junior: “Machado de Assis escreveu um artigo, com o título de *Cherchez la femme*, publicado em *A Estação*, e ainda um soneto, para a polianteia consagrada à inauguração daquelas aulas. Luis Guimarães Júnior escreveu no folhetim da *Gazeta de Notícias* o artigo intitulado “A nova legião”, que poderia ser subscrito por qualquer líder feminista dos nossos dias” (MAGALHÃES JUNIOR, 1981, s.p.).

na comédia *As Doutoradas*, que em 1889, meses antes da proclamação da República, muito fazia rir às mulheres tradicionalistas, escandalizadas com as sabichonas que queriam ser médicas e advogadas... – Comédia de autoria de França Júnior, talento cômico de primeira água e, por sinal, Patrono da Cadeira 12 desta Academia (MAGALHÃES JUNIOR, 1981, s.p.).

Magalhães Junior prossegue o discurso nesse tom, lembrando algumas passagens da história brasileira que ficaram conhecidas pela exclusão das mulheres, chamando à cena da viagem-recepção uma das obras de Dinah, de natureza histórico-biográfica:

Autora, que sois de uma biografia da Princesa Isabel, deveis saber que a Monarquia não caiu em 1889 apenas por causa da questão religiosa, da questão militar e da libertação dos escravos, em 1888. Caiu também porque D. Pedro II não tinha um filho varão apto a substituí-lo no trono, mas uma princesa de coração sensível e nobres sentimentos, mais criticada por suas virtudes que por seus defeitos. Contudo, nessa sociedade modelada por homens, para o gozo de homens, já começara a se definir uma tradição literária que colocava em singular relevo alguns talentos femininos (MAGALHÃES JUNIOR, 1981, s.p.).

Com essa estratégia, o anfitrião vai recuperando a produção da escritora e, em paralelo, as querelas das quais participaram as mulheres em suas lutas por reconhecimento e apoio, nas mais variadas áreas do conhecimento. No que diz respeito à entrada das poetisas e romancistas na ABL, Magalhães Junior resume as várias tentativas de incluir, nos anos de fundação, “as três Júlias” - Júlia Lopes de Almeida, Júlia Cortines e Francisca Júlia - e também os impasses diante da candidatura da poeta Amélia Beviláqua, em 1930, igualmente frustrada por esbarrar nos mesmos argumentos estatutários, com forte carga misógina, que apontavam a concordância no masculino da palavra “escritores” como prova textual para justificar a interdição.

Somente em 1977, com a aprovação da candidatura de Rachel de Queiroz³, quando a romancista de *O Quinze* torna-se a primeira mulher a entrar na Academia, é que se abre espaço para a presença feminina nessa instituição. Dinah foi a segunda a ocupar uma cadeira, ficando um ano e sete meses na ABL - foi eleita em 1980, tomou posse em 1981 e falece em 1982. A máquina do tempo, operada por Magalhães Junior, fornece um panorama caleidoscópico dessas reviravoltas, da produção ficcional da escritora e também de seus deslocamentos pelo mundo:

³ O artigo de Heloisa Buarque de Holanda “A roupa da Rachel”, que traz por subtítulo “Um estudo sem importância” rememora os movimentos finais da trajetória da escritora cearense, quando, em debates acalorados a respeito da indumentária mais adequada à cerimônia de posse, já que, obviamente, a nova acadêmica não poderia usar o fardão, os imortais perdem-se em considerações sobre moda e outras “banalidades”. Não isento de ironia, o texto analisa os movimentos estratégicos da autora de *O Quinze* ao evitar tanto o aparelhamento da situação pelas feministas, que haviam lutado bravamente pela entrada das mulheres na ABL, quanto o controle masculino da ABL, que, com o peso e em nome da tradição, tentaram induzi-la a escolhas grandiosas e disparatadas, mais de espetáculo que de elegância. Há uma versão online do artigo na *Revista Estudos Feministas* (RJ), disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/15802/14295>> e outra, publicada na *Revista Diadorim*, da UFRJ, disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/3907/2885>>.

Impressiona a qualquer observador atento à multiplicidade de vossa obra a variedade de vossa inventiva, a segurança com que passais destramente de um a outro gênero, do Conto ao Romance, da Crônica à Biografia, da Literatura Infantil ao Teatro, da recriação do nosso passado histórico às projeções futurológicas da Ficção Científica e aos temas religiosos, na reinterpretação da vida de Cristo. Sois uma trabalhadora das letras, como os que mais o foram. As vossas crônicas do *Café da Manhã*, escritas cotidianamente, dariam para preencher dezenas de volumes, caso fossem todas publicadas, como as de Coelho Neto, Humberto de Campos e outros cultores do gênero. Mesmo ausente – quer na Espanha, como adida cultural do Brasil, quer em Roma, em Moscou e, agora, em Lisboa, ou ainda no Japão e na Coreia do Sul, para o lançamento de vossos livros ali traduzidos, nunca deixais de estar presente no Brasil através das vossas mensagens matinais (MAGALHÃES JUNIOR, 1981, s.p.).

Se há alguma justiça histórica resgatada na recepção a essa pioneira, através do discurso de seu colega naquela cerimônia, Dinah, por sua vez, em seu próprio discurso de posse, ao evocar os versos do poeta dos escravos e ao montar uma série genealógica dos que procuram sobretudo a liberdade, cujas representantes, naquele momento, seriam ela e todas as mulheres, torna visíveis os resultados de sua luta, durante os vinte e cinco anos anteriores, pela candidatura e a inclusão das escritoras na instituição.

Por outro lado, já que sua fala será localizada inicialmente em Lisboa, ela também coloca em funcionamento o jogo transespacial e transtemporal do literário, recuperando não apenas o passado das viagens marítimas - dos descobrimentos e dos navios negreiros - e os versos de Castro Alves, de *Vozes D'África*, mas também o presente e as vozes de alguns países do continente africano, seis anos depois das guerras da independência política das colônias portuguesas. Uma dessas vozes é a do senegalês Léopold Sédar Senghor, poeta, teórico e ex-presidente do Senegal, que, na época, havia se tornado membro internacional convidado da ABL.

Assim, ao evocar, juntamente com o nome de Senghor, as recentes lutas africanas pela autonomia nacional, tão familiares a ela e a seu esposo diplomata, e ainda, por extensão, ao incorporar a definição de negritude,⁴ criada pelo intelectual angolano, uma espécie de círculo se fecha e a máquina operada por Dinah consegue conectar outros tempos/lugares de ressonância. Em resposta à viagem biográfica proposta por Magalhães Júnior, em nome de todas as mulheres, Dinah monta um trajeto em torno de alguns de seus antecessores na cadeira sete - Euclides da Cunha, Afrânio Peixoto, Afonso Pena Junior e Pontes de Miranda, principalmente -, passando em revista, brevemente, suas obras mais conhecidas e entendendo-os como legítimos herdeiros do arrojo e da rebeldia cívica de Castro Alves.

Retornando a seu próprio passado, quando já escrevia, aos vinte e poucos anos, textos meio estranhos, que destoavam um pouco do que se esperava, na época, de uma criatura de seu sexo e com sua elitizada formação, ela rememora suas relações com Pontes

⁴ O teórico e primeiro presidente do Senegal independente (de 1960 a 1980) Léopold Sédar Senghor (1906-2001) cria, juntamente com o poeta antilhano Aimé Césaire, o conceito importante de *negritude*, que viriam a embasar os estudos posteriores sobre raça e cultura.

de Miranda, um dos antecessores, tanto em direção ao passado, mediado por seu pai, quanto em direção a seu futuro de escritora, independente e autônomo:

Foi nessa época que meu pai apanhou em casa um escrito que eu havia feito por desfastio. Por desfastio, sim, já traduzira uma novela inteira de Lenormand, baseada num caso de Freud, intitulada “Fidelidade”. Nunca pensei entregá-la a um editor. Praticava sim, o francês que aprendera no colégio. Aquilo seria um exercício; nada mais. Fui até o fim da tradução sem ter a mínima ideia de seu aproveitamento que por certo seria bem aceito, tão avançada era a obra para a época. Creio que foi o conto “Pecado”, que eu não sabia ser bem um conto (numa família de escritores o ato de escrever é natural e não sofrido), que meu pai levou à leitura de Pontes de Miranda(...). Assim, sem ter consciência de que me lançava à minha já hoje longa carreira literária, conheceu Pontes de Miranda meus primeiros escritos através de meu pai (QUEIROZ, 1981, s.p.).

A jovem Dinah, desde o início de sua carreira como escritora, teve certeza de que seu gosto literário e suas opções criativas seriam bastante “avançadas” para seu espaço e tempo. Seus textos, desde o conto “Pecado”, de feição freudiana, até o primeiro romance, de tintas ainda românticas, iriam assinalar na literatura brasileira um gesto de ousadia, de pesquisa formal e genérica, de liberdade e experimentação. Nesse sentido, eram grandes demais para se acomodarem a qualquer leitura acadêmica, e pequenos demais, sendo escritura de mulher, para passarem despercebidos. De um primeiro esforço de obra, que parte da tradução de textos não canônicos e não comuns, desabrocha uma literatura variada e multifacetada, que tem continuidade, nesse artigo, noutras viagens na máquina do tempo.

1939: *FLORADAS NA SERRA*

Pode-se afirmar que o primeiro livro de Dinah Silveira de Queiroz foi uma espécie de best-seller. Explora uma temática triste, sendo denominado pelos críticos de “romance de amor trágico.”⁵ Explora a doença, o sofrimento e a solidão em torno e a partir da ocultação, do tabu, do não dito, fazendo uma espécie de resgate social de um grupo de isolados. No cenário brasileiro da região serrana do Rio de Janeiro, entre a beleza e a exuberância da paisagem, surge um contraponto doloso: os efeitos físicos e psicológicos provocados, na época, pela tuberculose, que ameaçava a saúde da população e produzia altos índices de mortalidade. Dinah teve um histórico familiar da doença e para escrever o livro frequentou hospitais e consultórios na Serra da Mantiqueira, à procura de elementos que a ajudassem a compor as personagens e a ambientar o enredo.

A narrativa, então, se desenvolve em uma casa de repouso em Campos do Jordão, onde a personagem Elza se instala, à procura de tratamento. Também hospeda-se lá a

⁵ Expressão retirada do texto de apresentação da escritora, na abertura da narrativa histórica, *Daniela e os invasores* (Ediouro, s.d.), a reedição desse romance histórico, escrito em homenagem ao IV centenário do Rio de Janeiro, publicado inicialmente em folhetim pela revista *O Cruzeiro*, intitulado *Os Invasores* (1965), e situado em 1710 e 1711, durante uma invasão francesa à cidade. Em estilo, é uma espécie de continuação de *A Muramba*, que traçou uma homenagem aos quatrocentos anos de São Paulo (1954).

personagem Lucília, que geralmente é considerada uma espécie de alter-ego da escritora, uma moça que havia descoberto, em consulta de rotina, estar infectada. Sofrendo um estado alterado de consciência, que mais adiante seria desenvolvido na literatura de Dinah pelo viés do fantástico, nesse romance a personagem vive uma história de amor e sofrimento que se estende aos meandros psicológicos, apaixonando-se por Bruno, um sujeito imaginário. Quando o amante desaparece, Lucília tem sua doença agravada.

Também há uma triangulação importante entre Lucília, Bruno e Olívia, outra paciente da clínica. O mais interessante, no entanto, é a figuração da tuberculose, conhecida na época como a “peste branca”. Na oscilação entre a morte e a esperança de sobrevivência, desenhasse um drama que se espelha na paisagem, às vezes por evidente contraste, e se transfere aos personagens que oscilam entre a descrença e a esperança. É o caso de outra situação dramática, envolvendo os dois personagens principais, cujas ações beiram o paradoxo:

Elza passeou uns momentos pelas alamedas, depois voltou, esteve a contemplar Flávio de costas. Vestia malha acinzentada descobrindo a nuca vermelha. As mangas arregaçadas deixavam ver o braço queimado de sol, com veias salientes. Elza aproximou-se, olhou-o de perfil. Sempre aquela maneira nervosa de morder o lábio! Antes lhe dava ele tanta impressão de força, de saúde. Mas agora apreendera o desmentido daquele empastamento, daquelas rugazinhas quase invisíveis junto dos olhos, daquela curva dos ombros cansados precocemente. – Que é que você olhando? – Você (QUEIROZ, 1993, p.143).

As marcas da decadência física e a impossibilidade da realização amorosa trazem à cena os melhores e os piores sentimentos dos reclusos, desenvolvidos em uma narrativa docemente tensa. O ar serrano parece impregnar o romance de uma atmosfera irreal e estabelece um elo entre os pulmões doentes e a natureza saudável, as flores do mal e as flores do bem, acentuando as oposições e ampliando o alcance das reflexões a respeito da dor e do medo da morte. É o caso de Elza e de Flávio. Ela recebe um diagnóstico de cura e sabe que deverá, em breve, voltar ao “mundo real”, ao mundo que pulsa fora do sanatório, e a um noivo distante. Já ele deve permanecer e conformar-se, tendo no horizonte um possível não-retorno. Na continuação do trecho citado, os jogos de atração e de repulsa compõem o tom de despedida, transferindo a tensão do corpo textual ao corpo orgânico, e vice-versa:

Contraí a fisionomia, cerrou os punhos, sacudi os ombros, encostou-se ao lado oposto da árvore, com a cabeça repousando nos braços cruzados. Elza tocou-lhe no ombro. – Você há de ficar bom. Há de descer um dia curado. Seremos felizes como toda a gente. – Não sente o que diz... Não sente... Olhou-a com os olhos vermelhos. – Deixe-me descer com a lembrança do seu carinho, da sua companhia. Espere um tempo... Talvez possa descer, esteja curado. Talvez eu tenha que subir, adoça de novo. Um pequeno galho em que o vento bulira prendeu o cabelo de Elza. Ela puxou a cabeça, despreendeu-se. Uma chuva de flores caiu sobre eles. Flávio esteve a vê-la agitando os cabelos, sacudindo o vestido, atirando as flores

ao chão. Tomou-a bruscamente nos braços. Inclinou a cabeça, olhou de perto, cada vez mais perto, aqueles lábios úmidos que se descerravam. Esteve assim, sentindo-lhe a respiração e contemplando o rosto adorado. Uma abelha zumbiu pertinho. Ele inclinou-se ainda mais, ia tocar naqueles lábios que esperavam o beijo, mas largou Elza subitamente. – Não devo beijá-la. Vamos embora (QUEIROZ, 1993, p.143).

Por conta da inusitada temática, das qualidades da intriga e da enorme carga dramática, *Floradas na serra* teve várias adaptações para a televisão e para o cinema brasileiros e foi traduzido para muitas outras línguas. Mesmo sendo obra de uma jovem escritora, já apresenta uma tendência apontada pela crítica como característica da prosa sua contemporânea: “A descida ou, pelo menos, a alusão às fontes pré-conscientes da conduta cotidiana” (BOSI, 1987, p. 476). No caso de Dinah, desde suas primeiras incursões tradutórias ou na escritura de textos que já exploravam a psicanálise e o estranhamento, observam-se os caminhos de uma obra singular e de variações surpreendentes.

1954 E ALÉM: FILME, TELENOVELA, MINISSÉRIE

O conteúdo de *Floradas na Serra* foi transformado em roteiro cinematográfico pelo italiano Fabio Carpi (1925, vivo ainda), levado ao público em 1954, produzido pelos estúdios Vera Cruz e dirigido pelo também italiano Luciano Salce (1922-1989), em um momento de consolidação do cinema nacional, com a colaboração de cineastas, técnicos e artistas internacionais.

Tem um enredo simples: Lucília, cansada dos prazeres do mundo dos ricos, resolve passar uma temporada de descanso na serra, em Campos do Jordão. Mas, ao fazer uma visita de controle médico, descobre que está com tuberculose. Não suportando o tratamento da clínica, espera o trem, que a levará de volta a São Paulo, na estação de Pindamonhangaba. Ali conhece um rapaz pobre, candidato a escritor, chamado Bruno, que também busca tratamento em um sanatório popular. A moça perde o trem, retorna à clínica e tempos depois reencontra Bruno, dando início a um romance. Enquanto Bruno se recupera e interessa-se por Olívia, a noiva rica do médico, Lucília, apaixonada, sofre com a paixão não correspondida e com a saúde em declínio.

Tendo a atriz de teatro Cacilda Becker como personagem principal e uma impecável direção, foi uma produção muito ambiciosa da Vera Cruz, contando com um alto orçamento para a época (seis milhões de cruzeiros), o que não impediu, algumas vezes, a paralisação das filmagens por falta de dinheiro, fato que gerou um empréstimo do Banco do Estado de São Paulo. O filme acabou se tornando o canto de cisne da companhia paulista, que havia começado em 1949 sua tentativa de industrializar o cinema no país. Também participaram do elenco: Jardel Filho (Bruno), Ilka Soares (Elza Maia), John Herbert (Flávio), Célia Helena (Turquinha), Miro Cerni (Dr. Celso - papel que seria de Anselmo Duarte, que abandonou as filmagens), Rubens Costa (Moacir), Marina Freire (Sofia), Sílvia Fernanda (Olívia), Gilda Nery (Belinha), Liana Duval (Firmina), Lola Brah

(Olga) e Bárbara Fazio.

Considerado até hoje um dos melhores filmes da Vera Cruz, foi, também, na época, um grande sucesso de crítica e de público, obtendo uma das maiores bilheterias do cinema brasileiro, o que não impediu que o projeto de consolidar a cinematografia nacional se encerrasse por essa época, com o fim da Companhia.

O sucesso do filme e as peculiaridades do enredo levam a outra adaptação, desta vez para a televisão, trinta anos depois. Escrita por Geraldo Vetri, a telenovela, com vinte capítulos, *Floradas na Serra*, vai ao ar em 1981, pela TV Cultura, sob a direção de Atilio Riccó.⁶ Alguns anos depois, torna-se uma minissérie,⁷ exibida em vinte e quatro capítulos, encenada a partir do texto de Vetri e exibida, em 1991, pela extinta Rede Manchete, sob a direção de Nilton Travesso e Roberto Naar. Por conta do bom acolhimento e da qualidade televisiva da obra, a minissérie foi reprisada em 1992 e também em 1995.

O desdobramento imagético da ficção de Dinah em releituras e adaptações nos meios de comunicação e a divulgação desses trabalhos na mídia trouxeram alguma notoriedade à obra escrita, tornando-a mais conhecida e familiar a um público amplo. É também o caso da adaptação de *A Muralha* que inicia, em 1969, com Ivany Ribeiro, sua trajetória em vídeo, uma novela para a TV Excelsior, dirigida por Sérgio Britto⁸.

Mais tarde, em 2000, Maria Adelaide Amaral, também “inspirada” no romance, juntamente com João Emanuel e Vicent Villari, estabelecem o texto que, dirigido por Luiz Henrique Rios e sob direção geral de Denise Saraceni e Claudio Araujo, comporá uma minissérie da TV Globo⁹, de 51 capítulos e com grande elenco, que obterá sucesso imediato e projeção internacional.

2015: PAPO DE LIVREIRO

Ao entrar em um dos tantos “sebos” do centro de Porto Alegre, em uma das ruas atrás do Teatro São Pedro, pergunto: - Tem algo da Dinah Silveira de Queiroz? O livreiro: - A autora das *Floradas na Serra*? Aceno que sim. - Devo ter o livro por aqui. Quer só esse? Digo: - Não. O que tiver. Mas esse [o romance *Floradas na Serra*] é o mais conhecido, virou até filme...

Ele segue procurando na parede de estantes enormes, com livros empilhados de cima a baixo. Não encontra, mas vai comentando: - Escritora importante. Não se fala muito dela hoje... Sim. O filme. Com Cacilda Becker. Jardel Filho. Lembro bem... Sabe como o pessoal chamava? Aceno que não: - Como? - Defloradas na serra! Por conta das filmagens... a Cacilda e as outras... E pisca, insinuando sabe lá quê a respeito das atrizes, do cinema, da

⁶ A chamada da telenovela pode ser vista em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mH8n-JEtMq4>>.

⁷ Capítulos da minissérie podem ser vistos em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VTmiotyv2eU>>.

⁸ A novela contou com grande elenco: Fernanda Montenegro, Rosamaria Murtinho, Mauro Mendonça, Arlete Montenegro, Nicete Bruno, Silvio de Abreu, Gianfrancesco Guarnieri, Maria Isabel de Lisandra, Fernando Torres, Paulo Goulart, Edgard Franco, Stênio Garcia e Nathalia Timberg, para abordar a história da fundação de São Paulo de Piratininga, desde as bandeiras do século XVII, além da Guerra dos Emboabas, no século XVII.

⁹ A minissérie pode ser acessada na íntegra, dividida em 11 vídeos, em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tS1sY8Z2o6Q&list=PL2A21CD4340F5AF3F>>.

serra...: - Sabe como é..., né?. - Ah, aqui está. Mostra uma capa escura, cortada pela ilustração de uma janela, em tom laranja, que se abre a uma paisagem colonial. - Mas é outro: o *Guida*.¹⁰ Só tenho esse. Serve? Respondo: - Serve!

Com a sacolinha na mão, saio pensando na Cacilda e em suas desdobradas versões teatrais¹¹. Penso também na Guida e na Rita Terezinha. Em Rachel e na Heloísa. Na Maria Regina e em Dinah. Atuações espetaculares, jogos de cintura, dramatizações de sobrevivência, *tragicomediaorgya* muitas vezes compartilhada. Sabe como é..., né?

TEMPOS MÚLTIPLOS: MARGARIDA LA ROCQUE E AS OUTRAS

A escritora, dez anos depois do romance de estreia, publica *Margarida La Rocque*¹², classificado como uma obra “de realismo mágico, fantástico, de imaginação delirante”¹³ e considerado um dos melhores romances de Dinah Silveira de Queiroz. Como de praxe, em texto próprio, ela apresenta seu trabalho na abertura do livro, de forma tão curta e direta que vale a pena citar:

Este romance foi inspirado numa breve passagem da “cosmografia” do Padre André Thévet./ É uma história de seu tempo. Traz a realidade maravilhosa de uma época em que a Europa vivia abalada pelos sonhos dos descobrimentos, quando as paredes das tavernas e hospedarias eram cobertas de desenhos representando índios, monstros, serpentes e demônios que os marinheiros teriam conhecido nas jovens terras pagãs. Cada viajante trazia seu extraordinário episódio. / Margarida La Rocque conta a um padre sua pungente história./ Estão os dois sob as arcadas de um convento./ Vai a meio o século dezesseis.../ D.S.Q (QUEIROZ, 1991, p. 8).

No texto, que é um misto de apresentação da obra inteira e introdução do enredo, o deslocamento temporal e alguns detalhes da trama são relacionados às narrativas de aventuras marítimas, gênero bastante popular. No entanto, de algum modo, na experiência de leitura, percebe-se que a narrativa recupera, também, alguns elementos de uma conhecida peça de Shakespeare, *A Tempestade*, mas do ponto de vista da narradora, uma mulher que é encontrada por marinheiros, sozinha e envelhecida, em uma ilha fora de rota, com uma fantástica história de sobrevivência para contar. Em trecho do discurso de recepção à escritora, Magalhães Junior comenta outras possíveis relações intertextuais:

¹⁰ Trata-se do último romance da escritora, intitulado na primeira edição, de 1981, *Guida, caríssima Guida*.

¹¹ A atriz Cacilda Becker, vida e obra, foi homenageada no espetáculo *Cacilda!*, de José Celso Martinez Correia, em 1990, denominado de *tragicomediaorgya* e sendo interpretado pelas atrizes Bete Coelho e Leona Cavalli. Em 2009, o espetáculo, renomeado *Cacilda!!*, tendo o papel principal interpretado por Anna Guilhermina, é novamente encenado pela Associação Teatro Oficina Uzyna Uzona, obtendo vários prêmios e permanecendo mais de oito meses em cartaz. Em 2013, a partir de ensaios abertos, retorna como *Cacilda!!!* Por coincidência, uma das primeiras atuações de Cacilda Becker no teatro foi na peça *Trio em Lá Menor* (com Raul Roulien e Laura Suarez), adaptação do famoso conto machadiano realizada por Raimundo Magalhães Junior, em 1941.

¹² *Margarida La Rocque* recebe o subtítulo de *A Ilha dos demônios*, que, na tradução para o francês, ocupará o lugar do próprio título, desviando o foco da personagem principal para o cenário: uma ilha perdida no oceano onde as forças naturais transmutam-se em seres mágicos e apavorantes.

¹³ Da abertura de *Daniela e os invasores* (Ediouro, s.d.). Inicialmente, a narrativa teve como título apenas *Os invasores*.

Margarida La Rocque, romance intensamente dramático, inserindo o vosso nome entre os autores que exploraram o mistério das ilhas perdidas nas solidões oceânicas. Sem os inocentes idílios de Bernardin de Saint Pierre, sem os canibais de Daniel Defoe ou o ouro dos piratas de Robert Louis Stevenson, a vossa ilha era uma ilha tenebrosa, de pecados e tormentos, não espantando que logo tenha passado para o Francês como título de *L'Île aux Démon*s, com que foi publicado pela editora Julliard em 1952. Se os franceses invocaram o Diabo, os espanhóis referiram fazer o oposto, colocando-o nesse mesmo ano na Coleção Grandes Novelistas, de Barcelona, com o título de *El Juicio de Dios* (MAGALHÃES JUNIOR, 1981, s.p.).

A condição barroca não é por acaso, já que pelo texto circulam elementos cristãos como culpa e expiação, figuras pagãs, entidades mágicas e forças da natureza selvagem, a psicologia dos sonhos e do inconsciente e uma reflexão muito sutil a respeito das condições de existência das mulheres, desafiadas em seus papéis de mãe e esposa e diante da limitação de sua liberdade. No caso da personagem, Margarida La Rocque, as interdições relacionam-se ao nome de família, na figura de um tio, aos compromissos do casamento, na figura de um marido ausente, e à prática da sexualidade livre, nas figuras de um amante, do qual tem um ciúme doentio, e de um filho bastardo, que, obviamente, já nasce condenado à morte. Alegoricamente, os elementos fantásticos e as forças naturais evocadas pela narradora também podem ser lidos como panorama de uma subjetividade em crise, transtornada pelas cobranças, pelas hostilidades e pelas limitações do desejo. Em sentido amplo, os elementos fantásticos evocados na narrativa podem ser lidos como disfarces a uma série de abusos cometidos em relação à personagem, em nome de valores morais e em nome da justiça dos homens: a solidão a qual é condenada após o casamento, o exílio em uma ilha deserta como punição por adultério, a cobrança de assumir sozinha e sem recursos os encargos da maternidade, e, além disso, pairando soberana, a tentação da loucura.

Ao contrário das narrativas iluministas e masculinas, nas quais o controle do espaço hostil e a sobrevivência do humano em ambientes desconhecidos dependem da racionalidade, em *Margarida La Rocque* a sobrevivência da protagonista, uma personagem-pecadora que expia suas culpas, depende de uma entrega total às forças do lugar, a ponto de confundir-se com elas e ativar um conjunto de elementos arquetípicos, que, simultaneamente, destroem seu mundo conhecido, o pequeno grupo com o qual ela convive, e a preparam para voltar, já anciã, e narrar sua anticonquista, em uma espécie de negativo dos textos tradicionais.

Seguindo esse fio, percebe-se que nas narrativas de Dinah as mulheres são ao mesmo tempo fortes para assumirem uma voz central nos textos e muito frágeis, jogadas em um mundo perverso e hostil, exibido em um para além de sua compreensão ou condição de intervenção. É no caso da ambígua protagonista do conto “A moralista”, incluído na sessão “Modernos, maduros e líricos, anos 40 e 50”, na compilação intitulada *Os cem melhores contos brasileiros do século*, de 2000, organizada pelo teórico, professor e editor Ítalo Moriconi. Também segue o mesmo padrão a jovem personagem Daniela, de *Os invasores*, que se

apequena e se perde no espaço da cidade, entre o convento e os barracos pobres, entre a casa grande e o morro, entre o familiar e o estrangeiro, em um tempo conturbado pelas lutas de resistência à conquista da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro por um batalhão do exército francês. Ou das personagens Valentina (a mãe), Elvira (a irmã), Laura (a namorada do filho católico, que é evangélica) e Carminho (a filha), que têm seus caminhos cruzados num raro *nouveau roman*, contemporâneo e urbano, que é *Verão dos infieis*.

A escritora elabora uma mescla de investigação de aspectos sociais e psicológicos dos personagens e do contexto histórico do Brasil, alguns anos após a morte de Getúlio Vargas, em um clima de instabilidade política e certa orfandade. Com a duração de três dias, após o suicídio do pai, a família se desmancha, a casa some num deslizamento de terra e o enredo finda no aeroporto, em estado de espera de um suposto primo que vem do estrangeiro.

Em direção ao passado nacional, pode-se resgatar, também, as várias expressões do feminino nas personagens-tipo de *A Muralha*: Cristina e Mãe Cândida, por exemplo, que entre brutalidades e sofrimentos de todos os tipos, contam pelo avesso a fundação de São Paulo de Piratininga, a partir da ação dos bandeirantes. As mulheres, sejam as brancas portuguesas que chegam ao Brasil vindas do Reino, sejam as índias autóctones, caçadas e escravizadas, desempenham um contraponto mais sensível da história colonial, marcada por excessos e violências. E mesmo em narrativas nas quais elas são protagonistas, como no caso de *Guida, caríssima Guida*¹⁴, monta-se uma textualidade ambígua, que sugere as artimanhas de um poder obtido por relações escusas e/ou pelo uso das velhas armas da sedução. Não por acaso, ao longo da narrativa, é recorrente o adjetivo “ másculo ” aplicado à protagonista, cujo nome já aparece no título, e também, ao trazer o incesto para o primeiro plano, justificado meio por vaidade meio por questões de herança, o texto também ativa o caráter diabólico e maléfico do feminino, que remonta aos lugares simbólicos da pecadora e da bruxa. Assim, Dinah põe a nu a crise da família patriarcal e latifundiária do interior brasileiro, ligada à produção de café e articulada aos meios diplomáticos no exterior. Sendo o último texto de fôlego da escritora, vale a pena citar uma parte de sua apresentação, datada *Lisboa, maio de 1981*, que desdobra o enredo da fatura e da publicação, além de envolver um importante diálogo entre pares:

Sua leve inspiração - a do livro - me veio do conto “Guida”, publicado em 1972 no Suplemento Literário de *O estado de S. Paulo* e, anos mais tarde, 1980, na revista *Colóquio Letras* da Fundação Calouste Gulbenkian de Lisboa. Lido por Lygia Fagundes Telles, a grande escritora e amiga fez a pergunta: - “por que você *jogou* isto num conto? Deveria ser um romance. Acho que deve escrevê-lo.” E assim foi feito. Em seu desenrolar, os acontecimentos históricos que surgem no decorrer do entrecho aparecem em tempo de *romance* e não do calendário desses três meses em que redigi a narrativa. Na sua aparência primeira, a do princípio do livro, deve parecer obra fútil. Previno ao leitor que é um romance *cruel* e seu final, talvez, o mais carregado de dramaticidade de tudo quanto escrevi,

¹⁴ Nas edições posteriores, o romance *Guida, caríssima Guida* (1981, dedicado a José Olympio) teve o título alterado para apenas *Guida*, Editora Record.

ficando Guida, a figura principal, como um contraste entre seu fascínio e sua abissal personalidade. Depois do *Memorial do Cristo* não pretendia mais fazer outra obra. Aconteceu. Perguntou-se se *Guida* não é o reflexo de hoje de *Margarida La Rocque* de ontem? Respondam críticos, leitores. A criatividade ainda tem sua força de arrastar o leitor, como a corrente em que se transformou esse livro, um mistério para sua própria autora que em três meses mudou, inteiramente, sua escrita. D.S.Q. Grifos da autora (QUEIROZ, 1990, p.14).

Na ficção científica parece que se abre uma outra chave de leitura. Nos contos que integram a coletânea *Comba Malina*¹⁵, por exemplo, outras possibilidades surgem à personagem feminina, talvez porque o gênero, em combinatória mulheres + ficção científica, possibilite um para além do alegórico: a criação de heterotopias, envolvendo tanto o futuro, que sem dúvida poderá ser mais feliz, quanto a espacialidade, desdobrada em galáxias desconhecidas e mundos ainda não explorados. Traçando uma linha de fuga temporal e espacial, as mulheres, personagens desses contos, protagonizam o advento de uma nova civilização, em plano pós-humano, como no conto “Eles herdarão a terra”, incluído no livro de mesmo título (1960), e, posteriormente, em *Comba Malina* (1969); ou aprendem com alguma naturalidade, pelo investimento no afeto e no boicote da lógica, a operar máquinas, robôs, e a desprogramá-los, tornando-os inteiramente inoperantes, como aparece no enredo de “Carioca”.

Além disso, certa desconfiança diante da tecnologia e dos usos políticos dos veículos de comunicação de massa - que, no caso, pode ser a televisão -, está na base de “A ficcionista”, a história da ascensão e queda de uma gigantesca rede de apropriação do imaginário coletivo narrada por um “filho artificial” de um grande cientista e empresário. Convivem no mesmo espaço textual filhos originais e artificiais, poetas espoliados em sua criatividade, delírios de poder e de conquista, gases que levam a um controle das mentes, em jogo temporal vertiginoso, desenhando um panorama nada confortável em relação ao progresso, à ciência e à manipulação tecnológica. A meu ver, nesses e nos demais contos de ficção científica, e também em *Margarida La Rocque*, considerada uma narrativa fantástica, a ficção de Dinah Silveira de Queiroz atinge qualidades excepcionais, sugerindo caminhos renovados à escritura contemporânea e também consolidando uma escritura construída do ponto de vista feminino. São caminhos que ainda não foram explorados com a devida atenção.

1981/2015: DE VOLTA AO DISCURSO DE POSSE NA ABL

Na cena-ritual de entrada no *Petit Trianon*, o discurso de Dinah propõe um retorno a Castro Alves e um desvio no olhar para o Outro, acenando a um Continente que é, ao mesmo tempo, estranho e familiar:

¹⁵ A coletânea de contos *Comba Malina* surge em 1969 e a crítica a insere dentro do realismo fantástico. Não tenho registros de, na época, outras brasileiras escreverem ficção científica.

Na doçura da noite de Lisboa, quando mil ruídos de insetos a vinham perturbar no verão europeu, e em céu limpo acendia luz de um avião que passava por cima dos jardins, como um olho luzente, atravessando às nove horas da noite as últimas claridades do estio, vi com dificuldade andar um homem a caminho de sua pequena casa, fncada junto à Embaixada do Brasil. Ele assim andava penosamente porque perdera suas duas pernas na guerra e, embora usasse muito bem-postas as artificiais que lhe deram e sobem além do joelho, seu quartinho sabe que esse humilde funcionário, vindo da Guiné, deixa em seu leito, todas as noites, rastos de sangue, quando retira seus aparelhos. Esse jovem africano, risonho e simpático, habita no fundo do parque de nossa Embaixada, labuta o dia todo, ao abrir dos grossos portões. Quem o vê, o rosto redondo e negro, sempre atento e sorrindo na sua juventude já desgraçada, não imagina que cada passo que dá se torna sofrimento (QUEIROZ, 1981, s.p.).

Ao citar um sujeito qualquer, que se agiganta e se torna representante e exemplar de um povo, Dinah põe em cena sua afinada sensibilidade em direção ao pequeno, sua solidariedade aos que sofrem e a preferência temática pelo personagem que destoa, aquela figura que, em seu tempo e espaço histórico, era encarnada pelas mulheres e/ou pelos negros africanos. Louva os gestos diplomáticos de aproximação e percebe no Brasil e em Portugal, países irmãos, de história e de língua, um pendor humanista que a agrada, por conjugar valores cristãos e libertários no mesmo gesto de amor e acolhimento:

Tanto em Brasília quanto em Lisboa – e esta última é ainda hoje a única Capital onde há representações diplomáticas dos cinco países africanos de Língua Portuguesa – tivemos relacionamento com inúmeros representantes africanos de diferentes nações, absorvendo ou tentando compreender muito de seu humanismo e de sua forma de viver (QUEIROZ, 1981, s.p.).

Ainda nesse texto, que é inaugural, por estabelecer o rito de passagem ao lugar simbólico que tanto pleiteara às escritoras brasileiras, e ao mesmo tempo, que é de despedida, pois já se encontrava, então, doente, e viria a falecer alguns meses depois, transmuta seu discurso em solidariedade e faz da sua obra uma referência ao pensamento historiográfico e coletivo:

Enquanto o avião toma a direção do Continente Africano, em mim ecoa uma espécie de resposta ao poeta Castro Alves, quando ele afirmou: “Hoje em meu sangue a América se nutre / Condor que transformara-se em abutre, / Ave da Escravidão.” Se aquele gênio que se chamava Antônio de Castro Alves, por um desses supostos milagres da reaparição dos mortos, estivesse comigo nesse momento em que um avião partia para a África e um africano alcançava sua pequena casa, tingindo ainda de sangue sua vestimenta, depois de uma guerra que acabou há seis anos... se Castro Alves pudesse vir assistir à evolução, um por um, dos países de povos negros, à formação de tantas nações independentes, ao esforço de todo um continente, através de suas dificuldades, pobreza, vicissitudes

e fatalismos procurando igualar-se, bem ou mal, às nações mais felizes, tomando diferentes caminhos esses países que se desenvolvem e têm cada vez mais pressa em desenvolver-se, estaria ouvindo agora outras vozes d'África: as “Vozes da Libertação”, os clamores da sua independência (QUEIROZ, 1981, s.p.).

A preocupação com as questões políticas e humanitárias, que, durante muitos anos, enquanto vivia em Madrid, Roma ou Moscou, a escritora desenvolveu em crônicas diárias que eram enviadas ao Brasil e veiculadas na Rádio Nacional, na Rádio do Ministério da Educação e publicadas no *Jornal do Comércio*¹⁶ surge, nesse discurso, em termos transnacionais, a partir dos anos vividos em Portugal, na ponte entre o passado nacional escravocrata, a poesia românica e as lutas de independência dos países africanos. Mais tarde, algumas dessas crônicas serão compiladas no livro *Café da manhã* (1969), em páginas igualmente fortes, que exploram assuntos diversos: a memória e o tempo presente, as histórias de família, as lembranças, o cotidiano e as descrições de viagens, as diferenças culturais e os impasses da política e da diplomacia.

1981: DE VOLTA AO DISCURSO DE RECEPÇÃO NA ABL E AO FINAL DA VIAGEM

No percurso final da *Máquina do Tempo* pilotada por Magalhães Junior, após rememorar os vários prêmios recebidos por Dinah Silveira de Queiroz, o acadêmico, em parada final, recupera uma faceta mais social da escritora, igualando-a, em relação ao fundador e primeiro ocupante de sua Cadeira, na mesma generosidade, abertura e acolhida aos novos tempos, textos e escritores:

Há um traço da vossa personalidade que muito vos aproxima do primeiro ocupante da Cadeira 7. Valentim Magalhães foi, antes de tudo, um grande animador da vida literária de seu tempo. Em sua revista, *A Semana*, acolhia generosamente os novos escritores, sem distinção de escolas, e realizava constantemente concursos literários, ora de contos, ora de traduções de sonetos famosos. Ninguém ignora o que foi a vossa atuação, à frente do *Jornal dos Novos*, do desaparecido jornal *A Manhã*, onde acolhestes, entre outros jovens, as figuras expressivas de Fausto Cunha, Fábio Lucas, Luiz Canabrava, Renard Pérez, Terezinha Eboli, Leda Barreto, Nataniel Dantas, Samuel Rawett e o prematuramente desaparecido Jones Rocha Filho (MAGALHÃES JUNIOR, 1981, s.p.).

Mais adiante, cita os deslocamentos da escritora pelo mundo, acompanhando o segundo marido, o embaixador Dário Castro Alves, e a permanência final em Lisboa, a cidade evocada em suas palavras na ABL, onde ela é reconhecida e também premiada:

¹⁶ Mais tarde, alguns desses textos foram compilados no livro *Café da manhã* (1969). A escritora também participou das antologias coletivas de crônicas, *Quadrante I* e *Quadrante II* de 1963, na companhia dos escritores Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Fernando Sabino, Manuel Bandeira, Paulo Mendes Campos e Rubem Braga.

Sois não apenas a embaixatriz do Brasil em Lisboa, mas também a delegada permanente das nossas Letras e da nossa Cultura. E não há de ter sido por outra razão que o Presidente de Portugal, Ramalho Eanes, às vésperas de vosso recente embarque para o Rio de Janeiro, vos condecorou com o colar de Sant'iago da Espada, que ostentais nesta noite e com o qual a Pátria de Camões premia o mérito literário, artístico e científico. Já exercíeis tal delegação antes mesmo da vossa investidura acadêmica. Mas podeis agora, com este novo título, falar em nome destes 39 vossos companheiros e desta Instituição que, ao envelhecer, permanece disposta a se renovar (MAGALHÃES JUNIOR, 1981, s.p.).

Por fim, trazendo os acadêmicos-passageiros de volta ao tempo presente e, na mesma estação, reconduzindo-os à história da Academia, o intelectual convoca a memória de Lúcio Mendonça, que apresentara em livro a poeta Julia Cortines, em 1894, e, desde a fundação, cobrara de seus pares a inclusão das mulheres:

Se o homem não se desfaz por inteiro no pó das sepulturas, o espírito de Lúcio de Mendonça deve rejubilar-se conosco, nesta noite festiva. As tristezas que ele manifestou pela exclusão das três Júlias começaram a ser vingadas pelo ingresso nesta Casa das duas Queiroz: a romancista de *O Quinze* e a ficcionista de *A Muralha* (MAGALHÃES JUNIOR, 1981, s.p.).

Completa-se, portanto, o trajeto de uma viagem evocada diante daquela escritora que, muito criança, já havia lido o H. G. Wells de *A guerra dos mundos*, e, uns anos mais tarde, se interessaria pelos escritos de Camille Flammarion sobre astronomia. Sem abrir mão da referência paterna, dos vínculos a patronos, precursores e fundadores, abre-se aí uma brecha, para fora da genealogia masculina e das relações paternas, paternais e paternalistas.

Os textos científicos de Camille, e também o comentário da escritora francesa Collette, a respeito do romance *Margarida La Rocque*¹⁷, - *Le meilleur démon de notre enfer!* -, assinalam o que se insinua nas páginas desse ensaio: que Dinah percebeu, desde cedo, a possibilidade das mulheres viajarem pelo universo, para além de suas limitações terrenas - se, por um lado, em direção a uma espiritualidade cristã, desenvolvida em suas biografias tardias de Jesus Cristo, por outro, no universo da fantasia e do desejo sem amarras temporais ou espaciais, na busca de outras formas e possibilidades de vida. Uma literatura como potência, hospitaleira, mesmo que situada em mundos ainda por descobrir, tempos ainda por vir, ou em galáxias distantes.

¹⁷ Consta nos dados bibliográficos da sexta edição de *Margarida La Rocque* (Rio de Janeiro: Record, 1991, p. 7) o seguinte trecho: "Ao romance [a escritora] voltou em 1949, quando publicou *Margarida La Rocque*. Lançado pela José Olympio - a exemplo dos anteriores - despertou a atenção de editores estrangeiros. Sendo traduzido para o francês, com o título de *L'Île aux démons*, mereceu da escritora Collette a referência: *Le meilleur démon de notre enfer!*".

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1987.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras (1711-2001)*. São Paulo: Escrituras, 2002.

FANINI, Michele Asmar. As mulheres e a Academia Brasileira de Letras. *Revista História*, Franca, SP, v. 29, n.1, p. 345-367, 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php>>. Acesso em: 06 out. 2015.

GUIMARÃES, Raquel Beatriz Junqueira. Escritas de mulheres: cotidiano, força e rebeldia. *Revista Scripta*, Belo Horizonte, v.18, n. 35, p. 9-18, 2014. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/viewFile/8802/pdf>>.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. A roupa de Rachel. Um estudo sem importância. *Revista Estudos Feministas*, Rio de Janeiro, N.0, 1992. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/viewFile/15802/14295>>.

_____. *Revista Diadorim*. Disponível em: <<http://www.RevistaDiadorim.lettras.ufrj.br/index.php/revistaDiadorim/article/viewFile/102/124>>.

MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. *Discurso de recepção de Dinah Silveira de Queiroz na Academia Brasileira de Letras*. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/dinah-silveira-de-queiroz/discurso-de-recepcao>>. Acesso em: 24 set. 2015.

MORICONI, Ítalo. *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

MUZART, Zahisé Lupinacci. Lembrando Dinah Silveira de Queiroz. *Revista Navegações*, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p.162-169, 2013. Disponível em: <<http://revistaseletronicaspucrs.br/index.php/navegacoes/article/view/16790/10938>>.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. *Eles herdarão a terra*. Rio de Janeiro: Edições G. R. D., 1960.

_____. *Café da manhã - Crônicas*. São Paulo: Olive Editor, s.d.

_____. *Comba Malina*. Coleção Prestígio. [Biografia e introdução de Assis Brasil]. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

_____. *Daniela e os Invasores*. Coleção Prestígio. [Biografia e introdução de Assis Brasil]. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

_____. *Verão dos Infelizes*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

_____. *Discurso de posse na ABL*. As vozes D'África, em 7 de abril de 1981. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/dinah-silveira-de-queiroz/discurso-de-posse>>. Acesso em: 24 set. 2015.

_____. *Guida*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1990.

_____. *Margarida La Rocque*. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 1991.

_____. *Floradas na Serra*. 32. ed. São Paulo: Record, 1993.

CAPÍTULO 4

MISTÉRIOS DO TEMPO: A TRAJETÓRIA DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Eliana Inge Pritsch

A loucura, o acaso e o imprevisto desencadeando reações dentro do mesmo caldeirão. A fogo brando, para evitar o pior.

(Lygia Fagundes Telles, *Discurso de posse na ABL*)

Lygia Fagundes Telles é a primeira escritora brasileira a ser indicada ao Prêmio Nobel da Literatura. E isso não é pouco a coroar toda uma trajetória, pode ser como “a cereja do bolo”, fruta que alude também a um de seus mais destacados contos, “As cerejas”. De qualquer forma, imortalizada pela Academia Brasileira de Letras, agraciada com o Prêmio Camões, entre outros, ou indicada ao Nobel de Literatura, essa grande mulher paira acima do tempo cronológico e funde passado-presente-futuro. Com 93 anos de idade, sua produção literária, ao longo de mais de setenta anos, atravessa o século XX para chegar no século XXI em plena atividade e atualidade. Sobre sua produção, de forma ampla, são importantes as palavras de Antonio Candido:

A sua posição na literatura brasileira contemporânea é das mais singulares, porque, como tenho escrito, a sua obra é forte sem contundência, é moderna sem vanguardismo, é original sem subversão do discurso. O crítico musical Alfred Einstein escreveu que Mozart, foi um caso surpreendente de inovador ancorado na tradição, um criador capaz de atingir os níveis mais elevados de expressão sem sair de uma linguagem timbrada pela mais comunicativa naturalidade. Os caminhos do experimentalismo são importantes e mesmo necessários, sobretudo em nosso tempo de mudança contínua. Mas a capacidade de ser original e mesmo surpreendente dentro de um universo estilístico, digamos estabelecido, é mais rara. É o seu caso (CANDIDO, 2010, p. 246).

“Inovadora ancorada na tradição” pode sintetizar a obra de Lygia Fagundes Telles, abrindo ramificações interpretativas importantes, situadas nas suas preocupações temáticas, no recorrente manejo do discurso indireto livre, no tratamento do tempo, na possibilidade de analisar sua produção, vinculando-a ao subgrupo das escritoras brasileiras que pertencem à Academia Brasileira de Letras, ao lado de tantas outras escritoras.

Percorreremos o tempo linear de sua biografia, que aqui será bem sucinta. Ao longo do tempo, consolidou um papel definitivo na literatura brasileira - quer pela qualidade e quantidade de títulos, quer pela carreira coroada de vários prêmios, entre eles o Prêmio Camões, pelo conjunto da obra, em 2005, quer ainda pelo seu papel cultural e social. E neste ano, a indicação para o Prêmio Nobel. Seguindo seu discurso de posse, examinaremos os temas do acaso, do singular e do mistério, associados que podem ser ao tratamento do tempo, do momento privilegiado, que, suspendendo a noção de passagem de tempo, misturando passado-presente-futuro, eternizam o momento, o ano de Lygia Fagundes Telles.

DO TEMPO CRONOLÓGICO

Lygia Fagundes Telles já cedo se entregou ao mundo literário, não apenas como leitora, mas também criando. Filha de uma pianista e de um promotor público, Lygia nasceu em 19 de abril de 1923, em São Paulo e, em seguida, acompanhou a sua família para o interior do estado, residindo em várias cidades, porém voltando à capital ainda na infância. Ainda que venha a desconsiderar suas primeiras produções, são exemplos de sua precocidade a publicação de *Porão e Sobrado* (1938), livro de contos patrocinado pelo pai e publicado quando tinha apenas 15 anos de idade. Na sequência, os livros de contos *Praia Viva* (1944) e *O Cacto Vermelho* (1949) são escritos quando já se inicia sua carreira na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, onde se formou. No entanto, não se limitou a valer-se do rigoroso discurso jurídico e seguiu combinando termos de forma a criar, recriar e narrar as suas próprias realidades. Com *O Cacto Vermelho* recebeu o Prêmio Afonso Arinos da Academia Brasileira de Letras.

Na verdade, desde a adolescência, Lygia Fagundes Telles já extrapolava os significados das palavras por meio da criação literária: amiga de Carlos Drummond de Andrade e de Erico Verissimo, ela estava rodeada de inspiração, estímulo e crítica para inventar. A correspondência entre Lygia e Erico mostra a “ousadia” e a determinação: pretende não somente que o escritor leia e avalie sua produção como opina sobre os livros dele e ainda sonha que o escritor possa também intermediar o árduo trabalho com os editores. A amizade e a correspondência duraram muitos anos, até a morte dele. Essas amizades com outros escritores, além de registradas na sua memória, estão documentadas por meio de cartas trocadas e poemas dedicados: este poema de Carlos Drummond de Andrade ilustra essa proximidade afetiva:

Procuro Lygia em São Paulo, Rua da Consolação? Na fazenda da Palmeira ou em Campos do Jordão? Procuro Lygia no mapa do mundo aberto em clarão? Em Paris, Tegucigalpa, Moscou, Irã, Hindustão? Não procuro Lygia: encontro-a dentro do meu coração. Carinhos o Carlos (ANDRADE, 1998).

Em 1950, casa-se com Godofredo da Silva Telles Jr., que fora seu professor na

Faculdade de Direito e, na ocasião do casamento, era Deputado Federal, o que determinou nova mudança de cidade para Lygia: dessa vez para a Capital Federal, o Rio de Janeiro. Se a autora renegou seus textos iniciais, não os reeditando, aos trinta e um anos, em 1954, Lygia celebra a sua maturidade literária, publicando *Ciranda de Pedra*, romance em que se basearam, posteriormente, duas telenovelas homônimas. Lygia, crítica às suas obras anteriores, vê, em *Ciranda de Pedra*, a baliza entre seus textos incipientes e a sua maturidade plena como escritora. Consoante é a opinião de Antonio Candido:

Em Lígia Fagundes Telles (maturidade literária com *Ciranda de pedra*, 1954), que sempre teve o alto mérito de obter, no romance e no conto, a limpidez adequada a uma visão que penetra e revela, sem recurso a qualquer truque ou traço carregado, na linguagem ou na caracterização (CANDIDO, 1987, p. 206).

Nessa mesma década, houve mais dois nascimentos: Lygia, em 1954, mesmo ano da publicação de *Ciranda de Pedra*, deu à luz Godoffredo, fruto do seu primeiro casamento e, em 1958, *Histórias do Desencontro* foi lançado e recebeu o Prêmio do Instituto Nacional do Livro. Seguiu-se assim uma longa estrada de premiações¹. Em 1963, Lygia lança o seu segundo romance, *Verão no Aquário*, por que ganhou o Prêmio Jabuti. Nesse ano, se casa pela segunda vez e, em 1967, com o seu marido – o crítico de cinema Paulo Emílio Sales Gomes – escreve o roteiro para o longa-metragem *Capitu*, baseado em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. O casal recebeu, em 1969, o Prêmio Candango, dedicado ao melhor roteiro cinematográfico.

Os próximos anos foram bastante frutíferos e fundamentais para a consolidação da carreira da escritora. Em 1970, publicou *Antes do Baile Verde*, obra de contos, cuja peça que lhe dá título conferiu a Lygia o Primeiro Prêmio no Concurso Internacional de Escritoras, na França. Três anos depois de ter recebido o prêmio internacional, ganhou mais três prêmios com publicação de *As Meninas* (1973): o seu segundo Prêmio Jabuti e o Prêmio Coelho Neto da Academia Brasileira de Letras e o Prêmio “Ficção” da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). “Seminário dos Ratos” (1977) foi premiado pelo PEN Clube do Brasil. O livro de contos *Filhos Pródigos* (1978) seria republicado com o título de um de seus contos *A Estrutura da Bolba de Sabão* (1991). *A Disciplina do Amor* (1980) recebeu o Prêmio Jabuti e o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte. O romance *As Horas Nuas* (1989) recebeu o “Prêmio Pedro Nava de Melhor Livro do Ano”.

Cada qual a seu modo, seus romances guardam um espaço privilegiado na sua

¹ Prêmio do Instituto Nacional do Livro (1958); Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro (1963), pelo romance *Verão no Aquário*; Prêmio Candango (1967), em parceria com Paulo Emílio Sales Gomes, pelo melhor roteiro cinematográfico, na adaptação do romance *Dom Casmurro* de Machado de Assis para o filme *Capitu*, de Paulo César Saraceni; Primeiro Prêmio no Concurso Internacional de Escritoras (1970), na França, pelo livro de contos *Antes do Baile Verde*; Prêmio Guimarães Rosa (1972); Prêmio Coelho Neto (1973), da Academia Brasileira de Letras, pelo romance *As meninas*; Prêmio Jabuti (1973), Câmara Brasileira do Livro, também por *As meninas* e ainda Prêmio “Ficção” da APCA - Associação Paulista de Críticos de Arte - APCA (1973); *Seminário dos Ratos* (1977) foi premiado pelo PEN Clube do Brasil; Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro (1980), por *A disciplina do amor*, livro que também recebeu o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (1980). Prêmio Pedro Nava, de Melhor Livro do Ano (1989), pelo romance *As Horas Nuas*; *A Noite Escura e Mais Eu* (1995) recebeu três prêmios: Prêmio Arthur Azevedo da Biblioteca Nacional, o Prêmio Jabuti e o Prêmio APLUB de Literatura; os textos do livro *Invenção e Memória* (2000) receberam o Prêmio Jabuti, Prêmio APCA e o “Golfinho de Ouro”. Em 2001, novo Prêmio Jabuti, da CBL, pelo livro *Ficção*; em 2005, o Prêmio Camões, pelo conjunto de sua obra; *Conspiração de Nuvens* (2007), ficção e memória e que foi premiado pela APCA.

produção. Na avaliação de Lygia, *As Meninas* destaca-se por estar fortemente calcado na realidade brasileira, refletindo a situação do país na época da ditadura militar. Ao contrário de alguns livros de contos, seus quatro romances sempre receberam publicações posteriores e são positivamente avaliados por ela em entrevista publicada na *Revista da Cultura*. Você diria que *As Meninas* é seu livro predileto?

Dentro do romance, sim, porque é um livro bastante real, no qual pego forte na realidade brasileira. Lá está uma drogada, e o Brasil já estava no meio das drogas, uma baiana subversiva e uma jovem burguesinha que milagrosamente se torna tão forte. Fiquei feliz porque, à minha maneira, consegui trazer para o romance o meu país, este Brasil de terceiro mundo, de analfabetos e de miseráveis. Mas também gosto do *Ciranda de Pedra*, publicado em 1954, que marcou, na minha opinião e na dos críticos também, a minha maturidade intelectual. Gosto também do *As Horas Nuas*, que tem uma personagem muito forte e muito louca, a Rosana. E, de um modo mais envolvido e difícil, gosto do *Verão no Aquário*, um livro em que os peixes menores são engolidos pelos maiores, como na vida (SANGER, 2017, s.p.).

Mesmo assim, é na narrativa curta que Lygia notabilizou-se. Os textos curtos e impactantes passaram a se suceder na década de 1990, quando, então, é publicado *A Noite Escura e Mais Eu* (1995), que recebeu o Prêmio Arthur Azevedo da Biblioteca Nacional, o Prêmio Jabuti e o Prêmio APLUB de Literatura. Os textos do livro *Invenção e Memória* (2000) receberam o Prêmio Jabuti, APCA e o “Golfinho de Ouro.” Em *Durante Aquele Estranho Chá* (2002), estão agrupados textos que a autora denomina de perdidos e achados e que antecedeu a *Conspiração de Nuvens* (2007), ficção e memória, também premiado pela APCA. As obras publicadas mais recentemente - *Passaporte para a China* (2011), crônicas de uma viagem realizada em 1960; *Um coração ardente* (2012), 10 contos; e *O segredo* (2012), cinco contos escritos em épocas diversas – agrupam, tematicamente, narrativas publicadas anteriormente. Assim, oscila a supressão de histórias ao mesmo tempo em que a autora se dedica a realizar ela mesma suas antologias.

Ainda que longa a citação, Ricardo Ramos, no ensaio “A Literatura como um Ato de Amor”, chama-nos a atenção para o risco reducionista das classificações:

A nossa melhor ficcionista. A nossa maior escritora viva. A primeira dama da nossa literatura contemporânea. Lygia Fagundes Telles já foi assim chamada, e de maneira repetida, pela crítica tendente às precedências e classificações. Isso, no entanto, por mais que importe, nos limita. Se precisamos conceituá-la, não nos confundamos com fases nem feminismos. E digamos simplesmente, que é um dos nomes mais importantes da ficção brasileira. Na escritora, o que vem antes: a contista ou a romancista? Em outras palavras: ela se realizará mais plenamente no conto ou no romance? Ainda uma vez, nos desviemos. Sem dúvida podemos considerá-la no conto ou no romance, como também na sempre esquecida novela. E então, de novo classificatórios, perdemos a sua ficção

como um todo (RAMOS, s.d., p. 147).

A consagração definitiva viria com o Prêmio Camões (2005), distinção maior em língua portuguesa, pelo conjunto de obra. O prêmio foi instituído em 1988 e, desde lá, já são 28 agraciados, destacando autores que tenham uma contribuição destacada para o enriquecimento da cultura e da literatura em língua portuguesa: os autores premiados são de distintas nacionalidades: portuguesa (11 vezes), brasileira (12 vezes), angolana (duas vezes), moçambicana (duas vezes) e cabo-verdiana (uma vez). A cada edição, um júri especializado designa o vencedor. Em 2005, o júri – composto por António Carlos Secchin, Germano de Almeida, Ivan Junqueira, José Eduardo Agualusa, Maria Agustina Ferreira Teixeira, Bessa Luís e Vasco Graça Moura – premiou Lygia Fagundes Telles.

A trajetória editorial de Telles revela algumas curiosidades, não só por transitar entre as formas do conto, do romance e da crônica, mas também pela reincidência e esquecimento. Nesse sentido, Fábio Lucas já em 1990 chamava a atenção para o fato de algumas obras não terem recebido uma segunda edição e, na contrapartida, determinados contos – e portanto temas – foram inseridos novamente em outros livros de contos, Assim, na sua própria obra, alguns contos figuram seis vezes (“A Caçada”, “As Pérolas”, “Venha Ver o Pôr do Sol”), cinco (“Eu era Mudo e Só”, “Natal na Barca”, “O Encontro”), ou ainda quatro vezes (“A Confissão de Leontina”, “Antes do Baile Verde”, “Apenas um Saxofone”, “As Formigas”, “Noturno Amarelo”, “O Menino”, “O Noivo”, “Verde Lagarto Amarelo”). Alguns contos voltariam a figurar em novas antologias² e coletâneas realizadas por autores e críticos, dentre as quais se destaca a obra de *Os Cem Melhores Contos Brasileiros*, de Ítalo Moriconi, em que estão incluídas duas histórias: “A Caçada” e “A Estrutura da Bolha de Sabão”.

É incontestável também a repercussão da obra de Lygia no exterior, sendo traduzidos tantos seus romances quanto seus contos, para diversos idiomas – alemão, espanhol, francês, inglês, italiano, polonês, sueco e tcheco – além de diversas edições em Portugal. Essa inserção no cenário mundial, bem como seu definitivo e destacado lugar no panorama da literatura brasileira, permite-nos avaliar a importância da sua indicação, por votação unânime da União Brasileira de Escritores (UBE), para o Nobel de Literatura de 2016.

AS MULHERES NA ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS (ABL)

Lygia Fagundes Telles foi eleita em 24 de outubro de 1985 para a Cadeira 16 da Academia Brasileira de Letras e foi recebida por Eduardo Portella, em 12 de maio de 1987, quase dois anos depois. É a terceira mulher a ser eleita, numa trajetória recente da participação de mulheres na ABL – antecedida por Rachel de Queiroz (1977) e Dinah Silveira de Queiroz (1981) e seguida ainda por mais cinco acadêmicas – Nélida Piñon (1990), Zélia Gattai (2002), Ana Maria Machado (2003), Cleonice Berardinelli (2010) e Rosiska

² Dentre essas antologias, destacam-se *Os melhores contos de Lygia Fagundes Telles*, pela Editora Global e com seleção de Eduardo Portella; *Venha ver o pôr-do-sol e Oito contos de amor*, ambas pela Editora Ática, e *Pomba enamorada e outros contos escolhidos*, pela L&PM, com seleção de Léa Masina.

Darcy Ribeiro (2013). Como toda a Cadeira, há um Patrono, um Fundador e os membros sucessores. Nesse caso, o patrono é Gregório de Matos Guerra; o fundador, Araripe Jr. e os sucessores, respectivamente, Félix Pacheco, Pedro Calmon e a atual ocupante: Lygia. Entre as quarenta cadeiras da Academia, apenas quatro delas estão ainda no terceiro ocupante desde a fundação, em 1897, mostrando obviamente a longevidade de suas indicações e de seus ocupantes. Ainda que só tenha recebido mulheres quando completava 80 anos de existência quando da indicação de Rachel de Queiroz (1977), mesmo sendo as mulheres uma minoria absoluta – apenas oito entre mais de uma centena de autores homens – o papel de escritor não se restringe ao gênero.

Por isso, Eduardo Portella, no Discurso de Recepção, estabelece um “problema” em se tratando de mulheres: escritora-escritor:

A Academia Brasileira de Letras, a Casa de Machado de Assis, recebe hoje *uma escritora, um escritor* – a escritora Lygia Fagundes Telles. Quando digo escritor quero ressaltar um traço peculiar, uma condição insubstituível, um sentido específico. E procuro distinguir, para tornar bem clara esta decisão semântica, entre escritor, escrivinhador e escrevente. O terceiro estabelece com a Língua uma relação instrumental – é, talvez, um usuário burocrático. O segundo se nos afigura como um diletante, abandonado à sua aventura intransitiva. Jamais escreve “para”; escrivinha simplesmente. Tem alguma coisa do *dandy* da palavra, porém se deixa afogar na sua intransitividade congênita. Já o escritor, este, não. Ele inventa signos, imagens, objetos não identificáveis – que nos provocam, nos reencaminham, nos induzem a viver. Esses objetos são sujeitos: são vidas (PORTELA, 1987, s.p)

Não é diferente a percepção da própria autora quando interroga sobre o papel do escritor. A função do escritor? Ser testemunha do seu tempo e da sua sociedade. Escrever por aqueles que não podem escrever. Falar por aqueles que muitas vezes esperam ouvir da nossa boca a palavra que gostariam de dizer (TELLES, s.d.).

A par dessa amplitude da ficção de Telles, que não fica circunscrita à eleição da mulher como tema e sujeito únicos, não se pode, na contrapartida, desconsiderar o fato de revelar em suas obras uma singular abordagem feminina. Em se tratando de Academia Brasileira de Letras, Luciana Stegagno-Picchio, ao apresentar as autoras pertencentes à ABL, chama a atenção que, num primeiro momento, quando só Rachel de Queiroz tinha uma produção mais destacada, talvez fosse muito sexista agrupar autores dessa forma. No entanto,

neste início de século, quando já tão forte aparece a contribuição das mulheres à vida pública do país em todos os setores, é talvez aconselhável voltar a subconjuntos como sexo, raça, categoria e região para melhor se apreciar a peculiaridade da cosmovisão e portanto da contribuição de cada um àquele conjunto superior que continuaremos a chamar de literatura brasileira (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 648).

Obviamente que o perigo de optar por esse caminho é sempre a questão da redução da compreensão da literatura como manifestação ampla. “Mas o conceito de gênero como diferença sexual e seus derivados – a cultura da mulher, a maternidade, a escrita feminina, a feminilidade etc. – acabaram por se tornar uma limitação, como que uma deficiência do pensamento feminista” (LAURETIS, 1994, p. 206).

Em carta a Erico Verissimo, Lygia manifesta a preocupação, ainda que em tom de brincadeira, de que as facilidades de publicação de obras de autoria feminina pudessem estar ainda associadas à beleza como um critério editorial. Indiretamente ela percebe um caminho mais árduo à escritora:

- Erico Verissimo, vou lhe contar um segredo. Promete não divulgar? Então, ouça: tenho um livro pronto! Sim senhor! Um livro com 14 contos! Dei-o a um editor mas o diabo do homem, antes de ler os originais, cismou que a minha cara devia ser muito mais interessante do que os contos todos e por isso, decidiu botar o meu retrato no livro. Com bons modos, disse-lhe que achava isso muito ridículo. Insistiu. Fiquei zangada; minha cara nada tem a ver com a obra. E tem, não tem, aparece, não aparece... Conclusão: sugeri que botasse o retrato da avó dele. Nesse ponto, resolveu não falar mais nisso. Mas aí eu já estava de mau gênio e exigi a papelada de volta. Agora estou com tudo aqui na gaveta (TELLES, 1998, p. 14)

Com um tratamento singular do feminismo, sem ser feminista, a problemática de sua obra acaba por desvendar as relações de gênero. Segundo Jane Flax, três grandes teorias de compreensão: a psicanálise, a teoria feminista e a filosofia pós-moderna. No entanto, a pesquisadora chama a atenção para o fato de que a teoria feminista categorizou, em polos antagônicos, o homem, cifrado na dominação, e a mulher, dominada. Além disso, “Por meio das relações de gênero, dois tipos de pessoas são criados: homem e mulher. Homem e mulher são apresentados como excludentes. Só se pode pertencer a um gênero, nunca ao outro ou a ambos.” (FLAX, 1992, p. 228) Por isso,

Na medida em que o discurso feminista define sua problemática como a “mulher”, ele, também, ironicamente privilegia o homem como não problemático ou livre de determinação das relações de gênero. Na perspectiva das relações sociais, homens e mulheres são ambos prisioneiros do gênero, embora de modos altamente diferenciados mas inter-relacionados (FLAX, 1992, p. 229).

Dando voz a homens e mulheres, aprofundando as fronteiras do imaginário, cifrando no duplo, no mistério, no acaso, Lygia pode contribuir nas três teorias apontadas por Flax, imbricando psicanálise e as teorias do imaginário, escrita feminina e filosofia pós-moderna. Ligadas a essa confluência, inúmeros trabalhos críticos sobre Lygia poderiam ser apontados, dos quais destacamos apenas dois: *O Duplo em Lygia Fagundes Teles*, de Berenice Lamas, e *A Metamorfose na Obra de Lygia Fagundes Telles*.

Mas o mistério – e junto a ele o fantástico e o insólito – e o acaso e sua ironia ligados à trajetória humana são recorrências e reincidências apontadas por Lygia no seu discurso de posse na ABL. Nesse, além de evocar seus temas prediletos – o mistério, o imponderável – Lygia procura encontrar elos entre as duas pontas da *baianidade* inerente a essa Cadeira: Gregório de Matos e Pedro Calmon.

Das imprevistas misturas, com suas explosões, passei para o imprevisível homem, com sua circunstância, e, assim, nesse mundo fantástico e surrealista, juntei num forte nó as pontas extremas do fio da baianidade: Gregório de Matos e Pedro Calmon. O herói e o anti-herói. “A disparidade dos seres é acidental”, ensinou Aristóteles. “A unidade dos seres, essa é essencial”. Tudo somado, chegamos às tais “misteriosas combinações” tão do agrado de D. Pedro I, desde que nelas estaria incluído o seu amor pela marquesa (TELLES, 1987, s.p)

Assim, entre o poeta e o historiador, entre a possível disparidade, encontramos o pêndulo misterioso da autora: da ironia gregoriana à crítica calmoniana, Lygia constrói uma obra que lida com a passagem do tempo, suspendendo-o e projetando sua obra *ad aeternum*. Por isso, Eduardo Portella, quando do seu *Discurso de Recepção à nova acadêmica*, ressalta:

A narrativa de Lygia Fagundes Telles, as suas “ficções”, para lembrar o “memorioso” Jorge Luis Borges, são o tempo, o tempo todo. Sobretudo porque o tempo tem, é, a chave do sentido. E, motor da criação, a sua tarefa maior, o seu encargo prioritário, consiste em recuperar as ocorrências passadas ou gravadas na memória. Por isso, escrever é rememorar – rememoração direta e rememoração oblíqua e dissimulada, em virtude da qual o homem, mais que tudo a sua letra impressa, luta subversivamente contra o poder onipotente do tempo (PORTELA, 1987, s.p)

O MISTÉRIO DO TEMPO

Se mistério, acaso, fantástico e insólito são referências na obra de Lygia Fagundes Telles, um elemento capaz de tentar sintetizar essas marcas pode ser o tratamento dado ao tempo: cronológico, privilegiado e eterno. A ele associado, outras imagens são daí decorrentes: o duplo e a ciranda.

Ainda que a mitologia grega não explique nossa condição, ela persiste como valor material e imaterial legado ao imaginário ocidental. Não, por acaso, essas relações temporais no grego antigo tripartem-se em *Chronos*, *Kairós* e *Aion*. Os dois primeiros, como irmãos, representam o duplo, as duas faces de uma mesma moeda. O primeiro caracteriza o tempo linear, divisível, que pode ser controlado e remete ao aspecto *quantitativo* do tempo; o segundo, por sua vez, designa o aspecto *qualitativo* do tempo, o qual não pode ser mensurado, que nos remete às sensações inapreensíveis ou impalpáveis, abrindo-se para um futuro ainda inatingível ao mesmo tempo em que é capaz de eternizar o passado. Portanto, tempo e

temporalidade expressavam diferentes sentidos, pois *Chronos* simbolizava o tempo comum.

Já na antiguidade, *Chronos* foi associado ao titã Crono e, com tal representação, tem maior alcance iconográfico. Conhecido como *pai da agricultura*, do semear, é símbolo do crescimento e do desenvolvimento, mas também do objetivo alcançado e do fim. Por isso, é muitas vezes representado como o gigante, portando uma foice, que devora os filhos e mata o pai: o tempo que tudo devora. Associado a uma outra narrativa, *Chronos* (Saturno), após ser vencido pelo filho Zeus (Júpiter), é acorrentado ao curso dos astros, passando a simbolizar os limites do universo conhecido e ser o guardião desses limites; associam-se assim tempo e espaço³. Ainda que possa ser representado com muletas, nas imagens mais frequentes está acompanhado ou da foice ou da ampulheta.

A representação simbólica grega de *Kairós* também é importante para compreender sua noção, já que ele é em si mesmo indefinível. De acordo com uma antiga tradição, *Kairós* tem cabelos só na testa, de modo que só pode ser agarrado estando de frente, não podendo ser apanhado de novo ao dar as costas. Em grego, a palavra *Kairós* significa o ‘momento certo’. Em latim, sua correspondente, *momentum*, refere-se ao instante, ocasião ou movimento que deixa uma marca para toda a vida. *Kairós* traz a ideia de movimento, complementar à noção de temporalidade representada por *Chronos*. *Kairós*, portanto, não reflete o passado nem antecipa o futuro, pois é o melhor no instante presente. Isto pode ser expresso como uma sutil percepção de um significado que surge da totalidade de um instante imprevisível, do acaso e do mistério recorrentes na obra de Lygia.

Por exemplo, na obra *Ciranda de Pedra* (1998) a organização temporal pode ser dimensionada pela perspectiva cronológica⁴, uma vez que o enredo é sequencial e marca o tempo da infância de Virgínia, bem como eventos significativos que se constituíram nessa fase; o período em que a personagem mencionada viveu em colégio sob o regime de internado; e, por fim, a saída do internado já adulta, por volta dos 20 anos. Todavia, na medida em que a narrativa se desenvolve projeções, lembranças, sensações passadas e perspectivas futuras são articuladas às vivências de Virgínia e às demais personagens que figuram na trama, o que nos conduz a refletir, também, sob a representação psicológica do tempo no texto. Para Santo Agostinho,

Se existem coisas futuras e passadas, quero saber onde elas estão. Se ainda não o posso compreender, sei todavia que em qualquer parte onde estiverem, aí não são futuras nem pretéritas, mas presentes. Pois, se também aí são futuras, ainda já não estão; e, se nesse lugar são pretéritas, já lá não estão (AGOSTINHO, 1973, p. 246).

³ No templo de Saturno, em Roma, existia um depósito do tesouro público, em homenagem à Idade do Ouro, quando não existiam furtos. Essa estátua permanecia amarrada com correntes que só eram soltas em dezembro, quando celebravam as chamadas Saturnais, festas para lembrar os tempos felizes representando o fim de um ciclo (COMMELIN, s.d.).

⁴ Refiro a importante contribuição da monografia de Suellen Silva Cerolini (2011), por mim orientada e intitulada “A temporalidade narrativa em *Ciranda de Pedra*”, principalmente na localização das citações.

De outra parte, Paul Ricoeur chama a atenção para o tempo narrado. Assim, é possível também associar-se a perspectiva temporal à metáfora da ciranda de pedra que percorre o romance. São várias as referências à “ciranda”, que perpassam a narrativa como um todo. Na primeira delas, a ciranda, mais denotativa das esculturas de cinco anões de pedra dispostas no jardim, já apontam para a associação delas à exclusão da protagonista.

- Todas as terças-feiras, você sabe, passo a tarde lá e ele não deixa de perguntar de você, sempre tão triste, quase não fala... [...] Tem um caramanchão cheio de plantas e perto do caramanchão uma fonte no meio de uma *roda de cinco anõezinhos de pedra*, você precisa ver que lindo os *cinco anõezinhos de mãos dadas!* É bom beber aquela água, tão geladinha! [...] Laura teve um sorriso cujo sentido a menina não pode alcançar. Fechou no peito a gola do roupão. -Um dia você também se vestirá como uma princesa e *brincar de roda com os anõezinhos...* Quer? (TELLES, 1998, p. 19).

O fragmento aciona, a partir de uma ação que transcorre no presente da narrativa, encadeamentos entre o passado e o futuro ou, valendo-se dos termos de Santo Agostinho, *presente das coisas passadas* e *presente das coisas futuras*. Assim, em conformidade com Ricoeur:

[...] confiando à memória o destino das coisas passadas e à expectativa das coisas futuras, pode-se incluir memória e expectativa num presente ampliado e dialetizado, que não é nenhum dos termos anteriormente rejeitados: nem passado, nem futuro, nem presente pontual, nem mesmo a passagem do presente (RICOEUR, 2010, p. 23).

Por isso, Virgínia manifesta a vontade: “*Quero entrar na roda também!*” – exclamou ela apertando as mãos entrelaçadas dos anões mais próximos. Desapontou-se com a resistência dos dedos de pedra. *Não posso entrar? Não posso*” (TELLES, 1998).

E, ao regressar à antiga casa depois de tanto tempo e reencontrar, além de Natércio, o unido grupo composto pelos cinco integrantes – Bruna, Otávia, Afonso, Letícia e Conrado – Virgínia se perguntará se, enfim, poderá integrar-se à ciranda. A imagem da ciranda de pedra não se desvanece e continua a ser reiterada: “Agora a *ciranda de anões* mergulhava na escuridão. Ali estavam os *cinco de mãos dadas*, Conrado, Otávia, Bruna, Afonso e Letícia” (TELLES, 1998, p. 113, grifos nossos).

Com o passar do tempo, a procura por reaproximação dos membros da “ciranda”, confronta-se com a imagem da rejeição e exclusão recalçadas desde a infância. No entanto, todos, de certa forma, são insinuantes para com ela e cada um, a sua maneira, procura oferecer-lhe o que de melhor possui, na tentativa de seduzi-la. Consistiria essa uma tentativa de integrá-la ao mundo ao qual pertenciam?

Foi seguindo sem pressa até a cerca de fícus. Podia ouvir agora o sussurrar delicado da fonte escorrendo por entre as pedras. Tentou vislumbrá-la. E só distinguiu *os anões de pedra* com as caras lívidas banhadas de luar.

Agora eles se ofereciam sem reservas, de um modo ou de outro, Afonso, Bruna, Leticia e Otavia – todos agora lhe expunham as faces decifradas, tão frágeis como vidro? (TELLES, 1998, p. 150-151, grifos nossos).

A passagem do tempo em *Ciranda de Pedra*, passível de ser organizada linearmente, mostra que, a parte de todas as transformações que ocorreram, desencadeadas desde a infância de Virgínia até o seu retorno transformada em uma mulher adulta, a “roda de pedra” conserva-se estática e impenetrável; as mãos que unem os “anões” na ciranda mantêm fortemente a unidade e, definitivamente, nesse meio não há um lugar para Virgínia:

“Os cinco” – pensou Virgínia encaminhando-se para a *roda de pedra*. Ali estavam os *cinco de mãos dadas*, cercando obstinados a fonte quase extinta. Achou-os mais reais, mais humanos em meio da névoa da manhã que lhes emprestava uma atmosfera de sonho. Em cada um deles como que *havia um segredo, um mistério?* (TELLES, 1998, p. 183, grifos nossos)

Nessas considerações finais da personagem, alia-se a voz de Ricoeur na medida em que aponta a triplicação do presente no sentido permanente da “roda de pedra”: “O que importa é a maneira como a práxis cotidiana *ordena* um com relação ao outro: o presente do futuro, o presente do passado, o presente do presente. Pois é essa articulação prática que constitui o mais elementar indutor da narrativa” (RICOEUR, 2010, p.106.) O eterno sentimento de “estar de fora”, de “não pertencimento” ao(s) círculo(s) que integram à vida de Virgínia conduziram a uma nova tentativa de “fuga” – ou libertação – dos mesmos anões pétreos que a excluíram, mas também a trouxeram para o centro da ciranda, uma vez que é em torno de sua imagem que a narrativa se organiza em todos os seus círculos temporais.

Se *Ciranda de Pedra* pode ser um bom exemplo do tratamento temporal ricamente trabalhado por Lygia Fagundes, um outro exemplo, entre tantos, pode nos fornecer o entendimento do *Kairós*, como momento privilegiado, único, mas que aponta para passado e futuro. O conto “O noivo”, publicado originalmente em 1964, no livro *Histórias escolhidas*, que agrupa tematicamente as narrativas por meio do mistério, apresenta essa concentração de ação e tempo inerentes ao próprio gênero textual. A forma contística, expoente da produção da autora, encontra nesse conto a fusão entre passado-presente-futuro.

Ainda que o conto revele traços mais frequentes da autora – como o mistério, a morte – a situação do protagonista Miguel transcorre em um dia, uma manhã, um *momento*, em que aparentemente ele se casará. No entanto, não sabe quem poderia ser a noiva. Sozinho no quarto, como que sofrendo de amnésia, – *perdi a memória. Perdi a memória* – tenta relembrar os amores passados averiguando quem poderia ser a noiva. Nessa situação-sensação, ele olha para o passado, avaliando-o no presente, encaminhando-se para um casamento num futuro quase imediato. Nesse deslocamento, Miguel suspende o tempo cronológico para, no momento privilegiado, desvendar o mistério da sua noiva-morte.

Por isso amor e tempo aparecem ligados intrinsecamente, como em “A Estrutura da Bolha de Sabão” ou ainda como observa Eduardo Portella:

Se cada ser humano é um tempo particular, o desencontro termina sendo passagem obrigatória. O amor nasce ferido de morte. A finitude do amor desaba sobre a vida como uma espécie de fatalidade. Mas de qualquer modo, ferido ou combalido, é ainda o amor a fonte da vida. O olhar matizado de Lygia Fagundes Telles nos faz ver que não há outro roteiro para a salvação. Tudo o que quer o amor é se apossar do tempo, para vencer a morte e ganhar a vida (PORTELA, 1987, s.p).

Assim, o acaso e o mistério a que se refere com frequência a autora, desde o seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, mostra uma trilha de investigação e interpretação capaz de amarrar as suas histórias. Cheias de simbologia, alterando-se pontos de vista, utilizando-se com frequência do discurso indireto livre, marcando, portanto, um intrincado jogo narrativo nos seus mais variados tipos de narradores utilizados, Lygia vai tecendo uma obra projetada para a eternidade, sem preponderância de uma ou outra forma, nem conto nem romance, nem crônica, nem novela, nem discursos. É uma ainda que trabalhe com um tempo tripartido – como *Chronos*, *Kairós* e *Aion* – para que se possa examinar sua produção ao longo de uma ordem cronológica, como momento diferenciado e sempre surpreende do acaso, do mistério e da revelação para, no fim, projetar sua obra para a eternidade. Por isso, um “Sonho” transforma-se na permanência: “Nasci junto com o dia. Então me lembrei que já tinha nascido na véspera e vi que não ia nascer mas ressuscitar” (TELLES, s.d., p. 32.)

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Victor Civita, 1973. (Os Pensadores).

ANDRADE, Carlos Drummond de. Poema de Carlos Drummond de Andrade para Lygia. Manuscrito datado de 19 de abril de 1982. *Cadernos de Literatura Brasileira*. Lygia Fagundes Telles. (n. 5). [s.l.]: Instituto Moreira Salles, 1998. 132 p.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 2004.

CANDIDO, Antonio. A nova literatura. In: _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. Depoimento. In: TELLES, Lygia Fagundes. *As boras nuas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CEROLINI, Suellen Silva. *A temporalidade narrativa em Ciranda de Pedra*. Monografia (Especialização em Ensino da Língua e Literatura). Porto Alegre: Faculdade Porto-Alegrense, 2011.

COMMELIN, P. *Mitologia grega e romana*. Trad. Thomaz Lopes. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

FLAX, Jane. Pós-Modernismo e relações de gênero na teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloísa. *Pós-modernismo e política*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p. 217-250.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Literatura Brasileira: Lygia Fagundes Telles*. n. 5 São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998.

LAMAS, Berenice Sica. *O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em literatura e psicologia*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa. *Tendências e impasses*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LUCAS, Fábio. A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles. *Travessia*, Florianópolis, n. 20, p. 60-77, 1990. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17317/15886>>. Acesso em: 5 mar. 2016.

PORTELLA, Eduardo. *Lygia Fagundes Telles: Discurso de recepção*. Rio de Janeiro, 12 maio 1987. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/lygia-fagundes-telles/discurso-de-recepcao>> Acesso em: 15 mar. 2016.

RAMOS, Ricardo. A Literatura como um Ato de Amor. Depoimento. In: TELLES, Lygia Fagundes. *A Disciplina do Amor: Memória e Ficção*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

SANGER, Míriam. Conspirações da grande dama: entrevista com Lygia Fagundes Telles. *Revista da Cultura*, São Paulo, set. 2007. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/noticias/conspiracoes-da-grande-dama>>. Acesso em: 25 mar. 2016.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

TELLES, Lygia Fagundes. *A disciplina do amor*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.

_____. *As meninas*. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Discurso de posse na ABL*. Rio de Janeiro, 12 maio 1987. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/lygia-fagundes-telles/discurso-de-posse>>. Acesso em: 10 nov. 2015.

_____. *Ciranda de pedra*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *As horas nuas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TIETZMANN, Vera Maria. *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*. Rio de Janeiro: Presença, 1985.

CAPÍTULO 5

TODAS AS MULHERES DO MUNDO EM O LIVRO DAS HORAS, DE NÉLIDA PIÑON

Cinara Ferreira

Guardo desde menina, irrestrita fidelidade ao destino da escritura. Apraz-me proclamar, sem pressa ou arrogância, que sou filha dos livros e da imaginação.
(Nélida Piñon, *Discurso de posse na presidência da ABL*)

Ocupante da Cadeira 30 da Academia Brasileira de Letras desde 1990 e a primeira mulher a ser eleita para a presidência da instituição, no ano de seu centenário (1997), Nélida Piñon destaca-se no cenário literário nacional e internacional por extensa e premiada obra, que engloba diversos romances, contos, crônicas, ensaios, memórias, discursos e uma novela infanto-juvenil. De origem galega e nascida no Rio de Janeiro em 1937, a escritora forma-se em Jornalismo e exerce atividades em diversos periódicos e instituições culturais e educacionais, no Brasil e no exterior.

Em *O livro das horas*, publicado em 2012, a autora mescla impressões sobre literatura e arte, comentários sobre a vida cotidiana, sensações de viagens e análises sobre questões históricas do Brasil, oferecendo ao leitor um relato sensível de sua experiência como escritora. Nas palavras de Eduardo Portela, aí a memória e a autobiografia, o ensaio e o poema em prosa, assinam um superior protocolo de intenções que uniria para sempre a narradora ardilosa e a vida do mundo (apud PIÑON, 2012, p. 7). Trata-se de um livro que contribui para o conhecimento da narradora Nélida Piñon e para o entendimento do que é ser escritor ou escritora no Brasil.

Com uma trajetória de constantes viagens, Nélida Piñon afirma que, muitas vezes, sentiu-se estrangeira no próprio país, e admite ter sido tomada pelo sentimento de não ser apenas uma mulher, mas todas as mulheres do mundo. Em *O livro das horas*, a autora evoca as vozes de personagens femininas determinantes no imaginário cultural brasileiro e mundial, como Medeia, Alcione, Isolda, Julieta, Sherezade e Capitu. Algumas são indiscutivelmente trágicas, e todas são lembradas por seu protagonismo em histórias que envolvem o amor, a morte, a traição e a salvação pela palavra.

É recorrente na obra a reflexão sobre o quanto os mitos antigos estão presentes na mentalidade contemporânea, determinando os protótipos reproduzidos na arte. Nessa

perspectiva, a ficcionista observa que o amor ocidental está alicerçado em duas histórias trágicas, com as quais a humanidade se identifica ao longo dos séculos: a de Tristão e Isolda e a de Romeu e Julieta. Reinventadas, elas constituem as matrizes de muitas outras histórias de amor, reais e ficcionais. Nélide Piñon reconhece o poder encantatório de Tristão e Isolda na própria pele:

Ela parece me suprir de poções encantatórias. E foi mesmo como ora relato? É-me indiferente que a procedência seja incorreta e eu invente partes do enredo como resultado do excesso de leitura. O fato é que ambos os amantes, Tristão e Isolda, surgiram de um ninho de mitos, cercados de ervas, de animais rastejantes, sob a sina que amaldiçoa os humanos (PINON, 2012, p. 14).

Ao comentar a leitura de *Tristão e Isolda*, Nélide Piñon confidencia que também se sente embriagada pela poção que fez com que os amantes se perdessem. A literatura cumpre, para a autora, a função de suprir aquilo que a vida fica devendo, através de seu potencial de preenchimento da imaginação. Nesse sentido, Leyla Perrone-Moisés assinala que, na sua gênese e na sua realização, a literatura aponta sempre para uma falta no mundo e em nós (1990, p. 104). Não é necessário tomar a poção de fato para sentir os efeitos da paixão de Tristão e Isolda, posto que a leitura apaixonada já dá conta disso.

O amor percebido como “falta” remete ao *Banquete*, de Platão, diálogo escrito por volta de 380 a.C., que se constitui de uma série de discursos sobre a natureza e as qualidades do amor (PLATÃO, 2007.). Os discursos de Aristófanes e de Sócrates são lembrados até hoje por muitos filósofos, pela sua riqueza conceitual. Conforme André Comte-Sponville, Aristófanes descreve o amor como gostaríamos que fosse, ilusório, idealizado, enquanto Sócrates descreve o amor como falta, sempre fadado à carência, à incompletude, ao sofrimento, condenando-nos por isso à infelicidade (COMTE-SPONVILLE, 2011, p. 32-33). O amor trágico de Tristão e Isolda e de Romeu e Julieta reproduzem esses dois conceitos de amor. É justamente a dificuldade do amor se realizar que o torna um tema profícuo na arte e na literatura. Analisando a repercussão desse modelo na mentalidade do homem contemporâneo, a escritora mostra como realidade e ficção se entrecruzam e o quanto a segunda tenta suprir as limitações da primeira:

Até os dias presentes, o vírus de semelhante paixão frustra-nos, provoca inveja. E quem não aspira a intensidade de um sentimento que carboniza antes de conhecer a finitude? Contudo, falta-nos grandeza utópica. Somos despreparados para a vida e imperfeitos para a ficção. No entanto, se a existência não simboliza o ideal de amor, o amor, no palco da arte, é inexcedível. Apresenta-se como uma forma radical de viver. E é tão devastador que eu, pobre mortal, ao olhar o cristal do horizonte da Lagoa, onde vivo, esmoreço por não ser Isolda ou Tristão (PINON, 2012, p. 14).

Para a autora, precisamos dessas personagens para compor uma mitologia contemporânea:

Como réplicas de Tristão e Isolda, Romeu e Julieta, os amantes incorporam-se à mitologia contemporânea, restauram os mistérios subjacentes, juram que seguirão amando, fazem o amor sorrir. E, em defesa de seus sentimentos, usam a funda de Davi contra Golias e cortam-lhe a cabeça (PIÑON, 2012, p. 92).

Nas duas histórias antológicas, o sentido trágico se sobressai, na medida em que a paixão é fruto de uma transgressão involuntária. No caso de Tristão e Isolda, o sentimento avassalador acontece a despeito da vontade dos amantes e do destino anteriormente traçado. Numa das versões da lenda, Tristão fora incumbido de buscar Isolda para se casar com seu tio, o Rei Marco. No caminho, entretanto, ambos tomam uma poção mágica e se apaixonam perdidamente. Mesmo se realizando a união com o Rei, Isolda e Tristão mantêm um romance e ambos morrem envenenados. Em *Romeu e Julieta*, o fogo da paixão incendeia os jovens apesar do ódio existente entre suas famílias. Amor e traição estão em jogo nas histórias, não havendo uma má índole associada às personagens, uma vez que o sentimento que as move é arrebatador e inevitável.

Ao assistir à Ópera de Wagner sobre a lenda celta, na cidade alemã de Bayreuth, Nélide sente-se compelida a comparar Isolda e Capitu, personagens a quem se atribui a traição conjugal. Admitindo que a simples semelhança entre as histórias não cria uma afinidade imediata, a escritora reflete sobre a tendência da cultura em apagar dessas personagens o vínculo mítico e o seu mistério, em nome da reprodução de protótipos. Capitu e sua história configuram-se como uma contrapartida à versão trágica da mulher e do amor. Nélide Piñon pergunta-se se a ambiguidade que afeta a personagem machadiana procederá de ser brasileira:

É comum a pátria mencionar Capitu. A heroína de uma literatura com escasso uso de presságios, a que falta o sentido do trágico. Só que, por ser este enredo concebido por Machado de Assis e pelo frágil Bentinho, impôs-se à imaginação brasileira. E como resistir à insinuação de que a mulher, sendo oblíqua, tinha o dom de trair? (PIÑON, 2012, p. 14).

A construção de uma personagem feminina dotada de astúcia e, por isso, alvo do ciúme de um narrador desconfiado, é questionada por Nélide, que se vê diante da necessidade de redimir Capitu:

Sei que é chegado o momento da reparação conjugal, de livrar Capitu da culpa, da condenação moral. E não me refiro à expiação culposa, de matriz monoteísta, mas o alívio que lhe devolva esplendor, que é quando a vida se apaga em um horizonte idílico (PIÑON, 2012, p. 14).

O desejo de reparar a possível injustiça sofrida por Capitu revela o comprometimento da escritora em desconstruir leituras estereotipadas, que condenam a personagem a partir do ponto de vista unilateral do narrador. Como não temos acesso à versão dos fatos de Capitu, no mínimo deve ficar a dúvida sobre o relato de Bentinho, que deixa na própria narração pistas de sua insegurança e de que tudo pode ser fruto de uma distorção da realidade. Em uma releitura de *Dom Casmurro* não é difícil encontrar indícios de que Bentinho é uma personagem frágil que pode ter criado a figura de uma Capitu dissimulada, capaz de lhe trair com o melhor amigo. Portanto, cabe perguntar se quem o trai é Capitu ou a própria imaginação. Nesse sentido, a obra não permite um juízo fechado, pois é tão ambígua quanto a personagem feminina que representa.

Na sequência de suas memórias e comentários, Nélida dá espaço a Medeia, personagem feminina que também lhe inspira uma reparação:

Medeia é volátil, me escapa. Não sei quem é. O que a levou a matar os dois filhos que ama. Falo com a serva, que havia muito a seguia. Cuidava do seu corpo e do seu espírito, recolhia as lágrimas, mas não lhe aplacava a ira. Cedo-lhe a palavra e o trono narrativo, é mister que a serviçal fale. Confesse o que houve por trás das cortinas, sob os lençóis. Mas a ama não me convence. Ela também faz parte de um jogo cênico que me deslumbra e aterroriza (PIÑON, 2012, p. 78).

Ao tentar apreender as razões da brutalidade de Medeia, Nélida Piñon aprofunda-se na leitura da personagem e propõe pensá-la como uma representação do mundo bárbaro em oposição ao universo grego:

Conjeturo sobre a origem de Medeia. Na hora de matar os filhos, ela é arcaica, emergiu do submundo. Terá se debatido sobre duas visões do universo, enquanto sucumbe ao modelo do mal, da brutalidade. De extração bárbara, ou melhor, estrangeira, o que lhe acrescentar? Mas quem a designou de bárbara? Acaso a sociedade grega, o marido, ou a noção que tinha ela da própria gênese que assim a classifica. Talvez o olhar de Jasão, guerreiro de índole vencedor, a despreze por lhe faltar o selo grego? Esquecido de que a mulher é tida como filha de um sol que lhe carboniza a alma (PIÑON, 2012, p. 78).

Por ser estrangeira, Medeia recebe a designação de bárbara, adjetivo usado na Grécia para se referir a todo aquele que não era grego, simbolizando, desse modo, o estranho, o não civilizado. Fica evidente que a tragédia de Eurípedes aponta o embate entre gregos e bárbaros, aos quais se atribuía caracteres brutais. Em *Estrangeiros para nós mesmos*, Julia Kristeva ressalta que, para os gregos, a esposa é pensada como uma estrangeira e, como todo aquele que não é grego, será aceita se for “suplicante” (KRISTEVA, 1994, p. 52-53). Medeia não se enquadra nesse caso e sua insubmissão acaba sendo o motivo de sua expulsão das terras gregas. Conforme aponta Helen Bacon, para Eurípedes, “bárbaro” indica uma dimensão

de inferioridade que inclui a inferioridade moral, não se referindo mais à nacionalidade estrangeira, mas exclusivamente ao mal, à crueldade e à selvageria (apud KRISTEVA, 1994, p. 58). Logo, em Medeia, fundem-se as duas concepções de bárbaro na figura feminina. Além de ser uma esposa estrangeira, Medeia é bárbara pela sua insubordinação e crueldade.

Na procura de entender o mito e suas repercussões na mentalidade posterior à sua escrita, a ficcionista chama a atenção para o fato de Medeia obedecer ao estatuto do sagrado chancelado pela barbárie:

Jasão se esquece que Medeia, segundo Eurípedes, não recorre à ordem dos deuses olímpicos. Diferente do homem que se lança com seus Argonautas nos mares sombrios em busca do velocino, prêmio destinado a gente de sua estirpe. Daí o teatrólogo dizer que ela, ao contestar a tradição, como que esvazia a tragédia de sua embriaguez natural. Isto é, a tragédia grega como a conhecemos. Razão talvez para ela transbordar a taça do vinagre e bebê-lo na própria ação criminoso. Quem a excede no absurdo? Quem pode arrancar os aplausos do horror? (PINON, 2012, p. 78).

Em *O feminino e o sagrado*, em cartas trocadas com Catherine Clément, Julia Kristeva reflete sobre a redução das mulheres a meras detentoras da vida biológica nas sociedades dominadas pela técnica. Tal redução em nada favorece a interrogação, a inquietação espiritual que venha a constituir um “destino”, uma “biografia” (KRISTEVA; CLÉMENT, 2001, p. 21). Entretanto, uma vez que estão, graças à técnica, mais aptas do que nunca a decidir sobre a vida, as mulheres estão também mais prontas do que nunca a deixar de ser simples progenitoras e a dar sentido a esse ato de doação à vida. Medeia não aceita a traição e o abandono de Jasão, a quem auxiliou a vencer para conquistar o poder, com o uso de seus conhecimentos de magia, colocando-se contra sua pátria e seu pai. Ao invés de se submeter à determinação de abandonar a cidade, ela planeja a morte daqueles que a expulsaram e, para se vingar do marido, mata os próprios filhos, subvertendo a tradição numa espécie de transe que a conecta à barbárie. Kristeva e Clément abordam esse tipo de fenômeno como uma forma de transbordamento provocado por uma situação-limite.

A referência a mulheres transgressoras que, de um modo ou de outro, são protagonistas de histórias em que ocorre a traição coloca em relevo a insistente associação entre o feminino e o mal na história da humanidade. Para consolar um amigo que foi traído pela esposa, Nélida lembra que narra a ele a história de Alcione, personagem grega que trai o marido, sem saber. Numa das viagens de Ceix, Morfeu toma-lhe a forma e seduz Alcione, que acredita que o esposo voltou antes. Diante da revelação de que o homem ao seu lado não era Ceix, mas Morfeu, e da descoberta da traição pelo marido, Alcione se amaldiçoa:

Não sabe enfrentar o marido prostrado diante do leito, sem reação. Ela se esforça por lhe provar que fora vítima das formas enganosas de Morfeu, nascidas do jogo das aparências que induzem ao equívoco. (...) Ambos travavam uma batalha que não sabiam como vencer ou superar. Era

Alcione inocente ou deixara de amá-lo? Poderia o marido voltar a eletrizar a carne da mulher como o fizera Morfeu? (PIÑON, 2012, p. 41).

No artigo “Narrar e curar”, Walter Benjamin aborda a relação entre a narração e a cura de doenças, seja através de histórias que o doente escuta, seja pela narração que faz em um tratamento, livrando-se da enfermidade ao simbolizá-la (1972, p. 430). Essa abordagem evoca o poder catártico da literatura que se constitui como um meio de dar forma aos conflitos humanos e, desse modo, contribuir para elaborá-los, dominá-los ou resolvê-los. Bruno Bettelheim, por sua vez, ressalta que na medicina hindu a pessoa mentalmente perturbada ouve uma história, cuja meditação a ajudará a vencer sua perturbação emocional (1980, p. 110). De alguma forma, a história narrada por Nélida ao amigo cumpre um papel terapêutico, permitindo que ele associe a figura da esposa a de Alcione:

O amigo ouvia-me querendo extrair uma lição da história. Apurava os haveres na tentativa de se salvar. O que eu lhe contava fazia de Alcione uma personagem instigante, fiel ao marido. Contrária à sua, que amava a traição, mais que ao amante. Sorvia o vinho resignado. Parecia purgar a dor enquanto me fazia perguntas. Sua história e a que eu lhe relatara iam aos poucos se enlaçando. Alcione e sua mulher se fundiam. Como se a partir daquele instante só a imaginação não nos traísse (PIÑON, 2012, p. 41).

Ao narrar esse caso, Nélida reforça sua convicção de que a literatura salva e serve como uma espécie de consolo diante das desilusões. Como a amiga íntima Clarice Lispector, que afirmava que escrevia como se fosse para salvar a vida de alguém, provavelmente a sua própria vida, Nélida Piñon reconhece o poder integrador da escrita: “Confrontada com forças contrárias que duvidam da minha escrita, salvo-me crendo que a invenção está ao meu alcance. E que a escrita me devolve a mim mesma” (PIÑON, 2012, p. 177).

A salvação pela palavra é o ponto de partida para a constituição da famosa narradora Sherezade, referida por Nélida em *O livro das horas* e retomada como protagonista em *Vozes do deserto* (2004), vencedor do Prêmio Jabuti 2005. No primeiro, a narrativa árabe é citada quando a autora reflete sobre a sua relação pessoal com a literatura. A escritora aponta a arte literária como uma razão para viver e, mais do que isso, reconhece que a literatura a constitui e determina o modo como apreende o mundo. Como o marinheiro Simbad, com o qual cedo se identifica pela habilidade de narrar, Nélida entende que, “conquanto a arte não fosse a síntese do mundo, era âncora e bússola” (PIÑON, 2012, p. 70). De forma análoga à Scherezade, a autora recolhe histórias alheias em praça pública para que sirvam de matéria-prima à sua imaginação. É na dialética entre o exterior da rua e o interior da casa que se estabelecem as relações que resultam na sua ficção:

Há muito roubo da fala do vizinho, sentado no banco da praça, histórias que ele murmura sem desconfiar que a escriba Nélida está à espreita. Grata

ela pela circunstância que o motivou a escolher a praça pública como cenário de suas confidências (PIÑON, 2012, p. 76).
Saio de casa, para regressar mais tarde, sabendo mais. A mercadoria que trago é tecida pelo intraduzível mistério que me subjuga até os dias atuais. E para que não esqueça minhas observações, os *molekines* acompanham-me, espalham-se pela casa. Só que, após preencher estes cadernos miúdos, esqueço de averiguar que frase acaso merece salvação (PIÑON, 2012, p. 130).

No contexto original, as narrativas de *As mil e uma noites*¹ nascem da necessidade de sobrevivência de uma mulher que aposta no poder da literatura para curar a ira de um homem poderoso que foi ferido em sua honra de marido. Scherezade salva não só a si como a todas as mulheres de sua cidade que estavam destinadas à morte, após a primeira noite como esposas do sultão. A partir de histórias que conta e que, indiretamente, se relacionam aos conflitos emocionais de Shariar, ela vai tecendo uma teia, da qual ele não consegue se desvencilhar, prorrogando sua execução. Por mil e uma noites, Scherezade conta histórias para distrair o sultão e se subtrair da morte. Sua história, entretanto, serve apenas de moldura para o foco principal que são as aventuras narradas.

Em *Vozes do deserto*, Nélda Piñon coloca-se no lugar de Scherezade para contar a história da narradora persa. Os capítulos não giram em torno das aventuras narradas ao rei, mas da “aventura interior vivida pela própria Scherezade”, conforme aponta comentário de Alfredo Bosi, com destaque para a insaciável sede de palavra do sultão e seu imperioso desejo de ouvir o conto inacabado (LAGARDÈRE, 2013, p.98). Com sua capacidade de despertar o desejo do sultão, a narradora e suas histórias se sobrepõem à morte. Sua arma principal não é o sexo, mas o feitiço desencadeado pela sua fértil imaginação:

A crueldade do Califa resplandecia aos olhos de Scherezade. Ainda assim não atendia ao conselho de Dinazarda, que lhe pregava agir de forma a que ele se enamorasse dela. Sua meta consistia em extrair-lhe o sossego mediante emoções contraditórias, em deslocá-lo do sexo para as palavras, em impingir-lhe a lenta agonia advinda da sua manha narrativa (PIÑON, 2006, p. 43).

Mudando o destino de Scherezade, *Vozes do deserto* dá autonomia para a personagem escapar de viver ao lado do Califa, homem a quem nunca amou. Nas palavras de Bosi, sutil e firmemente, Nélda nos faz ouvir as vozes do deserto, de onde vieram e para onde vão os sonhos da narradora, enfim liberta da missão que se impusera (LAGARDÈRE, 2013, p. 98). Portanto, além de dar voz à personagem, privilegiando seu mundo íntimo, a escritora propõe uma nova versão para as *Mil e uma noites*, sugerindo uma saída para a opressão vivida pela mulher diante das determinações de um contexto extremamente machista, como o árabe. Fugindo do palácio, Scherezade volta para os braços da ama que lhe ensinara a contar histórias na infância:

¹ *As mil e uma noites*, versão de Antoine Galland, 2000.

Chegara, pois, o momento de Scherezade partir. De seguir viagem, obedecendo as instruções de seu recalcado desejo. Um traslado que coincidissem com seus sonhos. De forma que, nas semanas entrantes, já não estando mais entre elas no palácio, prosseguisse pelo deserto até deter-se diante da pequena casa de Fátima. Um verdadeiro oásis em meio às outras casas da aldeia (PIÑON, 2006, p. 343).

Em *As mil e uma noites*, a imagem de uma mulher virtuosa, por um lado, e habilidosa no uso das palavras, por outro, se contrapõe à imagem feminina associada ao mal e à traição. Somente o poder de sedução da palavra consegue ser eficaz para acabar com o ciclo de mortes das mulheres em idade de casar do reino. Portanto, não bastam virtudes morais, é preciso astúcia para enredar o sultão nas tramas das vozes colhidas no deserto, para que ele se desenrede do trauma sofrido, evento com o qual ele justifica sua opinião sobre as mulheres, julgando-as todas traidoras em potencial.

Ao se opor ao final de conto de fadas do original, em que Scherezade e Shariar vivem felizes para sempre, a solução proposta de fuga da protagonista sugere que o poder libertador das palavras só se efetiva quando o mesmo pode ser utilizado em nome do próprio desejo. Depois de aplacar a ira do sultão, a personagem se vê diante do ímpeto de abandonar a situação de opressão e empreender nova viagem em nome dos seus sonhos. Assim, o romance instaura uma reflexão sobre o papel da conquista da palavra na emancipação feminina. As mulheres sempre foram contadoras de histórias no âmbito doméstico, mas raramente tiveram autonomia para escrever e inscrever suas próprias histórias na esfera social, externando o sentido dado às suas vidas. Foi preciso uma vigorosa e persistente ruptura com antigas tradições para que obtivessem espaço e reconhecimento de sua fala e de sua escrita.

Assim como *Vozes do deserto*, *O livro das horas* constitui-se como um resgate e uma ressignificação da figura feminina de outros contextos históricos, nos quais, em geral, as mulheres foram representadas e interpretadas do ponto de vista de sociedades patriarcais. Através de memória prodigiosa, a narradora Nélide Piñon oferece ao leitor fragmentos marcantes de sua experiência pessoal, deixando claro que faz do ofício da escrita uma razão de viver e um comprometimento com seu país. Recolhendo vozes na praças para compor suas histórias, a escritora firma um compromisso com a expressão do que é ser brasileiro, estabelecendo constantes relações com pessoas e lugares visitados no mundo. Em especial, observa-se em Nélide Piñon um genuíno propósito de dar voz às mulheres de seu tempo que, de uma forma ou de outra, formam um coro com as vozes femininas arcaicas que as precederam:

Coexistem em mim, contudo, todas as mulheres do mundo. Cada qual apresentando indícios que pleiteiam reconhecimento, igualdade de condições. Trajadas de jeans, com feições contemporâneas, estas mulheres são uma espécie arcaica que guarda no armário da história memórias de um acervo inesperado (PIÑON, 2012, p. 96).

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Erzählung un Heilung, Gesammelte Schriften*, Band IV, 1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1972.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

COMTE-SPONVILLE, André. *O amor*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

GALLAND, Antoine. *As mil e uma noites*. Tradução de Alberto Diniz; apresentação de Malba Tahan. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000. 2 v.

KRISTEVA, J. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____; CLÉMENT, K. *O feminino e o sagrado*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

LAGARDÈRE, Bethy. *Tenho apetite de almas: uma fotobiografia de Nélide Piñon*. Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2013.

PERRONE-MOISES, Leyla. *Flores da escrivainha: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PIÑON, Nélide. *Discurso de posse na presidência da ABL*. Memória da viagem, em 12 de dezembro de 1996. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/nelida-pinon/discurso-de-posse>>. Acesso: 15 jul. 2015.

_____. *Vozes do deserto*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. *O livro das horas*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

PLATÃO. *O banquete*. São Paulo: Edições 70 Brasil, 2007.

RIBEIRO, Joaquim Chaves. *Vocabulário e fabulário da mitologia*. São Paulo: Martins, s.d.

CAPÍTULO 6

RACHEL DE QUEIROZ, A POSSE DA LÍNGUA, O PRAZER DO TEXTO E O ESPÍRITO DE CONTRADIÇÃO¹

Maria Aparecida Ribeiro

*[...] a menina as procurara diligentemente no dicionário, aquelas dificuldades parnasianas, traduzira-as, tirara-as do rol incompreensível [...] Incorporara-as todas à sua posse da língua, sentia-se rica e rara.
(Rachel de Queiroz, Discurso de posse na ABL)*

DA LEITURA À ESCRITA

Entre o Português da Europa e o da América

[...] não acredito de modo nenhum que esse tal sistema de nos corrigir primeiro os livros para os entregar depois ao público português represente um serviço à aproximação das duas culturas. Acho, ao contrário, que tal prática serve apenas para cultivar diferenças e marcar distâncias. Pode acariciar o vosso orgulho, mas fere fundo as nossas suscetibilidades, sem falar no quanto afeta a integridade e a harmonia da nossa obra literária. Pois o que Portugal fica conhecendo assim não é a literatura brasileira na sua forma mais genuína, mas a obra mutilada e remendada, necessariamente grotesca. Que sobrar de um texto meu, por exemplo, depois de ter os seus pronomes recolocados à portuguesa, depois de me trocarem as palavras próprias por outras “de mais fácil compreensão” — mas alheias? Talvez os escritos daqueles colegas muito mais importantes que me citou na sua carta, e que se submeteram às correções, resistissem galhardamente à cirurgia. Eles são tão grandes, tão ricos que, por mais que lhes tirem, sempre fica riqueza suficiente para encantar a qualquer um. Mas, eu coitadinha, que será feito de mim se me cortam e me deturpam a pouca pobreza? Que restará? Não sou escritor de imaginação que componha bonitos enredos, nem traço o retrato de uma época, nem sou capaz de profundezas de psicologia, nem criei nada de novo ou importante na ficção nacional. A pequena graça que me podem achar é neste jeito descansado de mulher do campo, que conta histórias do que conhece e do que ama. E como pode, de repente, essa sertaneja de fala cantada, desandar a trocar língua em puro

¹ O presente artigo é fruto de outros três, anteriormente publicados: Ribeiro (2010, p. 107-124); Ribeiro (2012, p. 297-310); Ribeiro (2013, p. 13-25).

alfacinha? (QUEIROZ, 1976 a, p. 192-193).

Ao escrever estas palavras, em 1955, a António de Sousa Pinto, dono da Livros do Brasil — editora portuguesa que publicou, entre outros, José Lins do Rego, Jorge Amado, Graciliano Ramos e Érico Veríssimo —, Rachel de Queiroz definia-se em relação à língua portuguesa e à literatura nacional, além de mostrar a firmeza de opinião que a caracterizou desde jovem.

Nascida em Fortaleza, Ceará, a 17 de Novembro de 1910, doze anos antes da Semana de Arte Moderna, que consolidou as diferenças entre Portugal e Brasil com relação à língua escrita — diferenças que, muitos anos antes, haviam dado origem a polémicas entre os dois lados do Atlântico, quando da publicação de *Iracema*, escrita por José de Alencar² — Rachel viveu, desde a infância, cercada de livros. E se, em sua casa, eram lidos autores de língua estrangeira, também havia os portugueses. Guerra Junqueiro até faz parte das memórias de infância da escritora: numa apresentação dramática, durante um verão em Guaramiranga, ela ainda menina recitou, por sugestão do pai, um poema de cuja parte final, se esqueceu em meio à declamação. Para Rachel aos setenta e nove anos, o texto começava assim: “Raiou a madrugada, as estrelas dormentes, fatigadas, cerram à luz do dia as misteriosas pálpebras douradas...” (QUEIROZ, R.; QUEIROZ, M., 2004, p. 20). Era “A Morte de D João”, cujo início, com certeza, ao relembrar, ela estaria cruzando com o final do famoso “As Pombas”, de Raimundo Correia, mas que, na realidade, tinha o seguinte incipit: “Parou a ventania...”. Fora isso, a conhecida boa memória da escritora seguia a trilha correta.

Guerra Junqueiro foi, aliás, poeta muito lido pelos brasileiros — e pelos nordestinos em particular — não tivesse ele escrito, em 1877, o poema “Fome no Ceará”, que incluiu no seu *Musa em Férias* e versa sobre a seca que se abateu sobre a terra cearense entre 1877-1870. Em crônica de 1998, “O cruel recomeço” (QUEIROZ, 2002, p. 221-224), onde aborda o tema da estiagem prolongada, Raquel cita de cabeça um trecho desse poema, e mais uma vez se confunde: “ver alguém pedindo esmola na mesma língua em que a pediu Camões”³.

Augusto Gil tem um verso da “Balada da Neve” parafraseado em crônica de junho de 1946: “E ainda há as crianças, Senhor, todo o maltratado mundo de crianças nevrosadas pela guerra [...]” (QUEIROZ, 1976a, p. 11).

Já Eça de Queiroz fez parte da adolescência de escritora. Incluído nas sessões de leitura que a família organizava, tinha os seus trechos “mais escabrosos” censurados: os pais, que liam para a mocinha ouvir, pulavam-nos, pois, naquele tempo, “uma moça não podia ler cena de sexo” (QUEIROZ, R.; QUEIROZ, M., 2004, p. 34). Mas foi paradoxalmente Eça, para substituir essas leituras “perigosas”, o responsável por sua “iniciação literária”: vendo-a ler em francês “um desses livrinhos de moça”, sua mãe pôs-lhe nas mãos o que considerava “coisa muito melhor — *A Cidade e as Serras*” (QUEIROZ, 1997, p. 22). E outros autores portugueses encontraram em Rachel uma leitora atenta. As *Três Marias* são um exemplo

² Primo de D. Miliquinha, bisavó de Rachel de Queiroz e em casa de quem a escritora veio ao mundo.

³ O correto é “Morrer de fome alguém, pedindo esmola / na mesma língua em que a pediu Camões!”

palpável dessa recepção. Não só a escritora nele demonstra o conhecimento da história de D. Pedro e D. Inês de Castro (relembrado em crônica de agosto de 1953) (QUEIROZ, 1976b, p. 146-148), como chega mesmo a parafrasear Bernardim Ribeiro: «Menina e moça me tiraram do ninho quente e limitado do Colégio — e eu afinal conheci o mundo» (QUEIROZ, 2005, p. 79), diz a narradora do romance, assinalando sua volta à casa paterna. Aliás, o poema “Menina e moça” de Machado de Assis, de que Rachel recorta a expressão “entreaberto botão entrefechada rosa”, em crônica de 1975 (QUEIROZ, 1989, p. 75), não deixa de ser uma glosa a Bernardim.

Mas, apesar desse contacto com os autores portugueses e da absorção do gosto pela nossa língua comum, Rachel não procurou nunca escrever dentro dos padrões linguísticos do Português da Europa.

O QUINZE, O MODERNISMO E OS MODERNISTAS

O impacto causado pela publicação de *O Quinze*, mostra que, aos dezenove anos, Rachel de Queiroz já se fazia notar como escritora não só no Nordeste como no Rio de Janeiro e em São Paulo. Se a crítica de Fortaleza não se mostrou muito favorável, dizendo que a obra “não dizia nada de novo” e era impressa em “papel inferior” (QUEIROZ, R.; QUEIROZ, M., 2004, p. 37), não deixou de a elogiar quando afirmou que o livro não havia sido escrito pela moça, mas por seu pai ou pelo escritor Beni Carvalho, o que acabou por valer ao autor das linhas uma surra, dada pela própria Rachel com a sua sombrinha, conforme gostosamente ela narra no seu *Tantos Anos* (QUEIROZ, R.; QUEIROZ, M., 2004, p. 39). Outros escritores nordestinos, como Graciliano Ramos, por exemplo, mesmo sem registrar a sua perplexidade numa crítica, também duvidaram ser possível que o romance tivesse por autora uma mulher. Por outro lado, no Rio, Graça Aranha encantava-se com o livro e Augusto Frederico Schmidt escrevia no “Novidades Literárias” que ele era “Uma Revelação”; em São Paulo, Artur Mota tecia-lhe elogios, enquanto Mário de Andrade, depois de considerar literatice o “Prefácio” e a “versalhada inicial”, conclui que

O Quinze é ‘um livro humano’, com uma seca de verdade, sem exagero, sem sonoridade, uma seca seca, pura, detestável, medonha [...] Os outros escritores da seca criaram obras-primas literárias. Como artistas, como criadores se conservam muito acima de Rachel de Queiroz. Mas essa moça inventou a obra-prima também. Obra-prima. ‘*Tout court*’ (ANDRADE, 1976, p. 252).

É que, passados poucos anos da Semana de Arte Moderna, o texto de Rachel falava do Brasil, e tinha, na própria língua escolhida, a marca da brasilidade, além da desejada concisão de estilo, o que o tornava diferente do de José Américo, ainda de certa forma tributário do naturalismo. Por isso, a Fundação Graça Aranha premiou-o na categoria romance, enquanto nas categorias poesia e pintura eram Murilo Mendes e

Cícero Dias os vencedores.

Mais tarde, moradora do Rio de Janeiro, o cotidiano da cidade fez que, na crônica, pela própria vocação camaleônica do gênero, Rachel de Queiroz misturasse aos “causos” e histórias de matriz sertaneja cenas urbanas e personagens pequeno-burguesas. E impôs ainda um outro sinal: a incorporação de um linguajar carioca (QUEIROZ, 1997, p. 26). No romance e no teatro, porém, a escritora continuou a apostar nos fortes perfis de mulher, e permaneceu fiel às raízes nordestinas e sertanejas. Até os livros que escreveu para crianças vêm marcados por elas. O trabalho linguístico contudo, apesar de um apelo muito maior à oralidade, presente sobretudo na sintaxe e na utilização de expressões de registro coloquial e até de gíria carioca, não se pauta pela exuberância, mas por um caráter didático. Em *Xerimbabo*, por exemplo, Rachel aproveita, no conto homônimo, para explicar o que este termo significa em língua indígena, bem como em “No Amazonas” comenta a utilização e o sentido da palavra “cunhado” pelas populações ribeirinhas⁴. Em *Andara*, lembra que este é o nome dado pelos índios ao morcego.

ENTRE O SERTÃO E A CIDADE

Na obra de Rachel, corroborando a permanente ancoragem no interior do Nordeste, há um elemento relacionado não só com a sua própria biografia e com a dos cearenses, mas com a do nordestino de uma forma geral — a vocação imigrante —, e que dá curso à pergunta deixada no ar há mais de um século: “O primeiro cearense, ainda no berço, emigrara da terra pátria. Havia aí a predestinação de uma raça?” (ALENCAR, 1994, p. 95).

Em *O Quinze*, *João Miguel*, *As Três Marias* e *Dôra Doralina* há sempre situações de trânsito entre o espaço rural e o urbano. Basta lembrar que Chico Bento é retirante e Conceição vive em deslocação permanente entre o interior (onde estão suas raízes) e a cidade de Fortaleza (onde trabalha); João Miguel nasceu em Inhamuns, morou em Sobral, esteve no Norte, “do Maranhão até o Acre” (QUEIROZ, 1957, p. 207); Guta, depois de Fortaleza e do Rio de Janeiro, volta para o sertão, assim como Dôra Doralina que, após muitas andanças por todo o Brasil, retorna à fazenda Soledade (QUEIROZ, 2004b, p. 402).

Também em *Caminho de Pedras* e no *Memorial de Maria Moura* surge a permanente itinerância. O primeiro, passado entre o Rio e Fortaleza, termina (aliás, como *O Quinze*, que fecha com a cavalgada de Vicente para uma direção que se ignora), com a caminhada de Noemi. Já no fim do *Memorial*, totalmente passado no sertão, pode-se ver a Moura no seu cavalo, disparando na frente de todos, a perpetuar a sua errância.

⁴ Esses textos foram originalmente propostos a adultos.

AS MARCAS SERTANEJAS E A CIDADE GRANDE

N'O Quinze, “a seca seca” de que fala Mário de Andrade é colocada diante do leitor, por narrador e personagens, através de processos narrativos variados — o diálogo, o discurso indireto, a descrição — e atinge proprietários e trabalhadores, intensificando-se, à medida que o romance progride, sem que, no entanto, haja um clímax. Se a narrativa começou com Mãe Nácia pedindo chuva, no final, depois de vários meses, ela vem, mas “a triste realidade duramente ainda recordava a seca. Passo a passo, na babugem macia, carcaças sujas maculavam a verdura” (QUEIROZ, 1970, p. 133). E a avó de Conceição chorou “amargamente”, “ao ver sua casa, o curral vazio, o chiqueiro da criação devastado, a vida morta, apesar do lençol verde que tudo cobria” (QUEIROZ, 1970, p. 134).

A retirada de Chico Bento e sua família atinge momentos dramáticos e prefigura a de Fabiano, Sinhá Vitória, os meninos, Baleia e o papagaio, nas Vidas Secas que Graciliano Ramos viria a escrever em 1938. E, fosse ela o único motivo de O Quinze, sendo o grupo retirante cearense paradigmático de uma miséria ancestral e que atinge apenas uma faixa da sociedade, a denúncia social far-se-ia igualmente intensa. No entanto, Rachel de Queiroz mostra também os prejuízos dos donos das fazendas e intercala a história de Chico Bento com a de Vicente e Conceição.

No primeiro romance da escritora, o sertão vem desenhado não só pela seca, mas também pela solidariedade entre as pessoas, suas crenças e seus saberes. Rachel pontua o texto com provérbios, cantigas e rezas. E se o narrador não tece comentários diante das atitudes das personagens para enaltecê-las, sublinha ironicamente a crença no transcendente:

E no andor, hirto, com as mãos laivadas de roxo, os pés chagados aparecendo sob o burel, São Francisco passeou por toda a cidade, com os olhos de louça fitos no céu, sem parecer cuidar da infinita miséria que o cercava e implorava sua graça, sem nem ao menos ensaiar um gesto de bênção, porque as suas mãos onde os pregos de Nosso Senhor deixaram a marca, ocupavam-se em segurar um crucifixo preto e um grande ramo de rosas. E novembro entrou, mais seco e mais miserável, afiando mais fina, talvez por ser o mês de finados, a imensa foice da morte (QUEIROZ, 1970, p. 117).

Mário de Andrade chamou atenção para o nacionalismo/universalismo contido no regionalismo de Rachel (que, diga-se de passagem, não se assumiu assim, mas como escritora nordestina), em sua crítica sobre *O Quinze*, dizendo que, nessa obra, “o fantasma da morte e das maiores desgraças não voa mais que sobre a São Paulo dos desocupados” (ANDRADE, 1976, p. 252).

A religiosidade do Nordeste vem sublinhada em vários textos de Rachel. O livro, seja ele religioso ou não, é sempre valorizado na obra da escritora, apreciado por gente abastada e por gente humilde: Conceição, no Logradouro, lê até altas horas, o que há de mais

variado; as três Marias e suas colegas, sobretudo Jandira, apreciam a cultura literária. Marialva lembra a tradição do folheto, citando a *Bela Adormecida* e *A Princesa Magalona*, enquanto Maria Moura conta a Cirino que aprendeu a ler n’*Os Doze Pares de França*. Em Bom Jesus das Almas, Siá Mena, analfabeta, mas para quem “livro é uma relíquia” (QUEIROZ, 1998, p. 204), encontra um *Santuário Doutrinal* e um *Jornal do Commercio*, para o lazer do Beato Romano, que ainda descobre um volume de *A História de João Brandão*, um bandido famoso, e consegue emprestado do homem mais rico da vila um exemplar de *Os Lusíadas*.

Mas a situação de isolamento e pobreza nordestinas assume outras formas na obra de Rachel. O governo das Marias Pretas por Irineu, Tonho e Firma (principalmente ela, que domina até a cunhada) é exemplar, assim como é exemplar o episódio dos quilombolas, no *Memorial de Maria Moura*: só depois de cinco anos instalados numa terra em que fizeram os seus roçados, os negros foram visitados por um capitão de mato e uma volante. E o Beato Romano, ao lembrar os seus tempos de padre em Vargem da Cruz, “canto perdido”, “que nem sequer tinha o seu nome escrito em qualquer livro do mundo”, recorda que “vegetava isolado da comunhão humana, entre gente primitiva, pouco melhor que os selvagens” (QUEIROZ, 1998, p. 99), que chorou de solidão e desamparo, ao mesmo tempo que a tentação o assaltava por todos os lados, pois, entre as pessoas simples, “todos contam as suas intimidades” (QUEIROZ, 1998, p. 101).

Esse primitivismo deixa os homens à mercê de Eros e Tântatos. Se derrubar uma negrinha chega a ser natural para um proprietário, também é comum que uma Dona sozinha durma com o seu homem de confiança e que ele acabe por servir a ela e a sua filha. Por outro lado, como comenta o Beato “mata-se muito em todo este sertão. A vida aqui é muito barata e a morte parece que resolve tudo” (QUEIROZ, 1998, p. 101). E de tal maneira vida e morte estão associadas que Maria Moura, mesmo tendo a sua Casa Forte, para mantê-la e manter-se viva, continua a sua errância guerreira, desafiando a morte: “Se tiver que morrer lá, eu morro e pronto. Mas ficando aqui eu morro muito mais” (QUEIROZ, 1998, p. 482).

Apesar de a seca dominar *O Quinze*, e da miséria material e moral tantas vezes surgida no *Memorial de Maria Moura*, por vezes aparece na obra de Rachel de Queiroz, seja no romance seja na crônica, uma paisagem sertaneja que tange a *aurea mediocritas*.

Sem apresentar-se com a fartura das fazendas de açúcar de outros espaços nordestinos, as fazendas de gado e mesmo algumas moradias de beira de estrada têm sempre o que oferecer ao visitante — o leite de uma cabra, um queijo, uma rapadura, feijão, milho, mandioca. A própria natureza, embora sem extremos, torna-se dadivosa: “um fio d’água (que não era mais do que isso, um fio)” fazia estalar a língua: “era melhor do que mel aquela água” (QUEIROZ, 1998, p. 232). E a paisagem podia ser uma oferenda aos sentidos: “Os tabuleiros também estavam lindos. Mês de julho — fins d’água, a terra agradecia as chuvas e rebentava em flor” (QUEIROZ, 1998, p. 271). No mês de maio, “até dentro da mata havia flor; os grandes vultos dos louros se transformavam cada um num buquê de noiva, todos brancos da florada”; um pau d’arco era “um patriarca, um pai do mato, a copa alta como uma

torre, o tronco grosso que nunca ferro de machado ofendeu”, dava “uma sombra escura”; “o ar estava cheiroso, o calor da mata não incomodava” (QUEIROZ, 1998, p. 232).

Mas esses trechos são poucos, porque regularmente o sertão “nem paisagem tem, no sentido tradicional de paisagem” (QUEIROZ, 1998, p. 109). E Rachel chama a atenção da parqueza, até ao falar das delícias da cozinha sertaneja, “sóbria e magra”, de carne “pouca e difícil”, mesmo em se tratando de fazendas de gado (QUEIROZ, 1998, p. 109). É que nas “terras ásperas do sertão” cearense, onde “as ovelhas se confundem com as cabras e têm o pelo vermelho e curto de cachorro do mato” (QUEIROZ, 1998, p. 111) não há a já referida riqueza oriunda do açúcar, como em Pernambuco, ou do café, como em São Paulo. Daí o culto da sobriedade (uma das marcas da escritora, que, aliás, tenta passá-la para as crianças).

A EDUCAÇÃO DA MULHER E OUTROS PROBLEMAS SOCIAIS

Se n’O *Quinze* (QUEIROZ, 1970, p. 84), Mãe Nácia representa não só a boa senhora de terras, mas também é o paradigma da educação da mulher nordestina de seu tempo, religiosa e obediente ao marido (lembremo-nos de que ela “aguentou muitas dessas”), que continua na casadoura irmã de Vicente e, de certa forma, na moderna e afetada Mariinha, Conceição é o modelo novo, que com elas contrasta: lê Max Nordau e livros que tratam da questão do lugar social da mulher, trabalha como professora, ajuda no Campo de Concentração as vítimas da seca, defende a retirante que aluga o filho a outra para que peça esmolas e não admite as “infidelidades” do primo. Apesar, porém, dessas atitudes não tradicionais, não deixa de pensar que o “verdadeiro destino de toda mulher é acalantar uma criança no peito” (QUEIROZ, 1970, p. 84).

Em *João Miguel*, as mulheres surgem também com força própria. Elas é que são o esteio dos presos. Ainda que carregadas de problemas, Santa, Angélica e a mulher do “milagreiro” são capazes de tirar de si para socorrê-los, o que constitui uma espécie de maternidade. O aspecto social, que aparece em *O Quinze* às vezes sob a forma de denúncia, às vezes como decorrência de uma fatalidade que atinge a todos — de Chico Bento a Dona Inácia — volta a ser utilizado sob estratégias diversas: ora vem pelas palavras do narrador, ora por um fato acontecido, ora na boca de uma das personagens.

Em *As Três Marias*, onde é focada a educação de moças num colégio de freiras (no caso, as vicentinas, a mesma ordem religiosa da escola onde Rachel fez o curso normal), a par dos exemplos de que a religião não aprimora as pessoas⁵, a grande crítica é ao modelo de mulher que a sociedade procura construir e de que Guta se dá conta.

Não se pense porém que a maternidade é um sentimento rejeitado. Sua presença se faz mesmo nas mulheres solteiras. Conceição firma-o ao criar Duca e a Irmã Germana “sentia-se realmente mãe e chorava” ao socorrer a irmãzinha de Teresa (QUEIROZ, 2005, p.

⁵ Vejam-se, por exemplo, o medo que as freiras impunham às alunas, as diferenças no tratamento que davam a estas e aquele que dispensavam às para as órfãs, as atitudes diferentes das Três Marias diante da vida e este comentário da narradora: “A autoridade sem limites parece que corta às superiores de convento toda fonte de humilde e amorosa emoção” (QUEIROZ, 2005, p. 65).

65). Mas, curiosamente, como se isso refletisse um dado autobiográfico, na obra de Rachel, ninguém se realiza como mãe. Guta aborta, assim como Dôra. Noemi, em quem a consciência política é bastante forte e que não abdica do amor de Roberto, luta com João Jaques para ficar com Guri, o filho de ambos. No entanto, o menino morre, e o outro, que lhe dá ânimo para prosseguir o seu caminho de pedras, ainda está por nascer.

Mas, para além da maternidade frustrada, cuja presença já foi assinalada pela crítica, há, no texto da escritora, algo que tem passado despercebido: uma galeria numerosa de órfãs: Dôra, a Moura, Marialva, Guta, Glória, Conceição — isso para falar apenas nas mulheres que desempenham papéis de relevo. E o mais curioso é que duas delas, protagonistas ambas, mais que a orfandade, vivem um outro problema: o da divisão do homem amado com a própria mãe, assunto que bem poderia interessar aos freudianos. A Moura, cuja fixação no pai é notória, “herda” da mãe o homem que tomou no leito o lugar de seu pai, e, ao sentir-se continuamente explorada, acaba por mandar matá-lo.

Se Conceição apenas sabe que não pretende repetir com Vicente a ancestral história das mulheres que aceitam tudo dos maridos e Guta, apesar do seu desejo e busca de independência, não consegue superar as leituras românticas que lhe formaram o pensamento. A Moura vai tomar nas mãos o seu destino. O gozo sexual, vetado à mulher, cujo prazer deve estar em servir ao marido e à família, dentro da ideologia da sociedade em que foi criada, acaba por ser uma “sensação de medo e secreta humilhação” (QUEIROZ, 2005, p. 175).

O universo feminino de Rachel contempla não apenas as filhas de famílias ricas, as mulheres de classe média, as operárias, mas também as mulheres que se prostituíram. Como os homens, elas não chegam a ser condenadas por suas atitudes; o que se tenta mostrar é a razão desses atos, geralmente uma resposta ao meio social em que vivem.

Três das mulheres fortes criadas por Rachel são fazendeiras e reproduzem o modelo do patriarca. No entanto, esse perfil, que tem raízes em *D. Guidinha do Poço*, está sempre aliado à figura da viúva — caso de Senhora e de Dôra —, e da órfã — situação de Maria Moura —, que ordena, trama e até pega em armas, mas em função da ausência masculina. No entanto, femininas, essas donas de terra e de gado até se valem dos seus dotes físicos para o exercício do poder. Dinheiro e sedução é a fórmula de Senhora para ter Laurindo, e para a Moura usar Jardimino contra Fontoura.

Se Rachel de Queiroz faz uma revisão do estatuto da mulher, o mesmo não se dá com a maneira de a escritora encarar as relações entre donos de terras e seus empregados, o sistema de favor e outros traços do chamado patriarcalismo.

É de maneira natural que Conceição usa de sua influência para conseguir os bilhetes que levarão Chico Bento e sua família para a Amazônia, prejudicando, certamente, outras pessoas na mesma situação. Por outro lado, o bom convívio entre patrões e empregados — que fica bem patente n’*O Quinze* — reflete palavras da própria escritora, ao falar das fazendas cearenses:

A despeito das ideologias, sempre fomos amigos dos nossos empregados, éramos compadres dos nossos vaqueiros. No nosso meio nunca havia esse problema de terra, porque a gente sempre deu a terra para o narrador plantar. Eu posso ter muita coisa, mas nunca cobrei um carço de feijão de um trabalhador meu (MARTINS, 1997, p.79).

Uma leitura que pode ser reveladora da forma como a escritora encara a pobreza e a relação entre pobres e ricos é a de “Uma história”, texto que intercala com as receitas de “Não me Deixes”. Nele, narra o roubo de uma cabra decorrente da fome e compara a atitude arrogante do protagonista dessa história verdadeira com a de Chico Bento, que se humilhou quando o dono do animal o chamou de ladrão, para concluir dessa forma: “Agora não é mais assim. Agora eles sabem que a fome dá um direito que passa por cima de qualquer direito dos outros. A moralidade da história é mesmo esta: tudo mudou, mudou muito” (QUEIROZ, 2004a, p. 33).

Essa forma de encarar o mundo — que a levou a ser comunista e a abandonar o comunismo, a defender os direitos da mulher e a declarar-se não feminista (QUEIROZ, 2002, p. 192-194), a combater a ditadura de Getúlio e a apoiar os militares de 64, porque estes, no seu entender, combatiam Jango, sucessor de Vargas — é traduzida pela própria escritora como a de uma espécie de “anarcóide-romântica”, que, “no fundo”, não gosta de “nenhuma disciplina política”, pois as soluções encontradas nunca a satisfazem, e só aceita, “por uma questão de pragmatismo esse ou aquele governo” (MARTINS, 1997, p. 79).

O MÉTODO “POÇA D’ÁGUA”

Falando de sua forma de escrita, Rachel disse ser o da “poça d’água” (QUEIROZ, 1976c, p.117). Em *O Quinze*, o foco narrativo distribuiu-se: no período de tempo representado no romance (o ano de 1915, o da seca, e “um ano... dois anos... três anos... depois,” (QUEIROZ, 1970, p. 117) vemos várias situações de carência, que vão da miséria de Chico Bento e sua família à desolação em que fica o Logradouro, passando pelas preocupações e prejuízos de Vicente. Mas vemos igualmente a ponta de um namoro que esfria, mas não se sabe se tem fim, e de outro que nem propriamente começou. Esse processo “de poça de água aqui, poça de água ali”, “água parada” (QUEIROZ, 1976c, p.117), de que nos fala a escritora, desmonta a possibilidade de uma emoção sempre crescente. Mas o que inviabiliza a construção do épico na obra de Rachel de Queiroz não é propriamente a dimensão de seus romances, como pensa a escritora (QUEIROZ, 1997, p. 23), mas a ausência de um objetivo, de um problema ou passado comum, pois as personagens, embora ligadas pela ação não o são pelo *epos*.

Os romances escritos a seguir a *O Quinze* obedecem ao mesmo sistema de poças. Embora *João Miguel* fuja a esse padrão, concentrando a narrativa praticamente apenas sobre a personagem que dá nome à obra, *As Três Marias* e *Caminho de Pedras* seguem o modelo. Guta,

Maria José e Maria da Glória não são as únicas vidas focadas: há ainda Jandira e Violeta, para mostrar diferentes percursos de mulheres que receberam uma educação religiosa que, afinal, não conseguiu superar o meio.

Depois de onze anos sem escrever nenhum romance e de trinta e seis sem fazer o Nordeste objeto dessa forma de ficção (*As Três Marias* é de 1939 e *O Galo de Ouro*, de 1950), dedicando-se quase por inteiro à crônica, Rachel de Queiroz publicou *Dôra, Doralina*, em 1975. Tendo por esse tempo traduzido mais de cinquenta livros de autores os mais variados, como Jane Austen, Balzac, Emily Bronte, Agatha Christie, Cronin, Dostoievski, Jack London, Júlio Verne, muito aprendeu com esse, segundo as suas próprias palavras, “desfazer o crochê” (QUEIROZ, 1997, p. 25). Dividindo o novo romance em três livros — o de Senhora, o da Companhia e o do Comandante —, mostra um domínio muito maior da técnica narrativa. O uso da focalização interna iniciado em *As Três Marias*, une-se agora a esse sistema de blocos, gerenciado pela voz da narradora, uma opção desse terceiro romance que, junto com a escolha da memória como subgênero, também aí terá continuidade.

Escrito quando a escritora tinha oitenta e dois anos e seu último romance, o *Memorial de Maria Moura* representa o coroamento desse domínio técnico. Além do recurso à memória, à focalização interna e à disposição por blocos narrativos, ela se irá valer de uma nova estratégia, que não abandona de todo o sistema de “poças”: cada bloco narrativo tem um narrador, que é também personagem, embora Maria Moura seja a que mais vezes assume o comando da memória. Feita de avanços e recuos, muitos deles traduzidos pelo *flashback*, mais uma vez a forma de narrar assume a tal feição de “água parada” já referida. Desta vez, porém, essa técnica vem reforçada pela própria interrupção do discurso do narrador a meio de uma frase, dando lugar a outro narrador e a outra narração. É o caso, por exemplo, da fala do Beato Romano que silenciada depois de uns dois pontos que anunciam, em discurso direto, o que disse ou fez o compadre Julião (QUEIROZ, 1998, p. 208), só é retomada depois de duas narrações de Maria Moura e uma de Marialva. Ora isso não só acentua o fato de que uma história se tece de muitos fios e não tem princípio nem fim — e cabe lembrar aqui a lindíssima alegoria que Luandino Vieira constrói em torno do cajueiro, na “História do ladrão e do papagaio” — como lembra que são muitas as suas versões.

O processo narrativo de Rachel é também o mais próximo da oralidade de que sua obra está impregnada, seja pela presença constante do diálogo, seja pela reprodução de modos de dizer populares, pelo vocabulário e pela sintaxe, seja ainda pela presença de frases e ditos da sabedoria popular.

O TRABALHO COM A LÍNGUA

Numa crônica de 22 de agosto de 1959, quatro anos depois de haver respondido à carta de António de Sousa Pinto, o editor português que lhe propunha publicar a sua obra com pequenas alterações de vocabulário e sintaxe, Rachel de Queiroz voltava a abordar o

problema da língua, da sua língua literária. Comparada com Guimarães Rosa, ela estabelecia a diferença: Rosa, na mesma linha de Mário de Andrade, e “com muito mais força” que este, fazia um trabalho de criação. Já ela própria, na linha dos regionalistas (Rachel emprega a palavra “regionalistas”, embora reafirme detestá-la), tentava apenas “registrar expressões costumeiras, botar em uso a sintaxe já existente — e aí é que está o ponto [lembra] — acomodando-me eu a ela, em vez de acomodá-la a mim, como é o caso de mestre Rosa” (QUEIROZ, 1967, p. 24). E por que essa preocupação com a oralidade? É ainda a própria escritora que esclarece: “Quem não vê que, diante da língua falada, cheia de sangue e de força, que vem direta do peito para a boca, como o fôlego, aquela outra língua em que a gente escreve parece uma múmia enfaixada em comparação com um homem vivo?” (QUEIROZ, 1967, p. 26).

Mas há ainda uma outra razão para sua opção pelo registro regional: o fato ser mais estável do que a “gíria da grande cidade” — que ela também aproveita — “saborosa, mas transitória” (QUEIROZ, 1967, p. 26). Uma coisa, porém, é certa: Rachel reconhece e apoia o esforço geral — de Alencar, passando pelos “modernistas de 22, aqueles heróis” — para “libertar a fala literária dos seus panos de rotina”. E nesse rumo busca “uma linguagem literária que se aproxime o mais possível do que a linguagem oral tem de original e espontâneo, e rico, e expressivo”, seja ela “fala de nordestino ou gíria de carioca”, isto é “qualquer fala de brasileiro” que os seus ouvidos “escutem e apreciem” (QUEIROZ, 1967, p. 24-25).

Por isso, se os seus romances mostram muito mais do linguajar regional, ambientados que são no Nordeste, suas crônicas apresentam um registro mais variado, que inclui o falar carioca. No entanto, como chamou a atenção Sânzio de Azevedo, reforçando e ampliando o que disse Augusto Frederico Schmidt, *O Quinze* (e, lembramos nós, quem diz *O Quinze* diz também os outros romances que têm como objeto o regional) “nunca precisou de um glossário talvez porque nele tudo é sobriedade: a presença dos termos regionais ou notações de cunho local nada chega a obscurecer o sentimento essencial da narrativa” (AZEVEDO, 1985, p. 127). Aliás, a sobriedade é, como já se disse, marca sertaneja que Rachel incorpora. E foi em busca dela que, ao reeditar seu primeiro romance, a escritora “enxugou” o texto, eliminando palavras, imagens, parágrafos (AZEVEDO, 1985, p. 127). Mesmo nos livros que escreveu para crianças, essa característica de estilo também permanece.

Nas crônicas, palco das preocupações mais urgentes da escritora e lugar em que o diálogo com o leitor se torna mais notório, a atualização da linguagem e a sua coloquialidade ficam bem mais evidentes: se tomarmos, por exemplo, um texto dos anos 40 (um dos que se encontram em *A Donzela e a Moura Torta*) e um dos anos 90 (de *Falso Mar Falso Mundo*), veremos que aquele tem um caráter discursivo, de frases mais longas e vocabulário mais erudito, enquanto este emprega frases mais curtas e acolhe até mesmo a gíria. Aliás, o assunto *língua* é bastante frequente na relação que a cronista mantém com o seu público. Assim acontece em “Falar e escrever” onde a escritora comenta a crise da linguagem escrita por que passa a juventude nos anos 70 (QUEIROZ, 1989, p. 133); ou em “Vai na onda!”, onde se

pergunta “para onde irá evoluir esta nossa língua portuguesa, que a maioria de nós já chama de brasileira” (QUEIROZ, 1989, p. 177) ou ainda em “As palavras pecadoras”, quando se interroga até onde a pudicícia de linguagem de seus tempos de menina se prolongava nos costumes. Uma crítica à “voga frenética da língua dos americanos” é o assunto de “O bilinguismo emergente” (QUEIROZ, 2002, p. 207), enquanto em “O cruel começo” a cronista se desvia do assunto *seca* para comentar a atenção com que, em São Paulo, ouve falar os nordestinos, para “conferir” a pronúncia de cada um (QUEIROZ, 2002, p. 222). Isso para não falar de uma sua experiência antiga, quando escrevia no *Correio da Manhã*, e iniciou uma frase pelo pronome oblíquo — “Me parece...”. Vendo devolvida a matéria, justificou-se diante do secretário do jornal dizendo que Mário de Andrade escrevia assim, o que lhe valeu uma reprimenda — “Mas a senhora não se chama Mário de Andrade, corrija o texto” — e o agravamento de seu “surto comunista” (QUEIROZ, 2002, p. 150).

DA CAPO

Primeira mulher a ser eleita para a Academia Brasileira de Letras e também primeira mulher a receber o Camões, o maior prêmio em língua portuguesa, em 1993, detentora de uma infinidade de outros prêmios que vão do Machado de Assis (1957), da Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto de sua obra, até chegar ao Juca Pato (1993) e ao Moinho Santista (1996), passando por outros que contemplam o teatro e a literatura infantil, Rachel de Queiroz continuou, até a sua morte, em 2003, como, aliás, todos os grandes escritores, fiel aos temas e problemas que a atraíram desde sua estreia literária.

Aparentemente, Rachel não mudou. No entanto, algumas posições foram revistas, pois, como lembra a própria escritora, “à medida que o tempo passa, a gente abranda.” Assim, ela retornou ao problema da publicação de seus livros em Portugal; dessa vez, porém, para concluir:

[...] pensando bem, o homem é que tinha razão. Se era para publicar em Portugal, por que lhe exigia eu que publicasse em “língua brasileira”? Eles, lá, têm todo o direito de só levar aos prelos o que lhes parecer suficientemente audível e legível. Hoje, com a idade e o melhor juízo, claro que eu permitiria as ‘correções’, que na verdade seriam uma forma elementar de ‘traduções’ (QUEIROZ, 2002, p. 277).

Num momento em que a televisão presta um serviço às comunidades de língua portuguesa, limando as diferenças, Rachel, que até citou autores portugueses e que tendo estado em Portugal jamais registrou qualquer dificuldade de ordem linguística, que teve registrados lusitanismos em seu texto (MARTINS, 1997), não só abria uma possibilidade para ela há anos atrás impensável, como também anotava uma diferença muito acentuada entre o Português da Europa e o do Brasil: “Português, em Portugal, é, para os nossos ouvidos, bastante difícil; não só pela pronúncia, como pelo vocabulário” (QUEIROZ, 2002, p. 257).

Mas talvez essa tão radical mudança não se explique só pelo citado abrandamento. Seria derivada de seu temperamento anarcóide-romântico? Ou teria por base esta confissão, feita em crônica de novembro de 2000: “quase sempre sou do contra”? (QUEIROZ, 2002, p. 86).

Fosse pelo que fosse, Rachel voltava a andar na contramão da História⁶.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. *Iracema e Cartas sobre “A Confederação dos Tamoios”*. Coimbra: Almedina, 1994.

ANDRADE, Mário. Rachel de Queiroz. In: _____. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

AZEVEDO, Sânzio de. Rachel de Queiroz e o romance da seca. In: _____. *Dez Ensaios de Literatura Cearense*, Fortaleza, Ceará: Edições UFC, Coleção Alagadiço Novo, 1985.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. O *ethos* Raquel. *Cadernos de Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles, n.4, p. 103-115, set. 1997.

MARTINS, Wilson. Rachel de Queiroz em perspectiva. *Cadernos de Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles, n. 4, p. 69-86, set. 1997.

QUEIROZ, Rachel de. *Três Romances. O Quinze, João Miguel, Caminho de Pedras*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1957.

_____. *O Caçador de Tatu*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1967.

_____. *O Quinze*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1970.

_____. *100 Crônicas Escolhidas*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1976a.

_____. “Morreu Irmã Simas”. In: _____. *100 Crônicas Escolhidas*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1976b.

_____. *Mapinguari. Lampião. A Beata Maria do Egito*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1989 (Obra reunida, v. 5).

_____. As Três Raquéis. Entrevista. *Cadernos de Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, Instituto

⁶ Valemo-nos aqui de uma expressão utilizada por Heloísa Buarque de Hollanda, em “O *ethos* Rachel” (HOLLANDA, 1997, p. 110).

Moreira Salles, n. 4, p. 22-37, set 1997.

_____. *Memorial de Maria Moura*. São Paulo: Siciliano, 1998.

_____. *Falso Mar, Falso Mundo*. São Paulo: Editora Arx, 2002.

_____. *Não me Deixes*. São Paulo: Editora Arx, 2004a.

_____. *Dôra, Doralina*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2004b.

_____; QUEIROZ, Maria Luíza de. *Tantos Anos: uma biografia*. São Paulo: Editora Arx, 2004.

_____. *As Três Marias*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2005.

_____. *Memórias de Menina*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2006.

RIBEIRO, Maria Aparecida. Quase sempre eu sou do contra: Rachel de Queiroz em tempos de Ditadura. In: BAREL, Ana Beatriz Demarchi (Org.). *Os Nacionalismos na Literatura do Século XX: os indivíduos em face das nações*. Coimbra: Minerva Coimbra, 2010. p. 107-124.

_____. Rachel de Queiroz para Crianças: *docere cum delectare*. In: NEVES, Margarida Braga; VENTURA, Susana; PINHEIRO, Luís (Orgs.). *Reflexões em torno das Literaturas de Língua Portuguesa para Crianças e Jovens*. Atas. Lisboa: CLEPUL, 2012. p. 297-310.

_____. A Sertaneja que não quis ser traduzida: Rachel de Queiroz e a Livros do Brasil. In: *Ciências & Letras, A presença feminina nas Letras, na História e na Educação I: um olhar português*, Porto Alegre, n. 53, p. 13-26, jan./jun. 2013.

CAPÍTULO 7

A AUTORIA DO FEMININO NA ESCRITA DE ROSISKA DARCY DE OLIVEIRA

Maria Regina Barcelos Bettiol

Minhas senhoras e meus senhores, Hoje é um dia luminoso em minha vida. Ser acolhida na Academia Brasileira de Letras é, para uma escritora, mais do que uma intensa emoção, mais do que uma honra, um cálido sentimento de pertencimento a uma linhagem de criadores em língua portuguesa, mulheres e homens que vem há mais de um século, com seu imaginário, arte e cultura, ciência e gestos fundadores, mantendo vivo o fio civilizatório que nos preserva da corrosão do eterno presente (...). Saibam, senhoras e senhores acadêmicos, que sou-lhes infinitamente grata por me permitirem associar-me a tão nobre missão. Nas palavras inesquecíveis de Machado de Assis, à “glória que fica, eleva, honra e consola”.

(Rosiska Darcy de Oliveira, *Discurso de posse na ABL*)

A dignidade e liberdade das mulheres amadureceram no Ocidente ao cabo de obstinada argumentação. Ficaram para trás uma Grécia que não lhes deu cidadania, uma Revolução Francesa que lhes recusou o voto, Freud que entendeu tão mal o feminino. Foram milênios até que se descobrisse, ao fim do século XX, que a Humanidade é feita de dois sexos, que as mulheres não são o contrário dos homens, o seu avesso ou um homem com defeito de fabricação.

(Rosiska Darcy de Oliveira, *A Natureza do Escorpião*)

Neste livro em que homenageamos as escritoras da Academia Brasileira de Letras, temos a grata satisfação de revisitar a obra da acadêmica Rosiska Darcy de Oliveira. Sempre atenta às questões sociais, a escritora e ensaísta carioca construiu uma sólida carreira sendo agraciada com importantes condecorações e distinções. Muitos críticos e leitores consideram sua obra uma referência para os estudos de Literatura Brasileira.

Inicialmente, gostaríamos de tecer alguns comentários a respeito da biografia da autora, num segundo momento, traçaremos o perfil da cronista, da escritora de ficções e concluiremos o nosso percurso demonstrando o papel de destaque que a jornalista/educadora exerceu, e ainda exerce, na luta de emancipação das mulheres.

O ESBOÇO DE UM RETRATO

Cada um é autor de si mesmo, assina a sua biografia. Há artistas de maior ou menor talento, com maior ou menor imaginação. Existem textos anônimos. Vidas anônimas, não. Nascer de novo seria apenas a chance de outro enredo, já que na vida não existe a tecla de deletar. Um simulacro da literatura que é para os escritores um prêmio de consolação, a possibilidade de inventar histórias sobre o que não foi dado viver.

(Rosiska Darcy de Oliveira, *Baile de Máscaras*)

Uma vida com tantas reviravoltas não pode ser traçada em poucas linhas, a tentativa aqui é de reavivar algumas passagens de sua biografia que foram determinantes na construção de sua carreira. A princípio, devemos mencionar que a nossa biografada nasceu na cidade do Rio de Janeiro e formou-se em Direito. Advogada, jornalista, educadora, militante feminista e escritora, passou a dedicar-se à causa das mulheres. Rosiska testemunhou acontecimentos de significativa importância para a História do Brasil, registrando, nas páginas de seus livros, episódios em que também foi protagonista.

Nos anos 60, iniciou o seu percurso profissional como jornalista e não tardou muito para que seus textos fossem estampados em revistas e jornais de grande circulação nacional. Todavia, nos anos 70, a sua talentosa e promissora carreira foi abruptamente interrompida pela ditadura militar.

Como jornalista, honrou e dignificou a profissão ao denunciar a barbárie que foi a ditadura, ao tornar público os “subterrâneos” da tortura, narrando o abuso de poder dos militares. O resultado desse enfrentamento ao regime foi a dura e dolorosa pena do exílio. Nesse trágico momento da História do Brasil em que grande parte de nossa *intelligentsia* foi condenada à expatriação, Rosiska foi obrigada a deixar para trás toda uma vida e a recomeçar do zero em outro país, teve a coragem de aventurar-se no desconhecido, de viver o que Maria José de Queirós (1998, p. 20) denomina de os “males da ausência”, termo este que serve para demonstrar todos os males causados, direta ou indiretamente, pelo exílio.

Curiosamente, ao analisarmos a História da Literatura Brasileira, constatamos que o mal do exílio sempre esteve presente em nossas letras, muitos escritores brasileiros vivenciaram esse nomadismo geográfico e cultural. Alguns exílios foram voluntários e provisórios, outros involuntários e obrigatórios, outros além de involuntários, foram também perpétuos. Ironicamente, a autora ocupa a Cadeira de número 10 da Academia Brasileira de Letras, justamente chamada de “a cadeira dos exilados”, dando continuidade a uma tradição já existente em nossa Academia.

No exílio, Rosiska escreveu um novo capítulo da sua existência, soube se reinventar. Na acolhedora Genebra (Suíça), redirecionou o seu trabalho para o campo da educação, passou a frequentar as aulas do mestre Jean Piaget e encontrou-se com o renomado professor Paulo Freire com quem fundou o Instituto de Ação Cultural. O diálogo com esses dois grandes nomes da educação foi de extrema relevância para tarefa que iria desempenhar no contexto internacional na luta de emancipação das mulheres.

Mal sabia a censura política que ao “tecer contra”, acabaria tecendo “a favor”, ou seja, se a obra de Rosiska foi censurada em seu próprio país, acabou sendo disseminada em sistemas literários de outros países e, conseqüentemente, traduzida para outros idiomas. Vale mencionar que boa parte de sua produção intelectual foi escrita em língua francesa, engendrando um tipo de literatura que podemos denominar de extraterritorial, um aspecto que não pode ser ignorado pela crítica literária e que certamente explica, além da inegável qualidade estética dos seus textos, a excelente recepção de sua obra no exterior.

De retorno ao Brasil, a escritora presidiu o Conselho Nacional de Direitos da Mulher, Conselho este que trouxe grandes conquistas para as mulheres e, como militante, continua atuando no movimento feminista.

O retrato de Rosiska aqui esboçado é como qualquer outro retrato: sempre provisório. Saímos apenas com a certeza de que a sua biografia serviu de inspiração para uma grande biografia coletiva, muitas mulheres seguiram seus passos. Defensora dos direitos humanos e da democracia, Rosiska é uma grande brasileira.

O GÊNERO LITERÁRIO COMO CONVITE À FORMA

Rosiska inaugurou um estilo de crônica inteligentíssimo e moderníssimo. Seu estilo tem esta peculiaridade: traz a erudição ensaística para o mundo da crônica. Consegue, de modo invulgar, aliar a vasta instrução acadêmica a uma prosa que tem presença aguda no hoje, na contemporaneidade.
(Carmen L. Oliveira, *A Natureza do Escorpião*)

A crítica literária tem sublinhado o talento e a importância da obra de Rosiska Darcy de Oliveira para Literatura Brasileira, não há dúvida de que estamos falando de uma das grandes cronistas da atualidade. Rosiska evoca imagens da nossa gente, a sua ficção se alimenta do que Balzac (1976, p. 142-147) costumava chamar de “rumor mundano,” isto é, ouvimos as vozes das ruas nos seus textos.

Tanto em sua produção teórica quanto em sua obra ficcional, Rosiska procura citar os escritores que fazem parte de sua biblioteca imaginária, autores antigos e modernos, nacionais e estrangeiros como: Charles Baudelaire, Virginia Woolf, Marcel Proust, Marguerite Duras, Marguerite Yourcenar, Clarice Lispector, demonstrando uma intertextualidade crítica declarada e a sua desenvoltura ao transitar pelos territórios da literatura recriando textos herdados da tradição.

O leitor reconhece que está lendo uma crônica, se entendermos por crônica uma narração curta baseada em fatos que acontecem no cotidiano (SÁ, 1985). Evidentemente, a escolha por esse gênero não foi casual, percebemos que a escritora deixa transparecer a sua visão pessoal e crítica dos acontecimentos que a cercam, Rosiska soube se servir de uma das principais funções da crônica que é justamente suscitar o debate.

Contudo, devemos lembrar que, embora seja considerada pela crítica literária uma

cronista, em seus textos vigora o princípio da heterogeneidade já que participam vários outros gêneros: o conto, a poesia, a autobiografia, o diário, as memórias e o ensaio, revelando a relação de transferências e empréstimos com os gêneros literários contemporâneos. É sabido que o gênero literário tende a escapar ao gesto de classificação e o texto de Rosiska confirma essa tendência. Não se trata necessariamente de um texto que pertence a um gênero, mas de integrar a referência genérica na modalidade de sua invenção (GUILLÉN, 1971).

Aos olhos de Ignácio de Loyola Brandão, essa heterogeneidade é uma das marcas do texto de Rosiska. Para o autor, ao analisarmos os textos da escritora não sabemos se estamos lendo uma crônica, um livro de contos, trechos de diário ou poemas em prosa, o que engrandece ainda mais o seu trabalho com a palavra escrita:

À minha frente não estava uma intelectual exalando erudição, citações, teorias pomposas, frases herméticas a proclamar conceitos em forma de tese cheia de arrogância acadêmica. Ela (fiquei pasmo) conversava, contava histórias, casos, o pé profundamente no chão, me trazia sabedorias. Comecei a ler este livro e não consegui parar. Cada texto me empurrava para o próximo, me vi embarcado num TGV. Alta velocidade. O que são estes textos? Crônicas, trechos de diários, poemas em prosa, contos? Rosiska parece amena, sedutora, e quando percebemos está a nos questionar, a nos aguilhoar. O que somos, fazemos, como somos e pensamos? Ela corrói suavemente e agradecemos por isso. Rosiska a cerzir uma roupa que usamos e não percebemos gasta, rota. Rosiska não nos engana, ela nos desperta, para viver (BRANDÃO apud OLIVEIRA, 2014, p. 16).

A leitura dos seus textos reforça a ideia de que as obras modernas são, por definição, híbridas, devem ser pensadas como uma interrogação sobre o ser da literatura. Para escritora, os gêneros literários constituem um convite à forma sendo o texto um lugar de possibilidades, sua obra ficcional escapa a qualquer tipo de classificação rígida, sua arte não obedece nem ao fechamento, nem a hierarquia de gêneros literários.

EM BUSCA DE UMA LITERATURA DE AUTORIA FEMININA

Não é certamente, um acaso que os primeiros traços de emergência do feminino apareçam timidamente na literatura do começo do século XX, refugiados no imaginário, lá onde a fantasia insubmissa supera a descrição do mundo e busca inventá-lo. A literatura não foi para as mulheres uma simples transgressão das leis não escritas que lhes proibiam o acesso à criação. Foi, muito mais que isso, um território liberado, clandestino, pulsando ao ritmo emocional dessa clandestinidade e desse risco. Saída secreta da clausura da linguagem e de um pensamento que as pensava e descrevia in absentia.

(Rosiska Darcy de Oliveira, *Elogio da diferença: o feminino emergente*)

Como mencionamos anteriormente, a obra de Rosiska não problematiza apenas a questão da fronteira entre os gêneros literários, mas abre a discussão para os Estudos

Feministas e de Gênero. Em seus textos, a mulher é o foco do debate, a protagonista que procura escrever um novo enredo para a sua vida. A questão colocada pela autora é crucial: Qual é a função social da mulher em nossa sociedade contemporânea?

Rosiska procurou responder a essa questão a partir da análise de três aspectos: a inserção da mulher em território masculino, a armadilha da igualdade entre os sexos e a inédita autoria do feminino. No dizer da autora (OLIVEIRA, 2012, p. 13), até o século XX, a História das Mulheres foi uma história de exclusão, durante séculos de machismo foi estabelecida uma fronteira entre os sexos: de um lado um território que pertencia exclusivamente aos homens e de outro, um que pertencia às mulheres.

Logicamente, a autora retoma o pensamento de Simone de Beauvoir expresso em seu livro *O Segundo Sexo*, entre os questionamentos da filósofa francesa: O que é ser mulher? A mulher nasce mulher ou ela aprende a ser mulher, a ser secundária? Até que ponto isso foi interiorizado na educação das mulheres? Beauvoir (1987, p. 13) defende a ideia de que o lugar social da mulher sempre foi definido pelo homem, as mulheres, até então, foram meras coadjuvantes na história da humanidade.

Na visão de Rosiska, junto com as conquistas do movimento feminista, instalou-se um conflito psicossocial e a função social da mulher se modificou, isto é, a mulher passou a ter uma igualdade de status e de poder em relação ao homem. Porém, a autora alerta para o que classifica de “armadilha da igualdade entre os sexos”:

As mulheres tentaram a passagem para o mundo dos homens arrastando as raízes plantadas em casa. Ficaram divididas entre dois mundos, recebendo da sociedade uma ordem ambígua: seja homem e seja mulher. E foi assim que o sonho de igualdade tropeçou no impossível. Porque a um homem se pede que seja única e exclusivamente homem, mas ninguém pode ser um e outro ao mesmo tempo (OLIVEIRA, 1991, p. 145).

O movimento feminista foi determinante para a inserção das mulheres no mundo do trabalho. Entretanto, Rosiska salienta que essa mesma inserção trouxe sérios problemas para as mulheres pois redesenhou uma nova articulação entre a vida pública e a vida privada. A escritora não põe em dúvida a competência profissional das mulheres, mas reavalia os sintomas dessa “integração” em território masculino:

O mundo público foi invadido pelas mulheres, mas a vida privada continuou estruturada, em termos de emprego de tempo e assunção de responsabilidades, como se as mulheres ainda vivessem como suas avós, como se nada tivesse acontecido. As leis da psicologia social estipulam uma dependência recíproca dos papéis sociais, de forma que quando um muda, muda o outro que dele depende. A partir do momento em que essas leis básicas foram contrariadas, e o papel feminino mudou sem que o masculino fosse afetado em seus fundamentos, instalou-se persistente mal-entendido. Definiu-se como igualitário um mundo em que as mulheres teriam “apenas” que continuar a fazer o que sempre fizeram, adicionando

às suas vidas afazeres até então reservados aos homens (...) A presença maciça das mulheres no mundo do trabalho foi para elas uma transgressão; para os homens, uma concessão (OLIVEIRA, 2003, p. 20-21).

Rosiska defende a tese de que é preciso redefinir o conceito de feminino: “O feminino não é mais o que era antes e não é mais possível defini-lo senão como um processo profundo de desorganização, ou, banalmente falando, de transformação.” (OLIVEIRA, 2012, p. 13). Dito de outra forma, precisamos definir o feminino não simplesmente pelo contrário do masculino, baseadas na lógica da exclusão ou da complementariedade, mas pensarmos em uma igualdade que reconcilie homens e mulheres. Ainda nas palavras da autora (2012, p.17), é preciso defender “uma igualdade inédita entre os sexos, o primado da diferença sem hierarquia e sem ambiguidade”.

No caso da sociedade brasileira, a mulher não sofre apenas discriminação salarial, mas também violência doméstica, uma situação tão absurda que foi preciso criar uma Delegacia da Mulher tal o número de mulheres assassinadas em nosso país. Assim, é mais do que primordial redefinirmos o papel social da mulher que, nas últimas décadas, tornou-se igualmente provedora do sustento econômico familiar¹. Nas palavras de Rosiska:

A dívida da sociedade brasileira para com as mulheres não reside apenas nas diferenças salariais, no anacronismo das mentalidades que leva à exclusão dos lugares de poder, nem na convivência nas ruas e nas casas com formas explícitas e sutis de violência. Reside no silêncio que pesa sobre os ônus da vida privada (...) Tudo mudou, mas continuamos a viver como se nada tivesse mudado. O grande desafio que se coloca ao século XXI é o fim do faz de conta. O século XIX fez de conta que as mulheres não existiam para a vida pública. O século XX fez de conta que a vida privada não existia para as mulheres que investiam no espaço público. O novo século terá que pôr de pé uma sociedade em que a vida real se imponha como ela é, com os riscos e as oportunidades que oferece, sem equívocos ou ocultações (OLIVEIRA, 2012, p. 30).

Na análise da escritora, devemos buscar a definição, ou redefinição, do feminino particularmente na Literatura do século XX em que a emergência do feminino começou a se manifestar de forma mais sólida:

A vinda das mulheres para à criação cultural, ao universo da ficção, foi um crime político. As leis da cidade sempre quiseram que um mundo cultural masculino e um mundo cultural feminino sustentassem, sem equívoco, o equilíbrio do mundo. A literatura foi domínio reservado do mundo cultural masculino. A criação artística e literária, enquanto ela de comunicação com o público – gesto, palavra ou imagem endereçados a todos, anônimos, desconhecidos -, enquanto voz voltada para o mundo, não poderia, por isso, ser voz feminina. A não ser como transgressão da regra fundadora

¹ É preciso esclarecer que a desigualdade salarial entre homens e mulheres não é um problema enfrentado apenas pela sociedade brasileira. Em março de 2015, duas mulheres de influência global - Hillary Clinton e Melinda Gates - lançaram o relatório “*No Ceilings*”, relatório este que comprova a desigualdade salarial entre homens e mulheres nos Estados Unidos (CLINTON, GATES, 2015).

que, separando o Masculino e o Feminino, atribui a uns e outros estilos, modos de expressão que lhes são próprios e não apropriáveis pelo outro sexo (OLIVEIRA, 2012, p. 130).

Encorajadas pelo movimento feminista, as mulheres decidiram escrever pois escrever é um ato de resistência, significa ganhar voz na sociedade. No entanto, de acordo com a autora, muitos desses textos não se preocuparam em preservar a sua qualidade estética: “São poucas as autoras que, nesse período, alcançaram qualidade literária. A maioria simplesmente beneficiou-se de um clima de época” (OLIVEIRA, 2012, p. 143).

Rosiska prossegue afirmando que não se pode confundir escrita feminina e escrita feminista: “Duas questões têm sido desde então confundidas: existe uma escrita feminina feita de temas e estilos identificáveis como de autoras mulheres? Ou uma escrita feminista, que pretende levar para o campo literário a busca de identidade social e sexual” (OLIVEIRA, 2012, p. 144). O grande desafio consiste, portanto, em saber o que significa exatamente essa escrita feminina já que a mulher sempre foi uma construção social.

A escritora entende que definir o feminino significa reescrever a História das Mulheres, revalorizar o saber feminino tradicional. Nesse sentido, a literatura de autoria feminina representa, antes de mais nada, a mulher em conflito, dividida entre um passado que sempre lhe impôs determinados papéis e um presente que lhe apresenta novos horizontes de vida.

Em suma, Rosiska advoga a ideia de que toda mulher deve lutar pela sua educação², educar-se é uma forma de não se deixar oprimir, o caminho para conquistarmos a tão sonhada independência financeira que é a nossa “carta de alforria.”³A educação é a base para construirmos uma sociedade em que a mulher seja respeitada.

REFERÊNCIAS

BALZAC, Honoré. *Madame Firmiani*. Paris: Gallimard, 1976.

BARBOSA, João Alexandre. *A biblioteca imaginária*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. São Paulo: Nova Fronteira, 1987.

BETTIOL, Maria Regina Barcelos. Madame du Châtelet: A “Grande Dama” do Século das Luzes. In: _____; HOHLFELDT, Antonio (Orgs.). *O Século das Luzes: uma herança para todos*. Porto Alegre: TOMO/Movimento, 2009. p. 79-89.

² No século XVIII, Gabrielle Émilie Le Tonnelier de Breteuil, mais conhecida como Marquesa du Châtelet, já afirmava que é responsabilidade de toda mulher lutar pela sua educação (BETTIOL, 2009).

³ Entre outras coisas, Virginia Woolf (1951) costumava dizer que a independência financeira é a nossa “carta de alforria”, o nosso passaporte para liberdade.

- BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- BRANDÃO, Inácio de Loyola. In: OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. *Baile de Máscaras*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- BRUNN, Alain. *L'auteur*. Paris: Flammarion, 2001.
- CLINTON, Hillary; GATES, Melinda. *No Ceilings*. Publicado em março de 2015. Disponível em: <<http://noceilings.org/>>. Acesso em: 14 ago. 2015.
- GUILLÉN, Claudio. On the uses of literary genre. In: *Literature as system*. Princeton: Princeton University Press, 1971. p. 107-134.
- OLIVEIRA, Carmen L. Prefácio. In: OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. *A Natureza do Escorpião*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. *A libertação da mulher*. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1975.
- _____. *Vivendo e aprendendo: experiências em educação popular*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- _____. *Guia de Defesa das Mulheres contra a Violência*. Brasília: Conselho Nacional dos Direitos da Mulher/Ministério da Justiça, 1985.
- _____. *Le féminin ambigu*. Genève: Éditions du Concept Moderne, 1989.
- _____. A cicatriz do andrógino. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 101, p. 145-162, abr./jun. 1991.
- _____. *La Culture des Femmes: tradition e innovation*. Paris: UNESCO, 1992.
- _____. Estratégias da igualdade. In: *Programa nacional de promoção da igualdade de gênero*. Brasília: Conselho Nacional dos Direitos da Mulher, Ministério da Justiça, 1996.
- _____. Na democracia, a igualdade entre homens e mulheres faz toda a diferença. In: *Programa nacional de igualdade de oportunidades na função pública*. Brasília: Conselho Nacional dos Direitos da Mulher, Ministério da Justiça, 1998.

- _____. *A Dama e o Unicórnio*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- _____. *Outono de Ouro e Sangue*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- _____. *Reengenharia do tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- _____. *A Natureza do Escorpião*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- _____. *Chão de Terra*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2010.
- _____. *Elogio da diferença: o feminino emergente*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.
- _____. Biografia. *Academia Brasileira de Letras*. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/biografia>>. Acesso em: 14 ago. 2015.
- _____. *Discurso de posse na ABL, em 14 de junho de 2013*. Disponível em: <<http://www.Academia.org.br/academicos/rosiskadarcydeoliveira>>. Acesso em: 14 ago. 2015.
- _____. *Baile de máscaras*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- _____. *Pássaro louco*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- QUEIROZ, Maria José de. *Os males da ausência: a literatura do exílio*. Rio de Janeiro: TopBooks, 1998.
- SÁ, Jorge de. *Crônica*. São Paulo: Ática, 1985.
- WOOLF, Virginia. *Une chambre à soi*. Paris: Denoel/Gonthier, 1951.
- ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 105-116, jul./dez. 2009.

CAPÍTULO 8

ZÉLIA GATTAI: A MEMÓRIA COMO BÁLSAMO

Márcia Lopes Duarte

Descobri, um dia, que ao escrever minhas memórias consigo escapar do sofrimento numa fuga reparadora. O último livro que publiquei foi escrito num momento dramático de minha vida.
(Zélia Gattai, *Discurso de posse na ABL*)

A escritora Zélia Gattai, durante boa parte da sua vida, foi conhecida apenas como a esposa de um dos maiores escritores brasileiros de todos os tempos, o baiano Jorge Amado. Porém, a partir do momento em que resolveu se lançar à empreitada de contar suas próprias histórias, demonstrou que, seja pela convivência com os grandes ícones da literatura de sua época, seja por suas qualidades intrínsecas, era talhada também para o domínio das letras e o âmbito da narrativa.

A menina de São Paulo, cuja infância foi tão bem descrita no livro *Anarquistas Graças a Deus*, de 1979, que encerrou sua trajetória em uma casa do Rio Vermelho, na cidade de Salvador, Bahia, tinha, segundo sua mãe, uma estrela que a acompanhava e transformava seus feitos em grandes realizações. Tal estrela brilhou por toda a vida de Zélia e fez com que ela fosse uma observadora atenta e sensível das pessoas e situações que melhor caracterizaram sua época. Testemunha ocular de um século bastante movimentado da história mundial, Zélia Gattai soube verter para seus livros, com uma visão ímpar, a realidade imensa que presenciou.

Ler os textos desta contadora de histórias exemplar nos faz compreender um pouco melhor o século XX, século de muitas inovações, mas também de retrocessos colossais, como as duas guerras mundiais e a guerra fria. Pela sua mão, somos conduzidos pelas ruas de uma cidade brasileira que viria a ser um polo importantíssimo de desenvolvimento econômico, a cidade de São Paulo dos anos 20; somos levados ao Rio de Janeiro dos anos 40, quando Jorge Amado foi eleito deputado pelo Partido Comunista Brasileiro; somos mergulhados na Europa do pós-guerra, um espaço onde as Utopias ainda tinham espaço, mas as realidades eram opressivas e singulares; somos embalados pelo ritmo baiano da vida da família Amado no Rio Vermelho.

TRAJETÓRIA DE VIDA

Um dia mamãe declarou que sua caçula, a última de seus cinco filhos, havia nascido com a estrela. (...) Não entendi, nunca cheguei a tirar a limpo se mamãe regozijava-se diante de tal descoberta ou se não estava de acordo com que apenas a pequena “atrevida” - era como me chamava- fosse agraciada com tal regalia.
(Zélia Gattai, *Discurso de posse na ABL*)

Zélia nasceu na cidade de São Paulo, em 2 de julho 1916, filha de imigrantes italianos cujas famílias, por caminhos diferentes, chegaram ao Brasil a fim de encontrarem um mundo melhor. Angelina Da Coll, Ernesto Gattai, seus filhos, inclusive a filha caçula, Zélia, parentes, vizinhos e amigos são os personagens que povoam o primeiro livro da autora, escrito quando ela tinha 63 anos.

Num casarão antigo, situado na Alameda Santos número 8, nasci, cresci e passei parte de minha adolescência. Ernesto Gattai, meu pai, alugara a casa por volta de 1910, casa espaçosa, porém desprovida de conforto. Teve muita sorte de encontrá-la, era exatamente o que procurava: residência ampla para a família em crescimento e, o mais importante, o fundamental, o que sobretudo lhe convinha era o enorme barracão ao lado, uma velha cocheira, ligada à casa, com entrada para duas ruas: Alameda Santos e Rua da Consolação. Ali instalaria sua oficina mecânica. Impossível melhor localização! (GATTAI, 1979, p. 9).

Pela Alameda Santos, desfilaram personagens das mais variadas nacionalidades, descendentes de italianos, turcos, portugueses, pessoas com vários credos e várias concepções ideológicas. Aquilo que se sobressai nas narrativas de Zélia Gattai nesse livro, entretanto, são exatamente a forma simples de levar a vida, as idiossincrasias da vida familiar dos Gattai e, principalmente, a figura de dona Angelina, mulher que possuía uma capacidade ímpar de agregar família e amigos, mesmo tendo um posicionamento bastante crítico sobre a vida. A infância de Zélia, mediada pelas leituras políticas dos pais, as aventuras burlescas da vizinhança e as façanhas amorosas dos irmãos, transcorre de modo singelo, ou assim a percebemos na leitura do texto, construído por uma narradora que soube nos transportar a este outro mundo, mais ingênuo e típico, no início do século XX.

Em 1945, depois de um casamento frustrado e tendo um filho pequeno, Zélia é apresentada a um escritor bastante promissor, que despontava na política, em um período de rara democratização, logo após a ditadura do Estado Novo. Jorge Amado já havia publicado, naquele momento, romances significativos, que imprimiram o tom da primeira fase de sua obra, de alto teor social e político. A jovem Zélia já havia lido os textos de Amado e não resistiu ao charme e à figura sedutora do escritor baiano. Após um rápido flerte, Zélia e Jorge assumem o romance, cuja duração ultrapassou meio século.

Esse primeiro momento da vida em comum do casal Amado é descrito no livro

Um chapéu para viagem, de 1982. Neste romance, destacam-se duas figuras significativas da vida de Jorge, sua mãe, dona Lalu, e sua filha, Lila, que faleceria em 1949, quando o casal se encontrava no exílio. Também nesse período, 1947, nasce o primeiro filho do casal, João Jorge:

Na viagem para o Rio faria minha estreia em avião. Jorge me perguntara se estava com medo de voar e eu lhe dissera que não tinha medo de avião nem de nada; nem mesmo de enfrentar Lalu, acrescentei. Lalu era a forma carinhosa com que marido e filhos tratavam dona Eulália Leal Amado, mãe de Jorge (GATTAL, 1982, p. 12).

A vida de Zélia e Jorge, nos primeiros tempos, foi bastante movimentada. Compraram um sítio no interior do Rio de Janeiro e, enquanto ela gerenciava a casa, ele dividia-se entre a vida literária e a política. Em 1948, porém, a aparente calma do casal, e do país, foi sacudida por um vendaval: Jorge foi cassado e o partido retornou à ilegalidade. Com a ameaça de prisão iminente, Jorge exila-se na Europa; alguns meses depois, com o filho de colo, Zélia foi ao seu encontro, para uma aventura que duraria cinco anos.

Na Europa, primeiro na França, até 1950, quando o casal foi convidado a se retirar do país, depois na Tchecoslováquia, onde, em 1951, nasceu sua filha, Paloma, o casal conviveu com artistas e intelectuais do mundo todo, como, por exemplo, Pablo Neruda, Nicolás Guilén, Giorg Luckács, Anna Seghers, Pablo Picasso, Ilya Ehrenburg, Carlos Scliar, entre outros. O período de domicílio na França e as viagens pelos países do bloco comunista são descritos por Zélia em seu livro *Senhora dona do baile*, de 1984.

–*Vous avez quinze jours pour quitter La France*. Quinze dias para sair da França? Jorge perguntou ao homem:– Podemos saber qual é o motivo? Nossos documentos não estão em ordem? – Vossos documentos estão em ordem, mas os senhores devem deixar a França dentro de quinze dias – repetiu em tom seco.(...)O homem gordo dignou-se a levantar a cabeça para me encarar:– *Vous Voyagez trop!* – Viajamos demais! (GATTAL, 1984, p. 300).

Expulsos da França por viajarem demais pelos países do eixo comunista, os Amado acabam sendo acolhidos na Tchecoslováquia, e passam a habitar o Castelo da União dos Escritores, em Dobris. A estadia do casal em um país que fazia parte do bloco comunista e as constatações de Zélia sobre o momento histórico diferenciado que eles vivenciaram estão descritas no livro *Jardim de inverno*, de 1988.

O primeiro segmento do livro retoma a debandada de Paris (em apenas quinze dias) e a reaproximação entre a França, país amado por ela e por Jorge, e o escritor brasileiro, que, em 1984, ganhou a Legião de Honra, no grau de Comendador, das mãos do presidente François Mitterrand.

A cerimônia no Elysée começara. Jorge não escondia sua emoção. Extremamente comovida, também eu não conseguia desviar os olhos de seu rosto, adivinhando o que lhe ia no coração. De repente nossos olhares se encontraram e sorrimos. Para ele e para mim, aquele ato tinha um significado muito especial: naquele dia, somente naquele dia, ali, na solenidade festiva, em meio a tanto carinho, se daria a reparação pública e completa da injustiça e da violência que sofrêramos nos fins de 1949 (GATTAI, 1988, p.11).

Além das questões políticas, o livro trata, também, da vida cotidiana da família Amado em Dobris, no Castelo da União dos Escritores da Tchecoslováquia. No que se refere à vida pessoal de Zélia e Jorge, dois fatos são essenciais nesta obra. Por um lado, a tristeza pela morte da filha do escritor que ficara no Brasil. Lila faleceu em 1949, aos 15 anos, enquanto seu pai estava no exílio. Por outro lado, em 1950, Zélia engravidou de Paloma, sua terceira e última filha, que nasceria em Praga no ano seguinte.

Entre o turbilhão das questões políticas, sociais e econômicas que marcaram uma época, o período que ficou conhecido como guerra-fria, e as miudezas do dia a dia, que precisam ser vivenciadas mesmo no exílio, os Amado viajaram pelo mundo, inclusive a China, viagem dos sonhos de Zélia. As considerações a que a narradora chega no decorrer do livro, depois de vivenciar todas estas perspectivas, é crucial para entendermos sua visão de mundo:

Homens assim, tão monstruosos, existem em todos os governos do mundo. Antes, eu não podia sequer admitir que pudessem existir num país socialista. Ser perseguido, preso, desterrado, torturado e morto por uma ditadura qualquer, a mim não surpreendia, mas ser perseguido, preso, desterrado, torturado e morto pelo regime pelo qual lutamos, pelo qual dedicamos nossa vida, inadmissível (GATTAI, 1988, p. 139).

A Zélia que saíra do Brasil em 1948, com um filho pequeno nos braços e um marido à espera num porto da Itália, que percorreu o mundo em busca da paz e da compreensão entre os povos, que não podia retornar à sua pátria, pois seu marido, apesar de ser um escritor já bastante importante naquela época, era *persona non grata* em vários lugares, inclusive no seu próprio país, finalmente pôde retornar em 1952, para nunca mais ter que abandonar novamente sua terra natal. De sua experiência nestes anos difíceis, ela afirma, no final do livro:

Sofri, mas também tive os melhores momentos de minha vida: pela mão de Jorge percorri mundos próximos e distantes, conheci povos e países, convivi com grandes homens, de alguns deles me tornei amiga. Voltava outra mulher, amadurecida, cabeça arejada, disposta a seguir meu rumo sem vacilações. De uma coisa, no entanto, estou certa – eu não mudara: continuava a ser a moça simples que Jorge fora descobrir em São Paulo, sem artifícios, nem empáfia, ingênua, por que não? (GATTAI, 1988, p. 224).

Retornados ao Brasil, o casal Amado continuou sua trajetória, que culminou com a mudança, em 1963, para a casa do Rio Vermelho, bairro de Salvador, na qual eles viveram até o final da vida de Jorge, em 2001. As lembranças deste lugar que ficou conhecido como um recanto cultural único no Brasil, frequentado por celebridades nacionais e internacionais, estão descritas por Zélia no livro *Memorial do amor* :

Sobre nossa casa, de Jorge e minha, na rua Alagoinhas, 33, no bairro do Rio Vermelho, em Salvador da Bahia, muito já se disse, muito se cantou. Citada em prosa e verso, sobra-me, no entanto, ainda o que dela falar. Fico pensando se alcançarei escrever todas as histórias, tantas, de gente e de bichos que nela passaram nesses quarenta anos lá vividos. Neste momento, quando me despeço do lugar onde passei o melhor tempo de minha vida, ao deixar Jorge repousando sob a mangueira por nós plantada no jardim, mil lembranças afloram-me à cabeça. Lembro-me de coisas que para muitos podem parecer tolas, mas que para mim não são (GATTAI, 2004, p. 15).

Após a morte de Jorge, Zélia seguiu seu caminho, continuou escrevendo e passou a utilizar sua memória para curar as feridas geradas pela doença e pela morte. Eleita para a Academia Brasileira de Letras, passou a ocupar a Cadeira 23, que havia sido ocupada por Jorge anteriormente, cujo patrono é José de Alencar e o primeiro ocupante foi Machado de Assis. Zélia faleceu em 2008.

A ESSÊNCIA DA OBRA

Com uma bagagem tão grande de experiências vividas, uma vida tão longa, de alegrias e sofrimentos, chego agora aos 14 livros, este último escrito depois de Jorge partir.
(Zélia Gattai, *Discurso de posse na ABL*)

Zélia Gattai foi uma escritora de memórias, o tom que ela imprimiu à sua obra foi o tom dos contadores de história, que revivem os fatos e os abrihantam com sua imaginação. A fim de burlar o abismo do esquecimento, a escritora reconstruiu sua trajetória de vida em textos nos quais o principal ingrediente é a linguagem coloquial, que garante uma proximidade entre o vivido, o narrado e o leitor. A fluência de sua narrativa deve-se, então, à junção destes elementos, mas também ao fato de ela ter sido testemunha ocular de momentos simbólicos na história do século XX. Os textos de Zélia empreendem, deste modo, uma dupla jornada, reapresentam os episódios de uma época, ao mesmo tempo em que deliciam o leitor com sua prosa aparentemente simples:

Escrever textos sobre memória promove um encontro com as origens, já que em sua raiz mítica, no espaço da memória, reside o encontro do passado com o presente, fazendo uma ponte entre os vivos e os mortos,

é um espaço atemporal que segue um *cronos* próprio ao elemento do imaginário (AMARAL, 2010, p.10).

A intenção da narradora que, em um primeiro momento, poderia ser única e exclusivamente a intenção de recontar as histórias referentes à sua família e à sua vida, acabou dando espaço para a criação de um panorama de época, tanto no que se refere ao livro inicial, *Anarquistas graças a Deus*, como aos demais textos memorialistas da autora. Assim, somos apresentados a figuras exemplares, cujo papel no texto (e na história) é construído por força desta memória que recupera, mas também imagina, e, portanto, cria novas realidades.

O encontro promovido por Zélia Gattai entre o passado e o futuro resulta em uma narrativa idílica, na qual os elementos cruciais não são, necessariamente, os fatos, mas antes a impressão que estes fatos deixaram na narradora. A condução que ela dá à sua história, na qual a cronologia é, por vezes, subvertida, é a imaginação. Zélia pinta um quadro com cores muito vivas, muito intensas, justamente porque faz uso de suas emoções frente àquilo que vivenciou. Há, nos textos dela, uma intensidade que faz com que os leitores sintam-se, também eles, observadores secundários dessa realidade proporcionada pela visão aguçada da autora.

Zélia é uma escritora de memórias, iniciada na atividade literária tardiamente. Ela guardou, em lugares privilegiados da memória imagens de uma vida conjunta com seu parceiro, e não só relembra sua vida na fase madura, como também é responsável por relatar a chegada e o início da colonização italiana em São Paulo (AMARAL, 2010, p.10).

Em seu primeiro livro, publicado em 1979, Zélia Gattai retoma episódios de sua infância em São Paulo, no seio de uma família de origem italiana, cuja perspectiva é diferenciada com relação aos demais moradores da região. Pelo livro, desfilam personagens que conviveram com a menina Zélia, desde seus pais, irmãos e demais parentes, até seus vizinhos e alguns personagens típicos de sua época. A narrativa percorre as recordações da autora, sempre com o foco nas peculiaridades da vida em família, inclusive relatando a vinda dos italianos para o Brasil, a partir do que era referido pelos mais velhos, como o nono Gênio (pai de dona Angelina) e o tio Guerreando (irmão de seu Ernesto).

Ao narrar sua infância e juventude, a autora extrapola o simples ato de lembrar recriando os tempos libertários vivenciados pela família Gattai, rebelde por tradição. Através de sua narrativa, o proletariado paulista – então espalhado pelos bairros do Brás, Mooca e Bexiga – ganha rosto e movimento, delineado por emoções que expressam seus ideais de luta (CARNEIRO, s.d., p. 1).

O foco do livro de Zélia, para além de uma aparente crônica de costumes, é recontar as façanhas vivenciadas em uma determinada época, demonstrando a pertinência de recuperar, através da memória, aspectos da sociedade já há muito esquecidos. Enquanto tece

sua trama, que tem como núcleo a família Gattai e cuja personagem-chave é, com certeza, dona Angelina, a narradora preocupa-se em apresentar as facetas da realidade de uma cidade que viria a se tornar um importante centro econômico-cultural. A São Paulo que surge das linhas escritas por Zélia Gattai é um lugar ainda aconchegante, no qual as famílias, oriundas de várias etnias, se conhecem e se auxiliam, a fim de sobreviverem.

Ao escrever suas memórias, Zélia deixou-nos um importante legado: o do registro histórico, produto de sua curiosa vivência na velha São Paulo da garoa. São Paulo das serenatas, dos corsos carnavalescos na Avenida Paulista, dos bailes de salão animados com ritmo de “Charleston”. (...) Tempos inesquecíveis para quem – além de tocar discos no gramofone – testemunhou a chegada do rádio, o fim do cinema mudo, as competições automobilísticas e os vibrantes encontros políticos no salão do Café Guarani ou na sede das Classes Laboriosas (CARNEIRO, s.d., p. 1).

Outro elemento a ser destacado nas obras de Zélia, já presente em seu primeiro livro, é o conteúdo político de seus escritos. Para além das filiações partidárias ou ideológicas, a autora sempre manifestou uma compreensão política da realidade, no sentido de compreender, de forma evidente, que a existência humana se dá em vários âmbitos e um deles, bastante significativo, diz respeito aos papéis sociais que o indivíduo assume na sua trajetória. Talvez por ter sido criada em uma família na qual as ideias políticas eram debatidas abertamente, talvez por ter convivido com figuras expressivas na atuação política nacional, como o próprio marido, Jorge Amado, Zélia não consegue observar o mundo de forma ingênua e descomprometida.

Exemplo claro disso é a menção ao episódio de Sacco e Vanzetti, anarquistas italianos injustamente presos e condenados à morte nos Estados Unidos, que merece destaque no livro de Zélia. Tal episódio causa comoção na colônia italiana no Brasil e a menina Zélia vê o fato como um “hediondo crime prestes a ser cometido” (GATTAI, 1979, p. 168).

Zélia Gattai nasceu, cresceu e se fez mulher neste mundo da subversão. Suas oportunidades foram múltiplas, ora como membro da família Gattai, ora como esposa de Jorge Amado, escritor e comunista convicto. Ao longo de décadas, foi duplamente estigmatizada como “filha de anarquistas” e “esposa de comunista”; o mesmo acontecendo com Jorge Amado que somou, em seu prontuário DEOPS, as culpas da família Gattai (CARNEIRO, s.d., p. 11).

Também nas obras posteriores, o olhar de Zélia sempre perpassou as questões referentes à política e à atuação política de seus amigos (e inimigos). Pode-se perceber tal perspectiva, por exemplo, em *Um chapéu para viagem*, no qual fica evidente seu incômodo com a realidade brasileira pós Estado Novo e o curto período de tempo que durou a experiência democrática. Também em *Senhora dona do baile e Jardim de inverno*, observa-se claramente a postura crítica da narradora que, se no primeiro livro, encanta-se com as benesses do mundo

socialista, no segundo, aponta a crueldade e os desmandos dos próprios homens que a levaram a acreditar na utopia. Zélia conviveu, desde sempre, com pessoas que, de forma anônima (como seus pais e os anarquistas italianos com os quais conviviam) ou de forma institucionalizada (como seu marido, Jorge Amado, que foi deputado e membro do PCB) manifestaram-se contra as injustiças e as discrepâncias da sociedade. Também ela, com sua escrita, contribuiu para a reflexão sobre esta questão, tão pertinente e, infelizmente, até hoje, tão mal formulada.

Além dos aspectos já apontados, as narrativas de Zélia Gattai apresentam, ainda, um outro viés, bastante significativo. A fim de compor suas memórias e recriar sua trajetória, a autora se vale de outras vozes, além de sua própria voz, num jogo em que outros narradores são inseridos na narrativa para compor o todo a ser representado. A pesquisadora Glaucy Cristina do Amaral, em sua dissertação de mestrado, analisa tal fenômeno, referindo o conceito de meta-memória, ou seja, a memória reconstruída a partir das vozes de outros personagens, que são chamados a atuar no texto como narradores.

Essa inclusão do outro na narrativa de memórias com o objetivo de completar a memória, enriquece a trama desse tecido heterogêneo composto pelos fios do tempo e espaço que interagem e moldam o personagem principal. O matiz se dá no convívio com personalidades diversas e mescladas que são chamadas pelo autor para permanecerem na imortalidade das palavras (AMARAL, 2010, p. 43).

A narrativa de Zélia ganha, com este recurso, um toque de verossimilhança e uma proximidade mais efetiva com o leitor, uma vez que não se trata apenas de suas memórias, mas também das memórias de outrem. Aqueles que, efetivamente, participaram dos eventos e são chamados a ter voz no texto da autor conferem ao narrado um novo colorido. Importante, também, neste contexto, é a inserção, no texto, de marcadores textuais referentes à oralidade, que pontuam o texto como uma conversa entre narrador(es)/leitores.

Para aqueles que acompanham o trabalho da escritora, cujo tema é a narrativa de suas memórias, seja da infância em meio aos italianos que viviam em São Paulo no início do século XX, seja pelos relatos como esposa do escritor Jorge Amado, é possível perceber que sua escritura está repleta de elementos orais e vocalizados (AMARAL, 2010, p. 45).

O uso de recursos próprios da oralidade garante aos textos de Zélia Gattai uma cumplicidade com relação a seus leitores, que são chamados a participar da história, visto que a narradora lhes confere um papel importante na trama, a fim de referendar aquilo que vai sendo contado. Ao propiciar tal efeito a seus leitores, Zélia aproxima-se dos narradores ancestrais, aqueles que repassavam histórias de geração a geração, a fim de que estas não se perdessem no limbo do tempo. Do mesmo modo que esses narradores, porém, ela insere elementos ficcionais a suas memórias, com o intuito de propiciar um novo percurso de

leitura possível. Assim, além de lembrar o passado, ela o transforma, para que ele seja passível de novas significações.

Percebemos que a escritora Zélia Gattai não trabalha com o gênero memorialístico, narrando de forma linear acontecimentos baseados num tema geratriz; a autora extrapola os limites desse gênero, ao incluir, em sua narrativa, testemunhos e denúncias envoltos na situação política dos anos de ditadura no Brasil. Seu envolvimento em política, e a situação de exílio por que passou ao lado do escritor Jorge Amado (...). Todas essas lembranças encontram-se em sua narrativa como um *puzzle* temático, transbordando as regras que lhe dão o perfil de um texto memorialístico, no qual muitas memórias são relidas à maneira de uma meta-memória – memória das lembranças de alteridades (AMARAL, 2010, p. 71).

A forma transgressiva como Zélia Gattai narra suas memórias, expandindo as possibilidades referenciais e inserindo vozes em seu percurso, opera no leitor uma sensação de acolhimento. O mundo ficcional criado pela autora, que, como se sabe, não tinha intenção de escrever “romances” e fora desaconselhada pelo próprio Jorge a escrever “literatura”, é, portanto, agasalhado pelo viés da memória. Entretanto, se a memória de Zélia foi capaz de resgatar do esquecimento suas peripécias ao longo da vida, seu estilo como escritora transformou essas peripécias em material vivo, que encanta leitores e faz com que eles se projetem em suas narrativas.

O tom dado pela autora a seus escritos é, portanto, um híbrido entre recordação e imaginação, visto que, ao mesmo tempo em que ela revive episódios, também recria esses mesmos episódios, por força de uma habilidade única de permear o que é fato com o que é sonho. Ao nos depararmos com a figura de Zélia, desde as suas memórias de infância, na São Paulo dos anos 20, até seus dias de maturidade, na casa do Rio Vermelho, passando por uma infinidade de países e culturas, compreendemos aos poucos que aquela que nos leva pela mão é, por um lado, guardiã da memória e, por outro, tecelã das metáforas:

Zélia Gattai fez a opção mais ao seu feitio e ao gosto das multidões que os Gattai Amado sempre souberam respeitar. Em vez da Literatura para escritores, a Literatura para leitores – para o leitor médio produtivo, dirão alguns. Daí a sucessão interminável de reedições. Nada a ver com os escritores confidenciais, insulares, que escrevem para si, para o seu prazer egoísta, ou para os sócios privilegiados de algum clube fechado. Zélia Gattai fez o percurso inverso (PORTELLA, 2002, s.p.).

Pode-se, então, concordando com Eduardo Portella, afirmar que a principal característica da obra de Zélia Gattai, a característica que talvez equacione todas as demais, é o fato de que ela optou por uma “Literatura para leitores”. Zélia não escreve para iniciados, não escreve apenas para aqueles que se reconhecem em sua obra. Ela escreve para deleitar os leitores, que se emocionam com suas palavras, que sorriem com as travessuras da menina, se

encantam com sua travessia europeia e chegam às lágrimas nos momentos em que ela e outros personagens sofrem. Zélia Gattai domina o ofício de contar histórias e conduz seus leitores pelo intrincado mundo da memória, fazendo com que, por vezes, tudo pareça ter sentido.

A ACADEMICA ZÉLIA GATTAI

Nesta Casa entrei boje conduzida pela estrela de dona Angelina e iluminada por outra estrela que surgiu recentemente no céu e que brilha mais do que todas.
(Zélia Gattai, *Discurso de posse na ABL*)

Jorge Amado ocupou por 40 anos a Cadeira 23 da Academia Brasileira de Letras. Logo após o falecimento dele, em 2001, os amigos do casal Amado que eram membros da Academia, na figura de Eduardo Portela, incentivaram Zélia a se candidatar para ocupar a referida cadeira. Esta seria, segundo eles, uma maneira de homenagear o grande escritor que ele fora, mas, ao mesmo, tempo, reconhecer o valor literário de sua companheira de uma vida.

Em 21 de maio de 2002, assume a Cadeira 23, que originalmente fora ocupada por Machado de Assis. Ao ser assim referenciada pela ABL, Zélia passou a figurar, também ela, entre os imortais. Já não era a menina “atrevida”, de dona Angelina, nem a esposa do escritor agraciado. Zélia Gattai Amado, que optou por suprimir o nome do marido em suas obras literárias, por receio de ser bem recebida no mundo das letras apenas por força de seu sobrenome ilustre, coroava, então, sua trajetória como escritora, ocupando uma cadeira que, antes dela, havia abrigado dois dos ícones da literatura brasileira.

Em uma tese sobre o escasso papel feminino na ABL, de 2009, a socióloga Michele Fanini procura desvendar que quinhão coube a cada das 6 mulheres que haviam ocupado aquelas cadeiras, desde que, em 1976, o regimento da casa foi modificado a fim de permitir a elegibilidade feminina.

O ingresso de Zélia Gattai na “Casa de Machado de Assis” trouxe consigo algo novo, capaz de sedimentar, simbolicamente, os laços que a uniam em vida a Jorge Amado: pela primeira vez, a genealogia de uma Cadeira comporta como membros – ainda por cima, sequenciais – marido e mulher. A imortalidade literária parece sacramentar a tão duradoura união vivida pelo casal (FANINI, 2009, p. 290).

A autora aponta, ainda, o fato de a eleição de Zélia ter sido vista, por alguns, como uma homenagem ou herança, devido ao fato de ela ser esposa de Jorge Amado, um grande escritor que acabara de falecer. O fato de Zélia ter sido eleita quase que por unanimidade (32 votos) e a pronta defesa de alguns dos mais importantes acadêmicos não serviram para minimizar a dúvida, visto que, por mais que se tecessem justificativas, o fato é que Zélia viria a ocupar a Cadeira que havia, anteriormente, sido ocupada por Jorge e, além disto, nunca, antes, se havia cogitado seu ingresso na ABL.

Seria uma coincidência a indicação de seu nome ocorrer justamente após a morte de seu “Amado”? (...) Arriscamos, pois, a apostar na existência de uma relação entre a indicação do nome da memorialista e o falecimento do escritor. Muito embora Tarcísio Padilha tenha chegado a declarar, em 2001, que o resultado favorável da votação obtida por Zélia Gattai não devesse ser atribuído ao fato de ser ela esposa de Jorge Amado, dois anos mais tarde, o mesmo acadêmico deixa escapar, durante seu discurso de recepção à recém-eleita Ana Maria Machado, que a presença de Zélia Gattai na ABL “constituiu uma engenhosa e sábia maneira de reter entre nós o grande Jorge Amado” (FANINI, 2009, p. 295).

A questão que se coloca hoje, entretanto, é que, tendo sido alçada à Academia apenas por seus méritos, ou contando com os laços familiares bastante significativos, Zélia Gattai mereceu ocupar a Cadeira 23, uma vez que, além de ser uma exímia contadora de histórias, apresentava um estilo bastante diverso com relação ao estilo que tornou seu marido reconhecido no mundo todo. Se Zélia perpetuou o legado dos Amado na ABL, também emprestou à “Casa de Machado de Assis” seu jeito simples de referenciar os fatos do cotidiano, sua prosa de menina ingênua, que cativa os leitores e perpetua a figura do narrador.

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos (BENJAMIN, 1993, p. 198).

Se concordamos com o filósofo alemão Walter Benjamin sobre o papel desempenhado pelos narradores e sua forma de representá-lo, Zélia Gattai foi uma narradora exemplar. Ela soube recorrer à arte da contação de histórias como se nós, leitores, fôssemos seus velhos companheiros na jornada empreendida. Narrou-nos histórias de vida que fizeram com que pudéssemos refletir sobre os principais questionamentos humanos. Zélia não é, portanto, uma continuadora, ou pior, simples imitadora da obra de seu marido. Assim, se Zélia representou a continuidade do trabalho literário dos Amado na ABL, o fez a partir de um outro paradigma e, portanto, apenas engrandeceu o espectro da “Casa de Machado de Assis”.

FIM DE FESTA

A Estrela

*Vi uma estrela tão alta,
Vi uma estrela tão fria!
Vi uma estrela luzindo
Na minha vida vazia.*

(Manuel Bandeira, Estrela da Vida Inteira)

O legado de Zélia Gattai para a literatura brasileira é inegável. Seu estilo literário é memorialista, como vimos nas análises empreendidas sobre sua obra, e sua principal virtude é o fato de que conta histórias como se fosse íntima de seus leitores. Zélia traz os leitores para dentro de sua vida, como se eles estivessem todos sentados no seu quintal na casa do Rio Vermelho. Tal ambiente de cumplicidade torna a leitura um momento prazeroso, no qual adquirimos uma sensação de estar frente a velhos conhecidos, principalmente quando os amigos citados pela narradora são figuras ilustres, que representam as artes e a história do século XX.

A memória, para Zélia, é fonte de alegria, pois é através dela que a autora se reencontra com seu passado e se reconcilia com seu presente. Através das histórias que conta, Zélia Gattai não só nos dá um panorama vivido do mundo que conheceu, mas também exorciza seus fantasmas do presente, fazendo crer aos seus leitores que o único modo de permanecer, de sobreviver, é contar e recontar as histórias vivenciadas, a fim de não se perder nos labirintos do esquecimento e da perda. A memória da escritora, bem como suas construções ficcionais, que são visíveis nos textos e inevitáveis para aquela que conviveu por mais de meio século com um dos maiores ficcionistas do século XX, recria os fatos que ela viveu, mas, além disso, representa a sua possibilidade reviver o que já foi vivido, aquilo que parecia perdido para sempre nos meandros esquecimento.

O aspecto subjetivo e introspectivo que toma conta do memorialista faz da escrita de memórias um encontro consigo mesmo, um processo de reflexão, de reencontro com o passado; possibilita, no ato de registrar na forma escrita, a socialização dos seus momentos intimistas, tornando coletivas suas impressões sobre tal fato (AMARAL, 2010, p. 19).

As memórias de Zélia recriam o espaço do vivido, aquilo que foi experienciado e se perpetuou como forma de fugir do esquecimento. Ao recriar, em suas obras, as várias situações de sua vida pregressa, a autora se coloca como aquela que é capaz de refletir sobre o passado, a fim de ampliar o presente, trazendo à tona os aspectos da realidade que fazem com que a vida tenham sentido, costuradas, no tecido da memória, pelas linhas da ficção. Zélia dá, àquilo que foi vivido, por ela e pelos outros, um novo sabor. Apresenta fatos sobre os quais já temos conhecimento com uma nova roupagem, serve de guia, captando nosso olhar para uma perspectiva diferente, expressa pelos detalhes que só ela consegue observar.

A estrela da filha caçula de dona Angelina e seu Ernesto apagou-se em 17 de maio de 2008. Zélia morreu aos 91 anos, deixando uma obra significativa e exemplar em um gênero, o memorialismo, no qual a presença feminina não é comum, pelo menos no que se refere à produção literária brasileira. Dentre os prêmios que recebeu, destacam-se: Prêmio Dante Alighieri (concedido por uma organização italiana que tem por finalidade divulgar e difundir a cultura do país -1980); Prêmio Revelação Literária, concedido pela Associação de Imprensa (1980); Diploma de Sócia Benemérita da Ordem Brasileira dos Poetas da Literatura de Cordel; Placa “As dez mulheres mais bem sucedidas do Brasil” pela Mac Keen (1980);

Título de Cidadã Honorária da Cidade de Salvador, Bahia (1984); Título de Cidadã Honorária da Cidade de Mirabeau (1985); Título no grau de Grande Oficial da Ordem do Infante Dom Henrique, concedido pelo governo português (1986); Diploma de Madrinha dos Trovadores, concedido pela Ordem Brasileira dos Poetas da Literatura de Cordel; Medalha do Mérito Castro Alves, da Secretaria da Educação e Cultura do Estado da Bahia (1987); Eleita A Mulher do Ano pelo Conselho Nacional da Mulher (1989); Comenda das Artes e das Letras dada pela ministra da França, Catherine Trautmann (1998); Comenda Maria Quitéria pela Câmara Municipal de Salvador (1999).

Zélia Gattai Amado, que foi, por muitos anos, considerada a companheira essencial de um dos principais escritores da literatura ocidental do século XX, conseguiu, a partir de suas próprias habilidades literárias, alçar voo e se destacar na mesma área que consagrou seu marido. Se, por algum tempo, pairou sobre ela, como sobre muitas outras mulheres de sua época, a dúvida quanto ao talento genuíno ou o beneplácito do nome ilustre, o legado de sua obra e o fato de seguir sendo lida, garantem à ítalo-brasileira nascida em São Paulo um lugar de destaque na literatura nacional. No ano do centenário de seu nascimento, não há maior homenagem que continuar lendo e relendo sua obra, cuja análise aqui empreendida, demonstra a pertinência de sua presença nestas páginas.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Glaucy Cristina do. *A narração memorialística em 'A casa do Rio Vermelho', de Zélia Gattai: uma meta-memória*. São Paulo, 2010 (Dissertação de mestrado – USP).

BANDEIRA, M. *Estrela da Vida Inteira*, Poesias Reunidas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

BENJAMIN, Walter. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BRAGA, Kassiana. *O memorialismo nas obras de Zélia Gattai*. Disponível em: <http://www.encontro2014.sp.anpuh.org/resources/anais/29/1406769860_ARQUIVO_Artigo_completo_Anpuh.pdf>. Acesso em: 30 ago. 2015.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *Memórias de uma jovem anarquista*. [s.d.]. Disponível em: <http://www.usp.br/proin/download/artigo/artigo_zelia_gattai.pdf>. Acesso em: 16 set. 2015.

FANINI, Michele Asmar. *Fardos e Fardões: Mulheres na Academia Brasileira de Letras (1897-2003)*. São Paulo, 2009 (Tese de doutorado – USP).

FUNDAÇÃO CASA DE JORGE AMADO. Disponível em: <[http:// www. jorgeamado. org.br/](http://www.jorgeamado.org.br/)>. Acesso em: 15 set. 2015.

GATTAI, Zélia. *Anarquistas Graças a Deus*. Rio de Janeiro: Record, 1979.

_____. *Um Chapéu para Viagem*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

_____. *Senhora dona do baile*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

_____. *Jardim de Inverno*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado. 1988.

_____. *A Casa do Rio Vermelho*. São Paulo: Record. 1999.

_____. *Discurso de posse de na ABL*. [s.d.]. Disponível em: <[http:// www. academia.org. br/ academicos /zelia-gattai/discurso-de-posse](http://www.academia.org.br/academicos/zelia-gattai/discurso-de-posse)>. Acesso em: 15 set. 2015.

_____. *Memorial do amor*. São Paulo: Record, 2004.

MENDES, Enói Maria Miranda. *Zélia Gattai em “A” Senhora dona do baile: uma autobiografia*. Disponível em: <[http:// www. memoria. fahce. unlp. edu. ar/ trab_ eventos/ fev. 2376/. pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/fev.2376/.pdf)>. Acesso em: 30 abr. 2015.

PORTELLA, Eduardo. *Discurso de recepção à Acadêmica Zélia Gattai*. Discurso de recepção por Eduardo Portella, em 21 de maio de 2002. Disponível em: <[http:// www. academia. org.br/ academicos/zelia-gattai/discurso-de-recepcao](http://www.academia.org.br/academicos/zelia-gattai/discurso-de-recepcao)>. Acesso em: 16 set. 2015.

POSFÁCIO

A aproximação pela leitura de ***Entre livros e discursos: a trajetória das mulheres da Academia Brasileira de Letras***, organizado por Maria Regina Barcelos Bettiol e Maria Thereza Veloso no contexto do estágio pós-doutoral oferecido pelo PNPd/CAPES - Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Regional Integrada – Campus de Frederico Westphalen, no Rio Grande do Sul, constitui-se no processo de significação dos ensaios ricamente elaborados pelas pesquisadoras Mara Lúcia Barbosa da Silva, Margarida Alves Ferreira, Rita Lenira de Freitas Bittencourt, Eliana Inge Pritsch, Cinara Ferreira, Maria Aparecida Ribeiro, Maria Regina Barcelos Bettiol, Márcia Lopes Duarte as quais celebram, no contexto singular da Academia Brasileira de Letras, não apenas a atuação das acadêmicas Ana Maria Machado, Cleonice Berardinelli, Dinah Silveira de Queiroz, Lygia Fagundes Telles, Nélida Piñon, Rachel de Queiroz, Rosiska Darcy de Oliveira, Zélia Gattai, enquanto cidadãs, mas, de forma indiscutível, enquanto artistas da palavra, na condição de imortais da ABL. Suas obras enriquecem o cânone festejado pela crítica de todos os tempos. São autoras de textos ficcionais que defendem os valores de determinado grupo num tempo específico da história da humanidade, real ou imaginado, em determinada condição social, também real ou imaginada, sujeitos a variáveis de distintas naturezas. São escritos que revelam o domínio da linguagem literária em múltiplas perspectivas, propiciando ao leitor experiências estéticas muito mais que enriquecedoras. Há que se destacar o papel do leitor neste processo: aciona, no ato de ler, peculiaridades de suas vivências pessoais, sociais e culturais que, certamente, contribuem de forma substantiva para o processo de interpretação de seu conteúdo.

Constata-se, contemporaneamente, que os estudantes conseguem ler muito além do que leem seus professores, muito, mas muito além do que leem ou leram seus pais. E exercitam a leitura enquanto se envolvem com textos escritos impressos ou veiculados em diferentes suportes, enquanto jogam em tabuleiros ou em meio virtual, enquanto apreciam filmes e performances de *youtubers*, enquanto se comunicam pelas redes sociais. São jovens que poderão se dar conta de que há uma lacuna no processo em que se constituem como leitores, uma vez que não foram estimulados, ou mesmo não se motivaram pela possibilidade de imersão no universo literário criado por acadêmicas integrantes da Academia Brasileira de Letras, mulheres talentosas, criativas, construtoras de ficcionalidades pelas quais se entende a vida e se desenvolve a sensibilidade de distintos públicos por meio de uma experiência estética inigualável.

A importância deste livro, paralelamente ao valor de sua leitura, não pode ser medida

apenas por opiniões simplistas dos leitores em geral. No que diz respeito à sua inserção entre professores de diferentes níveis de ensino, seu valor é incalculável, uma vez que não apenas estimula a aproximação dos leitores e dos leitores em formação da obra de acadêmicas, mas comprova o nível de excelência de suas criações. Mulheres, poucas em número, por isso mesmo nem sempre com o merecido destaque às suas vozes interna e externamente à ABL, não podem descomprometer-se de suas responsabilidades como guardiãs da cultura brasileira em todos os seus desdobramentos, ao mesmo tempo em que se mantêm como produtoras da cultura literária num contexto predominantemente masculino.

Ao publicar esta obra coletiva, espera-se contribuir com a abertura de espaços diferenciados para sua leitura, provocando o interesse de professores universitários de cursos de graduação, mestrado, doutorado e de responsáveis por estágios pós-doutorais. Faz-se necessário percorrer diferentes trajetórias investigativas que possam despertar o interesse de distintos públicos pela centenária e criativa produção literária dessa instituição que enaltece a cultura brasileira. Viabiliza-se, desse modo, a cada um dos interessados conhecer, compreender, interpretar e apropriar-se dos conteúdos de seus textos e de seus paratextos, sejam eles impressos, disponibilizados em distintos suportes ou mesmo os que subjazem aos requintes da riqueza arquitetônica em que se constitui o prédio que abriga a ABL. Há que se conhecer a riqueza em que se constitui o acervo de sua biblioteca, criando-se oportunidades de circulação de pesquisadores, de mestrandos e doutorandos para conhecerem e se apropriarem do conteúdo dos textos referidos. Os escritos, manuscritos ou impressos, que testemunham a criação literária emergente da ABL desde a sua criação, precisam despertar a curiosidade sobre as histórias que subjazem a cada um, o que, sem dúvida, passa a se constituir como uma fortuna literária disponível aos profissionais interessados em descobrir nuances na complexidade em que se constitui o conjunto de obras dos acadêmicos e acadêmicas de todas as gerações.

O que tradicionalmente era visto como assunto para consumo interno dos acadêmicos, atualmente, transforma-se na grande sintonia destes acadêmicos com os distintos públicos de leitores e de leitores em formação, no momento em que se promovem, no âmbito interno da ABL, seminários, conferências, apresentações musicais, shows teatrais, performances. São ações acadêmicas intermediadas pelos próprios acadêmicos, mesclados aos distintos públicos: não apenas os elitizados culturalmente, mas os que começam a despertar um interesse diferenciado pela arte literária, e que decidem participar dos espaços de leitura e de discussão de estudos literários.

Assim, ler artigos como *Ana Maria Machado: uma artista de paletas, pincéis, papéis e canetas*; *Cleonice Berardinelli, "Clara em sua Geração"*; *Dinah Silveira de Queiroz na máquina do tempo*; *Mistérios do tempo: a trajetória de Lygia Fagundes Telles*; *Todas as mulheres do mundo em o Livro das Horas*, de *Nélida Piñon*; *Rachel de Queiroz, a posse da língua, o prazer do texto e o espírito de contradição*; *A autoria do feminino na escrita de Rosiska Darcy de Oliveira*; *Zélia Gattai: a memória como bálsamo* é garantir aos leitores e leitoras a oportunidade de mergulhar na complexidade do imaginário

desencadeado por mulheres da Academia Brasileira de Letras, motivando-os a se envolverem muito mais com as produções literárias emergentes de autoria feminina, numa perspectiva de leitura cultural.

O livro que ora se oferece à contemplação prazerosa dos leitores interessados, testemunha as possibilidades do universo feminino e contribui com o enaltecimento da maior instituição promotora e guardiã da cultura brasileira pela voz de acadêmicas do passado e do presente.

Tania Mariza Kuchenbecker Rösing

SOBRE AS AUTORAS

Cinara Ferreira – É professora de Teoria Literária, no Instituto de Letras, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, atuando na graduação e na pós-graduação. É formada em Letras (UFRGS), especialista em Literatura Brasileira (PUCRS), com mestrado em Teoria Literária (PUCRS) e doutorado em Literatura Comparada (UFRGS). Na pesquisa de pós-doutorado, estudou a obra de Lara de Lemos (UFRJ). Atualmente, investiga questões ligadas à poesia e à configuração do espaço na literatura de autoria feminina.

Eliana Inge Pritsch – É formada em Letras Clássicas (Português-Latim) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), instituição em que realizou Mestrado (1993) e Doutorado em Letras (2004)-ambos na área de Literatura Brasileira. Há mais de vinte anos é Professora Adjunta da Faculdade Porto-Alegrense (FAPA) e da Universidade do Vale dos Sinos (UNISINOS), ministrando disciplinas ligadas à Literatura de forma ampla e orientando Trabalhos de Conclusão em nível de graduação e pós-graduação *stricto sensu*. Na UNISINOS, desenvolve atividades vinculadas aos cursos de Letras e de Realização Audiovisual, além de trabalhos já realizados em Acervos Literários (Milton Valente e Vianna Moog), e estudos com os seguintes temas: Literatura Brasileira, Literatura Portuguesa, Literatura Latina, Literatura Comparada.

Mara Lúcia Barbosa da Silva – É formada em Letras, possui especialização em Literatura Brasileira, mestrado em Teoria da Literatura pela PUCRS e doutorado em Letras pela UFRGS. Tem experiência na área de Letras, atuando nos seguintes temas: Teoria da Literatura, Crítica Genética, Literatura e História, Literaturas de Língua Portuguesa, Literatura Dramática. Atualmente é Pós-doutoranda PNPd/CAPES do PPGL/UFSM, fazendo parte do projeto Escritas da vida: subjetividade e autoria.

Márcia Lopes Duarte – É graduada em Letras pela UFRGS, com Mestrado em Literatura Brasileira e Doutorado em Literatura Comparada na mesma Instituição. Professora de Literatura e Produção textual na UNISINOS, com passagem pelas áreas de Escrita Criativa e Metodologia do trabalho científico. Atualmente, desenvolve trabalho de pesquisa no Acervo de Vianna Moog, situado na biblioteca da UNISINOS. Principais áreas de pesquisa: Literatura Brasileira, Literatura Regionalista, Gênero e Literatura, Literatura Latino-americana, Literatura Infanto-Juvenil e Metodologia do Ensino de Literatura.

Margarida Alves Ferreira – É formada em Letras Neolatinas da F.N.Fi. da UB e Mestre e Doutora em Letras pela Faculdade de Letras da UFRJ. Concluiu cursos de Especialização em Literatura Portuguesa, Língua e Literatura Espanholas, Literatura Hispano-Americana e Literatura Francesa pela UFRJ. É Professora Adjunta da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Maria Aparecida Ribeiro – É graduada em Português e Literatura pela (UERJ, 1967) e em Didática da Linguagem (UERJ, 1971). Mestre em Literatura Portuguesa e Doutora na mesma área pela UFRJ. Lecionou na UERJ e na Universidade de Coimbra, onde dirigiu o Instituto de Estudos Brasileiros e é membro integrado do Centro de Literatura Portuguesa e membro colaborador do Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos. Entre suas obras, destacam-se: *História Crítica da Literatura Portuguesa — o Realismo* (1994); *Teatro de Francisco Gomes de Amorim. Ódio de Raça. O Cedro Vermelho* (2000); *Teatro Brasileiro. Textos de Fundação. Glória e Infortúnio ou A Morte de Camões. Antônio José ou O Poeta e a Inquisição. O Juiz de Paz da Roça* (2002); *A Carta de Caminha e seus Ecos* (2003); *Drummond(d)tezuma — correspondência entre Carlos Drummond de Andrade e Joaquim Montezuma de Carvalho* (2004); *Camões, personagem dramática. Dinamarca* (2014).

Maria Regina Barcelos Bettiol – É formada em Letras pela PUCRS. Mestre em Literaturas Francesa e Francófonas pela UFRGS e Doutora em Letras (Littérature Générale et Comparée) pela Université Sorbonne Nouvelle Paris III. Na Universidade de Coimbra, realizou o seu estágio Pós-doutoral na área de Teoria da Literatura. No âmbito do PPG-Letras da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, desenvolveu um projeto de pesquisa sobre a correspondência de Mário de Andrade. É membro integrado do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (CLEPUL) da Universidade de Lisboa. Entre as suas obras, destacam-se: *Erico Veríssimo: Muito Além do Tempo e o Vento* (2005); *A Escritura do Intervalo: A Poética Epistolar de Antônio Vieira* (2008); *O Século das Luzes: Uma Herança para Todos* (2009) e *Euclides da Cunha, Intérprete do Brasil: O Diário de um Povo Esquecido* (2011).

Maria Thereza Veloso – Licenciada em Estudos Sociais, pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Uruguiana; em Letras – Português/Inglês, pela Faculdade Filosofia, Ciências e Letras de São Borja, e em Letras - Espanhol, pela Universidade da Região da Campanha – URCAMP. Especialista em Língua Portuguesa e Língua Espanhola, possui Mestrado e Doutorado em Letras – Linguística Aplicada, pela Universidade Católica de Pelotas – UCPel. Realizou Estágio Pós-doutoral na Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. É professora na Licenciatura e no Mestrado em Letras – Literatura Comparada, na Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões – URI. Integra os grupos de pesquisa Laboratório de Estudos em Análise do Discurso (UCPel), Oficinas em AD: conceitos em movimento (UFRGS) e é líder do Grupo de Pesquisa Comparatismo e Processos Culturais (URI).

Rita Lenira de Freitas Bittencourt – É professora associada da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) nas disciplinas de Teoria da Literatura e Literatura Comparada, na Graduação e na Pós-graduação. Investiga as poéticas contemporâneas, as relações entre a poesia e as outras artes e linguagens e a Teoria moderna e pós-moderna. É líder do Grupo de Pesquisa “Estudos de Poéticas do Presente” (CNPQ), integra a Comissão Editorial da Revista *Organon* e exerce a vice-coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras na mesma Instituição. Realizou, recentemente, Estágio Pós-doutoral no Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CECFLUL), Portugal, e publicou o livro *Guerra e Poesia. Dispositivos bélico-poéticos do Modernismo* (Porto Alegre: EdUfrgs, 2014).

Tânia Mariza Kuchenbecker Rösing – Possui graduação em Letras e em Pedagogia pela Universidade de Passo Fundo, mestrado e doutorado em Teoria Literária pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Pós-doutorado pela Universidade de Extremadura/Espanha - Facultad de Biblioteconomía y Documentación. É professora no Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado e Doutorado - na Universidade de Passo Fundo e no *Programa de Mestrado em Letras da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões/Frederico Westphalen*. Pesquisadora do CNPq. Coordenadora do Centro de Referência de Literatura e Múltiplos- Mundo da Leitura da UPF. É criadora das Jornadas Literárias de Passo Fundo, tendo coordenado o trabalho por 34 anos. Suas publicações emergem de investigações sobre o tema Leitura e formação do leitor. Faz parte dos comitês editoriais das revistas espanholas OCNOS do CEPLI/ Universidad de Castilla-La Mancha, ÁLABE, da Red de Universidades Lectoras com sede na Universidad de Extremadura e da Revista de Literatura Brasileira BRASIL BRAZIL.

A presente edição foi composta pela URI, em caracteres **Garamond**, formato **19x23** e impresso pela **Gráfica Pluma**, Capa papel cartão triplex 250g 4x0, miolo em papel **Pólen 90g**, em agosto de 2018.