

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

TÁSSIA TAVARES DE OLIVEIRA

**A POESIA ITINERANTE DE MARINA COLASANTI: QUESTÕES DE GÊNERO E
LITERATURA**

JOÃO PESSOA - PB
FEVEREIRO 2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

TÁSSIA TAVARES DE OLIVEIRA

**A POESIA ITINERANTE DE MARINA COLASANTI: QUESTÕES DE GÊNERO E
LITERATURA**

Dissertação apresentada à Universidade Federal da Paraíba, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para a obtenção do título de Mestra.

Área de concentração: Literatura e cultura

Linha de pesquisa: Memória e produção cultural

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Liane Schneider

JOÃO PESSOA - PB
FEVEREIRO 2013

O48p *Oliveira, Tássia Tavares de.*
 A poesia itinerante de Marina Colasanti:
 questões de gênero e literatura / Tássia Tavares de
 Oliveira.-- João Pessoa, 2013.
 118f.
 Orientador: Liane Schneider
 Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCHLA
 1. Colasanti, Marina - crítica e interpretação. 2.
 Literatura Brasileira - crítica e interpretação. 3.
 Poesia - Literatura brasileira - crítica e interpretação.

TÁSSIA TAVARES DE OLIVEIRA

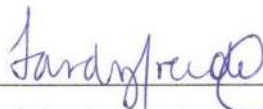
A POESIA ITINERANTE DE MARINA COLASANTI: QUESTÕES DE GÊNERO E
LITERATURA

Dissertação apresentada à Universidade
Federal da Paraíba, como parte das exigências
do Programa de Pós-Graduação em Letras,
para a obtenção do título de Mestra.
Área de concentração: Literatura e cultura
Linha de pesquisa: Memória e produção
cultural

Aprovada em 14 de Fevereiro de 2013



Prof.^a Dr.^a Liane Schneider
Orientadora – UFPB



Prof.^a Dr.^a Sandra Regina Goulart Almeida
Examinadora – UFMG



Prof.^a Dr.^a Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne
Examinadora – UFPB

Prof.^a Dr.^a Marta Pragana Dantas
Suplente - UFPB

À minha mãe, Maria do Socorro.

À minha orientadora, Liane.

À Marina, que me encantou.

Às mulheres que se aventuram na literatura e
na vida.

AGRADECIMENTOS

A todos que estiveram comigo nos últimos dois anos e contribuíram, direta ou indiretamente, para a conclusão do Mestrado.

Aos meus pais, Socorro e Tadeu, por tudo.

Aos meus avós, Severino e Aurenize.

Ao meu irmão, Mateus.

Ao Diogo, com muito carinho.

À professora Liane Schneider, pela orientação, dedicação, incentivo e confiança durante toda a trajetória.

Ao professor Hélder Pinheiro, pelo apoio desde a seleção, por todas as conversas e pelas sugestões na qualificação.

À professora Luciana Calado Deplagne, pela base teórica na disciplina de literatura e gênero, pelas sugestões na qualificação e pelo acompanhamento do trabalho na banca examinadora.

À professora Sandra Almeida, pela honra da leitura e pela disposição em compor a banca examinadora.

À professora Marta Pragana, por aceitar o convite para participar da banca examinadora como suplente.

À professora Nadilza Moreira, pela base teórica obtida na disciplina Literatura e estudos de gênero I.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras, Expedito Ferraz Junior, Amador Ribeiro Neto e Arturo Gouveia, pela formação nas disciplinas cursadas no primeiro ano do mestrado.

Aos companheiros de orientação e linha de pesquisa, Malu Lopes de Oliveira e Wandeir Araújo da Silva.

Às colegas das disciplinas de gênero, Ana Ângela, Nahete Silva, Paula Cunha, Maria das Graças e Rosário Leite.

Aos amigos de graduação, seleção e mestrado, Paloma Oliveira, Amanda Freitas e André Guedes.

Ao querido casal de amigos Gilmara Medeiros e João Aurélio Junior, pela constante acolhida e por ser boa companhia em vários momentos.

Às amigas e amigos Helayne Candido, Meire Sátiro, Nayara Monteiro, João Matias Neto, Keliana Dantas, Amanda Samira, Nyeberth Emanuel, Flavinha Macedo, e todos os demais aqui representados, pelos imprescindíveis momentos de descontração e por torcerem e se alegrarem comigo nessa trajetória.

Aos colegas de trabalho da escola Félix Araújo, em particular, à diretora Josinete, à funcionária Lourdes e à professora Isabelle, pela compreensão e apoio.

Às minhas alunas e alunos que me fazem acreditar na profissão, apesar das inúmeras dificuldades.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba e a todos os seus funcionários.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa, que possibilitou o bom andamento desta pesquisa.

A verdadeira arte de viajar

A gente sempre deve sair à rua como quem foge de casa,
Como se estivessem abertos diante de nós todos os caminhos do
[mundo.
Não importa que os compromissos, as obrigações, estejam ali...
Chegamos de muito longe, de alma aberta e o coração cantando!

(Mario Quintana)

RESUMO

A presente pesquisa enfoca a produção poética da escritora brasileira contemporânea Marina Colasanti, sendo o *corpus* de análise composto por poemas de seu livro *Passageira em trânsito* (2009). Partimos do pressuposto de que a produção literária de autoria feminina foi, ao longo de séculos, parcialmente silenciada pela tradição cultural patriarcal, o que justifica nossa proposta de apresentar um trabalho que se alie com os movimentos de recuperação e reconhecimento da produção de escritoras no contexto nacional, vinculados aos estudos sobre gênero, mulher(es) e literatura(s). Adotamos o entendimento de que a voz lírica nos poemas colasantianos selecionados evidenciam as relações e as tensões que se estabelecem no campo cultural marcado por um sistema de gênero que prioriza o masculino. Elegemos, nesse sentido, o gênero como categoria de análise para tratar dos poemas e a crítica feminista como nossa principal fundamentação teórica. Além disso, analisamos como se dá a representação da mobilidade do sujeito feminino e a construção de novas identidades ao longo dos poemas no que se refere ao questionamento da antiga fixidez e estagnação frequentemente naturalizada e atrelada à existência feminina. Nossa metodologia de pesquisa consiste na discussão de algumas teorias de gênero e da autoria feminina, das teorias sobre poesia, bem como da leitura analítica dos poemas selecionados, que buscam evidenciar o deslocamento e a mobilidade atrelada ao eu poético feminino, reconhecidamente um tema recorrente na poética colasantiana, também apontando a poesia lírica de Colasanti como uma forma de ruptura com a imposição do espaço doméstico atrelado às mulheres quase que naturalmente.

Palavras-chave: Marina Colasanti. Autoria feminina. Gênero. Poesia. Deslocamento.

ABSTRACT

The present research focuses on the poetic production of Marina Colasanti, a contemporary Brazilian writer, analyzing poems taken from her book *Passageira em trânsito* (2009). Understanding that the literary production by women has been partially silenced by historical and cultural patriarchal traditions, we develop our research as part of an attempt of recovering and acknowledging women's production, taking into account the connections between gender, women and literature. We argue that the poetic subject in the selected poems by Colasanti give evidence to relations and tensions identified in the cultural context as a result of an oppressive gender system that takes the masculine as its standpoint. Thus, we take gender as our analytical category and feminist criticism as a main theoretical basis. We also analyze the way mobility attached to female subjects is displayed in the poems as well as the construction of new identities that question the previous fixity and stagnation often naturalized and attached to women by mainstream paradigms. Our method of research consists of revisiting feminist theories, theories on poetry and the analysis of the selected poems, in order to point out dislocation and mobility as recurrent themes in Colasanti's work, here understood as ways of breaking with the imposition of the domestic space to women.

Keywords: Marina Colasanti. Female authorship. Gender. Poetry. Dislocation.

SUMÁRIO

1	CONSIDERAÇÕES INICIAIS	11
2	DISCUTINDO HISTÓRIA, MULHERES E LITERATURA	16
2.1	A história das mulheres e o campo literário-cultural	16
2.2	Feminismo, identidade e gênero em tempos contemporâneos	30
3	MARINA COLASANTI: A MULHER ESCRITORA	45
3.1	A escritora Marina Colasanti: considerações sobre experiência, migração e cânone	45
3.2	A produção literária colasantiana: novas e velhas questões sobre a perspectiva feminina	57
4	<i>PASSAGEIRA EM TRÂNSITO</i> : A PERSPECTIVA ITINERANTE DA VOZ POÉTICA COLASANTIANA	72
4.1	Algumas questões sobre o gênero lírico e a poesia extraterritorial	72
4.2	A mulher em movimento e a poesia em trânsito	80
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	106
	REFERÊNCIAS	111

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A escritora Marina Colasanti possui, até o momento, mais de trinta títulos publicados, que contemplam diversos gêneros (poemas, ensaios, crônicas, contos), pelos quais já teve a honra de receber inúmeros prêmios. A autora vem conquistando a admiração de leitores e leitoras pelo país, o que se percebe pelo número de entrevistas que dá, além do número crescente de novas edições de suas publicações. Apresenta-se, portanto, seguramente como uma das vozes femininas ainda ativas e mais representativas da produção literária nacional.

Sua produção lírica traz poemas fortemente eróticos, também marcados pelo cotidiano e pela reflexão sobre o tempo, em que podemos observar a presença de representações da sociedade atual, apresentada através de uma voz lírica marcadamente feminina. *Passageira em trânsito* (2009) é sua produção poética mais recente e exatamente o livro que selecionamos como *corpus* de nossa pesquisa. É composto por 108 poemas e reforça, a começar pelo título, a perspectiva itinerante que assume a autora e, por consequência, a voz lírica, na obra.

Apoiadas na crítica feminista, buscamos estudar como Marina Colasanti desenvolve a sua visão feminina de mundo por meio da poesia. A crítica literária feminista pretende revelar as relações de gênero, apontando para as múltiplas possibilidades de representação da identidade cultural, especialmente na produção literária de autoria feminina, ou mesmo problematizar produções que se dizem ‘neutras’ no que diz respeito ao gênero, apenas por terem sido criadas por autores homens. Além desse foco, a crítica literária feminista também propõe o resgate de escritoras silenciadas pela tradição e a denúncia de representações restritivas de mulheres na literatura, que contribuem para a reprodução do *status quo* afinado com premissas patriarcais. Assim, desenvolver uma postura questionadora em relação a esse estado das coisas é característica fundamental da crítica literária que se define como feminista.

É preciso também reconhecer que o processo de formação do cânone literário ao longo dos séculos, ao se alinhar com a perspectiva social excludente, permitiu a inclusão de um número ínfimo de mulheres, o que é facilmente constatado ao consultarmos as antologias de poemas e os manuais didáticos de literatura, que apontam para o silenciamento da voz feminina na nossa tradição literária. Hélder Pinheiro (2010) afirma que não podemos nem mesmo falar em predominância masculina, pois é praticamente inexistente o estudo de uma

poetisa¹ nas escolas. Observamos que dentre as escritoras contemporâneas, Marina Colasanti é uma das de maior destaque, sendo a sua produção literária para crianças a que vem recebendo maior atenção da crítica, principalmente sua adaptação dos contos de fada.

A poesia lírica feminina, de modo geral e especificamente a colasantiana, é bastante significativa, embora não tenha ainda atingido a visibilidade merecida. Marina Colasanti começa a publicar a partir da segunda metade do século XX e continua a produzir literatura nesse início de século, sem, contudo, verificarmos uma maior divulgação de sua obra nos meios escolares e acadêmicos. Daí decorre mais uma motivação para debruçarmo-nos sobre sua poética: a possibilidade de, através desta pesquisa, constituirmos um panorama alternativo ao estudo da poesia feminina contemplada nos manuais didáticos escolares, e, assim, trazer uma contribuição à crítica literária feminista.

Ao entrarmos em contato com a poesia colasantiana por meio do livro *Passageira em trânsito* (2009), logo percebemos que o livro em questão merecia ser estudado mais detidamente. Portanto, as inquietações suscitadas pela leitura dos poemas da acima mencionada publicação são a motivação original desta pesquisa. Ao buscarmos então reunir mais informações e estudos relativos à escritora e sua produção, surpreendeu-nos o fato de, diante de uma produção literária tão diversificada, apenas encontrarmos algumas poucas abordagens críticas, geralmente centradas em sua produção literária infanto-juvenil. O conjunto de sua obra ainda é pouco estudado, e, dentre os vários gêneros, a poesia ainda é um campo a ser mais profundamente explorado. Daí a importância, a nosso ver, de uma análise detida de sua produção poética mais recente. Dessa forma, elegemos nosso já citado *corpus* por entendermos que é uma publicação bastante recente de Colasanti, ainda não abordada pela crítica especializada, ao mesmo tempo em que reconhecemos em seus poemas imprescindível qualidade estética.

Portanto, em linhas gerais, nosso trabalho busca estudar especificidades da voz lírica marcadamente feminina em *Passageira em trânsito* (2009), de Marina Colasanti, a partir de uma seleção de seus poemas. Isso significa que adotamos o entendimento de que o eu lírico dos poemas colasantianos assume uma perspectiva feminina que evidencia as relações de gênero, e que não devem, portanto, ser apagadas, sob o risco de empobrecimento de sua capacidade expressiva própria, ao contrário do que os defensores da neutralidade literária

¹ O termo *poetisa* para designar a mulher que escreve poemas não é unânime, pois há uma negativa carga semântica sobre a palavra, que inicialmente servia para designar poetas menores. No entanto, como o nosso trabalho tem por finalidade justamente a abordagem das diferenças, optamos pela utilização do termo *poetisa*, que deixa explícita a questão do gênero e que indica uma reapropriação dessa diferença, marcada aqui em sentido positivo.

postulam, como veremos mais adiante. Apenas advertimos que tal paradigma por nós adotado parte da constatação obtida a partir da própria leitura dos poemas, não consistindo em pressuposto universal aplicável a todo e qualquer texto escrito por mulheres. Como demonstraremos ao longo do trabalho, a leitura dos poemas selecionados, contudo, autoriza tal entendimento.

Por isso, elegemos o gênero como categoria de análise, e a crítica feminista como principal suporte teórico. Trabalhar sob a perspectiva dos estudos de gênero requer de qualquer pesquisador(a) uma postura reflexiva sobre aspectos culturais distintivos entre homens e mulheres, naturalizados como aspectos biológicos, mas que por isso mesmo são, na verdade, discriminatórios, já que disfarçam sua origem em um sistema sexista opressor. É um trabalho de quebra de preconceitos no que se refere à sociedade, aos pesquisadores e à própria academia.

Nossa metodologia consiste na leitura analítica dos poemas selecionados, o que requer uma revisão da teoria do texto poético. O trabalho com o gênero lírico possui suas especificidades, já que o texto poético não apresenta as mesmas características do texto narrativo, pedindo estudo e embasamentos próprios. Os poemas selecionados buscam evidenciar os temas mais recorrentes na lírica colasantiana. Selecionamos tais temas a partir da leitura dos livros de poesia de Marina Colasanti, e dessa forma, evidenciamos que a transitoriedade e o deslocamento são reflexões presentes em toda a sua produção poética, merecendo, portanto, uma análise que os ponha em evidência.

Portanto, a presente dissertação observa aspectos presentes nos poemas selecionados que revelam a visão de mundo e a concepção feminina do eu lírico, buscando verificar como se dá a representação da mobilidade do sujeito na construção de uma identidade feminina no *corpus* por nós escolhido. Isso é desenvolvido ao longo dos próximos capítulos, que correspondem à revisão bibliográfica do tema mulher e literatura; Marina Colasanti e a produção itinerante como categoria; e análise de poemas do livro.

No primeiro capítulo teórico, “Discutindo história, mulheres e literatura”, realizamos uma revisão bibliográfica de alguns pontos importantes da história das mulheres, da crítica e do movimento feminista, revendo alguns conceitos teóricos fundamentais como o de *identidade* e *gênero*. Dessa forma, o capítulo se divide em dois subitens. Em 2.1 *A história das mulheres e o campo literário-cultural*, introduzimos a problemática da presença e do silenciamento das mulheres na história e na literatura, a partir das autoras Joan Scott (1992) e Ria Lemaire (1994). Depois retomamos alguns momentos históricos que demonstram bem o processo de luta que configura a inserção das mulheres no campo literário, a *querelle de*

femmes, no renascimento europeu, e a *belle époque* oitocentista brasileira, até chegarmos a um quadro mais contemporâneo de nossas escritoras nacionais, sempre relacionando essa evolução com o avanço do movimento feminista, que a impulsionou.

Em 2.2 *Feminismo, identidade e gênero em tempos contemporâneos*, temos a exposição teórica que fundamenta nossa pesquisa. Trabalhamos com o conceito de identidade cultural em Stuart Hall (2000) e Kathryn Woodward (2000), e relacionamos tais discussões ao debate em torno do sujeito feminino com Nelly Richard (2002), Joan Scott (2005) e Liane Schneider (2008), buscando articular os pressupostos dos estudos culturais, feministas e pós-coloniais. Também revisamos o desenvolvimento da crítica literária feminista e suas origens políticas até o advento do conceito de gênero, a partir de autoras como Susana Funck (1994), Joan Scott (1995) e Lúcia Zolin (2009), dentre outras.

O próximo capítulo, “Marina Colasanti: a mulher escritora”, busca apresentar a autora sob uma perspectiva feminista, preocupada com a questão da autoria feminina e da migração e/ou deslocamento, bem como explanar sobre sua obra. Dessa forma, também dividimos o capítulo em dois subitens. Em 3.1 *A escritora Marina Colasanti: considerações sobre experiência, migração e cânone*, retomamos o tema mulher e literatura a partir de autoras como Virginia Woolf (1990) e Susana Funck (2011), para então nos centrarmos na experiência colasantiana, com algumas passagens de suas memórias obtidas em Marina Colasanti (2010), aproveitando o ensejo para abordar as questões de migração, em Edward Said (2003), e cânone, em Roberto Reis (1992).

Em 3.2 *A produção literária colasantiana: novas e velhas questões sobre a perspectiva feminina*, voltamos nosso olhar para a produção literária e ensaística da autora estudada. Destacamos aqui, principalmente, as reflexões que a autora desenvolve sobre a condição feminina, como bem afirma Silvana Silva (2007), em seus próprios textos, como Marina Colasanti (2004), além de abordar algumas de suas prosas curtas e já apresentar alguns de seus poemas presentes em Marina Colasanti (2009).

O capítulo seguinte é analítico, “*Passageira em trânsito: a perspectiva itinerante da voz poética colasantiana*”, e está centrado no estudo crítico do *corpus* de pesquisa a partir da categoria do deslocamento, por um viés feminista e cultural. Divide-se em mais dois subitens. O primeiro, 4.1 *Algumas questões sobre o gênero lírico e a poesia extraterritorial*, traz as considerações sobre lírica e sociedade dos autores Alfredo Bosi (2000), Theodor Adorno (2003) e Antonio Candido (2006), além de discussões atuais sobre territórios e fronteiras, a partir dos autores(as) Sandra Almeida (2006), Laurent Jeanpierre (2008) e Sérgio Bellei (2009), dentre outros.

O último subitem, 4.2 *A mulher em movimento e a poesia em trânsito*, contém o estudo analítico de alguns poemas do livro *Passageira em trânsito* (2009), como “Foto no álbum”, “No antigo tempo”, “A terra em que nasci” e “Código genético”, focando sempre os impactos da guerra, da modernidade, do território e da identidade cultural para a voz poética que se pronuncia nos versos, de acordo com as explanações feitas previamente e buscando aliar tais elucidações teóricas ao trabalho de crítica textual aqui proposto.

Nas considerações finais, retomamos o poema “Colheita” e traçamos um paralelo entre a viagem realizada por Marina Colasanti no gênero lírico e a nossa viagem no gênero acadêmico em meio aos estudos literários e de gênero, conscientes de que a bagagem cultural acumulada nas duas situações altera a própria forma de se perceber o caminho percorrido.

2 DISCUTINDO HISTÓRIA, MULHERES E LITERATURA

2.1 A história das mulheres e o campo literário-cultural

As inúmeras tendências presentes nos estudos literários, dos enfoques linguísticos aos socioculturais, revelam a historicidade de seu objeto de estudo. A história literária tradicional, com sua ênfase excessiva nos autores consagrados e na sucessão linear e cronológica dos estilos de época, devido à marginalização das mulheres e de outros grupos minoritários, determina um fenômeno excludente e opressor, pautado por e reproduzidor da ordem social de que emerge, já que parte da produção cultural permanece na quase invisibilidade. Tal tradição insiste em desconsiderar os elementos socioculturais que contribuem para a valorização de determinadas manifestações artísticas em detrimento de outras; em outras palavras, desconsidera o caráter ideológico da literatura e da crítica literária.

De um lado, os conceitos básicos da história literária, como o gênio, o autor, o herói e o tema, e por outro, a tradição, unidade, originalidade e criatividade (todos geralmente definidos em sua relação com o cânone das obras escritas) estão intimamente relacionados com a negação básica do impacto das estruturas sociais tanto em obras individuais como na tradição literária. Essa negação dissimula as complexas relações entre uma sociedade e sua literatura, impedindo assim a percepção do papel das ideologias nas obras literárias e na sociedade, bem como a inter-relação de suas funções. (LEMAIRE, 1994, p. 59)

Se considerarmos, portanto, o caráter ideológico da tradição literária e o seu potencial reproduzidor das estruturas sociais que representa veremos como a história literária, da forma como é ensinada nas escolas, é fundamentalmente etnocêntrica e viricêntrica. As tradições orientais, femininas e orais são recorrentemente silenciadas.

Ria Lemaire (1994) nos indica como a tecnologia da escrita foi usada pela elite que a detinha como instrumento de poder para a ampliação da distância entre o povo e a elite letrada, fenômeno ainda mais intensificado a partir da difusão da imprensa. Isso reforçou o discurso da elite masculina como sendo único e universal.

Nesse sentido, a historiografia literária feminista traz uma fundamental contribuição para os estudos literários ao apontar que a história literária tradicional é “um dos discursos de uma sociedade que se baseia essencialmente na desigualdade entre os sexos” (LEMAIRE,

1994, p. 67). Por isso o interesse das críticas feministas em escrever uma nova história: “a história deve incluir um relato da experiência feminina através do tempo e deveria incluir o desenvolvimento da consciência feminina como aspecto essencial do passado das mulheres. Esta é a tarefa fundamental da história das mulheres” (SHOWALTER, 1994, p. 44).

Joan Scott (1992), historiadora feminista, utiliza o termo “movimento” para se referir ao campo de estudos da história das mulheres justamente para associá-lo com a política, pois a política feminista é seu ponto de partida, marcando o início da pauta do feminismo na década de 1960, ao reivindicar uma história que estabelecesse heroínas, prova da existência e atuação das mulheres ao longo dos tempos.

Scott (1992) vê ganhos e perdas no uso do gênero como categoria, apontando que “o desvio para o gênero na década de 80 foi um rompimento definitivo com a política e propiciou a este campo conseguir o seu próprio espaço, pois gênero é um termo aparentemente neutro desprovido de propósito ideológico imediato” (SCOTT, 1992, p. 64-65). Há que se considerar que outras teóricas e críticas nunca perceberam a categoria de gênero como apolítica, nem mesmo sob esse ângulo que Scott apresenta.

É interessante observarmos que há uma dupla visão dessa evolução dos estudos feministas: por um lado, avalia-se a trajetória positivamente pelo resgate da história realizado, por outro, o processo de despolitização é encarado negativamente.

Certamente, esta narrativa tem variações significativas, dependendo de quem a relata. Em algumas versões, a evolução é encarada positivamente como um resgate da história, tanto de princípios políticos de interesses estreitos, quanto de um enfoque demasiado exclusivo sobre as mulheres ou de suposições filosoficamente ingênuas. Em outras, a interpretação é negativa, a “retirada” para a academia (para não falar do desvio para o gênero e para a teoria) sendo encarada como um sinal de despolitização. [...] Entretanto, apesar das diferentes valências colocadas no relato, a trajetória em si é compartilhada por muitas feministas e seus críticos, como se fosse, incontestavelmente, o modo como as coisas aconteceram. (SCOTT, 1992, p. 65)

Para Scott (1992) essa narrativa pede uma reflexão crítica, pois a simplificação representa mal a história das mulheres e seu relacionamento com a política e com a disciplina da história, já que não levaria em conta a posição variável das mulheres na história, a emergência do feminismo como movimento organizado e a sua permanência na pauta atual, ainda que sob uma perspectiva diferente. O estudo dinâmico exigido buscaria justamente relacionar a história das mulheres com a legitimação do feminismo como movimento político e com o trabalho acadêmico distinto da pauta política: “precisamos pensar sobre este campo

como um estudo dinâmico na política da produção de conhecimento” (SCOTT, 1992, p. 66). Com isso, a autora avalia que a própria atividade acadêmica, que é um dos meios pelos quais os discursos são legitimados pelo viés científico, é profundamente política, pois envolve relações de poder e práticas ideológicas. A história das mulheres, portanto, é uma narrativa política.

A oposição entre “profissionalismo” e “política” não é uma oposição natural, mas parte da autodefinição da profissão como uma prática especializada, baseada na posse compartilhada de extensivo conhecimento adquirido através da educação. [...] A guarda e o domínio são portanto a base para a autonomia e para o poder de determinar o que conta como conhecimento e quem o possui. (SCOTT, 1992, p. 70-71)

O problema, portanto, está na própria redefinição profissional, na contestação da profissão como um corpo unitário; “as feministas questionavam se algum dia poderia haver avaliações imparciais do saber, sugerindo que elas não eram mais do que a atitude hegemônica de um ponto de vista interessado” (SCOTT, 1992, p. 73). Ou seja, as historiadoras feministas precisaram insistir na não oposição entre profissionalismo e política. “A história das mulheres, sugerindo que ela faz uma modificação da ‘história’, investiga o modo como o significado daquele termo geral foi estabelecido” (SCOTT, 1992, p. 78).

Concluimos que a história das mulheres não implica um enfoque que simplesmente adicione algo que estava anteriormente faltando a um todo que já existia, mas representa um deslocamento radical na história tradicional, pois questiona as suas bases teóricas e sua suposta objetividade: “sugere, não apenas que a história como está é incompleta, mas também que o domínio que os historiadores têm do passado é necessariamente parcial” (SCOTT, 1992, p. 79). A história das mulheres é um campo de estudos ambíguo, pois “as mulheres estão ao mesmo tempo adicionadas à história e provocam sua reescrita” (SCOTT, 1992, p. 76).

Por isso, reivindicar a importância das mulheres na história significa necessariamente ir contra as definições de história e seus agentes já estabelecidos como “verdadeiros”, ou pelo menos, como reflexões acuradas sobre o que aconteceu (ou teve importância) no passado. E isso é lutar contra padrões consolidados por comparações nunca estabelecidas, por pontos de vista jamais expressos como tais. (SCOTT, 1992, p. 77-78)

Assim, a autora conclui que a separação entre o estudo das mulheres e o movimento feminista foi na verdade um artifício tático e político na busca pela legitimação. A própria ‘despolitização’ teria sido, segundo Scott, uma opção política.

Daí por diante o caminho percorrido foi o da teorização, com a emergência do conceito de gênero para a questão da diferença sexual; enquanto o ‘sexo’ referia-se a conotações físicas, biológicas, o gênero é permeado por conotações sociais. Se em sua origem o movimento da história das mulheres produziu um discurso preocupado com a experiência feminina compartilhada, que “ênfatizava o denominador comum da sexualidade e as necessidades e interesses a ela vinculados” (SCOTT, 1992, p. 83), criando assim uma identidade coletiva sob a categoria “mulheres”, a categoria de gênero, usada primeiro para analisar as diferenças entre os sexos, foi estendida à questão das diferenças dentro da diferença.

Ainda é importante considerar que a “política de identidade dos anos 80 trouxe à tona alegações múltiplas, que desafiaram o significado unitário da categoria ‘mulheres’” (SCOTT, 1992, p. 87). Com isso se desafiou a própria “hegemonia heterossexual de classe média branca do termo ‘mulheres’” (SCOTT, 1992, p. 87), ou seja, caminhou-se para a pluralização da categoria como um conjunto de histórias e identidades coletivas, problematizando a questão das diferenças. Na verdade, o feminismo passa a olhar para outros sujeitos femininos que possivelmente também sofriam de invisibilidade dentro da estruturação desse campo do conhecimento: as mulheres pobres, não brancas, não ocidentais, etc.

O termo gênero, que se consolidou ao longo da década de oitenta do século passado, acaba por se definir claramente como uma forma de indicar “construções culturais” (SCOTT, 1990) baseadas na diferença sexual, e assim diferencia-se do ‘sexo’ (dato biológico). Portanto, gênero é categoria de importância fundamental para pensarmos numa “história das mulheres”, inclusive dando-nos ferramentas para voltar no tempo munidas de novos paradigmas que não eram reconhecíveis anteriormente.

Assim foi dado início a um percurso histórico-cultural diferente do geralmente trazido pela historiografia literária tradicional. Isso porque a tradição tendeu a apagar a perspectiva feminina, como se as mulheres não tivessem participado da história ou como se vivessem em um tempo histórico diferente dos homens. Isso é facilmente constatado ao observarmos a escassez de heroínas nos manuais de história geral e do Brasil. No campo da literatura isso também acontece e pode ser visto no número ínfimo de personagens femininas que teriam qualidades heroicas atreladas a si, circulando livremente mundo a fora, sem necessidade de se atrelar a papéis como o de musa inspiradora. Portanto, os estudos feministas procuram

garantir espaço a uma nova historiografia, agora validada pela participação ativa nos rumos da história e pela representação das mulheres e de outras minorias excluídas do cânone literário. A partir desse enfoque, outras histórias podem ser contadas e imaginadas².

É exatamente isso o que pretendemos fazer com nosso estudo, indicando momentos de inclusão das mulheres na pauta histórica e literária do passado, que repercute na vida das mulheres de hoje. Um desses momentos históricos marcantes no que se refere à organização feminina foi a *querelle des femmes*, momento em que a escritora europeia renascentista entra no debate cultural acerca da expressão literária feminina e de sua valorização enquanto sujeito de direitos; e a *belle époque* tropical, momento em que as escritoras brasileiras oitocentistas entram no espaço literário e na reivindicação política dos direitos da mulher. Julgamos que tais momentos históricos são reveladores da concepção misógina existente e reproduzida na sociedade e que a atuação feminina foi fundamental para a transformação gradativa desse quadro cultural e para o surgimento de uma tradição literária feminina própria. “Não se trata de debater se a ‘literatura’ deve se relacionar com a ‘história’ ou não: trata-se de uma questão de se ler diferentemente a própria história” (EAGLETON, 1997, p. 287).

A movimentação cultural que ficou conhecida por *querelle des femmes* foi uma das pautas intelectuais do período medieval/renascentista, surgindo juntamente com o declínio da idade média, época em que surgem os textos da escritora francesa de origem italiana Christine de Pizan (*Epístola ao Deus do Amor*, em 1399, *Caminho de longo estudo*, em 1402, e *A cidade das damas*, em 1405)³. Havia um vasto *corpus* de modelos de comportamento que foi imposto às mulheres entre os séculos XIII e XV. “A atitude masculina em relação ao ‘segundo sexo’ sempre foi contraditória, oscilando da atração à repulsão, da admiração à hostilidade” (DELUMEAU, 1989, p. 310). Jean Delumeau (1989) nos mostra que é exatamente na época de Petrarca que o “medo da mulher” aumenta na parcela da elite ocidental, ocorrendo então o processo de diabolização dessa durante o período renascentista. Esse era o discurso oficial proposto por médicos, religiosos e juristas.

De fato, a historiografia tradicional apagou a presença das mulheres atuantes no meio intelectual e artístico da idade média e da renascença, causando o sentimento de que essas não participaram do período como sujeitos pensantes e criativos. Nesse sentido, há vários estudos

² Sobre a limitação que a história e a literatura vistas sob uma única perspectiva causam no imaginário coletivo é bastante interessante o depoimento de Chimamanda Adichie, escritora nigeriana, sobre “O perigo de uma única história”, disponível em vídeo em: http://www.ted.com/talks/lang/pt-br/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html.

³ Pizan entrou na querela ao criticar o *Roman de la rose*, tida como a maior obra literária da época, mas denunciada pela escritora como misógina. Intelectuais contrários às opiniões da escritora atacaram sua obra por conter pensamentos ‘inadequados para uma dama’. Tais opiniões foram correspondidas em epístolas, dando início ao debate literário entre Christine de Pizan e intelectuais influentes do século XV (DEPLAGNE, 2007).

recentes que, no intuito de reavaliarem a idade média (limitadamente identificada pelas ‘trevas’), têm por proposta reconstruir a participação das mulheres e outras minorias no período, ou até mesmo de questionar se houve um renascimento para as mulheres.

Parece mais urgente deslocar o olhar, suscitar um outro esforço de leitura dos “fatos” históricos, uma leitura que apele à ideia ainda nova de que a diferença dos sexos e as relações que eles mantêm intervêm no jogo social, de que eles são criação e efeito ao mesmo tempo que motor. [...] Nascer homem ou mulher não é, em nenhuma sociedade, um dado biológico neutro [...] Aquilo que se convencionou chamar de “gênero” é o produto de uma reelaboração cultural que a sociedade opera sobre essa pretensa natureza. (KLAPISCH-ZUBER, 1998, p. 11)

No campo literário, o discurso renascentista insistia na negação da mulher como pessoa ou sujeito autônomo, sempre vista sob os olhos masculinos e como dependente deste olhar. Jean Desaiue (1998) fala em ambiguidades do discurso literário, já que o renascimento, ao mesmo tempo, celebrava a beleza como manifestação do divino, e as mulheres como representação dessa essência divina.

Esta recompensa está também na adesão de um vasto público a uma forma de divertimento cultural que se assemelha um pouco à mensagem publicitária do nosso tempo: ambos repisam uma visão das mulheres completamente enviesada pelo imaginário masculino, mas este discurso dominante impõe-se às mulheres, embora contra sua vontade. (DESAIVE, 1998, p. 302)

Construídas pelo discurso masculino, as mulheres sofriam com os limites tanto no plano imaginário quanto linguístico, sendo seu discurso usado contra elas. “O humanismo da Renascença conseguiu superar poderosas crendices e preconceitos, mas fez pouco pela situação da mulher. [...] Um estudo detalhado de textos renascentistas permite concluir que a mulher permaneceu condenada a um tempo histórico diferente” (FORTUNA, 1995, p. 17). Enquanto fervilhavam os novos ideais renascentistas nas produções dos intelectuais da época, a mulher, sob a ótica masculina desses intelectuais, encontrava-se em absoluto repouso, “uma beleza divina a ser adorada”. Essa tendência à passividade era prevista na própria educação destinada às mulheres, que era a mais sumária possível, e em grande parte voltada para as noções de religiosidade. As primeiras querelas versavam justamente sobre o ensino destinado a elas e refletiam a opinião dos intelectuais masculinos da época.

Mulheres pertencentes à nobreza, e a setores mais enriquecidos da burguesia, transitavam pelo mundo das artes e das ciências sem qualquer constrangimento, chegando mesmo, em alguns casos, à formação de grupos e ao mecenato. A Renascença não foi muito pródiga em textos escritos por mulheres, menos ainda em textos escritos por estas acerca da condição das mulheres. (FORTUNA, 1995, p. 25)

Ou seja, esse quadro não era invariável e nem afetava de forma idêntica todas as mulheres. As mulheres das classes populares, a quem o ensino era negado, viviam outra realidade; por outro lado, não se pode negar um desenvolvimento de uma literatura feminina entre as aristocratas e mulheres provenientes de alguns setores da burguesia, que divulgavam textos que, embora não refletissem tão fielmente a condição da mulher, eram ao menos escritos por mulheres (FORTUNA, 1995). Vê-se, portanto, o desenho de um quadro mais amplo, em que diferentes mulheres, de diferentes posições sociais, vivenciaram as dificuldades de um período ambíguo.

Essas ambigüidades parecem ter sido o traço comum da Renascença. No esforço de conciliar um imaginário que não se afastou da herança medieval com a ação fulminante de novas relações econômicas, a situação da mulher sofreu transformações, sendo defendido e (bem mais) atacado por diversas correntes, numa verdadeira batalha de idéias. O feminismo dessa época mais coesamente pelo século XVII, com a publicação de tratados morais mais precisos, embora ainda sujeitos a evidentes injustiças. Somente a partir de então o feminismo pode ser considerado um movimento com causas objetivas. (FORTUNA, 1995, p. 28)

Percebemos, portanto, como o período pré-feminista caracterizado como *querelle des femmes* foi emblemático para pensarmos a questão da literatura feminina em meio à supremacia masculina no campo das ciências e artes e o que representa a inserção das mulheres na pauta literária e das reivindicações por direitos semelhantes aos dos homens. Podemos afirmar que o período representa o embrião do movimento feminista organizado, justamente porque foi nessa época que as diferenças entre homens e mulheres no que tange à autonomia se tornaram mais evidentes, já que, no cenário europeu, se discutia o estabelecimento dos primeiros direitos humanos, que excluía as mulheres.

Em termos de Brasil, os primeiros debates acerca dos direitos das mulheres e a sua organização política também datam de um período de mudanças para o país; é o período fim secular caracterizado como *belle époque* e marcado pelas reivindicações abolicionistas e republicanas (e também das primeiras manifestações feministas nacionais). Constância Lima Duarte (2005), ao abordar a trajetória do feminismo no Brasil, enxerga momentos áureos do

movimento, que concebe em sentido amplo como “toda ação realizada por uma ou mais mulheres, resultado de iniciativa individual ou de grupo, que tenha como objetivo a ampliação dos direitos civis e políticos para a mulher, ou a equiparação de seus direitos aos dos homens” (DUARTE, 2005, p. 226)⁴.

No contexto nacional, foi justamente no século XIX que começaram a circular entre o público letrado os primeiros textos escritos por mulheres brasileiras, sendo que até aquele momento a produção feminina deve ter se limitado à tradição oral. Oriunda do Rio Grande do Norte, Nísia Floresta é considerada a primeira escritora feminista brasileira, autora de livros como *Direito das mulheres e injustiça dos homens*, de 1832, uma livre adaptação de *Vindication of the rights of women*, de 1792, da inglesa Mary Wollstonecraft, que reivindicava direitos às mulheres, como o livre acesso à educação pública – registre-se que a primeira legislação nacional referente à educação feminina surgiu apenas em 1827 (DUARTE, 2005). Em 1859, em São Luís do Maranhão, Maria Firmina dos Reis publica *Úrsula*, considerado o primeiro romance de autoria feminina lançado no Brasil.

Foi com a imprensa e o lançamento de periódicos feministas que as brasileiras do século XIX ganharam um importante veículo de divulgação de seus textos políticos e literários, na luta pela emancipação. Em 1873 é fundado o primeiro jornal feminista, *O sexo feminino*, e em 1897 começa a circular a revista literária *A mensageira* (GOTLIB, 2003). Tais publicações revelam o surgimento de um público leitor feminino e funcionavam como difusores do que viria a ser o embrião do pensamento feminista brasileiro.

A temática *feminina* (textos escritos por mulheres e que possuem protagonistas também mulheres) e a temática *feminista* (posição política adotada por essas escritoras ao não apenas assumirem a condição feminina, mas, sobretudo, refletirem sobre essa condição e questionarem os limites que lhes foram impostos culturalmente) estão presentes nas primeiras obras escritas por mulheres brasileiras. Essas escritoras são algumas das pioneiras em abordar assuntos ainda interditos às mulheres em meio ao contexto da sociedade da *belle époque* nacional (a escrita como ofício, o divórcio, o estudo, entre outros temas). Esse fato nos revela uma contradição dessa sociedade, que, por um lado, gabava-se de seu processo de urbanização e modernização, regada pelos costumes ditados via moda francesa, apregoando o valor de sua suposta intelectualidade e, por outro lado, encontrava-se ainda muito arraigada a valores tradicionais e conservadores do sistema patriarcal e escravocrata brasileiro.

⁴ A autora reconhece que ainda hoje persiste um grande preconceito em torno da palavra *feminismo*, apesar de serem inquestionáveis as vitórias do movimento hoje imbricadas na sociedade contemporânea.

No *fin-de-siècle*, surgem modificações no mundo das publicações, nas metáforas e temas da literatura. Tanto nas obras de autoras como de autores, é central a redefinição dos papéis sexuais, o mapeamento do espaço entre sexo e gênero, pois a crise de gênero afetou tanto as mulheres quanto os homens. A própria expressão “fim-de-século” contém uma conotação melancólica que traduz a ampla crise das últimas décadas do século passado: de classe, de raça e de gênero. A questão da mulher passou para o centro das discussões e uma retórica despropositada sobre uma iminente “invasão” feminina permeou o discurso de vários intelectuais. (TELLES, 1992, p. 57)

Esse universo de contradições da sociedade brasileira oitocentista foi estudado por Anna Lee (2006), que utiliza o termo “*belle époque tropical*”, para denotar que tal processo de modernização da sociedade ocorria à moda brasileira, com as contradições advindas do nosso passado colonial. De fato, o Brasil, particularmente o Rio de Janeiro, viveu o áureo período conhecido como *belle époque* buscando imitar os franceses, mas a nossa bela época ocorreu nos moldes tropicais, com as particularidades da nossa cultura muito influenciada por todo o processo de colonização que enfrentamos.

Uma considerável parcela da produção literária do Brasil oitocentista acaba se configurando como uma espécie de auto-retrato das elites que a produziam e consumiam. [...] Ser brasileiro, para aquelas frações ilustradas, “desterradas em sua própria terra”, era ser europeu nos trópicos. (REIS, 1992, p. 80)

A interface *literatura e feminismo*, de fato, reflete na obra dessas mulheres, entre elas Julia Lopes de Almeida (1862-1934) e Carmem Dolores (1852-1911), sobretudo, a partir da temática em comum que seria a tomada de consciência sobre si, o que revela uma reflexão sobre a posição da mulher em meio à sociedade patriarcal. O que é comum às obras de autoria feminina da época é o conflito interior pelo qual passam as personagens femininas, ou seja, há, nessas mulheres, uma busca pela identidade própria, por sua autonomia frente aos valores conservadores ditados pelos homens detentores do poder. Em outras palavras, podemos dizer que há nas personagens de seus romances uma busca pela felicidade através da satisfação pessoal, e essa realização não apenas se dará por meio do casamento ou da maternidade (que seriam os destinos tradicionais das mulheres representadas na literatura canônica), mas também no desenvolvimento profissional, na satisfação de sua sexualidade, no reconhecimento de seus direitos de mulher. Dessa forma, a interface *literatura e feminismo* rompe com a reprodução do *status quo*, representada e perpetuada pelo cânone ocidental.

Num quadro mais recente e que nos guiará para o campo em que circula nossa autora, Heloisa Buarque de Hollanda (1994) destaca a presença da voz feminina e o crescimento das

teorias feministas como um dos traços caracterizadores da cultura na modernidade tardia. É num momento de crise das ideologias contestatórias que o pensamento feminista inova o campo acadêmico por seu viés crítico e político, a partir da década de 1980. A segunda metade do século XX marca também um aumento significativo no número de publicações de autoria feminina no Brasil, além do reconhecimento dessas no meio das letras.

No século XX, essa consciência é mais palpável, pois o próprio mundo, a própria sociedade, começa a discutir a condição da mulher em várias esferas, como a política (com a luta pelo direito ao voto), a trabalhista (com o ingresso maciço das mulheres no mercado de trabalho), a pedagógica (com a valorização da atuação da mulher no campo da educação), entre outras. A mulher (ou, mais tarde, as mulheres) passa a ser o foco temático e isso facilita sua ação no campo das artes e da literatura. (RAMALHO, 2011, p. 26)

Nádia Gotlib (2003) e Constância Duarte (2011) buscam determinar alguns momentos mais significativos da história da literatura brasileira feita por mulheres. Segundo as autoras, essa literatura volta-se para a construção e desconstrução de nomes ou sistemas de identidade feminina, defendendo que este seria um dos caminhos para se ler essa vasta produção.

Com a eclosão do Modernismo temos uma alteração no quadro ativo da produção literária feminina do século anterior. Praticamente nenhuma mulher participou como escritora do que se convencionou chamar Semana de Arte Moderna de 1922⁵. Os nomes femininos presentes foram Anita Malfatti (1889-1964), pintora de vanguarda, e Guiomar Novais (1894-1979), musicista de prestígio internacional.

Não que não tivéssemos escritoras naquele tempo. Havia – tanto poetisas, dramaturgas, como ficcionistas -, mas por um motivo ou outro, não receberam convite. O sucesso literário tem dessas coisas: é preciso acertar o *timing*, estar no lugar certo na hora certa; e, principalmente, olhar na mesma direção. Se relacionamos as escritoras mais produtivas daquela década, verificamos como elas estavam distantes do projeto modernistas tal como ele foi elaborado, e o quanto estavam envolvidas em um outro projeto – não necessariamente estético – mas principalmente ideológico, visando à emancipação da mulher. (DUARTE, 2011, p. 45)

⁵ A clássica foto da Semana de Arte Moderna no Teatro Municipal de São Paulo, sempre presente nos livros didáticos de literatura, conta com a presença de 16 artistas, todos eles homens. Os nomes femininos de maior destaque do Modernismo brasileiro são: Tarsila do Amaral (1886-1973), pintora modernista e entusiasta do Movimento Antropofágico, idealizado pelo seu marido, Oswald de Andrade; e Anita Malfatti (1889-1964), a pintora responsável pela primeira exposição modernista no Brasil, em 1917, ocasião em que recebeu duras críticas do escritor Monteiro Lobato, episódio esse ainda hoje mais comentado nos livros didáticos do que o próprio trabalho da artista.

Constância Lima Duarte (2011, p. 46) afirma que essa opção política já ocorria desde o século XIX, sendo possível verificar nos textos de autoria feminina do período, entre outros aspectos, “a consciência da subalternidade e do estado de indigência cultural em que as mulheres viviam”. As escritoras brasileiras do início do século, portanto, assumiram o compromisso de denunciar tal situação em suas produções literárias, “questionando e propondo novos valores da sociedade moderna, capitalista e burguesa, em um país ainda fechado pelo patriarcalismo rural e urbano”. Por isso, Constância Duarte é categórica ao afirmar que “antes de condenarmos as escritoras por anacronismo, ou falta de sintonia com a estética de seu tempo ou com os temas universais, urge lembrarmos que a maioria das mulheres vivia em um mundo à parte, tão diferenciada tinha sido sua educação, e tão estreito e desvalorizado seu horizonte doméstico” (DUARTE, 2011, p. 46).

A autora ainda observa como o fato de não terem feito parte do evento modernista paulista fez com que seus nomes fossem sendo esquecidos, como o caso de Julia Lopes de Almeida (1862-1934), cronista do jornal *O País* e única mulher a frequentar as reuniões de criação da Academia Brasileira de Letras, da qual foi excluída por ser mulher; Francisca Júlia (1871-1920), cujos poemas eram elogiados pelos contemporâneos, entre eles Mario de Andrade; e Gilka Machado (1893-1980). Gilka Machado foi autora de versos eróticos que escandalizaram a sociedade conservadora e moralista da época, estreando ainda em 1915 com *Cristais partidos*, e a partir da década de 1920 trazendo títulos mais polêmicos, como *Mulher nua*, em 1922, e *Meu glorioso pecado*, em 1928.

É a partir dos anos 30, período de instabilidade política e social, que ocorrem mudanças significativas no quadro de participação feminina política (com a conquista do sufrágio e filiação partidárias) e literária. Um dos destaques literários do período é Patrícia Galvão (1910-1962), a Pagu, segunda mulher de Oswald de Andrade, figura marcada pela militância política no partido comunista, tendo sido presa várias vezes, e por suas crônicas jornalísticas, na coluna “A mulher do povo”, em 1931. Em 1933 lança um romance social, abordando a questão trabalhista e a causa revolucionária comunista, *Parque industrial*, sob o pseudônimo de Mara Lobo.

Ainda na década de 1930 surge a produção literária da mais importante escritora do período, a cearense Rachel de Queiroz (1910-2003), primeira mulher a ser eleita para a Academia Brasileira de Letras, apenas em 1977; autora de célebres romances como *O Quinze*, de 1930, *João Miguel*, de 1932, e *Caminho de Pedras*, de 1937, dentre outras obras do nosso chamado regionalismo de 30, mas que surpreendem pela perspectiva e representação

feminina, incomum para os escritores da época, como Graciliano Ramos, que em curiosa passagem afirma ter duvidado da autoria do romance⁶.

A mineira Cecília Meireles (1901-1964) é a poetisa que mais marcou a nossa poesia do século XX; estreia em 1919 com *Espectros*, de caráter simbolista, e *Viagem*, de 1939, é considerado o marco de seu amadurecimento poético, seja pelo cuidado formal rigoroso, seja pela fina sensibilidade e delicadeza de seus versos. Dedicou-se à carreira docente e fundou a primeira biblioteca infantil do Rio de Janeiro em 1934. Continuou publicando ao longo da década de 40 a 60, destaques para *Romanceiro da Inconfidência*, de 1953, e o infantil *Ou isto ou aquilo*, de 1964. Outro grande nome da poesia nacional é a sua conterrânea e amiga Henriqueta Lisboa (1901-1985), que estreia em 1925 com *Fogo-fátuo*, também na estética simbolista. A partir de *Prisioneira da noite*, de 1941, o modernismo se faz presente em sua obra, destaque também merece a publicação de seu livro de poesia infantil, *O menino poeta*, de 1943.

Ainda no terreno da poesia, entre as contemporâneas, destacam-se a também mineira Adélia Prado (1935-), que estreia em 1976 com *Bagagem*; e Ana Cristina César (1952-1983), que além de publicações independentes na década de 1970, lançou ainda *A teus pés* em 1982, antes de cometer suicídio aos 31 anos.⁷

No campo da prosa o maior destaque é Clarice Lispector (1925-1977), que estreia com o romance *Perto do coração selvagem*, em 1944. Seu último romance publicado em vida é *A hora da estrela*, de 1977, que nos deixou uma das personagens literárias mais emblemáticas e adoradas, a Macabéa, além de ter publicado várias edições de contos.

Destacamos também Lygia Fagundes Telles, importante contista que estreia em 1939 com *Porão e sobrado*; seu primeiro romance foi *Ciranda de pedra*, de 1954. Citamos ainda

⁶ “*O Quinze* caiu de repente ali por meados de 30 e fez nos espíritos estragos maiores que o romance de José Américo, por ser livro de mulher e, o que na verdade causava assombro, de mulher nova. Seria realmente de mulher? Não acreditei. Lido o volume e visto o retrato no jornal, balancei a cabeça: Não há ninguém com esse nome. É pilhéria. Uma garota assim fazer romance! Deve ser pseudônimo de sujeito barbado. Depois, conheci João Miguel e conheci Rachel de Queiroz, mas ficou-me durante muito tempo a idéia idiota de que ela era homem, tão forte estava em mim o preconceito que excluía as mulheres da literatura. Se a moça fizesse discursos e sonetos, muito bem. Mas escrever *João Miguel* e *O quinze* não me parecia natural” (RAMOS, *apud* DUARTE, 2011, p. 52).

⁷ Dentre outras poetisas, como: Narcisa Amália de Campos (1852-1924); Francisca Clotilde (1862-1932); Irene Ferreira de Sousa Pinto (1887-1944); Cora Coralina (1889-1985); Dora Ferreira da Silva (1918-2006); Stella Leonardos (1923-); Helena Parente Cunha (1930-); Olga Savary (1933-); a paraibana Lenilde Freitas (1939-); a professora e atual ganhadora do Prêmio Jabuti, por *Alumbramentos*, Maria Lúcia Dal Farra (1944-); Alice Ruiz (1946-); Elisa Lucinda (1958-); Cláudia Roquette Pinto (1963-); só para citar algumas.

Hilda Hilst (1930-2004), poeta, ficcionista, cronista e dramaturga, autora, dentre muitos outros, do polêmico *A obscena senha D.*, de 1982.⁸

Evidentemente, esse percurso rápido de revisão de autoras que apresentamos acima não visa esgotar nem abarcar toda a produção literária brasileira feminina do período, apenas citar alguns nomes de destaque e reconhecimento pela crítica especializada. Muitos outros nomes merecem ainda ser lembrados, entre eles citamos o de Marina Colasanti (1937-). É o que pretendemos fazer com este trabalho: inseri-la entre os nomes que a precederam e aqueles com as quais tanto a autora quanto sua obra convive até hoje, compondo o que chamamos de literatura brasileira contemporânea. Julgamos que Colasanti já é considerada uma autora bastante reconhecida no cenário atual, seus livros possuem mais de uma edição, alguns de seus textos já aparecem em livros didáticos, a autora é frequentemente requisitada para proferir palestras ou participar de feiras literárias; no entanto, ainda não possui o peso da tradição, que só passa a validar as autorias com o passar do tempo e a força das pressões ideológicas, e por isso exclui do cânone parte dos textos contemporâneos.

Portanto, com esse breve apanhado das autoras brasileiras modernas e contemporâneas traçado acima queremos demonstrar que a autoria feminina – que, de acordo com Norma Telles (1992), não corresponde ao feminino de autor –, ao reconstruir novos significados, quebra tabus sociais, reconfigurando a própria literatura, expandindo o *horizonte de expectativas* – termo da estética da recepção, conforme Luiza Lobo (1992) –, do romance tradicional, ao assumir a perspectiva feminina inerente a essas e outras obras escritas por mulheres anteriormente desconsideradas. Por isso a importância de um revisionismo crítico, que resgate essas autoras silenciadas pelos jogos de poder da sociedade hierarquizada e que traga à tona também uma nova leitura, agora autorizada pelas mulheres (escritoras, críticas literárias, acadêmicas etc.), rompendo com a autoridade da leitura, tradicionalmente vinculada aos homens.

Nesse sentido, é imprescindível refletirmos sobre como a trajetória do feminismo como movimento social organizado é importante para o florescimento da literatura feminina/feminista. Em primeiro lugar, porque é a partir da luta e das bandeiras defendidas pelo movimento feminista que as mulheres passam a contestar as barreiras que sempre lhes foram impostas e passam a ter consciência e voz no que se refere a seus direitos enquanto

⁸ Dentre outras ficcionistas, como: Maria Lacerda de Moura (1887-1945); Carolina Nabuco (1890-1981); Maria José Dupré (1898-1984); Lúcia Miguel Pereira (1901-1959); Eneida de Moraes (1903-1971); Adalzira Bittencourt (1904-1976); Dinah Silveira de Queiroz (1911-1982), autora de *A muralha*, de 1954, a segunda escritora a ingressar na ABL, em 1980; Zulmira Ribeiro Tavares (1930-); Nélida Piñon (1937-); Maria Valéria Rezende (1942-); Ana Miranda (1951-); entre outras.

cidadãs em vários campos sociais. Esse processo de libertação das mulheres, portanto, só se dá a partir de suas próprias reivindicações, por isso é tão importante a conscientização operada pelas feministas nas suas mais diversas formas de atuação, seja através das organizações políticas, seja atuando nos movimentos sociais, nos palanques, através da literatura ou na crítica literária.

O feminismo questiona a distribuição desigual de poder entre homens e mulheres. Dessa forma, no campo literário, busca trazer para a esfera pública os textos de autoria feminina e promover a desessencialização das identidades e o reconhecimento das diferenças, não apenas de gênero, mas também de sexualidade, raça, classe, etnia, idade, de cada sujeito feminino⁹. O feminismo moderno se constitui, portanto, como “um modo de pensar a sociedade [...], fazendo interagir categorias tão eficazes quanto distintas de análise das relações sociais, como gênero, raça, classe, etnia, geração, etc.” (SCHMIDT, 2005, p. 295).

Uma tese como esta – que recusa toda coincidência natural entre determinante biológico (ser mulher) e identidade cultural (escrever como mulher) – nos permite explorar as brechas e os desarmes da representação, que se produzem entre a experiência do gênero (o feminino) e sua representação enunciativa. (RICHARD, 2002, p. 134)

Exemplos de como o pensamento feminista influenciou a crítica literária moderna são numerosos. Fica evidente, por exemplo, a contribuição teórica de Virgínia Woolf (*Um teto todo seu*, 1928) e Simone de Beauvoir (*O segundo sexo*, 1949) para a transformação do quadro de aparente paralisia em que a crítica tradicional se encontrava principalmente a partir do início do século XX; essas conseguiram ‘chacoalhar’ velhos valores e contribuir para a inserção da temática ‘mulher’ dentro dos estudos literários.

O sujeito feminista reivindica a sua posição específica numa determinada formação sociopolítica e histórica, recusando-se a uma pretensa neutralidade, pois o seu desejo de conhecimento é comprometido com as mudanças eventuais que sua pesquisa possa efetuar sobre as condições reais de existência. (LEAL, 2010, p. 200)

Esse novo terreno conquistado pela crítica feminista pôs em xeque alguns conceitos, antes inabaláveis da crítica literária tradicional, isso porque a crítica feminista é

⁹ Jean Franco (2005) aponta, por exemplo, como o problema do privilégio de classe da intelectualidade se torna um dilema para a literatura feminina latino-americana, pois tais escritoras são ao mesmo tempo privilegiadas e marginalizadas. “A mulher intelectual já não pode sustentar ingenuamente que representa às mulheres e que é a voz delas, mas pode ampliar os termos do debate político mediante a redefinição da soberania e o uso do privilégio para destruí-lo” (FRANCO, 2005, p. 157).

profundamente questionadora, e busca descortinar fenômenos literários e culturais antes tidos como *naturais*, mas que, na verdade, são *naturalizados* pelo poder opressor das instituições sociais. “A cultura, com efeito, é um conjunto de sistemas simbólicos, de códigos que, de uma forma ou de outra, prescrevem ou limitam a conduta humana. O que nos sugere que a cultura implica ou requer mecanismos de cerceamento social” (REIS, 1992, p. 66).

O que interessa às mulheres é discutir o que vem sendo cerceado com base na diferença sexual e buscar modificar tal situação ou pelo menos questionar suas bases.

2.2 Feminismo, identidade e gênero em tempos contemporâneos

Ao nos propormos a abordar a poesia de autoria feminina contemporânea, é inevitável considerar a importante contribuição teórica da crítica literária feminista e das pesquisas sobre gênero, hoje abarcadas pelos estudos culturais e sua preocupação com a(s) identidade(s) na pós-modernidade.

Nós nos referimos a “identidades” no plural porque as compreendemos como “constantemente em processo de formação, e não como algo fixo, totalmente finalizado e determinado” (SCHNEIDER, 2008, p. 17).

Apoiamos, assim, a tese apresentada por Stuart Hall (2000) de que as identidades modernas estão sendo “descentradas” ou fragmentadas.

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. (HALL, 2000, p. 9)

Ao abordar as políticas de afirmação e a problemática da igualdade de raça e gênero, Joan Scott (2005) afirma que as identidades coletivas são formas de organização social inevitavelmente politizadas, e que constituem um paradoxo ao ponto em que são um meio através do qual e contra o qual as identidades individuais se articulam, já que a noção de “indivíduo” é concebida e representada como “homem branco” e somente aqueles que não se assemelham à concepção de indivíduo normativo são considerados pela marca da diferença. Aos que se enquadram na norma padronizada não se costuma atribuir traços coletivos.

Portanto, “a política de identidade concentra-se em afirmar a identidade cultural das pessoas que pertencem a um determinado grupo oprimido ou marginalizado. Essa identidade torna-se, assim, um fator importante de mobilidade política” (WOODWARD, 2000, p. 34). Essa reflexão acerca da identidade coletiva e individual nos é fundamental porque trabalhamos sob a perspectiva de que não existe unicidade na categoria ‘mulheres’. Apesar de haver a necessidade de unidade em prol de lutas e conquistas pautadas na ideia de coletividade, reconhecemos também as diferenças individuais e de grupos de mulheres, identificadas de diferentes formas a partir dos segmentos sociais a que pertencem (diálogo entre as categorias de raça, classe, gênero).

Dessa forma, nos coligamos ao antiessencialismo defendido intensamente pelas correntes feministas em maior destaque na atualidade, que também se afinam com as teorias identificadas como culturais.

As sociedades da modernidade tardia são caracterizadas pela “diferença”; elas são atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes “posições de sujeito” – isto é, identidades – para os indivíduos. Se tais sociedades não se desintegram totalmente não é porque elas são unificadas, mas porque seus diferentes elementos e identidades podem, sob certas circunstâncias, ser conjuntamente articulados. (HALL, 2000, p. 17)

Stuart Hall (2000) chega à noção de sujeito fragmentado a partir da distinção de três concepções teóricas muito diferentes de identidade: *sujeito do iluminismo*¹⁰, *sujeito sociológico*¹¹ e *sujeito pós-moderno*. O sujeito pós-moderno seria o resultado do processo de alteração das paisagens sociais que outrora nos garantiam a identidade unificada e estável e que segundo o autor, entram em *colapso*, como resultado de mudanças estruturais e institucionais operacionalizadas pela “globalização”, processo que caracteriza as sociedades modernas como sociedades de mudanças constante, rápida e permanente. É esse processo globalizante, que produz, portanto, o sujeito pós-moderno, conceituado como não tendo uma identidade fixa, essencial e permanente.

¹⁰ Indivíduo totalmente centrado, unificado, racional, contínuo, usualmente descrito como masculino, correspondente a uma concepção individualista do sujeito (HALL, 2000).

¹¹ Tomada de consciência de que o sujeito não é completamente autônomo, mas é formado por vários outros sujeitos sociais com quem estabelece relações e lhe fornecem símbolos e valores, costurando a identidade do sujeito à estrutura, num diálogo entre o interno e o externo em que a identidade cultural é tomada como parte de nós, é o que corresponde à concepção interacionista do sujeito (HALL, 2000).

A identidade torna-se, então, uma “celebração móvel”, formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (HALL, 2000)¹².

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. (HALL, 2000, p. 13)

A tão comentada “crise de identidade” do sujeito pós-moderno é elencada por alguns autores como uma das características da modernidade tardia. Isso porque, de acordo com Kathryn Woodward (2000, p. 20), “a globalização envolve uma interação entre os fatores econômicos e culturais, causando mudanças nos padrões de produção e consumo, as quais, por sua vez, produzem identidades novas e globalizadas”.

Heloisa Hollanda (2005, p. 18) nos alerta para a necessidade de repensar a questão da diferença no mundo globalizado¹³: “não há mais como não enfrentar a instabilidade conceitual gerada pela emergência de noções mais flexíveis como identidades situacionais ou posicionais, hibridização cultural, fronteiras flutuantes, derivas de gênero”. Trazendo tal discussão para o terreno do feminismo, temos que, ao longo de sua existência, a teoria feminista passou por importantes mudanças, essas alterações refletem no debate em torno da pluralidade intrínseca do feminismo contemporâneo.

De modo geral, os estudos feministas do século XX acompanharam a transformação da categoria analítica “mulher”, para “mulheres”, até chegarmos ao conceito de “gênero”. Ou seja, apesar de se reconhecer a importância política de representação das mulheres como categoria coletiva, as novas abordagens preocupam-se também com as diferenças que existem dentro e entre as categorizações (SCHNEIDER, 2008). A própria Judith Butler, como observa Liane Schneider (2008, p. 22), afirma que há “pouca concordância quanto ao que seria aquilo

¹² Consideramos que os conceitos de identidade postulados acima são bastante frágeis, justamente pela dificuldade em delimitar teoricamente algo tão fluido e influenciável pelos contextos histórico-geográfico-sociais e de gênero, como a identidade. Tal aparato teórico, evidentemente, parte de generalizações e não dá conta, nem pretende, da multiplicidade de identidades que se configuram, por isso a opção de trabalhar com a noção de identidades múltiplas e flutuantes.

¹³ Existem diferentes terminologias que se referem ao novo processo de organização espaço-política do século XX. “Mundialização” e “Internacionalização” exprimem a noção de mobilidade das trocas comerciais e a circulação de bens culturais, bem como a intensificação das relações, pacíficas ou não, entre os Estados. Já “Globalização” é o termo que surge no fim do século XX e refere-se ao novo arranjo econômico-financeiro dessa sociedade, passando a ser a expressão mais utilizada (MATTELART, 2005).

que constitui ou deveria constituir a categoria ‘mulheres’”, o que torna problemático defender um discurso feminista totalizador e universal.

Se no início era possível se pensar na mulher como o “outro” dentro do sistema patriarcal de gênero, a partir de então, pode-se apenas falar em vários sujeitos do feminismo em constante processo de mudança e deslocamento. Na verdade, o reconhecimento da “outra mulher” (não-branca, de “terceiro mundo, do sul”, colonizada, lésbica) pelo feminismo *mainstream* abalou não apenas algumas de suas premissas, mas também problematizou a noção de subjetividade feminina como um todo. (SCHNEIDER, 2008, p. 24)

Se na década de 1960 a questão feminista girava em torno das diferenças entre homens e mulheres, a partir dos anos 1980 a abordagem se volta para as diferenças entre as mulheres, problematizando a noção de ‘subjetividade feminina’. Liane Schneider (2008) frisa, no entanto, que essa problematização é positiva para o feminismo contemporâneo, não havendo motivos para temer tal desestabilização do sujeito. “O sujeito do feminismo sobrevive nos tempos pós-modernos, embora ele tenha se tornado menos identificado com o centro, com os ‘paradigmas apropriados’ conforme o olhar ocidental hegemônico” (SCHNEIDER, 2008, p. 25).

Essa sobrevivência se dá pela necessidade ainda atual de questionar a supremacia hegemônica masculina nas instituições sociais, o que mantém os conceitos de *identidade*, *subjetividade* e *subversão* dentro da área de interesse dos sujeitos do feminismo, mesmo que para apontar as suas lacunas. Ou seja, a própria revisão do feminismo é uma tendência atual e promissora. Nas palavras de Schneider (2008, p. 29), “paralelamente, se para produzir crítica temos de essencializar, para manter um pensamento crítico válido é necessário que se coloque o mesmo sob constante questionamento, expondo-o às inevitáveis contradições internas e externas”.

Outro enfoque teórico que desponta na cena contemporânea questionando as bases do pensamento crítico ocidental são os estudos pós-coloniais, caracterizados como uma teoria capaz de analisar as interações entre o local e o global e suas imbricações poéticas e políticas (SCHMIDT, 2005). Os estudos pós-coloniais se preocupam com as transformações sociais advindas do processo de descolonização e suas consequências culturais, como o imperialismo do século XIX e a globalização no século XX.

O poeta e antropólogo Édouard Glissant (2005) também versa sobre a transformação da identidade do sujeito no mundo globalizado, processo que o autor chama de *crioulização*. Glissant pertence à geração de intelectuais das colônias (no caso, da Martinica) que

emigraram para a metrópole (especificamente, a França). Sua produção é contextualizada em meio ao pós-guerra e às lutas anticoloniais. Portanto, faz parte da *reflexão sobre o colonialismo* a discussão das identidades e sobre o encontro das culturas na contemporaneidade. O autor faz a “defesa da diversidade das culturas” face ao processo de estandardização globalizadora e o “questionamento dos parâmetros impostos pela cultura dos países hegemônicos”. Para Glissant (2005), os povos que irrompem na contemporaneidade necessitam construir sua modernidade à força; cabe então às artes a função essencial na propulsão do imaginário utópico de suas coletividades, do contrário correm o risco de não se nomear, de calarem sua voz. As forças que considera determinantes no processo de constituição da identidade cultural de grande parte dos povos da América (povos historicamente colonizados e que hoje vivem o processo de globalização) são a colonização europeia e a escravidão africana (fenômeno da criouliização). A preocupação, portanto, é com a identidade das minorias e das nações emergentes, visando a preservação da diversidade.

No meu entendimento, essa proposta significa sair da identidade raiz única e entrar na verdade da criouliização do mundo. Penso que será necessário nos aproximarmos do pensamento rastro/resíduo, de um não-sistema de pensamento que não seja nem dominador, nem sistemático, nem imponente, mas talvez um não-sistema intuitivo, frágil e ambíguo de pensamento, que convenha melhor à extraordinária complexidade e à extraordinária dimensão de multiplicidade do mundo no qual vivemos. (GLISSANT, 2005, p. 29-30)

Glissant (2005) conceitua a identidade a partir da distinção entre a noção de raiz única e a noção de rizoma¹⁴: “A raiz única é aquela que mata a sua volta, enquanto o rizoma é a raiz que vai ao encontro de outras raízes. Apliquei essa imagem ao princípio da identidade” (GLISSANT, 2005, p. 71). Por isso a sua defesa da identidade rizoma, possibilitada pelo processo de criouliização do mundo. Tal conceito tomado por Glissant (2005), por um lado traz a vantagem de considerar o contexto globalizante atual, relacionando-o ao problema das identidades em diálogo e construção; por outro lado, a noção de identidade rizoma ainda é análoga à noção de raiz, fincada no solo e, portanto, é mais fixa do que a noção de identidades flutuantes proposta por Nelly Richard (2002):

A implosão do sujeito e os descentramentos do eu [...] exigem do feminismo repensar a identidade sexual, já não mais como a auto-expressão coerente de um eu unificado (o “feminino” como modelo), mas como uma dinâmica tensional, cruzada por uma multiplicidade de forças heterogêneas que a

¹⁴ O conceito de *Rizoma* empregado por Glissant (2005) é tomado originalmente dos filósofos Deleuze e Guattari (1980).

mantém em constante desequilíbrio. Não podemos continuar falando de uma identidade, masculina ou feminina, como se estes termos designassem algo fixo e invariável, e não constelações flutuantes. (RICHARD, 2002, p. 138)

Nelly Richard (2002), como vemos a partir da citação acima, também compartilha da noção de identidade descentrada, e alia essa noção aos estudos feministas apontando para a necessidade de se rever a noção de identidade feminina, já que esta se encontra em constante desequilíbrio, chegando assim à noção de identidade flutuante.

Edward Said, palestino nascido em Jerusalém, criado no Cairo e que migra para os EUA, considerado o pioneiro dos estudos pós-coloniais, em sua obra *Orientalismo* (1990), observa como os estudos feministas, étnicos e antiimperialistas rompem com as teorias tradicionais e promovem um deslocamento de perspectiva ao assumirem como pressuposto de seus estudos o direito que os grupos marginalizados têm de falar e se fazer representar no domínio político e intelectual, que comumente os excluem e falseiam suas realidades históricas.

É inegável que os discursos marginalizados das mulheres – assim como o dos diversos grupos “excluídos” ou “silenciados” –, no momento em que desenvolvem suas “sensibilidades experimentais” e definem espaços alternativos ou possíveis de expressão, tendem a produzir um *contradiscorso*, cujo potencial subversivo não é desprezível e merece ser explorado. (HOLLANDA, 1994, p. 14)

Além da emergência do conceito de gênero, os anos 1980 marcam também um período pragmático, de consumismo; é quando a Era da Revolução se encerra e surge o Pós-Modernismo (período marcado pelo pessimismo político); se a pós-modernidade é o fim da modernidade e o triunfo do discurso, o pós-modernismo é a forma de cultura dessa visão de mundo (superficial, jocosa, irônica, cética) (EAGLETON, 1997). A cultura pós-moderna rejeita limites e categorias fixas, aceita conscientemente a condição de qualquer objeto como mercadoria para o consumo; rejeita a distinção entre melhor ou pior, o que há é o diferente (EAGLETON, 1997). A principal divergência entre as teorias feministas e pós-modernas, de acordo com Simone Schmidt (2005), reside na arena política, enquanto o pós-modernismo é marcado pela ambiguidade, o feminismo possui um posicionamento político mais específico.

A preocupação da Teoria Pós-Moderna e dos Estudos Culturais e Pós-Coloniais é a problematização da cultura em si, isso se reflete, por exemplo, na tendência atual de revisão do cânone literário. “Tanto o pós-modernismo como o feminismo desconstruíram o sistema de gênero da sociedade patriarcal, questionando a construção artificial de ‘mulher’ como um

‘sujeito’ (ou objeto) de subordinação” (SCHNEIDER, 2008, p. 27). Já a teoria feminista pós-colonial o faz ao questionar os valores hegemônicos do eurocentrismo e do cânone literário ocidental.

Algumas conquistas da crítica literária no século XX que precisam ser frisadas, de acordo com Terry Eagleton (1997), são a convicção de que não existe leitura neutra; as pazes com o historicismo; a relativização do cânone; a relativização da distinção entre cultura erudita e cultura popular; e a morte dos “valores universais”; caminhos esses já discutidos desde o início das teorias feministas.

Já Stuart Hall (2000) destaca cinco grandes descentralizações das teorias humanas e sociais surgidas no período que denomina modernidade tardia (a partir da metade do século XX) e que culminaram na descentração do sujeito cartesiano: o pensamento marxista redescoberto por Althusser; a redescoberta do inconsciente freudiano por Lacan; os modernos filósofos da linguagem como Derrida, influenciados por Saussure e pela “virada linguística”; o trabalho de Michel Foucault sobre a genealogia do sujeito moderno e o “poder disciplinar”; e o quinto descentramento seria o *feminismo*, como crítica teórica e movimento social, justamente por questionar a clássica distinção entre o público e o privado (“o pessoal é político”), por politizar a subjetividade (nos mostrando como nosso processo de formação é profundamente marcado pelo gênero e trazendo para a arena da contestação política ramos novos da vida social como a família, a divisão do trabalho doméstico, os direitos sexuais e reprodutivos, etc.).

O feminismo não era uma questão isolável, uma “campanha” particular juntamente com outros projetos políticos, mas uma dimensão que informava e interrogava todos os aspectos da vida pessoal, social e política. A mensagem do movimento feminista, tal como interpretada por pessoas fora dele, não era apenas a de que as mulheres deviam ter igualdade de poder e de condição com os homens – era um questionamento desse poder e dessa condição. (EAGLETON, 1997, p. 206)

O movimento feminista questiona as relações de poder pautadas pelo sistema de gênero. A crítica feminista estuda essas relações de poder através da literatura. Em termos de estudos literários, a perspectiva feminista, além de ter proporcionado uma experiência estética voltada para a reflexão sob o olhar feminino, possibilitou também o questionamento sobre as obras que compõem o cânone literário consagrado, sua perspectiva essencialmente patriarcal e suas omissões em relação à perspectiva feminina. Além disso, a representação da mulher na

literatura, por mulheres, é capaz de promover uma reflexão sobre o papel social ocupado por elas na vida social e cultural.

Nesse sentido, partindo da noção de fragmentação do indivíduo moderno,

a crítica feminista procura definir o sujeito mulher, verificar as práticas culturais através das quais esse sujeito se apresenta e é apresentado, bem como reconhecer as marcas de gênero que especificam os modos de ser masculino e feminino, além de sua representação na literatura (ZINANI, 2006, p. 19-20).

Para Terry Eagleton (1997), não existe uma teoria política da literatura, porque toda teoria literária é profundamente política, contribuindo, conscientemente ou não, para manter e reforçar seus pressupostos; a crítica feminista se preocupa com as representações de gênero porque acredita que o gênero e a sexualidade são temas centrais nos discursos, entre eles o literário, e qualquer exposição crítica que não os considere terá sérias deficiências.

Eagleton (1997) ainda situa os anos 1980 como a década em que a democratização cada vez maior das universidades foi capaz de pôr em xeque o que sempre se aceitou chamar de ‘valor universal’ (definido pelo homem branco, ocidental, de classe média/alta), pois foi nesse período que um número cada vez maior de estudantes mulheres, negros(as), das camadas populares, passou a ingressar nas universidades e a questionar tal supremacia. Nesse sentido, o autor aponta alguns avanços importantes das várias correntes literárias do século XX: o estruturalismo; a teoria da recepção; e os estudos marxistas e feministas; enfim, a eclosão dos *Estudos Culturais*¹⁵. Eagleton (1997), ao refletir sobre o apogeu dos estudos feministas na década de 1980, percebe que, com a democratização do ensino, mais da metade dos estudantes de literatura nas universidades passam a ser mulheres, e não é a toa que essa preocupação marcadamente de gênero tenha surgido. A crítica feminista pôde então finalmente unir a academia e a sociedade, seja pelos estudos da identidade, pela crítica literária, seja pela organização política.

Um ponto de partida para a investigação sobre o que representa a produção literária feminina em nossa tradição literária pode dar-se a partir da reflexão sobre a relação entre o

¹⁵ Sônia Farias (2009) apresenta um quadro sucinto das principais tendências da crítica literária contemporânea; a autora sintetiza o deslocamento teórico operado pela crítica do século XIX (positivista) ao século XX (linguístico/cultural), em suas características essenciais. Em relação à moderna teoria literária do século XX, a autora distingue duas linhas de abordagem: a de cunho linguístico, que concebe a literatura autonomamente e, assim, rejeita a articulação entre literário e social, dente as quais aponta a *Estilística* espanhola, o *Formalismo Russo*, a *Nova Crítica* americana e o *Estruturalismo* francês; e a de cunho cultural, que rejeita essa concepção imanentista e busca articular o literário e o sócio-cultural, nessa linha de abordagem temos os *Estudos sociológicos* da literatura, as *Teorias da recepção* alemã e os *Estudos culturais*.

fenômeno sociocultural e a literatura. Antonio Candido (2006) expõe claramente que um dos objetivos de seus estudos seria o de focalizar os vários níveis da correlação entre literatura e sociedade, evitando o paralelismo e chegando a uma efetiva interpenetração. A distinção é interessante para demarcar devidamente a diferença que o crítico apresenta entre sociologia da literatura e leitura literária sociologicamente orientada (afinal, o objetivo não é o paralelismo, e sim, a interpenetração dos fatores); ou seja, o estudo literário deve basear-se no texto e não em fatores externos, mas não deve, entretanto, descuidar da reflexão sobre seu contexto sociocultural. É isso o que quer dizer o crítico ao afirmar que a “estrutura” constitui aspecto privilegiado e ponto de referência para o trabalho analítico das conexões histórico-sociais que isso importa; portanto, o trabalho analítico deve partir do texto, mas deve também valer-se de seus aspectos histórico-sociais; “estrutura” aqui não deve ser entendida na concepção do estruturalismo linguístico, nem como os aspectos sociais na concepção da sociologia da literatura; para o crítico literário “só através do estudo formal é possível apreender convenientemente os aspectos sociais” (CANDIDO, 2006, p. 10).

Para Maria Elisa Cevalco (2009), o diferencial dos estudos culturais é que estes se propõem a observar a produção cultural e o modo de vida social como fenômenos articulados (são fatores externos e internos na medida em que estruturam a forma dos produtos sociais e ao mesmo tempo são concretizados e tornados perceptíveis por estes). De forma semelhante, Candido (2006) analisa que o elemento social externo interessa à crítica como elemento funcional da estrutura literária, e torna-se, portanto, elemento interno. Assim, o elemento social não deve ser considerado exteriormente (puramente para identificar na obra representações sociais), nem como enquadramento (para situá-la historicamente), mas como fator artístico, que interessa ao nível explicativo e não meramente ilustrativo (CANDIDO, 2006).

Os estudos culturais, quando estudam a literatura, trabalham efetivamente com a forma literária, mas para eles essa forma é objetiva, ela está na realidade social que é ela mesma formada. O trabalho da crítica é evidenciar as ligações entre a forma social e a forma estética, as duas aspectos diferentes, porém não alheios, de uma mesma estrutura (CEVASCO, 2009, p. 323).

Antonio Candido (2006) distingue três momentos da crítica literária: no primeiro momento, buscava-se o estudo da relação entre a obra e o seu condicionamento social (é o que conhecemos como crítica determinista); no segundo momento passou-se a procurar mostrar que as peculiaridades formais são independentes dos condicionamentos sociais (é o que

podemos chamar de crítica estruturalista); o terceiro momento, mais atual, busca entender texto e contexto numa interpretação dialética, em que o fator externo (social) desempenha papel na estrutura e torna-se fator interno. Para isso é necessária a distinção das disciplinas: para a sociologia da literatura o que interessa é o tratamento externo dos fatores externos; mas para a verdadeira crítica literária o que interessa é a intimidade das obras, averiguando que fatores atuam na organização interna (os fatores sociais e psíquicos entre os fatores estéticos). Assim, quando lidamos com crítica literária, o elemento social não deve ser abordado exteriormente, como referência para identificar expressões da sociedade (como na sociologia da literatura), nem na tentativa de enquadramento, para situar historicamente determinada obra, autor ou estilo (como na história da literatura), mas como fator da construção artística, a nível explicativo (como nos estudos culturais). A importância de cada fator depende do caso a ser analisado, e nada impede que o crítico faça suas escolhas; nesse sentido, a orientação sociológica difere do sociologismo crítico.

Uma das bandeiras do pensamento crítico feminista é a reflexão sobre o processo de naturalização dos papéis sociais atribuídos aos sexos hierarquicamente. Não é a toa que as perspectivas teóricas que elegem o gênero como categoria de análise tenham surgido a partir da crítica feminista. A noção de “gênero concerne à experiência social e pessoal de um e de outro sexos; desenvolve-se enquanto categoria analítica a partir do pensamento feminista, nos anos 80” (CAMPOS, 1992, p. 113).

O sistema gênero-sexo, enquanto constituição simbólica sócio-histórica, modo essencial, através do qual uma realidade social se organiza, divide-se e é vivenciada simbolicamente, a partir da interpretação das diferenças entre os sexos, prisma através do qual se lê uma identidade incorporada, modo de ser no e de vivenciar o corpo. (CAMPOS, 1992, p. 111)

Ou seja, o conceito de gênero permite esclarecer como a diferença sexual, pautada em fatores biológicos, é desenvolvida como diferença hierarquizada, através da cultura (o que é cultural passa a ser visto pelo senso comum como natural). Isso é o que ocorre no sistema do patriarcado, em que é muito comum a reprodução da ideologia de que as diferenças culturais entre homens e mulheres que colocam a mulher em posição subalterna se fundamentam em fatores biológicos. No entanto, sabendo que as desigualdades de papéis sexuais atribuídas ao sexo, são, na verdade, da ordem da cultura, podemos enxergar que elas são características de uma determinada forma de organização de poder, o patriarcado, e, portanto, passíveis de mudança.

O problema, portanto, não é efetivamente a diferença em si, a diferença entre mulheres e homens. O problema é a diferença vista como sendo da mulher em relação ao homem. É o modo como a diferença é apreendida e tratada como imperativa e essencial. É a forma pela qual ela afeta nossos modelos de conhecimento e de relacionamento, com vantagens para alguns e desvantagens para outros. (FUNCK, 2011, p. 69)

O feminismo, portanto não busca eliminar as diferenças entre homens e mulheres, mas apenas reconhece que essas diferenças são construídas na ordem da cultura e não devem ser hierarquizadas. Há diversos mecanismos culturais que funcionam no sentido de alimentar essas diferenças, normalmente de modo velado, o que contribui ainda mais para a sua aceitação pela sociedade. Na literatura, um desses mecanismos é a ideia de universalidade.

Durante muito tempo, a suposta ‘universalidade’ da literatura foi usada como meio de imprimir um caráter ‘assexuado’ ao escritor (ainda hoje há quem defenda essa tese). Susana Funck (1994), no entanto, nos mostra como o paradigma tradicional da literatura sempre foi o masculino, dito universal. Quando há marcas de gênero explícitas, comumente elas assumem uma conotação negativa¹⁶.

Sabemos que as mulheres vêm superando o período em que eram apenas objetos de estudo e vêm se tornando sujeito desde a década de 1960, a partir da explosão do pensamento feminista no âmbito acadêmico. Lúcia Zolin (2009) afirma que mais importante do que as polêmicas geradas pelo movimento feminista são os seus efeitos em diferentes momentos, entre esses a crítica feminista (academicamente falando, estabelece-se o início da crítica feminista nos Estados Unidos, em 1970, com a publicação *Sexual Politics*, de Kate Millett), que assume o papel de questionadora da prática acadêmica patriarcal, quebrando paradigmas e descobrindo novos horizontes de expectativas, a partir da constatação de que a experiência da mulher como leitora e escritora diverge da masculina; e denunciando como o estereótipo feminino negativo difundido na literatura e cinema é um obstáculo na luta pelos direitos da mulher (ZOLIN, 2009).

A crítica literária feminista é profundamente política na medida em que trabalha no sentido de interferir na ordem social. Trata-se de um modo de ler a literatura confessadamente empenhado, voltado para a desconstrução do caráter discriminatório das ideologias de gênero, construídas, ao longo do tempo, pela cultura. [...] implica investigar o modo pelo qual tal texto está marcado pela diferença de gênero, num processo de desnudamento que visa

¹⁶ Exemplo seria o termo ‘poetisa’, rejeitado por algumas mulheres que escrevem poesia e se consideram ‘poetas’ (poetisa traria implícito o significado de ‘poeta menor’, segundo tal visão). Há que se destacar que parcela das mulheres que escrevem poesia preferem, de fato, marcar a diferença de seu lugar de elocução, não considerando esse ‘menor’ e sim, marcadamente um *locus* de enunciação diferente do normativo.

despertar o senso crítico e promover mudanças de mentalidades, ou, por outro lado, divulgar posturas críticas por parte dos(as) escritores(as) em relação às convenções sociais que, historicamente, têm aprisionado a mulher e tolhido seus movimentos (ZOLIN, 2009, p. 218).

De acordo com Susana Funck (1994), podemos dividir em três momentos a história da crítica feminista. A primeira fase se inicia com Kate Millet, nos EUA, em 1970, com a publicação de *Sexual politics*, uma primeira produção claramente acadêmica do feminismo. Aqui a crítica preocupou-se em desmascarar a misoginia da prática literária, não só através da posição secundária relegada às personagens femininas, mas também às escritoras e críticas.

Na primeira fase de desenvolvimento da crítica feminista, havia uma constatação, aparentemente simples, de que a experiência da mulher enquanto leitora e escritora era diferente da experiência masculina. Tal constatação foi marcada pelo surgimento de novos paradigmas e pela descoberta de um horizonte novo de expectativas para a crítica literária feminista. (MOREIRA, 1999, p. 112)

A segunda fase seria a inaugurada por Elaine Showalter, a denominada *ginocrítica*. Consistia na redescoberta e investigação da literatura feita por mulheres, através do resgate histórico e da reavaliação crítica, criando assim uma nova tradição, a “estética feminina” (FUNCK, 1994). Atualmente, esse termo também é questionado, pelo seu tom homogeneizador e binário.

Numa segunda fase, batizada por Elaine Showalter de “ginocrítica”, a crítica feminista deixa de enfatizar o texto masculino como objeto de estudo para se concentrar na redescoberta e na investigação de uma literatura feita por mulheres. Essa fase é aquela que busca ajustar as imagens, a temática, o enredo e os gêneros literários de mulheres escritoras, individualmente, dentro de um padrão, de um modelo, que evidencie aspectos próprios dos escritos femininos. Através desses elementos, associados ao resgate histórico e a reavaliação crítica, reconstituiu-se uma tradição, tematicamente coerente e de inestimável valor artístico, que havia sido apagada – ou marginalizada – pelos valores, então, dominantes. (MOREIRA, 1999, p. 112)

Elaine Showalter (1994) afirma que o domínio da crítica literária é essencialmente masculino, o que influencia na exclusão das vozes femininas do cânone. A autora também apresenta duas modalidades de crítica feminista: a mulher como leitora (*crítica ideológica*) e a mulher escritora (*ginocrítica*), defendendo um modelo teórico próprio desvinculado do referencial masculino preponderante, ou seja, a autora considera a ginocrítica mais produtiva do que a crítica ideológica, pois nessa aparece mais autonomamente a questão da diferença

(“zona selvagem”), explicitando “de que maneira as mulheres constituem um grupo produtor de literatura diferente do grupo masculino e no que consiste essa diferença” (ZINANE, 2006, p. 22). O modelo teórico defendido, portanto, é o modelo cultural, que possibilita a expressão feminina, “reconhecendo a igualdade na diferença”. “A análise da situação cultural da mulher é relevante no sentido de verificar como ela vê o outro, como é vista pelo grupo dominante e, conseqüentemente, por si mesma” (ZINANI, 2006, p. 24).

Uma teoria baseada em um modelo da cultura da mulher pode proporcionar, acredito eu, uma maneira de falar sobre a especificidade e a diferença dos escritos femininos mais completa e satisfatória [...]. De fato, uma teoria da cultura incorpora ideias a respeito do corpo, da linguagem e da psique da mulher, mas as interpreta em relação aos contextos sociais nos quais elas ocorrem. [...] Uma teoria cultural reconhece a existência de importantes diferenças entre as mulheres como escritoras: classe, raça, nacionalidade e história são determinantes literários tão significativos quanto gênero. (SHOWALTER, 1994, p. 44)

Na terceira fase, a partir da década de 1980, o gênero é elevado à categoria analítica, enfatizando-se a análise da construção do gênero e da sexualidade dentro do discurso literário (FUNCK, 1994). Além disso, surgem as outras mulheres, antes não percebidas nem mesmo pelo feminismo – as não-brancas, de classes baixas, as migrantes, etc.

Numa terceira fase, passou a exigir, portanto, não só o reconhecimento da produção feminina, mas também uma revisão dos conceitos básicos dos estudos literários, das teorias que haviam sido formadas a partir da experiência masculina. Essa nova fase quebra, pois, as fronteiras culturais; ela enfatiza a análise da construção do gênero e da sexualidade dentro do discurso literário. Inaugura, também, um momento novo: um momento de integração entre o masculino e o feminino. Pode-se, pois, dizer, a partir de então, que aquilo que teve início com o feminino passa a contemplar, também, o masculino. (MOREIRA, 1999, p. 114)

Ao abordar o conceito de gênero, Teresa de Lauretis (1994) mostra as limitações de fazer a sua correspondência como “diferença sexual”. Para a autora,

a “diferença sexual” é antes de mais nada a diferença entre a mulher e o homem, o feminino e o masculino; e mesmo os conceitos mais abstratos de “diferenças sexuais” derivados não da biologia ou da socialização, mas da significação e de efeitos discursivos [...] acabam sendo em última análise uma diferença (da mulher) em relação ao homem – ou seja, a própria diferença no homem (LAURETIS, 1994, p. 207).

Assim, o conceito de gênero como diferença sexual mantém a mulher atrelada ao homem, o feminino ao masculino. A limitação, portanto, consiste em tomar a mulher como diferença do homem (ambos universalizados), ou a mulher como diferença pura e simples (também universalizada), o que torna mais difícil ver as diferenças entre Mulheres e Mulher (diferenças nas mulheres). Lauretis (1994) compreende que o gênero não é uma propriedade de corpos nem algo existente *a priori* nos seres humanos, mas faz quatro proposições que o abordam: o gênero é uma representação; a representação do gênero é a sua construção; a construção do gênero vem se efetuando hoje no mesmo ritmo de tempos passados, e continua a ocorrer não só onde se espera que aconteça; e, paradoxalmente, portanto, a construção do gênero também se faz por meio de sua desconstrução.

Nesse momento, desenvolve-se o viés da crítica feminista em torno de estruturas não-eurocêntricas e os estudos sobre as mulheres nas sociedades periféricas (também alinhadas à crítica pós-colonial). “Tanto o discurso feminista quanto o pós-colonial enfrentam situações muito semelhantes – ou não são vistos ou são marginalizados pela ordem patriarcal e/ou colonial” (SCHNEIDER, 2008, p. 39). Assim, repudia-se a definição da ‘mulher’ e sua suposta ‘essência feminina’ para defender sua ‘pluralidade histórica’ (diferenças manifestas entre mulheres de contextos e circunstâncias diversas). “Vale destacar que mulheres de grupos minoritários conseguem colaborar com várias construções alternativas de gênero, que podem concretamente afetar a concepção sobre ‘sistema de gênero’, questionada pela teoria feminista” (SCHNEIDER, 2008, p. 36). Esse é o caminho mais promissor da crítica feminista contemporânea, segundo grande parte da crítica. O conceito de *diferença* assume importância cada vez maior, promovendo a desconstrução da lógica binária. A lógica da essência feminina é reformulada em favor do sujeito do feminismo como uma “categoria multifacetada e instável” (não há unidade na categoria mulheres) que se afirmou ao longo dos debates sobre o antiessencialismo.

“As autoras e os autores que criticam a oposição binária argumentam, entretanto, que os termos em oposição recebem uma importância diferencial, de forma que um dos elementos da dicotomia é sempre mais valorizado ou mais forte que o outro” (WOODWARD, 2000, p. 50). Ou seja, o maior problema da visão dicotômica é que sempre há um termo mais valorizado, um é a norma e o outro é apenas um desvio. É nisso que as teorias pós-estruturalistas de Jacques Derrida e da feminista Hélène Cixous distanciam-se do estruturalismo linguístico de Ferdinand de Saussure e de Lévi-Strauss, pois concebem que essa lógica binária não advém da linguagem ou pensamento interno, mas de uma série de determinantes culturais.

Ou seja, procuramos demonstrar como o debate em torno da questão *mulher e literatura* vem sendo marcado desde o princípio pelo diálogo em torno da revisão de conceitos. A própria oscilação entre o pluralismo ou consenso teórico, no dizer de Elaine Showalter (1994), é necessária à crítica feminista:

Se vemos nosso trabalho crítico como interpretação e reinterpretação, devemos nos satisfazer com o pluralismo como nossa posição crítica. Mas, se desejarmos colocar questões sobre o processo e os contextos da escrita, se desejamos autenticamente definir-nos aos não iniciados, não podemos excluir o prospecto de consenso teórico nesta fase inicial (SHOWALTER, 1994, p. 27).

Sabemos que a crítica americana Elaine Showalter (*apud* ZOLIN, 2009b; BARZOTTO, 2006) entende que os grupos minoritários encontram formas próprias de expressão em relação à sociedade dominante em que estão inseridos; nesse sentido, poderíamos perceber, portanto, a recorrência de determinados padrões, temas, problemas e imagens no trabalho de escritoras mulheres de diferentes gerações. Nessa perspectiva, Showalter classifica três grandes fases da literatura de autoria feminina: *Feminina*, *Feminista* e *Fêmea*¹⁷. Obviamente, tais etapas não são fixas nem postas linearmente, podendo uma mesma escritora ter passado por todas elas ou ter se destacado mais em uma que em outra fase¹⁸. A escrita de Marina Colasanti estaria vinculada a essa *fase mulher*, uma literatura que vislumbra “a representação de uma nova imagem feminina, livre do peso da tradição patriarcal” (ZOLIN, 2009b, p. 331), mas fazemos a ressalva de que esse questionável tipo de classificação estanque recai no reducionismo crítico e não será aqui explorada. No entanto, consideramos importante ter em mente os percursos já realizados pela crítica, em seus pontos mais positivos e também nos mais questionáveis.

¹⁷ Em linhas gerais, a *feminina* é caracterizada pela imitação e internalização dos padrões dominantes, tal etapa carregaria o sentimento de culpa da mulher, ainda desalojada de seu ‘eu’. A *feminista* é marcada pelo protesto contra tais padrões e valores, enaltece o caráter de luta da mulher contestando os ditames patriarcais. E a fase *fêmea* ou *mulher* é a que se detém na autodescoberta e busca da identidade, tal etapa revela a independência total da mulher e sua vivência mais harmoniosa com o universo masculino, fatores visíveis nas obras contemporâneas.

¹⁸ Não pretendemos em momento algum concordar com tal classificação ou encaixotar nosso *corpus* em alguma dessas categorias, que reduzem e muito a complexidade de uma obra literária; mas julgamos que é interessante observar como a evolução da crítica feminista e dos estudos de gênero passa por tais etapas de tentativas de homogeneização para a sua validação antes de firmar-se e voltar-se para as questões da diferença.

3 MARINA COLASANTI: A MULHER ESCRITORA

3.1 A escritora Marina Colasanti: considerações sobre experiência, migração e cânone

Marina Colasanti é uma mulher. Ela possui mais de trinta livros publicados, que contemplam diversos gêneros: poesia, contos, minicontos, crônicas, memórias, cartas, literatura infanto-juvenil. Inclusive, já recebeu vários prêmios por algumas de suas obras, incluindo cinco Prêmios Jabuti¹⁹, dois deles na categoria poesia, por *Rota de Colisão*, em 1994, e por *Passageira em trânsito*, em 2010. Marina Colasanti é uma *mulher-escritora*.

Tal afirmação parece despropositada ou, à primeira vista, desnecessária. Contudo, consiste no cerne de nossa pesquisa e é a justificativa central de toda uma gama de estudos acadêmicos que se voltam para a questão *mulher e literatura*. O termo ‘mulher’ é uma marca de diferença, e qualificando ou restringindo o campo do humano, tal recorte determina um posicionamento político em relações a outras restrições implícitas. Isso porque, como também iremos abordar, o terreno da escrita, que denota poder, historicamente foi de domínio masculino. Às mulheres não era permitido atrever-se no reino da palavra escrita. As que ousaram aventurar-se no meio letrado, destacam-se inevitavelmente em meio a um espaço tão preponderantemente masculino, seja em número de autores ou de críticos.

Virginia Woolf (1990), em *Um teto todo seu*, se questiona acerca dessa supremacia masculina nos escritos ao observar as prateleiras vazias de livros escritos por mulheres ou que abordassem questões relativas a essas, e vai buscar as origens desse anonimato no escasso registro histórico sobre a vida das mulheres no passado. O tipo de educação que recebiam e as normas culturais a que eram submetidas parecem ser a justificativa para tal apagamento.

Mas o que acho deplorável, prossegui, percorrendo novamente com o olhar as prateleiras da estante, é o fato de não se saber nada sobre as mulheres antes do século XVIII. [...] Eis-me aqui a perguntar por que as mulheres não escreviam poesia no período elisabetano, e nem tenho certeza de como eram educadas: se aprendiam a escrever; se tinham salas de estar próprias; quantas mulheres tiveram filhos antes dos vinte e um anos; o que, em suma, faziam elas das oito da manhã às oito da noite. [...] Teria sido extremamente incomum, mesmo considerando apenas essa amostra, que de repente uma

¹⁹ Em 1994, na categoria poesia, por *Rota de colisão*, e na categoria infantil/juvenil, por *Ana Z, aonde vai você?*; em 1997, na categoria contos e crônicas, por *Eu sei, mas não devia*; em 2010, novamente na categoria poesia, por *Passageira em trânsito*, e em 2011, na categoria juvenil, por *Antes de virar gigante e outras histórias*.

delas houvesse escrito as peças de Shakespeare, [...] Pois não é preciso muito conhecimento de psicologia para se ter certeza de que uma jovem altamente dotada que tentasse usar sua veia poética teria sido tão contrariada e impedida pelas outras pessoas, tão torturada e dilacerada pelos próprios instintos conflitantes, que teria decerto perdido a saúde física e mental. [...] E sem dúvida, pensei, olhando a prateleira onde não há peças da autoria de mulheres, seu trabalho sairia sem assinatura. Esse refúgio ela, de certo, teria buscado. Foi o resquício do sentimento de castidade que ditou o anonimato às mulheres até mesmo no século XIX. (WOOLF, 1990, p. 57-63)

“A mesma literatura que aos homens conferia *status*, honra, às mulheres era motivo de conflito” (KAMITA, 2006, p. 285). Mas como isso se relaciona com Marina Colasanti e outras autoras contemporâneas? Virgínia Leal (2010) nos responde essa pergunta ao afirmar que “ser uma escritora contemporânea é dialogar com a história da inserção das mulheres no campo literário, considerando-se a atuação dos movimentos feministas como força social” (LEAL, 2010, p. 183). Para perceber tal relação devemos observar que a escrita da mulher é um gesto de *transgressão*. A autoria feminina foi tão sufocada pelo sistema ideológico literário que é preciso uma reivindicação de espaço, é preciso justificar essa escrita como se ela não encontrasse razão de ser sem a permissão do cânone ou daqueles nele seguramente inseridos²⁰. O campo literário é cenário dessa luta, pois constitui um espaço onde se definem as relações de legitimação e reconhecimento entre os seus agentes – escritores/as, editoras, crítica, meios de comunicação, escolas (BOURDIEU, 1996). Com isso queremos dizer que o estudo de uma obra literária de autoria feminina preferencialmente dialoga com estudos sobre a condição da mulher.

Ao nos referirmos à condição da mulher no contexto contemporâneo, percebemos como “os desequilíbrios nas relações de gênero, que tanta desigualdade e violência causam na sociedade brasileira, continuam a ser livremente fomentados pelos aparelhos ideológicos da cultura contemporânea, não mais apenas a escola, a família e a igreja, mas também, e especialmente, pela mídia” (FUNCK, 2011, p. 69) e isso se reflete no senso comum e sua insistência em delimitar em esferas opostas o domínio do masculino e do feminino, como se homens e mulheres fossem duas versões diferentes da raça humana cujas diferenças precisam ser constantemente reafirmadas – quem ama mais, quem trai mais, quem compra mais, quem trabalha mais, quem dirige melhor e mais uma série de atribuições banais que são instituídas como verdades universais sobre os sexos.

²⁰ Para demonstrar o quanto nosso campo literário ainda é excludente, utilizamos os dados da pesquisa de Regina Dalcastagnè (2007), abrangendo o período de 1990 a 2004, em três grandes editoras brasileiras - Record, Companhia das Letras e Rocco: das 258 obras publicadas no período, mais de 70% foram de autoria masculina. Dos autores publicados, 93,9% são brancos, 78,8% possuem escolaridade superior, 49,7% são nascidos no eixo Rio-São Paulo e outros 23,6%, no Rio Grande do Sul e Minas Gerais.

Além disso, as mulheres brasileiras ainda sofrem com o machismo expresso em diversas formas de humilhação social (piadas e cantadas machistas, limitação à livre circulação da mulher por todos os lugares, a qualquer hora e com qualquer vestimenta que lhe aprouver), assédio sexual, violência doméstica, homicídios motivados por ciúme, estupros, abuso de menores (a maior parte dos casos são meninas), tráfico de mulheres, discriminação no trabalho, criminalização do aborto, tabus sexuais, etc.

No terreno da literatura, no que se refere aos autores, costumeiramente não houve nem há necessidade de justificativa de sua condição como escritores (tida como algo natural a partir do momento em que produzem textos). Às autoras é requisitada coragem para entrar no jogo ideológico literário, sendo que o que elas escrevem é “escrita de mulher”. Uma escrita tida como marcadamente feminina (já que a escrita masculina sempre foi vista como a universal, sendo a escrita feminina uma espécie de escrita alienígena, anexa, que se acopla a outra). Isso porque, como afirma Woodward (2000), a identidade é um conceito relacional marcado pela diferença e a diferença é sustentada pela exclusão.

A representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeito. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo no qual podemos nos tornar. (WOODWARD, 2000, p. 17)

Evidentemente, esses empecilhos não são os mesmos de outrora, já que várias escritoras contemporâneas já circulam com desenvoltura no meio literário, mas os rótulos a que são expostas ainda persistem. Prova disso é a insistência de parte da crítica em determinar certas temáticas ou até mesmo estereótipos como sendo do domínio particular feminino (assuntos que só interessam às mulheres ou que não lhes dizem respeito). Por isso, o nome de uma mulher na capa de um livro imediatamente instiga considerações de gênero, já que se vincula ao sistema de significações presentes na sociedade (LEAL, 2010). É assim que o sistema de gênero atua na literatura.

Com “escrita feminina” não queremos dizer aqui que as mulheres possuem uma forma de escrever que seja intrinsecamente diferente da forma como os homens escrevem, ou que seus textos apresentem características linguísticas distintas. É bom que deixemos isso logo claro. Não seguimos a linha psicanalítica de parte da crítica feminista francesa, que busca a essência da escrita feminina. Queremos nos livrar do peso dos “essencialismos”, que partem de perspectivas opressoras que relegam à mulher posição subalterna por atribuir-lhe

culturalmente caracteres não valorizados socialmente como se fossem dados biológicos, o que se convencionou chamar de “essência feminina”. O essencialismo pode ser biológico e natural ou histórico e cultural, o que trazem em comum é a concepção *unificada* de identidade (WOODWARD, 2000).

Quando falamos em escrita feminina atualmente pensamos logo na afirmação frequente de que a escrita não tem sexo, não há diferença sexual na arena artística, o que há é boa ou má literatura. No entanto, é importante observarmos como até mesmo linguisticamente a categoria tomada como universal é masculina, enquanto o feminino é uma marca particular, de diferença. Portanto, a suposta neutralidade da literatura universal já traz implícita uma marca de gênero. Afirmar ser um texto de autoria feminina, conseqüentemente, o coloca em aparente situação de rebaixamento, de literatura que não pertence ao domínio geral, mas apenas ao ‘feminino’.

Afirmar que a linguagem e a escrita são indiferentes à diferença genérico-sexual (que não existe diferença entre o masculino e o feminino), equivale a reforçar o poder estabelecido, cujas técnicas consistem, precisamente, em levar a masculinidade hegemônica a se valer do neutro, do impessoal, para falar em nome do universal. [...] A linguagem, a escrita literária, e as normas culturais, carregam as marcas deste operativo de violência sociomascuino, que subordina os textos a suas viciadas regras de universalidade. (RICHARD, 2002, p. 131)

Nesse contexto, surge então a necessidade de criar um sistema de referências autônomo, que valorize os modelos afirmativos de experiência feminina e que não marginalize suas singularidades, como ocorre com o sistema de interpretação e crítica tradicional. Esse é um dos papéis da crítica literária feminista. Em contrapartida, apesar de tal questionamento extremamente válido, também não podemos trancafiar a produção cultural das mulheres sob o rótulo taxativo do feminino e lá deixá-la relegada a um único prisma teórico (até porque não há esse consenso na crítica feminista). Isso seria negar o caráter simbólico e criativo da literatura, capaz de subverter tais mecanismos de diferenciação. É preciso também sair da “zona do gênero”, e reafirmar o valor dessa literatura frente à própria tradição crítica e literária; o que “obriga a crítica feminista a pensar o feminino em tensão com o marco da intertextualidade cultural e não como uma dimensão que deve se manter isolada, ausente dos processos de normatização da cultura” (RICHARD, 2002, p. 136).

Defendemos, sim, que textos produzidos por mulheres sejam trazidos à tona sob um olhar problematizador das relações de gênero, que questione a produção cultural sob a perspectiva hegemônica, revelando outros olhares possíveis; que evidencie as marcas de

gênero do texto, e que não as apague; sobretudo, que desmistifique os modelos assexuados e estanques de interpretação, mas possibilite a produção de uma crítica textual inquieta frente aos postulados teóricos tradicionais, engessados através da reafirmação do cânone quanto à sua neutralidade.

Dessa forma, trabalhamos sob uma perspectiva de gênero, entendido como uma construção cultural baseada na diferença sexual que distribui papéis sociais distintos às pessoas a partir de seu sexo. Ou seja, consideramos o *ser mulher* uma condição que não nos é dada naturalmente (como o *ser fêmea*), mas sim que é construída por uma determinada sociedade, assim como o *ser escritora* também o é. Consequentemente, o *ser mulher-escritora* traz uma combinação de dados culturais que precisam ser analisados por trabalhos que se propõem a abordar uma obra de autoria feminina sob uma perspectiva cultural.

Portanto, abordamos a autoria feminina numa perspectiva que considera o *ser mulher* uma construção sociohistórica. “A crítica feminista tem se dedicado nos últimos tempos a questionar sobre a construção social do gênero, o que significa historicamente ser mulher. Essa reflexão considera as variáveis de tempo e espaço que contextualizam a abordagem” (KAMITA, 2006, p. 289).

De acordo com Susana Funck (2011), os conceitos da experiência e da identidade tornaram-se frágeis para determinar o alcance dos estudos feministas contemporâneos. Até os anos 1950 ou início dos 60 do século passado, ser mulher, via de regra, significava identificar-se com a maternidade e a esfera privada do lar, dedicando-se ao casamento. A partir da década de 1960 há uma maior apropriação do espaço público pelas mulheres, e sua presença é cada vez maior, embora ainda hoje seja inferior o número de mulheres em cargos de comando. “Ser mulher, no século XXI, deixou de implicar necessariamente gravidez e parto, o que traduz uma enorme ruptura com a ideologia da domesticidade” (RAGO, 2004, p. 33). De modo que, provisoriamente, podemos definir o conceito de *mulher* como “um indivíduo cuja subjetivação ocorre dentro de normas e comportamentos socialmente definidos como femininos pelo contexto cultural em que se insere, seja aceitando-os ou rebelando-se contra eles” (FUNCK, 2011, p. 67).

É nesse sentido que nos interessa discutir a autoria em meio à celebração da morte do autor, tão propagada em tempos da modernidade tardia. Consideramos que a autoria é um dado importante para o processo de análise literária. Evidentemente, o trabalho da crítica deve partir do objeto literário, ou seja, da obra em si. Não há sentido algum que um estudo que se adjective como crítico-textual não tenha no próprio texto seu objeto de estudo. Também comungamos dessa posição teórica e é por isso que a nossa pesquisa encontra seu ápice no

estudo analítico dos poemas de Marina Colasanti. Todavia, não somos ingênuas a ponto de cogitar que qualquer texto literário galgou esse *status* por mero caráter formal. O literário é um terreno de disputas. Nesse terreno, o texto é apenas objeto, enquanto os sujeitos envolvidos nas relações de poder (a autoria e o público leitor) se empenham em lhe conferir sentido, e que esse sentido seja validado pela tradição, transformando o que era ‘apenas texto’ em ‘obra literária’.

Portanto, tomamos o texto como nosso objeto de estudo; isso significa que partiremos dele, o observaremos e ele nos autorizará a desenvolver nossa análise. Porém, não pretendemos permanecer no modelo de análise exclusivamente estruturalista, já que adotamos uma perspectiva cultural, e por isso o que compreendemos como texto está inserido na malha da produção/circulação literária, ou seja, o texto só passa a ser o que é e ganhar os sentidos que tem porque é apreendido pela cultura sob a ótica da autoria (quem o produziu?) e sob a ótica do público (quem o lê?). É através da observação da inter-relação entre esses três elementos – autor, texto, público leitor – que podemos alcançar uma compreensão mais plena do fenômeno literário como fenômeno cultural.

Na medida em que a arte é [...] um sistema simbólico de comunicação inter-humana, ela pressupõe o jogo permanente de relações entre os três, que formam uma tríade indissolúvel. O público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador. [...] A obra, por sua vez, vincula o autor ao público, pois o interesse deste é inicialmente por ela, só se estendendo a personalidade que o produziu depois de estabelecido aquele contato indispensável. [...] Mas o autor, do seu lado, é intermediário entre a obra, que criou, e o público, a que se dirige; é o agente que desencadeia o processo. (CANDIDO, 2006b, p. 48)

Não acreditamos na eficácia de um estudo que isole qualquer um dos três elementos da produção literária apresentados por Antonio Candido (2006b), pois consideramos a literatura um fenômeno cultural que deve ser estudado dentro das relações sociais que estabelece entre autor, leitores e obra.

Retomando a nossa afirmação inicial, depois dessa série de justificativas e explicações (elas sempre se repetem, pois as perguntas também ainda tendem a se repetir): Marina Colasanti é uma mulher-escritora. Apresenta-se, portanto, como uma das vozes femininas ativas e mais representativas do campo da produção literária nacional. Dessa forma, nossa explanação traz como tema a questão da autoria feminina, a partir da experiência poética colasantiana.

Antes de por aí adentrarmos, no entanto, gostaríamos de recapitular rapidamente alguns fatos pessoais da biografia da autora, obtidos a partir da leitura de um de seus livros mais recentes, no gênero memórias, intitulado *Minha guerra alheia* (2010), em que a autora narra algumas passagens de sua primeira infância, ainda em Asmara, e de suas lembranças da guerra quando vivia na Itália sob o domínio fascista.

Marina Colasanti é oriunda de uma família italiana, mas nasceu na cidade de Asmara em 26 de setembro de 1937, antiga Etiópia, hoje capital da independente Eritreia, uma ex-colônia italiana na África, para onde seu pai, militar, fora enviado em 1935.

Quando, em conversas, digo que nasci na África, sei que o interlocutor me vê quase entre choupanas, elefantes ao longe, poeira erguida por um jipe, o sol abrasador recortando a silhueta da savana. A África, para os brasileiros, é sempre um filme da África. A minha África era uma cidade vibrante, divertida, que se modificava a cada dia, à medida que engenheiros e arquitetos erguiam os prédios encomendados por Mussolini para transformar Asmara na Pequena Roma. Uma catedral católica que parece ter vindo inteira da Itália, uma mesquita e uma grande igreja ortodoxa garantiam o abrigo da fé. Para acolher o corpo e eventualmente alimentar o espírito, um cinema de 1800 lugares, outro de 1200, os bares, os cafés, os restaurantes, as *ville* com os jardins floridos de buganvílias, as avenidas e ruas bordejadas de palmeiras e *flamboyants*. (COLASANTI, 2010, p. 18)

Essa passagem ilustra uma tentativa de desmistificar a imagem construída sobre a África para os ocidentais numa perspectiva eurocêntrica; processo cultural que Edward Said (1990) denomina *orientalismo*²¹; por isso o esforço em destacar aspectos da modernidade em sua cidade, quando muitas vezes o que imaginamos sobre o continente é reflexo de representações literárias ou cinematográficas que trazem apenas um recorte – no caso da África, as savanas, o deserto –, sempre o associando ao atraso, o que ainda reflete uma compreensão da colonização como salvação; afinal o orientalismo é também “um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente” (SAID, 1990, p. 15).

Um olhar mais crítico sobre o contexto imperialista e as reais condições em que sua família italiana fora enviada para a colônia na África também aparece em outros escritos de Marina Colasanti. Em uma de suas crônicas, “O que me contaram” (2003), a autora relembra a infância na África, e denuncia, a começar pelo título, a incerteza dos fatos acerca do que lhe foi relatado quando ainda era uma criança, e dos quais, agora adulta, desconfia. A crônica termina com uma conclusão negativa da escritora face aos fatos de sua infância e de como

²¹ “O orientalismo é um estilo de pensamento baseado em uma distinção ontológica e epistemológica feita entre ‘o Oriente’ e (a maior parte do tempo) ‘o Ocidente’” (SAID, 1990, p. 14).

fora, de certa forma, enganada. “Essas são as coisas que eu soube do país onde nasci. Que era dos outros, que tinha sido tomado, só aprendi mais tarde” (BARZOTO, 2006, p. 9).

No século XIX, as potências europeias rivalizavam por territórios no continente africano. Italianos e ingleses disputavam a influência da estratégica região da Eritreia, por situar-se às margens do mar vermelho. A Itália invadiu e ocupou a Eritreia, que em 1890 tornou-se oficialmente uma colônia italiana. Em 1936, torna-se parte da África Oriental Italiana, junto com a Etiópia e a Somália, parte dos planos de expansão imperialista do ditador Mussolini. Foi nesse período que os pais de Colasanti mudaram para Asmara, seu pai era voluntário do exército italiano na tomada do território etíope.

No verão daquele ano e ainda em setembro, navios levando dezenas de milhares de oficiais e soldados deixaram a Itália rumo a Mogadíscio, na Somália, ou a Massaua, na Eritreia, que alcançariam através do Canal de Suez. Um deles levava Manfredo. O *motto* dos camisas-negras era: “A vida do herói começa após a morte.” Mas a vida do meu pai, que acabava de casar e sem que nenhum dos dois o soubesse deixara minha mãe grávida, palpitava mais intensa enquanto, pronto para o heroísmo, ele avançava rumo a guerra. Em outubro, as tropas italianas partindo da Eritreia e da Somália penetraram na Etiópia, dando início a mais uma etapa das Guerras de Conquista. Quinhentos mil soldados apoiados por artilharia pesada enfrentavam tribos locais mal armadas. (COLASANTI, 2010, p. 10)

O domínio italiano na região perdurou até 1941, quando foram expulsos pelas forças armadas britânicas, durante a 2ª guerra. Os ingleses passaram a administrar o território até 1952, quando a ONU promoveu uma federação entre o território da Eritreia e da Etiópia. Em 1962 eclode uma violenta guerra civil entre grupos separatistas que perdurou por trinta anos. Apenas em 1993 a independência da Eritreia é reconhecida, no entanto, persistem os conflitos com a Etiópia pela região fronteiriça.

Tais acontecimentos, no entanto, ocorrem já depois da partida da família de Colasanti, que morou ainda enquanto criança em Trípoli, capital da Líbia, passando sua infância, a partir dos quatro anos, na Itália. A autora partiu com a família para a cidade costeira de Porto San Giorgio em 1940, em pleno decorrer da segunda guerra, e posteriormente radicou-se no Rio de Janeiro, em 1948, após o fim da guerra. Sobre os acontecimentos históricos relativos a seu território de origem e a questão identitária decorrente desse processo, Marina Colasanti revela uma passagem bastante curiosa e reflexiva:

Durante a maior parte da minha vida fui Etíope. Italiana de família, registro e identidade, de olhar e de cultura, italiana antes de mais nada. Mas, além de italiana, etíope, *faccetta nera*. [...] Historicamente deixei de sê-lo em 1993,

quando a Eritreia declarou enfim sua independência. Mas minha consciência foi puxada pelos cabelos antes disso. Outubro de 1985, Affonso e eu em Washington para um congresso de literatura Brasil/Portugal, tomamos um taxi. O motorista é conversador, logo pergunta de onde somos. “Brasileiros”, responde Affonso. E acrescenta, jocoso, sabendo que isso sempre causa surpresa: “Mas ela é etíope.” “Etíope?” Uma surpresa diferente na voz do taxista, que indaga: “De que cidade?” Sempre, quando me fazem essa pergunta, respondo sabendo que não ligarão minha resposta a qualquer conhecimento prévio, e me pedirão para repetir apenas pela beleza do nome desconhecido. “Asmara”, respondo. Mas ele tem conhecimentos prévios, ah! Se os tem. É um eritreu exilado, vive em Washington com outros compatriotas que tiveram que deixar o país por questões políticas. E me passa uma descompostura educada porém firme: “Você não deve se dizer etíope se nasceu em Asmara. Asmara é a capital da Eritreia. E a Eritreia está em guerra com a Etiópia. Uma guerra dura. Muitos estão morrendo para conquistar a nossa independência. Você não sabe disso?” Não, eu não sabia, pouco se fala da Eritreia no mundo. Nem ele soube que ali, naquele taxi, tive que dizer adeus a um país, e assumir outro. [...] E me perguntei em silêncio até onde pode a história alterar nosso pertencer. (COLASANTI, 2010, p. 24-26)

A história de Marina Colasanti, portanto, é marcada pela eclosão de várias guerras, e de muitas mudanças entre países diferentes. O estado de guerra, portanto, é uma das marcas mais fortes de suas lembranças da infância: “Várias canções de guerra fizeram parte do nosso repertório infantil” (COLASANTI, 2010, p. 57). Com o endurecimento da guerra a partir de 1943, a família volta a transitar pelo território italiano, para o norte na cidade de Como. A escassez de alimento e o racionamento de comida são as principais lembranças do período. De lá, partem ainda para um chalé em Albavilla, em 1944, fugindo dos alvos preferenciais dos bombardeios, que passam a ser constantes. Com o fim da guerra, voltam a Porto San Gioglio. Até que se mudam para o Brasil em 1948. Colasanti tinha apenas 10 anos nessa época.

É possível perceber como a transitoriedade geográfica articula a vida e a obra da autora numa trama de conflitos e descobertas e como a guerra impactou sua formação, tornando-se *sua* guerra, embora *alheia*. Essa é a história, inclusive, de muitos nascidos em ex-colônias, de imigrantes e exilados. “Habituaamo-nos a considerar o período moderno em si como espiritualmente destituído e alienado, a era da ansiedade e da ausência de vínculos. [...] A moderna cultura ocidental é, em larga medida, obra de exilados, emigrantes, refugiados²²” (SAID, 2003, p. 46). Esse aspecto, embora se trate de uma afirmação muito abrangente e, portanto, perigosa, é importante para pensarmos sobre a questão do deslocamento territorial,

²² Para Said (2003, p. 54), “embora seja verdade que toda pessoa impedida de voltar para casa é um exilado”, é possível fazer a distinção. “O exílio tem origem na velha prática do banimento. [...] Os refugiados são uma criação do estado do século XX. Os expatriados moram voluntariamente em outro país, geralmente por motivos pessoais ou sociais. [...] Os emigrados gozam de uma situação ambígua. Do ponto de vista técnico, trata-se de alguém que emigra para um outro país”.

da construção da identidade nacional, e como esses pontos estão presentes na literatura e, principalmente, na poética colasantiana.

“O exilado sabe que, num mundo secular e contingente, as pátrias são sempre provisórias” (SAID, 2003, p. 58). Tal afirmação pode muito bem ser aplicada ao estudo dos poemas de Colasanti presentes no livro *Passageira em trânsito* (2009), nosso *corpus* de análise, embora Marina Colasanti não seja apropriadamente uma exilada. Mesmo assim, encontramos em seus versos registros da sua mobilidade, e a partir dela a marca da transitoriedade, do diálogo intercultural e de um tenso pertencimento. No seu caso falamos em migração, já que, segundo Edward Said (2003), o migrado encontra-se em situação ambígua, pois se trata de alguém que migra para outro país, no entanto, há uma possibilidade de escolha. Segundo Woodward (2000, p. 21), “a migração produz identidades plurais, mas também identidades contestadas, em um processo que é caracterizado por grandes desigualdades”.

A voz lírica colasantiana é capaz de circular com naturalidade entre diversas paisagens e ao mesmo tempo de inquietar-se diante de cenários rotineiros, isso é uma característica do olhar do migrante, a respeito da situação de nacionalidade provisória, de não-pertencimento, mas também de não exclusão da pátria. Não há o estranhamento cultural, mas também não há o sentimento de aceitação cega.

Embora talvez pareça estranho falar dos prazeres do exílio, há certas coisas positivas para se dizer sobre algumas de suas condições. Ver “o mundo inteiro como uma terra estrangeira” possibilita a originalidade da visão. A maioria das pessoas tem consciência de uma cultura, um cenário, um país; os exilados têm consciência de pelo menos dois desses aspectos, e essa pluralidade de visão dá origem a uma consciência de dimensões simultâneas, uma consciência que – para tomar emprestada uma palavra da música – é *contrapontística*²³. (SAID, 2003, p. 59)

Hoje, no contexto de um mundo cada vez mais globalizado, parece ilógico falar em noções de pertencimento a um território; no entanto, a experiência revela que o contato cultural promovido pelo avanço tecnológico carrega as marcas da diferenciação cultural hierarquizada, que oprime manifestações não valorizadas em detrimento de outras, resultado de uma educação ainda não voltada para a convivência com a diversidade.

A globalização, entretanto, produz diferentes resultados em termos de identidade. A homogeneidade cultural promovida pelo mercado global pode

²³ “Ambos os ambientes são vividos, reais, ocorrem juntos como no contraponto” (SAID, 2003, p. 59).

levar ao distanciamento da identidade relativamente à comunidade e à cultura local. De forma alternativa, pode levar a uma resistência que pode fortalecer e reafirmar algumas identidades nacionais e locais ou levar ao surgimento de novas posições de identidade. (WOODWARD, 2000, p. 21)

A advertência de Kathryn Woodward (2000) nos alerta justamente para essa situação ambígua vivenciada pelos sujeitos nas “sociedades periféricas”, por um lado o impacto da globalização tende a apagar as noções de fronteira e pertencimento; por outro lado, há uma força que os impele à reafirmação de suas origens²⁴. Nesse sentido, podemos nos questionar até que ponto a fragmentação do sujeito pós-moderno representa um apagamento da noção de identidade. Acreditamos que a tensão parece mesmo ser o estado atual. “As mudanças e transformações globais nas estruturas políticas e econômicas no mundo contemporâneo colocam em relevo as questões de identidade e as lutas pela afirmação e manutenção das identidades nacionais e étnicas” (WOODWARD, 2000, p. 25).

A exposição de Said (2003) se refere a uma forma de apreensão do mundo mais ampla, consciente das justaposições, que não se fecha em sua perspectiva local, mas que se encontra aberta para a realidade da diversidade cultural. Esse olhar do exilado (em sentido lato, daquele que experimentou a realidade de outras culturas), se por um lado pode gerar aversão ao que lhe é estranho, por outro lado pode reduzir o risco do julgamento ortodoxo sobre o outro e elevar o nível da simpatia compreensiva acerca da humanidade e suas diversas manifestações culturais. A voz lírica colasantiana, por exemplo, é muito mais curiosa do que inquisidora.

Roberto Reis (1992, p. 69) observa que “o critério para se questionar um texto literário não pode se descurar do fato de que, numa dada circunstância histórica, indivíduos dotados de poder atribuíram o estatuto de literário àquele texto (e não outros), canonizando-o”. E, assim, chegamos à discussão sobre o cânone. Virgínia Leal (2010, p. 202) compreende que o estabelecimento do cânone literário nacional contém marcas ideológicas de um “processo de elitização, branqueamento e patriarcalização da cultura”.

A literatura se firmou como um meio de consolidar a hegemonia das elites letradas, pois a própria noção de literatura é ideológica, já que a leitura e a escrita constituem instrumentos de dominação social. “Um texto não é literário porque possua atributos exclusivos que o distinguem de outro texto, mas porque os leitores (entre eles incluídos os críticos), por inúmeras razões, o veem como tal” (REIS, 1992, p. 72).

²⁴ Nós, do nordeste brasileiro, por exemplo, reafirmamos com orgulho a nossa origem como forma de diminuir a valoração negativa que esta terra historicamente sofre em relação ao centro-sul do país.

“A predominância masculina resultaria, no caso, tanto da própria assimetria social entre ambos os sexos quanto da ideologia sexista mesma, enquanto propagadora e fundamento do papel tradicional da mulher” (CAMPOS, 1992, p. 116). Assim, Reis (1992, p. 73) reafirma que a mera inclusão de autores não ocidentais ou de obras escritas por mulheres não implica em questionamento do cânone, pois “o problema não reside no elenco de textos canônicos, mas na própria canonização”. O cânone reflete interesses e valores de classe, raça e gênero.

A Estética da Recepção, corrente da teoria literária que realiza uma revisão da relação estabelecida entre sujeito, texto e leitura, influenciou várias feministas interessadas no olhar e percepção da mulher leitora. “O leitor deixou de ser visto numa posição passiva, e sim como parte integrante do ato da leitura, não apenas como polo questionador, mas também como elemento de impulso reestruturante na escrita da obra pela [sic] autor.” (LOBO, 1992, p. 232). A autora ainda aponta que,

Jauss acentuou a importância do público como o verdadeiro transmissor da continuidade da literatura no tempo (tradição), mas um transmissor dinâmico, não estático, agindo não numa cadeia de recepções passivas, em sucessão causal, mas num campo de reações. De um lado, este campo se altera a cada recepção, de outro age sobre a nova produção. (LOBO, 1992, p. 234)

Tais pressupostos teóricos sobre o papel do leitor na constituição da tradição literária são de extrema importância, se pensarmos, por exemplo, que praticamente apenas no século XIX as mulheres ganham acesso à leitura e à escola, tornando-se o público alvo de folhetins e romances, e, assim, ler deixa de ser uma atividade exclusivamente masculina. Dessa forma, houve um contexto cultural propício ao desenvolvimento de uma literatura feminina/feminista a partir do período oitocentista, graças à própria ampliação do público leitor feminino e principalmente graças ao surgimento do embrião do movimento feminista. Paralelamente, o androcentrismo do cânone literário cumpre sua função de política sexista, tornando as próprias leitoras cúmplices na ratificação da diferença masculina como universal. “O que se ensina a leitoras não é o ler textos, mas, em verdade, paradigmas, tendentes à reprodução canônica de outros textos androcêntricos e à exclusão dos demais” (CAMPOS, 1992, p. 122).

Cecil Zinani (2006, p. 29) afirma que é insustentável “uma crítica fundamentada em pressupostos supostamente neutros e a-históricos da crítica literária tradicional”. Ainda defende que “a identidade se organiza nas práticas discursivas intersubjetivas e tem na memória [...] um elemento cognitivo imprescindível para a formação da identidade”.

É sabido que o cânone literário, historicamente, sempre foi constituído pelo homem ocidental, branco, de classe média/alta; de forma que, o valor estético da literatura canônica não reside apenas no próprio texto, mas em pressupostos ideológicos marcados pelos preconceito de raça, cor, classe social e sexo, construídos em consonância com os valores da ideologia patriarcal. Nesse sentido, é fundamental o trabalho da crítica feminista em resgatar a produção literária de autoria feminina, a partir de um revisionismo crítico (ZOLIN, 2009b).

3.2 A produção literária colasantiana: novas e velhas questões sobre a perspectiva feminina

Como escritora, Marina Colasanti apresenta uma produção literária intensa e diversificada, e com ela vem conquistando um público leitor consistente. Concordamos com Marta Nóbrega (2006), ao afirmar que a autora, aos poucos, vem construindo seu espaço no cânone da literatura brasileira contemporânea.

Silvana Carrijo Silva (2006) observa como a produção intelectual de Marina Colasanti sempre esteve preocupada com a discussão da condição feminina, seja no discurso literário, através de suas personagens femininas, na prosa, ou da voz lírica, nos versos; seja no discurso jornalístico, através da enunciação questionadora presente em suas crônicas e ensaios. É essa intensa e eclética produção de Colasanti que passaremos a comentar a seguir.

Esse movimento de afirmação e valorização do ser feminino, em um sentido geral, e das vozes femininas, em um sentido particular, é empreendido pela autora a partir de dois movimentos: enunciando artisticamente sobre o universo feminino, representando a mulher em obras de alto teor simbólico e poético, em um primeiro movimento, e enunciando teoricamente sobre o universo feminino, apresentando considerações críticas e reflexivas sobre a relação mulher/escrita, entre outras questões, em textos críticos, em ensaios. Tais movimentos se manifestam nos limites gerais da obra da autora não de maneira excludente; ao contrário, toda uma coesão se faz perceptível se ladearmos uma à outra a produção literária e a produção ensaística da autora. (SILVA, 2006, p. 37)

Ressalvamos, a partir das palavras da própria Colasanti em uma entrevista publicada por Anderson Gomes (2007), que, no entanto, sua intenção literária é artística, e não didática. Com isso Marina destaca o papel humanizador da literatura, no sentido que atribui Antonio

Candido (2002), o que a distancia daquela literatura infanto-juvenil de caráter meramente pedagógico muito comum no mercado editorial.

Não desejo de modo algum conquistar/educar, informar as meninas, ou os meninos, não dessa maneira didática. Quando quero educar/etcetera escrevo artigos, ensaios, em que a intenção didática fique bem explícita. Jamais utilizaria a literatura como veículo para ministrar ensinamentos. Considero que a literatura contém por sua própria natureza ensinamentos muito mais profundos, e extremamente individuais, pois cada um colhe nela aquilo de que necessita. Se as minhas personagens femininas são fortes é, provavelmente, porque eu tenho um feminino forte e orgulhoso. (COLASANTI, *apud* GOMES, 2007, p. 168)

Sua estreia literária aconteceu com o livro *Eu sozinha*, em 1968. Marina é hoje também reconhecida por sua produção literária infanto-juvenil; entre os títulos do gênero melhor recebidos pelo público e crítica podemos destacar a série de contos de fada colasantianos – *Uma ideia toda azul*, de 1979; *Doze reis e a moça no labirinto do vento*, de 1982; *Entre a espada e a rosa*, de 1992; *Longe como o meu querer*, de 1997; entre outros.

Essas narrativas transcorrem numa época que sugere a Idade Média, uma vez que se ambientam em aldeias, campos ou castelos, tendo pastores camponeses, cavaleiros, reis ou princesas por personagens. Em desacordo com os padrões típicos dos contos de fada, os de Marina Colasanti não estão comprometidos com um “final feliz”, muitos deles apresentando desfechos trágicos ou finais em aberto, o que constitui uma atualização dessa modalidade de narrativa. (MORAES, 2011, p. 337)

Destacamos ainda o conhecido conto “A moça tecelã” (2009), em que a história clássica infantil da princesa que encontra o príncipe encantado é revisitada, num enredo em que a protagonista, a moça tecelã, antes do casamento dona de sua vida, que tecia o que queria, insatisfeita com os mandos e desmandos do marido autoritário que ela mesma tecera, resolve desfazer-se dele, e o desconstrói. Segundo Lúcia Zolin (*et al.*, 2007, p. 85), esse conto “oferece possibilidades de desvendamento da ‘violência simbólica’ e da ‘estrutura de dominação’ que pairam no cotidiano da relação homem e mulher”, pois, através da reviravolta operada pela própria protagonista, “a autora legitima o fato de ser possível um ser humano se desvencilhar de uma cultura de dominação e tentar construir uma história de igualdade, sobretudo na relação entre homens e mulheres” (ZOLIN *et al.*, 2007, p. 87). E a heroína, ao contrário dos contos tradicionais em que a mocinha permanece à espera do príncipe encantado que a salvará do castelo ou do dragão, é a própria moça tecelã, capaz ela mesma de tecer a sua liberdade. A temática do divórcio e, mais que isso, da emancipação feminina é posta de forma

simbólica nesse conto de fadas em que dialogam elementos tradicionais da literatura com a perspectiva da crítica feminista moderna.

Na maioria dos contos tradicionais, as personagens femininas alcançam sua realização somente após a união homem-mulher. Assim, a instituição do casamento é delineada como a *única* maneira de concretização pessoal/existencial, vemos tal situação nos contos *A Branca de Neve*, *A Bela Adormecida*, *Cinderela*, *O Rei Sapo*. Marina subverte, portanto, os contos tradicionais, dado que, [...] nem sempre a personagem feminina vai ser “feliz para sempre” somente ao casar-se. (FRANCA, 2009, p. 6)

O primeiro livro de poemas da autora também foi voltado ao público mirim: *Cada bicho seu capricho*, de 1992. Vale mencionar que o termo ‘literatura infantil’ também sofre certa discriminação através do processo de adjetivação, fenômeno similar ao que ocorre com a ‘literatura feminina’²⁵. Em ambos os casos, toma-se o adjetivo com sentido restritivo: literatura que só interessa às crianças ou às mulheres. No entanto, Vera Aguiar (2008) afirma que a adjetivação literatura infantil é inclusiva, pois serve a leitores de todas as idades, adultos e também crianças. Excludente é a literatura para adultos, pois afasta os jovens leitores. Os contos de fada de Marina Colasanti, por exemplo, através de um universo mágico permeado de símbolos, traduzem muitos dos sentimentos humanos como medo, solidão, desejo, amor, temas que interessam também aos adultos.

Assim como a mulher pode tecer concretamente, a partir de fios, tecidos, ou tecer figurativamente produtos de sua imaginação, como é o caso do conto de Marina Colasanti, a escritora tece, através de palavras, textos. Ela passa por um processo de resgate da identidade, como se a escrita tivesse o poder de lhe mostrar o caminho de uma liberdade de atuação social. (ZOLIN *et al.*, 2007, p. 86)

O paralelo feito por Zolin (*et al.*, 2007) entre o tecer fios da moça tecelã e o tecer do texto de Marina Colasanti aponta para o processo de busca da identidade própria realizado por uma e outra, cada qual em seu ofício. No conto em questão, a moça tece sua própria história e seu próprio destino. A escrita de Colasanti traz, de fato, a busca do autoconhecimento como um tema recorrente. Retomando Nóbrega (2006), que analisa os reflexos de identidade e socialização nos modernos contos de fada colasantianos, temos que suas narrativas infantis centram a problemática na busca de autoconhecimento do ser.

²⁵ Jean Franco (2005) adverte que a literatura feminina não é nem uma escola nem um estilo, mas que existe na atualidade uma demanda sem precedentes de obras literárias escritas por mulheres e que reflitam de alguma forma sobre a experiência feminina.

Nessa busca, o reflexo simbólico do espelho – imagem recorrente em Marina – abre-nos um caminho de leitura sobre as experiências do olhar humano sobre si e sobre o outro que apontam para as diferenças e semelhanças entre os seres e conduzem para a busca do autoconhecimento. (NOBREGA, 2006, p. 97)

A própria Marina Colasanti é quem nos adverte na apresentação de *Uma idéia toda azul* (1979):

Este é um livro de contos de fadas, com cisnes, unicórnios, princesas. E antes que alguém se espante com a temática, num momento de avançada tecnologia espacial, acho importante esclarecer que meu interesse e minha busca se voltam para aquela coisa intemporal chamada inconsciente. Não há, para as emoções, idade ou história. Nem eu, ao tentar escrevê-las, quis me dirigir a pessoas deste ou daquele tamanho. Preocupe-me apenas em erguer estas construções simbólicas, certo de que o material com que lidava era imemorial, e encontraria em outros ressonância. (COLASANTI, 1979, p. 2)

Esse olhar humano sobre si e sobre o outro também está presente em sua poesia para adultos, inaugurada com o livro *Rota de colisão* (1993). A partir da leitura de seus poemas, fortemente eróticos e marcados pelo cotidiano doméstico, podemos observar a presença de representações do feminino na sociedade atual, pois a visão de mundo que nos é apresentada através de seus escritos traz à tona um olhar feminino, que interessa aos objetivos deste trabalho. Observemos, por exemplo, um dos primeiros poemas do livro, “Sem que se diga” (COLASSANTI, 1993, p. 12), em que elementos da tradição mitológica grega são retomados e servem como ponto de partida para a reflexão sobre a condição feminina.

Sem que se diga

Sísifo empurrava sua pedra
morro acima. E chegando no alto
a pedra rolava, a pedra
rolava.

Semelhante é o destino das mulheres.
Sem que se diga ‘maldição’
refazem camas.

(COLASANTI, 1993, p. 12)

No poema acima a primeira estrofe faz referência à história de Sísifo, um personagem mortal da mitologia grega, condenado pelos deuses a repetir sempre a mesma tarefa de

empurrar uma pedra até o topo da montanha, só para vê-la rolar montanha abaixo novamente. Essa é a origem da expressão ‘trabalho de Sísifo’, que se refere à execução de tarefas que envolvem esforços inúteis, rotineiros e cansativos, como a atividade doméstica de fazer a cama pela manhã, para novamente desfazê-la ao se deitar, e repetir essa atividade todos os dias. A punição de Sísifo tinha por finalidade lhe mostrar que os mortais não tinham a liberdade de escolha de seus destinos, o que só cabia aos deuses, e por isso deveriam concentrar-se nos afazeres da sua vida cotidiana, na repetição e na monotonia. Na segunda estrofe, Colasanti aproxima o mito de Sísifo da vida cotidiana das mulheres, a quem a tradição machista reserva a execução das atividades do lar, como se não possuíssem liberdade de escolha sobre os seus próprios destinos e devessem contentar-se à vida doméstica. O poema reflete sobre a condição feminina e traça uma crítica à postura opressora que a limita a partir da observação de um gesto rotineiro como o de forrar a cama, compreendido pelo senso comum como função feminina.

Marina Colasanti apresenta-se, no cenário da cultura brasileira contemporânea, como personalidade intelectual caracterizada pela diversidade: jornalista, ensaísta, cronista, artista plástica, escritora de obras literárias que seduzem tanto o leitor infantil quanto o adulto constituem os diversos campos de atuação da escritora. Em cada uma dessas suas atividades, constitui uma espécie de *leitmotiv* a preocupação com o universo feminino. (Re) pensar a condição feminina no mundo é, para a autora, reflexão imprescindível na prática cultural e artística da mulher (SILVA, 2007, p. 32).

Concordamos com Silvana Carrijo Silva (2007), para quem a preocupação com o universo feminino é uma constante na literatura colasantiana. A partir da exposição acima, percebemos como o dinamismo da atividade intelectual desempenhada pela escritora corresponde também às chamadas exigências da “nova mulher” em meio ao contexto de explosão do pensamento feminista da década de 1970, época em que Marina trabalhava como colunista de revistas nacionais dedicadas ao público feminino, como *Nova* e *Cláudia*²⁶. Essa transformação do papel da mulher em nossa sociedade não passa despercebida por Marina, para quem a reflexão sobre a condição feminina é uma preocupação constante.

A questão da mulher sempre foi muito importante para mim. É difícil entender uma mulher que se queira intelectual, que trabalhe no campo das letras e que não faça reflexões sobre a sua própria condição no mundo. No entanto, isso existe. Mas, para mim, seria impossível. É o processo natural,

²⁶ Desse período temos as obras que reúnem artigos e correspondências trocadas com leitoras: *A nova mulher*, 1980; *Mulher daqui pra frente*, 1981; e *Intimidade pública*, 1990.

se eu estou refletindo sobre o porquê das coisas, a primeira reflexão que se impõe é por que eu, nós, mulheres, somos cidadãs de segunda categoria, ou éramos, ou ainda somos?! (COLASANTI, *apud* SILVA, 2007, p. 33)

A autora teve uma atuação importante como jornalista no sentido de esclarecer e dar maior consciência às mulheres brasileiras quanto à sua condição social. Leoné Barzotto (2006) também percebe a preocupação de Colasanti com o universo feminino em suas crônicas, observando o olhar especial que a autora direciona para as mulheres ao seu redor. Nas crônicas colasantianas, a autora

Concomitantemente, divide experiências entre familiares, amigos, pessoas da casa e da rua, mas especialmente com mulheres que se ligam de uma forma ou de outra à sua rotina, como as filhas, empregadas, mulheres que vão e que vem na rua, no trabalho, nas viagens, nos passeios, etc. Há, sem dúvida, um olhar muito sensibilizado e particularizado da autora em relação a esse universo feminino que proficuamente sabe relatar. (BARZOTTO, 2006, p. 8)

Muitos de seus contos também demonstram preocupação com problemas que acometem as mulheres graças ao sistema patriarcal. O conto “Porém igualmente” (2009b), por exemplo, aborda como tema a violência doméstica contra a mulher. No miniconto, a violência física contra a mulher espancada pelo marido bêbado é aceita com elogios à passividade e compreensão por parte dos vizinhos, que lhe atribuem o papel de santa e anjo (comumente tais ‘elogios’ são atribuídos às mulheres que se submetem à autoridade do marido ou que suportam as condições humilhantes a que são submetidas), mas acompanham com ‘surpresa’ o dia em que D. Eulália transforma-se, de fato, em anjo, morrendo ao ser atirada pela janela.

Porém igualmente

É uma santa. Diziam os vizinhos. E D. Eulália apanhando.
É um anjo. Diziam os parentes. E D. Eulália sangrando.
Porém igualmente se surpreenderam na noite em que, mais bêbado que de costume, o marido, depois de surrá-la, jogou-a pela janela, e D. Eulália rompeu em asas o vôo de sua trajetória.
(COLASANTI, 2009b, p. 44)

Destacamos a ideia de ‘surpresa’ como uma ironia do conto, pois a morte de D. Eulália foi anunciada, já que as agressões eram constantes, indicadas pelos verbos no gerúndio (“apanhando”, sangrando”). Com isso, a autora, de certa forma, assume uma posição e critica a aceitação social que ainda paira sobre a questão da violência doméstica, tão combatida pela Lei Maria da Penha, mas ainda tão comum nos lares brasileiros.

Marina Colasanti também já havia abordado a temática do ciúme, em sua obra *E por falar em amor* (1985), e é enfática ao falar do doentio ciúme masculino, alimentado culturalmente e gerador de tanta violência e sofrimento. Nas palavras da autora, “o ciúme masculino nunca é visto como ridículo, mas sim como essencialmente dramático. Pois, ao ter ciúme, um homem está defendendo um direito sagrado de posse, não apenas do corpo alheio, mas de sua própria honra que naquele corpo habita” (COLASANTI, 1985, p. 198).

O miniconto acima aborda simbolicamente a questão da violência contra a mulher. De acordo com Alves & Ronqui (2009), os contos de Marina Colasanti revelam uma visão geral da experiência do gênero feminino através de retratos da vida cotidiana, o que nos faz refletir sobre a condição feminina. Percebemos então como a autora assume explicitamente uma perspectiva feminina/feminista e as consequências que isso acarreta. No nosso contexto, é comum escritoras ao serem questionadas a respeito da influência do gênero na escrita, oscilarem entre a assunção do papel feminista e uma postura mais branda – fuga do tema ou estratégia de sobrevivência²⁷. Mas o que a experiência revela é que independentemente da percepção ou não das escritoras quanto à questão do gênero, o tema é recorrente. Podemos afirmar que Colasanti assume uma postura feminista ao afirmar que a situação das mulheres na sociedade a interessa muito. A autora também reconhece as limitações impostas ao sexo feminino socialmente e tenta entender como isso se dá, onde se localiza e como se reflete nas produções literárias das mulheres.

Em literatura, a busca pela universalidade muitas vezes é entendida como neutralização, apagamento das marcas de gênero (o que contribui para a hegemonia do paradigma hegemônico, representado pelo homem branco ocidental e legitimado pelo cânone). O que foge a isso logo é rotulado como literatura de mulher, literatura de gays, literatura de negros, considerando as marcas de identificação coletiva desses grupos como marca da diferença em relação ao paradigma literário tomado como padrão. Assumir essa identidade de gênero e reafirmá-la através da literatura, portanto, é atrever-se a ir contra a corrente, é buscar na particularidade dos grupos a representação de parte do todo. Assumir-se como mulher e escritora. Isso é uma atitude política. Em seu ensaio *Por que nos perguntam se existimos?* (2004), Marina Colasanti reflete sobre o preconceito com que ainda hoje se pensa a relação mulher/escrita:

²⁷ A escritora Lygia Fagundes Telles, ao ser questionada sobre o mesmo tema, afirma que “o que existe são mulheres e homens que escrevem bem e mulheres e homens que escrevem mal. A única distinção que faço é em relação à qualidade dos textos. Mas é claro que homens e mulheres têm vivências diferentes e isso de algum modo vai aparecer na literatura” (TELLES, *apud* LEAL, 2010, p. 196).

Ora, as escritoras estão perfeitamente conscientes de que ainda hoje um preconceito pesado tende a colorir de rosa qualquer obra de literatura feminina. Apesar da onda dos anos sessenta que envolveu os escritos das mulheres em um grande e esperançoso movimento, não conseguimos vencer a barreira. O preconceito perdura. Pesquisas mostram que basta a palavra mulher em um título para espantar os leitores homens e abrandar o entusiasmo dos críticos. E embora não precisemos mais nos esconder atrás de pseudônimos masculinos, como no século XIX, sabemos que os leitores abordam um livro de maneira diferente quando ele é escrito por uma mulher ou por um homem (COLASANTI, 2004, p.70-71).

Marina Colasanti é uma entusiasta da manifestação literária feminina, acreditando que é por meio da produção literária e crítica por parte das mulheres, ou seja, a partir da sua reivindicação por uma voz própria que lhes permita conferir sentido aos textos escritos e lidos por elas, é que é possível a transformação desse quadro persistente de preconceitos. Sua reflexão leva em consideração a questão cultural, ao perceber que os leitores desenvolvem experiências diferentes de leitura quando pensam na questão da autoria com base no gênero e, graças aos nossos dados culturais marginalizadores e excludentes, essa experiência de leitura tende a ser discriminatória quando se trata de uma autoria não obviamente integrante do cânone. Esse quadro, vale mencionar, vem se alterando paulatinamente, apesar das forças que procuram manter as relações sociais como tradicionalmente foram estabelecidas no passado.

Prova disso é a insistente pergunta: “existe uma literatura feminina?”. Colasanti (2004) analisa como essa pergunta por si só já é excludente, pois demarca o lugar da mulher escritora às margens do que é considerado literatura geral. A pergunta, dirigida a uma mulher escritora que como pessoa humana tem certeza de sua real existência e que acredita no valor de sua profissão, a leva a justificar a sua escrita, o que já a situa à margem. Tal pergunta seria, portanto, “não como um instrumento natural para sanar uma dúvida real, mas como uma estratégia ideológica para colocar em dúvida a sua existência” (ZOLIN, 2011, p 65).

Há anos, em todos os níveis, estamos respondendo, com a melhor das intenções. Mas, embora clara e justa, a resposta tem se demonstrado ineficiente. Não consegue eliminar a pergunta. Não consegue sequer modificá-la. Apesar de tudo o que já dissemos, continuam questionando nosso fazer literário exatamente da mesma maneira, com a mesma insistência, com idênticas palavras. Como se nada tivéssemos dito. Então, depois de tanto responder, cheguei a uma convicção: o erro não está na resposta. [...] Eu, que a partir da escrita estou há anos empenhada em construir a arquitetura de uma voz, de uma voz que sendo minha é feminina, declaro-me ofendida pela pergunta. E, em vez de respondê-la, a questiono: Que pergunta é essa, afinal? (COLASANTI, 2004, p. 66-67)

“Que pergunta é essa afinal?” Ora, se há tantas mulheres escritoras no mundo que já nos são conhecidas e que já provaram a validade de suas produções artísticas, não parece evidente que podemos sim falar em manifestações femininas ou de mulheres nas artes? Ninguém lhes pergunta se existe uma literatura ‘masculina’. O alvoroço, como bem pontua Colasanti (2004), não está em reconhecer a existência de uma literatura feminina, mas reconhecendo-a, abrir espaço para a sua equivalência, no mesmo patamar da literatura dita ‘universal’ escrita por homens. Em última instância, fazer desmoronar a ideia de uma literatura neutra e universal, que seria quase sagrada. Todos esses são sinais de que as assimetrias de gênero e do poder atrelado a esse sistema ainda permanecem no campo literário.

Em última análise, podemos dizer que, ao contrário do que parece, a pergunta “existe uma literatura feminina?” não é relativa à literatura. E a responderemos melhor sempre que a tirarmos de seu falso lugar, e a incluirmos no âmbito da questão mais ampla, que é do medo viril da equivalência feminina (COLASANTI, 2004, p. 77).

Marina Colasanti reconhece que essa pergunta não é relativa à literatura em sentido estrito, já que a autoria feminina de fato existe e seus elementos estéticos estão à mostra à disposição dos críticos (muitas vezes mais interessados em investigar curiosidades da vida pessoal do que a escrita dessas mulheres), mas corresponde ao fenômeno literário inscrito numa cultura sexista e opressora, que requer das escritoras explicações que justifiquem o seu fazer literário, que expliquem porque a mulher galgou outros espaços que não o do privado.

Quem está perguntando é a sociedade. E a essa altura, já tenho elementos para crer que a sociedade não quer de fato saber se existe uma literatura feminina. O que ela quer é colocar em dúvida a sua existência. Ao me perguntar, sobretudo a mim, escritora, se o que eu faço existe realmente, está afirmando que, embora possa existir, sua existência é tão fraca, tão imperceptível, que é bem provável que não exista. (COLASANTI, 2004, p. 69-70)

Essa seria a real intenção de uma pergunta como essa, reafirmar velhos valores, disfarçados de preocupação literária. Ela não está apenas no campo da literatura, mas é no domínio da palavra que os discursos hegemônicos e contradiscursos se constroem, por isso o terreno literário é um cenário de tantas disputas. Os autores que integram o patamar da ‘boa’ literatura impõem os seus valores literários e culturais aos próximos escritores; a mesma coisa ocorre com o trabalho da crítica, que estabelece paradigmas de estudo aos próximos

pesquisadores atribuindo sentidos que são reproduzidos por professores e materiais didáticos às novas gerações, e formam a opinião dos cidadãos, e se multiplicam pelo senso comum e assim constroem verdades que extrapolam o alcance do literário. Desvendar esses mecanismos de transmissão de valores culturais através da literatura tem sido um dos empenhos da crítica literária feminista.

Sendo assim, para a escritora, a resistência da sociedade em aceitar a existência da literatura feminina liga-se a uma importante implicação daí advinda, qual seja, a aceitação de um modelo de mulher historicamente negado e escamoteado pelo pensamento patriarcal. Isso porque a literatura escrita por mulheres e, portanto, feminina faz emergir um discurso outro, oriundo da perspectiva social a partir da qual a mulher escreve; uma perspectiva que, ao ser feminina, implica, não raro, a representação do avesso da ideologia patriarcal, responsável pelo silenciamento histórico da mulher e pela, igualmente, histórica dominação masculina. (ZOLIN, 2011, p. 65)

No campo da poesia para adultos, Colasanti publicou até agora *Rota de colisão* (1993), *Gargantas abertas* (1998), *Fino sangue* (2005) e *Passageira em trânsito* (2009), foco desta pesquisa. *Passageira em trânsito* (2009) é composto por 108 poemas e reforça, a começar pelo título, a perspectiva itinerante que assume a autora na obra. Marina Colasanti traz nos poemas registros de suas percepções e reflexões ao longo de uma longa viagem, daí o livro ser rico em imagens poéticas em movimento. “Ao registrar suas percepções de maneira tão sensível e delicada, a poetisa nos proporciona uma deliciosa e requintada volta ao mundo (e a si) através de seu apurado olhar”, é o que nos diz o texto da orelha do livro em questão. E de fato, a obra supõe uma viagem: inicia-se com a decolagem do avião no poema “E logo” (COLASANTI, 2009, p. 11):

E logo

Taxia na pista
o avião que me leva.
Do lado de fora do campo
os muitos vagões de um comboio
avançam nos trilhos.
Duas forças se lançam
no mesmo sentido
irmãs por segundos,
e logo
o avião se desprende do chão
as rodas se escondem no ventre
o avião faz-se ave.
Abaixo

o trem lentamente se torna
um traço de lápis
no verde.

(COLASANTI, 2009, p. 11)

e finaliza-se com a volta para casa no poema “Colheita” (COLASANTI, 2009, p. 123), em que há uma alusão à atividade escrita através do uso polissêmico da palavra ‘pena’:

Colheita

Trago para casa
um poema,
a viagem já
valeu a pena.

(COLASANTI, 2009, p. 123)

É importante ainda darmos destaque ao caráter de transitoriedade e movimento suscitados a partir do título do livro, *Passageira em trânsito*.

Ao representar a mulher em movimento, apontando sempre para fora da casa, a escritora brasileira ressalta uma estética de oposição ao conservadorismo social e às regras de gênero tradicionais. Essa estratégia é tanto uma opção temática como uma estética de resistência e fortalece o espaço literário como um local de questionamento do poder do Pai. (GOMES, 2011b, p. 145)

A tradição histórica e literária lida comumente com imagens femininas cujo cotidiano está limitado à noção de imobilidade doméstica (o cotidiano feminino circunscrito ao lar); os poemas de Colasanti, ao contrário, representam a mulher em constante movimento (cotidiano feminino pela perspectiva da viajante); portanto, o espaço feminino aqui não se limita aos afazeres domésticos e familiares, mas refere-se ao dia a dia da mulher itinerante. Com isso, fugimos mais uma vez do essencialismo, ou pelo menos indicamos suas contradições implícitas. Esse deslocamento do espaço privado para o espaço público e também a insatisfação da mulher em permanecer no espaço privado representada na escrita de Colasanti já foi enfatizada por alguns estudos. Barzotto (2006), ao analisar algumas das crônicas da autora, assinala que “a cronista entra em choque com a realidade frustrante da vida doméstica e profissional sempre igual [...]. Há muitos artifícios linguísticos que reforçam o aspecto de cansaço diante da rotina proposta [...]. ‘Põe-se a mesa a cada refeição. A cada refeição tira-se

a mesa” (BARZOTTO, 2006, p. 7). Ou seja, a fuga da rotina imposta culturalmente às mulheres é um aspecto recorrente não só em sua poesia.²⁸

Quanto aos temas mais recorrentes em sua poesia, presentes em *Rota de colisão* (1993), *Gargantas abertas* (1998), *Fino sangue* (2005), e recorrentes em *Passageira em trânsito* (2009), percebemos o *erotismo*; o *cotidiano*; e a passagem do *tempo*. A repetição de tais temas é capaz de revelar uma concepção de construção da subjetividade feminina que subjaz à poética de Marina Colasanti. Nós nos propomos a focar nesse trabalho o aspecto da *transitoriedade*, que no livro *Passageira em trânsito* se articula a tais temas recorrentes como um eixo organizador, a mulher representada em movimento constante interfere no que tradicionalmente concebemos como experiência feminina.

Contemplemos, como exemplo, o poema “A poeira do tempo” (COLASSANTI, 2009, p. 50), em que a reflexão sobre o tempo a partir de uma atividade cotidiana como cortar as unhas se faz presente, em meio a uma viagem a cidade de Jerusalém:

A poeira do tempo

Sentada na cama corto as unhas
dezoito andares acima de Jerusalém.
Levanto o olhar
a cúpula cintila em ouro e sol
a clara muralha defende o que está salvo.
Todos os dias as minhas unhas crescem
e eu as corto sem recolher aparas.
Mais lento parece o alterar-se das muralhas.
No entanto
todos os dias a história recolhe
a poeira
de suas pedras.

(COLASSANTI, 2009, p. 50)

Portanto, o aspecto que se destaca nesse trabalho é a transitoriedade já revelada a partir do título da obra e manifesta nos poemas que carregam a impressão de uma viajante atenta e observadora. Vários dos poemas vêm com a indicação das cidades em que foram escritos, que correspondem a uma vasta gama de locais e diferentes países visitados pela autora²⁹. Além disso, esses poemas carregam um pouco da impressão da poetisa sobre tais lugares, suas paisagens, suas pessoas, algumas curiosidades reveladas, etc. Se pensarmos na própria vida da

²⁸ Essa subversão do cotidiano feminino também já foi operado por outras poetisas brasileiras, destaque para a poesia de vitral de Adélia Prado.

²⁹ Coreia do Norte, Seoul, Mury, Rosário, Miami, México, Paris, Cartagena de Índias, Jerusalém, Roma, Madri, Shiraz, Pasárgada, Mar Báltico, Marrocos, Beja, Cairo, Aligny.

escritora, veremos que o aspecto do deslocamento territorial também foi uma constante desde sua infância. Também na vida adulta Marina Colasanti permanece em constante movimento, costuma viajar o país inteiro proferindo palestras sobre literatura, leitura e leitores, além das viagens mundo afora com sua família³⁰. O dinamismo parece ser mesmo uma característica da autora e de sua literatura, indicado pelo fato de escrever em diversos gêneros para diversos públicos etários e ainda ilustrar alguns de seus livros³¹.

Em relação à *Passageira em trânsito* (2009), tais temas, junto à perspectiva da poetisa viajante e observadora, caracterizam de modo geral a viagem que a autora se propõe a realizar entre as diversas paisagens exteriores e interiores que compõe a obra. O aspecto observacional, de contemplação da simplicidade rotineira e passageira, fica por conta do olhar lançado sobre as imagens da viagem e as reflexões suscitadas pela sensibilidade aguçada da poetisa, que dão o caráter³² geral do livro. Como a que observamos em “Distante está” (COLASANTI, 2009, p. 27), em que a reflexão sobre o passar do tempo se dá a partir da observação da incidência da luz solar sobre um edifício, em meio a uma viagem a Miami:

Distante está

Para estudar a luz, Manet pintou
 Vezes sem conta
 A catedral de Rouen.
 Deitada o dia inteiro neste quarto de hotel em
 Downtown Miami acompanho o deslizar das horas
 no vidrespelho do edifício em frente
 escudo
 que se tinge de sol e aceita a noite, sem nada
 revelar do seu reverso
 falésia
 que despenca precisa como um corte
 fachada
 lisa
 lâmina.

Distante está aquela
 antiqüíssima
 em que o tempo se prende entre pregas
 no manto dos santos.

(COLASANTI, 2009, p. 27)

³⁰ Marina Colasanti é casada com o também escritor Affonso Romano de Sant’anna e tem duas filhas.

³¹ Marina Colasanti também dedica-se à pintura e formou-se pela Escola Nacional de Belas Artes em 1956. Já participou de salões de artes plásticas e desempenha a atividade até hoje, inclusive, ilustrando a maior parte de seus livros infantis. A autora é também responsável pelos óleos sobre tela presentes nas capas de suas edições pela editora Record, como a da obra em questão.

³² Conceito retirado de Bosi (1988), para distinguir *perspectiva de tom*.

Em relação ao erotismo, Silvana Carrijo Silva (2008) analisa como Marina Colasanti defende seu direito de enunciação e elege como mote literário um tema ainda tabu e geralmente interdito às mulheres³³. Sua poesia representa uma *transgressão* “por instaurar o corpo feminino como território não somente desejado, mas também desejoso”, a poetisa “descortina de maneira desembaraçada o espetáculo amoroso aos olhos do leitor” (SILVA, 2008, p. 160). Nesse sentido, poemas a serem citados são muitos. Vejamos, para fins de ilustração, o poema “Essa amplidão” (COLASANTI, 2009, p. 121):

Essa amplidão

Abertas pernas neste fim de tarde
 não é apenas teu corpo que me invade
 deitado sobre o meu.
 Essa amplidão lá fora entre montanhas
 o ouro dos ipês, as quaresmeiras,
 o chamar-se dos cães, os
 sons distantes
 tudo me adentra e lambe
 como água
 tudo me acaricia
 tudo me expande.

Mury 2008

(COLASANTI, 2009, p. 121)

A poesia erótica colasantiana destaca-se ainda porque sabemos que há um silêncio opressor que pesa sobre o corpo feminino; muito se associa ainda hoje a ideia de pudor como uma característica da feminilidade, ou pelo menos da mulher que não é julgada vulgar. O prazer feminino também era algo reprovável, coisa de prostitutas. “Trata-se de um silêncio de longa duração, inscrito na construção do pensamento simbólico da diferença entre os sexos, mas reforçado ao longo do tempo pelo discurso médico ou político” (PERROT, 2003, p. 20). As representações literárias de personagens femininas também garantiam prestígio à imagem da ‘mocinha’, que entre outras características avaliadas positivamente, era pura e casta. “São mulheres de letras que, na poesia ou no romance, oferecem novos tipos de mulheres livres nos movimentos e no coração e que reivindicam até mesmo o prazer amoroso” (PERROT, 2003, p. 24).

³³ Apesar de já ser abordado de diferentes formas por outras poetisas, como Gilka Machado, Hilda Hilst ou Adélia Prado, por exemplo.

Esse olhar particular sobre a vida e a sua transposição para a escrita através da linguagem poética faz da autora um dos importantes nomes representantes da poesia feminina contemporânea nacional. Apontamos que a abordagem do gênero lírico, cuja subjetividade é a marca essencial, constitui uma questão sempre pertinente à crítica literária, não só por sua linguagem plurissignificativa, mas pela própria opacidade que o gênero revela e que, em muitos casos, constitui uma barreira aos leitores iniciantes. Nesse sentido, nosso estudo partiu preliminarmente da leitura da obra literária. Concordamos com Hélder Pinheiro (2003) para quem essa é uma das especificidades da pesquisa em literatura. A leitura do texto poético é capaz de produzir no leitor a inquietação que serve de ponto de partida para a investigação do pesquisador; por isso, a leitura e releitura dos poemas é fundamental e constitui o cerne de nosso próximo capítulo dissertativo.

4 PASSAGEIRA EM TRÂNSITO: A PERSPECTIVA ITINERANTE DA VOZ POÉTICA COLASANTIANA

4.1 Algumas questões sobre o gênero lírico e a poesia extraterritorial

Buscar estabelecer a relação entre a poesia lírica, afinada com a esfera da expressão subjetiva, e a sociedade, espaço das relações objetivas, causa certo desconforto, já nos dizia Theodor Adorno (2003), “a configuração lírica é sempre, também, a expressão subjetiva de um antagonismo social” (ADORNO, 2003, p. 76). O crítico também pontua que a referência ao social pode revelar algo de essencial da lírica, não sendo, portanto, elemento externo, mas um elemento constitutivo da mesma, “pois o teor [*Gehalt*] de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais” (ADORNO, 2003, p. 66). Aqui Adorno segue por trilhas semelhantes àquelas que Antonio Candido (2006) propõe o estudo literário de orientação sociológica. É através do mergulho no individual que o poema lírico alcança o universal, essa universalidade é essencialmente social, pois “só entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade”; por isso mesmo, “o pensar sobre a obra de arte está autorizado e comprometido a perguntar concretamente pelo teor social, a não se satisfazer com o vago sentimento de algo universal e abrangente” (ADORNO, 2003, p. 67).

Tem de estabelecer, em vez disso, como o *todo* de uma sociedade, tomada como unidade em si mesma contraditória, aparece na obra de arte; mostrar em que a obra de arte lhe obedece e em que a ultrapassa. O procedimento tem de ser, conforme a linguagem da filosofia, imanente. Conceitos sociais não devem ser trazidos de fora às composições líricas, mas sim devem surgir da rigorosa intuição delas mesmas. (ADORNO, 2003, p. 67)

“O poeta é o doador de sentido” nos diz Alfredo Bosi (2000), isso porque o ato de criação através da palavra, ou seja, do gesto de nomear, é o fundamento da poesia, e é através do poder de nomear que se confere o reconhecimento dos seres e das coisas, trata-se, portanto, de um grande poder. As novas formas de estruturação do mundo moderno (a lógica capitalista, o imperialismo, a divisão do trabalho, a sociedade de consumo), com seus discursos ideológicos hegemônicos e seu senso comum cristalizado, no entanto, trouxeram outros discursos à tona, colocando a poesia em desfalque quanto ao poder de nomear, espaço cada vez mais ocupado pela ideologia dominante através dos meios de comunicação em

massa. A resistência poética, portanto, caminha no sentido inverso à lógica da produtividade, da mercantilização. Assim, a poesia moderna produz sentidos contra-ideológicos (BOSI, 2000).

O conceito de ideologia tomado por Bosi (2000) é, pela nossa leitura, semelhante ao adotado por Adorno (2003), “pois ideologia é inverdade, falsa consciência, mentira. Ela se manifesta no malogro das obras de arte, no que estas têm de falso em si mesmas, que deve ser apontado pela crítica. [...] Obras de arte, entretanto, têm sua grandeza unicamente em deixar falar aquilo que a ideologia esconde” (ADORNO, 2003, p. 68). A noção de resistência poética também se assemelha nos dois autores.

Contudo, essa exigência feita à lírica, a exigência da palavra virginal, é em si mesma social. Implica o protesto contra uma situação social que todo indivíduo experimenta como hostil, alienada, fria e opressiva, uma situação que se imprime em negativo na configuração lírica [...] A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida. (ADORNO, 2003, p. 69)

Em outras palavras, ao por em evidência o processo consciente de significação, o poeta desmascara formas cristalizadas de concepção de mundo, erigidas sob a perspectiva dominante. É desse modo que “o ser da poesia contradiz o ser dos discursos correntes, [...] combatendo hábitos mecanizados de pensar e dizer, ela dá à palavra um novo, intenso e puro modo de enfrentar-se com os objetos” (BOSI, 2000, p. 173). Nesse sentido, uma poesia que simplesmente utiliza seus recursos poéticos para justificar fenômenos do presente é uma má-poesia, que corrobora com a perpetuação de preconceitos da ideologia média. Nesse aspecto político, o conservadorismo, que não possui potencial criativo, apropria-se de uma tradição como forma de “sanar” contradições históricas.

O papel mais saliente da ideologia é o de cristalizar as divisões da sociedade, fazendo-as passar por naturais; depois, encobrir, pela escola e pela propaganda, o caráter opressivo das barreiras; por último, justificá-lo sob nomes vinculantes como Progresso, ordem, Nação, Desenvolvimento, segurança, Planificação e até mesmo (por que não?) Revolução. (BOSI, 2000, p. 168)

Portanto, o poema lírico revela os sedimentos da relação histórica do sujeito com a objetividade. Quanto menos a poesia lírica tematiza a relação entre o indivíduo e a sociedade,

mais essa relação involuntariamente se cristaliza no poema (ADORNO, 2003). “No poema lírico o sujeito nega, por identificação com a linguagem, tanto sua mera contradição monadológica em relação à sociedade, quanto o seu mero funcionar no interior da sociedade socializada” (ADORNO, 2003, p. 75). Analisar tal interpenetração é tarefa do crítico cultural. Um exemplo de como problematizar tais questões, na esfera da poesia lírica de autoria feminina, é nos voltarmos para a sua tematização, associando-as às condições sociais das mulheres.

Christina Ramalho (2011), ao fazer um levantamento das principais formas de lirismo praticadas pelas escritoras brasileiras, elabora uma interessante tipologia com base nos conteúdos dos poemas. São ao todo catorze categorias³⁴ que abarcam diferentes momentos ideológicos e estéticos, e tem, portanto, a vantagem de tratar das poetisas e dos poemas independentemente do contexto histórico ou estilo de época.

Dentre tais categorias apresentadas pela autora, podemos dizer que a lírica de Marina Colasanti é praticada pelas faces do lirismo *memorialista-doméstico*, pela presença dos referentes da vida familiar e cotidiana; lirismo *erótico-pornográfico*, pelas temáticas relacionadas à sexualidade, “tanto num movimento de liberação de desejos castrados como numa ação explícita de transgressão às restrições moralistas da sociedade” (RAMALHO, 2011, p. 30); lirismo *plástico-descritivista*, pelo “compromisso estético de poetisas com o potencial que a poesia possui de transformar imagem em linguagem textual” (RAMALHO, 2011, p. 32-33); lirismo *bucólico-ecológico*, por ser “filiado a uma tradição antiquíssima que funde natureza e poesia” (RAMALHO, 2011, p. 34); e lirismo *filosófico-conceitual*, pela “busca por um sentido possível para a existência humana e as questões envolvidas na experiência de existir” (RAMALHO, 2011, p. 37).

Além disso, como viemos frisando desde o início desse trabalho, consideramos a ‘viagem’ dessa mulher que é uma “passageira em trânsito” como uma categoria de análise, observando “a relação dinâmica, na qual o emissor do discurso se movimenta, configurando o que poderíamos chamar de ‘poesia itinerante’. Trata-se da função poética da marcha, o corpo em movimento servindo para despertar a mente” (CANDIDO, 1990, p. 158).

Tomamos aqui a noção de viagem apresentada por Carlos Gomes (2011, p. 102), “um conceito de viagem como significado de movimento e de ruptura com a tradição patriarcal. A

³⁴ 1 - Lirismo confessional-amoroso; 2 - Lirismo intimista-doméstico; 3 - Lirismo erótico-pornográfico; 4 - Lirismo político-social; 5 - Lirismo plástico-descritivista; 6 - Lirismo satírico-humorista; 7 - Lirismo bucólico-ecológico; 8 - Lirismo folclórico-regional; 9 - Lirismo místico-religioso; 10 - Lirismo filosófico-conceitual; 11 - Lirismo épico-histórico; 12 - Lirismo dialógico-intertextual; 13 - Lirismo encomiástico-circunstancial; e 14 - Lirismo experimental-metalinguístico.

viagem é um deslocamento entre lugares que se referem quase sempre a espaços, mas existe também a perspectiva do tempo nas viagens psicológicas”. Para o autor, “viajar significa se distanciar de discursos reguladores” (GOMES, 2011, p. 102), portanto, “é uma metáfora da ruptura da mulher com os diferentes tipos de opressão patriarcal. Cada obra apresenta mulheres que buscam, por meio da subjetividade, encontrar-se consigo e com um novo espaço social” (GOMES, 2011, p. 103). Entendemos, portanto, que o deslocamento é uma forma de resistência feminista, pois “a representação da viagem é um tema que denuncia e realça os interditos do patriarcalismo como a opressão feminina” (GOMES, 2011, p. 104). As representações femininas em trânsito são contrárias à noção de fixidez e fronteiras, assumindo a inconstância e a transição.

Com mulheres em retirada do espaço familiar, cada obra ressalta a importância do deslocamento da identidade de gênero como um exercício legítimo de busca de outros espaços sociais para as mulheres. Com isso, a representação da mulher em deslocamento focaliza uma estética própria do feminismo que assinala posições heterogêneas e contraditórias de significação cultural. (GOMES, 2011, p. 114)

Os poemas de Colasanti, como veremos, não apresentam um alvo único, um ponto de chegada fixo; a mulher, como o título do livro bem aponta, encontra-se em trânsito, com isso a própria identidade de gênero está sempre se deslocando, rompendo com o padrão imposto. O sistema de gênero, evidentemente, atua em todas as esferas da vida social, mas afeta as experiências subjetivas de diferentes formas, em diferentes locais e em posicionamentos sociais alternativos.

Uma visão um pouco diferente sobre os aspectos positivos e negativos dessa mobilidade (não a especificamente feminina) é a apresentada por Laurent Jeanpierre (2008). O autor observa como o uso da categoria do nômade ou exilado se transformou em uma metáfora da condição pós-moderna, avaliado positivamente pela crítica literária pelo seu valor crítico ou inovador, “visto que o deslocamento encarnaria a oposição a todo o enraizamento e a toda nostalgia da idade de ouro, foi vangloriado para permitir o encontro das culturas, a emergência de um universalismo concreto e de um novo cosmopolitismo” (JEANPIERRE, 2008, p. 184). Ou seja, segundo o autor, a crítica avalia o itinerante positivamente por ensejar uma mudança histórica. No entanto, o mesmo autor não vê com bons olhos esse culto à flexibilização das identidades territoriais, pois acredita que tal discurso está coadunado com a lógica neoliberal das recentes mudanças na organização do trabalho, estando a serviço, portanto, da ideologia dominante. “A mobilidade foi necessária para a constituição histórica

de uma força de trabalho concentrada. No entanto, a circulação dessa força, uma vez constituída, deixou de ser livre” (JEANPIERRE, 2008, p. 189).

Com isso, o autor afirma que tal processo de desterritorialização, é na verdade, um discurso forjado, pois a mobilidade que temos modernamente é controlada e entravada. Além disso, ainda temos migrações forçadas, guetos e favelas se multiplicando em todos os continentes, o que demonstra o lado perverso dessa mobilidade.

Apesar da imposição do ponto de vista da mobilidade, diversos trabalhos de ciências humanas sobre os movimentos migratórios demonstram continuamente que o deslocamento nada tem de automaticamente benéfico ou positivo. O deslocamento não basta nem para abolir as fronteiras simbólicas entre grupos, nem para se livrar das remanescências do passado, ele permanece muitas vezes um projeto de liberação inacabado. (JEANPIERRE, 2008, p. 187)

Para Jeanpierre (2008), os motivos dessa supervalorização da experiência da mobilidade contemporânea se baseiam em equívocos. O primeiro deles seria de ordem numérica, já que apenas 3% da população mundial habitam num país distinto da terra natal; o outro seria histórico, já que o nomadismo não é um processo novo na história humana, é, na verdade, o ponto de partida, enquanto o sedentarismo é uma etapa bem mais recente. Por isso o autor afirma não haver correlação entre a modernidade econômica e a crescente mobilidade dos homens. Em contrapartida, o autor também pondera que “os homens não morrem mais onde nasceram. Em outras palavras, todos nós somos desenraizados. Nesse sentido, a mobilidade geográfica e social é, com certeza, a experiência cardinal dos tempos modernos” (JEANPIERRE, 2008, p. 188).

A partir dos vários extratos de experiências migratórias vividas, constatee que o discurso do “nomadismo” não é um discurso de verdade, ele preenche uma função ideológica, sobretudo a de fazer admitir a mobilidade como grandeza, a de naturalizar as regras de um mundo conexcionista, onde o capital social – os laços tecidos com o Outro, seu número, sua forma – e a aptidão de passar de um espaço a outro aparecem como trunfos cada vez mais determinantes na concorrência entre os homens. Assim, os discursos da mundialização e os discursos da “desterritorialização” são congruentes e complementares. (JEANPIERRE, 2008, p. 190)

Apesar de atribuírmos méritos à perspicácia crítica do autor ao fazer essa interessante análise desses discursos e sua convergência, sobretudo numa perspectiva que vai contra o discurso dominante, avaliamos que Laurent Jeanpierre (2008) sempre se refere à mobilidade masculina. Ao comentar a mobilidade dos homens, o autor busca se referir à universalidade,

mas recai na generalização que tanto combatemos, porque ignora as experiências distintas de homens e mulheres. Evidentemente, não podemos adotar o elogio ao deslocamento sem uma postura crítica que avalie suas repercussões políticas e sociais, como sugere o autor, mas também não podemos ignorar que na tradição histórica de vida e representação das mulheres o deslocamento, sobretudo do privado para o público, representa, sim, uma ruptura importante com o modelo estanque de vida imposto às mulheres pelo patriarcalismo, e por isso o avaliamos positivamente. Jean Franco (2005) aponta que o exílio proporcionou a muitas escritoras o correlato de sua própria marginalidade, “é compreensível que a geração de mulheres formada na política de oposição das décadas de setenta e oitenta esteja ligada aos problemas do exílio, da marginalização e do nomadismo” (FRANCO, 2005, p. 149).

Acreditamos que não há motivos para opor o avanço da emancipação feminina e dos estudos de gênero aos movimentos sociais baseados na categoria de classe e aos estudos marxistas. Afinal, o feminismo moderno já demonstrou que a preocupação com a conjunção desses fatores, somada ainda a raça e a orientação sexual, é possível e bastante promissora³⁵. Portanto, validamos a análise proposta por Jeanpierre entre deslocamento e globalização, mas argumentamos que na perspectiva feminina essa ‘fuga’ representa um avanço e uma estratégia de enfrentamento de pressões e opressões locais. Não se pode negar também, por outro lado, que os efeitos negativos da mundialização apresentados pelo autor também são sentidos pelas mulheres. Por isso, não generalizamos o estudo, como se a experiência positiva da mulher em trânsito aqui estudada falasse por todas.

Pode-se verificar, sobretudo, como a configuração da nova diáspora da contemporaneidade tem destacado um locus de enunciação nitidamente feminino, [...] o papel das mulheres nesse novo contexto socio-cultural torna-se um elemento diferenciador dessa nova diáspora e como o questionamento dos papéis de gênero neste espaço híbrido e multicultural tem perpassado a literatura de autoria feminina contemporânea. (ALMEIDA, 2006, p. 108)

Além disso, há que se destacar que, no mundo das artes e da literatura, a forma de organização do trabalho parece seguir a mesma lógica da produção econômica, separando, hierarquicamente, de um lado, a produção de matéria bruta, e do outro, a produção de bens manufaturados. “As artes e a literatura, supostamente mais próximas da vida [...] constituem uma espécie de matéria bruta a ser processada pelo conhecimento racional e científico

³⁵ Jean Franco (2005b) faz a associação entre a circulação acelerada de símbolos e repertórios culturais da globalização com a crescente visibilidade das discussões sobre gênero e sexualidade, apontando as teorias sobre a lesbianidade como um promissor desafio às teorias feministas atuais.

concentrado nas culturas centrais, não nas periféricas” (BELLEI, 2009, p. 224), e por isso a chamada periferia do capitalismo não produz muitos nomes de reconhecimento internacional³⁶.

Essa análise da situação do intelectual periférico feita por Sérgio Bellei (2009) apresenta duas noções distintas de fronteira³⁷. A “visão da fronteira enquanto aquele espaço geográfico e geopolítico de desequilíbrio de poder no qual a formação de uma certa identidade, problemática e dilacerada, pode acontecer” (BELLEI, 2009, p. 225), e “a fronteira é aquele limite que, não podendo jamais ser atingido, opera mais como dissolução do que como constituição de identidades” (BELLEI, 2009, p. 225). Temos então a ambiguidade dessa situação geográfica fronteira, como formadora e solvente de identidades. Um é o viajante que se descobre na viagem, o outro é o turista que só viaja para não sair de casa. Há, portanto, duas formas de cruzar a fronteira para produzir e problematizar identidades.

Cruzar fronteiras para construir identidades significa promover o conflito entre o eu e o outro, o que significa, também, promover a violência dos muros entre fronteiras e do aparato alfandegário. O cruzamento da fronteira, em outras palavras, gera a perigosa reprodução do mesmo dos dois lados da fronteira, já que eu apenas uso o outro para definir-me a mim mesmo. (BELLEI, 2009, p. 226)

A ideia de movimento que defendemos, portanto, “longe de gerar o nivelamento do eu e do outro, produz entre ambos um diálogo dialético que abre caminho mais para o entendimento mútuo e a partilha do que para o encurralamento” (BELLEI, 2009, p. 233). A noção de fronteira, assim, torna-se um conceito importante para os estudos de literatura e cultura, pois “ajuda a entender esse diálogo dialético entre culturas que só pode se constituir a partir de um cruzamento de fronteiras e nunca pela visão utópica que, ainda que com a melhor das intenções, nega a existência da fronteira através de uma fuga dos conflitos do dia-a-dia histórico” (BELLEI, 2009, p. 234).

O problema central a ser atacado pela nova disciplina seria, na verdade, o próprio fenômeno do capitalismo global como força centralizadora que produz centros e periferias, formas de acomodação e formas de resistência. E a ênfase dos estudos culturais e literários, na nova disciplina, recairia não tanto nos textos ou discursos culturais em si, mas em sua situação enquanto resposta aos (ou tentativa de solução dos) problemas e contradições existentes no sistema cultural local ou nacional, em seu relacionamento de diferença com o sistema global. (BELLEI, 2009, p. 234)

³⁶ O conceito de *Entre-lugar* empregado por Bellei (2009) é tomado originalmente do crítico Santiago (2000).

³⁷ Formuladas a partir de textos de Octavio Paz e Jorge Luis Borges, respectivamente.

Nubia Hanciau (2009) concorda que as migrações internacionais são um fenômeno de primeira ordem, e com relação ao seu impacto na produção literária, a autora faz uma afirmação que traduz o nosso entendimento sobre a itinerância na poética de Colasanti e por isso será retomada por nós.

Na literatura contemporânea, a viagem tem sido metáfora frequente, com seus múltiplos significados e conotações, em metamorfoses representadas por escritores que não são propriamente migrantes, mas vivem a errância e a experiência do exílio nas profundezas da sensibilidade, expressa na linguagem, onde experimentam verdadeiras passagens de fronteiras, a escrita constituindo-se, sobretudo, em lugar de perguntas, de busca de si e de um mundo habitável. (HANCIAU, 2009, p. 266)

É essa metáfora da viagem que nos interessa. Sobretudo, a viagem feminina. Espaço de questionamentos e reflexão sobre o mundo, sobre o seu lugar no mundo como mulher. Espaço de transgressão aos valores conservadores estanques, estar em movimento é estar livre, ao menos por um tempo, de algumas dessas amarras ideológicas. “A narrativa na primeira pessoa e a viagem se combinam nessa projeção do indivíduo para a descoberta do mundo, capaz de produzir uma inflexão interna. Viagens pelo mundo e pelas profundezas do eu se fundem na afirmação de uma individualidade singular” (GONÇALVES, 2006, p. 262). Para que a mulher não seja vista apenas como o “outro”, é necessário que parta em busca de sua própria identidade.

Na construção identitária, toda “busca de si” passa pelo processo de localização no mundo *versus* relação de si consigo; e, inversamente, toda exploração do mundo, toda “viagem” como experiência da relação com o aqui-agora, redefinido sem cessar, equivale a um processo de construção do eu. (HANCIAU, 2009, p. 269)

Através dessa metáfora da viagem, experiências do feminino em trânsito são reveladas, e, assim, Colasanti revela um sentimento de desenraizamento e deslocamento do sujeito feminino no contexto pós-moderno. Nesse sentido, “a migração não se designa exclusivamente a situação de uma criação no estrangeiro, mas a situação daquele que se define escritor, cuja arte reside na capacidade de ouvir o inaudível, ampliar a compreensão dos leitores a ponto de propiciar mudanças em suas vidas” (HANCIAU, 2009, p. 277).

Nesse sentido, Sandra Almeida (2006) também aponta para o papel do artista, escritor e crítico literário, através da escrita, ou seja, o papel de propor uma forma de resistência frente

ao processo globalizante, “deslocar posicionamentos e abrir novas frentes e modelos alternativos que fomentem um diálogo que, em um mundo transnacional, possa levar a formas instigantes de percepção e questionamentos dos discursos da contemporaneidade” (ALMEIDA, 2006, p.108).

Nesse contexto, esses sujeitos femininos em deslocamentos vislumbram o território como um conceito análogo ao de identidade, que como o espaço que ocupam torna-se flutuante e instável, fazendo com que essas personagens se deparem constantemente com situações e episódios nos quais têm que enfrentar novas formas de configurações sociais e identitárias e interação social. (ALMEIDA, 2006, p. 106)

Vejamos agora mais detalhadamente como isso se dá em poemas do livro *Passageira em trânsito* (2009).

4.2 A mulher em movimento e a poesia em trânsito

A partir desse subitem, nos concentraremos mais detidamente nos poemas do livro *Passageira em trânsito* (2009). Buscamos nessa obra representações da escrita feminina que escapem dos limites do cotidiano doméstico, colocando a perspectiva feminina em trânsito, rompendo com a tradição patriarcal. Ao circular no espaço público na condição de mulher viajante, a voz lírica colassantiana, no contato com o outro, busca o encontro consigo mesma, e através dessa escrita, construir a sua própria identidade.

Talvez o desconforto com a passividade e a morosidade da pacata vida doméstica fossem sempre realçados no encontro com o universo feminino das regiões em que, como a brasileira, a matriz patriarcal parecia confinar a mulher a um cenário da casa senhorial percebido como sombrio, um espaço confusamente ocupado por crianças e escravos. Em outras palavras, o doméstico sempre aprisiona e restringe a liberdade, cuja concepção era remetida para uma dimensão psicológica, percebida como aquela que dava sentido à existência. As viajantes constituem exemplos de como se dá a operação de produção de sujeitos modernos numa cultura burguesa, em que o indivíduo está permanentemente em busca da autenticidade, de uma verdade sobre si. (GONÇALVES, 2006, p. 265)

Queremos primeiramente justificar a escolha dos poemas a seguir. Diante do grande número de poemas presentes no livro - são 108 ao todo – fez-se necessário definir um recorte.

Como nossa pesquisa trabalha com representações femininas a partir da perspectiva da mulher em movimento, evidentemente elegemos alguns poemas em que tais questões estão presentes. Primeiramente agrupamos os poemas de acordo com as temáticas de interesse, até chegar à escolha dos poemas para análise.

Dessa forma, trabalhamos a partir de agora com poemas que abordam o problema da guerra como um elemento que interfere na constituição da identidade (“Foto no álbum”; “E são tantas”); a mulher em movimento e a reflexão sobre a diversidade cultural e as tensões entre o antigo e o moderno do mundo globalizado, que também formam identidades (“No antigo tempo”; “Da cabeça aos pés”; “Onde fala a fé”); o olhar da migrante sobre o seu território de origem (“A terra em que nasci”) e o seu próprio buscar de identidade (“Código genético”). Nesses poemas temos “o estado de trânsito [...] como um espaço de construção de novas identidades de gênero. Essa fronteira pode ser vislumbrada como um não-lugar da mulher, pois se trata de uma mulher em constantes viagens que podem ser consideradas como movimentos forçados, em uma espécie de exílio” (GOMES, 2011, p. 108).

Iniciamos a análise com um poema que trata especificamente da representação feminina e a reflexão sobre a condição da mulher no casamento, sobretudo numa situação peculiar de guerra. O poema é “Foto no álbum” (COLASANTI, 2009, p. 89). No poema está posto o olhar lírico feminino sobre outra figura feminina, a *mãe*. É interessante, então, observar esse olhar humano (feminino) sobre si e sobre o outro.

Boris Schnaiderman (1983), ao ensaiar sobre o dialogismo em Dostoiévski, afirma que “ser significa ser para um outro e, através dele – para si. O homem não tem um território interior soberano, ele está todo e sempre na fronteira, olhando para dentro de si ele olha *nos olhos do outro* ou *pelos olhos do outro*” (SCHNAIDERMAN, 1983, p. 105). Sabemos que esse conceito traz muitas implicações precisas, mas gostaríamos de nos centrar na noção de que a experiência humana coletiva (histórico-social) reflete na própria experiência individual do sujeito; é nesse sentido que interpretamos aqui o sentido de olhar *nos olhos do outro*.

Assim, nos propomos a observar como o olhar feminino lançado para essa figura também feminina reflete e é refletido por toda uma experiência coletiva feminina, que julgamos importante para a leitura do poema.

Foto no álbum

A minha mãe casou em campo aberto
às vésperas da guerra, uma das tantas.
O seu magro *tailleur*
seu chapéu de menina

e o enorme buquê,
 flores silvestres
 colhidas pela tropa da montanha.
 Tão jovem minha mãe e
 diante dela aquele altar cercado de soldados
 na mira cega das metralhadoras.
 Se sorri não se vê
 na foto antiga.
 Mas meu pai
 de uniforme
 cruza os braços por sobre as cartucheiras
 adianta o pé na bota de campanha
 e posa
 vencedor da sua batalha.

(COLASANTI, 2009, p. 89)

Primeiramente, gostaríamos de expressar nossa intenção para com a leitura do poema. Mario Faustino (1964), tratando da finalidade da poesia, começa por abordar que a poesia, enquanto arte, não precisa ter finalidade alguma – ao menos não no sentido pragmático. Mas podemos pensar no poema como instrumento (*ensinar, comover, deleitar*) – o verdadeiro poema é sempre pedagógico, um bom poema sempre deleita o leitor, provoca na alma sobre que age uma espécie de catarse (FAUSTINO, 1964). “Qualquer que seja o caso, todavia, o poeta fala também a si próprio, organizando-se através de sua poesia” (FAUSTINO, 1964, p. 21). Esse aspecto do poema é importante para a abordagem do gênero poético, pois a subjetividade é a marca essencial da lírica, e constitui uma questão sempre pertinente à crítica literária. O poeta, através do eu lírico, mesmo ao falar dos outros ou de coisas, sempre fala de si ou, no mínimo, do humano.

No poema específico, sabemos, a partir do título, que o objeto de reflexão reside numa foto no álbum de família, o que já antecipa o aspecto descritivo do poema. No entanto, não há apenas descrição no corpo do texto, o poema traz reflexões do eu lírico sobre as figuras materna e paterna. Podemos dividir o poema, para fins de análise, em dois segmentos: o primeiro corresponde à observação do eu lírico sobre a figura da mãe estampada na foto; no segundo segmento, o olhar é lançado para a figura do pai. Vejamos,

A minha MÃE **casou** em campo aberto
 às vésperas da **guerra**, uma das tantas.
 O seu **magro *tailleur***
 seu **chapéu de menina**
 e o **enorme buquê**,
flores silvestres
 colhidas pela **tropa** da montanha.
Tão jovem minha MÃE e

diante dela aquele **altar cercado de soldados**
na **mira cega das metralhadoras.**
Se sorri não se vê
na foto antiga.

Na primeira sequência do poema, a informação inicial do casamento da mãe em campo aberto contrasta com a informação da guerra, ainda mais porque a guerra foi apenas uma entre tantas. O significado romantizado de um casamento a céu aberto é quebrado pela erupção da guerra, o que já caracteriza melhor a situação específica representada no poema. Não se tratava de uma cerimônia com a qual usualmente se está habituado – festejos de bodas comuns.

Na publicação posterior de Colasanti, o livro de memórias *Minha guerra alheia* (2010), temos, logo nas linhas iniciais, a retomada dessa passagem da real história sobre os pais da autora.

Meus pais casaram sob a mira das metralhadoras. Ele fardado, cartucheiras na cintura, ela tão delgada, de *tailleur* claro e chapéu de menina. A tropa toda formada ao redor. Um tanto atrás dos noivos, os únicos civis são seis mulheres e uma criança, certamente as duas irmãs dela, órfã desde cedo, e as melhores amigas. Reconheço minha avó paterna. Ao lado do meu pai, junto ao altar, o comandante. (COLASANTI, 2010, p. 9)

Essa passagem, ao ser comparada com o poema, ilustra muito bem a questão da linguagem poética. Nos dois textos Colasanti está descrevendo a mesma situação vivida pelos pais: a cerimônia de casamento atípica, em meio a soldados, num clima de guerra eminente. No entanto, é notória a diferença da forma como isso é feito, não apenas por se tratar de um texto em verso e outro, em prosa. Nas memórias, por exemplo, não há a quebra de expectativas causada pela informação inicial do casamento em campo aberto com a informação seguinte das vésperas da guerra, a informação é muito mais direta: “meus pais casaram sob a mira das metralhadoras”. A forma de ‘prender’ o leitor, portanto, utiliza recursos diferentes nos dois gêneros literários que apresentam o mesmo tema.

Isso é prova de que compreender plenamente um poema não significa de modo algum transformá-lo num texto em prosa, simples paráfrase. “A distinção entre a linguagem da prosa e a da poesia está precisamente em que a primeira se esgota na compreensão” (BARBOSA, 1999, p. 146). A poesia, ao contrário, requer uma leitura mais detida das relações de sentido. No dizer de Paul Valéry (1991):

São as mesmas palavras, sem dúvida, mas de forma nenhuma os mesmos valores. É exatamente o não-uso, o não-dizer “que chove” que é a sua função; [...] As rimas, a inversão, as figuras desenvolvidas, as simetrias e as imagens, tudo isso, criações ou convenções, são igualmente meios de se opor à tendência prosaica do leitor [...]. A impossibilidade de reduzir à prosa sua obra, a de *dizer* ou de *compreendê-la* como prosa são condições essenciais de existência, fora das quais essa obra não tem *poeticamente* qualquer sentido. (VALÉRY, 1991, p. 186)

Descrições das vestes da mãe também aparecem nos dois fragmentos, observemos como essas informações contribuem para que façamos uma ideia da figura feminina como ‘jovem’ e ‘frágil’, inocente em meio ao clima contrastante da guerra: magro *tailleur*; chapéu de menina; enorme buquê de flores silvestres. Nesse sentido, não podemos falar em ‘descrição pura’, uma vez que a adjetivação empregada já traz implícito um posicionamento do eu lírico em relação ao que se observa na foto. Mais uma vez, no poema, a informação sobre o buquê de flores é quebrada pela informação seguinte, de que as flores silvestres foram colhidas, na verdade, pela tropa da montanha.

Retomando, mais uma vez o livro de memórias de Colasanti, temos a ‘explicação’ para o motivo desse casamento de maneira inusitada, informação que o poema não nos fornece. A título de saber extraliterário e contextual da biografia da autora, temos:

Não estavam sendo obrigados, obedeciam às circunstâncias. Voluntário mais uma vez, Manfredo só dispunha de poucos dias de licença antes de partir para a África. Não havia tempo para um casamento tradicional. A missa campal em Piani di Laceno, no altiplano cercado de montanhas, era, naquele momento, uma alternativa romântica, como romântico era o enorme buquê que ela segura, flores silvestres colhidas nas encostas e enviadas para a noiva por um destacamento de Alpinos acampado mais acima. (COLASANTI, 2010, p. 9)

Portanto, e continuando na leitura das memórias, ficamos sabendo que Manfredo, o pai da autora, era soldado voluntário do exército de Mussolini na Itália, na década de 1930, e partiria em breve para participar das guerras de conquista no solo africano (onde viria a nascer Marina Colasanti). Essas informações, além de se relacionarem com o poema em questão (frisamos mais uma vez que por si só as informações não ‘explicam’ o poema), contribuem para a nossa compreensão acerca do fazer poético da autora, de modo geral, uma poesia também marcada pelo aspecto migratório.

Entre a experiência pessoal de Colasanti e o fazer poético, no entanto, há um espaço que precisou ser percorrido pela sua competência literária; nas palavras de Valéry (1991, p. 179), “*sentir não significa tornar sensível – e, menos ainda, belamente sensível...*”. O trabalho

poético, portanto, é o fazer que deve ser avaliado, não diríamos independentemente da experiência pessoal, mas acima desta.

Voltando ao poema, na sequência, o tom descritivo cede espaço a uma reflexão mais declarada sobre a condição da mulher naquela situação: “**Tão jovem** minha MÃE e / diante dela aquele **altar cercado de soldados** / na **mira cega das metralhadoras.**” O contraste entre a juventude da mãe (candura) e a presença dos soldados e metralhadoras (agressão) é mantida.

Os dois últimos versos dessa sequência, “Se sorri não se vê / na foto antiga.”, encerram a visão sobre a situação materna, apontando para o estado de seriedade com que a jovem moça encarava aquela situação tão tensa que está descrita. Especulações sobre se o ato consistiu num gesto de coragem ou submissão, são, evidentemente, permitidas ao leitor no momento de fruição do poema, mas no nível da análise, consideramos inoportuno (nos faltam elementos textuais que permitam fazer tal tipo de suposição ou afirmação).

No segundo segmento do poema, bem menos extenso, o olhar agora é lançado para a figura do pai:

*Mas meu PAI
de uniforme
cruza os braços por sobre as cartucheiras
adianta o pé na bota de campanha
**e posa
vencedor da sua batalha.***

Primeiramente, chamamos atenção para a adversativa com que se inicia a sequência. Fazendo a relação, entre as duas sequências, mãe/pai, temos claramente que as condições representadas são opostas. Enquanto o eu lírico não é capaz de saber se a mãe sorri na foto antiga, encerra o poema afirmando que o pai posa para a foto, vencedor de sua batalha. A imagem dos braços cruzados sobre as cartucheiras também colabora para isso. Nos é permitido, então, considerar que a mesma situação foi experienciada de maneiras distintas pelos dois “personagens” do poema.

E a situação específica, a cerimônia matrimonial, é considerada um gesto de comunhão do casal, quando, a partir daquele momento, passam a ter uma ‘vida em comum’; no entanto, as oposições marcadas no poema entre a experiência feminina e a masculina entram em choque com essa visão, o que não podemos deixar de levar em consideração. Portanto, é lícito também observarmos que o pai posa vencedor de sua batalha num ambiente que lhe é mais familiar (por ser também soldado), enquanto a mãe não se sabe se sorri num ambiente que lhe é estranho e adverso.

A interpretação do próprio casamento como uma batalha que estava sendo vencida pelo noivo também nos parece possível, uma vez que o sentido do poema não é necessariamente único. Essa interpretação abre espaço para uma série de questionamentos sobre a condição feminina e o matrimônio, ainda mais na sociedade da década de trinta.

Há outro poema em que a autora retoma o tema da guerra, inclusive com expressão semelhante. Em “Foto no álbum” o eu lírico assim começa “A minha mãe casou em campo aberto / às vésperas da guerra, **uma das tantas**.” E há outro poema no mesmo livro intitulado “E são tantas”. O poema “E são tantas” (COLASANTI, 2009, p. 34) também traz a guerra para a reflexão, porém, o tom agora é muito mais sombrio, porque o que se observa não é mais o perigo da guerra iminente, mas o horror das ruínas deixadas pela guerra.

E são tantas

As ruínas da guerra fedem
a urina e fezes.
Naquilo que foi casa
e vida alheia
os homens
 como cães
erguem a pata
sobrepondo um desprezo
a outro desprezo.

Das ruínas da guerra
o vencedor não diz
foi meu trabalho
nem põe placa de bronze com seu nome.
Ninguém chama ao desfeito
 construção
embora a destruição seja uma obra.

As ruínas da guerra
são cracas a arrancar da terra.
E a eles a vida não se achega
porque a boca da morte
ainda bafeja.

(COLASANTI, 2009, p. 34)

No poema acima não temos a indicação da cidade onde foi escrito, apenas sabemos que o cenário é de guerra, “uma das tantas”, de modo que ele pode ter sido escrito em diversos lugares. E o cenário descrito é deprimente a partir das primeiras linhas, “As ruínas da guerra fedem / a urina e fezes.” É, portanto, um desprezo sobrepondo outro desprezo. Ali onde outrora havia casa e vida alheia, veio o primeiro desprezo à humanidade, a desgraça da

*Chove sobre **Seoul**.*
*Onze milhões de pessoas levam o **celular** ao ouvido*
intermitentemente.
 Nenhum espaço se abre entre os **carros** que
 como lava
 escorrem para o túnel, enquanto
abaixo
 o verme luminoso do **metrô** perfura a escuridão.
 Nas altas fachadas dos **prédios**
pulsam
mensagens luminosas em caracteres Sejon que
 os vidros replicam
gigantescas.

Em primeiro lugar, sabemos que se trata de um dia de chuva (esse elemento será retomado na segunda parte do poema) em Seoul, capital da Coreia do Sul, e um dos principais centros financeiros do mundo.

O primeiro elemento da metrópole destacado é o humano, porém, de forma bastante genérica e recorrendo à descrição meramente numérica (portanto, não há individuação ou caracterizações específicas, apenas a ideia de massa, de fluxo de pessoas), são *onze milhões de pessoas*, o correspondente à população aproximada da cidade. Esses onze milhões de pessoas *levam o celular ao ouvido intermitentemente*. O cenário, portanto, é de tumulto e indiferença, já que toda a população de uma cidade está automaticamente programada para se comportar da mesma forma, repetidamente. São onze milhões de pessoas na mesma cidade, mas todas só se comunicam pelo celular, como se permanecessem alheias ao que se passa com a pessoa ao seu lado. Além disso, a própria forma do poema contribui para a sensação constante de ‘pressa’ comum nos grandes centros urbanos, já que é um verso extremamente longo, que requer fôlego do leitor e uma leitura apressada, assim como os passos dos onze milhões de coreanos com o celular ao ouvido. A aliteração em T da palavra “intermitentemente”, também marca sonoramente essas passadas, o gesto repetitivo e mecanizado que não cessa.

Na sequência, o tumulto continua a ser explorado, agora com relação ao fluxo de carros. Podemos dizer que a imagem do trânsito é de fluxo intenso (“nenhum espaço se abre entre os carros”), porém igualmente homogêneo, não caótico, mas também padronizado (“os carros que / como lava / escorrem para o túnel”). Percebemos, então, como o cenário da cidade é descrito como frenético e volumoso. Continuando, o metrô é metaforizado como um “verme luminoso” que “perfura a escuridão”. Nessa imagem, as luzes do metrô – verme pelo seu formato comprido - avançam sobre a escuridão do túnel, o verbo escolhido, “perfura”, está

Por fim, ocorre uma identificação da voz lírica com a chuva e o rio, pois em meio a toda a agitação da cidade, só esses dois elementos da natureza “falam língua que sei”. Ao identificar-se com esses elementos através da linguagem, o eu lírico se coloca como um estrangeiro em meio ao tumulto da cidade; ela não conhece aquela linguagem frenética exposta no primeiro momento do poema, permanecendo alheia ao que descreve. Apenas no segundo momento do poema ela parece interagir com o espaço, reconhecendo algo que lhe é familiar, pois falam a mesma língua, uma comunicação que se estabelece num outro ritmo, contrário ao modo de vida acelerado da cidade, um tempo próprio, como o tempo da linguagem poética.

O tempo da poesia não é o tempo dos meios de produção em larga escala. Por isso a referência também presente no título ao “antigo tempo”, um tempo anterior ao desenvolvimento das grandes metrópoles. A língua da Seoul atual é composta por celulares, carros, metrô, letreiros; enquanto a língua da Seoul antiga é a língua da natureza, da chuva e do rio Hangan, com pontes que ligam uma de suas partes às outras. O poema, portanto, problematiza o estilo de vida moderno, a forma de organização da vida nos grandes centros urbanos. O cenário escolhido é Seoul, mas poderia ser outra grande metrópole. Configura-se, portanto, como uma poesia-resistência, nos termos contra-ideológicos propostos por Bosi (2000).

Essas contradições entre o estilo de vida corrido da cidade e do consumo e uma alternativa mais vagarosa e espiritual também estão postas no próximo poema, “Da cabeça aos pés”, (COLASANTI, 2009, p. 20) novamente situado em Seoul, mas agora a observar não mais a cidade, mas os monges budistas do local.

Da cabeça aos pés

Os monges
na Coreia
se vestem de neblina
finos trajes cinzentos
que o vento vaza.
A poder de ferro e goma
O linho se faz casca
crisálida
etérea carapaça
e as pregas ganham precisão de aço.

Das altas golas emergem
As cabeças raspadas
Lisas como pedras de rio
As mãos se ocultam nas mangas

Mas os pés
traíçoeiros
entregam tênis de marca.

Seoul 2005

(COLASANTI, 2009, p. 20)

Há uma quebra de expectativas ao fim do poema. Inicialmente o eu lírico faz a descrição cuidadosa, representando o rigor com que os monges coreanos cuidam de seus “trajes de neblina”. A descrição começa pela cabeça até chegar aos pés. É rica em metáforas (“Os monges / na Coreia / se vestem de neblina / finos trajes cinzentos / que o vento vaza”), hipérboles (“e as pregas ganham precisão de aço”) e comparações (“as cabeças raspadas / lisas como pedras de rio”). Porém, a adversativa “mas”, com que se inicia o antepenúltimo verso, revela uma marca da globalização (“tênis de marca”) que entra em choque com toda a descrição simples e meticulosa das vestimentas anterior. Por isso, são pés “traíçoeiros”, que revelam um lado oculto sob a casca do linho. É a massificação adentrando em todos os espaços, interferindo no aspecto espiritual, ainda que aqui indicando a parte mais ‘terrena’ do corpo, os pés, talvez contaminados pelo solo consumista que pisam dia após dia.

Algo semelhante ocorre em “Onde fala a fé” (COLASANTI, 2009, p. 107), porém, agora em território egípcio.

Onde fala a fé

Em Cairo,
assim como os fiéis se
voltam para Meca,
nos terraços
nos telhados
no alto dos edifícios
as antenas de televisão se voltam
numa única direção
para melhor captar as mensagens
dos novos deuses.

Cairo 2007

(COLASANTI, 2009, p. 107)

Está posta a perda de espaço da espiritualidade tradicional, representada pela religião islâmica, para a materialidade da sociedade de consumo, representada pelos meios de comunicação em massa, no caso, a televisão. Nessa sociedade, as mensagens transmitidas pela televisão ganham aspecto doutrinário, pois representam os “novos deuses”, é um novo

paradigma de orientação comportamental que se impõe com força quase sagrada. A antiga bússola que identificava o local exato onde o sol nasceria já não é tão necessária em um contexto que as localizações vêm de outra esfera, com outras guias. Isso se faz por meio de uma comparação entre a posição dos religiosos em suas orações, voltados todos para o mesmo lado (na direção de Meca) e as antenas de televisão, que também se voltam todas para o mesmo lado, captando os sinais de imagem e som (“assim como os fieis se / voltam para Meca, / [...] / as antenas de televisão se voltam / numa única direção”). Há que se pensar que, nas duas situações, a população, como manada, se volta toda para uma única direção, ou Meca ou televisão. A tecnologia, portanto, não altera profundamente a organização social, apenas a substitui, apropriando-se da mesma forma doutrinária das mentes humanas, sejam quais forem os novos deuses.

Os poemas “A terra em que nasci” (COLASANTI, 2009, p. 97-98) e “Código genético” (COLASANTI, 2009, p. 40-41) se voltam para a questão da identidade étnico-cultural. O primeiro traz uma reflexão sobre a geografia da terra natal. É curioso observarmos a relação de curiosidade que Marina Colasanti lança sobre a terra em que nasceu. São, de fato, bastante frequentes poemas em que o eu lírico louva sua terra de origem, divagando sobre suas belezas naturais ou um passado de glórias. O poema de Colasanti traz aspectos geográficos e históricos da Etiópia; no entanto, o poema é muito mais reflexivo do que meramente contemplativo.

Com relação à identidade cultural flutuante, fruto de uma trajetória de vida migrante, e as implicações dessa diversidade de experiências na vida da escritora, Colasanti defende o que se segue:

Minha identidade cultural, assim como a de um número crescente de pessoas no mundo inteiro, não é algo que se possa prender num mapa com um alfinete, como se espeta uma borboleta sobre o veludo. Nasci na África, mas a África que guardo em mim é uma África colonial que já não existe, um país que mudou de nome três vezes, um punhado de fotos na gaveta. Ainda assim sou africana, única da minha família, e isso marcou de diversidade toda a minha vida. Cresci na Itália como italiana, mas sem ter uma cidade que fosse minha, pois morei em muitas. Aos dez anos fui viver no Brasil, e lá construí a segunda parte da minha vida. Hoje sou, para todos os efeitos, uma escritora brasileira. E, se é verdade que língua é pátria, como disse Fernando Pessoa, eu tenho duas. Qual o resultado disso na minha identidade cultural? A multiplicidade: um paladar italiano, um dançar brasileiro, trigais e palmeiras, a selva e o deserto. E a sensação, dominante, de que minha identidade cultural não é um bloco que me tenha sido dado por um país, por uma família, por uma ideologia, por uma escola ou por uma moral. É fruto de um conjunto de fatores que construíram meu olhar cultural sobre o mundo, e que me foram dados pela vida. (COLASANTI, 2008, p. 65)

A autora percebe que a realidade do deslocamento territorial passa a ser experienciada por um número crescente de pessoas ao redor do globo, como pontuam alguns dos autores que utilizamos anteriormente neste trabalho; por conseguinte, as raízes passam a não ser mais fixas, não sendo possível classificá-las espetando um alfinete no mapa que aponta para a origem.

A terra onde nasceu, na África, parte da antiga Etiópia, hoje Eritreia, era um território colonial italiano, passou por diversas mudanças políticas enquanto ela estava fora, de modo que a África que ela reconhece como ‘sua’ é apenas um punhado de fotos na gaveta, embora ainda se considere africana de ‘nascença’ (a única da família, portanto, a ter nascido em solo africano de certa forma a singulariza entre os seus). Há referência à Itália, o país de origem de sua família e de sua infância naqueles períodos de guerra. Foi na Itália que Colasanti se alfabetizou e o idioma italiano lhe é concebido como pátria. No Brasil ela considera estar vivendo a segunda parte de sua vida (desde os 10 anos), pois foi aqui que ela ‘fixou’ residência desde então. É para todos os efeitos uma escritora brasileira, mas reconhece que possui duas pátrias, a brasileira e a italiana³⁸. O resultado disso, afirma a autora, é a diversidade de sua identidade cultural, algo que não lhe foi prontamente dado e incutido, mas resultado de um processo de vida que nunca esteve preso a uma única realidade. Marina Colasanti, portanto, avalia de forma positiva a flexibilidade da identidade cultural, já que amplia as possibilidades de experiência.

Vejamos como esse olhar cultural é lançado para a terra natal no poema “A terra em que nasci” (COLASANTI, 2009, p. 97-98).

A terra em que nasci

A terra em que nasci fende-se ao meio.
Foi o terremoto – dizem –
são as placas.
E sessenta quilômetros de chão
se rasgam
como pão.

Salomão, Salomão,
Não terias a Rainha de Sabá
nem mirra nem olíbano ou canela.
Retida em terra etíope pela fenda
a dama dos enigmas

³⁸ Vale mencionar que o livro *Passageira em trânsito* (2009) apresenta quatro poemas escritos em italiano: “Nella nebbia” (p. 37); “Da non dimenticare” (p. 57); “Le poche rose” (p. 101); e “E la notte scorre” (p. 120).

não tomaria tua mão diante das cortes
 não deixaria em tua boca seus perfumes.

Eu penso: carne, sangue,
 mas nada disso é fato.
 Fato é o machado invisível
 a ferida que avança
 e não se fecha.
 Pode o etíope mudar sua cor
 E o leopardo suas manchas?
 Em trinta milhões de anos
 ou em dez
 a chaga chegará ao mar e
 como macho o mar
 se meterá com fúria
 fenda adentro.
 A terra em que nasci flutuará como ilha,
 o mar
 já não será Vermelho
 e o leopardo
 de espanto
 terá perdido as manchas.

(COLASANTI, 2009, p. 97-98)

O poema se inicia com uma referência à geografia Etíope/Eritreia (é difícil precisar a qual país mais especificamente ela se refere pelos motivos históricos que já expomos anteriormente), “A terra em que nasci fende-se ao meio”. Ao conferirmos o mapa da região, percebemos que os dois países são divididos por uma grande cordilheira. Além disso, estão situados na placa tectônica arábica, uma região de forte atividade vulcânica e terremotos (“Foi o terremoto – dizem – / são as placas”), o que, inclusive, deu origem ao Mar Vermelho. Apesar de este poema não vir com a indicação do local e data, como em muitos outros do livro, sabemos que em 2005 houve uma grande erupção de um vulcão na Etiópia que provocou a abertura de uma enorme fenda no solo de cerca de 60 quilômetros de extensão³⁹ (“E sessenta quilômetros de chão / se rasgam / como pão”).

A partir dessa informação geográfica, a voz lírica realiza uma viagem no tempo e passa a resgatar a história etíope, imaginando as consequências que a fenda atual poderia ter causado na época do rei Salomão e da rainha de Sabá (o envolvimento dos dois monarcas faz parte do mito da fundação etíope). Caso a fenda etíope houvesse surgido anos atrás teria sido

³⁹ A mídia em geral noticiou os resultados dos estudos dos geólogos após a abertura da fenda em 2005. Cientistas afirmam que esse processo deverá levar milhões de anos e culminará com a divisão do continente africano, o território onde se localiza a Etiópia, Somália e outros países formaria uma grande ilha no oceano. Disponível em: <http://g1.globo.com/ciencia-e-saude/noticia/2010/06/fenda-pode-separar-a-africa-em-duas-dizem-pesquisadores.html>. Acesso: 18/11/12.

um impedimento ao encontro dos dois, pois a rainha estaria “Retida em terra etíope pela fenda”.

Salomão, Salomão,
 Não terias a Rainha de Sabá
 nem mirra nem olíbano ou canela.
 Retida em terra etíope pela fenda
 a dama dos enigmas
 não tomaria tua mão diante das cortes
 não deixaria em tua boca seus perfumes.

Salomão era o rei do antigo Reino de Israel e, de acordo com o Velho Testamento, encontrou-se com a Rainha de Sabá, que partira da África com destino a Jerusalém para testar o conhecimento do rei através de enigmas (“a dama dos enigmas”). Encantada com a sabedoria de Salomão, ela lhe presenteou várias especiarias (“nem mirra, nem olíbano ou canela”) e aceitou o monoteísmo judaico. Eles também teriam se envolvido e tido um filho (“não tomaria tua mão diante das cortes / não deixaria em tua boca seus perfumes”), que de acordo com a tradição etíope, deu origem à linhagem de seus imperadores.

Apesar da fama dessa história (já adaptada para o cinema), não há comprovações de tal enlace. Por isso o poema prossegue (“Eu penso: carne, sangue, / mas nada disso é fato”). Ao pensar sobre “carne” e “sangue” (elementos identificados como indicadores de ascendência e origem étnica), provavelmente a voz lírica estaria se remetendo à descendência dos dois, que teriam dado origem a um povo. Mas logo em seguida, finaliza o assunto, pois “nada disso é fato”, e retoma o tema inicial sobre a fenda, metaforizada como “ferida que avança / e não se fecha”, já que a fenda, sim, é um fato, resultado da ação de um “machado invisível” (a movimentação das placas tectônicas é uma ameaça invisível).

Eu penso: carne, sangue,
 mas nada disso é fato.
 Fato é o machado invisível
 a ferida que avança
 e não se fecha.

Na sequência, o eu lírico volta a imaginar situações através de questionamentos (“Pode o etíope mudar sua cor / E o leopardo suas manchas?”). O povo etíope é africano subsaariano (da chamada África Negra, em oposição à África Árabe, ao norte) e, portanto, tem em sua maioria, a cor da pele escura. Tal questionamento, provavelmente, refere-se ao fato de que o avanço do mar sobre a fenda faria a região deixar de fazer parte do continente africano,

tornando-se uma ilha; ao afastar-se do continente, o povo etíope perderia seu elo com o restante da África subsaariana, representada aqui pela cor da pele. O mesmo vale para as manchas do leopardo, animal muitas vezes atrelado à fauna africana. Essa possibilidade de leitura fica mais clara na continuação do poema, em que se imagina que o leopardo perderá as manchas de espanto diante da nova geografia.

Em trinta milhões de anos
ou em dez
a chaga chegará ao mar e
como macho o mar
se meterá com fúria
fenda adentro.
A terra em que nasci flutuará como ilha,
o mar
já não será Vermelho
e o leopardo
de espanto
terá perdido as manchas.

É possível perceber como a autora estava bem informada sobre as descobertas geológicas na África, o que garante a esse poema um viés próximo à crônica (reflexão a partir de fatos atuais). Ela sabe que “Em trinta milhões de anos / ou em dez / a chaga chegará ao mar”, já que a região se situa abaixo do nível do mar, e que “A terra em que nasci flutuará como ilha”, separando-se do continente, e o mar, portanto, “já não será Vermelho”, já que se abrirá para o oceano.

Há então a construção de uma forte imagem a partir da comparação de tal processo natural ao ato sexual:

como macho o mar
se meterá com fúria
fenda adentro.

A partir do gênero das palavras (mar-masculino e fenda-feminino) há uma assimilação entre os papéis ocupados durante o sexo, em que o mar/macho penetra a fenda/fêmea. Além disso, tanto há a aproximação sonora entre as palavras fenda/fêmea, como a aproximação da imagem da fenda terrestre com a vagina, enquanto o avanço do mar/macho seria o pênis. Atente-se para a seleção das palavras “se meterá com fúria”, que demonstra a violência de tal ato/processo.

Este é um poema interessante para pensarmos sobre o sentimento de territorialidade, advindo da terra natal, afinal, trata-se da “terra em que nasci”, com um forte apelo tanto geográfico quanto histórico e memorialístico, nos moldes dos poemas épicos de glorificação da pátria. No entanto, esse poema não se configura na forma de um poema épico, ao contrário, o lirismo das reflexões sobre sua cultura é que o caracterizam, inclusive problematizando o mito de fundação. Podemos dizer, portanto, que o poema se apropria de elementos da tradição etíope e de uma descoberta científica atual sobre a geologia do local para relativizar a noção de pertencimento, ao passo em que toda a história poderia ter sido ou ainda poderá vir a ser escrita de forma diferente graças à fenda, alterando a configuração do que concebemos como “a terra em que nasci”, ou até mesmo de ‘povo’ e dos elementos característicos que formam a sua identidade coletiva dentro da nação. É possível ainda pensarmos na feminização da África, como um corpo materno que se abre através da fenda para a criação do novo povo, além disso, locais colonizados ou explorados sempre foram vistos como praticamente um corpo feminino a ser penetrado e extorquido.

Questão semelhante é problematizada no poema “Código genético” (COLASANTI, 2009, p. 40-41). Como o próprio título do poema indica, a voz lírica vai buscar nas ‘questões genéticas’ os questionamentos acerca do que se “forja” como a identidade europeia e observa o surgimento de uma “nova ordem”, migrante, que não respeitará mais tais fronteiras identitárias fixas, nem culturais nem genéticas. O tema posto, dessa forma, é o da miscigenação e da transculturação⁴⁰, e de como tais fenômenos alteram o olhar do europeu sobre si mesmo. Evidentemente, o contexto de produção de tal discurso é o da crescente elevação dos índices de imigrantes no território europeu - são árabes, africanos, latinos, asiáticos, de modo que o que concebemos como ‘povo europeu’, em tempos de união europeia, não pode mais ser o mesmo da época imperial, em meados do século XIX. Vale rever o que Colasanti aponta sobre tais deslocamentos em um de seus ensaios:

As últimas décadas viram aumentar enormemente os deslocamentos humanos, e sobre esse novo nomadismo debruçam-se cientistas sociais do mundo inteiro. Mas ninguém mais sai do seu país para ficar de lugar marcado na terra dos outros, nem hipoteca seu presente em nome de um futuro distante. Os novos nômades têm pressa de vencer, e chegam buscando seus direitos. Quando os africanos encheram nossas senzalas, ninguém parou para pensar nos seus problemas de identidade cultural e muito menos nos da sua descendência. Hoje, quando as ruas da Europa estão cheias de africanos

⁴⁰ O conceito de *transculturação* expressa o processo de transição de uma cultura para outra. Este processo não consiste somente em adquirir uma cultura diferente, implica também no desenraizamento de uma cultura anterior, o que se poderia chamar de uma desculturação parcial, e a criação consequente de novos fenômenos culturais, que se poderiam denominar neoculturação (ORTIZ, 2001).

emigrados legal e ilegalmente, tornou-se necessário conhecer – ou organizar – a identidade dos seus filhos. Os filhos dos escravos não iam à escola com os filhos dos donos da terra, mas os filhos dos africanos na Europa vão à escola com os filhos dos empregadores dos seus pais, e ainda, com os orientais, com os árabes, com os latino-americanos. Esse mix requer atenção. (COLASANTI, 2008, p. 66)

É justamente sobre esse “mix”, os inegáveis e históricos encontros entre sujeitos diferentes, que a voz lírica colasantiana se questiona no poema a seguir; portanto, o olhar sobre o que difere de si está novamente presente. A inversão consiste no fato de que o “outro” agora é o europeu, enquanto o eu lírico, com seu olhar, geralmente definido pela hegemonia como “amulatado”, o (des)constrói.

Código genético

Pergunto-me se os europeus
se vêem como eu os vejo
eu que sou eles
mas com olhar agora amulatado.
Por trás do vidro observo
os que comem e bebem no bistrô
e vejo os mesmo rostos
os mesmos dedos finos e
alongados pescoços que
ainda há pouco vi
entre molduras
nas galerias do Louvre.
Ao contrário dos nossos
- tão mutantes -
os rostos europeus estão parados
há séculos forjados por idênticas fôrmas
fotos de um passaporte que
respeita fronteiras.

Mas como meu olhar além do vidro
outra é a ordem que vem
nos novos tempos.
Com seu rosto migrante
Entre máscara e carne se intrometem
 infiltram frentes
 deslizam zigomas
 impregnam pálpebras
 empurram têmporas
 e a pele e a cor e os já domados pelos
 entressacham
 para forçar o molde
 e comer
 traço a traço
 os seus contornos.

Paris 2003

(COLASANTI, 2009, p. 40-41)

O poema também poderá, para fins de análise, ser dividido em duas partes. Na primeira estrofe, essa voz lírica com seu olhar “amulatado” observa características físicas do povo europeu que marcam sua identidade; na segunda estrofe, o olhar “através do vidro” se volta para a “nova ordem” imposta pelos rostos migrantes, e a nova configuração do povo europeu que se apresenta.

A identidade do sujeito pós-moderno não é fixa, ela se constrói nos processos culturais em que o sujeito se insere. Dessa forma, a relação europeu/não-europeu (“nós” e os “outros”), retratada no poema, é que permite ao eu lírico reconhecer a diversidade de sua própria identidade cultural, “eu que sou eles / mas com olhar agora amulatado”; conforme Colasanti expõe em seus outros escritos:

É o outro, com sua diversidade, que nos permite estabelecer comparações e avaliar mais plenamente nossa própria identidade. [...] Hoje, ainda mais do que ontem, a questão da identidade cultural se articula ao redor do outro. Porque, hoje mais do que ontem, o outro está presente. E por outro lado, hoje mais do que ontem, a pressão cultural do outro se faz ameaçadora, e sentimos necessidade de reforçar nossa própria identidade. (COLASANTI, 2008, p. 74)

Em tempos de globalização, de intenso fluxo de pessoas pelo globo terrestre, as questões culturais ficam em evidência, pois o diálogo entre culturas que produz novas práticas culturais passa a ser cada vez mais recorrente. Isso não passa despercebido na poética colasantiana. A ‘novidade’, cada vez mais característica da literatura pós-moderna, que se abre para a multiplicidade de realidades distintas ao redor do mundo, consiste na inversão do olhar, não se trata de um europeu a entrar em contato com o não-ocidental e através do seu olhar sobre o outro construir uma identidade para ele, nos moldes das obras imperialistas analisadas por Edward Said (2011), em *Cultura e imperialismo*.

Ao contrário, o poema é escrito por uma perspectiva mestiça, “europeia amulatada”, sendo que se identificar com essa hibridez é desejo e necessidade da voz lírica. Além disso, a construção das imagens de si e do outro através da linguagem é matéria pertinente aos estudos de análise do discurso, pois o que concebemos como nossa identidade é uma construção discursiva formada a partir da imagem que temos de nós mesmos, da imagem que temos do outro, e da imagem que julgamos que o outro tem de nós. Nesse sentido, a voz lírica inicia o

poema indagando-se acerca da visão dos europeus sobre si mesmos, curiosa de saber se coincide com a sua visão.

Pergunto-me se os europeus
se vêem como eu os vejo
eu que sou eles
mas com olhar agora amulatado.

Portanto, a voz lírica se coloca como sendo e não sendo, ao mesmo tempo, europeia. Exatamente por isso consegue vê-los (eles, os europeus) de dentro e de fora. Claro que aparece aqui uma homogeneização do europeu, que desconsidera as diferenças entre esses, para destacar a diferença sentida pelo eu lírico. O poema prossegue com a descrição física do que o olhar amulatado vê como características físicas dos europeus (os mesmos rostos, dedos finos e alongados pescoços), refletindo como tais modelos anatômicos se impuseram ao mundo através da cultura (“entre molduras nas galerias do Louvre”). Há também uma ideia aqui vinculada a uma suposta ‘pureza’ europeia que será questionada mais adiante no poema. O Museu do Louvre, situado em Paris, é um dos mais conhecidos e importantes museus de todo o mundo, diariamente visitado por multidões de turistas, o que colabora para o nosso entendimento de que as artes, aqui representadas pelas molduras do Louvre, sempre desempenharam papel importante na manutenção de um paradigma ocidental de mundo. O que o mundo aprendeu a reconhecer como arte, como belo, racional, civilizado e até mesmo a configuração dos corpos, cor da pele e tipo de cabelo, sempre foram determinados pela perspectiva ocidental – espaço atualmente cada vez mais ocupado pela indústria cultural e seus meios de comunicação de massa.

Além disso, a voz lírica observa que a representação de tais corpos em obras clássicas expostas no museu ainda condiz com a realidade atual, como se não houvesse se alterado com o passar do tempo. Mas o museu também é história e a história não pode ser alterada retroativamente. Ela retrata o poder estabelecido, que, queiramos ou não, não pode ser negado, só analisado e compreendido, na expectativa de transformações futuras.

Por trás do vidro observo
os que comem e bebem no bistrô
e vejo os mesmo rostos
os mesmos dedos finos e
alongados pescoços que
ainda há pouco vi
entre molduras
nas galerias do Louvre.

É importante também destacarmos que o olhar lírico observa os europeus comendo e bebendo no bistrô (pequeno bar/restaurante popular na França, a escolha do termo, portanto, por si só já é uma referência à cultura europeia feita no poema), através de um vidro (“Por trás do vidro observo”). Com isso, o eu lírico chama a atenção para o fato de que o seu olhar é apenas uma representação, já que se dá “por trás do vidro” e não em contato direto, no mesmo plano. Além disso, o vidro também funciona como espelho graças ao reflexo, portanto, ao observar através do vidro, o eu lírico tanto pode contemplar os europeus nos bistrô como a si mesmo, o que reforça a tese sobre a construção da identidade apresentada neste trabalho. Aqui, contudo, são os europeus vivos, fora do mundo de representações fixas ou artificialmente paralisadas no olhar museológico.

Ao contrário dos nossos
- tão mutantes -
os rostos europeus estão parados
há séculos forjados por idênticas fôrmas
fotos de um passaporte que
respeita fronteiras.

Começa então a comparação: os rostos deles (os europeus) e os nossos (não-europeus) são contrários. Os rostos não europeus são “mutantes”, modificam-se com o tempo pelo fenômeno da miscigenação. Os rostos europeus não, eles estão como que “parados”, não se alteraram com o tempo, por isso permanecem idênticos às molduras no Louvre (o que na verdade é uma ilusão). Atentamos para o fato de que essa não alteração é “forjada” (“há séculos forjados por idênticas fôrmas”), a escolha do termo é uma tomada de partido a favor do rosto mutante, pois o que foge à realidade da miscigenação, perpetuando “idênticas fôrmas”, só pode ser algo “forjado”, não natural, sem verossimilhança.

A partir dessa comprovação, a voz lírica constrói uma bela metáfora, os rostos europeus são “fotos de um passaporte que respeita fronteiras”. Ao aproximar um rosto real, suscetível às mudanças do tempo, com uma fotografia, que permanece inalterada para sempre, a voz lírica reforça a ideia apresentada anteriormente de que os rostos europeus estão “parados” e logo, menos vivos ou sujeitos à alteração causada pela vida.

Além disso, não se trata de uma foto qualquer, mas da foto de um passaporte. Passaportes são documentos de identificação burocráticos que indicam a origem dos viajantes, que facilitam ou dificultam a movimentação desses pelo mundo. São, portanto, dois elementos pertinentes neste trabalho – a origem dos sujeitos e seu deslocamento. No entanto,

tal passaporte “respeita fronteiras”. As fronteiras delimitam o território de um país, servem, portanto, como limites que tem o poder de identificar uma nacionalidade (e uma identidade nacional), mesmo sendo traços imaginários. *Respeitar fronteiras*, nesse sentido, significa uma limitação, é não sair de seu território de origem e não perceber a miscigenação. É ao respeitar a imposição cultural de uma fronteira imaginária (mas tomada como algo importante para a integralidade de uma nação) que os rostos europeus forjam suas idênticas fôrmas e permanecem parados, como nas representações artísticas de séculos atrás.

O rosto migrante, ao contrário, representa a nova ordem, está atrelado às dinâmicas da vida em sociedade global e da diminuição das distâncias geográficas, tanto pelos meios de locomoção como pelos meios de comunicação. Ele não respeita fronteiras, está aberto para a diversidade dessa não limitação, inclusive arriscando perder algo para ganhar outro tanto ao longo de sua locomoção.

Mas como meu olhar além do vidro
outra é a ordem que vem
nos novos tempos.

A segunda estrofe do poema inicia-se com a conjunção adversativa *mas*, indicando a oposição entre a configuração dos dois modelos, o europeu, apresentado na primeira estrofe, e o mestiço, a partir da segunda estrofe. Os “novos tempos” apontam para uma alteração significativa na paisagem humana da Europa do século XXI. Paris, cidade em que o poema foi escrito, é símbolo disso, sendo considerada a zona metropolitana mais multicultural da Europa, devido ao seu grande número de imigrantes, de encontros entre sujeitos de diversas partes do mundo quer como moradores, turistas, empresários, artistas. Não há mais, portanto, como utilizar os traços físicos como determinantes de uma nacionalidade de origem. O rosto migrante se “intromete”, provocando essa mudança.

Com seu rosto migrante
Entre máscara e carne se intrometem
infiltram fronteiras
deslizam zigomas
impregnam pálpebras
empurram têmporas
e a pele e a cor e os já domados pelos
entressacham
para forçar o molde
e comer
traço a traço
os seus contornos.

Novamente chamamos atenção para a escolha das palavras, os verbos utilizados para indicar a ação operada pelo ingresso dos rostos migrantes no cenário europeu se “intrometem”, “infiltram”, “deslizam”, “impregnam”, “empurram”, “entressacham”, buscando “forçar” e “comer”. Tais verbos representam a situação de força, de pressão, com que tal mistura ou encontro se realiza. Os migrantes na Europa precisam lutar por seu espaço no novo território, em geral fechado às mudanças e alheio às suas realidades. Casos de xenofobia, incluindo mortes, ganham repercussão internacional, motivados por conservadores discursos nacionalistas e pelo receio europeu diante da recente crise econômica enfrentada pelo continente. Esse processo de inserção dos estrangeiros na sociedade europeia, portanto, não é isento de conflitos. Tal choque é representado no poema através não só dos verbos destacados, mas também das aliterações de consoantes oclusivas (t, p), fricativas (f, z) e vibrantes (r).

infil**tr**am **f**rontes
deslizam **z**igomas
imp**re**gnam **p**ál**pe**bras
emp**u**rram t**ê**m**p**oras

Além disso, há ainda a disposição de tais versos, deslocados para a direita em relação aos demais, indicando um estar fora de lugar, um deslocamento, uma força que os empurra para fora do centro. A força da nova ordem é capaz de “deslizar zigomas”, provando, assim, alterar o “código genético” da população ocidental. A mudança, portanto, vai além das questões culturais e alcança a própria noção de raça (“e a pele e a cor e os já domados pelos / entressacham”), alterando a cor da pele e o cabelo que antes podiam ser identificados como europeus (em oposição aos não brancos).

para forçar o molde
e comer
traço a traço
os seus contornos.

Essas mudanças morfológicas da população irão “comer / traço a traço / os seus contornos”. O verbo “comer” é estratégico semanticamente, pois se atrela ao conceito de antropofagia, como processo de formação cultural advinda da apropriação da cultura externa de maneira criativa. Assim como o substantivo “traço”, que polissemicamente pode significar tanto ‘traços físicos’, formato do rosto, como também os traços que representam os limites

territoriais, ‘traços geográficos’, definidos com base na noção de fronteira. Assim, os “contornos” não são apenas os do rosto, mas também do território, apontando para uma mudança significativa do que se compreende como ‘Europa/europeu’. É uma mudança da qual não se pode escapar, pois ela “força o molde”, é mais forte que os traços forjados porque está mais ligada à vida que se faz sem tantos limites fixos.

A questão da experiência, portanto, fica aqui em evidência. Para Joan Scott (1999), a experiência é o processo pelo qual os seres sociais constroem a sua subjetividade. É através da experiência que a pessoa é inserida na realidade social e passa a perceber como subjetivas as relações sociais numa perspectiva histórica.

Não são os indivíduos que têm experiência, mas os sujeitos é que são constituídos através da experiência. A experiência, de acordo com essa definição, torna-se, não a origem de nossa explicação, não a evidência autorizada (porque vista ou sentida) que fundamenta o conhecimento, mas sim aquilo que buscamos explicar, aquilo sobre o qual se produz conhecimento. Pensar a experiência dessa forma é historicizá-la, assim como as identidades que ela produz. (SCOTT, 1999, p. 27)

Fica claro, portanto, que Marina Colasanti é capaz de expressar sua subjetividade lírica dessa maneira porque se encontra inserida em práticas sociais de deslocamento voluntário que constroem a sua experiência a partir de um olhar migrante e questionador, o que é determinante para a formação de sua identidade cultural. Retomando Woolf (1990), parece pouco provável que uma mulher de séculos passados pudesse assim expressar-se, pois as experiências acumuladas a inscreviam num horizonte de expectativas completamente diverso, focado nos afazeres do lar e da família. A escritora contemporânea em questão, pelo contrário, possui passe livre para circular entre os diversos ambientes geográficos, leituras e legitimidade literária - “um teto todo seu” - para abordar temas que outrora seriam impensáveis dentro da lírica feminina.

Essa mudança de paradigma comportamental feminino só foi possível graças aos avanços do movimento feminista, e o reconhecimento dessas condições sociais a interferir na forma como se produz e se recebe a autoria feminina é uma conquista da crítica feminista. Assim, compreendemos como se opera essa ‘saída’ do lar em direção ao mundo externo. A mulher em trânsito é capaz de alterar a rota de um destino que antes era certo e agora passa a ser muito mais amplo, sem ponto de chegada fixo. As identidades femininas e o que concebemos culturalmente como ‘feminino’ já não pode mais ser o mesmo. O recurso da viagem na lírica colasantiana representa essa ruptura, é a mulher em movimento galgando os

espaços públicos e nos oferecendo uma literatura marcadamente feminina/feminista e de indubitável qualidade estética.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Marina Colasanti, em seu livro *Passageira em trânsito* (2009), expressa sua subjetividade lírica a partir de um olhar migrante e questionador, rompendo com as amarras que circunscreviam o horizonte de expectativas feminino ao lar. Após séculos de opressão, parcial silenciamento e luta constante, as escritoras contemporâneas conquistaram autonomia para produzir literatura abordando variados temas e perspectivas diversas – não sem ainda algum estranhamento por parte dos mais conservadores leitores ou críticos.

Nosso trabalho buscou evidenciar a perspectiva feminina expressa na voz lírica colasantiana, ou seja, adotamos o entendimento de que o eu lírico dos poemas de Marina Colasanti assume uma perspectiva feminina (é construído a partir de uma experiência feminina própria) que evidencia as relações de gênero e que não deve ser apagada (ao contrário do que postulam os defensores da neutralidade literária), sob o risco de empobrecimento de sua capacidade expressiva. Em outras palavras, a carga expressiva atribuída pelos leitores aos poemas apresentados e discutidos considera o aspecto cultural em que estamos inseridos, e, portanto, não é um dado neutro o fato de terem sido escritos por uma mulher, ainda que acreditemos que Marina Colasanti escreve a partir desse lócus de gênero específico, mas também para além dele.

Procuramos relacionar a alteração da participação feminina na literatura com a evolução do pensamento feminista, reconhecendo que as condições sociais postas interferem na forma de produzir e de ler a autoria feminina. Para isso, procedemos à revisão bibliográfica de alguns pontos importantes da história das mulheres, da crítica e do movimento feminista, abordando conceitos teóricos fundamentais como o de *identidade e gênero*. Apresentamos a autora estudada sob uma perspectiva feminista, preocupada com a questão da autoria feminina e do deslocamento territorial, expressos tanto pelo eu lírico quanto pela autora em textos de outra natureza que não a literária. Nos centramos na experiência feminina, com marcas migratórias vivenciadas por Colasanti, pois consideramos que ela é fundamental para a elaboração da poética colasantiana a partir da reflexão sobre a identidade cultural dos sujeitos. E por fim, chegamos ao estudo crítico do *corpus* de pesquisa, por um viés feminista, a partir do deslocamento atrelado ao gênero utilizado aqui como categoria de análise. Analisamos alguns dos poemas do livro *Passageira em trânsito* (2009) – “Foto no álbum”, “No antigo tempo”, “A terra em que nasci”, “Código genético” –, buscando aliar as elucidações teóricas prévias ao trabalho de crítica textual proposto.

Portanto, compreendemos que a ‘saída’ do lar em direção ao mundo externo é um mecanismo de resistência feminista muito bem representado na lírica colasantiana. A mulher que assume a perspectiva de uma “passageira em trânsito” se demonstra capaz de alterar a rota do seu próprio destino – o destino das mulheres que outrora era algo pré-definido (e, portanto, limitado). Com o poder de escolha por parte dessas sendo ampliado, a própria vivência e imaginação se expandiram, já não havendo ponto de chegada fixo. Isso alterou a noção do senso comum sobre ‘identidade feminina’ (antes apenas estimulada e reconhecida quando vinculada ao lar, ao matrimônio e à maternidade). O recurso da viagem na lírica colasantiana representa a ruptura da mulher com o espaço privado, bem como a consagração do seu direito de circular em meio aos espaços públicos, emitindo impressões, opiniões e construindo imagens sobre esse território antes proibido.

Esse mote, no entanto, ainda não é ponto pacífico, nem se coloca ausente de questionamentos. O próprio título anuncia tratar-se de uma “passageira em trânsito”. O vocábulo ‘passageira’ tanto designa aquela que utiliza algum meio de transporte, como também dá a qualidade de algo efêmero, provisório. A ideia de estar ‘em trânsito’ colabora para as duas compreensões, tanto reforça a ideia de viagem como a noção de transitoriedade. É, portanto, um estado mutável, que pode ser relacionado com o conceito de identidade flutuante e com as possibilidades de destino configuradas na obra poética em questão. Esse impasse também se demonstra no uso recorrente da conjunção adversativa *mas* nos poemas aqui analisados – “[...] *Mas* meu pai / de uniforme / cruza os braços por sobre as cartucheiras / adianta o pé na bota de campanha / e posa / vencedor da sua batalha.” (“Foto no álbum”, COLASANTI, 2009, p. 89); “[...] *Mas* os pés / traiçoeiros / entregam tênis de marca.” (“Da cabeça aos pés”, COLASANTI, 2009, p. 20); “Eu penso: carne, sangue, / *mas* nada disso é fato. [...]” (“A terra em que nasci”, COLASANTI, 2009, p. 97-98); “Pergunto-me se os europeus / se vêem como eu os vejo / eu que sou eles / *mas* com olhar agora amulatado. [...]” (“Código genético”, COLASANTI, 2009, p. 40-41). Parece-nos que a passageira, por estar em trânsito, ainda encontra-se dividida entre um lá e um cá, num território fronteiro. Por um lado as coisas são de determinado jeito – o casamento da mãe, os trajes dos monges, o mito da fundação etíope, a origem europeia da autora – mas por outro lado, há algo que se opõe, que desconstrói o dito – é um casamento nas vésperas da guerra, são os monges que usam tênis de marca, um acidente geográfico a ponto de alterar a história de um povo, uma experiência amulatada capaz de modificar o olhar. Nada é fixo, tudo é passível de ser modificado e por isso a fronteira pode estar atrelada à amplidão, ampliação de visões de mundo.

No último poema do livro, intitulado “Colheita”, a voz lírica encerra a viagem proposta pelo livro e retorna para casa. Porém, nesse retorno ela já não é mais a mesma. A experiência da viagem opera transgressões e os diálogos interculturais transformam o olhar da migrante e a fazem ver a realidade a partir de uma perspectiva mais sensível e reflexiva. O fruto dessa viagem é a própria obra poética. É como se a experiência da viagem servisse de matéria bruta para a sensibilidade poética emergir na forma de versos.

Colheita

Trago para casa
um poema,
a viagem já
valeu a pena.

É esse o sentido da viagem, nos transformar e fazer com que possamos retornar para casa bem nutridas, com uma bagagem cultural mais ampla. Só assim a viagem (da vida ou da literatura) vale a pena. É no prazer da descoberta que encontramos a plenitude dentro de nós mesmas, ainda que a quantidade do que se carrega não seja tão significativa, mas apenas um poema já basta, já mostra que há frutificação. Aliás, vale inclusive considerar se a passageira em trânsito referida no título do livro está, na verdade, discorrendo sobre sua passagem pela ‘vida sendo vivida’ – uma vida que prevê deslocamentos, ciclos diversos, experiências multifacetadas e desdobramentos identitários – em trânsito, enfim.

Da mesma forma, ao concluirmos essa viagem pelos caminhos da poesia de Marina Colasanti, sentimos que já não somos as mesmas. A nossa bagagem volta muito mais pesada do que na ida. Foram muitas as descobertas e percalços que marcaram tanto o trabalho teórico quanto o analítico que desenvolvemos nesses últimos dois anos, de modo que o nosso olhar já não será o mesmo nas próximas viagens que certamente realizaremos no futuro.

Ao longo do primeiro capítulo, viajamos por entre a história das mulheres, um território marcado pela disputa por espaço, por uma voz própria capaz de contar e preservar a memória histórica desses sujeitos. Quem detém o poder de escrever a história tem o poder de mudar a própria concepção que se tem do presente. Por isso, nossa perspectiva, hoje, é muito mais politizada, pois buscamos aqui demonstrar como as ideologias ocultam e operam desvios nos caminhos da história dita oficial, podendo modificar o destino final, inclusive o nosso próprio. A inserção das mulheres na literatura é um processo histórico de luta que não pode passar despercebido pelos estudos atuais sobre autoria feminina e escrita contemporânea. Além disso, não se pode negar o feminismo como movimento político que mudou os rumos

da experiência das mulheres e a forma como hoje nos compreendemos como sujeitos capazes de reescrever a(s) história(s). O feminismo e os estudos de gênero foram nosso principal guia turístico nessa viagem, pois nos auxiliaram a perceber detalhes do trajeto que passam despercebidos aos olhos de um viajante desatento para as questões culturais, e por isso, a partir de agora, serão nossos companheiros inseparáveis de uma viagem que não finda aqui.

No segundo capítulo, fizemos a viagem pela história de vida da escritora migrante Marina Colasanti. Tal viagem se iniciou na Etiópia, passou pela Líbia, Itália, até chegar ao Brasil. Aproveitamos o ensejo para discutir questões culturais, de migração e fronteiras. Aliamos tais discussões à problematização do cânone e a eclosão dos estudos pós-coloniais. Com isso, carimbamos nosso passaporte e nossa viagem passou a percorrer caminhos próprios que antes nem nós mesmas havíamos planejado trilhar. Isso enriqueceu enormemente nosso percurso e o deslocamento territorial passou a ser o nosso horizonte de leitura. Buscamos compreender como isso afeta a escrita das mulheres e se torna elemento importante dentro da obra de Marina Colasanti. As questões de gênero somadas às de fronteiras, portanto, tornaram-se discussões centrais ao longo do nosso trabalho. Pretendemos nos atrelar, assim, a novas perspectivas femininas, novas formas de compreender as narrativas das diversas mulheres pelo mundo.

Finalmente, no terceiro capítulo de nossa dissertação, a viagem passou a se realizar através da linguagem – compramos nossa passagem para dentro do livro *Passageira em trânsito*. Nesse contato mais próximo com o nosso objeto de estudo, nos transformamos em tripulação atenta, sendo também passageiras, tanto no sentido efêmero como no sentido de passagem. Do teórico ao analítico, pudemos perceber, através dos poemas, como a extraterritorialidade configura um gênero literário próprio, bastante recorrente na contemporaneidade, marcando a obra de inúmeros escritores(as) e artistas. Os poemas de Marina Colasanti foram capazes de despertar em nós a sensibilidade poética e a reflexão crítica sobre a condição feminina, o estado de guerra, os avanços tecnológicos da modernidade, a massificação do comportamento humano, a terra natal, o sentimento de pertencimento, a terra dos outros e as transformações culturais que vivenciamos num mundo cada vez mais interconectado. Percebemos ainda como a experiência do deslocamento libertário da autora influencia diretamente as suas possibilidades de escrita, já que Colasanti provavelmente não poderia ter tanta desenvoltura na escrita de seus textos e poemas se não possuísse a liberdade para circular nos diversos ambientes, livre para experimentar outros espaços, outros olhares e novas identidades.

E assim chegamos também ao final de nossa viagem, com o sentimento diante do trabalho concluído de que a viagem valeu muito a pena, nos transformou enormemente e alterou nossa forma de pensar sobre a literatura, a poesia, a condição feminina e os pertencimentos. Temos esperança de que a pena continue a escrever novos versos e narrativas que apontem para novos destinos possíveis, indicando que o caminho se faz durante a caminhada, e que este ponto de chegada que aqui se evidencia, na verdade, seja apenas mais uma escala na grande viagem pelo reino da literatura que ainda iremos juntas desenvolver, já que compreendemos os atos criativos e críticos como inter-relacionados, um dando vida e matéria ao outro, o que garante a sobrevivência de ambos, individual e coletivamente.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 65-89.
- AGUIAR, Vera Teixeira. Literatura nota dez: a leitura ao alcance do leitor. In: **Graphos**. v. 10, n. 1. João Pessoa: UFPB, 2008. p. 13-17.
- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Mulheres em trânsito: a mulher escritora e a nova diáspora. In: MONTEIRO, Maria Conceição; LIMA, Tereza Marques de Oliveira (orgs.). **Entre o estético e o político: a mulher nas literaturas de línguas estrangeiras**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2006. p. 105-113.
- ALVES, Regina Célia dos Santos; RONQUI, Ângela Simone. A representação da violência contra a mulher em alguns contos de Marina Colasanti. In: **Ipotesi**. v. 13, n. 2. Juiz de Fora, jul./dez., 2009. [on line]. p. 127 – 133. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2009/10/a-represeta%C3%A7%C3%A3o-da-viol%C3%Aancia-contra-a-mulher.pdf>. Acesso: 13/08/2011.
- BARBOSA, João Alexandre. Permanência e continuidade de Paul Veléry. In: _____. **Entrelivros**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999. p. 133-149.
- BARZOTTO, Leoné Astride. A intervenção da memória nas crônicas de Marina Colasanti. In: **Terra roxa e outras terras** – Revista de Estudos Literários. Vol. 8. Londrina: UEL, 2006. [on line]. p. 2-10. Disponível em: http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol8/8_1.pdf. Acesso: 14/07/2012.
- BELLEI, Sérgio. O intelectual periférico e o problema da fronteira: duas perspectivas. In: WALTY, Ivete Lara Camargos; CURY, Maria Zilda Ferreira; ALMEIDA, Sandra Regina Goulart (orgs.). **Mobilidades culturais: agentes e processos**. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2009. p. 223-238.
- BOSI, Alfredo. Poesia-resistência. In: _____. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia da Letras, 2000. p. 163-227.
- _____. A interpretação da obra literária. In: _____. **Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica**. São Paulo: Ática, 1988. p. 274-287.
- BOURDIEU, Pierre. O campo literário no campo do poder. In: **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 244-252.
- CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Gênero. In: JOBIN, José Luis (org.). **Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 111-125. (Coleção Pierre Menard).
- CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. In: _____. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 13-25.

_____. A literatura e a vida social. In: _____. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006b. p. 27-49.

_____. A literatura e a formação do homem. In: DANTAS, Vinícius (org.). **Textos de intervenção**. São Paulo: Duas Cidades, 2002. p. 77-92.

_____. O poeta itinerante. In: **Revista USP**. São Paulo: USP, dez/jan/fev, 1990. p. 157-168. [on line]. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/04/18-candido.pdf>. Acesso em: 06/10/12.

CEVASCO, Maria Elisa. Literatura e estudos culturais. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3 ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 319-325.

COLASANTI, Marina. **Minha guerra alheia**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____. **Passageira em trânsito**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

_____. A moça tecelã. In: _____. **Um espinho de marfim** & outras histórias. Porto Alegre: L&PM, 2009b.

_____. Porém igualmente. In: _____. **Um espinho de marfim** & outras histórias. Porto Alegre: L&PM, 2009b.

_____. Quando a diferença funda a identidade. In: PRADO, Jason; MAIA, Ana Cláudia (orgs.). **Diferentes heróis, diferentes caminhos** - Hans Christian Andersen. Traduzido e adaptado por Paulo Condini. Rio de Janeiro: Leia Brasil, 2008. p. 64-75.

_____. **Fino sangue**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. Porque nos perguntam se existimos. In: _____. **Fragatas para terras distantes**. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 65-77.

_____. O que me contaram. In: _____. **A casa das palavras**. São Paulo: Ática, 2003. (Coleção Para gostar de ler).

_____. **Gargantas abertas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **Rota de colisão**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

_____. O ciúme de todos nós. In: _____. **E por falar em amor**. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

_____. **Uma ideia toda azul**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1979.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. In: **Estudos de literatura brasileira contemporânea**. n. 26. Brasília, jul-dez, 2005. p. 13-71. Disponível em:

http://repositorio.bce.unb.br/bitstream/10482/7380/1/ARTIGO_PersonagemRomanceBrasileiro.pdf. Acesso: 27/04/2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: Rizoma. In: _____. **Mil platôs** - capitalismo e esquizofrenia. v. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. p. 10-36. (Coleção TRANS)

DELUMEAU, Jean. Os agentes do satã: a mulher. In: _____. **História do medo no ocidente**: 1300-1800, uma cidade sitiada. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 310-349.

DEPLAGNE, Luciana Eleonora de F. Calado. Saboreando o saber: a aventura intelectual de Christine de Pizan no seu “Caminho de longo estudo”. In: **Anais do XII Seminário Nacional Mulher e Literatura e do III Seminário Internacional Mulher e Literatura**: Gênero, identidade e hibridismo cultural. [on-line]. Ilhéus: Universidade Estadual de Santa Cruz, 2007. Disponível em:

<http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/LUCIANA%20ELEONORA%20DE%20FREITAS%20CALADO.pdf>. Acesso: 09/11/11.

DESAIVE, Jean Paul. As ambiguidades do discurso literário. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (orgs.). **História das mulheres no ocidente** – Do renascimento à Idade moderna. v. 3. Porto: Edições Afrontamento, 1998. p. 301-315.

DUARTE, Constância Lima. A literatura de autoria feminina no modernismo dos anos 30. In: ZOLIN, Lúcia Osana; GOMES, Carlos Magno (orgs.). **Deslocamentos da escritora brasileira**. Maringá: Eduem, 2011. p. 45-62.

_____. Literatura e feminismo no Brasil: primeiros apontamentos. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (orgs.). **Mulheres no mundo**: etnia, marginalidade e diáspora. João Pessoa: Ideia, 2005. p. 225-232.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Coleção Ensino Superior).

FARIAS, Sônia Lucia Ramalho de. Tendências da crítica literária contemporânea: um esboço. In: **Graphos**. João Pessoa, v. 10, n. 2, dez/2008; v. 11, n. 1, jun/2009. p. 235-244.

FAUSTINO, Mário. Para quê poesia? In: _____. **Cinco ensaios sobre poesia**. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1964. p. 17-34. (Coleção Coletânea 2).

FORTUNA, Felipe. Prefácio. In: LABÉ, Louise. **Amor e loucura**. São Paulo: Siciliano, 1995. p. 13-39.

FRANCA, Vanessa Gomes. A condição feminina presente em *O leopardo é um animal delicado* e “A moça tecelã”, de Marina Colasanti. In: **Anais do SILEL**. Vol. 1. Uberlândia: EDUFU, 2009. [on line]. Disponível em:

http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/gt_lt06_artigo_5.pdf. Acesso: 19/12/2011.

FRANCO, Jean. Invadindo o espaço público; transformando o espaço privado. In: _____. **Marcar diferenças, cruzar fronteiras**. Tradução de Alai Garcia Diniz. Florianópolis: Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2005. p. 123-157.

_____. “Das margens ao centro”: tendências recentes da teoria feminista. In: _____. **Marcar diferenças, cruzar fronteiras**. Tradução de Alai Garcia Diniz. Florianópolis: Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2005b. p. 159-181.

FUNCK, Susana Bornéo. O que é uma mulher? In: **Palavra e poder**: representações na literatura de autoria feminina. Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura. Vol. 20, N. 31. Brasília: UNB, 2011. p. 65-74.

_____. Da questão da mulher à questão do gênero. In: FUNCK, Susana Bornéo (org.). **Trocando ideias sobre a mulher e a literatura**. Florianópolis: Pós-Graduação em Inglês UFSC, 1994. p. 17-22.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2005. (Coleção Cultura, v. 1).

GOMES, Anderson. ‘A quem interessar possa’: entrevista com Marina Colasanti. In: **Uniletras**. Vol. 29, n. 1. Ponta Grossa, PR: Editora UEPG, Jul./Dez., 2007. [on line]. p. 161-169. Disponível em: <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/uniletras/article/view/179/178>. Acesso: 13/08/2011.

GOMES, Carlos Magno. A metáfora da viagem no bildungsroman feminino. In: ZOLIN, Lúcia Osana; GOMES, Carlos Magno (orgs.). **Deslocamentos da escritora brasileira**. Maringá: Eduem, 2011. p. 101-115.

_____. A poética dos deslocamentos da escritora brasileira. In: **Palavra e poder**: representações na literatura de autoria feminina. Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura. Vol. 20, N. 31. Brasília: UNB, 2011b. p. 145-155.

GONÇALVES, Margareth de Almeida. Viagem e subjetividade: tensões e desafios da escrita feminina. In: MONTEIRO, Maria Conceição; LIMA, Tereza Marques de Oliveira (orgs.). **Entre o estético e o político**: a mulher nas literaturas de línguas estrangeiras. Florianópolis: Mulheres, 2006. p. 259-268.

GOTLIB, Nádia Battella. A literatura feita por mulheres no Brasil. In: BRANDÃO, Izabel e MUZART, Zahidé L. **Refazendo nós**: ensaios sobre mulher e literatura. Santa Cruz do Sul: Edunics; Florianópolis: Mulheres, 2003. p. 19-72.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 4 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HANCIAU, Nubia Jacques. Escrituras e migrações. In: WALTY, Ivete Lara Camargos; CURY, Maria Zilda Ferreira; ALMEIDA, Sandra Regina Goulart (orgs.). **Mobilidades culturais**: agentes e processos. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2009. p. 265-283.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Os estudos de gênero e a mágica da globalização. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (orgs.). **Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora**. João Pessoa: Ideia, 2005. p. 13-20.

_____. Introdução: feminismo em tempos pós-modernos. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 09-19.

JEANPIERRE, Laurent. O lugar da exterritorialidade. In: RODRIGUES, Helenice; KOHLER, Heliane (orgs.). **Travessias e cruzamentos territoriais: a mobilidade em questão**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008. p. 183-202.

KAMITA, Rosana Cássia. Mulher e literatura: uma relação tão delicada. In: MONTEIRO, Maria Conceição; LIMA, Tereza Marques de Oliveira (orgs.). **Entre o estético e o político: a mulher nas literaturas de línguas estrangeiras**. Florianópolis: Mulheres, 2006. p. 281-290.

KLAPISCH-ZUBER, Christiane. Introdução. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (orgs.). **História das mulheres no ocidente – Idade média**. v. 2. Porto: Edições Afrontamento, 1998. p. 09-23.

LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. O feminismo com agente de mudanças no campo literário brasileiro. In: STEVENS, Cristina (org.). **Mulher e literatura 25 anos: raízes e rumos**. Florianópolis: Mulheres, 2010. p. 183-207.

LEE, Anna. Belle époque tropical. In: _____. **O sorriso da sociedade**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006. p. 121-134.

LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 58-71.

LOBO, Luiza. Leitor. In: JOBIN, José Luis (org.). **Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 231-251. (Coleção Pierre Menard).

MATTELART, Armand. A domesticação do diferente. In: _____. **Diversidade cultural e mundialização**. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2005. p. 17-36. (Episteme; 2).

MORAES, Vera Lucia Albuquerque. Longe como o meu querer: o imaginário feminino em contos de fada de Marina Colasanti. In: **Palavra e poder: representações na literatura de autoria feminina**. Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura. Vol. 20, N. 31. Brasília: UNB, 2011. p. 337-344.

MOREIRA, Nadilza Martins de Barros. Gênero: uma possibilidade no horizonte da crítica feminista. In: **Graphos**. Ano IV, n. 2. João Pessoa, 1999. [on line]. p. 111-120. Disponível

em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/graphos/article/view/9253/4944>. Acesso: 21/03/2012.

NÓBREGA, Maria Marta dos Santos Silva. Reflexos de identidade e socialização nos espelhos de Marina Colasanti. In: PINHEIRO, Hélder; NOBREGA, Marta (orgs.). **Literatura: da crítica à sala de aula**. Campina Grande: Bagagem, 2006. p. 97-110.

ORTIZ, Fernando. Do fenômeno social da transculturação e sua importância em Cuba. Tradução de Livia Reis. In: **Antologia de textos fundadores do comparatismo literário interamericano**. UFRGS, 2001. [on line]. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/ortiz/ortiz.pdf>. Acesso em: 27/12/12.

PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, Maria Izilda Santos de; SOIHET, Rachel (orgs.). **O corpo feminino em debate**. São Paulo: UNESP, 2003. p. 13-27.

PINHEIRO, Hélder. Vozes femininas da poesia lírica na sala de aula. In: **Anais do III Encontro Nacional sobre Literatura Infanto-Juvenil e Ensino**. Campina Grande: UFCG, 2010. p. 252-261.

_____. Pesquisa em literatura: atitudes e procedimentos. In: PINHEIRO, Hélder. (org.). **Pesquisa em literatura**. Campina Grande: Bagagem, 2003. p. 13-46.

RAGO, Margareth. Ser mulher no século XXI ou Carta de alforria. In: VENTURI, Gustavo; RECAMÁN, Marisol; OLIVEIRA, Suely de (orgs.). **A mulher brasileira nos espaços público e privado**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004. p. 31-42.

RAMALHO, Christina. As faces líricas da escritora brasileira. In: ZOLIN, Lúcia Osana; GOMES, Carlos Magno (orgs.). **Deslocamentos da escritora brasileira**. Maringá: Eduem, 2011. p. 25-43.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIN, José Luis (org.). **Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 65-92. (Coleção Pierre Menard).

RICHARD, Nelly. A escrita tem sexo? In: _____. **Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política**. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 127-141.

SAID, Edward. Resistência e oposição. In: _____. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 302-431.

_____. Reflexões sobre o exílio. In: _____. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46-60.

_____. Introdução. In: _____. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 13-39.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-26.

SCOTT, Joan W. O enigma da igualdade. In: **Estudos feministas**. Florianópolis, v. 13, n. 1, jan/abr, 2005. p. 11-30.

_____. Experiência. Tradução de Ana Cecília Adoli Lima. In: SILVA, Alcione Leite da; LAGO, Mara Coelho de Souza; RAMOS, Tânia Regina Oliveira (orgs.). **Falas de gênero**. Santa Catarina: Mulheres, 1999. p. 21-55. [on line]. Disponível em: http://historiacultural.mpbnet.com.br/feminismo/Joan_Scott-Experiencia.pdf. Acesso em: 24/12/12.

_____. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: **Educação e realidade**. Porto Alegre, v. 20, n. 2, jul/dez, 1995. p. 71-99.

_____. História das mulheres. In: BURKE, Peter (org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: UNESP, 1992. p. 63-95.

SCHMIDT, Simone Pereira. Intersecções: entre as teorias feministas e estudos pós-coloniais. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (orgs.). **Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora**. João Pessoa: Ideia, 2005. p. 295-298.

SCHNAIDERMAN, Boris. Dialogismo, consciência, obra literária. In: **Turbilhão e semente: ensaios sobre Dostoiévski e Bakhtin**. São Paulo: Duas Cidades, 1983. p. 99-109.

SCHNEIDER, Liane. Feminismo, pós-modernismo e pós-colonialismo. In: _____. **Escritoras indígenas e a literatura contemporânea dos EUA**. João Pessoa: Ideia, 2008. p. 21-52.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

SILVA, Silvana Augusta Barbosa Carrijo. Eros enunciado. In: PIRES, Maria Isabel Edom (org.). **Formas e dilemas da representação da mulher na literatura contemporânea**. Brasília: UNB, 2008. p. 157-176.

_____. De mulheres e símbolos: figuras do feminino no bildungsroman Ana Z., aonde vai você?. In: **Temporis(ação)**. v. 1, nº 9. Goiás, UEG: jan./dez. 2007. [on line]. p. 32-40. Disponível em: <http://www.nee.ueg.br/seer/index.php/temporisacao/article/viewFile/13/18>. Acesso: 07/05/2012.

_____. Rompendo as fissuras do interdito. In: **OPSIS - Revista do NIESC**. Vol. 6, n. 1. Catalão: UFG, 2006. [on line]. Disponível em: <http://revistas.ufg.br/index.php/Opsis/article/view/9311/6403#.UAXfn7RSQXg>. Acesso: 05/03/2012.

TELLES, Norma. Autor(+)a. In: JOBIN, José Luis (org.). **Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 45-63. (Coleção Pierre Menard).

VALÉRY, Paul. Questões de poesia. In: _____. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 177-186.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 7-72.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do livro, 1990.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. Identidade e subjetividade. In: _____. **Literatura e gênero: a construção da identidade feminina**. Caxias do Sul: Educs, 2006. p. 19-47.

ZOLIN, Lúcia Osana. Escritoras paranaenses: questões de estética e ideologia. In: ZOLIN, Lúcia Osana; GOMES, Carlos Magno (orgs.). **Deslocamentos da escritora brasileira**. Maringá: Eduem, 2011. p. 63-74.

_____. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas. ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3 ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 217-242.

_____. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas. ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3 ed. Maringá: Eduem, 2009b. p. 327-336.

ZOLIN, Lúcia Osana; JACOMEL, Mirele Carolina; PAGOTO, Cristian; MOLINARI, Soraya. Violência simbólica e estrutura de dominação em *A moça tecelã*, de Marina Colasanti. In: **Graphos**. João Pessoa, v. 9, n. 2, 2007. p. 81-93. [on line]. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/view/4657/3521>. Acesso em: 21/03/12.