

ELEN BIGUELINI
ANA LUIZA MENDES
ROBERTA BENTES SURKAMP
MURILO MOREIRA DE SOUZA
(ORGANIZADORES)

Clamando o poder para si:

a trajetória das mulheres entre o fato e a ficção



EDITORA
SCHREIBEN

ELEN BIGUELINI
ANA LUIZA MENDES
ROBERTA BENTES SURKAMP
MURILO MOREIRA DE SOUZA
(ORGANIZADORES)

Clamando o poder para si:



a trajetória das mulheres entre o fato e a ficção


EDITORA
SCHREIBEN

2026

© Dos Organizadores – 2026
Editoração e capa: Schreiber
Imagem da capa: sergiogarciaavilasergio - Magnific.com
Revisão: os autores
Livro publicado em: 05/05/2026
Termo de publicação: TP0312026

Conselho Editorial (Editora Schreiber):

Dr. Adelar Heinsfeld (UPF)
Dr. Airton Spies (EPAGRI)
Dra. Ana Carolina Martins da Silva (UERGS)
Dr. Cleber Duarte Coelho (UFSC)
Dr. Daniel Marcelo Loponte (CONICET – Argentina)
Dr. Douglas Orestes Franzen (UCEFF)
Dr. Eduardo Ramón Palermo López (MPR – Uruguai)
Dr. Fábio Antônio Gabriel (SEED/PR)
Dra. Geuciane Felipe Guerim Fernandes (UENP)
Dra. Ivânia Campigotto Aquino (UPF)
Dr. João Carlos Tedesco (UPF)
Dr. Joel Cardoso da Silva (UFPA)
Dr. José Antonio Ribeiro de Moura (FEEVALE)
Dr. Klebson Souza Santos (UEFS)
Dr. Leandro Hahn (UNIARP)
Dr. Leandro Mayer (SED-SC)
Dra. Marcela Mary José da Silva (UFRB)
Dra. Marciane Kessler (URI)
Dr. Marcos Pereira dos Santos (FAQ)
Dra. Natércia de Andrade Lopes Neta (UNEAL)
Dr. Odair Neitzel (UFFS)
Dr. Wanilton Dudek (UNESPAR)

Esta obra é uma produção independente. A exatidão das informações, opiniões e conceitos emitidos, bem como da procedência e da apresentação das tabelas, quadros, mapas, fotografias e referências é de exclusiva responsabilidade do(s) autor(es).

Editora Schreiber
Linha Cordilheira - SC-163
89896-000 Itapiranga/SC
Tel: (49) 3678 7254
editoraschreiber@gmail.com
www.editoraschreiber.com

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C583 Clamando o poder para si : a trajetória das mulheres entre o fato e a ficção / organizado por Elen Biguelini, Ana Luiza Mendes, Roberta Bentes Surkamp e Murilo Moreira de Souza. – Itapiranga : Schreiber, 2026.
186 p. : il. ; e-book.
Inclui bibliografia e índice remissivo
E-book no formato PDF.
ISBN: 978-65-5440-671-0
DOI: 10.29327/5848704
1. Mulheres – História. 2. Estudos de gênero. 3. Literatura – autoria feminina.
4. Feminismo. 5 Mulheres nas artes. I. Biguelini, Elen. II. Mendes, Ana Luiza.
III. Surkamp, Roberta Bentes. IV. Souza, Murilo Moreira. V. Título
CDD 305.42

Bibliotecária responsável Juliane Steffen CRB14/1736

SUMÁRIO



INTRODUÇÃO E APRESENTAÇÃO DA COLETÂNEA.....	5
<i>Ana Luiza Mendes</i>	
<i>Elen Biguelini</i>	
<i>Murilo Moreira de Souza</i>	
<i>Roberta Bentes Surkamp</i>	
A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA LITERATURA NÓRDICA MEDIEVAL.....	9
<i>Julia Machado Marangon</i>	
O <i>ETHOS</i> DA SACRALIDADE MARIANA NAS CANTIGAS DE SANTA MARIA (1252-1284).....	25
<i>Raoni Paes Peres</i>	
RI DO RIO DA MEMÓRIA: RIZOMAS LITERÁRIOS DA HISTÓRIA DE UMA FAMÍLIA UTINGUENSE.....	43
<i>Lavinia de Sousa Almeida Mendes</i>	
LANÇANDO “MALDIÇÕES À ESCRAVATURA”: SOJOURNER TRUTH E ABOLICIONISMO NO JORNAL IMPRENSA EVANGÉLICA.....	59
<i>Mariana da Silva Rodrigues de Lima</i>	
A NARRATIVA FANTÁSTICA COMO DENÚNCIA SOCIAL EM <i>A RAINHA DO IGNOTO</i>	77
<i>Ana Luiza Mendes</i>	
ORONOKO: A NARRATIVA FEMININA SOBRE O PRÍNCIPE TRANSATLÂNTICO.....	96
<i>Giulia Abatti Kasper Silva</i>	
MAURA LOPES CANÇADO: SUBJETIVIDADES, GÊNERO E LOUCURA NA OBRA “O SOFREDOR DO VER” (1968).....	112
<i>Larissa de Almeida Corrêa</i>	

REENCONTRANDO GEORGINA: UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE A TRAJETÓRIA DA PINTORA E PROFESSORA GEORGINA DE ALBUQUERQUE.....	137
<i>Marília Márcia Cunha da Silva</i>	
NAS FRONTEIRAS ENTRE O GLAMOUR E O CRIME: O DESAPARECIMENTO DA CORTESÃ PIERROT E SUA LIGAÇÃO COM A <i>ZWI MIGDAL</i> NO RIO DE JANEIRO (1937-1947).....	164
<i>Wellington do Rosário de Oliveira</i>	
ÍNDICE REMISSIVO.....	183

INTRODUÇÃO E APRESENTAÇÃO DA COLETÂNEA



Nos meados de 2019, encabeçada por ex-alunas que priorizavam pesquisas das minorias relegadas pela historiografia acadêmica artística, nascia o evento Seminário Mulheres na História, na Literatura e nas Artes. Essa iniciativa, que nos é muito cara, visava realizar um evento que proporcionasse encontros, diálogos e debates acadêmicos de qualidade a um nível nacional - e para nossa felicidade, internacional. A comissão organizadora foi acolhida pela professora Dra. Marcella Lopes Guimarães, bem como pela instituição de ensino Universidade Federal do Paraná. Esse apoio demonstrou a valorização pelo fazer historiográfico, de igual maneira, a pesquisa científica que ambos sempre defenderam.

O interesse deste evento sempre foi em distribuir conhecimento sobre a passagem das mulheres na História, de forma interdisciplinar e aberta a estudos queer e de gênero. Desde sua primeira edição temos como objetivo trazer nomes femininos importantes para a História das Mulheres, de forma a discutir a presença e a ação delas no tempo. Mary Wollstonecraft foi escolhida como tema para a IV edição do Seminário Mulheres na História, na Literatura e nas Artes devido a sua importância para a História tanto do movimento feminista como das mulheres em todo. Nesse sentido, o evento teve o propósito de visibilizar a produção intelectual sobre mulheres nas artes, literatura e história criando um espaço plural de troca entre pesquisadoras e pesquisadores. No formato virtual, o evento teve a versatilidade de permitir a participação de estudantes de graduação, pós-graduação e pesquisadores externos de diferentes partes do Brasil e do mundo.

A diversidade encontrada foi fundamental para que conseguíssemos estimular debates interdisciplinares tendo as mulheres como nó de amarração.

Na edição de 2024 foi notório o oferecimento de Simpósios Temáticos e Minicursos alinhados com os principais debates na historiografia voltados aos estudos de gênero, e em especial, em consonância com o contexto brasileiro. Os textos escolhidos para esta coletânea refletem este sentimento e este desejo de democratização do conhecimento da participação feminina ao longo do tempo.

Optamos por escolher textos de assuntos os mais variados, para demonstrar a possibilidade de diversidade metodológica, cronológica e disciplinar do campo historiográfico voltado para as mulheres. Foi desejo do grupo organizador que pudéssemos perceber a abrangência do campo e a possibilidade de expansão destas pesquisas.

Desta forma, os textos abrangem desde os mitos nórdicos, através do texto de Julia Maragon, “A representação da mulher na literatura nórdica”, no qual sua autora analisa a presença de personagens femininas em um manuscrito do século XIII, a *Edda Poética*, e cantos medievais por meio do texto de Raoni Peres, “O ethos da sacralidade mariana nas Cantigas de Santa Maria (1252-1284)” cujas ações e virtudes marianas seriam o espelho ideal para as damas de seus territórios; até o tempo presente, por meio da interessante e ilustrativa autoetnografia de Lavínia de Sousa Almeida Mendes “Ri do Rio da Memória: Rizomas literários da História de uma família Utinguense”.

No campo literário de autoria feminina o texto de Mariana da Silva Rodrigues Lima “Lançando ‘Maldições à escravatura’: Sojourner Truth e Abolicionismo no Jornal Imprensa Evangélica” analisa a presença da clássica obra desta mulher negra americana que reivindicou seus direitos na *Imprensa Evangélica*, bem como a presença de debates abolicionistas na mesma revista. Já Ana Luiza Mendes analisa o fantástico na obra gótica de Emília Freitas, em “A narrativa fantástica como denúncia social em *A Rainha do Ignoto*”. Giulia Abatti Kasper Silva, por sua vez, analisa o herói perfeito Oroonoko, criado pelas mãos de Aphra Behn em 1668, em “*Oroonoko*: a narrativa feminina sobre o Príncipe transatlântico”. Larissa Corrêa, por sua vez, nos traz um conto de Maura Lopes Cançado em “Maura Lopes Cançado: Subjetividades, Gênero e loucura na obra “O sofredor do ver” (1968)”. Neste texto, demonstra como a autora e a obra vivem relacionadas de forma simbiótica, como um ciborgue que consegue se montar e remontar.

No campo das artes, Marília Márcia Cunha da Silva apresenta em “Reencontrando Georgina: uma investigação sobre a trajetória da pintora e professora Georgina de Albuquerque” uma descrição e análise da vida e obra da pintora impressionista brasileira que desafiou padrões de feminilidade impostos pela sociedade.

Apresentando um momento histórico interessante, Wellington do Rosário de Oliveira faz uma análise das representações e discussões jornalísticas perante a figura de uma cortesã, chamada Pierrot, em “Nas fronteiras entre o glamour e o crime: o desaparecimento da cortesã Pierrot e sua ligação com a *Zwi Migdal* no Rio de Janeiro (1937-1947)”.

Enfatizamos a originalidade de algumas abordagens, a autoetnografia que nos leva a pensar na história familiar, as análises tanto de literatura quanto

de arte que levam a considerações relevantes sobre o papel das mulheres em suas respectivas sociedades.

Os organizadores do IV Mulheres na História, na Literatura e nas Artes se sentem orgulhosos em poder apresentar um grupo tão diversificado de autores e textos, demonstrando que a escrita acadêmica pode alcançar os mais variados lugares e que os temas relacionados às mulheres podem abranger diversos assuntos, áreas de atuação e metodologias. A publicação deste ebook tem o propósito de ampliar o debate para outras esferas e em certa medida divulgar realizações do evento. O diálogo continua! e esperamos que os textos contidos nesta coletânea possam inspirar os leitores a buscarem aprofundamento nas discussões sobre mulheres em múltiplos campos do conhecimento.

Nós agradecemos a participação de todos e todas na construção deste evento. Boa Leitura!

Comissão Organizadora do Evento

Ana Luiza Mendes

Elen Biguelini

Murilo Moreira de Souza

Roberta Bentes Surkamp

A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA LITERATURA NÓRDICA MEDIEVAL

Julia Machado Marangon¹

Este trabalho objetiva apresentar uma breve análise² sobre a presença das mulheres nos mitos nórdicos, buscando entender como a figura feminina é representada nas narrativas presentes em doze dos vinte e nove poemas da *Edda Poética* (cujo manuscrito data do século XIII), para então compreender qual o papel delas dentro destas histórias mitológicas.

O objetivo da pesquisa é compreender o papel das personagens femininas dentro da *Edda Poética*. Mais especificamente, intenciona-se observar até onde se estendia a influência das mulheres dentro desta narrativa; identificar qual a ligação das personagens com a tragédia; e, por fim, verificar quais os aspectos do cotidiano feminino são representados na fonte, a partir da análise das personagens Gudrun e Brynhild. Para tanto, a pesquisa se fundamentará nos conceitos de gênero, representação, cotidiano, cultura e poder.

A hipótese do trabalho é de que a fonte relaciona as personagens femininas com aspectos comuns ao cotidiano feminino, incluindo o trabalho doméstico nas fazendas e o casamento, e com elementos negativos, como figuras vingativas e cruéis. Apresenta também a figura da mulher guerreira, comum nas representações mais recentes da mídia e da literatura, embora este aspecto não fosse algo comum no mundo nórdico medieval.

Este trabalho está dividido em quatro partes: primeiro, uma introdução à fonte e as especificidades e cuidados ao trabalhar com ela; depois, um compilado dos principais conceitos a serem utilizados para o desenvolvimento da análise pretendida; em seguida, um levantamento acerca da presença de personagens femininas na fonte; por fim, um pequeno resumo da trajetória das personagens Gudrun e Brynhild nos poemas escolhidos.

1 Mestranda - NEMED/UFPR.

2 Este artigo trata dos resultados iniciais de uma pesquisa de mestrado em desenvolvimento do Programa de Pós-graduação em História da UFPR.

A EDDA POÉTICA

A *Edda Poética* é o conjunto de poemas compostos em nórdico antigo que eram transmitidos oralmente alguns séculos antes de serem registrados na segunda metade do século XIII. Esses poemas abrangem uma variedade de temas, desde mitológicos até lendários, e são uma importante fonte de conhecimento sobre a cultura e crenças dos povos nórdicos. O manuscrito que contém a *Edda Poética* é um único exemplar medieval, que foi escrito por apenas um autor por volta do ano 1270. Pouco se sabe em relação à trajetória do manuscrito nos séculos seguintes, apenas que em 1643 encontrava-se em posse do bispo de Skálholt. Cerca de 20 anos depois, o documento foi enviado para o rei da Dinamarca como um presente - surgindo aí um dos nomes pelos quais é conhecido, *Codex Regius*. Lá ele permaneceu até 1971, quando foi enviado novamente para a Islândia, onde se encontra até o momento. A *Edda poética* é reconhecida por sua riqueza poética e por sua contribuição para a preservação e transmissão das tradições e histórias desse período.

Em relação ao nome do documento, Medeiros³ comenta que “uma vez que a obra não possui um título original que a identifique, o nome popular do *Codex Regius* (*Edda Poética*) se originou nada mais como uma forma deliberada de diferenciá-la da *Edda* (a *Edda em Prosa*) de Snorri Sturluson (c. 1179-1241)”.

A *Edda Poética* é uma fonte crucial para o estudo da mitologia nórdica, da história e da literatura medieval. Ela fornece *insights* sobre as crenças, valores e tradições da sociedade escandinava antiga. Além disso, influenciou a literatura posterior, incluindo obras de autores como J.R.R. Tolkien e Richard Wagner⁴.

A maioria dos poemas contidos nos manuscritos da *Edda* provavelmente tem suas raízes na tradição oral, que precede o momento em que foram registrados, com alguns estudiosos sugerindo que esses poemas podem ter origens que remontam a tempos pré-cristãos, cerca de 200 anos antes de sua transcrição.

Essa afirmação de que os poemas da *Edda* foram “coletados” em vez de compostos por aqueles que os registraram implica que os editores dos manuscritos não criaram esses poemas do zero, mas reuniram obras que já existiam na tradição oral. Isso sugere que os poemas já circulavam em diferentes formas e versões antes de serem transcritos, refletindo uma prática comum em culturas orais, aonde as histórias e canções são frequentemente adaptadas e modificadas ao longo do tempo e entre diferentes contadores de histórias⁵.

3 MEDEIROS, E. O. S. Hávamál e os poemas rúnicos - Edição bilingue. 1. ed. São Paulo: Wyrð, 2021. p. 15-16.

4 GUNNEL, T. The performance of the Poetic Edda. In: BRINK, Stefan. The Viking World. Londres: Routledge, 2008.

5 GUNNELL, *op.cit.*

Os poemas eram apresentados ao vivo por “*performers*” (os *skalds*) e recebidos pelo público não apenas de forma auditiva, mas também visual, como parte de uma performance única. Essa perspectiva sugere que a experiência da performance, incluindo o contexto e a interação com o público, é crucial para a compreensão dos poemas, em vez de se limitar a um texto fixo. Destaco aqui que, ao serem coletados, os poemas podem ter sido adaptados para adequarem-se às circunstâncias da performance, refletindo a diversidade e a pluralidade da poesia oral. Portanto, a tradição oral é vista como um aspecto dinâmico e essencial que moldou a forma dos poemas da *Edda* ao longo do tempo.

Para entender essa dinâmica das transmissões orais dos poemas, podemos usar o conceito de discurso ritualizado apresentado por John Niles ao analisar o poema *Beowulf*. Segundo Niles⁶, o discurso ritualizado é uma forma de comunicação que segue regras simbólicas específicas, destinadas a destacar elementos de pensamento e sentimentos relevantes em um contexto cultural ou social. Ele está ligado ao passado, enfatizando a continuidade de tradições anteriores, e é visto como algo especial, o que exige dos participantes uma contribuição informada e dedicada para sua adequada execução. Essa forma de comunicação é encontrada em várias práticas culturais, como cerimônias religiosas e festivais, que expressam valores e crenças essenciais de um grupo social. As características desse discurso incluem regras simbólicas que direcionam a comunicação, a continuidade de tradições passadas, a percepção de seu caráter especial, a expectativa de uma participação comprometida e a possibilidade de variações em sua execução, influenciadas por contextos sociais e características dos participantes. Essas características são fundamentais para a natureza significativa e simbólica do discurso ritualizado, que é crucial para a definição e manutenção da identidade cultural de um grupo social.

Para a realização do trabalho, foram selecionados doze dos vinte e nove poemas da fonte, como mencionado anteriormente. Abaixo, estão relacionados os poemas escolhidos. Os títulos dos poemas estão de acordo com a tradução da *Edda Poética* para o inglês presente no livro *The Poetic Edda*, de Carolyne Larrington⁷.

6 NILES, John D. *Beowulf as Ritualized Discourse*. In: NILES, John D. *Homo Narrans: The Poetics and Anthropology of Oral Literature*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1999, p. 120 – 145.

7 ANÔNIMO. *The Poetic Edda*, tradução de Carolyne Larrington. Oxford: Oxford University Press, 2014.

POEMA	DESCRIÇÃO
Gripir's Prophecy	Possivelmente uma versão inicial da Saga dos Volsungos, o poema resume a história do herói Sigurd, prenunciando o que acontecerá com ele.
The Lay of Sigdrifa	Sigurd procura por uma valquíria adormecida, Brynhild. Após acordá-la, Sigurd pede conselhos a ela.
Fragment of a Poem about Sigurd	Sigurd é assassinado por Guthorm, irmão de Gudrun, e temos o foco na reação de Brynhild à morte do herói.
The First Poem of Gudrun	Gudrun não demonstra sua dor pela morte de Sigurd. Outras mulheres tentam levá-la às lágrimas contando suas próprias histórias tristes, mas apenas Gullrond, irmã de Gudrun, que obtém êxito, ao exibir o corpo coberto de Sigurd.
A Short Poem about Sigurd	Assim como Gripir's Prophecy, este poema também resume os acontecimentos futuros dos personagens após a morte de Sigurd. Ele integra a história contínua de Gudrun e seus futuros maridos, bem como seu destino. O centro do interesse poético é a caracterização de Brynhild, que passa de uma vingadora implacável e monstruosa a uma noiva triste, mas sem arrependimentos, na morte - contrastando com a impotência de Gudrun.
Brynhild's Ride to Hell	Brynhild parte para o reino dos mortos para ser reunido com Sigurd. Conforme ela se aproxima das fronteiras da terra de Hel, ela encontra uma gigante morta que a desafia.
The Death of the Niflungs	Explica como a história de Atli e Gudrun, e a morte de seus irmãos, está relacionada ao assassinato de Sigurd, e permite a inclusão dos dois poemas sobre Gudrun que se seguem.
The Second Poem of Gudrun	Sua narrativa preenche os acontecimentos entre o final do Primeiro Poema de Gudrun e o Poema de Atli, resumindo os eventos que cercam a morte de Sigurd e explicando como ela foi obrigada a se casar com Atli contra sua vontade.
The Third Poem of Gudrun	Este poema se passa entre a morte dos irmãos de Gudrun e sua vingança, mas é agrupado com o Segundo Poema por causa da semelhança do título; ambos os poemas são simplesmente chamados Poema de Gudrun no manuscrito.
The Poem of Atli	Atli, ansioso para ganhar o tesouro que pertenceu a Sigurd, convida Gunnar e Hogni para visitá-lo para que ele possa capturá-los e forçá-los a entregar sobre o ouro. Depois de suas mortes, Gudrun realiza uma terrível vingança.
The Greenlandic Lay of Atli	Grande parte do poema é tirada com brigas entre Gudrun e Atli, ambos refletindo sobre suas decepções conjugais. Atli é motivado por pura inimizade para com seus cunhados; a cobiça por tesouros não desempenha nenhum papel.
The Whetting of Gudrun	Existem afinidades entre The Whetting of Gudrun e o poema seguinte presente na fonte, The Lay of Hamdir. Ambos começam com a mesma cena: Gudrun incitando seus filhos com Jonakr a partirem para a corte de Iormunrekk para vingar a morte de sua meia-irmã Svanhild. Enquanto The Lay of Hamdir segue a aventura dos irmãos, o Whetting of Gudrun fica com a heroína enquanto ela lamenta seus problemas passados.

OS CONCEITOS DA PESQUISA

Joan Scott⁸ interpreta o conceito de gênero como uma categoria de análise que vai além da simples distinção entre homens e mulheres. Ela enfatiza a natureza social e cultural das relações entre os sexos, destacando a importância de considerar como as noções de masculinidade e feminilidade são construídas

8 SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Educação e Realidade. jul/dez 1995.

e mantidas dentro de contextos históricos e sociais específicos. Scott argumenta que o gênero não é uma característica inata, mas uma construção social que influencia e é influenciada por diversas esferas da vida, como a política, a economia e a cultura. Para a autora, gênero é

a organização social da diferença sexual. O que não significa que gênero reflita ou implemente diferenças físicas fixas e naturais entre homens e mulheres, mas sim que gênero é o saber que estabelece significados para as diferenças corporais. Esses significados variam de acordo com as culturas, os grupos sociais e no tempo, já que nada no corpo, incluídos [sic] aí os órgãos reprodutivos femininos, determina univocamente como a divisão social será definida⁹.

Já Louise Tilly¹⁰ entende o gênero como uma categoria de análise que vai além das diferenças biológicas entre os sexos. Para ela, o gênero é um elemento constitutivo das relações sociais, baseado nas diferenças percebidas entre os sexos e como uma forma primária de significar relações de poder. Ela destaca que o gênero não se limita a narrativas sobre as realizações das mulheres, mas revela o funcionamento silencioso e oculto das forças que contribuem para definir a organização da sociedade.

A autora atenta para o fato de que os estudos de gênero não devem servir apenas para “acrescentar materiais sobre mulheres e gênero sem analisar suas implicações”¹¹, mas incorporar seus estudos aos já existentes de forma analítica, utilizando o gênero como uma categoria de análise, pois a autora acredita que somente dessa forma “a história das mulheres terá possibilidades de modificar o quadro geral da história no seu conjunto”¹²

De acordo com Denise Jodelet¹³, o conceito de “representação” é central nas ciências sociais, pois se refere às concepções, ideias e imagens que os indivíduos possuem sobre o mundo social e político. Essas representações não apenas refletem a visão individual, mas também influenciam as ações dos atores sociais, orientando suas decisões e contribuindo para a construção e instituição da realidade social. Em outras palavras, elas moldam a forma como as pessoas percebem e interagem com o mundo ao seu redor, exercendo influência sobre seu comportamento e suas escolhas. Além disso, as representações podem ser identificadas em discursos públicos, documentos e práticas, sendo fundamentais

9 *Idem*. Prefácio a *Gender and Politics of History*. Cadernos Pagu, n. 3, p. 11- 27, 1994.

10 TILLY, L. A. Gênero, história das mulheres e história social. Cadernos Pagu, n. 3, p. 28-62, 1 jan. 1994.

11 TILLY, *op. cit.*, p. 29.

12 TILLY, *op. cit.*, p. 30.

13 JODELET, D. Ciências sociais e representações: estudo dos fenômenos representativos e processos sociais, do local ao global. *Sociedade e Estado*, [s.l.], v. 33, n. 2, p.423-442, ago. 2018.

para a compreensão das dinâmicas sociais e culturais, uma vez que revelam as percepções e interpretações que os indivíduos têm sobre a sociedade e o contexto em que estão inseridos. Dessa forma,

as representações, enquanto forma de saber prático, implicam uma relação indissociável entre um sujeito e um objeto. O sujeito é sempre social por sua inscrição no espaço das relações sociais e das comunicações, bem como por seus laços com o outro. Pode-se tratar de um indivíduo ou de um coletivo, a partir de um ponto de vista epistêmico, psicológico ou pragmático. O objeto pode ser humano (um ou mais atores sociais), ou social (um grupo ou um coletivo, ou um fenômeno concernente à vida pública ou privada), ele pode também pertencer ao universo material ou ideal. No que concerne ao objeto, a representação está em uma relação de simbolização (ela ocupa o lugar do objeto) ou de interpretação (ela dá significação ao objeto). No que concerne ao sujeito, a representação tem uma função expressiva e é o produto de uma construção¹⁴.

Segundo Chartier¹⁵, o conceito de representação abrange várias dimensões significativas. Primeiramente, a representação envolve a relação simbólica entre um signo visível e um referente significado, permitindo a apresentação de algo ausente. Além disso, ela está ligada à forma como diferentes grupos sociais constroem configurações intelectuais contraditórias da realidade, resultando em visões diversas e até opostas do contexto. Outro aspecto importante é a função da representação na exibição de identidades sociais, permitindo que grupos expressem quem são, sua posição na sociedade e seus valores. Por fim, este conceito também é utilizado para marcar a existência de um grupo de forma visível e duradoura, contribuindo para a visibilidade e reconhecimento de determinados grupos na sociedade.

Kalina Silva¹⁶ apresenta o conceito de cotidiano como um espaço aonde as práticas ordinárias e inventivas se entrelaçam, não seguindo necessariamente padrões impostos por autoridades políticas ou institucionais. Destaca que o cotidiano é um lugar de invenção, criatividade e resistência, aonde as pessoas comuns interpretam o mundo à sua maneira e encontram formas de se opor às estruturas de dominação. Essa visão ressalta a importância do cotidiano como um campo fértil para a expressão da individualidade, da criatividade e da resistência contra as imposições sociais e de poder.

Para corroborar essa visão, Silva traz os conceitos de Certeau e Heller. O primeiro considera o cotidiano como um lugar de invenção, aonde as pessoas comuns exercem criatividade para elaborar práticas cotidianas que lhes permitem

14 JODELET, *op. cit.*, p. 431.

15 CHARTIER, R. O mundo como representação. Estudos Avançados, São Paulo, v. 5, n. 11, p.173-191, abr. 1991. Tradução de Andrea Daher e Zenir Campos Reis.

16 SILVA, K. V. Dicionário de conceitos históricos. São Paulo: Contexto, 2009.

interpretar o mundo à sua maneira. Para ele, o cotidiano é um espaço repleto de interpretações, onde as suas práticas são fundamentais para a ressignificação dos valores e normas impostos pelas autoridades. Ou seja,

o cotidiano só pode ser pensado como um lugar prenhe de interpretações, de desvios que transformam os sentidos reais em sentidos figurados. Dessa forma, as pessoas comuns podem, no cotidiano, subverter a racionalidade do poder, agindo de forma subreptícia e engenhosa. Se, para muitos estudiosos, o cotidiano é o lugar da opressão e do controle social, em que criaturas submissas se comportam uniformemente a partir de imposições sociais, para Certeau, no entanto, os indivíduos encontram brechas no cotidiano para driblar a opressão com táticas sutis e silenciosas¹⁷.

Heller enfatiza que a vida cotidiana é a vida de todo homem, na qual cada indivíduo participa com sua personalidade completa, envolvendo todos os sentidos, capacidades intelectuais, habilidades manipulativas, sentimentos, paixões, ideias e ideologias. Ela identifica e delimita as partes que constituem a vida cotidiana, como a organização do trabalho e da vida privada, os momentos de lazer e descanso, a atividade social sistematizada, o intercâmbio e a purificação. Heller destaca que a vida cotidiana é caracterizada pelo pragmatismo, espontaneidade e imitação, sendo influenciada por costumes e reprodução de atos.

Segundo Sani¹⁸, o conceito de “cultura política” abrange as tendências psicológicas dos indivíduos de uma sociedade em relação à política, englobando conhecimentos, sentimentos e avaliações sobre o sistema político e suas estruturas. Assim, ela consiste em um conjunto de atitudes, normas e crenças que são compartilhadas, e que têm como foco os fenômenos políticos. Além disso, a cultura política envolve a disseminação desses conhecimentos entre os membros da sociedade, que se referem às instituições, à prática e às forças políticas em um determinado contexto, incluindo também tendências, normas, linguagem e símbolos.

Por fim, conforme Stoppino¹⁹, o poder é compreendido como a capacidade de um indivíduo ou grupo de influenciar o comportamento de outros indivíduos ou grupos. Essa influência se manifesta de diversas maneiras, através de recursos que incluem riqueza, força, informação, conhecimento, prestígio, legitimidade e popularidade, entre outros. Além disso, o conceito de poder está intrinsecamente ligado à habilidade de transformar esses recursos em ações que efetivamente impactam o comportamento dos outros.

17 SILVA, K. V., *op. cit.*, p. 77.

18 SANI, G. Cultura Política. In: BOBBIO, N.; MATTEUCCI, N.; PASQUINO, G. Dicionário de Política. Brasília: Editora da UNB, 1997, 2 v.

19 STOPPINO, M. Poder. In: BOBBIO, N., MATTEUCCI, N. e PASQUINO, G. Dicionário de Política. Brasília: Editora da UNB, 1997, 2 v.

Todos esses conceitos serão fundamentais para a análise das personagens femininas presentes nos poemas da *Edda* selecionados para a análise, especialmente Gudrun e Brynhild. A trama das personagens está interligada com a jornada do herói Sigurd.

AS PERSONAGENS FEMININAS DOS POEMAS

A escolha dos poemas utilizou como critério principal a presença de personagens femininas na fonte. Para tanto, foi necessário um mapeamento dessas personagens, para entender onde elas se encontram. A tabela a seguir mostra os dados encontrados neste mapeamento, com o título dos poemas escolhidos destacados em vermelho. Os nomes estão em inglês, conforme a versão da tradução utilizada para a pesquisa. Note-se que há poemas em que não temos a presença de personagens femininas.

POEMA	PERSONAGENS	ESTROFES
The Seeress's Prophecy	Seeress Urd Verdandi Skuld "Bright One" Frigg Sigyn	Todo o poema 20-21 20-21 20-21 22-23 34, 51 35
Sayings of the High One	"Billing's girl" Gunnlod	96-102 104-110
Vafthrudnir's Sayings	Frigg	2 e 4
Grimnir's Sayings	Frigg Fulla Hel	Prose introduction Prose introduction 31
Skirnir's Journey	Gerd	14, 16, 17, 20, 22, 24, 37 e 39
Harbard's Song	-----	-----
Hymir's Poem	-----	-----
Loki's Quarrel	Idunn Frigg Freyia Skadi Sif Beyla Sigyn	16 e 18 25 e 27 29 e 31 49 e 51 53 55 Prose conclusion
Thrym's Poem	Freya	Todo o poema
The Poem of Volund	Bodvild Hladgud, o cisne branco Hervor, a estranha criatura Olrun	Todo o poema
All-wise's Sayings	-----	-----
The First Poem of Helgi Hundingsbani	Norns Valkyries	Todo o poema

The Poem of Helgi Hundingsbani	Helgi's mother Valkyries Hrimgerd (troll-woman) Svava	Todo o poema
A Second Poem of Helgi Hundingsbani	Valkyries Sigrun	Todo o poema
The Death of Sinfiotli	-----	-----
Gripir's Prophecy	Grimhildr Gudrun Brynhild	33, 35, 51 34, 45 35, 45
The Lay of Regin	-----	-----
The Lay of Fafnir	-----	-----
The Lay of Sigrdrifa	Sigrdrifa/Brynhild	Todo o poema
Fragment of a Poem about Sigurd	Gudrun Brynhild	Todo o poema Todo o poema
The First Poem of Gudrun	Gudrun Giaflaug Herborg Gullrond Brynhild	Todo o poema 4 6-10 12-13, 17, 24 22-23, 25-27
A Short Poem about Sigurd	Gudrun Oddrun Brynhild	2, 7-8, 24-25, 54, 56, 60-61, 64 58 3, 15, 19, 27, 30
Brynhild's Ride to Hell	Brynhild "Giantess"	Todo o poema 1-2, 4
The Death of the Niflungs	Gudrun Svanhild Oddrun Glaumvor Kostbera	Todo a prosa Todo a prosa Todo a prosa Todo a prosa Todo a prosa
The Second Poem of Gudrun	Gudrun Grimhildr	Todo o poema 17, 18, 21, 29, 32-34
The Third Poem of Gudrun	Gudrun Herkia	Todo o poema
Oddrun's Lament	Borgny Oddrun Frigg Freyia	Todo o poema Todo o poema 9 9
The Poem of Atli	Gudrun	Todo o poema
The Greenlandic Lay of Atli	Gudrun Grimhild	46-51, 58, 68-105 72, 80, 91
The Whetting of Gudrun	Gudrun	Todo o poema
The Lay of Hamdir	Gudrun	2, 9-10
Baldr's Dreams	Seeress	4-14
The List of Rig	Great-grandmother Grandmother Mother	2-13 16-25 27-48
The Song of Hyndla	Freyia Hyndla	Todo o poema Todo o poema

The Song of Grotti	Fenia Menia	Todo o poema Todo o poema
Groa's Chant	Groa	2, 4, 6-16
The Sayings of Fiolsvinn	Menglod Hlif Hlifthrasa Thiodvar	8, 37, 41-46, 48-50 28, 40 28, 40 28, 40
The Waking of Angantyr	Hervor	Todo o poema

BRYNHILD E GUDRUN

Nos poemas selecionados para a pesquisa, após matar o dragão Fáfnir, Sigurd parte para Hindarfjall, onde encontra uma valquíria adormecida. “Ela desobedecera Óðinn dando vitória a um belo príncipe jovem, em vez de dá-la a seu oponente ancião, e tinha de ser punida: Óðinn a havia picado com um espinho sonífero e decretado que deveria se casar”²⁰. Ao despertá-la, ela o cumprimenta e transmite sabedoria ao herói, entregando a ele também uma “bebida da memória”. De acordo com Larrington²¹

os poemas édicos nomeiam a valquíria como Sigrdrífa (Provocadora de Vitórias) e seus conselhos marcam o ponto após o qual toda uma seção do manuscrito está faltando. Quando a coleção recomeça, Sigurðr já está na corte dos Gjúkungs [...] e envolvido nos triângulos amorosos interconectados estabelecidos pela trapaça de seus cunhados. Na “Saga dos Völsungs”, a valquíria é nomeada como Brynhildr; aqui, ela assume o papel de Sigrdrífa, cuja função pode simplesmente ter sido dar orientação vital ao herói.

A personagem (que aqui chamarei de Brynhild), se apaixona por Sigurd, ambos ficam noivos no local, e o herói parte para a corte dos Gjúkungs, onde é recepcionado pelos irmãos Gunnarr e Högni. A mãe deles, Grímhildr, deseja casá-lo com sua filha, Gudrun, que se apaixona rapidamente por ele. Então, “Grímhildr dá a Sigurðr uma ‘bebida do esquecimento’ mágica, e ele logo fica noivo de Guðrún, inconsciente de seus votos anteriores”²².

Ao mesmo tempo, Gunnarr decide procurar uma esposa para si, e fica sabendo de Brynhild, que havia jurado desposar apenas quem conseguisse atravessar o muro de chamas que cercava seu salão. Ele parte com Sigurd para o local e, com o auxílio da magia de Grímhildr, ambos trocam de aparência e, disfarçado de Gunnarr, Sigurd atravessa as chamas. Ele passa três noites

20 LARRINGTON, C. Os mitos nórdicos: um guia para os deuses e heróis. Petrópolis: Vozes, 2022.

21 LARRINGTON, *op. cit.*, p. 142-143.

22 LARRINGTON, *op. cit.*, p. 144.

com a valquíria, “pousando sua espada entre eles para garantir castidade”²³. É celebrado então um duplo casamento, na qual a “bebida de esquecimento” consumida por Sigurd perde o efeito, fazendo com que ele se recorde de seus votos de se casar com Brynhild, mas escolhe manter o fato em segredo.

No entanto, a valquíria descobre que foi enganada em uma conversa com Gudrun, quando estão se banhando em um rio. Com isso, ela busca vingança contra o herói. Outras dificuldades surgem nos poemas édicos, especialmente quando a narrativa é retomada após as partes ausentes. Brynhild foi obrigada a se unir a seu irmão Atli, que a ameaçou com a perda de sua herança se ela se recusasse. Relutante em renunciar a sua liberdade, Brynhild criou um desafio envolvendo um muro de chamas e fez um voto de se casar apenas com aquele que conseguisse atravessá-lo, um compromisso que agora foi forçada a quebrar. Ela menciona a Gunnarr que Sigurd foi seu “primeiro homem”, uma declaração que se relaciona com seu noivado anterior. Gunnarr interpreta isso como uma mentira de Sigurd sobre a castidade das noites que passaram juntos após a travessia do muro de chamas. Embora Gunnarr não queira perder nem Brynhild nem seus bens, ela não se reconciliará com ele. Seu irmão Högni, por sua vez, gostaria que nunca tivessem visto Brynhildr. E Brynhildr, por sua parte, deseja a morte de Sigurd.

Nesse ponto, Gunnar e Hogni conspiram para matar Sigurd por ciúme, causando profunda tristeza e raiva de Gudrun em relação a sua família. No entanto, eles haviam feito juramentos a Sigurd, e temiam as consequências de quebrá-los. Assim, oferecem uma poderosa cerveja mágica ao irmão mais novo, Guttormr, que não havia feito o juramento, resultando na morte de Sigurd. Existem diferentes poemas que sugerem o local do assassinato do herói: “um diz que o herói morre a caminho da Assembleia, com sua morte revelada por um Grani [a montaria do herói] sem cavaleiro que galopa até Gudrun. Ou que ele é assassinado na floresta, enquanto caçava”, ou ainda uma tradição em que “Guttormr o mata enquanto está deitado na cama com Gudrun; ela desperta e se vê banhada no sangue do esposo”²⁴. De qualquer forma, Gudrun se mostra incapaz de demonstrar seu luto e se recusa a chorar. Várias mulheres tentam conversar com a jovem para que ela chore, contando a ela suas próprias histórias sobre tristeza e luto, mas a única que tem sucesso é sua irmã, Gullrond, que mostra o corpo sem vida do herói. Este ato leva Gudrun a finalmente chorar e lamentar sua perda, expressando sua profunda tristeza e raiva por Gunnarr e Högni.

Brynhild, ainda com raiva, amaldiçoa Gullrond por ter ajudado a irmã. No entanto, logo percebe que não tem mais motivos para viver, agora que Sigurd

23 LARRINGTON, *loc. cit.*

24 LARRINGTON, *op. cit.*, p.146.

está morto. “Ela sobe em sua pira funerária e se prepara para morrer, proferindo uma longa profecia sobre o lúgubre futuro dos Gjúkung”²⁵. Ela então parte para o reino dos mortos, e encontra durante sua jornada uma gigante morta, que a desafia. Brynhild, ainda destemida e orgulhosa, se defende contando sua história e, por fim, segue seu caminho para se reunir com seu amado.

Após a morte do esposo, Gudrun parte para longe das repercussões da morte de Sigurd. Apesar das sombrias previsões feitas por Brynhild em suas últimas palavras, a família de Gudrun rapidamente se organiza para arranjar um novo casamento para ela. O escolhido é Atli (Átila, o Huno), irmão de Brynhild, que se encontra ressentido pelo modo como a sua irmã foi tratada pela família. Os Gjúkung devem a Atli uma esposa, e assim Gudrun é enviada para se unir a ele. Embora o casal tenha dois filhos, Atli deseja obter o tesouro de Sigurd, que está em posse dos irmãos de Gudrun, Gunnarr e Högni.

Atli faz um convite amigável para os irmãos irem até sua casa, e eles aceitam, apesar das premonições de Gudrun de que seriam traídos. Eles são capturados e Gunnarr se recusa a revelar a localização do tesouro, afirmando que só o faria caso o coração de Högni fosse arrancado. Quando este é assassinado, Gunnarr tem a certeza de que o segredo morrerá com ele e se recusa novamente a dar a informação ao Atli. Gunnarr é lançado em um ninho de cobras e morre.

Quando Atli retorna, é recebido por Gudrun com uma bebida e comidas, que são servidas também a todos os seus homens. Depois, ela revela que o que estão comendo é, na verdade, a carne de seus filhos, que ela havia matado. “Nesse poema, ela leva os eventos a um rápido desfecho, esfaqueando seu esposo bêbado na cama, colocando fogo no salão e descendo à beira do mar, onde pretende se afogar. Mas as ondas a afastam em direção à terra do Rei Jónakr, onde um terceiro casamento a espera”²⁶. Gudrun casou-se com o Rei Jónakr e teve mais dois filhos.

No entanto, uma nova tragédia ocorre. Gudrun e Sigurdr tiveram uma filha, Svanhild, que foi prometida em casamento a Jörmunrekkr, rei dos godos. O filho de Jörmunrekkr, Randvér, aproximou-se de Svanhild durante a jornada de volta para casa, desenvolvendo uma amizade com ela. A natureza de sua relação, se romântica ou não, permanece incerta, assim como as acusações que surgiram contra eles. Convencido de que sua honra havia sido desafiada, Jörmunrekkr decidiu punir Randvér, enforcando-o, e ordenou a morte de Svanhild por meio de cavalos. Randvér enviou a Jörmunrekkr um falcão depenado, simbolizando que o rei havia se ferido ao executar seu próprio filho, mas essa compreensão chegou tarde, pois a execução já havia começado.

25 LARRINGTON, *loc. cit.*

26 LARRINGTON, *op. cit.*, p.149.

Para Gudrun, a notícia da morte horrível de sua filha Svanhild, o último vínculo com seu amado Sigurd, a leva a buscar vingança contra Jörmunrekkr. Ela convoca seus filhos Hamðir e Sörli, pedindo-lhes, entre lágrimas, que partam em uma missão de retaliação pela irmã. Os jovens, no entanto, mostram-se relutantes, pois atacar Jörmunrekkr na fortaleza dos godos seria como um suicídio, e lembram a mãe de que, ao comparar sua coragem à de seus irmãos, ela acaba por acentuar o ciclo de vingança que agora deseja perpetuar.

A dúvida sobre a necessidade de vingar uma irmã como se faz com um irmão paira no ar, visto que o assassinato de mulheres é algo raro nas lendas nórdicas e a ética da situação se apresenta incerta. A história se desdobra em dois poemas, sendo que em um deles os filhos partem em sua missão, deixando a mãe lamentando a perda da filha e pedindo a construção de uma grande pira funerária de madeira de carvalho. Nesse momento, ela se sente pronta para deixar este mundo e reunir-se com Sigurd, exclamando para que se prepare o seu cavalo, para que possa galopar até ela.

Em outro poema, Hamðir e Sörli partem em busca de vingança por Svanhild, motivados pela incitação materna. Durante a jornada em direção à residência paterna, encontram seu meio-irmão, Erpr, que lhes oferece auxílio de forma enigmática, com uma metáfora sugere que os parentes constituem partes de um mesmo corpo; no entanto, Hamðir e Sörli optam por não interpretar essa mensagem e o matam imediatamente. Superando as expectativas, os irmãos invadem o salão dos godos, capturando Jörmunrekkr, a quem desmembram e lançam suas partes ao fogo. Ao perceber que os irmãos são magicamente invulneráveis, o rei ordena a seus homens: “Apedrejam-nos!”, e seus guerreiros prontamente obedecem. Finalmente, os irmãos reconhecem a insensatez de matar Erpr e, em seus últimos momentos, morrem congratulando-se pela bravura demonstrada em combate, comparando-se às águias, que simbolizam a força nas batalhas e que se acomodam sobre as pilhas de mortos. Assim, o ciclo de morte e vingança termina.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto, é possível perceber que as personagens femininas são de extrema importância para a narrativa dos poemas aqui selecionados. Muitas vezes, seus casamentos são realizados com a intenção de forjar alianças ou herdar tesouros dos parentes masculinos dessas personagens. No entanto, nota-se que muitas vezes a figura feminina presente na *Edda Poética* é deixada em segundo plano. Em poemas como *Harbard's Song*, *Hymir's Poem* e *All-wise's Sayings*, por exemplo, não há menções a personagens femininas em toda a sua extensão.

Já em *The First Poem of Helgi Hundingsbani* e *Brynhild's Ride to Hell*, há menções às personagens, mas estas nem sempre são nomeadas. Neste último poema, que narra a jornada de Brynhild para Hel e seu encontro com a gigante, ela não é nomeada. Não acredito que a ausência de um nome para ela seja por ser uma criatura “não-humana”, pois em um poema anterior, *The Poem of Helgi Hundingsbani*, há uma “mulher-troll” que é nomeada (Hrimgerd).

Além disso, quando apresentadas, estas mulheres são geralmente identificadas por um parente masculino. Em *The First Poem of Gudrun*, a personagem Gudrun é identificada como “a filha de Giuki” inicialmente, e só descobrimos que Gullrond é sua irmã porque esta também é identificada como “a filha de Giuki”, sendo as duas mencionadas em estrofes seguidas. Abaixo, há o excerto mencionado do poema, traduzido do nórdico antigo para o inglês feita por Larrington²⁷:

Then Gudrun wept, the daughter of Giuki,
so that her tears fell into her hair,
and the geese in the meadow cackled in reply,
the splendid birds which belonged to the girl.

Then said Gullrond, daughter of Giuki:
'Yours I know was the greatest love
of all people across the earth;
inside or outside, you were never happy
unless, my sister, you were with Sigurd.'²⁸

A hipótese inicial da pesquisa era de que a fonte relaciona as personagens femininas com aspectos comuns ao cotidiano feminino, incluindo o trabalho doméstico nas fazendas e o casamento, e com elementos negativos, como figuras vingativas e cruéis. Apresenta também a figura da mulher guerreira, comum nas representações mais recentes da mídia e da literatura, embora este aspecto não fosse algo comum no mundo nórdico medieval.

A partir desta análise, é possível conferir que estas características estão presentes na fonte. A trama central das personagens Gudrun e Brynhild gira em torno de seus casamentos, bem como as trapaças orquestradas para a realização deles. Os sentimentos negativos também são explicitados: ambas as personagens buscam vingança por injustiças cometidas contra elas, e são cruéis

27 ANÔNIMO. *The Poetic Edda*, tradução de Carolyne Larrington. Oxford: Oxford University Press, 1999. p. 258-259.

28 Então Gudrun chorou, a filha de Giuki, / de modo que suas lágrimas caíram em seus cabelos, / e os gansos no prado cacarejaram em resposta, / os esplêndidos pássaros que pertenciam à menina. / Então disse Gullrond, filha de Giuki: / 'Eu sei que o seu foi o maior amor / 'Eu sei que o seu foi o maior amor de todas as pessoas na Terra; / por dentro ou por fora, você nunca foi feliz / a menos, minha irmã, que estivesse com Sigurd.' (tradução da autora para o português da versão em inglês).

ao alcançá-las - Brynhild indiretamente causa a morte de Sigurd, e amaldiçoa Gullrond por salvar a sanidade de sua irmã ao fazê-la dar vazão aos sentimentos da perda de seu amado; ao mesmo tempo, a vingança de Gudrun contra Atli, fazendo-o comer a carne de seus filhos, denota uma aversão à linhagem de seu marido, a qual foi forçada a unir-se. Posteriormente, ela também incita seus filhos a vingarem a morte brutal de Svanhild. O papel das mulheres incitando os homens a buscarem a vingança em seu nome também é presente em outras fontes, como as sagas, o que indica que a ação era, de certa forma, comum entre estas pessoas.

Já a figura da mulher como guerreira, podemos observar alguns traços em Brynhild. Quando Sigurd a encontra adormecida, ela está “cercada por uma parede de escudos, dormindo em sua cota de malha”²⁹ e é dito que ela é uma valquíria. Contudo, a narrativa rapidamente deixa estas características de lado, dando ênfase em seu lado mais doméstico com a trama dos casamentos. O lado guerreiro só é retomado brevemente quando encontra a gigante, aonde Brynhild retoma sua história.

REFERÊNCIAS

- ANÔNIMO. **The Poetic Edda**, tradução de Carolyne Larrington. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- CHARTIER, R. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 5, n. 11, p.173-191, abr. 1991. Tradução de Andrea Daher e Zenir Campos Reis.
- GUNNEL, T. The performance of the Poetic Edda. In: BRINK, Stefan. **The Viking World**. Londres: Routledge, 2008.
- JODELET, D. Ciências sociais e representações: estudo dos fenômenos representativos e processos sociais, do local ao global. **Sociedade e Estado**, [s.l.], v. 33, n. 2, p.423-442, ago. 2018.
- LARRINGTON, C. **Os mitos nórdicos: um guia para os deuses e heróis**. Petrópolis: Vozes, 2022.
- MEDEIROS, E. O. S. **Hávamál e os poemas rúnicos** - Edição bilingue. 1. ed. São Paulo: Wyrð, 2021.
- NILES, John D. Beowulf as Ritualized Discourse. In: NILES, John D. **Homo Narrans: The Poetics and Anthropology of Oral Literature**. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1999, p. 120 – 145.
- SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**. jul/dez 1995.

²⁹ LARRINGTON, *op. cit.*, p.142.

SCOTT, J. Prefácio a Gender and Politics of History. **Cadernos Pagu**, n. 3, p. 11- 27, 1 jan. 2007.

SANI, G. Cultura Política. *In*: BOBBIO, N.; MATTEUCCI, N.; PASQUINO, G. **Dicionário de Política**. Brasília: Editora da UNB, 1997, 2 v.

STOPPINO, M. Poder. *In*: BOBBIO, N., MATTEUCCI, N. e PASQUINO, G. **Dicionário de Política**. Brasília: Editora da UNB, 1997, 2 v.

SILVA, K V. **Dicionário de conceitos históricos**. São Paulo: Contexto, 2009.

TILLY, L. A. Gênero, história das mulheres e história social. **Cadernos Pagu**, n. 3, p. 28-62, 1 jan. 2007.

O *ETHOS* DA SACRALIDADE MARIANA NAS CANTIGAS DE SANTA MARIA (1252-1284)

Raoni Paes Peres¹

Neste capítulo serão abordados os argumentos retóricos e aportes poéticos que constituem um *exemplum*², principalmente através do *ethos*³ representado na sacralidade mariana, abundante no cancionero conhecido como *Cantigas de Santa Maria*. Este cancionero é uma obra literária poético-musical de inspiração marianista produzida na segunda metade do século XIII no *scriptorium*⁴ real do Monastério de Toledo, por encomenda e supervisão do rei Afonso X de Castela, o sábio (1221-1284) ao qual é atribuída a autoria de algumas das mais de 427 cantigas. A obra é constituída por quatro manuscritos, sendo eles o Códice To (Toledo, Biblioteca Nacional de España, MS10069), Códice T (“Códice Rico”, San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca de El Escorial, MS T.I.1), Códice E (“Códice dos músicos”, San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca de El Escorial MS B.I.2) e o Códice F (Florença, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, MS B.R.20), hoje disponibilizados em sua maioria através de *fac-símile* em acervos bibliotecários digitais. A recolha e compilação dos quatro códices foi realizada por Walter Mettmann entre 1986 e 1989, resultando na atual listagem estruturada que contém todas as cantigas conhecidas em três volumes, alimentando a Base de Dados de Oxford das *Cantigas de Santa Maria* e demais suportes digitais contemporâneos.

-
- 1 Licenciado em História pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná, atualmente mestrando em História pelo Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (2023-2025) na linha de pesquisa Cultura e Poder.
 - 2 Compêndio de histórias, contos e fábulas de conteúdo moral, neste caso buscando estabelecer guias de “bom comportamento”.
 - 3 Para além de um *ethos* discursivo, analisaremos a figura de sacralidade contida em Maria como elemento basilar de caráter para o *exemplum* de retidão moral feminina.
 - 4 O chamado “*scriptorium alfonsi*” é conjunto de escritórios localizados no Monastério de Toledo, onde assim como na Escola de Tradutores de Toledo, diversas áreas do saber se desenvolviam paralelamente em diversos idiomas conhecidos à época, como sânscrito, grego, árabe e hebraico clássicos, possibilitando traduções vernáculas e escrituras originais de livros através do financiamento real.

Escritas no vernáculo galego-português⁵, estas cantigas assentam-se num contexto de reafirmação da identidade cristã nos territórios pelo rei administrados durante uma certa estagnação das conquistas dos cristãos frente aos territórios muçulmanos e seus líderes. As cantigas refletem principalmente a religiosidade e os anseios morais que entre narrativas de louvores e milagres, Afonso X buscava consolidar entre seus súditos. Com um grande enfoque na cavalaria e na chamada nobreza rebelde, o rei buscava circular sua obra entre nobres leais e os que protagonizavam confrontos nobiliárquicos em disputas por posses e concessões reais feitas às nobrezas emergentes⁶ frente aos novos projetos legislativos⁷ promulgados pelo rei, que pretendia através de vias legais exercer uma regulação sistematizada do poder político em seus territórios, incluindo responsabilidades mútuas entre a monarquia e nobres.

1.
PRÓLOGO, fol. 9 v.*

Des oge trobar e cousa en áias
entendi méo pozen queno fiz
ao tauer. é de rason áias
per que entenda é sabia viser
ó que entende de viser lle pias
sa ven trobar a lrisá de fazer

2.
CANTIGA I, fol. 10 r.*

Esta e a p'meta cantiga de
looi de tanta maria. ementido
les. vy. goyos q' ouue de seu filio.
foge mais queu trobar
pola semar onrada
en que deus quis carne' finar
b'cura 7 sagrada
puz nos dar gran fozrada

Fac-símile fragmentário da cantiga 1. “Des oge mais” e seu prólogo. Codex [To] BNE, Espanha

- 5 Vernáculo emergente do latim vulgar, que carregava elementos linguísticos pré-românicos e árabicos, considerado como língua das artes durante o século XIII, visto sua ampla utilização no escopo trovadoresco ibérico português e castelhano.
- 6 Nobres e aristocratas de menor prestígio social que foram privilegiados com posses e benefícios reais em troca de lealdade e apoio a Afonso X para administração de seus domínios reais.
- 7 *Fuero Real, El espéculo e Las Siete Partidas.*

Portanto, esta obra é também permeada pelos anseios políticos do rei, que visava estabelecer um elo entre religiosidade, moralidade e seu projeto político de ascensão ao trono do Sacro Império Romano-Germânico através da linhagem Hohenstaufen (*Staufér*) do qual era descendente por via materna da rainha Beatriz da Suábia (1205-1235), esposa de seu pai Fernando III, “o santo” (1201-1252).

Entre as muitas obras literárias atribuídas a Afonso X produzidas no *scriptorium* de Toledo durante seu reinado (1252-1284), se destacam:

- *Calila y Dimna* (tradução de contos morais hindus)
- Cantigas de Santa Maria (obra poético-musical)
- Cantigas de Amigo, Escárnio e Maldizer (obra poética fragmentária)
- *El Libro de Saber de Astrología* (astronomia)
- *El Espéculo* (obra legislativa)
- *Estoria de Espanna* (obra “historiográfica”)
- *Fuero real de Castela* (obra legislativa)
- *Historia General* (obra “historiográfica”)
- *Lapidario* (mineralogia esotérica)
- *Las Siete Partidas* (obra legislativa)
- *Libro de Los Juegos* (obra lúdica)
- Traduções de obras do sânscrito, árabe e hebraico clássicos

Embora a figura de Maria apareça entre diversas obras de Afonso X, é nas *Cantigas de Santa Maria* que a Virgem toma um papel de centralidade enquanto inspiração e louvor. No século XIII, o marianismo estava estabelecido em praticamente todas as regiões ibéricas povoadas por cristãos católicos, seja em maior ou menor grau, como uma devoção que caracterizava também o pertencimento ao próprio espaço da cristandade. Para compreendermos este protagonismo de sacralidade, debruçemo-nos sobre um breve apanhado sobre os precedentes femininos enquanto figuras sacras na Península Ibérica.

Historicamente, a Península Ibérica albergou representações de sacralidades femininas em diversos espaços culturais internos, provenientes de diferentes períodos a exemplo da Antiguidade Clássica e Antiguidade Tardia como visto na escultura ibérica oriental de inspiração fenícia durante o período orientalizante entre os séculos VIII e IV anteriores à Era Comum. A escultura conhecida como Dama de Baza, assim como potencialmente as de Elche e Llano, apesar de ser ainda debatida enquanto imagem concreta de uma liderança secular ou de divindade (quicá ambas)⁸, são alguns dos exemplos de

8 Sua singularidade radica em sua função como urna cinerária e nos elementos de caráter simbólico que a acompanham: o trono alado, símbolo da divindade e o pombo que leva em sua mão, interpretado como nexos entre a mulher mortal e a deusa que atua como protetora

representações femininas esculpidas neste contexto orientalizante em paralelo às representações da deidade cartaginesa Tanit e do amplo culto a Isis que chegaria a alcançar espaços ibéricos, para além dos domínios gregos e romanos. Na mitologia basca, derivada da cultura agrícola neolítica, há uma série de divindades femininas, dentre elas Ama Lur (mãe-terra) e Mari⁹, divindade ctônica do fogo e fertilidade associada ao subterrâneo e cavernas. Assim como em outros espaços além da Península Ibérica, é observado o culto a uma deusa tutelar na antiga Anatólia, sob o conceito de Deusa-Sol da terra¹⁰ entre os Hititas (XVIIAEC-XIIIAEC), reconhecida pelo epíteto Taknaš e possivelmente de natureza heterogênea^{11 12} em consonância com uma deidade feminina mais antiga, do espaço mesopotâmico, Ereš.ki.gal (Ereshkigal). As crenças politeístas que incluíam estas Deusas sucessivamente deram lugar a monoteísmos de caráter androcêntrico, no entanto, sacralidades femininas continuaram a figurar durante a Era Comum, especialmente com o surgimento e a subsequente institucionalização do cristianismo no século IV EC.

tanto da ave como dos ossos da defunta. Tradução do autor para o trecho: “*Su singularidad radica en su función como urna cineraria y en los elementos de carácter simbólico que la acompañan: el sillón alado, símbolo de la divinidad, y el pichón que lleva en la mano, interpretado como nexo entre la mujer mortal y la diosa que actúa de protectora tanto del ave como de los huesos de la difunta*”. Museu Arqueológico Nacional. **Dama de Baza**. Protohistoria (Catálogo de distribuição digital), Ministerio de Cultura, Gobierno de España. Disponível em: <https://www.man.es/man/coleccion/catalogo-cronologico/protohistoria/dama-baza.html>. Acesso em 10/04/2025.

9 UGARTE, 2010. p: 20.

10 Os poucos exemplos das divindades tutelares do tipo *DLAMMA* de (nome divino) indicam que um deus ou deusa poderiam ser uma divindade tutelar. Os exemplos mais antigos deste tipo de divindade ocorrem na Antiga Oração Hitita à Deusa-Sol da Terra, 316 no título taknaš *DUTU*- como *DLAMMA-3* [/"A Divindade Tutelar da Deusa-sol da terra]. Tradução do autor para o trecho: “*The few examples of tutelary deities of the type DLAMMA of (divine name) indicate that a god or goddess could itself have a tutelary deity. The earliest example of this type of deity occurs in the Old Hittite Prayer to the Sun Goddess of the Earth, 316 in the title taknas DUTU-as DLAMMA-3/ /“the Tutelary Deity of the Sun Goddess of the Earth”*.” MCMAHON, 1991. p: 48.

11 Sujeita a pluralências teológico-interpretativas regionais, vide abaixo.

12 Steitler 2017, 247-53, deu atenção às referências a divindades solares que não possuíam o epíteto referente à terra ou ao submundo (em Hitita taknaš ou em Luwita tiyammi- / tiyammašši-), mas que, ainda assim, poderiam ser caracterizadas como pertinentes ao reino ctônico. (...) Observe-se também que, em tradições escriturárias posteriores, a deusa-Sol da Terra também era referida por um logograma diferente: ereš. ki. gal. Tudo isto sugere que o tipo de “divindade solar ctônica” era mais heterogêneo do que o que foi descrito até à data nos estudos da religião hitita. “*Steitler 2017, 247-53 gave attention to references to solar deities that lacked the epithet referring to the earth or netherworld (Hittite taknaš or Luwian tiyammi- / tiyammašši-), but that could nevertheless be characterized as pertinent to the chthonic realm. (...) Note also that in later scribal traditions, the Sun-goddess of the earth was also referred to by a different logogram altogether: ereš. ki.gal. All of this suggests that the type of the “chthonic solar deity” was more heterogeneous than has been depicted to date in studies of Hittite religion*”. STEITLER, 2022/2023. p: 150-172.

A partir do século III EC, no espaço mediterrânico da cristandade começam a figurar textos que se podem considerar marianos, já enaltecendo a virgindade de Maria como símbolo de pureza carnal e espiritual. Na teologia cristã, Maria apresenta características de deidades femininas que outrora simbolizaram tal pureza.

Na mitologia clássica greco-romana, também houve um significativo desenvolvimento das figuras das deusas. Cada aspecto da grande deusa-mãe do Oriente Médio foi retratado como uma figura feminina própria na religião clássica: Ártemis/Diana, a poderosa deusa-virgem caçadora; Démeter/Ceres, a deusa da colheita; Afrodite/Vênus, a deusa do amor e da beleza; Hera/ Juno, a deusa-esposa; e outras. Desse modo, tais religiões que traziam em seu panteão figuras como deusas-mães e virgens tornaram-se representações de Maria numa *interpretatio* das deidades. A hibridização delas na forma de uma *interpretatio* cristã empreendida no imaginário cristão foi determinante tanto para a conversão dos gentios quanto para a assimilação da doutrina cristã por eles. Ao tolerar a veneração a Maria, a *ekklesia* recebia mais seguidores, agora identificados com a nova religião. Maria não foi, oficialmente, uma deidade cristã; todavia, alguns documentos tendem a considerá-la com o poder e a autoridade de uma divindade.¹³

Embora não se possa afirmar concretamente sobre permanências ou continuidades na percepção sagrada de deidades femininas pré-cristãs e o que representa a Virgem Maria no cristianismo, se não por vias de uma *interpretatio*¹⁴, podemos ao menos estimar que a ideia de uma “mulher sagrada” que abrange os conceitos de pureza, castidade, fertilidade e justiça foram frequentes nos espaços mediterrânicos, sendo estes compartilhados entre povos indo-europeus e afro-asiáticos, precedendo as religiosidades abraâmicas, espaços em que posteriormente a figura de Maria se enraizou teologicamente, dando lugar ao marianismo nos espaços cristãos.

Marianista, Afonso X retratou nas cantigas por ele corrigidas (ou compostas), e por ele cuidadosamente supervisionadas, a figura de Maria como um símbolo de moralidade, incluindo lealdade, justiça e piedade. Para além da moral pública, o rei buscava estabelecer em Maria um modelo moral especialmente feminino, um exemplo de mulher, mãe e regente da *res familiaris*¹⁵. Alternando entre “Santa Maria”, “A Virgem”, “Mãe de Jesus Cristo”, e outras

13 CAMPOS, 2012. p: 20-21.

14 Para além de “interpretação” como temos em português, *interpretatio* se pode referir a um versionamento, tradução ou explicação sujeita ao contexto, viés e escopo cultural de onde estas ocorrem.

15 “A *res familiaris*, como se vê, serve de suporte à vida de uma família, portanto de uma coletividade, mas distinta da coletividade do povo e que é definida por sua área natural de reunião, de encerramento, deveria dizer, que é a casa.” DUBY, 2009 p: 21

algunhas, o rei idealizava aparições de Maria nas narrativas das cantigas de milagres, enquanto sua santidade era exaltada nas cantigas de louvores, que se inseriam entre cada dez cantigas de milagres.

A presença e reconhecimento de Maria no Alcorão como representante de pureza feminina, sendo ela escolhida por Deus para imaculadamente conceber a Jesus¹⁶ possibilitaria inclusive um diálogo entre as espiritualidades cristã e muçulmana, pavimentando alguns raros episódios de cooperação militar, quando hostes muçulmanas lutariam ao lado de cristãos portando estandartes contendo a imagem da Virgem Maria, segundo Afonso X, aceitando sua proteção no campo de batalha.



Illuminura da *Cantiga* nº181 (E), (T). Fac-símile; Real Biblioteca de España.

Hoste cristã carregando o estandarte de Maria em fundo vermelho ao lado de guerreiros Almóadas, supostamente durante uma batalha frente ao cerco de Marraquexe (aprox. 1262 EC).

Se por um lado, Maria é apresentada como conciliadora e benevolente, sendo capaz de estender seu bem-querer a inclusive fiéis de outras fés que não a cristã, por outro, Afonso X busca valorizar Maria como uma entidade que

16 CIB Paraná. **Alcorão**. Sura XIX (Maryam). Website; Distribuição online em domínio público. Disponível em: <https://cibp.org.br/quran/?sourate=maryam-19&lang=portuguese>. Acesso em: 09/07/2024.

intercede mais frequentemente pelos que a seguem e respeitam como via de salvação. Nas cantigas, Maria intercede por muitos e muitas que a ela suplicam, no entanto, os valores morais encarnados em Maria e sua santidade estavam intercalados também com intervenções de auxílio ao rei frente aos percalços por ele enfrentados.

Construía-se então uma imagem de que Santa Maria, mãe de Jesus Cristo queria especialmente bem ao monarca, e por ele intercedia quando endereçada; uma entidade feminina que para além do bem comum a todos que a louvassem, através da bondade, clemência e justiça, atuava também “a serviço pessoal do rei”, como se pode observar na cantiga 235, “*Como agradecer ben-feito é cousa que muito val, assi quen non o agradece faz falsidad’ e gran mal*” (Tradução do autor: “Como agradecer benfeitoria [favores/ajudas] é coisa que muito vale [demonstra valores], assim [como] quem não o agradece faz falsidade e grande mal/maldade”), onde Maria intercede pela saúde do rei, assim como Deus intercede pela vitória sobre exércitos inimigos. Observa-se também a dedicação de vitórias militares de Afonso à Maria, como na cantiga 328, “*Ond’en este logar boo / foi pousar hũa vegada - el Rey Don Affonso, quando / sa frota ouv’ enviada - que Çalé britaron toda, / gran vila e muit’ onrrada, - e o aver que gãaron, / de dur seria osmado. – Sabor á Santa Maria, / de que Deus por nos foi nado que seu nome pelas terras/ seja sempre nomeado.*”¹⁷ O refrão desta cantiga justifica como vontade de Santa Maria que seu nome esteja pelas terras, neste caso, a cidade de Alcanate (Al-Qanatir) que foi renomeada para Porto de Santa Maria após uma vitória militar das tropas afonsinas.

Muitas vezes exaltadas, as mulheres seriam representadas nas cantigas como núcleo essencial à família e à sociedade, estando implícita à feminilidade uma extensão essencial da grande mãe, Maria. Portanto, seus papéis de submissão e de portadoras do pecado original se faziam claros ao longo das *Cantigas*. Nas cantigas de *mirages*, Maria intervém majoritariamente para punir malfeitores ou acudir a querelas e suplicios de homens, enquanto, em menor número, porém não em menor contundência, aconselha ou pune as protagonistas de forma a exemplificar uma boa conduta enquanto mulheres. Um abrangente conjunto de cantigas é veementemente endereçado à moralidade pretendida às mulheres.

As cantigas de número 2, 195, 201, 306, 329, 413 e 414 exaltam em sua narrativa a virgindade de Maria como *exemplum* de pureza feminina. Nas cantigas de número 7, 17, 21, 43, 55, 86, 89, 108, 122, 184, 256 e 347, exemplos de “bom” ou “mau” parto são atribuídos ao comportamento da mulher - ou sua

17 Tradução do autor: “Onde neste bom lugar foi pousar uma vez – o rei Don Afonso, quando sua frota fora enviada – que Salé destruíram (apedrejaram) toda, grande vila e muito honrada – e o espólio que ganharam, dificilmente imaginado. – Agrada à Santa Maria, de quem Deus por nós nasceu, que seu nome pelas terras, seja sempre nomeado.”

má fertilidade, sendo sua “cura” através da intervenção de Maria, ou clamor a ela pela sua salvação frente a diversas mazelas por vias devocionais. Já nas cantigas de número 68, 201 237, 303, 343 e várias outras, punições ou maus destinos são conferidos a mulheres insubmissas, consideradas “erráticas”, de pouca fé ou que não têm Maria como guia moral / espiritual. Abaixo seguem algumas análises de cantigas contendo lições morais específicas sobre comportamentos indesejáveis às mulheres que reforçam um *ethos* consonante ao pensamento cristão medieval dos reinos ibéricos no século XIII, contendo interpretações afonsinas do papel de Maria. Ainda sobre o conceito de *ethos*,

Trata-se, de fato, de saber se o *ethos* é, como pretendia Aristóteles, a imagem de si construída no discurso, ou como entendiam os romanos, um dado preexistente que se apoia na autoridade individual e institucional do orador (a reputação de sua família, seu estatuto social, o que se sabe sobre seu modo de vida, etc.). Na arte oratória romana, inspirada mais em Isócrates (436-338 a.C.) que em Aristóteles, o *ethos* pertence à esfera do caráter. Segundo Quintiliano, o argumento exposto pela vida de um homem tem mais peso que suas palavras. E Cícero define o bom orador como o *vir boni dicendi peritus*, um homem que une ao caráter moral a capacidade de bem manejar o verbo.¹⁸

Portanto, sendo Afonso X o mecenas, supervisor e alegadamente o compositor destas mais de 400 cantigas, podemos atribuir no escopo moral da idealização de justiça, a *interpretatio* do *ethos* grego, essencialmente aristotélico¹⁹ que corresponde ao topo da tríade entre as bases *pathos* e *logos*, enquanto na construção da legitimidade da atuação mariana, este estaria mais assentado na concepção romana pós-aristotélica, assentando-se na esfera do caráter exemplar e intimamente ligado à figura de sacralidade que é a Virgem Maria, enquanto protagonista do estabelecimento de um *exemplum* que atua ativamente – não no *post-mortem* de sua vida bíblica, mas em aparições constantes na vida cotidiana como uma entidade feminina moralizadora. As análises críticas feitas adiante primeiramente trarão *stanzas*²⁰ contendo fragmentos importantes das poesias, seguidas de reflexões sobre seu conteúdo.

18 AMOSSY, 2008. p: 17-18

19 “Há três tipos de meios de persuasão supridos pela palavra falada. O primeiro dependente do caráter pessoal do orador [ethos]; o segundo, de levar o auditório a uma certa disposição de espírito [pathos]; e o terceiro, do próprio discurso no que diz respeito ao que demonstra ou parece demonstrar [logos]. A persuasão é obtida graças ao caráter pessoal do orador, quando o discurso é proferido de tal maneira que nos faz pensar que o orador é digno de crédito.” (ARISTÓTELES, 2013 p: 45)

20 Conhecidas como “cobras” no galego-português e “coblas” no vernáculo castelhano, são as estrofes dos versos contidos nas *Cantigas*.

Cantiga n° 68: “A Groriosa grandes faz / miragres por dar a nos paz” (Códice “To”)

Epígrafe: “*Como Santa María avêo as dúas combooças que se querían mal*”

Stanza II

*pola mollér dun mercador
que, porque séu marid’ amor
havía con outra, sabor
dele perdía e solaz.*

Uma mulher descobre a infidelidade de seu marido e pede a Maria que a vingue, mas numa aparição mariana ocorrida durante um sonho, a Virgem nega seu pedido afirmando que a amante de seu marido “possuía mais fé” do que ela (a esposa legítima), rezando e curvando-se cem vezes com a testa no chão. A mulher traída então encontra a amante de seu marido na rua, que explica ter estado sob tentação do diabo, e então ambas “fazem as pazes” (compartilhando da devoção mariana).

Sendo a traição um ato tratado com impunidade por Maria frente a devoção mariana da traidora, a falta de fé da esposa legítima “justifica” a predileção de seu marido por outra mulher, em uma mensagem que se pode traduzir como “a falta de fé lhe deixa vulnerável a traições”, enquanto seu marido não é mencionado como malfeitor enquanto traidor. Observa-se uma flexibilização do conceito de fidelidade, claramente sendo mais rígido para as mulheres, tema que será adiante debatido quanto aos reflexos legais deste tipo de *exemplum*, contido na quarta *partida* de sua obra legislativa *Las Siete Partidas*.

Cantiga n° 201: “Muit’ é mais a piadade de Santa María” (Códice “E”)

Epígrafe: “*Como Santa María livrou de mórte ùa donzéla que prometera de guardar sa virgüidade.*”

Stanza II

*E aqeste miragre / fez por ùa donzela
que éra de gran guisa / e apósta e bela
e que lle prometera / de seer sa ancéla
e de guardar séu córpo / ben de toda folía.
Muit’ é mais a piadade de Santa María...*

Stanza III

*Assí o fez gran tempo. | Mas o diabr’ antigo,
que de virgüidade | é sempre ãemigo,
a tentou en tal guisa | que lle fez por amigo
fillar un séu padrinno, | con que fez drudaría,*

Uma bela mulher que prometeu guardar sua virgindade cai “em tentação pelo diabo”, engravidando três vezes de seu padrinho a quem “fez de amigo” em *drudaria*, matando cada um de seus filhos após o nascimento. Depois disso, em amargura, busca dar cabo à própria vida, “engolindo aranhas”²¹ mas foi salva por Maria que a transforma em uma mulher “mais bela do que nunca”, então tornando-se freira num convento.

A *drudaria* enquanto pecado de luxúria aparece nas cantigas 42 e 132, sendo nominalmente mencionada na cantiga 11, e refere-se à traição (neste caso, carnal) de uma relação de fidelidade, quando um *drut* proponente (amante carnal) é “presenteado” pela dama; aqui mostrando-se numa situação reversa - colocando a dama como pivô do pecado carnal, sendo este categorizado como uma traição à própria Virgem Maria²², que simboliza a fidelidade e castidade, e por extensão, a Deus, que consolida petreamente o amor “correto” entre duas partes. Esta cantiga traz consigo a moralização da sedução feminina enquanto pecaminosa, invertendo o papel do galanteador masculino. Com uma narrativa centrada na falta de castidade da dama, sua dignidade é devolvida sob arrependimento e devoção à Maria, que piedosamente a livra da morte e dos pecados da carne.

Nesta cantiga, o pecado de traição pela *drudaria* é unicamente endereçado à mulher “endiabrada”, não havendo menção de responsabilização ao padrinho que a engravidou três vezes, refletindo o viés de culpabilidade feminina que isenta sua contraparte masculina como imputável numa traição. Esta situação não seria exceção, nem nas *Cantigas de Santa Maria*, nem na vasta literatura medieval, pois

21 Talvez caiba aqui uma interpretação simbólica sobre dar cabo à própria vida através do ato de “engolir aranhas” como a ingestão de seres venenosos que tecem suas teias à espreita de presas, tendo a protagonista falhado talvez por ser “mais venenosa” do que as próprias aranhas que engoliu, embora ao menos uma delas sendo “uma fera venenosa”.

22 Portanto, *drudaria* designa uma relação adúltera nesta instância do cancionero, e em consonância com a significação que lhe outorga ao termo na prosa afonsina, ainda que ao final do cancionero assistiremos à sua ressignificação (..) O Amor adúltero é reprovado não somente (e nem tanto) por conter o pecado de luxúria, senão porque se opõe ao cumprimento de um legítimo compromisso amoroso prévio. Constitui, pois, uma deformação do amor, porque é apresentado como um afeto contrário à lealdade a um vínculo amoroso já assumido com Santa Maria, problema que será visto nas cantigas 42 e 132. Tradução do autor para o trecho: “*Por lo tanto, drudaria designa una relación adúltera en esta instancia del cancionero, y en consonancia con la significación que se le otorga al término en la prosa alfonsí, aunque al final del cancionero asistiremos a su resignificación (..) El amor adúltero es reprobado no sólo (y no tanto) por entrañar el pecado de lujuria, sino porque se opone al cumplimiento de un legítimo compromiso amoroso previo. Constituye, pues, una deformación del amor, porque es presentado como un afecto contrario a la lealtad a un vínculo amoroso ya asumido con Santa Maria, problema que se verá en las cantigas 42 y 132.*” (DISALVO, 2008 p: 112)

atende ao pensamento patriarcalista²³ vigente na misoginia medieval²⁴, onde primazias são dadas à inculpabilidade dos homens nas traições, remetendo à ideia do pecado original e os vícios imputados às mulheres, como o questionamento, orgulho, fragilidade à tentação, e principalmente a insubordinação manifestada na desobediência.

Cantiga n° 343: “A Madre do que o demo / Fez no mundo que falasse”. (Códice “E”)

Epígrafe: Como Santa Maria de Rocamadour guaruiu ãa manceba demoniada de demónio mudo e fez que falasse.

Stanza VI

*E demais que trages agua / bẽeita e és maldito,
a per poucas non m’ é hóra / que os ollos non te britó.”
Quand’ o crérig’ oiú esto, / punnou de seer del quito,
ca mui gran pavor havia / que o chus non dẽostasse.*

Stanza VII

*Poi-lo capelán foi ido, / a todos quantos entravan
por veê-la lles dizia / aquelo en que pecavan;
ond’ havia gran vergonna / e porên se receavan
tanto dela, que apêas / achavan quen i entrasse.*

Stanza X

*A oraçôn desta dona / lóg’ a Virgen hou’ oída
e fezo calar o dêmo, / e foi a moça guarida;
e dêron porên loores / aa Sennor mui comprida,
a que quen quér as daría / que se migo conssellasse.*

Uma garota descrita como “possuída pelo demônio” aparentemente adquiria a capacidade de saber e apontar publicamente os pecados de clérigos e fiéis, que muito a temiam e por isto se constrangiam (estando implícito que tais pecados seriam verdadeiros, o que explica o medo destas pessoas). A garota então é levada para o santuário mariano de Rocamadour, na França, situada numa montanha

²³ Que não apenas assume e reivindica o patriarcado, mas neste caso, fá-lo justificado e reforçado através de leis, ultrapassando a esfera consuetudinária para tornar-se legalmente um instrumento de imputabilidade frente à insubordinação feminina.

²⁴ “Consideradas essas condições, não é por acaso que Simone de Beauvoir estabelece, com a lembrança da atuação apostólica e teológica de São Paulo, a tradição judaico-cristã “ferozmente antifeminista,” haja vista o fato bastante considerado de ele se apresentar como um nome emblemático dos primórdios da história a misoginia medieval. Nesse sentido, acerta Simone de Beauvoir ao eleger a figura do santo como fiel apoiador e divulgador das palavras de Simão Pedro lembrado por São Tomé nas suas considerações cristológicas acerca do mandamento de subordinação da mulher ao homem. Mandamento esse passível de ser considerado texto inaugural do pensamento misógino medieval acerca do discurso das relações de gênero. (FONSECA, 2020 p: 124)

rochosa. Os motivos das acusações proferidas pela jovem endemoniada segundo a presente narrativa não seriam de promover justicamentos quaisquer contra os pecadores, mas perpetrar uma malfeitoria difamatória, uma verdadeira “obra do demônio” – que expunha verdades inconvenientes. O *exemplum* se concretiza mais uma vez no deslocamento a um lugar sagrado, seguido de oração realizada pela mãe da endemoniada que com sucesso invoca à Virgem Maria, e a “cura” desta possessão, através do silenciamento do demônio que falava através da jovem. Se faz clara uma mensagem de exemplaridade envolvendo o silenciamento familiar (neste caso, realizado pela mãe da jovem) como forma de expurgar uma possessão demoníaca que envolve acusações de pecados.

Cantiga n° 355: “O que a Santa Maria / Serviço fezer de grado” (Códice “E”)

Epígrafe: *Esta é como Santa Maria de Vila-Sirga livrou ùu hóme da força, que non morreu, por un canto que déra a sa eigreja.*

Stanza II

*E porenđ’ un séu miragre / vos direi de bõa mente
que fez esta Virgen, Madre / de Déus, ante muita gente
en un hóme de Manssella, / mancebo barva pungente;
o miragr’ é mui fremoso / e bõo e muit’ honrrado.*

Stanza III

*Este manceb’ en Manssella, / com’ éu aprendí, morava,
e ùa moça da vila / fêramente o amava;
el non quería séu preito / nen por ela non catava,
porque cuidava que fosse / con outra mellor casado.*

Stanza XIV

*Ela houve gran despeito / del por esto que disséra,
porende lle buscou mórte, / poi-lle tal respõsta déra;
e a entrante da vila / ond’ ele natural éra,
meteu mui fõrt’ apelido / e houv’ o rostro rascado.*

Stanza XV

*E meteu mui grandes vózes / e disse que a forçara
o mancebo na carreira / e ferir’ e desonrrara
e a força per cabelos / do caminno a sacara,
que ren valer no-lle pode, / pero houve braadado.*

Stanza XX

*Pois que a oraçõn feita / houve, tan tõste ll’ ataron
as mãos atrás e lógo / aginna o enforcaron;
e séus parentes por ele / mui fêramente choraron.
E assí sev’ aquel día / o mancebo pendorado.*

Stanza XXIII

*En outro día vēéron / aa forca séus parentes
polo decenderen dela, / e da vila outras gentes,
e viron so el o canto; / des i, estando presentes,
oíron como falava / e dizia: “Déus loado*

Stanza XXIV

*seja, ca éu estou vivo, / c’ assí quis a Virgen Santa
María de Vila-Sirga; / ca sa mercee é tanta
que todo o mund’ avonda / e nósso ben sempre avanta,
e per ela hei éu vida, / pero que estou colgado.”*

Nesta cantiga temos uma narrativa que conta como uma mulher supostamente lasciva se oferece, querendo até mesmo forçar o seu amor e pecado carnal a um nobre cavaleiro, que a rejeita, sendo depois acusado por ela de violência sexual perante aos habitantes da cidade onde ele habitava, e logo justificado por vias de enforcamento em uma execução realizada pela comunidade, aos prantos de sua família. Santa Maria intercede e o ressuscita. O tema da vingança feminina por rejeição não é frequente nas cantigas, e aqui aparece tematicamente conectado com a salvação do nobre cavaleiro frente à injustiça realizada por uma mulher. Dentro do escopo da misoginia medieval, nenhuma surpresa haveria em tal narrativa quanto ao teor pejorativo endereçado ao feminino, mas se considerarmos comparar esta à cantiga a ser analisada em seguida, veremos que a disparidade de concessão vital e permanências entre ambos sexos quanto à ressurreição outorgada por Maria, no escopo exemplar de seu *ethos*, atende a uma primazia idealizada na presunção de inocência reservada aos homens, mesmo quando estes agem em vilania. Abaixo segue a última cantiga a ser analisada neste capítulo, que dará então lugar à conclusão do mesmo, nos ensejando questionamentos.

Cantiga 237: *Se ben ena Virgen fiar o pecador sabudo* (Códice “E” e Códice “F”[nº90])

Epígrafe: *Como Santa María fez en Portugal na vila de Santarên a ùa mollér pecador que non morresse ta que fosse ben confessada, porque havia gran fiança en ela e jujūava os sábados e as sas fēstas a pan e agua.*

Stanza VIII

*Quis aquel vilão comprir / sa voontade logo
con ela, mais disse-ll’ assí / ela: “Por Déus te rogo
que non seja, ca sábad’ é, / sequér a un moógo,
méu abade, o prometí.” / Mais el foi demovudo*

Stanza IX

*contra ela, o traedor, / e diz: “Se non fezáres
óra quant’ éu quisér, aquí / o córp’ e quant’ houvéres
perdud’ há.s.” E ela respôs: / “Pódes quanto quiseres
fazer, mas ant’ éu morrerei, / vilão, falsso, rudo.”*

Stanza X

*El con gran despeito travou / dela, e ameúde
chamou ela: “Madre de Déus, / valla-m’ a ta vertude;
a méu mal non queiras catar, / mais o téu ben m’ ajude
e os grandes miragres téus, / que o dém’ han vençudo.*

Stanza XI

*Sennor, Sennor de gran poder, / valla-m’ a ta bondade,
non me leixes perder assí, / pola ta piadade;
guarda-me polo prazer téu / do dém’ e de sa grade,
so que el muitos meter vai, / e do séu dent’ agudo.*

Stanza XII

*Sennor, sempr’ en ti confiei, / como quér que pecasse,
que dos grandes érros que fiz / a emenda chegasse;
e non hei, mal pecado, ja / temp’ en que os chorasse,
mas tu, Madre do alto Rei, / sei hoge méu escudo.”*

Stanza XIII

*Daquesta guisa se queixou, / feramente chorando,
e non se mãefestou. Mais / fôrona desnquando
de quanto tragía entôn, / e ela braadando,
muito lle mostrou falss’ amor / aquel que foi séu drudo.*

Stanza XIV

*Esbullou-a aquel ladrôn / falsso con gran loucura,
des i degolou-a lógu’ i / sen dó’ e sen mesura;
mais a de qu’ el rei Salomôn / falou, santa e pura,
a sa oraçôn ben oiú, / que sãa cégu’ e mudo.*

Stanza XV

*Pois que a assí degolou / mui longe da carreira,
foghiu-s’ e leixó-a jazer / so ùa gēesteira.
E chegou lógo ben alí / a Santa verdadeira,
que lle diss’ entôn: “Erge-t’ ên, / ca de pran éu t’ ajudo.”*

Stanza XVI

*Pela mão a foi fillar / a Virgen groriôsa,
ao caminno a levou, / des i mui saborosa-
mente a cofortou; entôn / diz: “Non sejas queixosa,
ca serás salva porque é / ja o démo batudo.”*

(...)

Stanza XXIV

*Adussérona ben dalí / u a o cavaleiro
achou, e foi mui ben entôn / confessada primeiro
e comungou-s’; e a Madre / do Fillo verdadeiro
lóg’ a alma dela levou, / que ll’ houve prometudo.*

A cantiga de número 237 possui um conteúdo piedoso bastante pesado se considerarmos a sua publicação em meio a um cancionero majoritariamente composto por louvores e relatos ou histórias de milagres operados por Maria. Trata-se de uma narrativa de milagre envolvendo a figura da “pecadora penitente”; uma mulher admitidamente pecadora que jejuava nos sábados e feriados, embora em seu dia-dia fosse uma meretriz que não se confessava pelos pecados.

Em uma peregrinação rumo à sua terra natal, em Santarém (Portugal), a pecadora penitente teria encontrado um antigo companheiro e seu bando, que ao dar-se conta que se tratava da antiga companheira, em vilania a ameaçou e cometeu violência sexual²⁵. Não satisfeito com o ato, o vilão cortou-lhe a garganta, jazendo sozinha até que a Virgem se manifestasse, ressuscitando-a. Neste momento, Maria lhe explica que seu maravilhoso renascimento concedido não durará muito e que ela deve ir até uma igreja para se confessar. Após ir a pé até uma igreja para se confessar, a pecadora torna a morrer e tem sua alma salva.

Notemos aqui, que Maria não intercede impedindo o ato, manifestado na vontade do vilão de além de forçar-se sobre ela, dar cabo à vida da vítima e de roubá-la²⁶ caso não cooperasse, refletido no desejo da mulher de ativamente preferir a morte frente à iminente violação a ser realizada por quem a mulher endereça como “vilão, falso e rude”:

Stanza IX

“Se non fezéres óra quant’ éu quisér, aquí /

o córp’ e quant’ houvéres perdud’ hás.”

E ela respôs: / “Pódes quanto quiseres

fazer, mas ant’ éu murrerei, / vilão, falsso, rudo.”

No entanto, Maria lhe concede o privilégio de confessar seus pecados, que segundo a cantiga, seriam mais notavelmente os de prostituição, para que

²⁵ Sem uma clara descrição se coletiva ou individual.

²⁶ “o córp’ e quant’ houvéres perdud’ hás”- Em livre tradução do autor: O corpo e o que tiveres / perdido hás.

sua alma seja salva antes de sua anunciada morte. A vontade masculina e a irrefutabilidade de ação do vilão prevalece mesmo sendo Maria uma entidade com grandes poderes. Entre muitas cantigas, a vontade dos homens sobre as mulheres se mostra superior à capacidade de atuação de Maria, que aqui se manifesta tanto como uma piedade punitiva, como redentora.

Deste modo, quando falamos de *ethos* e do subsequente *exemplum* construído nas cantigas, não devemos pensar numa mera singularidade atrelada à construção de um caráter moralizador mariano, imaginado e aplicado apenas por Afonso X. O *ethos* contido na representação da sacralidade mariana é também uma incorporação discursiva dos contos populares recolhidos, adaptados no *scriptorium*, do pensamento da corte vigente em sua criação enquanto príncipe durante o século XIII, e sobretudo do pensamento nobiliárquico, cerne de um público-alvo com quem o rei visava se conectar. Este *exemplum* fundamentado no *ethos* do caráter Mariano é validado através da intrínseca sacralidade de Maria, compreendendo um conjunto de valências morais endereçadas aos seus súditos, com grupos específicos de cantigas focadas no comportamento das mulheres, configurando-se num pretense molde de comportamento que dá primazia ao mando masculino.

Estando este *ethos* nas *Cantigas de Santa Maria* sempre dialogando com sua obra legislativa, quando falamos do comportamento feminino e moldes de caráter, podemos diretamente traçar paralelos entre as narrativas exemplares acima analisadas com a “Quarta partida” do código legislativo proposto²⁷ por Afonso X em *Las Siete Partidas*, obra jurídica que contém uma manifestação de legalidade extra-consuetudinária frente à submissão feminina ao homem e uma rejeição à isonomia das contrapartes no que tange a traição:

No entanto, a própria partida nos apresenta um “porém” no qual a mulher não deveria rejeitar o casamento que foi tratado sem o seu consentimento. Casamento este, muitas vezes, acordado quando a futura “noiva” ainda é apenas uma menina, sem idade para casar. Da mesma forma que somente o adultério feminino é punido, pois somente a mulher comete adultério. Sendo assim, a Quarta Partida é o reflexo de uma sociedade patriarcal, na qual à mulher é reservado o espaço privado do lar, pois o espaço público é reservado ao homem. Nem sempre o que está estabelecido nessas normatizações corresponde à realidade, mas nos permite concluir o papel que o legislador reservava à mulher, ou seja, ao sexo feminino era relegado a total submissão ao patriarcado, sem ter o direito de tomar decisões sobre o seu próprio destino.²⁸

No escopo feminino, os destaques deste *ethos* representados pela exaltação da sacralidade de Maria, são figurados principalmente: a punição às mulheres

27 Embora proposto, não foi aplicado completamente durante seu reinado.

28 ÜCKER, 2011 p: 3.

de comportamento considerado errático, submissão ao homem, confissão e devoção à Maria como via única de salvação, e o espelhamento da castidade que é paradoxalmente representada através de uma entidade feminina mantenedora de valores patriarcais. Poderíamos pensar que, sendo o pensamento medieval ibérico altamente misógino e patriarcal como em outras terras à época, esta postura quanto às mulheres seria comumente aceita, mas lembremos de que o código legal contido em *Las Siete Partidas*²⁹, o qual Afonso X tentou unificar juridicamente seus territórios foi apenas aplicado em 1348 por Afonso XI (1311-1350), pois tal código teria sido “despromulgado” nos poucos territórios onde fora aplicado como guia legislativa durante os fins do reinado de Afonso X após sua sucessão em 1284 por seu filho, Sancho IV (1258-1295). Em uma conjectura na qual com cautela traçaremos, pois não conhecemos amplamente a recepção conceitual de sua obra poético-musical à época, (restringindo-nos a especulações baseadas na rejeição de suas obras legislativas) – observa-se não em uma relação direta de causa e efeito, mas quiçá em desafinação com o entendimento das obras jurídicas afonsinas e o seu “público-alvo”, poderia haver alguma incongruência entre a ideia imaginada de justiça e retidão proposta por Afonso X na figura de Maria presente nas *Cantigas*, e a suas possíveis aplicações práticas na vida cotidiana, através dos reflexos legislativos do *ethos* mariano proposto pelo rei.

Se a apropriação da sacra figura virginal de Maria como *exemplum* não se limita às mulheres, esta é configurada num aporte cujas ações e virtudes marianas seriam o espelho ideal para as damas de seus territórios, ainda que esta entidade segundo as narrativas afonsinas se valha de discursos e uma “voz” patriarcalista - a própria interpretação, perspectiva ou correção afonsina de como seria, ou deveria ser a Virgem Maria.

REFERÊNCIAS

AFONSO X, Rei de Castela. **Cantigas de Santa Maria** (manuscrito). Biblioteca Digital Hispánica – Biblioteca Nacional de España (MS T.I.1), MSS/10069, Toledo, Século XIII. Disponível em: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000018650>. Acesso em: 15/09/2024.

_____. **Cantigas del Rey D. Alfonso el Sabio** (manuscrito). Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Banco Rari 20 - Digitalização do original, arquivado na BNCF, MS b.r. 20) Florença, Século XIII. Disponível em: <https://archive.org/details/b.-r.-20/>. Acesso em: 13/09/2023.

ALFONSO X EL SABIO. **Cantigas de Santa Maria**; Cueto, L. A. d, Ribera, J., & Real Academia Española (1889). Madrid, 1990.

²⁹ E por extensão a *cuarta partida*, contendo leis diretamente focadas no comportamento das mulheres.

AMOSSY, R (org.). **Imagens de si no discurso: a construção do ethos.** Contexto. São Paulo, 2008.

ARISTÓTELES. **Retórica.** Imprensa Nacional Casa da Moeda. 2ª Ed. Lisboa, 2005.

CAMPOS, Ludmila Caliman. **Piedade popular no Cristianismo: a formação do marianismo na Antiguidade Tardia.** 2012.

DISALVO, Santiago. **La cultura monástica en las Cantigas de Santa María de Alfonso X: Pervivencia, adopción y reelaboración.** Tesis de posgrado. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata. La Plata, 2008. Disponível em: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.28/te.28.pdf>.

DUBY, Georges. **A História da Vida Privada - Vol. 2: Da Europa feudal à Renascença.** Tradução de Maria Lúcia Machado. Título original *Histoire de la vie privée — Vol. 2: De l'Europe féodale à la Renaissance.* Ed. Schwarcz LTDA. São Paulo, 2009.

FONSECA, Pedro Carlos Louzada. De Eva às damas de Christine de Pizan: Desconstruindo a imagem da mulher na Idade Média. **Revista Graphos**, vol. 22, nº3, UFPB/PPGL. Paraíba, 2020.

____. **Literary Misogyny and Praise of Women in the Middle Ages: Commented Readings of Medieval Texts.** Cambridge Scholars Publishing. Lady Stephenson Library, Newcastle upon Tyne. Reino Unido, 2022.

MCMAHON, Gregory. **The Hittite state cult of the tutelary deities.** Assyriological studies, nº25. The Oriental Institute of the University of Chicago. Chicago, 1991.

METTMANN, Walter. **Alfonso X, el Sabio.** Cantigas de Santa Maria, 3 volumes. Castalia, Madrid, 1986–1989.

ÜCKER, Carmen B. L. 1; JARDIM, Rejane B. **Os desposórios na quarta partida do rei Afonso X.** In: XX Congresso de Iniciação Científica. III Mostra Científica, UFPEL. Pelotas, 2011.

UGARTE, Félix Placer. **La religión de Euskal Herria - Mitos, creencias e identidad en el tiempo y en la tierra de los vascos.** 1ª Ed., Txalaparta S.L.L. Navarra, 2010.

STEITLER, Charles, **Solar and Chthonic Deities in Ancient Anatolia: The Evolution of the Chthonic Solar Deity in Hittite Religion.** In: Livio Warbinek, Federico Giusfredi (Edição), Theonyms, Panthea and Syncretisms in Hittite Anatolia and Northern Syria. TeAI Workshop. Verona, 2022/2023.

RI DO RIO DA MEMÓRIA: RIZOMAS LITERÁRIOS DA HISTÓRIA DE UMA FAMÍLIA UTINGUENSE¹

Lavínia de Sousa Almeida Mendes²

1. OUTRO INÍCIO, POIS NÃO ME CANSO DE (RE)INVENTAR A VIDA

Aos 26 anos deparei-me com a coragem e resolvi interrogar-lhe se gostaria mesmo de andar comigo, logo comigo. Coragem numa dimensão expositora de mim mesma, sem utilizar aparatos literários para fazê-lo, a fim de não me permitir fugir de ditos e não ditos, lugares e não lugares, encontros e desencontros.

De vez em quando perguntava para mainha quem era Vozinho (meu bisavô), Vozinha (minha bisavó), os irmãos e as irmãs dos meus avôs e das minhas avós, até que percebi que neste lado de cá da família, materna, algumas lacunas sobre o passado eram e são profundas. Além disso, não sabemos onde, como, com quem e se são lacunas possíveis de preencher sem que seja por suposições e às vezes considerar como fragmentos de verdades os travessões que acompanham “Fulano disse que ciclano disse...”.

Não desejo aparentar que a oralidade é menos válida ou inferior a outras formas de registro e difusão de conhecimento. Pelo contrário, a memória preserva segredos, códigos e signos, por sua vez, o discernimento seleciona o que de fato devemos reproduzir, para quem, quando e onde, através da oralidade. Esse processo, em variados contextos históricos, foi uma importante ferramenta de preservação, manutenção e reinvenção da negritude.

Pois bem, lancei a fagulha da dúvida para mainha: “Por que não tem foto de Dindinha (minha tataravó)? E obtive como resposta “Ôh, minha filha, era caro tirar foto. Eu quando tive uma câmera bem simples já foi caro, imagine antes”. Assim, descobri uma parte da charada: para achar certos registros eu

1 A presente proposta de escrita dialoga diretamente com o universo familiar da autora. Ao longo do texto há menções que correspondem à forma falada, descolando-se em alguns momentos da formalidade.

2 Universidade Federal de Goiás.

teria que cavar com familiares que perdi o contato ou a proximidade, de acordo o tempo distante do território que nasci.

Se eu acreditasse ou percebesse a neutralidade textual, diria com calma e certeza que o pesquisador que mais próximo andou da mesma foi aquele que se confrontou com o desafio em criticar e reconstruir os lugares de onde veio. Não território necessariamente, mas sim as identidades que marcam e nos levam ao reconhecimento dos pares. Neste escrito acadêmico, atrevo-me a ter o poder do verbo, antes (e ainda hoje pela branquitude insistente em fazer-nos objetos de pesquisa) negado e usurpado.

Noite de segunda-feira, 18 de setembro de 2023. Todo este texto-território começa a partir de uma fagulha de curiosidade gerada por uma fotografia, enviada pela minha avó paterna, Dalva:

Imagem 1



Referência: Acervo pessoal

Vozinho (meu bisavô materno) é o segundo, de camiseta azul, da esquerda para a direita. A imagem mais doce, que ficou gravada na minha mente foi de estar sentada na barriga do velho de cabelo branco, meio careca, deitado no sofá velho, de uma casa velha, numa rua de paralelepípedos velhos, chamada 7 de Abril, na cidade de Utinga - Bahia. O velho, o sofá e a casa se foram. A rua e os paralelepípedos ficaram.

O que me contará a oralidade, as fotografias e a minha memória? O que há de registros além de fotografias espalhadas em pessoas improváveis,

soterrados no descanso do cotidiano distante? O que há de ser de mim ao final desta pesquisa, sem orientador ou orientadora, sem instituição, sem vinculação, sem regras acadêmicas, sem limites a não ser aqueles impostos por mim mesma?

Entendendo que o meu fazer profissional neste momento como escritora pode se fortalecer e revigorar através do conhecimento dos meus antepassados e da retomada das minhas raízes, faço conexões entre a escrita poética e a ancestralidade. Se as memórias, a busca, a pesquisa, o ímpeto e a coragem condizem a estilhaços de mim, a presente escrita começará pela que vos escreve, através de relatos-diálogos, fotografias e autoetnografia³ de uma viagem para Utinga, em fevereiro de 2024.

2. DO LOMBO DO CAVALO ÀS TEORIAS FORJADAS

Artista, escritora, mestranda... Rebobino: nascida no dia 23 de Abril de 1997, às 20h35min, numa quarta-feira, na Maternidade Senhor do Bonfim. Filha de Fabrício/painho (1981) e Daniella/mainha (1981). Por parte de painho, neta de Dalva/vó (1946) e Zé Marabá/José/vô (1946). Por parte de mainha, neta de Neide/vó Neide e Dunga/Raimundo/vô. É nesta janela genealógica que aparecem Octavio/Vozinho e Maria/Vozinha, pai e mãe de vó Neide, as fagulhas desta escrita. Aqui mora os mistérios que se tornaram autoconhecimento.

Antes de receber a fotografia já existia o desejo de sistematizar esta história, a fim de situar melhor minha escrita literária, mostrar-me de maneira mais consciente através das palavras e dos signos linguísticos e sentir-me de formas-outras.

Ora, como ser eu mesma de outra forma?! Em fevereiro de 2024, estive em Utinga, buscando algumas respostas das pessoas, das bocas, das falas, do (re)fazer memorial a partir do mergulho experiencial, do alimento da autoetnografia⁴. Reconectar com as raízes que sempre ressaltei: não sou de lugar algum diferente de Utinga, diferente da Bahia, diferente das águas claras e da palha. “Sou flor de deserto”⁵ e “calango da caatinga”⁶.

A inquietação que me sondava era que buscar a neutralidade às vezes, quase sempre, requer afastar-se de si. Meu objetivo era e é o contrário: deixar a neutralidade se afogando no Atlântico, se é que ela existe, e aproximar os

3 QUINTILIANO, Marta. *Redes afro-indígenaofetivas: uma autoetnografia sobre trajetórias, relações e tensões entre cotistas da pós-graduação stricto sensu e políticas de ações afirmativas na Universidade Federal de Goiás*. Dissertação (mestrado em Antropologia Social). Universidade Federal de Goiás, 2019.

4 Idem.

5 MENDES, Lavinia de Sousa Almeida. *Rascunhos de minh'alma*. 1. ed. – São Paulo: Editora Feminas, 2021, p. 52.

6 IDEM, p. 54.

pedaços soltos do meu Eu, para que assim a escrita seja ainda mais profunda, enraizada, e meu fazer profissional-científico faça sentido.

Vale salientar que

(...) o método Autoetnográfico propõe uma perspectiva científica mais aberta, ultrapassando a realidade objetiva, agregando aspectos esquecidos pela cultura científica ocidental na elaboração do conhecimento científico. É uma forma de me posicionar enquanto sujeito político, crítico. É uma forma de transcender a invisibilidade do sujeito negro, presente no método científico, no qual somos objetos, e uma prática menos alienadora⁷.

Dessa forma, a viagem feita e as escutas de familiares e amigos são, sim!, valiosos para entender-me como cientista, pesquisadora, poeta e simplesmente eu mesma. Olhar-nos por lentes negras diz que há mais do que meramente resistência, que segundo os próprios colonizadores é benfeitoria, nossa qualidade-maior.

Quando olhamos a vida ao modo europeu como apenas um problema a ser resolvido, confiamos exclusivamente em nossas ideias para nos libertar, pois elas, segundo nos disseram os patriarcas brancos, são o que temos de valioso. No entanto, quando entramos em contato com nossa ancestralidade, com a consciência não europeia de vida como situação a ser experimentada e com a qual se interage, aprendemos cada vez mais a apreciar nossos sentimentos e a respeitar essas fontes ocultas do nosso poder - é delas que surge o verdadeiro conhecimento e, com ele, as atitudes duradouras. (...) Falo aqui da poesia como destilação reveladora da experiência, não do estéril jogo de palavras que, tão frequentemente e de modo distorcido, os patriarcas brancos chamam de *poesia* - a fim de disfarçar um desejo desesperado de imaginação sem discernimento⁸.

Não há como tratar como objetos de pesquisa os materiais citados. A lógica colonialista não cabe nestas breves páginas. Convido cada palavra lembrada, fotografia descoberta, relato absorvido e memória reconstruída a sentar-se no grande laboratório da vida que é também o lar da ciência que não foge do poderio dos questionamentos.

Ao receber o resultado de aprovação no mestrado, mesmo sem efetuar a matrícula, o primeiro pensamento foi: preciso retornar às origens e às raízes para que, de fato, consiga mergulhar na academia a partir das demandas comunitárias e subjetivas que trouxeram-me aqui. Os esforços de mainha, vó Dalva, vô Dunga e tio Maicon para que eu acreditasse nos estudos como a saída mais viável para bem-viver, são passíveis de destaque. Não há maneira melhor do que situar-se novamente e depois aventurar-me num lugar tão áspero como a universidade, as exigências acadêmicas e, não menos desconfortável, a poesia negra inserida num mercado editorial brancocêntrico e capitalista.

7 QUINTILIANO, 2019, p. 21.

8 LORDE, 2019, p. 45

Escrever cada parágrafo é um chamado às raras ética, sinceridade e profundidade. Mergulho no tempo e espaço, escavo o passado e o presente para desenhar o futuro. Assim, questiono: o que significa pesquisar sobre a minha família, além do ínfimo e do sem importância, valores-olhares eurocentrados e burgueses ainda superestimados na ciência? O que adiciona à história trazer à tona uma família de origem proletária, baiana, utinguense? Será que essa pesquisa será a centelha para que pessoas como eu percebam o quão importante somos, em trajetórias, estratégias e simplicidades? Qual será o engrandecimento (não linear) possível para a minha (nossa) escrita literária ao investigar meus ancestrais?

Vamos costurar!

2.1. Segredos enterrados entre o Mocambo e a Capelinha

Como reconstituir memórias que não são físicas e biológicas, afinal os relatos revelam detalhes do tempo e espaço que não vivi, quando mainha era criança e não sonhava em gestar outra? Pois bem! Não é aqui que se liga a sirene da ciência? Reconstituir o passado não experimentado através de vestígios é a minha tarefa como historiadora que sou, apesar da maioria dos meus pares não se lembrarem. Sabemos bem como o silêncio comporta-se estrategicamente, a exemplo de Beatriz Nascimento⁹ (2015) e Lélia Gonzalez¹⁰ (2018), ambas historiadoras esquecidas.

Assim, vale uma autocrítica: falo tanto sobre valorizar-nos, como comunidades negras, periféricas, diversas em orientação sexual e modos de viver, e onde está o conhecimento sobre o meu passado? A diáspora da Bahia para Goiás afastou-me de muito do que sou eu. Agora faz falta, falta sentido, senti a distância, distância da raiz, raiz difusa, difusa há séculos. Ao mesmo tempo que busco forjar uma unidade identitária, vejo que estar em várias partes é também louvável e profundamente ancestral.

Tempo.

Memória.

Oralidade.

Família.

Quatro noções que aqui se imbricam, no entanto, a partir de olhares negros, da valorização dos saberes comunitários e da resignificação de cada termo

9 NASCIMENTO, Beatriz. Literatura e Identidade. In.: Ratts, Alex e Gomes, Bethania. *Todas (as) distâncias*: poemas, aforismos e ensaios de Beatriz Nascimento. Salvador-BA: Ogum's Toques Negros, 2015.

10 GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afrolatinoamericano. In.: UCPA, União dos Coletivos Pan-Africanistas. *Lélia Gonzalez: Primavera para as rosas negras*. Rio de Janeiro: Diáspora Africana, 2018.

destes, afinal família para nós, mulheres LBTQIAPN+, é uma configuração peculiar em relação à matriz cisheteronormativa. A vontade de ser “quem tem outra história p’ra contar”¹¹ levou-me a buscar os saberes familiares, além da expectativa em juntar peças de um imenso quebra-cabeças.

Vamos à fonte: uma fotografia. Não datada. Julgamos ser da década de 1990. O único fotografado que nós, eu e mainha, identificamos foi Vozinho, como citado anteriormente o bigodudo de camiseta azul. Ambiente conhecido. Praça Antônio Muniz, do Centro de Utinga, que não tem mais a mesma configuração visual.

Descobri na ida à Utinga outros personagens fotografados: à direita, de camisa listrada é meu avô paterno, José, conhecido como Marabá. Ao lado dele, Renato, que morava na Rua 7 de abril também. Lembro como hoje dos cafés-ressaqueados tomados na cozinha de vó Dalva. Apelidava-me com abreviações das espécimes mais carinhosas. Renato se foi. De boné azul, ao lado de Vozinho, está Tião. Desses todos, reencontrei apenas vô Zé.

A partir da foto, a curiosidade bateu: Como foi a vida de Vozinho e Vozinha? Quais são os detalhes que não conheci e não estão anotados na minha memória? O que a fotografia carrega em ângulos não registrados? Quais são os mistérios possíveis de se revelar? A fotografia me traz mais questionamentos do que respostas, então onde posso descobrir o desconhecido e costurar conclusões?

A oralidade, traço fundamental das comunidades negras, lançou esboço de respostas. Subestimada na matriz colonialista, a oralidade entrelaça-se à ancestralidade e preservação do ser-estar negro.

Exemplificando a potência da oralidade, Beatriz Nascimento¹² cita as manifestações culturais e musicais do Boi Bumbá, Congada, Folia de Reis e similares.

Entretanto sua produção é vista puramente como um lúdico e não como um historicismo. É vista como a produção de um indivíduo e não uma manifestação de logos socializado, produto de um ethos coletivo. Não é uma literatura musicada, mas uma música rimada, cujo sentido da palavra cai no vazio.

Construir trabalhos científicos a partir da oralidade é legitimar conhecimentos, ferramentas e saberes empurrados às margens.

Se há uma coisa que da infância não posso reclamar é de ter fotografias reveladas, bem catalogadas, independente da resolução, pelas mãos de mainha. Nós, pretinhosidades, gostamos de fotos, disse Lindinalva, no curso Fazedoras de Memórias da Casa Sueli Carneiro. Esse gosto ficou lá em Utinga quando

11 MENDES, op.cit. 2021, p. 39.

12 NASCIMENTO, op. cit., p. 112.

daquelas terras me despedi aos 10 anos e despenquei em Goiânia, como uma maçã, trazendo à tona que a gravidade existe.

É certo que fiquei em muitos lugares da cidade que audaciosamente chamo de minha. Entre uma rede que balançava no quintal da casa de vô Dunga e uma galinha que eu criava no quintal de vô Dalva. Entre celas em lombos de cavalo e palmas cortadas-cozidas com carne moída feitas por Joeleide. Entre a ladeira percorrida para chegar nas aulas de capoeira e idas à casa de tia Eliete pra benzer com arruda, ouvir uns zumbidos e de jeito nenhum sair sem almoçar, depois descambar para a roça de tia Milena pegar umbu. Entre o Mocambo e a Capelinha, uma estrada com pés de frutas comidas sem saber se venenosas. Entre a casa na Santa Luzia e a Pousada Aconchego, ver-ouvir Urânia e Annandra.

Encontrando Urânia e dialogando na Rádio Utinga.fm, no mês de fevereiro de 2024, questionamos juntas: quais são as memórias que desejamos construir sobre Utinga que conte mais do que o monopólio de poder pela elite local, desconhecedora dos anseios da população Utinguense? Neste momento, a memória que reconstruo aponta para a família Sousa.

Enfim, fiquei ali na ponta aguda do rizoma esquerdo da Bela Vista de Utinga, que já era Utinga quando nasci. Todos esses “Entre’s” foram perpetuados em fotografias e com elas é possível lembrar. O poder do registro joga-nos as pistas do que foi e do que há de ser. E agora os deixo com Mariinha e Tavinho, um casal que viveu na Rua 7 de Abril.

2.2. Mariinha e Tavinho: retalhos costurados pela coragem

De Vozinha lembro do macarrão com óleo. De Vozinha ficou a imagem dos cabelos totalmente brancos, metáfora vívida de um chumaço de algodão. De Vozinha lembro do primeiro almoço diário às 10h da manhã e depois o segundo na casa de vô Dalva ao meio dia.

Trouxemos para Goiânia alguns pedaços de Vozinha, que de vez em quando me passam despercebidos, mas estão sempre por aqui. A toalha de mesa, estampada com flores coloridas, o lençol vermelho, que hoje quem usa sou eu para expor produtos comercializados por aí afora. A casa dela era repleta de coisinhas, miúdas, que dava pra carregar. E de fato carregamos. As “coisonas” foram vendidas, derrubadas ou descartadas, depois que não tinha mais nem Tavinho (Vozinho) nem Mariinha (Vozinha). Certos pedaços o vento tem que levar. A geladeira que sabe-se lá como ainda ligava, o quadro horrendo, *fake*, da Monalisa que ficava na sala, o fogão a lenha, o sofá. A parte da casa, onde morei nos primeiros anos de vida, que ficava colada ao lado da de Vozinha, ficou para tio Octávio.

Hoje tudo mudou. Ao ir em Utinga percebi e vi o óbvio: o tempo passa! E que saber-ancestral poderoso esse de ter certeza que superamos os desafios

diários e as tentativas de genocídio do sistema-morte. Ressoa:

gira - gira - gira
Furacão
Ventania
venta - gira

roda - roda - roda
Oceano
Tempestade
tempo - roda¹³.

Na minha memória, a casa de Vozinha era azul, com uma porta pequena de madeira, parecida com uma miniatura de cancela. As paredes chapiscadas. O chão era encerado vermelho, não tinha piso. A fotografia contesta minha memória.

Imagem 2 - Eu, Lavínia, com 3 anos entrando na casa de minha bisavó, Vozinha.



Referência: Acervo pessoal

Algumas plantas ficavam penduradas, não lembro quais, mas mainha sim: Samambaia, Espada de São Jorge, Comigo Ninguém Pode e Colar de Bananinha. Adentrando na próxima porta, possível de visualizar na fotografia, lembro de um sofá velho, logo, um quarto grande à esquerda, onde Vozinha experimentou dias tristes antes do findar da vida. Caminhando, chegávamos

13 MENDES, 2023, p. 17.

numa sala-cozinha, com um tal quadro da Monalisa, mesa, cadeiras, geladeira. Era no fundo que ficava a cozinha com o fogão à lenha e a porta para o quintal, que eu sentava para almoçar e tomar Tubaína. Fundo de terra viva, com uma caixa d'água de cimento, uma lavanderia (que em Goiás chamam de tanque), alguns galos que tio Octávio criava e demais detalhes não me lembro.

Contou-me mainha que na casa de Vozinha funcionava um hotel, chamado Primor. Havia uma fachada com luzes, que terminou jogada no quintal por algum tempo. Lembro dos copos de pinga, com fundo roxo, que nunca mais vi iguais, e acreditei ser para consumo próprio.

Nesta pousada se abrigava as maiores figuras e, obviamente, não lembro de nenhuma delas. Um tal de Velho Pinto que dava “Boa noite” para os apresentadores do Jornal Nacional e disse mainha:

- Nem era Fátima Bernardes ainda.

E eu cá pensei: Valha-me! O tempo rodou. “Poesia é tempo. Tempo como ritornelo, disperso em uma espacialidade rítmica” (Martins, 2021, p. 19). O susto bobo de quem engole tanto tempo que não lembra que ainda é jovem: eu mesma, a pesquisadora que vos escreve.

Segundo mainha, a pousada foi abrigo de imigrantes, viajantes, moradores de Utinga que fugia das suas inquietudes familiares, de homens e mulheres que esperavam as desavenças se acalmarem para retornar às casas.

De Vozinho lembro da barriga que eu sentava e deitava em cima. De Vozinho lembro da bicicleta para pedalar até a roça. De Vozinho lembro que não havia dia que estava sem bigode. Dele não sei se alguém ficou com objetos, mas nós não. Sempre aliei a casa à Vozinha, pois foi ela a última de todas e com ela foi-se a casa.

Na viagem que citei anteriormente, muito escutei sobre o Hotel. Fez de fato parte da história da cidade, sendo um dos pontos inevitáveis juntamente aos bares de Lícia (minha prima) e Dona Dina (uma querida residente na Rua 7 de abril há mais de 90 anos).

Tia Goi e Lícia contaram que o movimento de pessoas era constante. Os transeuntes do centro de Utinga sempre passavam pelos três negócios, pois era inevitável. Na década de 1990, a cidade era menor em extensão e encontrava-se em expansão.

Nesse hotel morou também minha vó, Neide, filha única como eu. Falecida, ainda nova, com 36 anos, quando eu tinha apenas 1. Professora Simone Belas, Lourdes, Tia Goi, prima Anne e tantas outras pessoas lembram de vó como se fosse hoje. O falecimento dela chocou e surpreendeu a todos, pois tinha apenas 36 anos. Tia Goi diz que há trejeitos em mim que lembram ela. Mainha disse que meu andar é “igualzinho”.

Tia Goi merece destaque especial. É a única que possui uma fotografia de minha tataravó, mãe de Vozinho, apelidada de Dindinha, investigação que merece um escrito específico. Fotografia que pedi e ela gentilmente disse não. Risos. Além disso, prima carnal de vó Neide, lembra da aventura que foi viver em Utinga há 30 anos.

Às vezes vista como comuns e descartáveis, as fotografias despertam memórias, acessadas quando almejamos lembrar e rememorar - de novo e de novo - a partir de intuítos distintos que geram detalhes peculiares. Exemplifico: tia Goi ao ver a fotografia de Dindinha novamente pode se lembrar do meu pedido e não necessariamente da persona representada. Assim, por mais que não seja possível mudar o ângulo das fotografias já reveladas, é possível associarmos a momentos partilhados a partir das mesmas.

Reencontrei Tia Ziza, com 85 anos, a ancestral mais velha em idade da nossa família materna. Prima carnal de Vozinha, veja só. Ou seja, minha prima, mas tia, avó, de tudo um pouco. E Lícia, filha de tia Ziza.

Nossa ancestral lembra do Hotel, de Vozinha e costura até hoje como ninguém. Contou que a última mortalha costurada foi a de Vozinha, a pedido da própria, e nunca mais fez este tipo de peça. Há carinho no tom de voz, respeito na referência e leveza detalhista na lembrança. Ela não gosta de tirar fotografias, mas tirou uma comigo.

Imagem 3 - Tia Ziza e eu



Referência: Acervo pessoal

Tia Ziza relatou que seu pai era irmão do pai de Vozinha. Lembra da convivência com sua prima carnal como se fossem irmãs. Encontravam-se com frequência quando mais jovens. Ouvir tia Ziza foi de grande valia, pois sobre Vozinha sabíamos muito pouco. Mesmo mainha e tio Maicon não lembravam bem dos familiares, nem como e por quê esses elos memoriais se perderam.

Na minha infância lembro bem de tia Nesa (de nome Sinésia). Caminhava pela cidade todos os dias em seus plenos 80 anos. Cabelos brancos como algodão, assim como Vozinha. Abraçava-me, eu pedia a benção, ela falava sempre: filha de Dani cresceu tanto... Reconhecia-me com facilidade, independente da quantidade de dias que não a via passar na rua às 5 ou 10 da manhã. Na hora do almoço se recolhia.

Eu e mainha acreditávamos que tia Nesa era irmã de criação de Vozinha. Lícia e tia Ziza revelaram-nos outra coisa: Nesa era tia de Vozinha e, de fato, tiveram uma criação muito próxima e cotidiana.

A oralidade conta-nos o que não revela fotografias. Retiradas a partir da prioridade de ângulos, sujeitas e narrativas. A voz solta o que a memória desenha e codifica em palavras. Os elos familiares, até os desconhecidos, são fortalecidos, impressos na autoridade da mais velha e no respeito de quem vos escreve. Uma carta para Utinga e ao mesmo tempo para mim: somos importantes.

Do Hotel Primor, três irmãos filhos de vó Neide: Daniella, Maicon e Octávio. Respectivamente, contadora, advogado e graduando em Educação Física. Do Hotel Primor, a neta e bisneta mais velha: Lavínia. Historiadora e mestranda em Geografia, a primeira da família por instituições públicas federais. O pano de fundo é o mesmo: disseram a todos nós que estudar era a saída para fazer-nos viver no findar e nascer de cada dia.

A história da nossa família às beiras do Rio Utinga não é de hoje, mas as raízes sobre o acesso às universidades públicas estão nascendo. Férteis.

2.3. Passado ancestral familiar: inspiração científica e literária

Questionei-me muito, ao longo desta pesquisa, sobre como acreditamos nas anedotas de neutralidade e distância do objeto, contadas pelos acadêmicos que se dizem mesmo cientistas, mas abstraem tanto que perdem o mais desejado: entender o real a partir do real.

Coragem para propor ruptura com as estruturas e fazê-la, por mais que a branquitude acadêmica de classe média - que finge-se de desentendida e, assim, convence alguns de sua inocência inexistente - desfaça, não concorde e criminalize (sempre que puder) nossa escrita-existência.

Depois de tudo, pedem que expliquemos *como*, *quando* e *por quê*, como se fôssemos um site gratuito de livre acesso. Naveguem-se em mim, não no seu auto

conhecimento. Grifo: ironia. Sim, existem ironias em textos acadêmicos. D'alguns autores e autoras que falam e escrevem línguas dos loucos. Existe ciência que diz mais do que *Fonte 12, Arial ou Times New Roman, Espaçamento 1,5 cm*.

Existe mais! Sempre existiu. A nossa ciência, recortada, dissipada e subestimada, quando tomamos a caneta, torna-se rica em profundidade e sentidos distintos da violência gratuita-injustificável. O tempo fatiado em passado-presente-futuro não nos contempla. O tempo historiográfico fatiado em antiguidade-medieval-moderna-contemporânea não diz o que somos. *Nós*. O tempo antes e depois de Jesus não nos situa, não me situa, não situa a todos. O tempo sucessivo, unidirecional e regido pelo progresso é uma construção que se forjou como coletiva¹⁴.

Concomitante a isso, a região invadida nomeada de América e posteriormente de América Latina não nos situa, não me situa, não situa a todos. A nação e a noção de cidadania não se construiu de forma democrática. Vivo na América Latina¹⁵ que muito diz sobre como a nossa, vivida e experienciada, construiu e constrói as terras de cá.

Este tempo produzido está paralelo à forja de uma memória una, não diversa, que encobre o Sul Global com uma película de silêncio e demonização. Através da escrita literária e acadêmica procuro desvendar camadas de silêncios produzidos sobre os sujeitos e as sujeitAs como eu, vistos como subalternos, terceiro-mundistas, pouco desenvolvidos, outrificados¹⁶ (Restrepo, 2018). Foi assim que ao escrever poemas e confrontar-me sobre a superficialidade das memórias familiares, recorri ao meu (não)lugar científico historiográfico, oferecendo-me óticas investigativas, metodologias e possibilidade de disputar a escrita.

Ainda é comum revisitarmos a história e nos depararmos com temporalidades, espacialidades e personalidades heroicizadas do ponto de vista tradicional-positivista. Compreendendo que a intelectualidade negra, seja na história ou em outras ciências, oferece-me formas-outras de ver, sentir e interpretar os sujeitos sociais em transformações no tempo-espaço, usufruo da minha liberdade neste escrito, elevando uma família invisível do interior da Bahia à vanguarda da construção de um dos primeiros hotéis da cidade de Utinga. Após o falecimento de Vozinho e Vozinha, as memórias desenham caminhos que levaram aos estudos, que crescemos ouvindo como a saída mais viável para perspectivar nosso bem-viver.

14 MARTINS, Leda Maria. Teosofias, tempos e teorias. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Coleção Encruzilhada. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

15 GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afrolatinoamericano. In.: UCPA, União dos Coletivos Pan-Africanistas. *Lélia Gonzalez: Primavera para as rosas negras*. Rio de Janeiro: Diáspora Africana, 2018.

16 RESTREPO, Eduardo. Pensar o fim do desenvolvimento sem as certezas de extremas outridades.

Ir à Utinga desvendou teias que cobriram a visão ao despedir-me e não retornar há tempos: a vivência infantil e as lembranças advindas da mesma não desenham mais o que é Utinga. Deparei-me com um tempo-espaço outro, fundamental para repensar como lembrava-via a cidade e as minhas raízes na produção poética que publiquei e pretendo publicar.

A criança que antes jogava bola na rua e brincava de esconde-esconde, hoje é uma mulher negra lésbica, com ímpeto por representar eus líricos de identidades circunstanciadas nestes lugares sociopolíticos, culturais e sexuais de maneiras-formas-ângulos distintos de quando estou (estamos) “Mal representada, abandonada / Mutilada, violentada”¹⁷.

Nós precisamos ir além da reprodução do negro e da negra ideais, ambos resilientes, sobreviventes e dolorosamente vilipendiados. A nossa necessária dor e superação também é uma invenção branca presente na produção literária dominante:

Essa literatura está atrelada a um modelo histórico do negro no qual seu grito dói sufocado pela avalanche de contradições de uma sociedade e cultura brasileiras, que por terem sido produzidas fortemente pelo grupo ainda como escravo, às vezes funciona como impedimento de sua própria busca de emancipação e modernização. Aí o negro é aquele que ao lado da indignação e da busca de mudanças, nunca alcança, porque serve como anteparo das lutas dos demais oprimidos. É ele muito mais um alçador de bandeiras do que um agente de mudança, não ficando muito claro as especificidades de suas questões¹⁸.

Nas literaturas em que sujeitAs como eu aparecemos, em regra sou (somos) “vítima passiva de um fatalismo”¹⁹. Dizem e escrevem, em tom acusatório, sobre nossa produção infantil, pouco universal, inconstante e sensual. “Mas as mulheres sobreviveram. Como poetas. E não existem novas dores. Já as sentimos antes. E escondemos esse fato no mesmo lugar onde temos escondido nosso poder”²⁰.

Os amores, as paixões, os gozos, os autocuidados, as alegrias e os cotidianos são caros na poesia que tra(n)ço. Propor-me a isso, como em “Sexualidade à flor da língua” (2022) é compreender como as emoções e os sentimentos são destituídos da negritude. Beatriz Nascimento²¹ chama atenção para o fato de que as relações afrocentradas são escassas, e:

17 MENDES, Lavinia de Sousa Almeida. *Sexualidade à flor da língua*. Espírito Santo: Editora Pedregulho, 2022, p. 19.

18 NASCIMENTO, op. cit., p. 109.

19 IDEM.

20 LORDE, op. cit., p. 48.

21 NASCIMENTO, op. cit., p. 110.

(...) quando há trata-se de um amor destituído de prazer, no qual o sentimento está restrito às questões de sobrevivência material. Se há exceções não cobrem a tendência a apresentar, não dois seres que se desejam, mas que se juntam por contingências ligadas às perspectivas de vida mais primária: alimentar-se, trabalhar, (se trabalham, geralmente isto cabe à mulher), propiciar outros seres sem ambição e morrem.

Recusei-me a morrer (de novo) na literatura poética. Faça-me envolta de amor, beleza, ancestralidade e vida. Recusei-me a crer nas anedotas racistas da esquerda elitista de que o amor é invenção burguesa. Faça-me uma revoltosa que deleita-se com a revolução transgressora do amor-entre-mulheres.

Audre Lorde adverte:

Para as mulheres, então, a poesia não é um luxo. É uma necessidade vital da nossa existência. Ela cria o tipo de luz sob a qual baseamos nossas esperanças e nossos sonhos de sobrevivência e mudança, primeiro como linguagem, depois como ideia, e então como ação mais tangível. É da poesia que nos valem para nomear o que ainda não tem nome, e que só então pode ser pensado. Os horizontes mais longínquos das nossas esperanças e dos nossos medos são pavimentados pelos nossos poemas, esculpido nas rochas que são nossas experiências diárias.²²

Para nós, mulheres negras lésbicas, a escrita é um campo de disputas severas, rudes e injustas, mas necessário. Demarcar a vida, o prazer e o riso, em divergência a ode ao sofrimento e à sobrevivência, é propor desmascarar o prisma cisheteronormativo.

“Vamo fazê estripulia?”²³

3. APONTAMENTOS CONCLUSIVOS

A oralidade constituiu essa pesquisa autoetnográfica, em busca de fortalecer os traços que são memoriais da família utingense de Mariinha e Tavinho, da rua 7 de abril. A presente investigação partiu de anseios individuais em saber mais sobre o meu passado familiar, importante construto para as identidades que perpassam corpo-mente-território e o fazer literário profissional.

Uma fotografia da década de 1990, de Tavinho/bisavô materno, fez com que a busca por desvelar silêncios espaço-temporais se intensificasse. Dialogando principalmente com mainha, o Hotel Primor foi descoberto por mim, que nada lembrava a respeito: os meus bisavôs gerenciaram um dos primeiros hotéis da cidade de Utinga.

Ir à Utinga em fevereiro/março de 2024 possibilitou ver e ouvir sobre os contrastes entre o passado e o presente da família, da cidade e de mim mesma.

22 LORDE, 2019, p. 45.

23 MENDES, op. cit. 2023, p. 74.

Ziza, ancestral materna mais velha, lembra de detalhes preciosos sobre Vozinha, o Hotel, fins de ciclos e inícios de outros.

Movimento fortalecedor do fazer literário e acadêmico que pretendo aprimorar. O encontro de partes do meu Eu antes não vistas, delimitadas e abraçadas, fez-me crescer ao materializar ancestralidade em vida e realizar autoetnografia, método desafiador e inovador para as trajetórias das mulheres negras acadêmicas.

Ao iniciar esta escrita, em 2023, não estava ainda no mestrado na Universidade Federal de Goiás e não tinha contato com a noção de autoetnografia. Ao viajar para Utinga já sabia do resultado, aguardava o período de matrículas e a chegada das unidades físicas de *Fruta Mordida*. Hoje tenho tudo isso nas mãos e em andamento.

A literatura no olho do furacão me guia há alguns anos, não só como fazer profissional, mas também como expressão de liberdade, encontro de si e alerta de continuidade. Movimento-vivência não romântica, extremamente desafiadora, desigual, em muitos momentos desanimadora e injusta a ponto de condenar uma vida por uma vírgula. Retomar Marta Quintiliano (2019, p. 121) é importante: “Minha autoetnografia é assim um ato transgressor onde expurgo minha dor, mas acima de tudo, problematizo meu mundo”. Não há como estar neste meio sem refletir sobre os limites impostos.

Por fim, vale afirmar que a nossa poesia é vivência-outra em relação ao que circula pelos corredores apáticos, livros da ciência verdadeira e da poesia pura: “Os patriarcas brancos nos disseram: ‘Penso, logo existo’. A mãe negra dentro de cada uma de nós - a poeta - sussurra em nossos sonhos: ‘Sinto, logo posso ser livre’” (Lorde, 2019, p. 47).

REFERÊNCIAS E INSPIRAÇÕES

FAZEDORES DE MEMÓRIAS 3. **Casa Sueli Carneiro**. Disponível em: <https://youtube.com/@casasuelicarneiro9041?si=icK7vdOOeTZ06qzr>. Acesso em: 17 de maio de 2024.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afrolatinoamericano. In.: UCPA, União dos Coletivos Pan-Africanistas. **Lélia Gonzalez**: Primavera para as rosas negras. Rio de Janeiro: Diáspora Africana, 2018.

LORDE, Audre. A poesia não é um luxo. **Irmã outsider**: ensaios e conferências. Tradução Stephanie Borges. 1. Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

MARTINS, Leda Maria. Teosofias, tempos e teorias. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Coleção Encruzilhada. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MENDES, Lavínia de Sousa Almeida. **Fruta Mordida, Perfume da Mata.** Belém: Editora Folheando, 2023. Obra vencedora do II Prêmio Variações LGBTQIA+.

MENDES, Lavínia de Sousa Almeida. **Rascunhos de minh'alma.** 1. ed. – São Paulo: Editora Feminas, 2021. Obra vencedora da primeira edição do Prêmio Dandaras de Poesia, realizada pela Editora Feminas em 2020-2021.

MENDES, Lavínia de Sousa Almeida. **Riacho me chama de chão.** 1. ed. Camaçari - BA: Editora Arpillera, 2023.

MENDES, Lavínia de Sousa Almeida. **Sexualidade à flor da língua.** Espírito Santo: Editora Pedregulho, 2022.

NASCIMENTO, Beatriz. Literatura e Identidade. In.: Ratts, Alex e Gomes, Bethania. **Todas (as) distâncias:** poemas, aforismos e ensaios de Beatriz Nascimento. Salvador-BA: Ogum's Toques Negros, 2015.

QUINTILIANO, Marta. **Redes afro-indígenaafetivas:** uma autoetnografia sobre trajetórias, relações e tensões entre cotistas da pós-graduação stricto sensu e políticas de ações afirmativas na Universidade Federal de Goiás. Dissertação (mestrado em Antropologia Social). Universidade Federal de Goiás, 2019.

RESTREPO, Eduardo. Pensar o fim do desenvolvimento sem as certezas de extremas outridades. **Revista Língua & Literatura**, vol. 19, núm. 33, 2018, pp. 208-228.

LANÇANDO “MALDIÇÕES À ESCRAVATURA”: SOJOURNER TRUTH E ABOLICIONISMO NO JORNAL IMPRENSA EVANGÉLICA

Mariana da Silva Rodrigues de Lima¹

INTRODUÇÃO

Apregadora itinerante e ex-escrava Sojourner Truth (1797-1883), cujo nome de nascimento foi Isabella Baumfree, é na atualidade uma personagem histórica importantíssima para temáticas como a abolição da escravidão e a luta pelos direitos das mulheres² negras nos EUA.³ Ela tornou-se um ícone estadunidense, teve seu nome dado à uma sonda enviada à Marte em 1997 e em sua homenagem foi erigida, em 2009, uma estátua no Hall da Emancipação do Capitólio dos Estados Unidos.⁴ Ademais, Sojourner Truth é um símbolo para o feminismo afro-estadunidense, sendo citada por bell hooks,⁵ Deborah Gray White, Angela Davis,⁶ Patricia Hill Collins⁷ e por

1 PPGH/UERJ.

2 Em consonância com Hanna Simões, optou-se nesse texto por evitar classificar o movimento de emancipação das mulheres no século XIX como feminista, uma vez que este termo não era o utilizado na época. Desta forma, se faz mais apropriado referir-se a esse movimento como uma mobilização em prol dos direitos das mulheres ou dos direitos femininos. Cf. SIMÕES, Hanna Karolyne Souza. Resistência e autoria em Sojourner Truth: o micropoder como prática social. *Revista Três [...] Pontos*, Belo Horizonte, v. 17, n. 1, p. 82, nota 1, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistatrespontos/article/view/39615>. Acesso em: 13 maio 2024.

3 RAYNAUD, Claudine. Sojourner Truth: foi chretienne, abolitionisme, féminisme. *Études Théologiques et Religieuses*, Montpellier, t. 94, p. 232, 2019/2. 2019. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-etudes-theologiques-et-religieuses-2019-2-page-231.htm>. Acesso em: 13 maio 2024. SIMÕES, Hanna Karolyne Souza. Resistência e autoria em Sojourner Truth: o micropoder como prática social... p. 82.

4 RAYNAUD, Claudine. *Op. cit.*, p. 232.

5 Gloria Jean Watkins (1952-2021) usou o pseudônimo bell hooks grafado em minúsculas de forma deliberada para indicar que sua pessoa é menos importante que suas obras. O pseudônimo era uma homenagem à sua bisavó Bell Blair Hooks. Cf. HOOKS, Bell. *Ensinando pensamento crítico: sabedoria prática*. 3. reimpr. São Paulo: Elefante, 2022. p. 283. RAYNAUD, Claudine. *Op. cit.*, p. 232, nota 1.

6 RAYNAUD, Claudine. *Op. cit.*, p. 232. SIMÕES, Hanna Karolyne Souza. *Op. cit.*, p. 82.

7 Como, por exemplo, em COLLINS, Patricia Hill. *O poder da autodefinição*. *In*:

Djamila Ribeiro no Brasil.⁸ Sua trajetória e engajamento político associaram a luta abolicionista e a luta pelos direitos das mulheres, um posicionamento que refletia a sua condição social de mulher negra e que também era inseparável de sua fé cristã.⁹

Assim, Sojourner Truth tornou-se uma figura histórica reconhecida no feminismo negro e no debate sobre o abolicionismo. Todavia, diante do intenso envolvimento de Truth com a fé cristã e o protestantismo surge a questão de se ela foi, em algum momento, lembrada entre os protestantes. E, sim, ela teve a sua história de vida narrada no jornal *Imprensa Evangelica* no artigo “Negra ilustre”,¹⁰ publicado em 21 de junho de 1884. Um texto escrito por ocasião do falecimento de Truth e no qual são descritos aspectos de sua trajetória, contendo representações da negritude e do feminino. Esta fonte é o objeto de análise do presente texto,¹¹ no qual se recorre ao arcabouço teórico composto pelas noções de ilusão biográfica, de Pierre Bourdieu, de representação, de Roger Chartier, e de negritude a partir das ideias de Kabengele Munanga e Grada Kilomba. Por meio desses instrumentos teórico-metodológicos, objetiva-se compreender as possíveis razões que proporcionaram a publicação de um texto sobre Sojourner Truth no jornal mencionado, tendo em consideração o grupo religioso mantenedor do periódico bem como o seu engajamento na causa abolicionista.

Para alcançar esse objetivo este texto é constituído pela presente introdução, duas seções de discussão e considerações finais. Na introdução, buscou-se apresentar o assunto a ser tratado pelo texto. A seguir a seção “O jornal *Imprensa Evangelica*, o movimento abolicionista e Sojourner Truth” será destinada para elucidar a inserção no Brasil do grupo religioso responsável pelo jornal, a fundação do periódico, a gestão e o corpo editorial no momento de publicação do artigo mencionado, o envolvimento da folha no movimento abolicionista brasileiro e a publicação do artigo. A seção seguinte, ““Negra ilustre”: a mobilização da imagem de Sojourner Truth” terá seu debate concentrado na análise da fonte, isto é, a análise sobre o discurso articulado

Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. São Paulo: Boitempo, 2019. p. 179-215.

8 SIMÕES, Hanna Karolyne Souza. Op. cit., p. 82.

9 RAYNAUD, Claudine. Op. cit., p. 232.

10 A fonte analisada neste texto teve a sua grafia atualizada de acordo com o uso corrente da Língua Portuguesa. Originalmente o título do artigo é “Negra illustre”, mas devido à atualização realizada aqui empregou-se a seguinte grafia: Negra ilustre. Entretanto, na referência bibliográfica da fonte a grafia de época do título será mantida.

11 Este trabalho é uma pequena parte da pesquisa de doutorado em desenvolvimento de sua autora no Programa de Pós-Graduação em História da UERJ. Essa pesquisa possui a orientação da Prof.^a Dr.^a Camila Borges da Silva e a coordenação da Prof.^a Dr.^a Lúcia Maria Bastos Pereira das Neves e financiamento da CAPES.

no artigo “Negra ilustre”, com a finalidade de perscrutar as representações do feminino e da negritude tecidas pelo *Imprensa Evangelica* por meio da exposição da trajetória de Sojourner Truth. Finalmente, as considerações finais serão um espaço para a condensação das conclusões angariadas ao longo do texto.

O JORNAL *IMPRESA EVANGELICA*, O MOVIMENTO ABOLICIONISTA E SOJOURNER TRUTH

A publicação presbiteriana *Imprensa Evangelica* foi o primeiro periódico protestante do Brasil, criado em 5 de novembro de 1864 por Ashbel Green Simonton com o auxílio de Alexander Latimer Blackford, José Manoel da Conceição, Domingos Manoel de Oliveira Quintana e Antônio José dos Santos Neves.¹² A inserção do protestantismo presbiteriano no Brasil iniciou-se em 1859, com a chegada ao Rio de Janeiro do missionário Ashbel Green Simonton, enviado pela Junta de Missões da Presbyterian Church in the United States of America (PCUSA)¹³.¹⁴ O estabelecimento do presbiterianismo, nas províncias do Rio de Janeiro e também de São Paulo, durante as décadas de 1860 e 1870 se deu em um país que tinha o catolicismo como religião oficial, de acordo com a Constituição de 1824, e cuja laicidade só seria oficialmente decretada em 1890 pela República.¹⁵

Voltando ao periódico, ele circulou de 1864 até 1892 e a partir de 1879 teve São Paulo como o seu local de publicação, após ter sido impresso no Rio de Janeiro desde a sua fundação.¹⁶ No momento da publicação do artigo “Negra

12 LIMA, Mariana da Silva Rodrigues de. A instrução feminina pela perspectiva protestante: as propostas do jornal *Imprensa Evangelica* (1886). In: COLÓQUIO DE GÊNERO E PESQUISA HISTÓRICA. 4., 2023. Irati. Anais [...]. Guarapuava: Coordenadoria de Tecnologia e Informação - COORTI, 2023. s.p. Disponível em: https://evento.unicentro.br/files/Submissaoarquivos/car_submissao/20_07_2023_car_submissao_1317493396.pdf. Acesso em: 09 set. 2023. MEDEIROS, Pedro Henrique Cavalcante de. Por Cristo e pela Pátria brasileira: Abolicionismo, Laicidade e Conservadorismo na imprensa protestante Oitocentista (1880-1904). 2020. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, 2020. p. 43. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=9422810. Acesso em: 05 out. 2022.

13 Devido à Guerra Civil (1861-1865) a Igreja Presbiteriana, bem como outras denominações protestantes nos EUA, dividiu-se, em 1861, entre uma Igreja do Norte e uma Igreja do Sul. A Igreja do Norte era a Presbyterian Church in the United States of America (PCUSA) e a Igreja do Sul era a Presbyterian Church in the United States (PCUS). Esta última enviou missionários para o Brasil em 1869. Cf. MATOS, Alderi S. Os Pioneiros Presbiterianos do Brasil (1859-1900): Pastores, Missionários e Leigos do Século 19. São Paulo: Cultura Cristã, 2004. p. 13-14.

14 MATOS, Alderi S. Os Pioneiros Presbiterianos do Brasil (1859-1900): Pastores, Missionários e Leigos do Século 19... p. 13.

15 MEDEIROS, Pedro Henrique Cavalcante de. Op. cit., p. 32, 34.

16 LIMA, Mariana da Silva Rodrigues de. Op. cit., s.p.

ilustre” o *Imprensa Evangelica* encontrava-se em sua terceira gestão, presidida pelo missionário George W. Chamberlain entre 1877 e meados de maio de 1886.¹⁷ Durante essa gestão houve a maior participação de presbiterianos brasileiros como redatores do jornal, os quais passaram a veicular suas opiniões sobre temas variados, incluindo questões políticas e sociais,¹⁸ como, por exemplo, a causa abolicionista. A primeira vez que o periódico publicou algo a respeito do escravismo foi em 1871 na ocasião da Lei do Ventre Livre e passou a se posicionar de forma mais clara contra a escravidão e a favor do abolicionismo a partir da década de 1880, quando esse debate alcançou o seu auge na sociedade imperial brasileira. No entanto, o engajamento do periódico nessas discussões pode ter sido apenas religioso, com o objetivo de demonstrar como o protestantismo coadunava-se com os ideais dos liberais abolicionistas.¹⁹

O movimento abolicionista no Brasil pode ser dividido em três fases. Entre 1868 e 1871 pode-se demarcar o seu início, proporcionado pelas pressões internacionais, entre 1878 e maio de 1884 o movimento nacionalizou-se em meio ao contexto dos governos liberais, e, entre 1885 e fevereiro de 1888 localiza-se a sua fase de confrontação e desobediência civil, em alguns casos violenta.²⁰ Dessa forma, a participação mais incisiva do *Imprensa Evangelica* nos debates abolicionistas situa-se entre as fases de nacionalização e confrontação. O ano de 1884 foi de extrema importância para o movimento abolicionista, pois foi a partir desta data que começaram as campanhas pela libertação de territórios, isto é, espaços legalizados sem escravidão, por meio da Comissão Central Emancipadora. Tais locais funcionariam como cidades refúgio para escravizados que houvessem fugido, além de também constituírem-se como um modelo para sociedades pós-escravistas. Uma importante conquista dessa campanha foi a abolição da escravatura na província do Ceará em 25 de março de 1884.²¹

Além disso, o ano de 1884 é o momento da guinada abolicionista do jornal *Imprensa Evangelica*, atestado pelo aumento de artigos sobre esse assunto publicados nas páginas do periódico protestante. Nas vinte e quatro edições

17 SANTOS, Edwiges Rosa dos. O jornal *Imprensa Evangelica*: Diferentes fases no contexto brasileiro (1864-1892). São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2009, p. 97, 115-116. LIMA, Mariana da Silva Rodrigues de. Op. cit., s.p.

18 SANTOS, Edwiges Rosa dos. Op. cit., p. 97.

19 MEDEIROS, Pedro Henrique Cavalcante de. Por Cristo e pela Pátria brasileira: Abolicionismo, Laicidade e Conservadorismo na imprensa protestante Oitocentista (1880-1904)... p. 54-55.

20 Ibid., p. 56.

21 Ibid., p. 66.

desse ano, em pelo menos dezessete delas a questão foi abordada.²² E foi durante esse ano de 1884, na edição de 21 de junho, que o artigo “Negra ilustre” sobre a trajetória de Sojourner Truth foi publicado no *Imprensa Evangelica*. Este artigo não tem indicação de autoria e se trata de um texto pequeno escrito em memória de Truth devido ao seu falecimento. No entanto, diante dessa narrativa biográfica, faz-se necessário ter cautela frente à ilusão biográfica que tais tipos de escrita podem produzir. Por ilusão biográfica compreende-se o entendimento da história de vida como uma sucessão de eventos cronológicos narrados conforme uma ordem lógica que lhes imprimiria um sentido de coerência.²³ A fim de contrastar a trajetória de vida de Sojourner Truth e a imagem de sua vida criada pelo *Imprensa Evangelica*, abaixo realiza-se um pequeno esboço biográfico de Truth, para em seguida, na próxima seção de debate deste texto, analisar-se o discurso elaborado no artigo “Negra ilustre”.

Como mencionado na seção introdutória desse texto, Truth nasceu em 1797, faleceu em 1883 e teve como nome de nascimento Isabella Baumfree. Seu engajamento nas lutas abolicionistas e pelos direitos das mulheres a tornaram uma personagem histórica célebre e um símbolo para o feminismo negro. Ela nasceu no estado de Nova York e foi sucessivamente propriedade de, pelo menos, cinco senhores. Do seu nascimento até 1799 foi propriedade do Coronel Johannes Hardenbergh e depois de seu filho, Charles Hardenbergh, entre 1799 e 1806. Depois serviu a John Neely entre 1806 e 1808, posteriormente ao pescador e taverneiro Martinus Schryver entre 1808 e 1810 e por fim a John Dumont, de quem foi escrava por dezoito anos, entre 1810 e 1828. Dumont havia prometido libertá-la em 4 de julho de 1827, um ano antes de sua libertação legal, mas ele retirou a sua promessa e Isabella fugiu no outono de 1826, levando a sua filha mais nova.²⁴

Ela e sua filha foram acolhidas e resgatadas pela família Van Wagenen que morava próximo do hotel de Dumont e Isabella usou o sobrenome dessa família por um tempo. Em junho de 1827 ela decidiu voltar para a casa de seu antigo senhor, John Dumont, mas quando ela estava subindo à caleça²⁵ teve

22 Ibid., p. 66.

23 BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: Razões Práticas: Sobre a teoria da ação. 11. ed. 9. reimpr. Campinas: Papirus, 2020. p. 74-75.

24 RAYNAUD, Claudine. Sojourner Truth: foi chretienne, abolitionisme, féminisme... p. 233.

25 Segundo o *Dicionário da Língua Brasileira* de Luiz Maria da Silva Pinto, a caleça era uma sege de aluguel, em que a sege era uma carruagem pequena que tinha somente um assento. Cf. PINTO, Luiz Maria da Silva. Caleça. In: PINTO, Luiz Maria da Silva. *Dicionário da Língua Brasileira*. Ouro Preto: Typographia de Silva, 1832. s.p. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5414>. Acesso em: 3 jan. 2023. PINTO, Luiz Maria da Silva. Sege. In: PINTO, Luiz Maria da Silva. *Dicionário da Língua Brasileira*. Ouro Preto: Typographia de Silva, 1832. s.p. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/>

uma visão em que Deus lhe apareceu e se converteu.²⁶ Em 1828 Isabella deixou a casa dos Van Wagenen e passou a viver em Nova York, principalmente em Manhattan, trabalhando como doméstica para vários senhores até 1843.²⁷ Em primeiro de junho de 1843 ela decidiu, a partir de, segundo ela, um chamado do Espírito, tornar-se pregadora e mudar de nome para Sojourner, apenas um tempo depois ela passou a utilizar o sobrenome Truth. Após ser questionada e ridicularizada por uma mulher quaker sobre qual seria o seu sobrenome, Sojourner pediu a Deus um sobrenome e nesse momento ela passou a adotar o sobrenome Truth.²⁸ Assim, Isabella van Wagenen tornou-se Sojourner Truth, Peregrina da Verdade.²⁹

O contexto do Segundo Grande Despertar auxilia no entendimento do envolvimento religioso de Truth entre 1810 e 1830.³⁰ Entretanto, para se compreender esse movimento é necessário explicar a conjuntura religiosa dos EUA entre os séculos XVIII e XIX. O começo do século XVIII foi marcado pelo enfraquecimento do fervor religioso e do puritanismo nos Estados Unidos e as causas que propiciaram esse cenário foram: os embates políticos com a Inglaterra que provocaram a Guerra de Independência, as ideias iluministas, a teologia e as práticas disciplinares nas igrejas. Os embates políticos podem ter redirecionado o foco da religião para questões mais imediatas, ao passo que os ideais iluministas, com a sua proposta de tudo submeter ao exame da razão, questionaram o pensamento e sentimentos religiosos. Por outro lado, a teologia e a disciplina de cariz calvinista ortodoxo estabeleceram a incapacidade humana para a aproximação à Deus e a exigência rigorosa de experiência religiosa para a admissão de membros nas igrejas.³¹

Esse contexto de enfraquecimento do interesse religioso gerou a demanda por outras configurações teológicas e eclesiais que pudessem atender às necessidades da sociedade estadunidense. Nesse sentido, os Grandes Despertamentos realizaram mudanças no pensamento religioso do protestantismo nos EUA e apesar das diferentes tradições protestantes e das discordâncias internas entre elas, observase uma unidade teológica e estrutural.³² O Primeiro Grande Despertamento foi

bbm/5414. Acesso em: 3 jan. 2023.

26 RAYNAUD, Claudine. Op. cit., p. 233-234.

27 Ibid., p. 235-236.

28 RAYNAUD, Claudine. Sojourner Truth: foi chretienne, abolitionisme, féminisme... p. 235-236.

29 Ibid., p. 238. SIMÕES, Hanna Karolyne Souza. Resistência e autoria em Sojourner Truth: o micropoder como prática social... p. 87 e nota 9.

30 RAYNAUD, Claudine. Op. cit., p. 237.

31 MENDONÇA, Antonio Gouvêa. O Celeste Porvir: A inserção do protestantismo no Brasil. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. p. 82-83.

32 Ibid., p. 83.

um movimento de retomada do fervor religioso em variadas localidades e grupos religiosos diferentes, cuja duração se deu entre 1730 e a Guerra de Independência. Pregadores de destaque do Primeiro Grande Despertamento foram Jonathan Edwards e George Whitefield. Após a morte do primeiro houve a queda do fervor religioso, mas também a expansão do metodismo.³³

O Segundo Grande Despertamento, por sua vez, teve início na década de 1810 e seguiu até meados do século XIX. Focalizou as obras humanas, a capacidade de tomada de decisões e a realização de tarefas complexas.³⁴ Teve seu surgimento nas igrejas metodistas e batistas que rejeitaram determinadas doutrinas calvinistas e em igrejas anglicanas e congregacionalistas que buscavam adaptar suas crenças.³⁵ E foi neste contexto religioso que Truth desenvolveu o seu fervor religioso crescente.³⁶ Após deixar a casa dos Van Wagenen, Isabella trabalhou para James Latourette entre 1829 e 1832, o qual era líder de um movimento perfeccionista. As doutrinas perfeccionistas defendiam que por meio da graça de Deus era possível alcançar os objetivos cristãos na vida terrena. São oriundas do fundador do Metodismo, John Wesley, com sua exortação aos crentes para buscarem a perfeição na terra por meio do processo de santificação.³⁷

Latourette era líder do “Holy Club” onde eram aceitos os testemunhos públicos de homens e mulheres e prezava-se pela simplicidade no vestir. Conjectura-se que foi provavelmente Latourette que encorajou Truth, naquela época ainda Isabella, a falar em público. Os perfeccionistas acreditavam no poder da oração, em sinais e milagres. Ainda em Nova York, ela frequentou a Igreja metodista de John Street, mas a deixou devido à discriminação racial, passando a frequentar a Zion African Church onde ela reencontrou sua filha Sophia e seu filho Michael e descobriu que sua filha Nancy havia morrido.³⁸ Enquanto trabalhou para Latourette ela acompanhou suas assembleias públicas ao ar livre, realizadas em Croton e Mount Pleasant. Depois ela passou a trabalhar para Elijah Pierson, através de quem ela conheceu Robert Matthews, em maio de 1832. Nesse contexto ela passou a integrar a “The Retrenchment Society” juntamente com Frances Folger e Sarah Pierson, uma associação criada em 1825 que valorizava a oração, o jejum e a sobriedade no vestir.³⁹

33 Ibid., p. 84-85.

34 MENDONÇA, Antonio Gouvêa. O Celeste Porvir: A inserção do protestantismo no Brasil... p. 86.

35 RAYNAUD, Claudine. Sojourner Truth: foi chretienne, abolitionisme, féminisme... p. 237.

36 Ibid., p. 237.

37 Ibid., p. 238-239. MENDONÇA, Antonio Gouvêa. Op. cit., p. 88.

38 RAYNAUD, Claudine. Op. cit., p. 239.

39 Ibid., p. 240.

Após a morte de sua esposa Sarah em 1830, Elijah Pierson, convencido de que Deus o havia chamado para ser o profeta Elias, formou a comunidade Reino de Mathias juntamente com Robert Matthews e entre os seus membros estava Isabella, a única negra. Matthews, o profeta Mathias, alegava ser a encarnação de Jesus e de Mateus, além de ser também o único mensageiro de Deus.⁴⁰ Em 1834, Pierson morreu e Mathias foi acusado de envenená-lo, ao passo que os Folger acusaram Isabella pelo envenenamento, ela, por sua vez, abriu um processo contra Mathias, para a devolução do dinheiro que ela havia dado ao profeta, e contra os Folger por difamação e ganhou a causa. Além disso, nesse processo ela também ganhou 125 dólares.⁴¹ Depois desse episódio, ela trabalhou para Perez Whiting, passando a frequentar ambientes de avivalismo espiritual, engajados com reformas sociais.⁴²

Nos anos 1840, além de ter feito a sua mudança de nome, Sojourner Truth também se envolveu com os Mileristas. O milenarismo foi a crença na segunda vinda de Cristo e um movimento religioso popular, por sua vez, os Mileristas, seguidores de William Miller (1782-1849), acreditavam que a vinda de Cristo se daria no dia 22 de outubro de 1844. Porém, outras datas já tinham sido consideradas antes, como 21 de março de 1843, 21 de março de 1844 e, finalmente, 22 de outubro de 1844. Diante da não ocorrência do retorno de Jesus na data prevista, os mileristas enfrentaram o que ficou conhecido como a Grande Decepção. Neste movimento religioso, Truth buscava acalmar a agonia dos fiéis.⁴³ Na década de 1850 Sojourner Truth se aproximou do “Progressive Friends” que seguiam o espiritualismo da filosofia de Swedenborg, a qual valorizava um cristianismo com experiências místicas e as visões espirituais.⁴⁴ E em 1858 ela se uniu a um grupo de quakers radicais em Battle Creek, Michigan, localidade na qual ela passaria a residir a partir de 1860.⁴⁵

O engajamento político de Truth foi além das pautas abolicionistas e pelos direitos das mulheres. Em Battle Creek ela participou do recrutamento de tropas negras para a armada da União durante a Guerra de Secessão, recolheu alimentos para os soldados negros e defendeu a passagem da 15ª Emenda, que estabelecia o direito de voto aos homens negros. Em 1864, ela encontrou-se com o presidente Lincoln em Boston, depois da proclamação oficial da Emancipação,

40 Ibid., p. 240. SIMÕES, Hanna Karolyne Souza. Resistência e autoria em Sojourner Truth: o micropoder como prática social... p. 88, nota 13.

41 RAYNAUD, Claudine. Sojourner Truth: foi chretienne, abolitionisme, féminisme... p. 241.

42 Ibid., p. 242.

43 Ibid., p. 238 e nota 25.

44 Ibid., p. 242 e nota 45.

45 Ibid., p. 243.

entre tantas outras mobilizações. Truth morreu em 26 de novembro de 1883.⁴⁶ Em suma, Sojourner Truth foi uma mulher negra estadunidense muito ativa politicamente e com forte envolvimento religioso. Ela tornou-se reconhecida ainda em vida por meio de seus discursos e de sua peregrinação. Em 1850 conseguiu publicar a narrativa de sua vida, a qual ela ditou para uma vizinha, Olive Gilbert, escrever entre 1846 e 1849. Além disso, vários de seus discursos foram transcritos e publicados em jornais da época, principalmente, depois de seu discurso em “Ain’t I a Woman?”, “E eu não sou uma mulher?”, proferido em 1851 na Convenção dos Direitos da Mulher em Ohio⁴⁷.⁴⁸ Assim, muitas imagens foram construídas sobre Sojourner Truth, como, por exemplo, mas não unicamente, as produzidas por Harriet Beecher Stowe e Frances Dana Gage, entretanto, devido ao fato de não saber ler e nem escrever Truth não pôde avaliar criticamente o que foi escrito sobre ela.⁴⁹

“Negra ilustre”: a mobilização da imagem de Sojourner Truth

O artigo “Negra ilustre” publicado no jornal *Imprensa Evangelica*, em 21 de junho de 1884, também produziu uma determinada imagem sobre a vida de Sojourner Truth. Para compreender melhor a construção dessa imagem se faz necessário atentar para o caráter da fonte periódica. No que tange a maior parte do século XIX brasileiro, pode-se dizer que o discurso dos jornais era permeado por um cariz doutrinário, de defesa de ideias e de intervenção no espaço público. Além disso, também é crucial considerar a forma peculiar como cada periódico tratou os assuntos sobre os quais publicou, atentando-se ao fato de que cada veículo impresso seguiu critérios de seleção e de narração que lhes eram próprios.⁵⁰ Em relação à imagem criada sobre Sojourner Truth no periódico protestante *Imprensa Evangelica* aventa-se, como comentado anteriormente, que esse discurso estava alinhado com a postura abolicionista que a folha empossou

46 Ibid., p. 243.

47 Esse discurso, pronunciado em 29 de maio de 1851 em Akron (Ohio), possui duas transcrições. A primeira e menor foi publicada em 21 de junho de 1851, por Marius Robinson, no *Anti-Slavery Bugle* e a segunda e mais conhecida foi publicada em 23 de abril de 1863, por Frances Dana Gage, no periódico *Independent*. Essa fala de Sojourner Truth constituiu-se em um discurso de extrema importância para o movimento pelos direitos das mulheres do século XIX, por evidenciar a interseccionalidade de gênero, raça e classe, e também para o feminismo negro estadunidense do século XX. Cf. SIMÕES, Hanna Karolyne Souza. Resistência e autoria em Sojourner Truth: o micropoder como prática social... p. 84.

48 SIMÕES, Hanna Karolyne Souza. Resistência e autoria em Sojourner Truth: o micropoder como prática social... p. 85, 82.

49 Ibid., p. 85-86.

50 LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi. (Org.). Fontes Históricas. 3. ed. 5. reimpr. São Paulo: Contexto, 2020. p. 133, 139.

de forma mais incisiva a partir de 1884, o ano de publicação do artigo “Negra ilustre” no periódico.

Outro ponto interessante de se mencionar é a relação entre o discurso do jornal sobre a mulher negra, a partir desse artigo sobre Truth, e a presença de mulheres negras nas congregações presbiterianas. Explorar esse viés conduz a análise para o exame das associações entre o discurso do periódico e a realidade vivida na comunidade protestante presbiteriana no Brasil. E no que concerne a presença de mulheres negras no presbiterianismo oitocentista é conhecido o caso das escravizadas Felismina e Lucinda, arroladas como membros da igreja presbiteriana de São Paulo em 1879, em que Felismina teve de esperar quatro anos para obter o consentimento de seu senhor para unir-se à comunidade protestante, levando também consigo Lucinda. Outras escravizadas que se tornaram membros dessa igreja foram Benedicta Justina, que servia à família de Dona Anna Almeida, e Joana e Leonor, ambas servas de Dona Maria Antonia.⁵¹ Uma vez que elas eram vistas pela sociedade imperial escravista como produtos, produtoras e reprodutoras – isto é, a tríplice significação e utilização de seus corpos –,⁵² a presença dessas mulheres negras escravizadas torna-se um ponto importante para se compreender a representação da mulher negra criada pelo jornal a partir de Truth, onde, possivelmente, essa imagem significasse uma idealização dessa mulher.

Esta questão de um possível ideal de mulher negra torna necessário esclarecer as noções de representação e de negritude, pois neste trabalho a imagem de Sojourner Truth tecida pelo jornal *Imprensa Evangelica* é compreendida como uma representação da mulher e da negritude utilizada para endossar o discurso abolicionista do periódico. As representações formuladas são percepções sobre o mundo social, construídas de acordo com os interesses do grupo que as modelou. Dessa maneira, as representações não são neutras, antes têm o objetivo de produzir estratégias e práticas com a finalidade de impor autoridade, legitimar um projeto de reforma ou justificar condutas e escolhas.⁵³ Logo, a representação da mulher negra realizada a partir do discurso sobre a história de vida de Sojourner Truth não pode ser entendida como um discurso meramente fúnebre, mas como um texto portador de intencionalidades ajustadas com os

51 LESSA, Vicente Themudo. Anais da Primeira Igreja Presbiteriana de S. Paulo. São Paulo: Igreja Presbiteriana Independente, 1965. p. 168.

52 VIANA, Iamara da Silva. “Tríplice utilização” dos corpos negros femininos: gênero, raça, sevícias e escravidão – Rio de Janeiro, século XIX. *Tempo, Niterói*, v. 29, n. 1, p. 278, Jan./Abr. 2023. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tem/a/dM4tntBDYDmsWhjhdyz545B/>. Acesso em: 15 abr. 2024.

53 CHARTIER, Roger. Por uma sociologia histórica das práticas culturais. *In: A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1990. p. 17. (Coleção Memória e Sociedade).

objetivos do corpo editorial do jornal. E em se tratando da criação de uma imagem de mulher negra, convém também explicitar aqui a noção de negritude.

A negritude é uma reação racial negra à agressão racial branca. Dessa forma, a negritude constitui-se em dois movimentos: um voltado para a referência às compreensões que o mundo ocidental “branco” criou sobre os negros, e outro concentrado na cultura negra.⁵⁴ Assim, a negritude promove tanto a retomada de si do sujeito negro enquanto sujeito histórico, quanto à crítica às fantasias brancas sobre o significado da negritude, fantasias que não representam os negros, mas que revelam o imaginário branco.⁵⁵ Assim, pode-se aventar que a produção do artigo “Negra ilustre” publicado no jornal *Imprensa Evangelica* construiu uma imagem sobre Sojourner Truth formada pelas representações, percepções sociais, que a sua redação tinha sobre a mulher negra, bem como sobre a negritude em geral. O referido artigo apresenta-se sem indicação de autoria, mas o fato de ter sido publicado aponta que o corpo editorial do jornal aceitou o disposto em seu conteúdo.

Considerando que o material aqui analisado é um artigo de jornal é importante frisar que o seu discurso fortaleceu uma determinada visão social, cuja escolha de adjetivos para caracterizar Sojourner Truth é muito significativa.⁵⁶ A começar pelo título do texto – “Negra ilustre” – observa-se a excepcionalidade com a qual Truth foi idealizada. O rótulo da excepcionalidade posto em pessoas negras cumpre dois objetivos no imaginário branco: estabelecer a diferença, em que o negro não é como o branco, e generalizar a diferença, onde todos seriam representantes do grupo negro. Entretanto, há os casos em que um indivíduo se destaca de seu grupo, sendo removido dele ou rotulado como uma exceção exemplar.⁵⁷ Ou seja, uma pessoa negra representaria toda a comunidade negra, mas quando uma pessoa negra se destaca, as realizações dessa pessoa não são valorizadas de forma integral, pois elas vieram de pessoas cujas ações são

54 MUNANGA, Kabengele. Negritude afro-brasileira: perspectivas e dificuldades. Revista de Antropologia, São Paulo, v. 33, p. 110, 1990. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/111217>. Acesso em: 28 out. 2023. Id. Negritude e identidade negra ou afrodescendente: um racismo ao avesso? Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN), Curitiba, v. 4, n. 8, p. 12, jul./out. 2014. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/site/article/view/246>. Acesso em: 28 out. 2023.

55 Id. Negritude afro-brasileira: perspectivas e dificuldades... p. 111. KILOMBA, Grada. A Máscara. Cadernos de Literatura em Tradução, São Paulo, n. 16, p. 175, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/clt/article/view/115286>. Acesso em: 13 out. 2023. Tradução de Jéssica Oliveira de Jesus.

56 SIMÕES, Hanna Karolyne Souza; SANTOS, Marcel de Lima. Exemplary Exceptions: the singularity of Sojourner Truth and Jarena Lee and the nineteenth-century American society. Revista Cerrados, Brasília, v. 32, n. 61, p. 172, maio. 2023. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/45864>. Acesso em: 13 maio 2024.

57 Ibid., p. 171.

menosprezadas. Logo, esse indivíduo se trata de um destaque no mar de tantos outros negros sem face e sem nome.⁵⁸

Além disso, quando um indivíduo se torna excepcional entre outros de seu grupo, isso também significa que as expectativas direcionadas para esse grupo passam a ser baseadas no estereótipo de sujeito excepcional e nas imagens negativas criadas pelos grupos dominantes. Logo, visões estereotipadas criam uma única manifestação da negritude e ser considerado “excepcional” implica tornar-se digno desse rótulo de modo a ser separado.⁵⁹ Desta forma, o próprio título do artigo ao classificar Sojourner Truth como uma negra ilustre, opera uma diferenciação entre ela e a comunidade de negros e negras, conferindo a ela um status de excepcionalidade. O artigo começou apontando que “folhas estrangeiras” estavam dando a notícia da “morte de uma velha negra que soube tornar ilustre o nome extravagante de Sojourner Truth”.⁶⁰ Neste trecho inicial observa-se o contexto da produção do texto, o qual era a morte de Truth ocorrida em Battle Creek, no dia 26 de novembro de 1883.⁶¹

Além disso, há a caracterização de Truth como “uma velha negra” que através de sua trajetória de vida alcançou o reconhecimento, tornando seu nome, visto pela redação do periódico como “extravagante”, ilustre. A ênfase na idade de Truth apresenta-se novamente no texto, a seguir indica-se que ela havia morrido em Battle Creek, Michigan, e que “ignorava-se a sua idade precisa”, no entanto, era “certo que tinha mais de cem anos”.⁶² Nesta parte o periódico divulga uma informação incorreta, uma vez que ao morrer Truth deveria ter aproximadamente 87 anos. Entretanto, a ênfase na sua idade e a constante caracterização dela como uma mulher idosa apontam para a intencionalidade de se criar uma imagem de excepcionalidade, de modo que a trajetória de Truth contrariou as expectativas esperadas para pessoas de sua idade. Pois, uma vez que uma mulher negra e idosa poderia ser vista como um sujeito sem capacidades,⁶³ Sojourner Truth “soube tornar ilustre”⁶⁴ o seu nome.

Em seguida, o periódico mencionou que ela havia nascido escrava em Nova York no condado de Ulster, que havia sido emancipada em 1817 e que

58 Ibid., p. 171.

59 SIMÕES, Hanna Karolyne Souza; SANTOS, Marcel de Lima. Exemplary Exceptions: the singularity of Sojourner Truth and Jarena Lee and the nineteenth-century American society... p. 172.

60 NEGRA ilustre. Imprensa Evangelica, São Paulo, 21 de junho de 1884, p. 95. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 10 abr. 2024.

61 RAYNAUD, Claudine. Sojourner Truth: foi chretienne, abolitionisme, féminisme... p. 243.

62 NEGRA ilustre. Imprensa Evangelica, São Paulo, 21 de junho de 1884, p. 95.

63 SIMÕES, Hanna Karolyne Souza; SANTOS, Marcel de Lima. Op. cit., p. 174.

64 NEGRA ilustre. Imprensa Evangelica, São Paulo, 21 de junho de 1884, p. 95.

se renomeou como Sojourner Truth, de acordo com ela, “por ordem do céu”.⁶⁵ Outra informação incorreta é encontrada nesse trecho, pois em 1817 Truth ainda era uma mulher escravizada sob o senhorio de John Dumont.⁶⁶ Prosseguindo o texto comentou o envolvimento dela com o Metodismo e com os Mileristas, como se observa no trecho a seguir:

O clero metodista, admirado da eloquência natural, verdadeiramente extraordinária, de que era dotada a ex-escrava, enviou-a como missionária para pregar entre a gente de cor; porém ela abandonou ao fim de pouco tempo esta seita religiosa pela dos mileristas que julgavam próximo o fim do mundo. Quando viu que a terra continuava a mover-se, dedicou-se de corpo e alma à ideia de abolicionista, de que foi um dos apóstolos mais ativos e mais eloquentes até o dia da emancipação.⁶⁷

Neste excerto o periódico detalha a relação de Sojourner Truth com a religião e valoriza a sua oratória. No entanto, a exposição desses dados se fez conforme a lógica da excepcionalidade. Primeiramente, sua eloquência foi classificada como “natural” e como “extraordinária” e desta forma ela se tornou uma exceção entre seus pares negros, de modo que não foi incluída na regra geral imposta aos sujeitos negros.⁶⁸ Para mais, caracterizar a oratória de Truth como “natural” reforça ainda mais a excepcionalidade, pois invisibiliza os percalços possivelmente enfrentados por ela para o desenvolvimento dessa habilidade de falar em público. Por outro lado, o texto apresentou o poder de agência de Sojourner Truth ao descrever as suas pertenças religiosas, enfatizando como ela abandonou o projeto missionário metodista e os mileristas e como decidiu dedicar-se à causa abolicionista com afinco. Sendo vista pelo periódico como “um dos apóstolos mais ativos e mais eloquentes”⁶⁹ dessa luta até a emancipação promovida por Lincoln em 1863.⁷⁰

E foi este ponto específico da trajetória de Truth que o jornal mais focalizou ao dedicar os dois parágrafos seguintes à exposição do seu ativismo abolicionista. Neste mister o periódico mencionou que por muitos anos “Sojourner Truth percorreu os Estados Unidos em todos os sentidos e reclamou a abolição da escravatura em grande número de conferências que fizeram sempre

65 NEGRA illustre. Imprensa Evangelica, São Paulo, 21 de junho de 1884, p. 95.

66 RAYNAUD, Claudine. Sojourner Truth: foi chretienne, abolitionisme, féminisme... p. 233.

67 NEGRA illustre. Imprensa Evangelica, São Paulo, 21 de junho de 1884, p. 95.

68 SIMÕES, Hanna Karolyne Souza; SANTOS, Marcel de Lima. Exemplary Exceptions: the singularity of Sojourner Truth and Jarena Lee and the nineteenth-century American society... p. 174.

69 NEGRA illustre. Imprensa Evangelica, São Paulo, 21 de junho de 1884, p. 95.

70 RÉMOND, René. História dos Estados Unidos. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 67. (Coleção Universidade hoje).

a mais profunda impressão nos auditórios”.⁷¹ A seguir o periódico prosseguiu na exaltação das qualidades oratórias de Truth: “Os seus improvisos eram obras primas de eloquência popular e apaixonada. Alta, direita, os olhos brilhantes como os de uma loba, quando com a sua voz estridente de profetiza lançava maldições à escravatura e acumulava os epítetos, o efeito era irresistível”.⁷² A classificação da oratória de Truth como “popular e apaixonada”, a caracterização de seu olhar como o olhar de uma loba e de sua voz “de profetiza” como “estridente” aproximam Truth do ideal pastoral do século XIX visto como primitivo e exótico.⁷³

Em seguida o jornal mencionou o encontro da “velha Sojourner Truth” com o presidente Lincoln após a emancipação, abordou a memória de Truth sobre o navio *Fullon* e por fim comentou que ela deixou “uma pequena fortuna em propriedades em Battle Creek e nos arredores” e que seus herdeiros eram os três filhos que moravam com ela.⁷⁴ Em suma, o artigo “Negra ilustre” foi um texto que fez parte da agenda abolicionista empossada pelo jornal *Imprensa Evangelica* a partir de 1884, como foi mencionado anteriormente. E diante do interesse e do posicionamento do periódico a favor da abolição da escravidão no Brasil, mencionar a trajetória de uma mulher negra engajada na causa da emancipação dos escravizados nos EUA se mostrou uma boa oportunidade para se veicular uma outra imagem sobre as mulheres negras, além de reforçar o ideal dos Estados Unidos como o exemplo que deveria ser seguido pelo Brasil, uma vez que este país já havia abolido a escravidão. Entretanto, a construção da narrativa biográfica de Sojourner Truth no periódico apoiou-se na excepcionalidade, separando Truth de seus pares da comunidade negra.⁷⁵

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer deste texto foram explorados aspectos sobre o engajamento do periódico *Imprensa Evangelica* nos debates abolicionistas no Brasil, cujo principal impulso ocorreu no ano de 1884, o ano de publicação do artigo “Negra ilustre” que buscou abordar a trajetória de Sojourner Truth, que havia morrido em 26 de novembro de 1883.⁷⁶ Assim, a formação de uma imagem sobre a sua vida se deu após a sua morte e como toda narrativa biográfica, o artigo mencionado

71 NEGRA illustre. *Imprensa Evangelica*, São Paulo, 21 de junho de 1884, p. 95.

72 NEGRA illustre. *Imprensa Evangelica*, São Paulo, 21 de junho de 1884, p. 95.

73 SIMÕES, Hanna Karolyne Souza. Resistência e autoria em Sojourner Truth: o micropoder como prática social... p. 85-86.

74 NEGRA illustre. *Imprensa Evangelica*, São Paulo, 21 de junho de 1884, p. 95.

75 SIMÕES, Hanna Karolyne Souza; SANTOS, Marcel de Lima. Op. cit., p. 174.

76 RAYNAUD, Claudine. Sojourner Truth: foi chretienne, abolitionisme, féminisme... p. 243.

selecionou dados, alguns apresentados até de forma incorreta, sobre a história de vida de Sojourner Truth. Esta narrativa tinha um determinado propósito, pois criou uma representação sobre o que teria sido a vida dessa mulher negra, representação adequada e ajustada às concepções que tal periódico tinha sobre a negritude e ao seu anseio de posicionar-se nos debates abolicionistas brasileiros. À primeira vista, a imagem de Sojourner Truth construída pelo *Imprensa Evangelica* parece ser muito positiva, na medida em que valorizou o engajamento dela no movimento abolicionista estadunidense. Entretanto, essa valorização muitas vezes se fez conforme a lógica da excepcionalidade, na qual ela era separada da comunidade negra, resultando numa ofensa aos sujeitos negros que não eram “excepcionais”.⁷⁷

Além disso, o foco em apenas uma dimensão do engajamento político de Sojourner Truth – a causa abolicionista – e a não menção, deliberada ou por ignorância, de seu envolvimento com o movimento pelos direitos das mulheres também é um aspecto a ser considerado no que tange a seleção de fatos biográficos para a construção da imagem de Truth pelo periódico. Ademais, o fato de a redação decidir publicar sobre a trajetória de uma mulher negra estadunidense e seu envolvimento no movimento abolicionista desse país também sugerem uma valorização dos Estados Unidos como o modelo a ser seguido pelo Brasil. Em suma, a representação sobre a mulher e a negritude condensadas na história de vida de Sojourner Truth tal como narrada pelo *Imprensa Evangelica* criou uma imagem de mulher negra intrépida e “excepcional”, com um poder de agência e de eloquência que a distanciava das representações correntes sobre a população negra. À Truth não se aplicavam as designações de produto, produtora e propriedade, esta tripla significação e utilização dos corpos negros femininos escravizados.⁷⁸ Lente pela qual Felismina, Lucinda, Benedicta Justina, Joana e Leonor eram vistas pela sociedade brasileira imperial escravista e pelos seus senhores e senhoras. Mulheres negras escravizadas que possivelmente conformaram-se aos papéis sociais impostos a elas, mas cujas consciências, em que talvez se encontrassem oposições, não nos são acessíveis⁷⁹ visto a falta de fontes.

77 SIMÕES, Hanna Karolyne Souza; SANTOS, Marcel de Lima. Exemplary Exceptions: the singularity of Sojourner Truth and Jarena Lee and the nineteenth-century American society... p. 174-175.

78 VIANA, Iamara da Silva. “Tríplice utilização” dos corpos negros femininos: gênero, raça, sevícias e escravidão – Rio de Janeiro, século XIX... p. 278.

79 COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Sociologia e Estado*, Brasília, v. 31, n. 1, p. 113, Jan./Abr. 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/MZ8tzzsGrvmFTKFqr6GLVMn/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 22 abr. 2024.

REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. *In: Razões Práticas: Sobre a teoria da ação*. 11. ed. 9. reimpr. Campinas: Papyrus, 2020. p. 74-82.
- CHARTIER, Roger. Por uma sociologia histórica das práticas culturais. *In: A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1990. p. 13-28. (Coleção Memória e Sociedade).
- COLLINS, Patricia Hill. **Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro**. *Sociologia e Estado*, Brasília, v. 31, n. 1, p. 99-127, Jan./Abr. 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/MZ8tzszsGrvmFTKFqr6GLVMn/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 22 abr. 2024.
- COLLINS, Patricia Hill. O poder da autodefinição. *In: Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. São Paulo: Boitempo, 2019. p. 179-215.
- HOOKS, Bell. **Ensinando pensamento crítico: sabedoria prática**. 3. reimpr. São Paulo: Elefante, 2022.
- KILOMBA, Grada. A Máscara. *Cadernos de Literatura em Tradução*, São Paulo, n. 16, p. 171-180, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/clt/article/view/115286>. Acesso em: 13 out. 2023. Tradução de Jéssica Oliveira de Jesus.
- LESSA, Vicente Themudo. **Anais da Primeira Igreja Presbiteriana de S. Paulo**. São Paulo: Igreja Presbiteriana Independente, 1965.
- LIMA, Mariana da Silva Rodrigues de. A instrução feminina pela perspectiva protestante: as propostas do jornal *Imprensa Evangelica* (1886). *In: COLÓQUIO DE GÊNERO E PESQUISA HISTÓRICA*. 4., 2023. Irati. **Anais [...]**. Guarapuava: Coordenadoria de Tecnologia e Informação - COORTI, 2023. s.p. Disponível em: https://evento.unicentro.br/files/Submissaoarquivos/car_submissao/20_07_2023_car_submissao_1317493396.pdf. Acesso em: 09 set. 2023.
- LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. *In: PINSKY, Carla Bassanezi. (Org.). Fontes Históricas*. 3. ed. 5. reimpr. São Paulo: Contexto, 2020. p. 111-153.
- MATOS, Alderi S. **Os Pioneiros Presbiterianos do Brasil (1859-1900): Pastores, Missionários e Leigos do Século 19**. São Paulo: Cultura Cristã, 2004.
- MEDEIROS, Pedro Henrique Cavalcante de. **Por Cristo e pela Pátria brasileira: Abolicionismo, Laicidade e Conservadorismo na imprensa protestante Oitocentista (1880-1904)**. 2020. 259 f. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, 2020. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=9422810. Acesso em: 05 out. 2022.

MENDONÇA, Antonio Gouvêa. **O Celeste Porvir: A inserção do protestantismo no Brasil**. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

MUNANGA, Kabengele. Negritude afro-brasileira: perspectivas e dificuldades. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 33, p. 109-117, 1990. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/111217>. Acesso em: 28 out. 2023.

MUNANGA, Kabengele. Negritude e identidade negra ou afrodescendente: um racismo ao avesso? **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, Curitiba, v. 4, n. 8, p. 6-14, jul./out. 2014. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/site/article/view/246>. Acesso em: 28 out. 2023.

NEGRA illustre. **Imprensa Evangelica**, São Paulo, 21 de junho de 1884, p. 95. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 10 abr. 2024.

PINTO, Luiz Maria da Silva. Caleça. In: PINTO, Luiz Maria da Silva. **Dicionário da Língua Brasileira**. Ouro Preto: Typographia de Silva, 1832. s.p. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5414>. Acesso em: 3 jan. 2023.

PINTO, Luiz Maria da Silva. Sege. In: PINTO, Luiz Maria da Silva. **Dicionário da Língua Brasileira**. Ouro Preto: Typographia de Silva, 1832. s.p. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5414>. Acesso em: 3 jan. 2023.

RAYNAUD, Claudine. **Sojourner Truth: foi chretienne, abolitionisme, féminisme**. Études Théologiques et Religieuses, Montpellier, t. 94, p. 231-252, 2019/2. 2019. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-etudes-theologiques-et-religieuses-2019-2-page-231.htm>. Acesso em: 13 maio 2024.

RÉMOND, René. **História dos Estados Unidos**. São Paulo: Martins Fontes, 1989. (Coleção Universidade hoje).

SANTOS, Edwiges Rosa dos. **O jornal Imprensa Evangelica: Diferentes fases no contexto brasileiro (1864-1892)**. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2009.

SIMÕES, Hanna Karolyne Souza. Resistência e autoria em Sojourner Truth: o micropoder como prática social. **Revista Três [...] Pontos**, Belo Horizonte, v. 17, n. 1, p. 82-89, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistatrespontons/article/view/39615>. Acesso em: 13 maio 2024.

SIMÕES, Hanna Karolyne Souza; SANTOS, Marcel de Lima. Exemplary Exceptions: the singularity of Sojourner Truth and Jarena Lee and the nineteenth-century American society. **Revista Cerrados**, Brasília, v. 32, n. 61, p. 168-180, maio. 2023. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/45864>. Acesso em: 13 maio 2024.

VIANA, Iamara da Silva. **“Tríplice utilização” dos corpos negros femininos: gênero, raça, sevícias e escravidão** – Rio de Janeiro, século XIX. Tempo, Niterói, v. 29, n. 1, p. 277-296, Jan./Abr. 2023. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tem/a/dM4tntBDYDmsWhjhdyz545B/>. Acesso em: 15 abr. 2024.

A NARRATIVA FANTÁSTICA COMO DENÚNCIA SOCIAL EM *A RAINHA DO IGNOTO*

Ana Luiza Mendes¹

Por muito tempo na história “Anônimo” foi uma mulher.
Virginia Woolf

INTRODUÇÃO

A frase de Virginia Woolf (1882-1941) denuncia o apagamento das mulheres da História. No que diz respeito à cena literária, tal apagamento encobre autoras que, apesar da imposição da restrição da criação literária, buscaram seu espaço. Para tanto, elas utilizaram artifícios para conseguirem transmitir suas ideias, como publicar seus textos sob o anonimato ou, ainda, sob um pseudônimo masculino. Ao longo dos séculos e com o desenvolvimento da História das mulheres e da crítica literária feminista, a ação e produção dessas mulheres começaram a ganhar espaço que antes lhes era negado. Nessa conjuntura, encontram-se diversas obras de autoria feminina cuja prática foi, por tempos, desconsiderada e mantida fora do cânone literário. A ação da escrita era considerada como uma atividade própria do mundo masculino, relacionado à criação, à autonomia, à dominação, enquanto o universo feminino era concebido como o da submissão e da restrição a ambientes domésticos, restritos. Muitas produções de mulheres foram desconsideradas, menosprezadas ou publicadas como se tivessem sido criadas por seus maridos.

Muitas filhas, mães, esposas ou amantes escreveram à sombra de grandes homens e se deixaram sufocar por essa sombra. As relações familiares, hierarquizadas e funcionais, não incentivavam o surgimento de um outro escritor na família, principalmente se a concorrência vinha de uma mulher.²

1 UFPR.

2 DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. *Estudos Avançados*, 17(49), 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9950>. Acesso em: 18 jun. 2022, p. 87.

Esses casos não são isolados, mas ao mesmo tempo que ilustram a opressão sofrida pelas mulheres contribuem para pensarmos nas estratégias criadas por elas para superar esses obstáculos. Ainda que as possibilidades fossem restritas, elas empunharam suas penas para escrever histórias a partir de suas perspectivas de mundo, servindo também como denúncia dos abusos da sociedade patriarcal. Algumas delas experienciaram trajetórias dolorosas para adentrar no mundo literário, sendo necessário assumir pseudônimos masculinos e enfrentando severas críticas como é, por exemplo, o caso das irmãs Brontë, hoje inseridas no cânone, mas cujas escritas não foram totalmente aceitas, pois suas narrativas foram consideradas inapropriadas para a época.

As irmãs Charlotte (1816-1855), Emily (1818-1848) e Anne (1820-1849), escrevendo sob os pseudônimos de Currer Bell, Ellis Bell e Acton Bell, respectivamente, desafiaram a sociabilidade da época e criaram narrativas que nos apresentam mulheres muito distintas do que a sociedade inglesa do século XIX considerava permitido. A heroína de Charlotte, Jane Eyre, denuncia de forma desafiadora as péssimas condições às quais as mulheres eram submetidas. Já a história criada por Emily Brontë recebeu severas críticas, pois sua linguagem foi considerada violenta e selvagem demais para os padrões da época, principalmente para o comportamento feminino. *Morro dos ventos uivantes* (1847), hoje considerado um livro importante da literatura mundial, abalou as concepções de normalidade da época de sua publicação, pois ousou falar sobre incesto, adultério, temas polêmicos, além de apresentar uma mulher, Catherine, fora dos padrões, criada de uma maneira livre, desenvolvendo uma personalidade arisca, impulsiva e não atendendo aos comandos da autoridade masculina. Por sua vez, Anne Brontë narra, em *A Inquilina de Wildfell Hall* (1848), a história de Helen Graham que, com seu filho, foge do marido alcoólatra e violento e passa a viver de sua pintura. Essa obra causou tanto impacto que Charlotte não permitiu que ela fosse reeditada após a morte da irmã.

As irmãs Brontë e suas narrativas servem de exemplo para pensarmos nas dificuldades da inserção das mulheres no mundo da literatura. Elas, mesmo sendo de uma condição mais favorável do que muitas outras mulheres de sua época, enfrentaram os preconceitos acerca da sua ação na sociedade. Suas obras estão inseridas na era vitoriana (1837-1904), período de grande progresso, mas também de muitas mortes, violência e de um extremo controle sobre a conduta, sobretudo das mulheres. Ou seja, esse período foi regido pelo paradoxo entre luz e sombra refletido também na literatura que “denunciava assim os limites impostos por uma sociedade extremamente fiscalizadora da moral e dos bons costumes.”³ Tal fiscalização era ordenada de diferentes formas, dentre elas por

3 SANTANA, Luciana Wolff Apolloni; SENKO, Elaine Cristina. Perspectivas da Era

meio do sistema educacional que policiava o comportamento dos alunos. A estrutura de ensino é, inclusive, uma das críticas apresentadas por Jane Eyre que relata a péssima maneira como as meninas eram tratadas concomitantemente à defesa da autonomia das mulheres e da equidade entre os gêneros.

À escrita-denúncia das irmãs Brontë juntam-se outras autoras do século XIX que encontraram na literatura um subterfúgio para se fazerem ouvir. Consoante com as dicotomias do período vitoriano, ainda que as mulheres fossem mais controladas e sofressem vividamente as amarras da sociedade patriarcal, elas tiveram maior acesso à literatura e se tornaram grande parte do público leitor a partir do século XVIII, momento em que surge uma forma de narrativa que se tornará bastante popular: o romance. Tal popularização pode ser compreendida na modificação da prática da leitura. A partir desse período, ela passa a ser extensiva, isto é, o leitor tinha à sua disposição uma variedade de títulos, promovendo a laicização da leitura e criando múltiplas práticas de fazê-la.

Em todos os lugares, o crescimento e a laicização da oferta impressa, a circulação de livros interditos, a multiplicação dos periódicos, o triunfo dos pequenos formatos e a proliferação dos gabinetes literários e sociedades de leitura, onde é possível ler sem necessariamente comprar, permitem e impõem novas maneiras de ler. Para os leitores mais instruídos, as possibilidades de leitura parecem expandir-se, propondo práticas diferenciadas segundo os tempos, lugares e gêneros.⁴

Nesse contexto, as mulheres das classes mais privilegiadas, sem poderem trabalhar ou desenvolver atividades para além do recinto doméstico, tornaram-se uma grande parte do público leitor.⁵ Ao longo desse processo, elas também se tornaram autoras, e não à toa que o século XIX é definido como “a era das mulheres romancistas.”⁶ Os entraves causados pelo patriarcalismo, que não permitiam que as mulheres participassem de ações da vida pública e política, objetivavam que elas permanecessem nos recônditos do lar. Assim o fazendo, elas utilizaram a literatura como refúgio, mas também como uma forma de ganhar o mundo, descortinando outros horizontes, refletindo sobre questões plurais que, em teoria, elas não deveriam discutir. Desse modo, ultrapassaram a

Vitoriana: sociedade, vestuário, literatura e arte entre os séculos XIXe XX. Revista Diálogos Mediterrânicos, n. 10, jun, 2016. Disponível em: <https://www.dialogosmediterranicos.com.br/index.php/RevistaDM/article/view/209/216> Acesso em: 05 abr. 2022, p. 191.

4 CHARTIER, Roger. *Inscrever e apagar. Cultura escrita e literatura (séculos XI-XVIII)*. São Paulo: Editora Unesp, 2007, p. 264.

5 WATT, Ian. *A Ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 46.

6 CAMPANA, Crislaine Aline. *A irmã silenciosa: Anne Bronte e a escrita de autoria feminina na Inglaterra no início do século XIX*. 2017. (Monografia de conclusão de curso de História). UFPR, Curitiba, 2017, p. 4.

barreira que a elas era imposta, não mais aceitando seu papel passivo de *proper ladies*⁷, lançando-se na cena da criação. E muitas obras lidas no século XIX, período efervescente do romance, foram essas criações femininas. Ao lado das irmãs Brontë, temos Jane Austen (1775-1817), Elizabeth Gaskell (1810-1865), George Eliot⁸ (1819-1880), dentre outras, que causaram impacto na produção literária do período e da posteridade, expandindo o horizonte literário para além da escrita e da perspectiva masculina do mundo, apresentando personagens femininas dinâmicas que lutam contra injustiças por elas vivenciadas.

Nesse sentido, as obras dessas autoras questionam o estereótipo imposto às mulheres, uma vez que suas narrativas não são dóceis, qualidade relacionada ao feminino, mas assertivas e que subvertem a autoridade masculina ao criticar a ideologia patriarcal. Tal subversão pode ser evidenciada na própria forma como elas utilizaram a literatura a seu favor. Elas teceram laços entre a realidade e a ficção, revelando diferentes traços da sociedade da qual elas não participavam efetivamente, mas buscavam participar.

AS MULHERES ENTRE O GÓTICO E O FANTÁSTICO

Para tanto, as literaturas gótica e fantástica mostraram-se terrenos férteis para que essas escritoras apresentassem mulheres que desviavam do estereótipo feminino do período. Sob a aura da ficção e da simbiose entre real e sobrenatural, essas narrativas ganhavam vida e subvertiam o arquétipo feminino transmitido pelas obras da época. O tema versava sobre a defesa da virtude feminina, como nos apresenta Samuel Richardson (1689-1761) em *Pamela*, obra publicada em 1740, fundando o romance contemporâneo⁹, segundo Ian Watt.

O tema apresentado por Richardson é o mote de obras que utilizaram Pamela como modelo que consolidou a heroína romântica, presente também nos romances góticos, gênero cuja gênese é datada em 1764 com a publicação de Horace Walpole (1717-1797), *O Castelo de Otranto*.

7 Conceito utilizado por Mary Poovey em sua obra *The Proper lady and the Woman writer* ao analisar o arquétipo feminino na era vitoriana, o qual versava sobre a mulher ideal: boa esposa, submissa, dedicada ao marido e à vida familiar, o anjo do lar.

8 Pseudônimo de Mary Ann Evans.

9 Importante lembrar que o gênero romance surgiu no período medieval e designa as narrativas ficcionais de temáticas cavaleirescas em língua vulgar ou romance, daí a denominação do gênero. Por sua vez, o romance surgido no século XVIII contém temáticas e estruturas bastante diversificadas, inseridas no contexto do *Romantismo*, movimento amplo e complexo que abrangia a literatura, a arte, a política, assim como a extrema emoção em todas as ações humanas.

No Gótico, os elementos do romance sentimental são retomados, mas renovados, com o intento de suscitar o medo como efeito de recepção. Nestes termos, o modelo de mulher virtuosa e a perseguição à personagem feminina serão também temáticas recorrentes na ficção gótica setecentista, cujas tramas seguem a estrutura de enredo de *virtue in distress* – o clímax narrativo retrata o confronto entre o bem, representado pela personagem feminina, e o mal, encarnado na figura do vilão gótico.¹⁰

No entanto, ainda que partindo das estruturas básicas do gótico, as autoras como as irmãs Brontë citadas anteriormente, Clara Reeve (1729-1807), Ann Radcliffe (1764-1823), Mary Shelley (1797-1851), dentre outras, teceram suas narrativas para além do que propunha o arquétipo feminino presente no gênero. As suas heroínas corriam perigos que não estavam presos somente na ficção. As ameaças apresentadas pelas autoras dialogavam com a dura realidade vivida pelas mulheres que enfrentavam obstáculos reais para assegurarem um espaço na sociedade e manterem a própria vida. Assim, o medo e o terror necessários para a narrativa gótica ganhou ares de fantasia, mas apresentava os temores da realidade feminina provocados pela sociedade patriarcal.

A especificidade dessa literatura foi apontada primeiramente por Ellen Moers em *Literary women*¹¹, obra na qual a autora especifica o gótico feminino, a partir da produção das mulheres sob as estruturas do gótico. Ainda que o conceito tenha suscitado diversas críticas desde sua publicação, é fato que ele lança holofotes sobre a literatura gótica escrita por mulheres, podendo ser entendida não somente como a produção gótica de autoria feminina, mas como uma forma de resistência que elas encontraram diante de uma sociedade que restringia suas ações. E tal restrição, ainda que sob o véu da fantasia, foi apresentada nas suas histórias, como aponta Ana Paula dos Santos ao afirmar que essa narrativa utiliza as convenções góticas, como a fantasmagoria, o medo, a loucura, as transgressões, “como mecanismo para explorar as insatisfações, ansiedades e conflitos vivenciados pela mulher no mundo patriarcal.”¹²

Dessa forma, podemos evidenciar uma especificidade da literatura gótica na escrita dessas mulheres que entrelaçam o medo e terror específicos do universo feminino com o sobrenatural gótico como estratégia retórico-narrativa tanto para desenvolver o gênero quanto para descortinar os assombros

10 FRANÇA, Julio; SANTOS, Ana Paula A. A representação da heroína gótica em ‘Os porcos’, de Júlia Lopes de Almeida. *Trem de Letras*, v. 1, p. 1-11, 2016. Disponível em: <https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/tremdeletras/article/view/443>. Acesso em: 10/05/2022, p. 5-6.

11 MOERS, Ellen. *Literary women*. New York: Doubleday & Company, 1976.

12 SANTOS, Ana Paula A. A vertente feminina do Gótico na literatura brasileira oitocentista. In: *Anais eletrônicos do XV Congresso Internacional da ABRALIC*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2017. v. 2. Disponível: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522185753.pdf. Acesso em: 10 mai. 2022, p. 1848.

da realidade feminina. É sintomática a escolha da literatura fantástica e gótica, pois são gêneros que brincam com as sensações e com as fronteiras entre o real e o sobrenatural e, portanto, seus temas podem ser abordados sobre o pretexto da fantasia e da ficção, uma forma de defesa para essas mulheres que poderiam alegar que tudo o que escreveram não passava de simulacros de realidade.

Tzvetan Todorov em *Introdução à literatura fantástica* apresenta certas funções que essa literatura exerce e, dentre elas, encontra-se a função social a partir da qual a narrativa aborda temas que não poderiam ser apresentados em condições realistas. Assim, tramas desenvolvidas em torno de tópicos polêmicos encontram na literatura fantástica a possibilidade de permearem a mente dos leitores, descortinando reflexões sobre a complexidade do ser humano ao abordar questões que desafiam as leis da moral, da sociabilidade ou da estabilidade psíquica. Retratada em um ambiente que brinca com os limites entre o mundo natural e o sobrenatural, a literatura fantástica permite “uma ruptura no sistema de regras preestabelecidas e nela encontra justificação.”¹³

Para Todorov, o gótico não se confunde com o fantástico, pois aquele se encontra na esfera do estranho ou do maravilhoso. Para o autor, o fantástico não se realiza a partir da ruptura entre as balizas do mundo real e sobrenatural. Em geral, o que nos é apresentado nas narrativas definidas como fantásticas situa-se na esfera do estranho social, isto é, estrutura-se na possibilidade de ocorrência na realidade, porém, caso realizado, acarretaria julgamentos, pois ultrapassariam as possibilidades das regras sociais, do socialmente aceito. A partir disso, tem-se a diferenciação entre dois gêneros: fantástico e estranho. Este está relacionado com acontecimentos insólitos, chocantes, cujas explicações são racionais, enquanto aquele fundamenta-se na hesitação, quando a resposta para os acontecimentos permanece pairando entre real e sobrenatural. A partir do momento em que se tem a definição dos eventos narrados como sendo de ordem natural ou sobrenatural, a narrativa afasta-se do fantástico, marcado pela hesitação, dúvida sobre a explicação do que é narrado, e adentra no estranho, quando sua explicação respeita as leis naturais, ou no maravilhoso, quando os acontecimentos se desenvolvem dentro de regras diferentes da realidade.

No entanto, podemos identificar elementos cambiantes entre as literaturas fantástica e gótica. Tal conexão pode ser compreendida a partir de um conceito amplo de fantasia que engloba o fantástico, o gótico, o realismo mágico e a ficção científica, como proposto por Inés Ordiz Alonso-Collada. Segundo a autora¹⁴, uma característica essencial da literatura gótica é sua capacidade de evocar o

13 TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 174.

14 ALONSO-COLLADA, Inés Ordiz. Estrategias ficcionales de lo insólito: la literatura gótica frente a la literatura fantástica. *Badebec*, v. 3, n. 6, Marzo, 2014. Disponível em: <http://rephip.unr.edu.ar/handle/2133/15551>. Acesso em: 11 jun. 2022.

medo, o horror, o macabro e isso ocorre por meio de diferentes estratégias: pode ser provocado pelo sobrenatural, como em *O Castelo de Otranto*, por personagens que violam as leis naturais, como em *Frankenstein*, pela violação da moral, como em *Drácula*, ou pela maldade intrínseca à condição humana, como é o caso da obra que aqui será analisada, *A rainha do ignoto*, de Emília Freitas (1855-1908).

Este último aspecto é imprescindível para compreendermos onde situa-se a escrita das autoras inseridas no gótico feminino. O medo explorado por elas aponta para o reconhecimento de um horror cotidiano arraigado de forma estrutural na sociedade. Para tanto, elas se valem de elementos presentes no fantástico, como definido por Todorov, mas o extrapolam pois os utilizam em simbiose com o estranho e o fantástico para intensificar o medo.

O FANTÁSTICO EM *A RAINHA DO IGNOTO*

Tal intensidade é verificada em *A rainha do ignoto*, de 1899, que é considerada a obra inaugural da literatura fantástica e de ficção científica no Brasil. Por essas definições, pode-se perceber que a delimitação entre o fantástico, gótico, estranho e maravilhoso é bastante difusa, uma vez que diferentes características são utilizadas nessa narrativa que nos conta a história de uma sociedade de mulheres. Antes, entretanto, de nos depararmos com esse grupo, somos apresentados à história de Funesta, uma figura que assombra os habitantes de Passagens das Pedras (Jaguaruna-CE). Ao longo da narrativa somos apresentados a diferentes personagens e a acontecimentos que, a princípio, não têm explicação racional, como podemos verificar nesta passagem:

Chegados ao cemitério, em vão procuraram a sepultura de Virgínia. Lá não havia lugar algum onde a terra estivesse revolvida de fresco. O doutor Edmundo afirmava que a moça tinha sido sepultada ao pé de uma viúvinha, arbusto de flores roxas, assim chamado pelo povo.

- Não pode ser – observou o doutor Gustavo –, pois vejo no lugar para onde você aponta um túmulo em forma de pirâmide com um anjo de guarda.

- Que diz você? Será possível que eu tivesse me enganado? – exclamou Edmundo. – Mas, com efeito, ali está, vamos ver.

Acercaram-se do túmulo, e ficaram todos surpreendidos à vista da seguinte inscrição:

Aqui no seio da terra descansa esquecido o belo corpo de Virgínia, flor ceifada ao despontar da aurora da tempestade.

O orvalho do céu, o pranto da manhã caia em gotas cristalinas sobre a campa da pobre órfã.

As borboletas da campina adejem sobre os olhos amortecidos do anjo da caridade que guarda este túmulo.

As avezinhas do bosque, ao cair da tarde, cantem seus amores no silêncio desta morada de paz.

Os raios da lua venham banhar de saudade a fria pedra do eterno jazigo nas horas mortas da noite.

Olharam todos uns para os outros sem achar explicação para o caso. Alice rompeu o silêncio e disse com o semblante consternado:

- São tais as coisas que tenho visto nestes últimos dias que temo enlouquecer!
- Realmente, é extraordinário! – disse o doutor Edmundo. – Quem mandaria fazer este túmulo com tanta prontidão? Estas peças de mármore tão bem trabalhadas, de onde vieram?¹⁵

Esse trecho narra a visita da família e amigos ao túmulo de Virgínia após 7 dias de seu falecimento. Como expresso por Edmundo, o túmulo da jovem não passava de terra batida. No entanto, os visitantes se depararam com uma grande construção no local, cujo patrocínio eles não conseguiam explicar. Alice personifica a instauração da atmosfera fantástica na obra ao expressar confusão e a possibilidade de estar louca diante desse evento que não tem explicação. Há, portanto, a expressão da hesitação proposta por Todorov como característica do fantástico em relação à explicação do evento. Essa sensação é compartilhada com o leitor que pode pensar na possibilidade de que a construção do túmulo foi obra da Funesta, personagem apresentada já no primeiro capítulo em torno de uma aura sobrenatural. Diante disso, percebe-se que a autora constrói a narrativa de modo a criar a aura fantástica do livro para, aos poucos, desconstruí-la. No entanto, como aponta Ana Paula dos Santos, ainda que os eventos tenham explicações racionais, o sobrenatural não é esquecido nem as sensações causadas por ele, já que ele é um elemento essencial para a instauração do medo presente na narrativa.

Posteriormente, descobrimos que, de fato, essa foi uma obra da Funesta ou Diana, personagem que encarna o imaginário sobrenatural da história em simbiose com a ação prática em prol de mulheres vítimas de variadas formas de violência. Diana comanda uma sociedade de mulheres que desenvolvem atividades que na época da produção da obra não seria possível. São engenheiras, advogadas, médicas, marinheiras. Essas mulheres são denominadas de Paladinas do nevoeiro e vivem em um navio na ilha do Nevoeiro, local não visível para todas as pessoas. Essas mulheres vivem, portanto, em um não-lugar¹⁶, a ilha, tal qual a comunidade de mulheres não é conhecida por ninguém. Socialmente elas não existem, assim como mulheres com suas profissões não existiam na realidade da época. Nesse contexto, a obra é compreendida também como uma utopia feminista, cuja sociedade é formada por mulheres resgatas de situações nas quais

15 FREITAS, Emília. *A rainha do ignoto*. São Paulo: 106, 2019, p. 95-96.

16 DORNELLES, Danielle Santos. Tempos de mulheres: utopias e distopias feministas na literatura e história. *Revista de Literatura, História e Memória*, [S. l.], v. 17, n. 30, p. 223–235, 2022. DOI: 10.48075/rlhm.v17i30.28000. Disponível em: <https://saber.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/28000>. Acesso em: 12 jun. 2022.

sofriam violência, demonstrando uma insatisfação em relação às condições sociais da época, sugerindo uma transformação protagonizada pela proposta societária que contradiz a estrutura hegemônica então vigente em relação às mulheres.¹⁷

Ao nos depararmos com as paladinas e sua ilha voltamos à esfera do fantástico, uma vez que ela não é habitada e visível para qualquer pessoa. Existem pessoas eleitas para ela, as mulheres regatas por Diana. Para Todorov, esse aspecto faria com que a narrativa adentrasse no âmbito do maravilhoso, pois estaríamos diante de regras específicas de outra realidade que não a do mundo real. No entanto, há um entrelaçamento entre as regras que seguem a lógica racional e as que pertencem a essa outra realidade. Edmundo, que consegue se inserir nessa sociedade, vestindo as roupas de uma paladina que fez voto de silêncio, sabe que Diana é Funesta e que é uma pessoa de carne e osso, assim como as demais mulheres daquela sociedade. No entanto, ele ainda experimenta o sentimento de hesitação, de perplexidade, pois testemunha a vivacidade dessas personagens e suas ações atreladas aos fenômenos sobrenaturais.

Nessa conjuntura, a obra de Emília Freitas permite-nos compreender o conceito de fantástico de forma mais ampla do que a proposta por Todorov, abrindo a possibilidade de pensarmos *A rainha do ignoto* como uma narrativa complexa tecida a partir da interação entre diferentes gêneros, sendo o fantástico o ponto de partida, visto que o primeiro capítulo da obra começa com a apresentação da personagem que, para os demais, habita um mundo diferente do deles. Bella Jozef identifica o fantástico como a utilização do “nível onírico ou sobrenatural para envolver o leitor em clima de magia e capacitá-lo a perceber a multiplicidade de planos que possui a existência” (1995, p. 87), como ocorre com Diana e sua realidade ambivalente.

A relação com o gótico, inaugurado no Brasil com *Noite de Taverna*, de Álvares de Azevedo (1831-1852), publicada em 1855 e, na vertente feminina, com *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis (1822-1917) e de *D. Narcisa de Villar*, de Ana Luísa de Azevedo Castro (1823-1869), publicados em 1859, se dá com a utilização do sobrenatural como forma de causar o medo, gerado por eventos incompreensíveis, sensação gerada por Funesta. Outro elemento importante da literatura gótica presente no gótico feminino é a luta da personagem feminina contra um casamento indesejado. Na obra de Emília Freitas esse elemento é ampliado, uma vez que a luta das mulheres é contra qualquer tipo de violência. No caso de Virgínia, por exemplo, a opressão era praticada pela família

17 QUINHONES, Elenara Walter. *Entre o real e o imaginário: configurações de uma utopia feminina em A Rainha do Ignoto, de Emília Freitas*. 144 f. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/9938>. Acesso em: 12 jun. 2022.

com a qual ela passou a viver após ficar órfã. Suas primas não hesitavam em menosprezá-la e ela, diante dessa realidade aliada à sua saúde fraca, não se enganava em relação a seu futuro que lhe reservava a morte. Essa é também uma característica fundamental do gótico: o fim trágico das heroínas. Da mesma forma que Virgínia, Diana morre. E é no momento de sua morte que a sua verdadeira identidade é revelada. As paladinas do nevoeiro não sabiam quem de fato era a rainha do ignoto, pois seu rosto aparecia desconfigurado, outro elemento maravilhoso que envolve a trama:

As notas da música e do canto iam morrendo com o esmaecer da tarde. Fechou-se a noite, fez-se o silêncio: era a vida da Rainha do Ignoto que se apagava como a duna consumida pelo vento. O seu rosto apareceu como era na realidade, e um grito soou de cada lado:

- Diana!
- Blandina Malta!
- Zuleica Neves!
- Zélia!

Mas nenhuma das Paladinas do Nevoeiro pronunciou o verdadeiro nome da Rainha do Ignoto. Elas só conheciam os benefícios que com ela haviam praticado. A história de sua vida era semelhante às hipóteses feitas sobre os habitantes de outro planeta. O que se disse dela foram meras conjecturas fundadas em observações longínquas, em falsas aparências.¹⁸

Os diversos nomes mencionados pelas paladinas referem-se às diferentes personificações assumidas pela rainha do ignoto, valorizando o aspecto da narrativa que também explica a existência da ilha do nevoeiro, uma possessão de todos os espíritos da família da rainha do ignoto que foram encarnados por ela. Esses espíritos a ajudavam a esconder a ilha que, no entanto, sumiu por meio de um fenômeno natural: sendo “de origem vulcânica desapareceu no seio do oceano, como a Rainha do Ignoto no meio do infinito.”¹⁹

As explicações sobre a ilha são dadas por Diana em uma sessão espírita, corrente que ganhou muitos adeptos no Brasil. Aqui sobrenatural e real coabitam em um mesmo plano, contribuindo para pensar no conceito do fantástico como um gênero que “sustenta-se particularmente em procedimentos de transgressão dos limites entre significante/significado e real/imaginário”²⁰, colocando em xeque os sentidos aparentes e a própria compreensão da realidade.

Da mesma forma, favorece a concepção do fantástico enquanto gênero que existe há muito tempo, uma vez que as relações entre seres humanos e espíritos

18 FREITAS, Emília. *A rainha do ignoto*. São Paulo: 106, 2019, p. 309.

19 FREITAS, Emília. *A rainha do ignoto*. São Paulo: 106, 2019, p. 312.

20 FERNANDES, Luiz Carlos. O fantástico e o maravilhoso na solidão latino-americana. *Itinerários*, Araraquara, 19: 55-65, 2002. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2655/2343>. Acesso em 11 jun. 2022, p. 55.

ou entidades é mote da literatura desde tempos remotos, o que corrobora a tese de Guy de Maupassant (1850-1893) de que “o fantástico é parte da alma humana”²¹, não se restringindo apenas ao discurso literário a partir do século XVIII, como defendeu Todorov.

O termo que o designa é originário das expressões latinas “*phantasticu*” e do grego “*phantastikós*”, derivadas de “*phantasia*”, que se relacionam com tudo aquilo que é criado pela imaginação, como o imaginário ou o fabuloso. Na literatura do fantástico, segundo Bessiére (1973), a realidade deixa de ser reflexo do exterior, tornando-se prolongamento do mundo mágico graças ao poder da palavra. O fantástico tira sua consistência da própria falsidade, uma vez que não pretende mostrar nem provar: apenas designar. Entretanto, longe de elogiar o imaginário, o fantástico coloca a maior parte do texto como pertencente ao real, como provocado por ele. Portanto, não se inclina para o inverossímil, como pode parecer, mas à justaposição de diversos verossímeis para provocar dúvidas quanto a convenções estratificadas e envelhecidas.²²

Sob essa perspectiva de justaposição de diversos verossímeis é que podemos compreender as diferentes facetas encarnadas por Diana que também é Funesta, fada do Arerê, rainha do ignoto, Zélia, Zuleica, Blandina. Uma única mulher pode personificar diferentes individualidades, desconstruindo a concepção da época sobre a figura da mulher centrada apenas nos afazeres do universo familiar, sendo subserviente ao marido e aos filhos. Tal característica feminina desenvolve-se no decorrer do século XIX, pautada na ideologia burguesa que valoriza a intimidade, a maternidade e um sólido ambiente familiar, com uma esposa dedicada ao marido e à educação dos filhos²³. Nesse ínterim, da mulher, do seu comportamento, do seu ajuste às normas patriarcais dependia a honra familiar. Por isso, havia um sério controle sobre as ações das mulheres, sobretudo relacionado à sua sexualidade que devia seguir regras morais de castidade.

Diana e suas paladinas fogem completamente desse padrão. Algumas fogem inclusive do casamento, da vida familiar que as recompensava com abusos, reflexo da mentalidade burguesa que, ao imputar à mulher o dever de preservar os valores morais vigentes, incidia marcas violentas desse controle em seus corpos e em suas mentes.

21 ALBERTI, Adrianna. *A Rainha do Ignoto de Emília Freitas: a personagem feminina como elemento de transgressão da realidade na narrativa fantástica*. 2019. 126f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2019, p. 14.

22 FERNANDES, Luiz Carlos. O fantástico e o maravilhoso na solidão latino-americana. *Itinerários*, Araraquara, 19: 55-65, 2002. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2655/2343>. Acesso em 11 jun. 2022, p. 55.

23 D’INCAO, Maria Ângela. “Mulher e família burguesa”. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2017.

Mas é evidente que essas mulheres não são aceitas, como demonstra a perspectiva de Probo, “personagem que representa a voz patriarcal hegemônica”²⁴:

- Nada – disse o velho –, é que ela é a força centrífuga dessa sociedade de malucas.

- Por que as chama malucas?

- Porque são mesmo. Não vê o senhor uma fortuna como esta tão mal empregada em benefícios que só elas conhecem? Vivem errantes, obscuras, perdidas no seio da humanidade como as areias no fundo do oceano, no sei das vagas quando podiam gozar de tudo o que é dado na vida ao poder do ouro!

- E fazer bem ao próximo não é uma virtude recomendada por Cristo?

- E pensa o senhor que essa maçonaria de mulheres não tem um designio funesto para o país?

[...]

- E para quê? Para desperdiçar em fantasias loucas! Em benefícios extravagantes! Em fazer mal à propriedade alheia, pois rouba ao senhor para dar ao escravo. Que absurdo! É abolicionista! Já eu a ouvi dizer que não há lei alguma de direito humano que possa escravizar um cidadão, que a condição de escravo resultou de um abuso da força contra a fraqueza, e urge agir.

- Tem ideias alevantadas e sãs – disse o doutor Edmundo.²⁵

A sequência do diálogo entre Probo e Edmundo revela que a rainha do ignoto é, além de abolicionista, republicana e espírita, trindade que causaria danos “às santas instituições, como sejam: ao direito de propriedade dos senhores, à monarquia e à religião.”²⁶ Essas características revelam as bandeiras levantadas pela autora que era participante ativa da Sociedade das cearenses libertadoras, discursando em 1893 contra a escravidão, demonstrando a busca pela participação na política da época, dando contornos de crítica social à sua obra.

Diante disso, é interessante verificar como a autora introduz a obra para os leitores. Ela diz que seu “livro não tem padrinhos, assim como não teve molde”²⁷, sugerindo que Emília compreende sua obra como singular, revelando consciência dos elementos que a tornam única. E a singularidade de *A rainha do ignoto* pode ser atestada pelo processo de fruição desenvolvido pela narrativa que desencadeia reflexões e críticas sobre o contexto social do qual ela emerge. As sensações de medo, transtorno, hesitação, ambivalência concordam com a própria existência

24 ALÓS, Anselmo Peres. O estranho e a crítica ao patriarcado: resgatando o romance *A rainha do Ignoto* de Emília Freitas. *Organon*, Porto Alegre, v. 19, n. 38-39, 2005. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/30063>. Acesso em: 17 jun. 2022, 116.

25 FREITAS, Emília. *A rainha do ignoto*. São Paulo: 106, 2019, p. 147-148.

26 Idem, p. 148.

27 Idem, p. 21.

humana e fazem “vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor”²⁸. Essa característica da literatura pode ser relacionada com o subtítulo da obra dada pela autora: romance psicológico. Pode-se sugerir que a intenção dela era exatamente mexer com o leitor, demonstrando que “a alma do texto não está na denotação, mas sim na conotação”²⁹, utilizando Diana e suas paladinas como uma forma de direcionar o leitor à reflexão e ao questionamento sobre como a sociedade tratava as mulheres e a fantasia foi a forma que ela encontrou para apontar o espaço historicamente negado à mulher, o que ela mesma vivenciou já que nos documentos oficiais da sociedade da qual ela participava, raramente os nomes das mulheres eram mencionados, a não ser em relação a atividades de apoio a seus maridos, irmãos, filhos, sobrinhos, à arrecadação de premiações para bingos ou quando recitavam poesias³⁰, revelando na prática a recusa de permitir o protagonismo das mulheres na esfera pública.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nota-se, portanto, que Emília Freitas insere-se na tradição das autoras oitocentistas que visualizaram na literatura gótica e fantástica uma maneira de expressar emoções derivadas do terror da realidade perpassada por nuances de fantasia. Assim sendo, o *locus horribilis* deixa de ser o castelo em ruínas ou o casarão abandonado, sendo identificado com “a realidade da opressão social”³¹. Aliado a esse elemento tem-se as modificações sociais ocorridas ao longo do século XIX que foram englobadas nas narrativas de terror e medo. Nesse período vemos avanços tecnológicos que causam diferentes emoções, incluindo o terror e o medo gerados por uma nova realidade, como a desenvolvida com a Revolução Industrial que colocou em cena a complexa relação entre a humanidade e a ciência. Desse contexto surge *Frankenstein*, de Mary Shelley, que dialoga com terrores da existência humana, dentre os quais se destaca a vontade de ser criador, o que acarreta consequências trágicas. A obra da autora inglesa marca o nascimento

28 PAULA, Laura da Silveira. *Teoria da literatura*. Curitiba: Intersaberes, 2012, p. 99.

29 Idem, p. 96.

30 OLIVEIRA, Alcilete Cavalcante de. *Uma escritora na periferia do Império: vida e obra de Emília Freitas (1855-1908)*. 2007. 189f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

31 BENTES, Roberta; BIGUELINI, Elen; MENDES, Ana Luiza. Escritas de terror e medo: diálogos entre o gótico feminino da Inglaterra e Brasil. In: AMADOR, Cassio H. dos S.; ARCHER, Renan B.; BELMAIA, Nathany A. W.; FRIZZO, Matheus K.; HENRIQUE, Heitor E.; MIRANDA, Guilherme N.; PINTO, Otávio Luiz Vieira (Org.). *Diálogos sobre História no Brasil: política, arte e cultura*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, v.1, 2022. Disponível em: https://www.academia.edu/71601354/Escritas_de_terror_e_medo_diálogos_entre_o_gótico_feminino_da Inglaterra_e_Brasil. Acesso em: 19 jun. 2022, p. 182.

da ficção científica apresentando em sua obra elementos verossímeis, além de apontar para uma discussão ética sobre a relação entre a humanidade e a ciência. Disso resulta também um posicionamento político, uma vez que a forma como a ciência é utilizada interfere na vida de toda a sociedade, sendo necessário pensar detidamente em suas consequências. Na época de seu lançamento, *Frankenstein* foi classificado como literatura de terror, já que não havia a concepção de ficção científica na época e, além disso, ela é uma obra inovadora, pois mescla elementos de variados gêneros em um cerne gótico, gerando uma vertente denominada “Ciência gótica”³², alicerçando-a em conhecimentos filosóficos, literários e científicos ao longo das eras, demonstrando a erudição da autora. O livro, a princípio, foi creditado a Percy Shelley (1792-1822), marido de Mary, pois era inconcebível para os padrões da época uma mulher escrever uma obra com esse teor e engendrada com tamanha complexidade.

Mary Shelley não é um caso isolado quando falamos sobre o reconhecimento das mulheres como escritoras e sua inserção no cânone literário. Como aponta Jane Donawerth³³, mulheres que escrevem ficção científica têm que negociar com o discurso masculino, pois elas são colocadas como objetos de estudo e não como criadoras. Nessa conjuntura, a forma que elas encontraram para afirmarem-se como autoras foi criando uma utopia científica para levar as mulheres das margens ao centro da produção literária, confrontando as estruturas opressoras, resistindo e subvertendo a narrativa masculina.

Nesse processo inclui-se *A rainha do ignoto*, definida também como a primeira obra de ficção científica brasileira. Sintomático que o gênero tem como ponto de partida a escrita de mulheres que, no entanto, tiveram problemas para serem reconhecidas. No caso da obra brasileira, ela foi esquecida, tendo sua segunda edição lançada quase 100 anos após o seu lançamento, em 1980. A autora também não está no cânone da literatura brasileira, fato que pode ser explicado por ela escrever um livro com uma narrativa não corriqueira para a literatura da época.

Cabe a compreensão de que no século XIX no Brasil não havia uma tradição estabelecida e/ou uma prática reconhecida pela crítica, pelos escritores e mesmo pelo público de um modelo brasileiro de narrativa fantástica, permitindo que Emília Freitas, diante de seu acesso e consumo literário, fizesse certas concessões e modificações nos moldes da narrativa, em uma espécie de experimentação inovadora.

32 SILVA, Alexander Meireles da. O admirável mundo novo da República Velha: o nascimento da ficção científica brasileira. *Revista Eutomia* Ano I, n. 2, 2008. Disponível: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/EUTOMIA/article/view/1941> 2008. Acesso em: 19 jun. 2022.

33 DONAWERTH, Jane. *Frankenstein's Daughters: Women Writing Science Fiction*. Syracuse: Syracuse University Press, 1997.

Isso pode ser interpretado como uma transgressão da própria fórmula da narrativa fantástica, guiando o estranhamento do leitor não para uma identificação com o medo ou o terror, com a angústia do elemento sobrenatural diante da realidade verossimilhante, mas para o questionamento das vozes marginalizadas e subservientes ao sistema político e social.³⁴

Para romper com essa concepção restritiva, há a retomada da escrita dessas autoras e de suas obras, de modo a repensar a ideia do cânone, de literatura e da participação das mulheres na vida social do país. A obra de Emília Freitas é extremamente complexa porque desenvolve o diálogo entre elementos de diferentes instâncias, do textual ao social. Com relação ao primeiro, apontou-se para os diferentes recursos narrativos utilizados pela autora que demonstram a sua concatenação com os variados estilos literários da época e o seu entendimento de que uma obra pode flutuar entre eles.

Utilizando de técnicas narrativas bem modernas, o clima fantástico é instaurado com naturalidade no enredo e assume o predomínio da atmosfera, ora com ingredientes de um fantástico medievo, ora lembrando narrativas inglesas de terror, transportando magicamente o leitor e a leitora de um para o outro extremo, até o fim, surpreendente.³⁵

Por sua vez, a relação que sua obra estabelece com o social parte da sua observação da realidade e da sua tentativa de modificá-la. Na prática, às mulheres cabiam poucos recursos para essa ação. A literatura é, então, um meio para a reflexão que poderia levar à transformação. Assim sendo, ela escreve essa obra feminista, termo compreendido como “todo gesto ou ação que resulte em protesto contra a opressão e a discriminação da mulher, ou que exija a ampliação de seus direitos civis e políticos, seja por iniciativa individual, seja de grupo.”³⁶ Diante disso, pode-se estabelecer *A rainha do ignoto* como uma utopia feminista, uma vez que ela nos apresenta uma sociedade em que mulheres são livres para ir e vir e desenvolver as profissões que elas escolherem e desejarem. Não há impedimento por conta do gênero como ocorria na realidade da época. Na apresentação dessa sociedade, há, portanto, uma crítica e um posicionamento social.

34 ALBERTI, Adrianna. *A Rainha do Ignoto de Emília Freitas: a personagem feminina como elemento de transgressão da realidade na narrativa fantástica*. 2019. 126f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2019, p. 118.

35 DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. *Estudos Avançados*, 17(49), 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9950>. Acesso em: 18 jun. 2022, p. 14.

36 Idem, p. 152.

A criação de uma sociedade formada apenas por mulheres que dominam a natureza, a técnica e a ciência, que ocupam cargos e funções com invulgar competência – tais como de general, comandante, maestra, cientista, médica ou advogada –, não surge uma comunidade utópica, regida por leis femininas, feminista *avant lettre*, que quer se diferenciar principalmente da realidade patriarcal, a grande responsável pela opressão das mulheres? E a Ilha do Ignoto, representação por excelência de um espaço idealizado e escondido dos olhares, onde apenas as mulheres reinavam, não pode ser lido como o não-lugar, ou como o único espaço possível para a realização feminina?³⁷

A ilha do nevoeiro é um dos elementos-chave para a criação utópica da obra, pois é a partir dela que a autora engendra a sua crítica social e sua proposição política. A não visibilidade da ilha para todas as pessoas também pode ser relacionada com a crítica perpetrada pela obra, uma vez que reinava a concepção de que a mulher deveria ser um ser subserviente à autoridade masculina, de modo que a existência da autonomia feminina, como ocorre na ilha, não seria, de fato, visível para grande parte da sociedade da época. Assim sendo, “são justamente as transgressões da realidade da época que marcam o fantástico de Emília Freitas”³⁸, representadas pela ilha do nevoeiro e, sobretudo, por Diana que, ao se transfigurar em diferentes personagens, aponta para as variadas potencialidades de ser mulher que na prática não era aceita.

Ainda assim, Diana paira no sobrenatural, pois fora do ideal de comportamento, não pode conviver no mundo real. É, de certa forma, a mulher-demônio da qual nos fala Sandra Gilbert e Susan Gubar³⁹ ao analisarem as personagens femininas dos romances oitocentistas que pairavam entre a docilidade e a rebeldia. A mulher dócil relacionava-se com o ideal de feminilidade, enquanto a rebelde estava à margem desse ideal sendo colocada no patamar de louca ou demônio. Diana, dona de uma personalidade que não aceitava a passividade, não poderia existir no mundo real do século XIX, diferente das demais personagens femininas das obras da época que, em geral, celebravam a mulher sensível, esposa e mãe dedicada, o anjo do lar. Assim sendo, a obra de Emília Freitas é uma prática de alteridade por meio da qual ela critica a estrutura patriarcal que rejeita as diferentes individualidades que permeiam o que é ser mulher.

37 Idem, p. 16.

38 ALBERTI, Adrianna. *A Rainha do Ignoto de Emília Freitas: a personagem feminina como elemento de transgressão da realidade na narrativa fantástica*. 2019. 126f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2019, p. 105.

39 GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination*. New Haven, Yale University Press, 1984.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Adrianna. **A Rainha do Ignoto de Emília Freitas: a personagem feminina como elemento de transgressão da realidade na narrativa fantástica**. 2019. 126f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2019.

ALONSO-COLLADA, Inés Ordiz. Estrategias ficcionales de lo insólito: la literatura gótica frente a la literatura fantástica. **Badebec**, v. 3, n. 6, Marzo, 2014. Disponível em: <http://rephip.unr.edu.ar/handle/2133/15551>. Acesso em: 11 jun. 2022.

ALÓS, Anselmo Peres. O estranho e a crítica ao patriarcado: resgatando o romance A rainha do Ignoto de Emília Freitas. **Organon**, Porto Alegre, v. 19, n. 38-39, 2005. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/30063>. Acesso em: 17 jun. 2022.

BENTES, Roberta; BIGUELINI, Elen; MENDES, Ana Luiza. Escritas de terror e medo: diálogos entre o gótico feminino da Inglaterra e Brasil. *In: AMADOR, Cassio H. dos S.; ARCHER, Renan B.; BELMAIA, Nathany A. W.; FRIZZO, Matheus K.; HENRIQUE, Heitor E.; MIRANDA, Guilherme N.; PINTO, Otávio Luiz Vieira (Org.). Diálogos sobre História no Brasil: política, arte e cultura*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, v.1, 2022. Disponível em: https://www.academia.edu/71601354/Escritas_de_terror_e_medo_diálogos_entre_o_gótico_feminino_da Inglaterra_e_Brasil. Acesso em: 19 jun. 2022.

CHARTIER, Roger. **Inscrever e apagar**. Cultura escrita e literatura (séculos XI-XVIII). São Paulo: Editora Unesp, 2007.

CITELLI, Adilson. **Romantismo**. São Paulo: Ática, 2007.

D'INCAO, Maria Ângela. “Mulher e família burguesa”. *In: DEL PRIORE, Mary (org.). História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2017.

DONAWERTH, Jane. **Frankenstein's Daughters: Women Writing Science Fiction**. Syracuse: Syracuse University Press, 1997.

DORNELLES, Danielle Santos. Tempos de mulheres: utopias e distopias feministas na literatura e história. **Revista de Literatura, História e Memória, [S. 1.]**, v. 17, n. 30, p. 223–235, 2022. DOI: 10.48075/rlhm.v17i30.28000. Disponível em: <https://saber.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/28000>. Acesso em: 12 jun. 2022.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. **Estudos Avançados**, 17(49), 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9950>. Acesso em: 18 jun. 2022.

_____. “Apresentação”. *In: FREITAS, Emília. A rainha do ignoto*. São Paulo: 106, 2019.

____. “O cânone literário e a autoria feminina”. In: AGUIAR, Neuma (org.).

Gênero e Ciências Humanas desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos ventos, 1997.

FERNANDES, Luiz Carlos. O fantástico e o maravilhoso na solidão latino-americana. **Itinerários**, Araraquara, 19: 55-65, 2002. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2655/2343>. Acesso em 11 jun. 2022.

FRANÇA, Julio; SANTOS, Ana Paula A. A representação da heroína gótica em ‘Os porcos’, de Júlia Lopes de Almeida. **Trem de Letras**, v. 1, p. 1-11, 2016. Disponível em: <https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/tremdeletras/article/view/443>. Acesso em: 10/05/2022.

FREITAS, Emília. **A rainha do ignoto.** São Paulo: 106, 2019.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. **The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-century Literacy Imagination.** New Haven, Yale University Press, 1984.

JOSEF, Bella. **História da Literatura hispano-americana.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

MOERS, Ellen. **Literary women.** New York: Doubleday & Company, 1976.

MOTHERSOLE, Brenda. **Female philanthropy and women novelists of 1840-1870.** Thesis (Doctor of Philosophy). Brunel University, 1989.

OLIVEIRA, Alcilene Cavalcante de. **Uma escritora na periferia do Império: vida e obra de Emília Freitas (1855-1908).** 2007. 189f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

PAULA, Laura da Silveira. **Teoria da literatura.** Curitiba: Intersaberes, 2012.

QUINHONES, Elenara Walter. **Entre o real e o imaginário: configurações de uma utopia feminina em A Rainha do Ignoto, de Emília Freitas.** 144 f. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/9938>. Acesso em: 12 jun. 2022.

SANTANA, Luciana Wolff Apolloni; SENKO, Elaine Cristina. Perspectivas da Era Vitoriana: sociedade, vestuário, literatura e arte entre os séculos XIX e XX. **Revista Diálogos Mediterrânicos**, n. 10, jun, 2016. Disponível em: <https://www.dialogosmediterraneos.com.br/index.php/RevistaDM/article/view/209/216>. Acesso em: 05 abr. 2022.

SANTOS, Ana Paula A. A vertente feminina do Gótico na literatura brasileira oitocentista. In: **Anais eletrônicos do XV Congresso Internacional da ABRALIC.** Rio de Janeiro: ABRALIC, 2017. v. 2. Disponível: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522185753.pdf. Acesso em: 10 mai. 2022.

SILVA, Alexander Meireles da. O admirável mundo novo da República Velha: o nascimento da ficção científica brasileira. **Revista Eutomia** Ano I, n. 2, 2008. Disponível: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/EUTOMIA/article/view/1941> 2008. Acesso em: 19 jun. 2022.

TEDESCHI, Losandro Antonio. Os desafios da escrita feminina na História das mulheres. **Raído**, v. 10, n.21, 2016. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raído/article/view/5217/2737>. Acesso em: 19 jun. 2022.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

WATT, Ian. **A Ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WOOLF, Virgínia. **Um Teto Todo Seu**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

OROONOKO: A NARRATIVA FEMININA SOBRE O PRÍNCIPE TRANSATLÂNTICO

Giulia Abatti Kasper Silva¹

O*roonoko* é um livro publicado em 1668 pela escritora e poeta Aphra Behn. Behn, autora cuja biografia apresenta muitas dúvidas, foi uma inglesa que teria viajado para o Suriname perto do ano de 1663. Nessa visita à colônia britânica, Behn afirma ter conhecido um príncipe africano escravizado chamado Oroonoko e, após conhecê-lo, decidiu escrever sua história como forma de registro. Dentro da discussão literária, há diversos questionamentos tanto a respeito da veracidade da informação, quanto da participação da autora, porém, existem fatos históricos que convergem na cronologia citada e assim permitem considerar as alegações da narradora.²

Existem três importantes pontos de análise nos temas tratados na obra: as mulheres, a colonização ou o imperialismo, e a escravidão. Cada um desses tópicos indubitavelmente permeados pelas experiências pessoais da autora e suas visões políticas. Aphra Behn era contemporânea de John Locke e, até onde se tem registro, uma monarquista.

Her dramatic production reflected a moderate example of a royalist writer who, while expressing support for the monarchy, established a distinctive dialogue that reflects the nation's complaints and uncertainty about Charles II's ability to solve some of the pressing political, religious, and economic problems.³

Dessa forma, o ponto de vista na narradora da obra apresenta-se como de uma mulher inglesa em um território considerado inferior, sob práticas de exploração normalizadas na época. Apesar de muitas características em seu trabalho compartilharem de uma visão de privilégio, como a da maioria dos romances do século XVII, Behn solidifica sua singularidade através do olhar feminino e da exploração de uma flexibilidade de limites impostos à sua condição de mulher. Dessarte, o livro é notadamente ambíguo em certos comentários e

1 Mestranda em História - Universidade Federal do Paraná (UFPR).

2 CAMPBELL, Elaine. Aphra Behn's Surinam Interlude. *Kunapipi: Journal of Postcolonial Writing and Culture* 7.2 (1985) p 26 - 27.

3 ALNWAIRAN1, AL-SHRAAH, AL-JARRAH, 2014, np.

suas muitas camadas, às vezes contraditórias, são discutidas até hoje por diversos acadêmicos.⁴

Oroonoko, um romance relativamente breve, tem como título original “Oroonoko, ou o Escravo Real” (em inglês, “Oroonoko, or the Royal Slave”). O livro conta a história de uma viajante - em um tom autobiográfico de Aphra Behn - que conhece e conta a história de Oroonoko, um homem escravizado que, em seu país de origem, era neto de um rei. Os escravizados provinham de localidades onde mercadores europeus tinham contato com traficantes na África. Acredita-se que o país Níger, por exemplo, era um com pouca captura de pessoas. Para holandeses e ingleses, as regiões mais cotadas para sequestro era majoritariamente da região de Gana, de onde Oroonoko teria vindo⁵.

Ao se apaixonar por Imoinda, filha de um general, o príncipe cria conflitos com seu avô, que tem planos de tornar a jovem mais uma de suas esposas. Imoinda escolhe Oroonoko. O rei, enfurecido, decide vender Imoinda como escrava, o príncipe é similarmente capturado e escravizado pouco depois.

Os dois capturados são levados ao Suriname, que então era uma colônia inglesa nas Antilhas com uma economia fundamentada no cultivo da cana-de-açúcar. Os amantes são levados para o mesmo lugar e conseguem se encontrar. Contudo, Imoinda - sempre descrita por ter uma beleza extravagante - rapidamente atrai a atenção de Byam, Governador da colônia. Oroonoko, enfurecido com a captura e suas condições de vida, organiza uma rebelião dos escravos locais. Byam oferece anistia para os rebeldes que desistirem do ato e muitos aceitam o acordo, colocando à frente Oroonoko como líder que deve ser violentado como punição. Com forte senso de dignidade, o protagonista mata Byam apesar da certeza de que será morto por sua atitude. Com medo de violências sexuais e humilhações que possivelmente seriam cometidas contra Imoinda, Oroonoko a convence de que o melhor será a morte para os dois. Ele a mata com uma punhalada hesitante enquanto ela sorri - a narrativa deixa claro que a morte por amor seria algo a ser respeitado. Após velar o corpo de sua amada, Oroonoko tem sua tentativa de suicídio interrompida por soldados que o torturam e matam por meio de esquartejamento após a morte de Oroonoko, os holandeses apropriam-se da colônia e sufocam outra rebelião, massacrando os escravos. É revelado também que Imoinda estava grávida quando morreu.

4 BISWAS, Banani. *Oroonoko: A “Royal Slave” and/or a Master of Dignity*. Department of English, Comilla University, Bangladesh 2015.

5 TODD, Janet. *The Secret Life of Aphra Behn*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1997. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=9-mLqCNWE2kC&oi=fnd&pg=PP15&dq=Aphra+Behn&ots=7oPcXXIU1i&sig=7qZsg0yi62EgzBRIHQiUTCAQ31Y#v=onepage&q=Oroonoko&f=false>.

Toda a história é escrita por Behn, em parte citando o herói - com quem ela teria construído uma amizade - enquanto ele conta sobre seu passado e seus sentimentos, parte descritos em primeira pessoa enquanto a narradora assiste o desenrolar dos acontecimentos.

CONTEXTOS E PAUTAS DO SÉCULO XVII EM *ORONOKO*

Com a restauração da monarquia na Inglaterra de 1660, o país encara um período conturbado, em que a relação entre segmentos distintos da população e figuras públicas passa por mudanças. Novos conflitos entre diferentes grupos intelectuais e culturais se acentuam. Devido à estrutura interna imperial, as relações de poder assimétricas voltam a fazer parte das relações políticas oficiais, e a eclosão de novas comunidades dominantes se naturalizam. Assim, a emergência de uma nova elite literária compõe o quadro social da segunda metade do século XVII como parte dessa transição.

Women's marginality to traditional institutions of church and state, however, made them crucial figures for managing an expanded public culture beyond these very institutions and beyond England. For, viewed through the lens of women writers, it becomes clear that this culture is not the homogeneous national sphere of disinterested discussion [...] For women writers cast a series of overlapping circles of intimacy and extra-state exchange—the religious meeting, the poetic coterie, the extended family—as the material base and ideological model for public debate. By doing so, at moments of historical crisis, they become pivotal figures around which the above politically specific communities unite.⁶

Nos breves anos entre a morte de Carlos I e a restauração, monarquistas usavam o compartilhamento de manuscritos e a comunicação de suas ideias intelectuais como forma de manter vínculos entre aqueles que pensavam de formas similares. Nesse período, as relações restritas construíram um padrão de autores monarquistas, retirando-se das discussões populares, e abordando a política nacional com aparente silêncio. Acredita-se que o público se interessava, nos anos 1650, por romances com comentários sociais codificados, justamente pelo afastamento que promovia das adversidades políticas. Aphra Behn, uma mulher que esteve presente para observar essas modificações, faz parte do grupo de autores que observaram uma repentina mudança de paradigma no país, resultando em produções de diferentes naturezas. Por isso, estudos e críticas às suas obras permaneceram ambíguas, tanto entre seus contemporâneos quanto - como será explorado neste texto - entre intelectuais que pensaram suas obras postumamente.

O papel da mulher na sociedade pós restauração foi atravessado severamente pelo estereótipo da “mulher de casa”, sensível e atenciosa. A noção

6 GRAY, 2007, p.3

de que menos deveria ser esperado desse grupo devido às suas “capacidades limitadas” e o culto ao casamento criaram imagens de gênero que afetaram todos os setores sociais. Pais e mães carregavam a responsabilidade de garantir casamentos frutíferos para suas filhas. Contudo, essas mulheres que se colocavam à disposição da profissão de autoras, majoritariamente aquelas que não eram financeiramente dependentes de um bom casamento - não eram necessariamente afetadas negativamente por seus esforços, mesmo que menos reconhecidas por suas produções em relação aos homens.

O principal tópico dessas escritas femininas era pautado em romance. Aphra Behn, participava dessa tradição temática, porém, sem a segurança de uma herança familiar, ela desafiava certas normas sociais e enfrentava duras críticas por ser uma ‘Tory’.⁷

Anything written by an ‘interesting’ or ‘ingenious’ young member of the ‘fair sex’ was a saleable rarity, if such a creature could be found to write it. She needed sufficient education to be able to write reasonably coherently and correctly, and at the same time to have little or nothing to lose by public exposure in the literary marketplace. This means in effect that she would have to be poor, middle-class, to have lost all hope of an honourable or advantageous marriage, and therefore to need to turn her genteel accomplishment into a way of earning her living. When it is said that Aphra Behn was the first professional woman writer, this is what is meant.⁸

Existe, em *Oroonoko*, pouca discussão sobre gênero, a narradora conta pouco sobre sua experiência pessoal como mulher e apresenta poucos indícios a respeito de receber tratamentos diferentes. No entanto, existem diferentes aspectos da narrativa transpostos do ponto de vista feminino, como a descrição das mulheres do reino de onde Oroonoko veio, descritas como inteligentes e engenhosas, lúcidas de sua situação - quando tratando também das concubinas do rei - assim como mulheres que se encaixavam em denominações e realidades universais impostas a todas.

Não há dúvida de que nada aflige tanto uma mulher de beleza decadente do que perceber que seus encantos, uma vez tão apreciados, estão desaparecidos e descobrir que as carícias de que era uma vez objeto são agora oferecidas a novas beldades, ou então ouvir pessoas cochichar, ao passarem [...] essas damas abandonadas, por tanto, esforçam-se para vingar-se da decadência que o tempo lhes impôs sobre as felizes belezas em flor sob seu comando.⁹

7 Os tories eram geralmente conservadores, apoiando a continuidade da linha dinástica dos Stuarts no trono e resistindo a mudanças radicais nas estruturas de poder. Eram frequentemente associados à Igreja Anglicana e, em muitos casos, eram considerados defensores dos interesses rurais e da aristocracia.

8 GREER, 1989, p.30.

9 BEHN, 1999, p.47.

Sempre quando tratando de Imoinda, a amada do herói, a narradora a apresenta com qualidades positivas, porém seu valor está usualmente relacionado à sua aparência física ou características identificadoras, como sua humildade e castidade ou desinteresse em relações amorosas ou sexuais com nenhum dos muitos que a desejam.

[...] Trefry, que era naturalmente romântico e que também gostava de falar sobre o amor, esclareceu que havia, ali na plantação, uma escrava extremamente encantadora, como jamais se havia visto, e que, a seu juízo, teria uns quinze ou dezesseis anos. [...] nenhuma beldade da cor branca que ele já havia visto o encantará tão profundamente como aquela bela criatura.¹⁰

Observa-se também, passagens em que a narradora subestima sua capacidade de propriamente contar a história do protagonista, esses comentários normalmente vêm acompanhados de uma menção à sua qualidade de mulher. Esse comportamento poderia indicar um certo grau de sexismo internalizado por parte da autora, talvez devido aos costumes de uma época que pouco valorizava o trabalho feminino, especialmente no campo intelectual.

Ele teve, porém, a desdita de ter nascido num mundo obscuro, onde sua fama pôde somente ser celebrada pela pena de uma mulher. Não tenho dúvida de que outros teriam sido capazes de escrever sobre este glorioso príncipe, e muito melhor do que o fiz eu [...]¹¹

Apesar da relativa popularização de autoras femininas no final do século, Behn sofreu diferentes difamações e julgamentos durante sua carreira. Em 1682, após mais de 8 peças produzidas, a autora teve um mandado de prisão emitido contra ela pelo Lord Chamberlain como uma resposta a um epílogo autoral performado em crítica ao filho ilegítimo de Carlos II, o duque de Monmouth¹².

Dentre outras autoras populares, Emilia Lanier, estabelece em seus livros uma linguagem interessante que permite desdobrar mais da escrita feminina do período. Há, em seus trabalhos o reconhecimento do 'homem' enquanto categoria social dominante e existe uma diferença estabelecida entre esse grupo e 'nós' (mulheres, como a autora). Ela também se reconhece enquanto poeta e abre portas para uma nova forma de olhar para essa literatura. Lanier é reconhecida como um dos nomes que auxiliou a definir maneiras de abordagem que diferenciam a escrita inglesa masculina e feminina.

10 BEHN, 1999, p.76.

11 BEHN, 1999, p.74.

12 GREER, Germaine (org.). *Kissing the rod: an anthology of seventeenth-century women's verse*. Nova York: Farrar Straus Giroux, 1989.

For women to undertake tactical strikes, to keep themselves apart from men long enough to learn to defend their desire, especially through speech, to discover the love of other women while sheltered from men's imperious choices that put them in the position of rival commodities, to forge for themselves a social status that compels recognition, to earn their living in order to escape from the condition of prostitute . . . these are certainly indispensable stages in the escape from their proletarianization on the Exchange market.¹³

Assim como Behn, o trabalho de Lanier é afetivo e envolvido na história, contrastando com muitas obras do período que valorizam as factuais e a distância dos objetos e personagens. Lanier ganhou reconhecimento por estabelecer pensamentos entre autoras britânicas questionando até mesmo a justificativa religiosa para a suposta inferioridade feminina.

Lanier quite explicitly draws lines of gender difference that correspond to differences in virtue: “you” [men], she says, “in malice Gods deare Sonne betray” (104), while “we (poore women) must endure . . . all” the blame for Adam’s original sin (104). This *recognition of men as dominant in a system that oppresses women* and Christ, the champion of female virtue, is a perception that grants Lanier the authority, *supported by her community of women, to name women’s experience in terms that question those of the dominant discourse.*¹⁴

Entre outras controvérsias em sua carreira, Behn também teve sua viagem e estadia no Suriname severamente questionada durante séculos após a publicação de *Oroonoko*. Críticos do trabalho detinham a teoria de que muito sobre o país foi escrito de acordo com cartas e registros públicos feitos sobre a colônia inglesa que eram introduzidos na metrópole. Há diferentes argumentos que tentam rebater essa posição; entre pesquisadores que afirmam encontrar poucos documentos que corroboram a existência de Oroonoko. Entretanto, um dos argumentos mais fortes contra a realidade dessa viagem é a suspeita de que Johan Behn, seu marido, estava envolvido com o tráfico de escravizados da África Ocidental, sendo possível que ele tenha compartilhado com sua mulher detalhes de suas explorações. De qualquer forma, essa suposição seria paralela ao personagem perverso da obra, um capitão e traficante de pessoas, possivelmente emulando maneirismos de seu esposo.

Existe, para além de diversas especulações, a crença de que ela teria viajado profissionalmente como espiã: “Behn’s connections to the court date back to early 1664 when she was said to be recruited as a political spy in Suriname. She was sent to spy on the English exiles in European cities like Antwerp and Bruges”¹⁵.

13 IRIGARAY, 1985, p.33.

14 MCGRATH, 1992, p.336, grifos meus.

15 VANDER AND VERMEIR, 2015, p.280.

Contudo, outros personagens como os de *Oroonoko* e *The Widow Ranter*, explicitam como Behn guardava pouca empatia por pessoas escravizadas, quando fora de circunstâncias extraordinárias. Apesar da compreensão que a autora demonstra, seu tom não coloca em questão o sistema que causa a morte desse mártir. Behn introduz o império inglês como um interventor necessário, um mal que seria capaz de destruir outros. Em confluência com suas posições monarquistas, mesmo os horrores da metrópole poderiam ser controlados através da aristocracia¹⁶.

Ademais, a respeito das características imperialistas do livro, pode-se afirmar uma forte tentativa de idealização das condições da colônia. Em distintos momentos no início da narrativa é citada a “perfeita harmonia” na qual todos os povos viviam na colônia. A forma como a autora valida Oroonoko como pessoa que merece respeito e admiração é através da comparação com a população branca colonialista. De semelhante forma, os “elogios” feitos aos nativos são usualmente ligados à sua inocência e ignorância, de forma quase infantilizá-los.

Essas pessoas representam para mim a idéia absoluta do primitivo estado de inocência, antes de o homem ter aprendido a pecar. Ficava também evidente que a simples Natureza de a mais inofensiva e mais virtuosa das mestras. [...] A religião, aqui, apenas destruiria aquela tranqüilidade que a ignorância dá às pessoas e as leis seriam apenas mestras da transgressão, da qual as mesmas não têm noção.¹⁷

Behn trata a monarquia como uma estrutura natural de poder, por muitas vezes procura traçar narrativas análogas à realidade que Oroonoko tinha em seu país com as atividades exploradoras da Inglaterra; refere-se a ele como o “filho de um conquistador” e faz menção à prática de guerras, saqueamentos e escravidão ocorridos na África.

Esses paralelos podem ter sido feitos como forma de normalização das ocorrências no processo colonial e escravagista, mas falham ao considerar os aspectos culturais e econômicos que diferenciam essas realidades. Ao descrever o Suriname como uma terra curiosa e diferente, com pequenos animais exóticos, frutas nunca vistas pela Europa, o ar perfumado e uma comunidade de nativos que seriam particularmente inocentes e puros, Behn recria claramente a mistificação do ‘Novo Mundo’, característico do período colonial.¹⁸

Outrossim, as boas qualidades de Oroonoko são majoritariamente associadas às suas características europeias, de sua aparência à sua educação.

16 TODD, op. cit.

17 BEHN, 1999, p. 27-28

18 HUGHES, Derek; TODD, Janet (orgs.). *The Cambridge Companion to Aphra Behn*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Tal nobreza de formação deve ser parcialmente atribuída à dedicação de um francês de grande inteligência e erudição [...] o príncipe, ao retornar das guerras, apreciava demais o contato com os comerciantes ingleses que aportavam a seu país e com os quais aprendeu a língua inglesa. Posteriormente, ao negociar escravos com os espanhóis, aprendeu-lhes também a língua. [...] Tinha ouvido falar dos romanos e os admirava; tinha ouvido falar das recentes guerras civis na Inglaterra e da morte deplorável de nosso monarca, sobre a qual discursava com grande erudição, declarando-a uma injustiça abominável. Sua fisionomia era cheia de graça e de bondade, espelhando toda a dignidade de um homem de estatura moral e de incomum educação. Nada havia de bárbaro em sua natureza: pelo contrário, portava-se e tudo como se tivesse sido educado em alguma corte europeia.¹⁹

Todavia, uma das muitas contradições da obra está no contraponto entre a supervalorização da cultura europeia e inglesa, provavelmente associada ao período de guerra civil inglesa durante o qual Behn viveu, há conjuntamente um forte questionamento a respeito da suposta superioridade intelectual e moral de homens cristãos por meio da atribuição dessas aptidões em Oroonoko. Ademais, ao remeter - anacronicamente - a outros momentos da história, como o Império Romano, ela faz uso de um dispositivo reconhecível que cria a ilusão de expansão imperial como um conceito generalizado, ajudando a deslocar, espacial e temporalmente, a realidade e barbárie da situação narrada²⁰.

O que torna essa narrativa complexa é a forma como diferentes estilos são abordados a partir de quem está contando a história, Oroonoko conta sobre sua vida de forma heroica e tradicional dos contos de soldados. Esse estilo contrasta com os relatos de uma jovem mulher da aristocracia inglesa, que tem seu tom de otimismo e deslumbre constantemente subvertido pelos episódios que ela observa. Assim, enquanto explicitamente defendendo o sistema colonial inglês, Behn também oferece contrapontos ao seu próprio discurso, permitindo com que seu amigo, o escravizado príncipe africano, tenha controle sobre sua própria fábula.

Assim, a autora criou um herói perfeito para os padrões culturais europeus. É fundamental compreender que Oroonoko se difere de todos os outros escravizados da colônia. Ao tornar o 'exótico' cada vez mais europeu, Behn propositalmente tenta uma aproximação desse escravizado com os seus leitores compatriotas, talvez para a criação de alguma forma de identificação ou empatia. Apesar do evidente silenciamento da vivência daqueles que não provinham de um berço nobre na África, ou aqueles que não compartilhavam

19 BEHN, 1999, p.31-32.

20 MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas, *In*: Joaze Bernardino-Costa, Nelson Maldonado-Torres, Ramón Grosfoguel (Orgs.) Decolonialidade e pensamento afrodiáspórico, Autêntica, Belo Horizonte, 2018, p. 31- 61.

das características ‘especiais’ do protagonista, é possível argumentar que houve uma estratégia por parte da obra visando a humanização, se não dos povos escravizados, de Oroonoko ao olhar europeu.

When she came to write Oroonoko about a heroic black slave, Aphra made him distinct from everybody else in parts of her story, as a hero of romance should be, but perfect in the cultural terms of Europe [...] Behn knew what she was doing: Europeanising the exotic to make it perfection in her necessarily blinkered eye.²¹

De qualquer forma, como autora do livro, ela também estava encruzilhada no comércio escravista. Ao contar a história de Oroonoko, Behn também explora a vida de um escravizado para ganho pessoal. Mesmo assim, existem aqueles que defendem que mesmo que não necessariamente abolicionista, a escolha de propagar episódios de horrores cometidos a um personagem que buscava liberdade para si e sua nova família, o tom crítico às práticas colonialistas são perceptíveis²².

Com referência à abordagem à escravidão também existem ambiguidades, enquanto a narrativa de “o bom selvagem” é usada para questionar a escravidão de Oroonoko sem comunicar uma opinião de nível estrutural sobre o sistema escravista, perdura-se a perspectiva de que a forma de aproximação ao tema de abolicionismo de Aphra Behn faz parte de um movimento de “literatura emocional antiescravidão”, que usa da comparação de escravos com europeus com o intuito de humaniza-los aos olhos da população europeia. De qualquer modo, há relativa concordância de que seu trabalho adicione nos avanços abolicionistas ou, quando menos, teve esse intuito.

De forma geral, o questionamento colocado pela narradora a respeito das práticas do oficial que teria capturado Oroonoko como escravo: “Há quem tenha considerado esta atitude do capitão como um ato de bravura; prefiro deixar este julgamento a critério do próprio leitor”²³ determina o tom dessa discussão durante o livro. Sem denúncia direta, Behn proporciona material para o questionamento com uma abordagem que aspira ao humanismo e um entendimento progressista para seu tempo.

Apesar de não fazer uso da analogia simplista entre mulheres e escravizados como grupos minoritários equivalentes, os dois personagens - a narradora e Oroonoko - se aproximam através do entendimento mútuo de que suas vontades e suas vozes são suprimidas, mesmo que em realidades seriamente distintas. Ao mesmo tempo, há a noção de que ambos experienciaram certo tipo de privilégio, ela

21 TODD, 1997, p. 62.

22 HUGHES, op. cit.

23 BEHN, op. cit., p. 66.

por ser cidadã da metrópole, branca e com certa condição financeira; ele por ter vivido durante a maior parte de sua vida como membro da monarquia de seu país. Essas características ajudam a explicar e determinar a natureza do seu relacionamento e a tendência de compartilhamento de histórias pessoais entre os dois. Também auxilia com o argumento a favor do ponto de vista feminino na literatura e a realidade das mulheres na Inglaterra, demonstrando que era conhecido por parte desse grupo que opressões estavam em funcionamento na metrópole.

IMOINDA E AS MULHERES QUE ELA REPRESENTA

Entre os poucos personagens que compõem a saga do livro, as principais representações femininas são apenas duas: a narradora e Imoinda. Sendo a segunda a única mulher escravizada que recebe nome e sua própria história - mesmo que fundamentalmente sirva para motivação do protagonista masculino.

Imoinda é também o veículo através do qual a autora traça conexões figurativas entre a escravidão e o amor tanto para ela quanto para Oroonoko.

Em poucos segundos viu seu rosto, sua forma, seu porte, sua modéstia, e tudo aquilo que fazia a alma de Oroonoko brilhar em seus olhos, quase deixando exâmine seu corpo, que ali ficou móvel, como se nele não mais existisse o ser. Eu creio que ele nunca teria voltado a si, tanto o oprimia aquela alegria exacerbada, se não tivesse visto sua Imoinda cair como morta nos braços de Trefry, o que o trouxe de volta à realidade, pois tomou-a em seus braços nos quais, aos poucos, Imoinda voltou a si.²⁴

Parte desta analogia remonta a visão eurocentrista da realidade social africana, compreendendo que nessa cultura tão pouco conhecida - e presumidamente violenta - o amor seria um sentimento agressivo e a relação amorosa algo como uma batalha. Enquanto Oroonoko lida com os conflitos de sua situação degradante, ele também tem sua amada como força motora para diversas decisões que causam lutas além de grandes consequências para aqueles ao seu redor²⁵.

Uma parte importante desta personagem é também - como é de se esperar de uma narrativa a respeito de uma mulher cativa - seu corpo. Ela é primordialmente definida pelo seu corpo, ao contrário de seu parceiro, descrito por sua elegância e educação. O papel de Imoinda é apresentado em termos de aparência, pois é o motivo pelo qual ela se torna uma peça tão central para a história e o motivo pelo qual ela entra para o relato. A descrição que nos é oferecida, quando comparada à atribuída a outros, é particularmente emocional e metafórica; sua pele é descrita

²⁴ BEHN, 1999, p. 78-79.

²⁵ HUNTER, Heidi (org.). Rereading Aphra Behn: History, Theory, and Criticism. Charlottesville: University of Virginia Press, 1993.

com palavras como ‘Noite’ e ‘a linda Vênus negra para um jovem Marte’, suas ações parecem carregar um poder quase místico.

Ao chegar, acompanhado por alguns soldados de maior mérito, ficou infinitamente surpreso com a beleza desta bela rainha da Noite, cujo rosto e cuja pessoa excediam de muito em beleza tudo o que ele já tinha visto. [...] o respeito profundo com o qual ela o recebeu e a doçura de suas palavras e de sua conduta durante a permanência de Oroonoko conquistaram definitivamente aquele bravo coração e fizeram com que ele sentisse que mesmo um vencedor podia ser vencido.²⁶

Através dessa figura, o argumento a favor de Behn como uma “feminista antiescravagista” - mesmo que termos anacronistas, ainda usados para tratar de sua literatura - é enfraquecido. Imoinda não recebe a oportunidade de contar sobre sua vida e sua condição como escravizada é pouco abordada, assim como as violências por ela sofridas são apenas fomento para a ação de outros.

O uso da escravidão de homens africanos como tema de discussão e analogia para o posicionamento de mulheres europeias como seres oprimidos não era incomum para a literatura do século XVII na Inglaterra, atingindo também movimentos feministas nos EUA do século XIX. Conhecida como a ‘analogia mulher-escravo’, esse recurso, limitador a mulheres brancas. Behn provavelmente teve contato com diversas mulheres que faziam uso desse argumento, pautado na limitação de direitos e restrição a certas seções da sociedade e, considerando que a maioria dessas mulheres tinham pouco contato com a realidade desses escravizados, é possível visualizar como esse discurso foi adotado e empregado por diferentes mulheres autoras durante o período colonial.

The woman-slave analogy emerged in response to the way women, like slaves, were marginalized by enlightenment philosophy and law. From the seventeenth century onwards, European women increasingly saw “their own emancipation in terms that drew on their understanding of slavery as a gendered institution.” Initially, however, slavery emerged as an analogy that critiqued marriage as part of a growing feminist consciousness. These allusions to slavery were constructed through language associated with unfreedom rather than specific systems of enslaved labor. As such, this early rhetoric was largely devoid of any specific reference to the contemporaneous colonial institutions of racialized chattel slavery.²⁷

A movimentação feminista, desde seu princípio, tomou como evidente o fato de que a condição de mulher automaticamente significa uma experiência histórica particular. As perguntas que são colocadas desde então giram em torno da definição de ser ‘mulher’ e quais são os critérios que as determinam

26 BEHN, 1999, p.34

27 STEVENSON, 2014, p. 26.

como ‘outro’ na sociedade²⁸. Contudo, seria um tanto quanto injusto cobrar dessa literatura do século XVII uma discussão estrutural que de fato foi majoritariamente solidificada - no mundo anglófono - apenas no século XX.²⁹ Existiu, sem dúvidas, espaços na obra que permitiram a maior participação e voz de Imoinda, além de uma atenção dada a mulheres negras que continua sendo rara na cultura popular.

Colocada como uma representação quase etérea de uma heroína de romance clássico, Imoinda é também a corporificação do ideal europeu. Dentro dos códigos do amor romântico, ela não deixa de ser uma figura potente, contradizendo sua situação de vida fora do romance. Quando ela é morta, assim como o filho que carregava, os problemas e conflitos que sua imagem ambígua causava morrem com ela. Mesmo que viva, a discussão a respeito de seu futuro seria em torno dos direitos hereditários e poder cultural de seu filho, não revisão de sua condição como escrava. A personagem leva consigo toda a possibilidade de debate a respeito de mulheres em sua situação bárbara e morre como um símbolo do amor perdido do herói e uma imagem do ícone sexual da mulher ‘exótica’ que foi capaz de causar guerras - mesmo que a rebelião fosse por libertação, sua matriz foi o desejo sexual de outro homem por ela.³⁰

Dessa forma, Imoinda representa um contingente inteiro de mulheres negras que tiveram e tem sua história contada através da perspectiva de autores brancos. O fato de que a autora é mulher provavelmente contribui para o tom empático com que suas violências são relatadas, sempre se afastando da tradição de atribuir certa culpa à vítima. Para além de contar a história de diversas mulheres escravizadas, a forma como ela é abordada como personagem oferece uma exposição metalinguística da sua realidade; tanto em prosa quanto em vida, sua voz foi pouco ouvida.

Imoinda is an uncanny amalgam of European ideals of wifely subservience and European fantasies about wives of Oriental despots. She is thus the perfect embodiment, with the exception of her dark hue, of an image of the ideal English wife as the property, body and soul, of her husband. Wives like Imoinda — that is, African wives, as refracted in the mirror a white female English author holds up to this example of the Other — “have a respect for their Husbands equal to what other People pay a Deity; and when a Man finds any occasion to quit his Wife, if he love her, she dies by his hand; if not he sells her, or suffers some other to kill her” (p. 72).³¹

28 KELLY-GADOL, Joan. The Social Relation of the Sexes: Methodological Implications of Women’s History. *Signs*, vol. 1, no. 4, 1976, pp. 809–23. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3173235>>. Acesso em: 19 de Maio, 2022.

29 Consideramos a definição de mulheres como ‘classe oprimida’ no Manifesto Redstockings de 1969.

30 HUNTER, op. cit.

31 FERGUSON, 1991, p. 169.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Longe de representar um esforço avidamente abolicionista - e sem ter esse objetivo - *Oroonoko* ainda assim nos demonstra um esforço interessante de discussão a respeito de um tema ainda muito fresco no século XVII, apenas um par de séculos após o início da exploração das Américas. O fato de que alguma luz foi colocada na América do Sul pela literatura feminina inglesa apresenta uma diferenciação e sua relativa falta de popularidade contemporânea é uma lacuna significativa nos estudos dos movimentos antiescravistas europeus.

A atribuição de voz e vontade a um personagem escravizado apresenta algo de corajoso na escrita desta mulher que teve algum contato, através de seu marido, com a realidade das perseguições e sequestros dessas pessoas. Mesmo a simples possibilidade de que uma mulher de certa estatura social pudesse viajar sozinha através do Oceano Atlântico e estabelecer uma relação de confiança e amizade com alguém na posição de Oroonoko é um motivo para tomar essa obra em consideração quando discutido os princípios dos movimentos feministas e abolicionistas.

A mescla de estilos, entre relatos pessoais, fluxos de consciências e contos heroicos colocam à frente a capacidade de Behn de compreender seu público e entregar algo novo que ainda atendesse os desejos dos leitores tradicionais. Sua flexibilidade e empatia com os participantes dessa narrativa fugia da leitura dos não europeus das Américas como algo sub-humano e com experiências de vida tão divergentes que sequer seriam tangentes para a grande burguesia de seu país.

Apesar de extremamente limitada, a tentativa da autora abre portas e incentiva o debate que era polêmico até mesmo entre homens em posições de poder. A obra demonstra um entendimento complexo da realidade feminina, suas dúvidas, julgamentos e sentimentos. A lucidez da narradora em relação às suas próprias limitações como mulher - forçadas sobre ela ou não - carrega muitas conotações quando em paralelo à vida dos escravizados sobre quem ela conta; mas é inegável que serviu de ferramenta interessante para que os leitores de um continente distante, mas que colheram os frutos dessa exploração, percebessem algo de universal na restrição de direitos de certos grupos.

Sempre será necessário tratar esse livro com diversas discussões a respeito da voz branca que tenta comunicar experiências negras. A despeito de muitas características inovadoras e - para seu tempo - relativamente progressistas, Behn não deixa de estabelecer o príncipe africano como alguma forma de exceção à regra por sua linhagem e educação formal, assim como sua companheira pela beleza. Afastado das críticas remotamente estruturais que seriam cabíveis no conto, o livro faz pouco para criar a noção da escravidão como processo de

violência em massa, mas coloca a possibilidade de humanidade entre aqueles que foram levados.

O uso de Imoinda como ferramenta narrativa talvez seja a escolha mais passível de comentário a respeito desse silenciamento que toma lugar. Sexualizada e violentada para a movimentação do enredo, ela não recebe oportunidade alguma de ter suas vontades realmente levadas em consideração. De maneira interessante, essa falta de atenção por parte da história também aponta para problemas maiores sobre o tratamento de mulheres mesmo dentro de situações extremas; apesar do casal ser escravizado, ou seja, sobreviventes de uma agressão máxima, a mulher ainda carrega menos poder e menos relevância até o momento em que carrega um possível herdeiro.

Por fim, não podemos deixar de lado o fato de que Aphra Behn, como figura ambígua que é, promoveu um nível relevante de conscientização através das únicas ferramentas que tinha disponível - enquanto criava um livro inovador e extremamente interessante - também participou de alguma forma do tráfico de escravos, extraindo benefícios do relato e morte de pessoas negras. Não será conhecido entre nós se a autora tinha ideias mais liberais do que aquelas colocadas, talvez o que foi contado no livro fosse o limite da sua consciência ou apenas o que foi considerado digestível para seu público. De qualquer forma, apesar das críticas adequadas que podemos produzir hoje, esperar alguma forma de luta sistemática dessa criação seria desonesto.

REFERÊNCIAS

- ALNWAIRAN, M. A.; AL-SHRAAH, S. M.; AL-JARRAH, H. A. *In: defence of absolutes: the evolution of Aphra Behn's political views. Journal of Literature and Linguistics*, v. X, n. X, p. X-X, nov. 2014.
- BEHN, Aphra. **Orookono ou o escravo real: uma história verdadeira.** Florianópolis. Editora Mulheres, 1999.
- BISWAS, Banani. **Oroonoko: A “Royal Slave” and/or a Master of Dignity.** Department of English, Comilla University, Bangladesh 2015. p 7
- CAMPBELL, Elaine. Aphra Behn's Surinam Interlude. **Kunapipi: Journal of Postcolonial Writing and Culture** 7.2 (1985) p 26 - 27
- DONOVAN J. (1984). **Toward a Women's Poetics.** Tulsa Studies in Women's Literature, 3(1/2), 98. doi:10.2307/463827
- FARR, James. **‘So Vile and Miserable an Estate’: The Problem of Slavery in Locke's Political Thought.** Political Theory, vol. 14, no. 2, Sage Publications, Inc., 1986, pp. 263–89, <<http://www.jstor.org/stable/191463>.> Acesso em Outubro de 2021.

FERGUSON, M. W. (1991). Juggling the categories of race, class and gender: Aphra Behn's Oroonoko. **Women's Studies**, 19(2), 159–181. doi:10.1080/00497878.1991.9978863.

FERGUSON, M. W. Juggling the categories of race, class and gender: Aphra Behn's *Oroonoko*. **Women's Studies**, v. 19, n. 2, p. 159–181, 1991. DOI: 10.1080/00497878.1991.9978863.

GQOLA, Pumla Dineo. “Where there is no novelty, there can be no curiosity”: Reading Imoinda's Body in Aphra Behn's Oroonoko or, the Royal Slave. **English in Africa**, v. 28, n. 1, p. 105-117, maio 2001. Disponível em <https://journals.co.za/doi/pdf/10.10520/AJA03768902_623>

GRAY, Catharine. **Women Writers and Public Debate in 17th-Century Britain**. Early Modern Cultural Studies 1500–1700. Palgrave Macmillan New York, 2007. DOI: <https://doi.org/10.1057/9780230605565>.

GREER, Germaine (org.). **Kissing the rod: an anthology of seventeenth-century women's verse**. Nova York: Farrar Straus Giroux, 1989.

HUGHES, Derek; TODD, Janet (orgs.). **The Cambridge Companion to Aphra Behn**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

HUNTER, Heidi (org.). **Rereading Aphra Behn: History, Theory, and Criticism**. Charlottesville: University of Virginia Press, 1993.

IRIGARAY, Luce. **This Sex Which Is Not One**. Traduzido por Catherine Porter com Carolyn Burke. New York: Cornell University Press, 1985.

KELLY-GADOL, Joan. **The Social Relation of the Sexes: Methodological Implications of Women's History**. Signs, vol. 1, no. 4, 1976, pp. 809–23. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3173235>>. Acesso em: 19 de Maio, 2022.

MACDONALD, Joyce Green. “**The Disappearing African Woman: Imoinda in Oroonoko after Behn.**” ELH, vol. 66 no. 1, 1999, p. 71-86. Project MUSE, <https://dx.doi.org/10.1353/elh.1999.0006>.

MCGRATH, L. (1992). “Let us have our libertie againe”: Amelia Lanier's 17th-century feminist voice. **Women's Studies**, 20(3-4), 331–348. doi:10.1080/00497878.1992.9978917.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: Joaze Bernardino-Costa, Nelson Maldonado-Torres, Ramón Grosfoguel (Orgs.) **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**, Autêntica, Belo Horizonte, 2018, p. 31- 61.

PACHECO, Anita. **Royalism and Honor in Aphra Behn's Oroonoko**. Studies in English Literature, 1500-1900 34, no. 3 (1994): p 492–506. <<https://doi.org/10.2307/450878>.> Acesso em outubro de 2021.

STEVENSON, Ana Lucette. **The Woman-Slave Analogy: Rhetorical Foundations in American Culture, 1830-1900**. 2014. Thesis (Doctor of Philosophy) – The University of Queensland, School of History, Philosophy, Religion and Classics, 2014.

The Information Architects of Encyclopaedia. “**Aphra Behn**”. Encyclopedia Britannica, 12 de Abril de 2021. <https://www.britannica.com/biography/Aphra-Behn>. Acesso em Outubro de 2021.

TODD, Janet. **The Secret Life of Aphra Behn**. New Brunswick: Rutgers University Press, 1997. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=9-mLqcNWE2kC&oi=fnd&pg=PP15&dq=Aphra+Behn&ots=7oPcXXIU1i&sig=7qZsg0yi62EgzBRIHQiUTCAQ31Y#v=onepage&q=Oroonoko&f=false>.

VERMEIR, M. Vander R. Reality, and matter of fact: text and context in Aphra Behn’s “The Fair Jilt”. **Review of English Studies**, v. 66, p. 280–299, 2015.

MAURA LOPES CANÇADO: SUBJETIVIDADES, GÊNERO E LOUCURA NA OBRA “O SOFREDOR DO VER” (1968)

Larissa de Almeida Corrê

*O resto é a força que me atrairá de novo à vida tentando moldar-me a outra
forma, quando renascerei bela, jovem, e ainda rosa.*
(Maura Lopes Cançado, 2015, p. 150).

1. INTRODUÇÃO

Este artigo tem como objeto de análise o conto intitulado “Rosa Recuada”, escrito pela mineira Maura Lopes Cançado e veiculado, no ano de 1961, no “Suplemento Dominical do Jornal do Brasil”, texto também integrante da coletânea de contos “O Sofredor do Ver”, publicada pela primeira vez no Brasil em 1968.

Busco, principalmente, investigar o ato de expressão literária da autora, no conto “Rosa Recuada” (1961), pela articulação entre três pontos centrais, que observam a sequência do texto deste artigo. O primeiro ponto, com o aporte teórico de Michel Foucault, principalmente em “História da Sexualidade - vol. II: o uso dos prazeres” (1984), consiste em explorar a escrita de Maura Lopes Cançado enquanto uma “prática de si” subjetivante consubstanciada nas “artes da existência”, analisando de que forma sua vida adquiriu um modo de viver artístico, sendo capaz de inventar e criar novas formas de relação de si para consigo e coletivamente, atribuindo novos significados às suas vivências.

A partir desse olhar, promoverei explicações sobre a “estética da existência” de Foucault, no qual ele retoma a cultura grega e greco-romana para explorar de que forma o indivíduo se constitui como “sujeito de desejo”, assim como a atenção conferida, historicamente, à sexualidade, para então ingressar na discussão sobre as possíveis intersecções entre essas temáticas e a “ontologia histórica de nós mesmos” na dimensão da “atitude de modernidade”, operando com o texto “O que são as Luzes?” (1984), do mesmo autor.

Isso possibilitará as abordagens acerca do cinismo e do conceito de *parresía*, enquanto coragem da verdade, aprofundadas na Segunda Hora da “Aula

de 29 de fevereiro de 1984”, ministrada no “Collège de France”, contemplada no curso “A coragem da verdade: o governo de si e dos outros II” (1983-1984), para melhor compreender o estilo de vida cínico e contestatário como manifestação dessa aceção da verdade. Adiante, tecerei as profícuas conexões dessas elaborações com a trajetória e escrita da própria Maura, utilizando como fonte o conto “Rosa Recuada” (1961), inicialmente proposto.

Na seção 5, serão estabelecidas determinadas conexões trazidas pela filósofa estadunidense Donna Haraway no ensaio “Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX” (1985), especialmente as principais noções da construção da figura do “ciborgue”, para compreender a escrita de Maura Lopes Cançado por essa via teórica.

Maura Lopes Cançado ainda é uma escritora brasileira pouco conhecida, não obstante as produções acadêmicas sobre ela tenham disparado nos últimos anos. A recente extensão dessas publicações (dissertações de mestrado e teses de doutorado) decorrem do resgate editorial de suas duas únicas obras, “Hospício é Deus” (1965) e “O Sofredor do Ver” (1958), publicadas, em uma versão “box”, pela Editora Autêntica em 2015. Isso despertou o interesse de pesquisadores e jornalistas, conjunturas atuais estas que proporcionam a maior visibilidade de uma escritora excluída do cânone literário brasileiro.

Nascida em 1929, em São Gonçalo do Abaeté, pequeno município de Minas Gerais, Maura foi a nona de onze filhos. A família, social e politicamente influente, possuía grande projeção naquela cidade¹, e seu pai era um coronel do interior, cuja postura e lugar social impunham grande respeito e temor pelos “habitantes de lá”². Maura cresceu em uma fazenda e frequentou colégios de elite, o que, certamente, influenciou em sua educação, intelecto e produções literárias. Aos quatorze anos, ela tirou o brevê de aviadora, atividade tradicionalmente exercida por homens naquele período. Nesse espaço, conheceu o rapaz com o qual se casou e dessa relação nasceu Cesarion. O casamento não durou muito tempo, sobrevivendo a separação logo em 1945, o que coincidiu com a morte do pai de Maura³.

Chama-se atenção para um episódio marcante da vida da escritora: ao tentar retornar aos estudos no colégio de freiras “Isabela Hendrix”, em Minas

1 SCARAMELLA, Maria Luisa. **Narrativas e sobreposições**: notas sobre Maura Lopes Cançado. 2010. 269 f. Tese de Doutorado - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2010.

2 Aqui, faço referência ao conto *São Gonçalo do Abaeté*, integrante da obra *O Sofredor do Ver* (1968) e publicado originalmente, em 1965, no periódico *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro). Maura dedica o conto “aos habitantes de lá”, aludindo à sua cidade natal em Minas Gerais.

3 SCARAMELLA, Maria Luisa. **Narrativas e sobreposições**: notas sobre Maura Lopes Cançado, op. cit., pp. 1-3.

Gerais, foi rejeitada em razão da condição de desquitada. Das leituras de suas obras, percebe-se como o aspecto das relações de gênero marcou incisivamente a vida de Maura, reverberando em sua irresignação – muitas vezes exposta em seus escritos – por ter se insurgido aos padrões matrimonial e de mulher da época.

Segundo Scaramella⁴, após gastar parte substancial da herança, Maura decidiu ir para o Rio de Janeiro escrever. Em determinado momento, seus textos alcançaram o jornalista Assis Brasil, integrante do “Jornal do Brasil”, e que, à época, era o responsável pela seção “O contista novo”. Ingressando no “Jornal no Brasil”, Maura inseriu-se no círculo de sociabilidades da elite intelectual da época, composto por outros jornalistas de bastante projeção na área, como Reynaldo Jardim e Ferreira Gullar, o que denota um período muito profícuo das vivências profissionais da jovem escritora. Assim, no período entre 1958 e 1961, iniciou a publicação de contos – posteriormente reunidos na coletânea “O Sofredor do Ver” (1968) –, além de contribuir, também como contista, no “Jornal Correio da Manhã” (Rio de Janeiro).

Em 1972, um triste episódio marcou a trajetória de Maura. Em uma de suas internações, praticou homicídio contra uma colega de internamento, fato que a inseriu no sistema de justiça criminal, sendo posteriormente considerada inimputável. Diante disso, não se teve mais notícias de publicações de Maura, falecida em 1993, aos sessenta e quatro anos, em virtude de uma doença pulmonar crônica, em condições de afastamento da escrita, dos amigos e da família.

Debruçando-se sobre os contos escritos por Maura Lopes Cançado, percebe-se que há inúmeras referências à sua trajetória, como à infância, períodos de internamento em hospitais psiquiátricos – e aqui relação com a loucura –, maternidade, sexualidade e religiosidade.

Há recorrentes menções à associação entre as enunciações da escrita de Maura e a loucura, partindo do pressuposto de que essa identidade incidiu sobre ela discursivamente e interferiu na constituição da subjetividade. Esses ângulos são indissociáveis, uma vez que tais discursos permearam substancialmente a imagem que a autora construiu sobre si mesma e os comportamentos que adotava nos espaços privado e público, especialmente no interior dos hospitais psiquiátricos. Em alguns dos contos da coletânea “O Sofredor do Ver” (1968), isso se manifesta nas diretas abordagens sobre a temática manicomial, o que é visível pela descontinuidade das personagens criadas, sempre ambientadas em memórias, devaneios e situações sombrias, concebidas por Maura enquanto próprias das relações humanas, de suas “tensões e versões”⁵.

Inclusive, o conto de estreia de Maura no “Suplemento Dominical do

4 *Ibidem*, pp. 1-3. pp. 3-4.

5 SCARAMELLA, M. L. **Narrativas e sobreposições**: notas sobre Maura Lopes Cançado, p. 6.

Jornal do Brasil” em 1958, intitulado “No quadrado de Joana”, traz como eixo principal a loucura, representada em uma personagem caracterizada como esquizofrênica catatônica e inserida no pátio do hospício. Com relação ao conto “Rosa Recuada” (1961), que será aqui analisado, não há explicitamente menções à loucura, à ambientação da protagonista ou outros personagens no espaço manicomial. A narrativa inclina-se mais a um fluxo de consciência da personagem, que possibilita perceber as transformações de si sobre si, conforme será visto.

2. A VIDA COMO OBRA DE ARTE: FOUCAULT E AS “ARTES DA EXISTÊNCIA”

A escrita de Maura pode ser compreendida enquanto um processo de subjetivação situado em um *locus* fraturado entre resistências e sujeições, mas cuja expressão, na esfera artística, ensinou a reinvenção de sua própria existência, a qual destoava dos padrões normativos vigentes no período de suas criações. Para compreender essas nuances, o deslocamento das ideias de Foucault, em uma perspectiva genealógica e ética, é fundamental para entender como o processo artístico da autora assume contornos de estímulos a si própria para sobreviver às violências concretas e simbólicas com as quais se deparava.

Como os sujeitos se constituem nas relações entre poder e saber? Em que esfera ou dimensão os indivíduos podem se expressar, confrontar o poder e, nesse campo, fazer emergir as práticas de liberdade justapostas aos modos de sujeição?

Essas indagações são perquiridas por Foucault em diversas obras de seu trabalho convencionalmente chamado de “fase ética”, situada na década de 1980, o que, segundo Margareth McLaren, representa a virada do pensamento do autor em relação às produções precedentes⁶. A preocupação ética torna-se, a partir de então, o cerne das discussões do autor, evidentemente sem secundarizar as investigações sobre como os sujeitos se constituem nos discursos e nas relações de poder, esboçando como ponto de partida genealógico e crítico a história do homem do desejo (desejo e sujeito desejante)⁷. Não é possível dissociar as “fases”⁸ (arqueológica, genealógica e ética) do pensamento filosófico e histórico de Foucault, ainda que a subjetividade seja o eixo cuja maior atenção é conferida

6 MCLAREN, Margaret. **Foucault, Feminismo e Subjetividade**. São Paulo: Intermeios, 2016.

7 FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade vol. 2: o uso dos prazeres**. 12ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2023, p. 9.

8 Em “O uso dos prazeres”, a análise do homem de desejo está “no ponto de interseção entre uma arqueologia das problematizações e uma genealogia das práticas de si” (Foucault, 2023, p. 19).

em suas produções.

Em “História da Sexualidade vol. II: o uso dos prazeres” (1984), Foucault explora e problematiza as questões do desejo e do sujeito de desejo, no escopo da sexualidade, a fim de investigar de que forma os indivíduos, por meio de técnicas ligadas às “artes da existência”, no campo estético, constituem sua subjetividade.

Para desenvolver esses estudos, Foucault promove um deslocamento teórico: retorna da época moderna às sociedades greco-romanas para problematizar de que forma os indivíduos subjetivavam suas vivências na direção à noção de si voltada a fazer da vida uma obra de arte, ideias estas que serão modificadas com o advento do cristianismo e a ciência da modernidade do século XIX. Na antiguidade, os gregos e romanos estabeleciam regras de conduta, buscando se transformar a partir da estética e da ética. Nesse escopo, os valores éticos e estéticos, e não a ciência, constituíam o modo de vida dos indivíduos e das sociedades, uma vez que a experiência era intrínseca a tornar-se livre e a ética possibilitava a criação de uma vida bela:

Foucault utiliza os termos “artes da existência”, “estilística de vida” e “a vida como obra de arte” em seus últimos livros, ensaios e entrevistas, apontando que na Grécia antiga a preocupação era a de levar-se uma vida bela, mas no mundo contemporâneo a tendência é a de relacionar questões éticas ao conhecimento científico.⁹

A preocupação reside em investigar como os sujeitos são constituídos nas relações entre poder e saber, práticas, instituições, bem como consigo mesmos, concepções estas já presentes em trabalhos anteriores de Foucault. Porém, nessa inflexão de seus estudos e então mais circunspecto às resistências constitutivas dos processos de subjetivação, como o “cuidado de si”, passou a enfatizar, na dimensão ética, a reelaboração do indivíduo na relação de si para si na teia do poder, nas quais emergem insurgências e rupturas aos códigos morais.

Foucault também sublinha que seu propósito, em “História da Sexualidade vol. II: O uso dos prazeres”, não consistia em analisar (ou reconstruir) historicamente as condutas e as práticas sexuais na noção de *continuum*, tampouco analisar ideias centradas e difundidas pela ciência, religião e filosofia que representaram esses comportamentos¹⁰, mas sim investigar a associação da sexualidade ao contexto teórico e prático no qual se localizava.

Os discursos e práticas estão atrelados a espaços e épocas determinadas. Em “A arqueologia do saber”, de 1969, Foucault conceituou o discurso enquanto “um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e

⁹ *Ibidem*, p. 95.

¹⁰ FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade - vol. 2: o uso dos prazeres**. 12ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2023, p. 7.

no espaço, que definiram em uma dada época, e para uma área social, econômica, geográfica ou linguística dada, as condições da função enunciativa”¹¹.

Os conjuntos de regras prescritas aos indivíduos, por consequência, também se modificam historicamente por meio das práticas e instituições, alterando os comportamentos e os valores atribuídos às condutas, sentimentos, experiências e desejos. As formas como os indivíduos são instigados a se reconhecerem como “sujeito de desejo” constitui-se na experiência, sistematicamente às regras, normatividades e subjetividades, o que se tornou interesse de diversas áreas do conhecimento (medicina, filosofia, jurídica). De que maneira o indivíduo (referindo-se aqui ao homem ocidental, especificamente na Antiguidade) se reconhece como sujeito da sexualidade e qual a relação disso com a verdade? Nas relações consigo, como elabora a subjetividade no que diz respeito aos “jogos da verdade”, ou seja, nos jogos entre verdadeiro e falso?¹² Nesse sentido, Foucault propõe:

[...] analisar as práticas pelas quais os indivíduos foram levados a prestar atenção a eles próprios, a se decifrar, a se reconhecer e a se confessar como sujeitos de desejo, estabelecendo de si para consigo uma certa relação que lhes permite descobrir, no desejo, a verdade de seu ser, seja ele natural ou decaído.¹³

Em outras palavras: “através de quais jogos da verdade o homem se dá seu ser próprio a pensar quando se percebe como louco, quando se olha como doente? E como homem de desejo?”¹⁴.

Foucault observa que o comportamento sexual foi constituído na esfera moral. Daí recorre ao conjunto de práticas (“técnicas de si”) denominado “artes da existência”:

Deve-se entender, com isso, práticas refletidas e voluntárias através das quais os homens não somente se fixam regras de conduta, como também procuram se transformar, modificar-se em seu ser singular e fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e responda a certos critérios de estilo.¹⁵

Problematizando o ser e visando a analisar as práticas através das quais os discursos e o poder se articulam, Foucault intenciona entender a experiência moral para além de uma perspectiva unicamente centrada na interação entre o

11 FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, p. 133.

12 FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade - vol. 2: o uso dos prazeres**. 12ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2023, p. 11.

13 *Ibidem*, p. 10.

14 *Ibidem*, pp. 11-12.

15 *Ibidem*, p. 16.

sujeito e a verdade. Ou seja, o sujeito *se constitui* na experiência, e não existe de forma apartada ou anteriormente a ela.

Na Antiguidade, diferentemente da tradição cristã, que cindia o sujeito da alma, as práticas de si constitutivas da subjetividade não possuíam a conotação de assujeitamento pelo medo do castigo, através da renúncia (dos prazeres, do ato sexual), ou por outras normatizações morais cristãs, que associavam, por exemplo, a atividade sexual ao pecado e ao mal. No pensamento antigo, os gregos e romanos “propunham, mais do que impunham, estilos de moderação”¹⁶.

Contudo, isso não quer dizer que os antigos fossem totalmente indiferentes às conotações sexuais e ao ato sexual; inclusive, Foucault não recorre aos antigos gregos e greco-latinos tentando obter diagnósticos ou alternativas para explicar ou solucionar os problemas da modernidade e da contemporaneidade, mas sim para exercer uma ontologia crítica destinada a entender a forma – transversalidade dos eixos do saber, poder e moral – pela qual o homem ocidental se constituiu enquanto sujeito de desejo.

É nessa direção que Foucault aprofunda a temática da moral e de seus códigos, suas quebras, transformações e formatações. Por moral, ele entende “[...] um conjunto de valores e regras de ação proposto aos indivíduos e aos grupos por intermédio de aparelhos prescritivos diversos, como podem ser a família, as instituições educativas, as Igrejas”¹⁷. Esses valores e regras podem operar de forma explícita ou difusa, ou seja, não obedecem necessariamente a um modelo ordenado e facilmente identificável.

Nesse aspecto, indaga-se: como os indivíduos se comportam diante desses códigos morais prescritivos? Qual a relação que estabelecem com eles? Obedecem a esse conjunto de regras e valores ou resistem a ele? Em suma: como se constituem como sujeitos morais de suas ações?

Aqui também se faz relevante a definição de “modo de sujeição” trazida por Foucault, isto é, “a maneira pela qual o indivíduo estabelece sua relação com essa regra e se reconhece como ligado à obrigação de pô-la em prática”¹⁸.

O conjunto moral de regras e valores dados, embora indissociável da experiência do sujeito (entendendo experiência como algo que pode e deve ser pensado) não necessariamente molda comportamentos em conformidade a ele, pois, inevitavelmente, o sujeito estabelece relações consigo próprio, atribuindo sentidos diferentes às normas sociais inscritas em suas práticas. Assim, ele pode se relacionar de múltiplas formas com o código moral, exercendo, segundo

16 *Ibidem*, p. 28.

17 *Ibidem*, p. 32.

18 *Ibidem*, p. 34.

Foucault, um “trabalho ético”¹⁹ sobre si mesmo, ostentando a transformação de si sobre sua própria conduta, pois “não existe conduta moral que não implique na constituição de si mesmo como sujeito moral sem os ‘modos de subjetivação’, sem uma ‘ascética’ ou sem ‘práticas de si’ que as apoie”²⁰.

Diante das proposições de Foucault, observa-se que o trabalho ético, no qual a vida do sujeito é repensada e reelaborada em termos de valores estéticos, demanda determinadas “práticas de si”, as quais se desdobram nessa formação da subjetividade ética. Transformar a vida em obra de arte, portanto, é intrínseco a um processo reiteradamente trabalhado, elaborado e pensado. Para McLaren²¹, no tocante à figura do artista e da execução de suas produções, por exemplo, este deve aliar a persistência ao trabalho diário. Há, portanto, a necessidade de elaboração de si próprio mediante as “práticas de si” constantes, a fim de conectar a ética à estética.

No retorno à cultura greco-romana, esboçada em “O Uso dos Prazeres”, Foucault observou que as “práticas de si” da Antiguidade eram dotadas de maior autonomia no campo individual do sujeito, porque os discursos, práticas e disciplinas emergentes com a posterior sociedade de controle e disciplinar, e veiculadas por suas instituições, ainda não se fazia presente naquele cenário.

Dentre as diversas “técnicas de si” no deslocamento metodológico aos estudos das práticas de liberdade da Antiguidade, destaca-se a noção foucaultiana de “cuidado de si”, que implica relações não só consigo próprio, mas com os outros, considerando, portanto, o contexto social, composto por interações interpessoais, amizade e relação de uns com os outros na *polis*²². Esse “cuidado de si” percorre o aprofundamento da relação consigo mesmo, associado ao autocontrole das ações e comportamentos, de modo que a constituição da subjetividade do sujeito não seja determinada pelas disciplinas e práticas sociais, pois “o sujeito de Foucault, como esboçado em seus trabalhos mais recentes, é constituído através de disciplinas e práticas sociais, mas não determinado por elas”²³.

Portanto, a constituição do indivíduo enquanto sujeito moral de suas ações, pela via da “estética da existência”, para inovar, inventar e criar, implica não só trabalhar a relação consigo próprio, mas também com os outros.

19 *Ibidem*, pp. 34-35.

20 *Ibidem*, p. 36.

21 MCLAREN, M. **Foucault, Feminismo e Subjetividade**. São Paulo: Intermeios, 2016, p. 97.

22 Noções estas aprofundadas no volume III de “História da Sexualidade: o cuidado de si”.

23 MCLAREN, op. cit., p. 100.

3. A “ESCRITA DE SI” COMO PRÁTICA DE LIBERDADE CONSTITUTIVA DAS “ARTES DA EXISTÊNCIA”

Em seus últimos trabalhos, Foucault enfatiza a “escrita de si” como “técnica” constitutiva da subjetividade e das “artes da existência”. Em “História da Sexualidade vol. III: ética e cuidado de si”, publicada em 1984, Foucault compreende isso como um processo de subjetivação das “estéticas da existência”, entendido enquanto prática de liberdade, e não de sujeição. Por meio dessa “técnica de si”, o sujeito forma sua subjetividade²⁴.

Nesse eixo, no texto “A Escrita de Si” (1983)²⁵, anterior aos volumes II e III da “História da Sexualidade”, ao explorar a estética da existência na cultura greco-romana dos dois primeiros séculos do império, Foucault traz o exemplo dos *hupomnêmata*, que “podiam ser livros de contabilidade, registros públicos, cadernetas individuais que serviam de lembrete. Sua utilização como livro de vida, guia de conduta parece ter se tornado comum a todo um público culto”²⁶. Assim, a escrita de si não é um conceito rígido, podendo se manifestar em diferentes modalidades e em múltiplos contextos.

Foucault destaca o papel desempenhado pela escrita, na Antiguidade, enquanto “arte de si mesmo”, ou “como um treino de si por si mesmo”:

Nenhuma técnica, nenhuma habilidade profissional pode ser adquirida sem exercício; não se pode mais aprender a arte de viver, a *technê tou biou*, sem uma *askêsis* que deve ser compreendida como um treino de si por si mesmo: este era um dos princípios tradicionais aos quais, muito tempo depois, os pitagóricos, os socráticos, os cínicos deram tanta importância. Parece que, entre todas as formas tomadas por esse treino (e que comportava abstinências, memorizações, exames de consciência, meditações, silêncios e escuta do outro), a escrita – o fato de escrever para si e para o outro – tenha desempenhado um papel considerável por muito tempo.²⁷

A escrita, portanto, assume relevância singular enquanto “cuidado de si”, pois possibilita ao sujeito a reelaboração de si próprio ao escrever e ler o que escreve, além do acesso aos textos por outras pessoas. Enquanto forma de expressão, pode-se dizer que a escrita, seja para si ou para outrem, compõe o modo de subjetivação do indivíduo.

24 FOUCAULT, M. **História da Sexualidade - vol. III**: o cuidado de si. 8ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2005.

25 FOUCAULT, M. **Ditos e Escritos**: ética, sexualidade e política (vol. V). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, pp. 144-162.

26 *Ibidem*, p. 147.

27 *Ibidem*, p. 146.

4. A CRÍTICA DE NÓS MESMOS: DIÁLOGOS ENTRE AS FORMAS DE PENSAR O PRESENTE, O CINISMO E A *PARRESÍA*

As elaborações de Michel Foucault quanto à constituição do indivíduo enquanto sujeito ético moral de suas ações, visando a transformar a vida em obra de arte, também perpassam as indagações filosóficas quanto às questões do presente, pois, como visto, as relações consigo próprio e com os outros estão concatenadas à produção dos modos de existência e de subjetividade configurados nas realidades individuais e coletivas.

Assim, Foucault teoriza uma “ontologia crítica de nós mesmos”, buscando analisar de que maneira o sujeito moderno se constitui historicamente na atualidade. Qual a nossa relação com o tempo presente? De que forma significamos esse presente? Somos capazes de transformá-lo?

Em “O que são as luzes?” (1984), Foucault interroga as proposições das questões filosóficas do presente formuladas pelo filósofo moderno Immanuel Kant, reportando-se ao artigo intitulado “*Was ist Aufklärung?*”²⁸, publicado em um jornal alemão no ano de 1784. Como explica Foucault, na problematização da tradição filosófica moderna, a pergunta insistente é: “o que é a filosofia moderna”? Pensando nessas questões, o autor afirma que o pensamento filosófico buscou refletir sobre o seu próprio presente, que pode ser representado, interrogado ou significar a transição para um novo período²⁹.

Buscando esmiuçar as reflexões, Foucault discorre sobre o pensamento kantiano moderno que atribuiu ao homem a responsabilidade pelo estado de menoridade, entendida, para o filósofo alemão, como “[...] um certo estado de nossa vontade que nos faz aceitar a autoridade de algum outro para nos conduzir nos domínios em que convém fazer uso da razão”³⁰.

Nessas indagações filosóficas, a questão que mais despertou o interesse de Foucault consistiu na proposta kantiana do movimento de reflexão da atualidade. Para além das discussões sobre a “menoridade” e a criticidade de Kant, e retomando a própria questão da modernidade, Foucault passa a compreendê-la como uma “atitude”, não a reduzindo à ideia de um período histórico. Por esse olhar, a modernidade pode ser entendida como a “crítica permanente de nós mesmos” por uma vertente de reflexão com o nosso próprio presente. Trata-se, portanto, de encará-lo com uma “atitude de modernidade”:

28 Pode-se entender *aufklärung* como o que “determinou o que somos, pensamos e fazemos hoje” (Foucault, 1984, p. 336), como processo de libertação do estado da menoridade, para Kant (Foucault, 1984, p. 337).

29 FOUCAULT, M. O que são as luzes? *In: Ditos e escritos II: Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000, p. 336.

30 *Ibidem*, p. 337.

Referindo-me ao texto de Kant, pergunto-me se não podemos encarar a modernidade mais como uma atitude do que como um período da história. Por atitude, quero dizer um modo de relação que concerne à atualidade; uma escolha voluntária que é feita por alguns; enfim, uma maneira de pensar e de sentir, uma maneira também de agir e de se conduzir que, tudo ao mesmo tempo, marca uma pertinência e se apresenta como uma tarefa, um pouco, sem dúvida, como aquilo que os gregos chamavam de *êthos*.³¹

Para melhor caracterizar essa “atitude de modernidade”, Foucault recorre a Baudelaire, expoente da tradição da poesia francesa do século XIX, que se alinha à “atitude de modernidade” necessária ao movimento do presente. Segundo Foucault, para Baudelaire, ao contrário da representação da modernidade como novidade, evolução e perpetuidade, deve-se assumir atitudes em relação a isso. Essa “atitude de modernidade” seria uma “heroificação irônica do presente”³², no intuito de transfigurar o real e elaborar-se a si mesmo, em um exercício de liberdade. A “elaboração ascética de si”, para Baudelaire, somente poderia ser produzida no âmbito da arte, superando a circunscrição à esfera política ou à sociedade.

Nesse sentido, Baudelaire vai além da noção da modernidade entendida apenas como a forma de relação do indivíduo com o presente, pois esta seria, também, “um modo de relação que é preciso estabelecer consigo mesmo”, em termos de “atitude voluntária de modernidade”. Nas palavras de Foucault:

O homem moderno, para Baudelaire, não é aquele que parte para descobrir a si mesmo, seus segredos e sua verdade escondida: ele é aquele que busca inventar-se a si mesmo. Essa modernidade não liberta o homem em seu próprio ser: ela lhe impõe a tarefa de elaborar a si mesmo.³³

Pode-se pensar na “atitude de modernidade” como capaz de condensar as “artes da existência”, pelas quais o próprio indivíduo, voluntariamente e incorporando valores éticos e estéticos, reinventa-se e esculpe a própria liberdade.

A “ontologia histórica de nós mesmos”, de Foucault, propõe responder às sistematizações compostas pelo exercício crítico e reflexivo desenvolvido pelo autor ao longo de sua obra, atravessada pelos eixos do saber, do poder e da ética. Em síntese, observar: de que forma nos constituímos como sujeitos de nosso saber; como sujeitos que exercem ou sofrem relações de poder; e como sujeitos morais de nossas ações³⁴.

A partir disso, introduz-se à discussão a noção da *parresía* elaborada por Foucault no texto “O Governo de si e dos outros”, curso ministrado no “Collège

31 *Ibidem*, p. 341.

32 *Ibidem*, p. 342.

33 *Ibidem*, p. 344.

34 *Ibidem*, p. 350.

de France” (1982-1983), em 1983, no qual retoma as questões das “práticas de si” nos séculos I e II da Antiguidade:

Um dos significados originais da palavra grega *parresía* é o “dizer tudo”, mas na verdade ela é traduzida, com muito mais frequência, por fala franca, liberdade de palavra, etc. Essa noção de *parresía*, que era importante nas práticas da direção de consciência, era, como vocês se lembram, uma noção rica, ambígua, difícil, na medida em que, em particular, designava uma virtude, uma qualidade (há pessoas que têm a *parresía* e outras que não têm a *parresía*); é um dever também (é preciso, efetivamente, sobretudo em alguns casos e situações, poder dar prova de *parresía*); e enfim é uma técnica, é um procedimento: há pessoas que sabem se servir da *parresía* e outras que não sabem se servir da *parresía*.³⁵

Ao comentar a ideia da “cultura de si” e a relação do sujeito consigo próprio na Antiguidade, Foucault reitera a necessidade do *outro* nesse conjunto ético e estético; e, para ele, incumbiria a este outro dizer a verdade de forma franca, isto é, a *parresía*:

Em outras palavras: não se pode cuidar de si mesmo, se preocupar consigo mesmo sem ter relação com outro. E o papel desse outro é precisamente dizer a verdade, dizer toda a verdade, ou em todo caso dizer toda a verdade necessária, e dizê-la de uma certa forma que é precisamente a *parresía*, que mais uma vez é traduzida pela fala franca.³⁶

A *parresía*, portanto, é compreendida como a “coragem da verdade”, sendo tema detalhadamente explorado no curso intitulado “A coragem da verdade: o governo de si e dos outros II” (1983-1984). Na Antiguidade greco-romana, a *parresía*, enquanto dever e qualidade, inseria-se no contexto político da democracia, configurada na obrigação do cidadão se pronunciar diante da *polis* e sobre os assuntos relacionados a ela³⁷.

Como se observa, Foucault promoveu o deslocamento teórico da *parresía*, até então situada no espectro político, ao campo da ética e dos modos de subjetivação do próprio sujeito moral, repensando as relações de poder e entre o sujeito e a verdade. A existência bela, portanto, estava associada à tarefa de dizer a verdade. *Parresía*, assim, não significa falar livremente sem responsabilidade. Muito pelo contrário: deve-se dizer a verdade e assumir os riscos inerentes a essa atitude³⁸.

35 FOUCAULT, M. **O governo de si e dos outros**: Curso do *Collège de France* (1982-1983). São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 43.

36 *Ibidem*, p. 43.

37 FOUCAULT, M. **A coragem da verdade**: o governo de si e dos outros II: Curso do *Collège de France* (1983-1984). São Paulo: Martins Fontes, 2011.

38 FOUCAULT, M. **O governo de si e dos outros**: Curso do *Collège de France* (1982-1983). São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 43.

Nessa dimensão da “estética da existência”, de fazer da própria vida uma obra de arte intimamente ligada à *parresia*, Foucault também percorreu o terreno das discussões atinentes ao cinismo e ao modo de viver dos cínicos.

O cinismo, compreendido enquanto doutrina seguida na Antiguidade greco-romana, não se faz mais visível, mas suas práticas foram historicamente transmitidas e materializadas em atitudes e modos de existência inclinados à ruptura com as normatizações. Essas questões são apresentadas na Segunda Hora da aula ministrada em 29 de fevereiro de 1984, no “Collège de France”, do curso “‘A coragem da verdade’: o governo de si e dos outros II” (1983-1984).

Foucault destaca o interesse da filosofia alemã contemporânea nessa temática, muitas vezes vista de forma ambígua: ora de forma positiva (na Antiguidade), ora de forma negativa, quando se associa o cinismo ao individualismo. Nesse último aspecto, tem-se o cinismo como:

[...] uma espécie de individualismo, afirmação de si, uma exasperação da existência particular, da existência natural e animal, da existência em sua extrema singularidade, seja por oposição, em relação ao deslocamento das estruturas sociais da Antiguidade, seja em face do absurdo do mundo moderno. Em todo o caso o indivíduo e o individualismo é que seriam o cerne do cinismo.³⁹

Foucault se distancia do binarismo desse entendimento e focaliza a problemática do cerne do cinismo: o relacionamento entre as formas de existência e a manifestação da verdade.

O cinismo é assim definido enquanto uma “forma de existência como escândalo vivo da verdade”⁴⁰, e caracterizado pela ausência de ajustamento entre os códigos morais discursivos e o estilo de vida adotado pelo cínico. Nessa acepção, o cinismo, segundo Foucault, é o terreno onde emerge a verdade (aleturgia), e essa “manifestação violenta da verdade” também é constatada em práticas posteriores à Antiguidade, como nos movimentos religiosos da Idade Média e, depois, nas atividades revolucionárias do século XIX (de movimentos desde o anarquismo ao terrorismo). Segundo o autor, a atividade revolucionária representou, mais do que uma significação teórica ou política, um modo de vida, sublinhado pela característica do “testemunho da verdadeira vida pela própria vida”⁴¹, exponenciando a peculiaridade adquirida pelo cinismo enquanto modo de dizer a verdade nesse período. Na atividade revolucionária, a própria vida, inclusive suscetível aos riscos assumidos pelo indivíduo, torna-se testemunho da verdade.

39 FOUCAULT, M. **A coragem da verdade**: o governo de si e dos outros II: Curso do Collège de France (1983-1984). São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 158.

40 *Ibidem*, p. 158.

41 *Ibidem*, p. 162.

Ao final de sua aula, Foucault explana outro modo de vida, na cultura europeia, que também pode ser entendido como cinismo, ou seja, a manifestação da própria vida enquanto “escândalo da verdade”: o vínculo entre a arte moderna e a vida de artista, na concepção de que o “artista como artista deve ter uma vida singular, que não pode ser reduzida totalmente às dimensões e às normas ordinárias”⁴². Foucault reconhece a existência dessa ideia já em épocas precedentes, como no Renascimento. Porém, a inovação visível no final do século XVIII e início do XIX é de que a própria vida do artista deve testemunhar a arte – literatura, música ou pintura – em sua verdade: “não somente a vida do artista deve ser suficientemente regular para que ele possa criar sua obra, mas sua vida deve ser, de certo modo, uma manifestação da própria arte em sua verdade”⁴³.

Assim, o elo entre a vida do artista e a obra de arte produzida supera a imitação e consiste em uma corporificação escandalosa da verdade, configurando o estilo cínico no sentido de prática da arte que observa, nos termos utilizados por Foucault, o desnudamento, o desmascaramento, a decapagem, a “redução violenta ao elementar da existência”⁴⁴. A arte – e aqui Foucault se refere especificamente à arte moderna de meados do século XIX – passa a estabelecer com a norma social e valores estéticos do período a coragem da recusa e a rejeição explícita a esses modelos, adquirindo, com efeito, a finalidade “anticultural”⁴⁵. Essa singular manifestação artística é afirmada, na modernidade, como a coragem de dizer a verdade assumindo o risco de “ferir”. Diante do discutido neste artigo, pode-se observar, então, a *parresía* na prática da arte e do estilo de vida cínico do artista.

Nessa direção, Foucault menciona o escritor francês Flaubert (1821-1880), o pintor francês Manet (1832-1883) e, novamente, Baudelaire. Retomando a discussão empreendida em “O que são as luzes?” (1984), rememora-se que Baudelaire defendia a modernidade como um modo de relação necessário a ser estabelecido consigo, ao qual o homem moderno deve elaborar-se e inventar-se. Nessa afirmação, pode-se ler a “estética da existência” formulada por Foucault.

A partir deste momento, serão trazidas algumas ideias centrais do texto “O Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX”, de Donna Haraway, publicado em 1985, ano subsequente aos mencionados textos de Foucault. À luz das noções da reflexão de nossas relações com o presente, da “ontologia histórica de nós mesmos” e da “estética da existência”, serão esboçadas as possíveis conexões com o “ciborgue” de

42 *Ibidem*, p. 164.

43 *Ibidem*, p. 164.

44 *Ibidem*, p. 165.

45 *Ibidem*, p. 165.

Haraway e a fabulação que permeia a escrita de autoras que fogem às tradicionais criações literárias e adentram no campo da resistência, no qual as fronteiras entre a ficção e a realidade estão completamente dissolvidas. Como será visto, a escrita de Maura Lopes Cançado também assume essas características.

5. O “CIBORGUE” E A IMPOSIÇÃO DOS CONTRÁRIOS: CONSTRUINDO E DESTRUINDO NARRATIVAS

Historicamente, as noções assentadas na produção da modernidade universalizaram a categoria de “humanos” (no aspecto hegemônico⁴⁶) e a codificação moral que prescreve aos sujeitos o *status* de “normalidade”⁴⁷, o que necessita ser problematizado por múltiplas vias do conhecimento e por atitudes do presente.

Em “O Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX” (1985), são explícitas as tensões ligadas à contestação da ciência e à medicina moderna, à psicanálise e ao “determinismo tecnológico”⁴⁸ (impulsionador da substituição do “humano” pela máquina), além das críticas ao itinerário científico e ativista do próprio movimento feminista (especialmente a vertente socialista)⁴⁹.

Para Haraway, uma das críticas à política e à ciência ocidentais reside na “guerra de fronteiras” resultante do capitalismo racista, da apropriação da natureza e na tradição desenfreada do progresso. Essas fronteiras devem ser questionadas para oferecer novas possibilidades na luta pela produção de outros significados.

No campo dessa proposta, o ensaio é definido, pela autora, enquanto um “mito político” capaz de confundir fronteiras e romper com a fabricação da diferença, visíveis na dicotomia entre mulher e natureza, sexo e gênero, e natureza e cultura, tão presentes nas “narrativas de origem” da cultura ocidental:

46 Aqui me refiro às codificações que organizaram/organizam determinado grupo de sujeitos sobre os quais incidem privilégios de raça, classe, gênero e etnia. Conforme afirma Haraway em *O Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX* (1985), a ciência e a política ocidentais engendraram o progresso e a “apropriação da natureza como forma de produção da cultura”, além do capitalismo permeado pelo racismo, constitutivos de uma verdadeira guerra de fronteiras decorrentes dos binarismos aplicados.

47 No que diz respeito à loucura especificamente, considerando que Maura Lopes Cançado foi assim categorizada em seu percurso de vida, é importante pontuar a noção de “princípio” de exclusão trazida por Foucault. Historicamente, desde a alta Idade Média, a loucura é associada à marginalização e exclusão, mediante a invalidação dos discursos dos sujeitos considerados loucos, que não tiveram direito a ocupar lugar na história, em um “princípio de exclusão” (FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. 5ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999).

48 Termo usado por Haraway.

49 Também criticada em “Gênero” para um dicionário marxista: a política sexual de uma palavra. **Cadernos Pagu** (22), pp. 202-246, 2004.

As narrativas de origem, no sentido ‘ocidental’ humanista, dependem do mito da unidade original, da ideia de plenitude, da exultação do terror, representados pela mãe fálica da qual todos os humanos devem se separar – uma tarefa atribuída ao desenvolvimento individual e à história.⁵⁰

A criação do “mito” do ciborgue resulta da articulação entre a matéria da ficção e a experiência vivida, um “híbrido de máquina e organismo cibernético capaz de mudar o mundo”⁵¹.

Assim, podemos entender o ciborgue, na via ontológica, como uma simbiose da imaginação e da realidade social, voltado à possibilidade de transformar a história. Para a autora, essa figura é uma “criatura do mundo pós-gênero”, ainda que sem pretensão de oferecer a “salvação” às intempéries da contemporaneidade⁵².

É necessário confundir essas fronteiras, porém observando a responsabilidade na construção de outros modos de relação com o presente. Haraway demonstra-se evidentemente atenta ao dever da responsabilidade na produção do conhecimento e nas diferentes formas de relações e transformações com o presente, atrelando-as à “alteridade significativa”⁵³. Nesse campo de reelaboração da natureza e da cultura, o ciborgue “está determinadamente comprometido com a parcialidade, a ironia e a perversidade”⁵⁴.

O arcabouço de interrogações também se direciona às próprias feministas, tanto é que, no texto, Haraway tece diversas críticas às mais variadas vertentes desse pensamento histórico (como o radical e o socialista), a exemplo da necessidade de repensar as estruturas entre sexo e gênero que, muitas vezes, resvalam no essencialismo ao tratá-las como historicamente sucessivas. Para Haraway, as “feministas ciborgues” devem se comprometer com uma abordagem questionadora dos modelos imperializantes que sistematizam, de forma unitária e totalizante, a ciência, o conhecimento, as concepções sobre a natureza e a cultura, e desconstruir a mulher enquanto unidade intransponível, pois essa

50 HARAWAY, D. J. O Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: HARAWAY, D; KUNZRU, H (orgs.); TADEU, T. (org. e trad). **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano.** org. e trad. Tomaz Tadeu. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, pp. 38-39.

51 *Ibidem*, p. 36.

52 *Ibidem*, p. 38.

53 Termo citado em HARAWAY, Donna, em **O Manifesto das Espécies Companheiras – Cachorros, pessoas e alteridade significativa.** Trad. Pê Moreira. 1ª ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021. Originalmente publicado em 2016.

54 HARAWAY, D. J. O Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: HARAWAY, D; KUNZRU, H (orgs.); TADEU, T. (org. e trad). **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano.** org. e trad. Tomaz Tadeu. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 39.

própria categoria é suscetível a inúmeras problematizações⁵⁵. Ou seja, “as feministas-ciborgue têm que argumentar que ‘nós’ não queremos mais nenhuma matriz identitária natural e que nenhuma construção é uma totalidade”⁵⁶.

É urgente, portanto, reelaborar ideias e projeções que conformam identidades e, com isso, impedem a construção de afinidades reais e imaginativas. Nessa perspectiva, a figura do ciborgue pode ser compreendida como um “eu pessoal e coletivo, desmontado e remontado”⁵⁷.

Percebe-se, com efeito, uma abordagem parcial e questionadora às dicotomias de dominações hierárquicas, na mesma linha exposta no texto “Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial” (1995), no qual Haraway, ao defender uma “objetividade feminista” (saberes localizados), assim a define: “trata da localização limitada e do conhecimento localizado, não da transcendência e da divisão entre sujeito e objeto. Desse modo, podemos nos tornar “responsáveis pelo que aprendemos a ver”⁵⁸.

Esse pensamento converge com o defendido por Foucault em “O que são as luzes?” (1984), quando ele destaca a necessidade de deslocamento dos acontecimentos históricos pelo olhar inclinado à finalidade genealógica e capaz de transformações parciais (tipos de pesquisas e provas sempre parciais e locais), destinadas a repensar, por exemplo, as percepções das assimetrias visíveis nas relações entre os sexos, e entre a loucura e a doença⁵⁹.

À luz do pensamento de Haraway, modos de criações artísticas também perfazem uma importante expressão das sensibilidades no movimento de rompimento das fronteiras entre a ficção e a realidade social. No ensaio “O Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX” (1985) são citados textos de autoras de ficção científica feminista e das mulheres “de cor”⁶⁰ estadunidenses, sendo mencionadas, dentre outras, a escritora estadunidense Audre Lorde (1934-1992), autora da obra “Irmã Outsider”.

Haraway denomina Audre Lorde como uma “feminista ciborgue”, sublinhando, em relação às mulheres “de cor”, que a “escrita ciborgue” é entendida como um poder de sobreviver, “uma tomada de posse de um

55 *Ibidem*, p. 48.

56 *Ibidem*, p. 52.

57 *Ibidem*, p. 64.

58 HARAWAY, D. Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 5, n. 1, p. 7-41, jan./1995, p. 21.

59 FOUCAULT, M. O que são as luzes? *In: Ditos e escritos II: Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000, p. 348.

60 Termo utilizado por Donna Haraway.

instrumento para marcar o mundo que a marcou como outras”⁶¹: “A escrita tem um significado especial para todos os grupos colonizados. A escrita tem sido crucial para o mito ocidental da distinção entre culturas orais e escritas, entre mentalidades primitivas e civilizadas.”⁶²

Diferentemente das referências diretas de Haraway a escritoras que ela considera “ciborgues”, Maura era uma mulher⁶³ branca, advinda de uma classe privilegiada econômica e socialmente, e teve acesso à educação formal, à literatura e à escrita desde criança. Porém, na própria noção de dissolução de fronteiras e fuga a alternativas absolutas, as formulações de Haraway são passíveis de inflexões, podendo ser estendidas a outros contextos e sujeitos que, assim como as mulheres negras, foram subjugados pela lógica do dualismo moderno das tradições ocidentais:

[...] certos dualismos têm sido persistentes nas tradições ocidentais; eles têm sido essenciais à lógica e à prática da dominação sobre as mulheres, as pessoas de cor, a natureza, os trabalhadores, os animais – em suma, a dominação de todos aqueles que foram constituídos como outros e cuja tarefa consiste em espelhar o eu [dominante].⁶⁴

Especificamente em relação à Maura Lopes Cançado, outros eixos estruturais, como loucura e gênero, interseccionam sua trajetória e escrita, razão pela qual, sob outro prisma e sistemática, pode-se também entendê-la enquanto uma criatura “ciborgue” atravessada por conexões múltiplas.

6. “CONTORNOS CLARAMENTE DEFINIDOS, TALVEZ BRILHANTES: EU”

O conto “Rosa Recuada”, de 1961, possibilita um cotejo dos hibridismos das “monstruosidades”, distorções, sonhos e interpretações descontínuas da trajetória de Maura. O percurso da autora foi marcado por intensos e difíceis acontecimentos⁶⁵ desde a infância, perpassando as tensões ocasionadas

61 *Ibidem*, p. 86.

62 HARAWAY, D. J. O Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: HARAWAY, D; KUNZRU, H (orgs.); TADEU, T. (org. e trad). **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. org. e trad. Tomaz Tadeu. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 86.

63 As problematizações do termo “Mulher”, nas perspectiva universal que acaba por excluir outros tipos de mulheres, como as negras, é um debate acirrado na contemporaneidade. Considero isso, mas, neste artigo, prosseguirei no termo para me referir a Maura, em razão da falta de espaço para discutir mais aprofundadamente essa problemática.

64 HARAWAY, D. J. O Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: HARAWAY, D; KUNZRU, H (orgs.); TADEU, T. (org. e trad). **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. org. e trad. Tomaz Tadeu. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 91.

65 Diversos relatos nesse sentido são discorridos por Maura Lopes Cançado no diário

pelo medo da morte, as violências sexuais, a dissolução do casamento e a consequente rejeição social, além das experiências vividas no interior dos espaços manicomial, temática bastante realçada em seus escritos.

Soma-se a essa conjuntura de Maura as contestações aos valores patriarcais da época, o que é claro, por exemplo, no *status* de mulher separada e estigmatizada como “louca”. Apesar das condições privilegiadas decorrentes da posição financeira de sua família nos primeiros anos de sua vida, ao projetar-se publicamente na sociedade, ela sofreu julgamentos e foi desqualificada⁶⁶.

A coletânea “O Sofredor do Ver” (1968), cuja peculiar modalidade de escrita difere dos relatos assumidamente autobiográficos, contempla contos que, em sua maior parte, são originários de publicações nos periódicos “Jornal do Brasil” e “Correio da Manhã”, entre os anos de 1958 e 1964, abarcando o período de internamento da autora no Hospital Psiquiátrico Gustavo Riedel, no Rio de Janeiro. Esse aspecto é muito importante quando pensamos em Maura Lopes Cançado sob o prisma de uma personagem histórica muito singular e ativamente reflexiva quanto às representações que sobre ela incidiram, com destaque para a loucura, até porque muitos de seus escritos foram produzidos durante o internamento nos hospícios, como o próprio texto “Rosa Recuada”.

Na linha do raciocínio da figura do “ciborgue” desenvolvida por Donna Haraway, pode-se compreender Maura enquanto uma criatura híbrida: um misto de “humana” e ficção que, no sentido literário, manifesta-se na narradora-personagem projetada nos textos. A imaginação exacerbada parece ser uma ferramenta propícia para ativar o próprio princípio da busca pela liberdade na vida da autora, imbuída do sentimento de necessidade de sobrevivência às angústias que a cercam. O “brinquedo do faz de conta”⁶⁷, expressão cunhada por Maura em “Hospício é Deus” (1965), materializava a aguçada curiosidade e o ímpeto do desejo de criar.

A simbiose do “ciborgue” de Haraway confunde as fronteiras entre o real e a ficção, possibilitando a construção de outros modos de existir diferentes dos convencionalmente replicados pela noção orgânica do humano.

Maura Lopes Cançado, adotando um estilo de vida cínico, manifestamente escandaloso e em rompimento com os ditames sociais vigentes, tal qual no sentido explorado por Foucault em “A coragem da verdade: o governo de si e dos outros II”, abre espaço para interrogar: de que forma ela se constitui como

“Hospício é Deus”. **Hospício é Deus**: Diário I. 5ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

66 BARRAL, Gislene Maria. Mulher, loucura e literatura: as autorrepresentações como lugares de identificação, questionamento e ruptura. *In*: SCHWANTES, Cíntia; ZANELLO, Valeska (Orgs.). **Gênero e loucura na literatura**. Curitiba: Appris, 2018, p. 30.

67 **Hospício é Deus**: Diário I. 5ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 13.

sujeito moral de suas próprias ações e, na lógica das “práticas de si”, do “cuidado de si” e da “escrita de si”, dos antigos gregos e romanos, transformou a própria vida em uma obra de arte?

Propõe-se, neste momento, uma espécie de “olhar genealógico” do conto “Rosa Recuada” (1961), observando de que modo, no texto, a autora expressa as inaptações ao mundo em que vivia, delineado pelas relações de gênero conservadoras e por modelos de condutas morais que opunham a loucura à racionalidade.

A narrativa, em primeira pessoa, inicia-se com uma personagem mulher (sem nome) que se autointitula como uma rosa: “Fiz afinal a maior descoberta de minha vida. Sou uma rosa, oh. Uma rosa côm de rosa. Vulgar como qualquer outra”⁶⁸.

O enredo traz as vivências de um dia e uma noite da vida da protagonista. Ela se introduz em imersões reflexivas vivenciadas no interior privado de seu apartamento: “Continuei andando pelo apartamento vazio, sendo; mostrava-me como a única maneira possível de afirmação ao meu alcance”⁶⁹.

O “recoo diante de si mesma” aparece à noite, em uma boate, durante o encontro com um homem. As conversas com ele travadas e as tentativas de aproximação íntima, pelo rapaz, despertam na personagem uma série de divagações acerca do momento experienciado. A imaginação da protagonista confere o sentido cínico ao tal encontro: “Um existir vago, impossível e perto, razão da ausência de perspectiva. O quê?”⁷⁰

A possibilidade do estreitamento corporal e sentimental com o personagem homem desdobra-se na evasão da narradora, que entende aquela circunstância como uma mentira, porém, paradoxalmente, provocadora do sentimento de liberdade decorrente do recoo relacional:

Evadia-me, enquanto seu braço seguro contornava minha cintura, conservando-me fria e distante junto à pilastra que formava seu corpo. Sem nos falarmos, via-me livre de encará-lo, voltando meu rosto para cima, em busca da posição mais graciosa para encobrir tanta mentira. Eu inventava, por um momento, minha liberdade.⁷¹

O homem parecia pesado, exigente, como a querer sorver a noite com lentidão e cuidado: eu não passava de um pedaço daquilo que êle tragava obstinado, qualquer êrro o conduziria à cólera – estava gravado naquela testa de bronze.⁷²

68 CANÇADO, Maura Lopes. **O Sofredor do Ver**. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1968, p. 53.

69 *Ibidem*, p. 56.

70 *Ibidem*, p. 56.

71 *Ibidem*, pp. 57-58.

72 *Ibidem*, p. 57.

Percebe-se, nesse e em outros trechos, a notória noção de si mesma apresentada por Maura Lopes Cançado. Os traços da escrita do conto abrem espaço para interpretações sobre os sentidos conferidos à sua própria vida. Nessa produção da subjetividade, Maura exerce o movimento de reflexão enquanto sujeito dos “jogos da verdade”, os jogos entre verdadeiro e falso, propostos por Foucault, presentes nas relações de gênero:

[...] dois pares dançavam muito juntos, mas olhando-os tive a sensação tranquilizadora de que aquilo não era eterno. A efemeridade das coisas tocou-me o coração com uma ponta fria, virei-me para o lado, encarando-o⁷³.

Focalizando estritamente a leitura do conto em questão, qual seria a relação de Maura com as prescrições dos códigos morais de sua época e ao modelo tradicional de mulher esperado socialmente (como boa esposa, “do lar”)⁷⁴? Como ela se constitui, no sentido foucaultiano, como sujeito moral de sua ação?

Ainda no início da narrativa de “Rosa recuada” (1961), a personagem questiona o olhar da sociedade sobre ela enquanto uma mulher não convencional:

[...] por que as pessoas não se mostram inteiramente surpreendidas com minhas atitudes, para elas inexplicáveis? Minha falta de jóias, por exemplo, eu que jamais possuí um anel. Oh, nada tenho que me justifique. Sou uma moça que devia estar ganhando o salário mínimo, trabalhando o dia todo numa loja, pois não?⁷⁵

Considerando as elucubrações da autora sobre a própria vida, evidencia-se a rejeição ao conjunto de regras, comportamentos e ao regime das verdades imperantes nas décadas de 1950 e 1960. Maura não alinhou a vida às expectativas dos padrões de relacionamentos da época, produzindo, por outro lado, a sua própria verdade.

A Maura-ciborgue constrói, destrói, monta e desmonta a própria vida, e empreende, por meio da “escrita de si”, um “trabalho ético” e estético de transformação de si mesma, de modo a pensar e repensar sua relação com a moral. A constituição da subjetividade dela, nesse sentido, não é determinada pelas práticas sociais, as quais são subvertidas por outra forma de encarar e reorganizar o presente, ou seja, por outra atitude no tocante a ele. Nessa perspectiva, tem-se a “estética da existência”, operada por Foucault.

73 *Ibidem*, p. 57.

74 Ver: PINSKY, Carla Bassanezi. A Era dos Modelos Rígidos. In: PEDRO, Joana Maria; PINSKY, Carla Bassanezi (orgs.). **Nova História das Mulheres no Brasil**, 1ª ed. São Paulo: Contexto, 2023, pp. 469-512.

75 CANÇADO, Maura Lopes. **O Sofredor do Ver**. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1968, p. 56.

A personagem do conto nega a si mesma: “Eu era a negação de mim mesma sustida pela imposição dos contrários”⁷⁶. Durante a passagem do encontro com o homem, ambientada no bar, ela inventa, cria e imagina outras formas possíveis de trabalhar a relação consigo e com esse personagem: “E negando-me a mim mesma, permiti a abertura de uma pequena brecha em meu ser, recuando, recuando, o pequeno orifício se alargando, invadindo-me de dor aguda e clara enquanto as lembranças jorravam caudalosas”⁷⁷.

Pode-se entender que na subjetividade de Maura, projetada na personagem, há uma forma cínica de tratar aquele momento vivido. Ela exerce a coragem de dizer a verdade para si mesma, no sentido da *parresia* de Foucault, ainda que isso, de certo modo, enseje o sofrimento de se deparar com os próprios dilemas interiores e com as lembranças que a invadiam de dor aguda. Maura, na ficção de seus contos, dissolve as fronteiras entre a realidade e a imaginação, reivindicando a produção de outros significados. A personagem do conto “Rosa Recuada”, a todo momento, transita pelos acontecimentos concretos (no apartamento e no bar) e pelas impressões imaginativas dos instantes.

Assim como o “ciborgue” de Haraway, Maura é “infiel às suas origens”⁷⁸ e possui uma “fé irônica”⁷⁹ na transformação de si. A escrita “ciborgue” de Maura pode ser entendida, assim, enquanto um ato de sobrevivência, transfigurado em uma “atitude” do presente que supera as oposições, – a exemplo das fronteiras entre loucura e razão –, escandalizando, por meio da escrita lúcida, que existem outras formas possíveis de “atitude” perante e na realidade. A imaginação ciborgue de Maura é uma das portas para ingressar no mundo em que a recusa e a coragem da verdade podem fazer da própria vida o testemunho de sua arte literária:

Eu, por todos os lados, buscava, sentindo-me pouco, ainda ignorando que todo o possível se achava em mim mesma, na superfície claramente limitada vista de uma só vez, nada interior vindo a enriquecer-me, eu jamais perdendo o que se mostrava tênue, sem esforço, no meu próprio e indevassável espaço. Era a repetição de tantos momentos e me continha, rica e preciosa, como uma bolsa clara na vitrina, olhada antes de se comprar. Aquêla era por certo meu momento extremo de glória.⁸⁰

76 *Ibidem*, p. 54.

77 *Ibidem*, p. 58.

78 HARAWAY, D. J. O Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: HARAWAY, D; KUNZRU, H (orgs.); TADEU, T. (org. e trad). **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. org. e trad. Tomaz Tadeu. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 40.

79 *Ibidem*, p. 35.

80 CANÇADO, Maura Lopes. **O Sofredor do Ver**. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1968, p. 61.

No conto “Rosa Recuada” (1961), não ceder às expectativas de um encontro com um homem, assim como ao sentimento da paixão, resulta à personagem o “momento extremo de glória”, pois “todo o possível se achava em si mesma”. Ela não luta para fugir de sua realidade: “[...] a certeza de que não luto para fugir à minha realidade. Que é clara, isolada, desconhecida e próxima, pronta a ser esmagada por um gesto despreocupado, desintencionalmente cruel”⁸¹. A Maura-personagem-ciborgue assume os riscos dolorosos de “dizer a verdade” para si e para os outros, eis que tornou pública suas produções, expandindo-se para muito além dos hospícios e da estigmatização enquanto “louca”.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

*E não existe erro se não nos negamos a nós mesmos.*⁸²

O exercício ficcional e fabulativo do conto “Rosa Recuada” (1961), de Maura Lopes Cançado, pensado como uma “escrita ciborgue”, permite visualizar o modo de subjetivação da autora pelo olhar das “artes da existência”, impulsionando a reelaboração de si mesma no constante movimento de sobrevivência e transformação de seu presente.

Nesse escopo, a transversalidade entre a “ontologia histórica de nós mesmos”, trazida por Michel Foucault em “O que são as luzes?” (1984), e a dissolução de fronteiras entre o real e imaginativo, no escopo da figura do “ciborgue”, formulada por Donna Haraway em seu manifesto (1985), oportuniza a reivindicação por outros significados (inclusive contraditórios) à amplitude de vivências em que o mundo físico e não físico, real e ficcional, não sucumbem aos ideais totalizantes e cedem à zona de construção de afinidades entre diferentes modos de existência⁸³ e pluralidades subjetivas. Como visto, a “ontologia crítica de nós mesmos”, para Foucault, possibilita não engessar alternativas excludentes que os sistemas políticos reiteraram durante o século XX.

Maura, através das “práticas de si” e das contradições necessárias, encontrou na linguagem a luta pela sobrevivência aos valores morais que a invalidavam socialmente. Analisando as redes de poder que a rejeitavam, transgrediu, em uma recusa potente, as imposições codificadas e elaborou uma nova estética de vida, no sentido das “artes da existência” estudadas por Foucault.

81 *Ibidem*, p. 62.

82 *Ibidem*, p. 62.

83 No sentido de “alteridade significativa” elaborada por Haraway em “Manifesto das Espécies Companheiras” (2021).

Em “Rosa Recuada” (1961), percebe-se a imaginação literária ciborgue, “a imposição dos contrários”, nessa luta pela linguagem, na superação da unidade do “eu” e na ruptura de fronteiras entre a interioridade da personagem e os espaços em que circula; também não há fronteiras entre as identidades fabricadas – de imposição da adequação social ao sujeito psiquicamente “normal”, de relações românticas idealizadas e de padrões de feminilidade – e o imaginativo, fabulativo, constitutivos das percepções interacionais e subjetivas transformadoras.

Pode-se entender o conto como uma crítica parcial de Maura em relação a si, assim como uma tentativa de autocompreensão enquanto um sujeito que, na lógica de Foucault, depara-se, simultaneamente, com o exercício e sujeição às relações de poder.

A simbiose entre a vida e arte circundam a escrita da autora, sendo notória sua habilidade clínica em viver escandalosa e verdadeiramente nas fronteiras, e tornar-se, ela mesma, uma obra de arte, assim como os artistas do século XIX explorados por Foucault. A vida de Maura é um testemunho de sua escrita.

REFERÊNCIAS

- BARRAL, Gislene Maria. Mulher, loucura e literatura: as autorrepresentações como lugares de identificação, questionamento e ruptura. *In*: SCHWANTES, Cíntia; ZANELLO, Valeska (Orgs.). **Gênero e loucura na literatura**. Curitiba: Appris, 2018, pp. 15- 41.
- CANÇADO, Maura. **Hospício é Deus**: Diário I. 5ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- CANÇADO, Maura Lopes. **O Sofredor do Ver**. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1968.
- FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- FOUCAULT, M. **A coragem da verdade**: o governo de si e dos outros II: Curso do Collège de France (1983-1984). São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- FOUCAULT, M. **Ditos e Escritos**: ética, sexualidade e política (vol. V). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade - vol. II**: o uso dos prazeres. 12ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2023.
- FOUCAULT, M. **História da Sexualidade - vol. III**: o cuidado de si. 8ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2005.
- FOUCAULT, M. O que são as luzes? *In*: **Ditos e escritos II**: Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

FOUCAULT, M. **O governo de si e dos outros**: Curso do *Collège de France* (1982-1983). São Paulo:

Martins Fontes, 2010.

HARAWAY, D. J. O Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. *In*: HARAWAY, D; KUNZRU, H (orgs.); TADEU, T. (org. e trad). **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. org. e trad. Tomaz Tadeu. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

HARAWAY, D.J. **O Manifesto das Espécies Companheiras – Cachorros, pessoas e alteridade significativa**. Trad. Pê Moreira. 1ª ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HARAWAY, D. Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 5, n. 1, p. 7-41, jan./1995, p. 21.

MCLAREN, Margaret. **Foucault, Feminismo e Subjetividade**. São Paulo: Intermeios, 2016.

PINSKY, Carla Bassanezi. A Era dos Modelos Rígidos. *In*: PEDRO, Joana Maria; PINSKY, Carla Bassanezi (orgs.). **Nova História das Mulheres no Brasil**, 1ª ed. São Paulo: Contexto, 2023, pp. 469-512.

SCARAMELLA, Maria Luisa. **Narrativas e sobreposições**: notas sobre Maura Lopes Cançado. 2010. 269 f. Tese de Doutorado - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2010.

REENCONTRANDO GEORGINA: UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE A TRAJETÓRIA DA PINTORA E PROFESSORA GEORGINA DE ALBUQUERQUE

Marília Márcia Cunha da Silva¹

AS CORES DO VALE

Georgina Moura de Andrade nasceu em 04 de fevereiro de 1885, na cidade de Taubaté, São Paulo, região que faz parte do Vale do Paraíba. Taubaté era uma cidade que conhecia a opulência advinda da riqueza gerada pelas exportações de açúcar, algodão, fumo e café², e, que nas últimas décadas do século XIX, expandia uma área urbana – com indústrias, comércio, teatro, bondes e hotéis –, recebendo passageiros e cargas por meio da Estrada de Ferro do Norte, inaugurada em 1876. Naquele período, a cidade começou a receber também os imigrantes europeus que substituíram os trabalhadores que haviam sido escravizados a fim de gerar o capital para a elite econômica nacional³.

As estudiosas da história de vida de Georgina apontam que esta é filha de uma família da elite agrária taubateana. Os relatos sobre sua socialização primária chegam a nós pelas próprias palavras de Georgina, a qual diz que:

Sinto que nasci pintora e que para essa minha paixão estética muito concorreram as impressões da paisagem brasileira. Lídima brasileira nascida no interior da antiga província de São Paulo, tive minha infância rodeada pelas cenas pitorescas do viver brasileiro de então. Ainda encontrei quase virgem a feracidade da terra paulista, em meu município. Nem as estradas de ferro nem as rodovias que a cortam hoje existiam. Esses elementos componentes da paisagem, não impressionaram a minha primeira infância.

1 Colégio Pedro II.

2 RANGEL, Armênio de Souza. A economia do município de Taubaté: 1798 a 1835. **Revista Estudos Econômicos**, São Paulo, v. 23, n. 01, p. 149-179, jan/abr 1993, p. 160.

3 EUGÊNIO, César Augusto. **A infância e sua educação nas tramas de uma história do município de Taubaté (1870-1920)**. 2018. 269 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Educação da Universidade São Francisco, Itatiba, 2018.

Em compensação, o Sol era o mesmo, a alegria da terra moça e florida, era a mesma, o viver simples e campesino do povo talvez fosse, seguramente era, mais sincero, mais exato, mais nosso. Mesmo em casa, sem sair da minha Taubaté, menina bem pequena, eu já ensaiava os meus riscos⁴.

Nesta entrevista concedida para o historiador e jornalista Angyone Costa, Georgina relata uma infância atrelada à vida simples no campo, um discurso conectado ao que se valorizava enquanto identidade nacional no período⁵. Os tipos humildes, os mestiços, os campesinos, a natureza exuberante ajudarão a fortalecer a narrativa de formação da artista inspirada e voltada para os tipos nacionais, tudo o que faria dela uma “lídima”, ou seja, autêntica brasileira.

Esta narrativa que demonstra que desde pequena Georgina vai formando e expressando a sua aptidão artística pode ser analisada a partir da ideia de que a narrativa sobre sua vida seria uma sucessão de eventos que culminaria na arte e nos faz compreender o recorte no seu relato e a omissão sobre a urbanização intensa pela qual sua cidade passava no período da infância e juventude.

Além da imagem pitoresca sobre a “terra quase virgem” e cheia de “feracidade”, Georgina nos dá pistas sobre o funcionamento da sua casa e das suas origens sociais quando revela que: “[No que o pintor Rosalbino Santoro, seu primeiro professor de pintura – sobre o qual falaremos mais adiante] *não conseguiu o dinheiro, nem as outras vantagens oferecidas, obteve o carinho do lar dos meus pais, o remédio caseiro que minha mãe preparava, o doce e a sobremesa de frutas que a mucama conduzia*”⁶. Entende-se a partir deste trecho e pelo vocabulário usado por Georgina, que ela fazia parte da elite taubateana e que possuía serviços⁷.

Georgina nasceu no período de transição de uma sociedade sustentada pelo trabalho escravo para outra orientada para o trabalho livre. Uma

4 COSTA, Angyone. **A Inquietação das abelhas**: O que pensam e o que dizem os nossos pintores, escultores, architectos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia., 1927, p. 90-91.

5 FIORIN, José Luiz. A construção da identidade nacional brasileira. **Revista Bakhtiniana**, São Paulo, v. 01, n. 01, p. 115 – 126, 2009.

6 COSTA, Angyone. **A Inquietação das abelhas**: O que pensam e o que dizem os nossos pintores, escultores, architectos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia., 1927, p. 90-91.

7 Após o final da escravidão, “mucama” passou a ser sinônimo de “criada”, mas com relações de trabalho espelhadas nas escravistas. Como disse Queiroz “*Por razão da configuração social do Brasil ao final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, as primeiras mulheres que puderam fazer parte do mercado cultural do país foram moças da elite. Dedicar-se a uma atividade artística implica algum tempo livre. Não é de se espantar que, se algumas mulheres conseguiram romper a barreira doméstica e se lançaram no mercado artístico, provinham de famílias que podiam dividir as tarefas domésticas com escravas ou empregadas*”. QUEIROZ, Eneida. Georgina de Albuquerque e a pintura impressionista no Brasil. In: ASSIS, Maria Elisabete Arruda de; SANTOS, Taís Valente dos (orgs). **Memória feminina**: mulheres na história, história de mulheres. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2016, p. 35.

organização social em transformação, que começou a exigir novas convivências e mentalidades das pessoas socializadas na sociedade que se esvaía.

Isso é o que faz desse momento o instante sociologicamente revelador da criatividade na anomia social, da reinvenção e atualização do Brasil singular de uma identidade difícil e de uma transformação social demarcada pelo legado antimoderno de uma sociedade que queríamos superar para renovar⁸.

Este momento de mudanças, no qual o Brasil deixava de ser império e se tornava uma República, o país deveria se modernizar pressionado pelas demandas do novo modo de produção em expansão: o capitalista. Como disse Martins, havia

A tênue difusão de um novo padrão de valores, elenco de aspirações e pretensões coletivas orientadas pela recusa do rústico e escravista de tempos recentes. Coisas de uma sociedade que queria ser outra e diferente, uma ação consciente no sentido da mudança social, do traje à alimentação, da música à leitura, da escola de inspiração republicana e social ao advento da teatralidade da vida cotidiana. Mas uma sociedade que, ao mesmo tempo não sabia mais do que não queria, nos limites do possível, abrir mão do modo de vida em que fora socializada⁹.

No período da juventude de Georgina – entre 1885 e 1900 –, as mulheres das elites agrárias eram educadas para os enlances matrimoniais. Casavam-se muito jovens e raramente frequentavam as escolas, sendo educadas em casa, por tutores – como foi o caso de Abigail de Andrade, Francisca Júlia e Tarsila do Amaral¹⁰, por exemplo, oriundas das famílias proprietárias de fazendas no interior do Rio de Janeiro e de São Paulo. As moças eram educadas em suas residências para ter “*polimento sociocultural*”¹¹ e desempenharem bem seus papéis de esposa de elite.

Naquele período, as mulheres deveriam se destinar aos “*designios da reprodução da ordem familiar*”¹². Mulheres deveriam ocupar os “*espaços residuais dos homens*”¹³ e possuir algum tipo de refinamento proporcionado pela música e pela pintura, mas sem profissionalismo.

8 MARTINS, José de Souza Martins. **As duas mortes de Francisca Júlia**: A semana antes da semana. São Paulo: Editora Unesp, 2022, p. 27.

9 *Ibidem*, p. 133.

10 Simioni, Martins e Gotlib escreveram sobre as socializações das três artistas brasileiras.

11 SIMIONI, Ana Paula. **Profissão artista**: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras. São Paulo: Edusp, 2019, p. 92.

12 *Ibidem*, p. 61.

13 MARTINS, José de Souza Martins. **As duas mortes de Francisca Júlia**: A semana antes da semana. São Paulo: Editora Unesp, 2022, p. 31.

Acreditava-se que apenas aquela parte da humanidade [os homens] havia sido premiada com as faculdades mentais que a capacitava a criar, a inovar ou transformar os saberes, construir a cultura, concretizar as artes. As mulheres estavam restritas às atuações solidárias, como musas, mães e/ou conselheiras. Mas as principais obras de suas vidas eram, segundo as crenças da época, os próprios homens que geravam e criavam, esses sim, os futuros gênios da nação. A mulher, de gênio, era então compreendida como exceção, excrescência ou ameaça¹⁴.

Georgina foi educada para adquirir certos dons valorosos para as mulheres daquela sociedade, sendo educada para as esferas privadas e segundo os tempos sociais das mulheres¹⁵, mas sua personalidade determinada, consciente de seus talentos – e possível naquele período histórico – a levou a esperar mais do seu destino. A pintora identifica especialmente na mãe a força do reconhecimento no seu talento para as artes:

Minha mãe, que era um espírito muito inteligente e muito lúcido, cedo compreendeu o meu pendor pela pintura e, na proporção que as circunstâncias permitiam, tudo facilitava para seu desenvolvimento e perfeição. Era ainda uma criança quando surgiu por ali, procurando no seio carinhoso da terra moça refúgio a acharques que lhe combaliam a saúde, um pintor italiano, Rosalino [Rosalbino] Santoro. Guardo impressão amável desse primeiro desbravador da minha tendência pictórica. [...] Minha mãe começou a solicitar-lhe as lições que me desejava proporcionar. Santoro resistia. Mas, em virtude da própria moléstia, Santoro necessitava de um ambiente de família e foi em nossa casa que passou horas melhores, recebendo o trato, respeitoso e carinhoso, que é tradicional na família brasileira. [...] Santoro, quando percebeu, estava meu mestre, o primeiro que tive em pintura¹⁶.

O pintor e professor italiano Rosalbino Santoro (1857-1942) foi para Taubaté no ano de 1900 e viveu na cidade por vinte anos, pintando encomendas de fazendeiros. Durante certo período, o artista ensinou técnicas de pintura a Georgina de Albuquerque em troca de casa e comida. Como diz o radialista Paulo Roberto, na Rádio Nacional, ao entregar uma medalha à Georgina de

14 SIMIONI. Ana Paula. **Profissão artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras**. São Paulo: Edusp, 2019, p. 65.

15 “*Na sociedade brasileira daquele momento, os tempos sociais da mulher e do homem estavam separados, cindidos [...] a realidade era determinada por distintos tempos sociais de gênero. Para que o tempo de ambos fosse um só e o mesmo, era necessário que mulher e homem fossem reconhecidamente iguais, que não eram e ainda não são. Eram diversos os tempos sociais e os espaços de homem e da mulher. Onde não há igualdade das diferentes categorias sociais, o tempo social de uma não é o mesmo da outra. A diferença das temporalidades decorre da vivência social, da experiência social, neste caso, distinta de homem e mulher. A sociabilidade da mulher era limitada a grupo social de referência diferente do de referência do homem*” MARTINS, José de Souza Martins. **As duas mortes de Francisca Júlia: A semana antes da semana**. São Paulo: Editora Unesp, 2022, p. 34.

16 COSTA, Angyone. **A Inquietação das abelhas: O que pensam e o que dizem os nossos pintores, escultores, architectos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia., 1927, p. 90-91.

Albuquerque em reconhecimento às suas contribuições para as artes visuais no Brasil: “em 1904, vivia na cidade paulista de Taubaté uma linda mocinha morena de olhos claros e sonhadores que sob a orientação de mestres italianos, dedicava seus momentos de folga aos prazeres da pintura”¹⁷. Georgina pintava nos “momentos de folga”, mas se percebeu e foi reconhecida pela família como uma artista que merecia passar pela apreciação dos pares, ampliar seu talento e se profissionalizar.

Em 1902, aos 17 anos, Georgina pediu ao seu tio que levasse um quadro para a Academia Nacional de Belas Artes¹⁸ situada na capital, Rio de Janeiro, a fim de ingressar naquela instituição e ali, iniciar seus estudos e se profissionalizar. “Assisti a uma exposição de [Antônio] Parreiras, em São Paulo. Senti um deslumbramento e não me foi mais possível deixar de vir ao Rio, onde a Escola de Belas Artes me fascinava”, disse a artista à Angyone Costa¹⁹. A neta de Georgina, Maria Beatriz de Albuquerque, complementa:

Uma menina que tinha 17 anos quando pediu para o tio levar o primeiro quadro para ver se ela iria ser aceita na Escola de Belas Artes e o tio volta um mês depois dizendo “olha, o seu quadro não foi aceito porque eles acharam que era bom demais para um principiante e que isso deveria ser uma cópia”. Ela volta para o Rio de Janeiro e consegue uma audiência com Henrique Bernardelli²⁰ e fala “olha, eu não sou uma copista e para provar isso, eu vou pintar o seu retrato, porque eu mereço entrar na escola de Belas Artes e eu vou pintar o seu retrato”. E ela pintou o retrato dele e entrou na Escola de Belas Artes²¹.

17 MULHERES luminosas. Direção de Pedro Pontes. Rio de Janeiro: Multi Artes Brasil, 2012. Doc. 33 min, 11:04.

18 “Academia Nacional de Belas Artes” foi o nome dado à antiga “Academia Imperial de Belas Artes” após a proclamação da República. A Academia Imperial de Belas Artes foi fundada em 1816 com a vinda de artistas franceses para o Brasil e, assim como a subsequente Academia e depois *Escola Nacional de Belas Artes*, foi uma referência para a formação de artistas brasileiros e revelou os principais nomes das artes visuais no Brasil nos séculos XIX e início do século XX. A Escola aceitou a matrícula feminina a partir de 1892. SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão artista: Pintoras e Escultoras acadêmicas brasileiras**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Fapesp, 2019.

19 COSTA, Angyone. **A Inquietação das abelhas: O que pensam e o que dizem os nossos pintores, escultores, architectos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia., 1927, p. 91.

20 O professor Henrique Bernardelli nasceu no Chile em 1858 e, juntamente com seu irmão Rodolfo Bernardelli, é considerado um dos maiores professores de artes e artistas visuais brasileiros. Bernardelli ingressou como estudante na Escola Imperial de Belas Artes em 1867, aos 12 anos. Em 1878, recebeu um prêmio de viagem e foi estudar na Itália, regressando 8 anos depois, em 1886. Bernardelli ingressou na Escola Nacional de Belas Artes como professor em 1891, aos 33 anos, onde permaneceu até 1905. O artista deixou a Escola para fundar um ateliê onde daria aulas particulares aos interessados, estando Georgina e seu marido Lucílio entre estes. HENRIQUE Bernardelli. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8633/henrique-bernardelli>>. Acesso em: 06 de maio de 2024. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

21 MULHERES luminosas. Direção de Pedro Pontes. Rio de Janeiro: Multi Artes Brasil,

A história contada pela neta de Georgina nos apresenta um traço de personalidade presente em diversos relatos sobre a artista e em suas próprias palavras: a perseverança, a determinação e a confiança nos seus próprios talentos. Ao receber avaliações negativas, Georgina pedia para “olhar novamente”, reavaliar e em caso de negativa, continuava trabalhando sem esmorecer. Segundo a artista, ela era “*melhor formada para essas decepções*”²².

Em 1903, como aluna de Rosalbino, Georgina expôs na X Exposição Geral de Belas-Artes, e, em 1904, aos 19 anos, finalmente ingressou na Escola Nacional de Belas-Artes, onde conheceria Lucílio de Albuquerque e adotaria então o sobrenome do marido²³.

ENTRE O SOL DO RIO E AS LUZES DE PARIS

Em 1904, Georgina ingressou na Escola Nacional de Belas-Artes (ENBA). Esta instituição, que baseava seus ensinamentos nas formas europeias de ensinar desenho e pintura, no final do século XIX começou a pleitear “*feições estéticas múltiplas, na medida em que passava a abrigar as diversas correntes e escolas artísticas*”²⁴. Na ENBA os estudantes poderiam aprender pintura, arquitetura, escultura e gravura.

A Escola de Belas-Artes cobrava conhecimentos avançados dos estudantes interessados em fazer parte dos seus quadros de professores e ascender ao ensino superior. As provas de admissão que exigiam gramática, aritmética, geografia etc. prejudicavam as mulheres. Numa época em que poucas pessoas eram alfabetizadas²⁵, as poucas mulheres letradas que frequentavam instituições de ensino, estudavam em locais que diferenciavam os espaços e os currículos por gêneros. Nos “currículos femininos” inseriam-se disciplinas relacionadas às “prendas domésticas”²⁶

Apesar de aspirar à modernização, a ENBA do início do século XX ainda separava os espaços a serem frequentados por homens e por mulheres e havia uma disciplina proibida ao intelecto feminino: a disciplina “modelo vivo” estava vetada à participação feminina, pois colocava em risco sua “moral”. Em “modelo

2012. Doc. 33 min, 12:53.

22 COSTA, Angyone. **A Inquietação das abelhas**: O que pensam e o que dizem os nossos pintores, escultores, architectos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia., 1927, p. 88.

23 SIMIONI. Ana Paula. **Profissão artista**: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras. São Paulo: Edusp, 2019, p. 284.

24 *Ibidem*, p. 87.

25 CARVALHO, José Murilo. **O teatro das sombras**: a elite política imperial. **Teatro das sombras**: a política imperial. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

26 SIMIONI. Ana Paula. **Profissão artista**: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras. São Paulo: Edusp, 2019, p. 91-92.

vivo” os artistas ficavam diante de uma pessoa despida e esta prática estava interdita às mulheres. A elas estavam destinadas as “pinturas menores” na hierarquia do campo artístico: elas poderiam se aventurar nas naturezas-mortas, nos retratos e nas paisagens, mas dificilmente nas “pinturas de gênero” – aquelas que apresentavam cenas cotidianas de costumes ou de trabalho – e jamais nas “pinturas históricas” – as que envolviam telas de grandes dimensões e o registro de grandes feitos nacionais –, estas últimas consideradas as mais importantes e que demandavam a observação do corpo vivo em suas formas e sombras para uma representação mais fidedigna²⁷.

Como foi dito, em 1904, Georgina ingressou na ENBA e nos dois anos seguintes realizou aulas de História Natural, Mitologia, desenho linear, desenho figurado, química e física, geometria descritiva, trabalhos gráficos e correspondentes, arqueologia e etnografia, anatomia e fisiologia artística e desenho figurado novamente – disciplinas presentes nos dois primeiros anos do currículo da instituição²⁸.

Pouco tempo após ingressar na Escola de Belas-Artes, Georgina iniciou um relacionamento com outro estudante da instituição, Lucílio de Albuquerque, nascido no Piauí em 1877, filho de um magistrado e ex-aluno da Faculdade de Direito de São Paulo que abandonou os estudos para se dedicar à pintura a partir de 1896. Lucílio tornou-se estudante regular da ENBA em 1901 e se casou com Georgina em 1906, quando esta tinha 21 anos²⁹. O casamento com Lucílio de Albuquerque transformaria não apenas os papéis sociais experimentados por Georgina até aquele momento, mas seria também um marco determinante na sua vida profissional, já que a partir de então as carreiras dos dois artistas caminhariam juntas.

Após casar-se em 1906, Georgina Moura de Andrade incorporou o sobrenome do esposo e passou a identificar-se como “Georgina de Albuquerque”. Segundo a legislação vigente em 1906, ser uma mulher casada significava conferir ao esposo a sua representação legal, a administração dos bens familiares e da educação dos filhos, a fixação do domicílio familiar e a autorização à profissionalização e ao trabalho da esposa. O marido deveria “sustentar e defender a mulher e os filhos”³⁰. Georgina não questiona as atribuições esperadas das esposas

²⁷ *Ibidem*, p. 110.

²⁸ DAZZI, Camila. Memórias da Academia: o ensino da arte no início da República. **Revista Ensinar**, Florianópolis, Vol. 1, N. 1, Outubro 2017 - Janeiro 2018, p. 19.

²⁹ DUME, Sarah. Sociedade e cultura na obra “mãe preta” (1912), de Lucílio de Albuquerque. *In: Anais do XIII Encontro de História da Arte*. Instituto de Ciências Humanas da Unicamp. Campinas, 10 a 14 de setembro de 2018, p. 765.

³⁰ CÂMARA dos deputados. **Decreto nº 181, de 24 de Janeiro de 1890 - Publicação Original**. s/d. Artigo 56. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-181-24-janeiro-1890-507282-publicacaooriginal-1pe.html#:~:text=Promulga%20>>

do início daquele período e em diversos momentos reforçou a importância de “saber administrar” todos os papéis sociais que lhe couberam.

Nogueira aponta que

Georgina contou com amparo familiar e do marido para se formar e desenvolver-se enquanto pintora de renome durante os anos iniciais do século XX. Georgina e Lucílio formavam um casal parceiro na vida e nas artes, ou seja, sua relação era vista como harmônica e desprovida de competição, tanto no âmbito profissional, como artistas, assim como na vida pessoal. Tal perspectiva estava em sintonia com o ideal de seu tempo³¹.

No mesmo ano em que se casou, Georgina rumou para Paris na companhia do seu esposo, o qual recebeu um “prêmio de viagem” no Salão de Belas Artes de 1905 pela sua obra “*Anchieta escrevendo o poema à Virgem*” (anexo 1). O casal viveu em Paris de 1906 a 1911, aonde nasceram seus três filhos, Beatriz, Dante e Flaminio.

Sobre este período, Georgina revela que

Casamo-nos. Partimos pobremente, apenas com a bagagem de dois estudantes, para a Europa, onde vivi cinco anos. Em Paris os meus principais mestres foram Gervais, na *École des Beaux-Arts*, e Royer, no Curso *Julien*. Depois trabalhei por conta própria. Frequentei museus e procurei pintar, pintar muito, a todas as horas, a todos os instantes do dia. Nem mesmo quando os meus dois filhos, Dante e Flaminio, eram pequenos, deixei um só dia de trabalhar. É o que faço sempre, constantemente, a todos os momentos³².

Sobre este período da vida da artista, a primeira capa do suplemento do jornal *Correio da Manhã* de 1930 registra que

Foi no convívio dos colegas de estudo, que o amor lhe apontou o que devia ser o devotado companheiro de sua vida, e ella, presa à trama dourada de um grande sonho de felicidade, uniu o seu destino ao do estudante Lucílio Albuquerque que depois daria á arte brasileira tão brilhante relevo. Em goso do premio que o esporo conquistára com o esforço e o brilho de seu talento, partiu com elle para Paris acompanhando o victorioso que recebera a preciosa recompensa. Em Paris, sempre ao lado do companheiro querido, Georgina, entregou-se, inteiramente, ao estudo, sem preocupações de evidencias passageiras, nem de mercantilismos aniquiladores da arte. Estudou, infatigavelmente seis annos, sem compor nenhuma tela, como

a%20lei%20sobre%20o%20casamento%20civil.&text=Art.,ou%20prova%20que%20a%20supra>. Acesso em 03 de maio de 2024.

31 NOGUEIRA, Manuela Henrique. Georgina de Albuquerque: imagens de uma artista enquanto mãe. In: DAZZI, Camila (*et all org*). **Oitocentos – Tomo IV: O ateliê do artista**. Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2017, p. 157.

32 COSTA, Angyone. **A Inquietação das abelhas: O que pensam e o que dizem os nossos pintores, esculptores, architectos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia., 1927, p. 90-91.

aplicada alumna da Escola de Bellas Artes daquela capital, e quando voltou á pátria vinha senhora de uma technica segura, mas sem ter sentido, ainda, a impressão inicial que revelaria a artista [sic]³³.

Sabemos que Georgina pintava desde a tenra idade, mas quando a repórter observa que a pintora passou anos sem compor nenhuma tela por não ter sentido “a impressão inicial que a revelaria artista”, a jornalista referia-se às obras *impressionistas*³⁴, estilo segundo o qual as obras de Georgina passariam a ser identificadas após o seu retorno de Paris.

Na capital francesa, Georgina matriculou-se inicialmente na *Académie Julian*³⁵, uma escola privada de artes pertencente a Rudolf Julian e que recebia estudantes, homens e mulheres, de diversas partes do planeta. A *Julian* foi uma das primeiras escolas de artes a receber mulheres, a permitir que estas participassem das aulas com modelos vivos e aprimorassem suas técnicas em artes visuais. A referida escola de artes se inspirava nas metodologias de ensino da *École Nationale Supérieure de Beaux-Arts*, uma instituição referência nos ensinamentos de artes visuais em todo mundo, tendo inspirado, inclusive, a nossa Escola de Belas-Artes. Georgina e Lucílio de Albuquerque se matricularam na *Julian* para se prepararem para os exames de admissão na *École*.

Fixamos residência em Montparnasse, o bairro dos artistas plásticos. Estudei no ‘Atelier Julian’ da rue Cherche Midi, e, no ano seguinte me matriculei na École de Beaux-Arts, classificada em 4º lugar entre 600 candidatos no Concurso de admissão. Lucílio estava receoso porque já tínhamos uma filhinha³⁶.

33 CASTRO, Branca de. Uma hora de enlevo: no “atelier” de Georgina de Albuquerque. Rio de Janeiro: **Jornal Correio da Manhã**, 23 de fevereiro de 1930, p.1.

34 O impressionismo foi um movimento artístico surgido na França na segunda metade do século XIX que se opôs à arte produzida e ensinada a partir das academias, uma arte com pinceladas definidas e próximas a imagens reais, produzida em ateliês. Segundo Cavalcanti: “Quando se fala do impressionismo, de imediato pensamos em Claude Monet, Edgar Degas, Auguste Renoir, Alfred Sisley e demais pintores franceses que realizaram uma série de exposições coletivas em Paris nas décadas de 1870 e 1880. Suas pinceladas fragmentadas, as cores luminosas que empregaram, a prática da pintura ao ar livre, a percepção dos efeitos da luz natural, o uso das cores complementares e sua preferência por temas da vida cotidiana se tornaram marcas do movimento. Vencida a resistência inicial à novidade que traziam, suas obras inspiraram artistas das mais diversas orientações, tanto franceses quanto de outras nacionalidades, que na última década do século XIX se apropriaram da nova maneira de pintar. O mesmo aconteceu com brasileiros”. CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Uma história do impressionismo no Brasil: possibilidades e estratégias. In: **Anais do XXXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**, Pelotas, RS, UFPEL/CBHA, 2020, p. 28.

35 Na Académie Julian, entre 1882 e 1922, estudaram 93 brasileiros, sendo 79 homens e 14 mulheres. SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão artista: Pintoras e Escultoras acadêmicas brasileiras**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Fapesp, 2019, p. 152.

36 ALBUQUERQUE *apud* SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão artista: Pintoras e Escultoras acadêmicas brasileiras**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Fapesp, 2019, p. 196.

Para ingressar na *École de Beaux Arts*, uma instituição pública, era necessário um concurso no qual, entre 1878 e 1910, passaram apenas cinco brasileiros: Almeida Júnior, Pedro Américo, Rodolfo Amoedo, Lucílio de Albuquerque e Georgina de Albuquerque. Na Revista *Vida Doméstica* de 1959, Georgina diz que ser admitida na *École des Beaux-Arts* foi uma “grande emoção”. Passar em 4º dentre 600 candidatos teria marcado definitivamente a sua carreira³⁷.

Georgina e Lucílio passaram 5 anos em Paris – de 1906 a 1911 –, estudaram na *Julian* e ambos ingressaram na *École* em 1910. Neste período frequentaram Salões de artes, exposições, tiveram contato com movimentos artísticos e artistas do período. Nogueira aponta diversas obras de pintores que podem ser comparadas às de Georgina, seja pela temática seja pelo estilo. Estas provavelmente serviram de influências e/ou inspirações para a artista. Nogueira cita obras de Gustave Coubert, Henri Royer, Georges Laugée, Camille Pissarro³⁸. Georgina e Lucílio tiveram contato com o que era e havia sido considerado vanguarda artística e ambos absorveram técnicas e temáticas dos artistas apreciados e valorizados na Europa, particularmente na França. Georgina diz para Angyone Costa que: “*para fazer arte brasileira, precisamos ver tudo quanto o estrangeiro fez, melhorar, simplificar para depois criar o que é nosso [...], porque tanto mais horizonte e inteligência descortinamos mais aptos ficamos para produzir e inovar*”³⁹. Mesmo estando em Paris, Georgina e Lucílio participaram das Exposições Gerais de Belas-Artes brasileiras, enviando diversas obras suas. Georgina expôs em 1906, 1907 e 1909.

A reportagem do *Jornal do Commercio* de 25 de agosto de 1907 diz que “*a exposição, este anno, offerece bellissimo aspecto, não só pela quantidade como também pela qualidade dos trabalhos artísticos. A secção mais forte é a da pintura [...] o catálogo menciona produções de [...] Lucílio de Albuquerque, D. Georgina de Albuquerque [...]*”. O jornal cita vários artistas, os homens sem pronome, as mulheres, precedidas pelo pronome “Donas”, com letras maiúsculas, dando a entender que se não eram casadas, mas senhoras de respeito. Georgina de Albuquerque recebeu uma “Menção Honrosa de Primeiro Grau” por uma de suas obras apresentadas na Exposição naquele ano, assim como recebeu o mesmo reconhecimento na Exposição de 1909⁴⁰.

37 MIGUEIS, Armando. A artista é, antes de tudo, mulher amorosa do seu lar. **Revista Vida Doméstica**. Rio de Janeiro, fevereiro de 1959, p. 16.

38 NOGUEIRA, Manuela Henrique. **Georgina de Albuquerque**: trabalho, gênero e raça em representação. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Mestrado em Filosofia. Universidade de São Paulo, 2016, p. 77-91.

39 COSTA, Angyone. **A Inquietação das abelhas**: O que pensam e o que dizem os nossos pintores, escultores, architectos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia., 1927, p. 90.

40 RIBEIRO, Paula de Souza. Trilhas e travessias: a trajetória de Georgina de Albuquerque e a atuação das artistas no Brasil nos séculos XIX e XX. Dissertação de Mestrado. Programa

Em 1911, Georgina e Lucílio retornaram ao Brasil e no mesmo ano montaram uma exposição que contava com 68 obras do casal. Com a volta, Georgina passou a ser identificada como “*artista impressionista*”, “*o que a consolidou como uma das maiores pintoras nacionais de seu tempo*”⁴¹. Os pintores promoveram diversas exposições conjuntas e divulgaram a imagem de complementaridade em seu trabalho e vida pessoal. Oliveira diz que

Quando Georgina retorna de Paris, percebemos que se une em criação a Lucílio, os dois produzindo e expondo como casal, o que as historiadoras da arte tem nominado como “duplas afetivas” ou “duplas amorosas,” criando uma mítica em torno de uma criação que ocorre unida [...]. Porém, sabemos, através das inúmeras histórias sobre duplas amorosas na arte, que a assimetria é um marco na criação do casal. Percebemos, assim, que Georgina, no início de sua carreira, vai construindo e alimentando a mítica de esposa companheira e prestimosa, que coloca a família acima de sua condição de artista⁴².

As exposições conjuntas contribuíram para legitimar a carreira de Georgina. Ela era artista profissional – autorizada pelo esposo, como previa a lei – mas sem negligenciar as suas funções sociais de mãe e esposa. A imagem de lar perfeito é registrada no livro de Angyone Costa, o qual aponta que a dupla se complementa e encanta a quem conhece⁴³. A representação enquanto dupla de artistas modernos, harmoniosos, criativos, com ética e moral exemplares vão ampliando a cada ano as menções em jornais e revistas. Como diz Nogueira

Uma das hipóteses a respeito dessa gama diversa e imagens de Georgina é que ela soube agenciá-las a seu favor, o seja, o fato de inicialmente optar por posar mais como mãe e esposa, enfatizando sua postura enquanto mulher que seguia as convenções sociais do período demonstra que ela não quis mostrar-se como transgressora das normas, embora fosse artista⁴⁴.

Simioni aponta que “*Georgina soube como poucas artistas manipular a seu favor os mitos em torno de um casamento feliz, em uma época de valorização da mulher*

de Pós-Graduação em História. Departamento de História, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, 2022, p.51.

41 *Idem*, p. 65.

42 OLIVEIRA, Cláudia de. Georgina de Albuquerque e suas estratégias de consagração: encontros e divergências. **Revista 19&20**, Rio de Janeiro, v. XVII, n. 1-2, jan.-dez. 2022, p. 17. Disponível em: < http://www.dezenovevinte.net/artistas/co_ga.htm>. Acesso em 05 de maio de 2024.

43 COSTA, Angyone. **A Inquietação das abelhas**: O que pensam e o que dizem os nossos pintores, escultores, architectos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia., 1927, p. 33.

44 NOGUEIRA, Manuela Henrique. Georgina de Albuquerque: imagens de uma artista enquanto mãe. In: DAZZI, Camila (*et all* org). **Oitocentos – Tomo IV**: O ateliê do artista. Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2017, p. 158.

culta como boa mãe republicana”⁴⁵.

Ao longo dos anos 1920 e 1930, Georgina recebeu diversos prêmios e medalhas por suas obras. Foi reconhecida e reverenciada. Participou de Exposições, Salões e júris de obras artísticas, prestou concurso para tornar-se professora da Escola Nacional de Belas Artes – e passou, em 1927, a fazer parte do quadro de livre docentes desta instituição, tornando-se docente catedrática em 1948 e a primeira diretora mulher, em 1952. Georgina tornou-se ainda membro da Comissão Executiva da Associação Internacional das Artes Plásticas da Unesco.

Após a morte de Lucílio em 1939, Georgina fundou o “*Museu Lucílio de Albuquerque*” a fim de construir a memória e organizar as obras do seu esposo. Fundado o Museu no bairro de Laranjeiras, na cidade do Rio de Janeiro, Georgina inaugurou um curso de artes gratuito para crianças e mulheres⁴⁶.

Georgina produziu dezenas de obras, trabalhou incansavelmente e administrou sua imagem de mãe e esposa dedicada. Sobre a vida de Georgina e a pessoa pública que ela erigiu para si, Simioni aponta que

Georgina foi capaz de combinar trunfos diversos como os de uma sólida formação artística; uma determinação incomum que se evidencia na persistência com que expunha nos salões; a imagem de mulher competente nos moldes republicanos, o que incluía uma formação intelectual e mesmo profissional que não obliterasse as atividades de mãe e esposa, às quais se dedicou infatigavelmente e, finalmente, o apoio do marido, também pintor, Lucílio de Albuquerque, cujo companheirismo proporcionou-lhe o conforto interno necessário para que ousasse ultrapassar as barreiras erguidas para as mulheres de sua geração⁴⁷.

Georgina de Albuquerque foi uma mulher à frente das temporalidades femininas, como disse Martins⁴⁸. Ela administrou uma carreira de sucesso, rompeu inúmeras barreiras e ousou ser a primeira mulher em diversos eventos. Ela foi a primeira mulher brasileira na *École*, uma das primeiras professoras

45 SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, vol. 17, n° 50, 2002, p. 153.

46 O Museu Lucílio de Albuquerque funcionou de 1943 a 1956, quando fechou suas portas pela falta de condições financeiras para seu funcionamento. O local onde o Museu estava instalado era alugado. As obras de Lucílio e Georgina que se encontravam no extinto Museu Lucílio de Albuquerque foram doadas para o Museu Dom João VI, para o Arquivo Geral da Cidade e para o Museu Antônio Parreiras. SILVA, Thais Canfil da. Ser mãe, ser artista: a representação da maternidade na obra de Georgina de Albuquerque. *In: Anais do IX Seminário do Museu D. João VI*: pesquisa sobre os acervos do Museu D. João VI e do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Nau, 2019, p. 276.

47 SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, vol. 17, n° 50, 2002, p. 153.

48 MARTINS, José de Souza Martins. **As duas mortes de Francisca Júlia**: A semana antes da semana. São Paulo: Editora Unesp, 2022.

e primeira diretora da ENBA, além de ser a primeira a produzir uma pintura histórica em nosso país, como veremos a seguir. E tudo isso se assumindo como mãe e esposa, encantando a sociedade brasileira conservadora e avançando nos espaços dominados por homens.

ROSAS, LARANJAS E AMARELOS: IMPRESSÕES FEMININAS

Ao longo de sua carreira, Georgina de Albuquerque produziu inúmeras obras, muitas delas premiadas. Como foi dito, a artista foi identificada como uma pintora representante do impressionismo no Brasil⁴⁹ e reconheceu o início de sua trajetória impressionista no ano de 1911, quando retornou de sua viagem à França. Em entrevista ao *Jornal do Correio da Manhã* de 1930, a artista diz que:

Foi só aqui... no esplendor do nosso sol... tonta da claridade e do colorido que a natureza espalha por nossa terra, que eu senti a minha primeira sugestão de arte. Parece que Deus queria que eu guardasse para a minha pátria as primícias da minha arte e foi então que eu, que trazia nos braços o meu primeiro filho, compuz o meu primeiro quadro, inspirando-me no meu amor de mãe feliz! Esse quadro chamou-se – *Maternidade*, e foi premiado no salão da nossa Escola.
E quantos prêmios já conquistou? [...]
Cinco... Três medalhas e duas menções...⁵⁰

Georgina revela que tendo retornado às terras brasileiras e inspirada por suas luzes e coloridos iniciou seus caminhos nas obras baseadas em suas “impressões” sobre o mundo, deixando pinceladas como marcas luminosas nas telas, especialmente laranjas, amarelas e rosadas. Das pinceladas surgiam principalmente imagens de mulheres brancas transbordantes de feminilidade em papéis sociais e situações diversas. A maioria das imagens deixadas por Georgina é composta por mulheres trabalhando no campo, inspirada pelas representações do “homem brasileiro” difundida naquele momento⁵¹, mulheres mães, mulheres em momentos de lazer etc. Como nos conta Silva

A mulher é personagem comum em grande parte do repertório visual da produção de Georgina de Albuquerque [...]. Mais do que uma simples personagem, a mulher é sempre protagonista nas obras da artista que retratam a figura humana, no seu local de trabalho nos cafezais paulistas

49 CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Uma história do impressionismo no Brasil: possibilidades e estratégias. In: **Anais do XXXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**, Pelotas, RS, UFPEL/CBHA, 2020.

50 CASTRO, Branca de. Uma hora de enlevo: no “atelier” de Georgina de Albuquerque. Rio de Janeiro: **Jornal Correio da Manhã**, 23 de fevereiro de 1930, p. 01.

51 NOGUEIRA, Manuela Henrique. **Georgina de Albuquerque**: trabalho, gênero e raça em representação. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Mestrado em Filosofia. Universidade de São Paulo, 2016, p. 20.

ou nas feiras urbanas, nos retratos e nas cenas de gênero de amigas compartilhando momentos de lazer em chás da tarde ou em passeios por parques cariocas⁵².

Silva analisou as obras de Georgina que tiveram a maternidade como tema e aponta que a família era um tema recorrente de suas composições, sendo a mãe terna, protetora e cuidadora um dos seus temas preferenciais – tanto que o quadro “*Maternidade*” (anexo 2) é identificado pela própria artista como sendo o seu pontapé inicial no estilo impressionista⁵³. Georgina pintou mulheres agentes e protagonistas, criando imagens que espelham suas crenças e sua própria vida.

E é supondo que a pintora tenha espelhado a si mesma que Simioni⁵⁴ analisa o quadro *Sessão do Conselho de Estado que Decidiu a Independência* (anexo 3), pintado para a comemoração dos 100 anos da independência do Brasil, obra identificada como sendo a primeira pintura histórica produzida por uma mulher no Brasil. Em *Sessão do Conselho de Estado que decidiu a Independência* vemos a imperatriz Leopoldina, esposa de Dom Pedro I, numa conversa diplomática com José Bonifácio e elaborando os termos da independência do nosso país. No quadro de 210 cm de altura por 265 cm de largura, Leopoldina está usando um vestido alaranjado e segurando um papel. Sentada numa cadeira, diante de uma mesa e de sete conselheiros homens, seis de pé e um sentado, a imperatriz não demonstra tensão ou desconforto. Os sete conselheiros usam uniformes militares ou roupas civis, compostos das mesmas cores: casacos pretos e calças claras. Os homens estão mais à sombra e diante de uma mulher iluminada, como se dela viesse a própria luz que clareia a sala: seria Leopoldina a ilustrada, orientando os destinos do país.

Com este quadro, Georgina demonstrou conhecimento sobre os fatos históricos. Ao contrário da representação feita por Pedro Américo no quadro *Independência ou Morte*, datado de 1888, a pintora representou os verdadeiros personagens que compuseram o Conselho num momento crucial para a história do país – o momento da legitimação da independência. A representada, Leopoldina, tinha aspirações absolutistas e, como mulher ilustrada, pensava a política nacional. Numa viagem de seu esposo a São Paulo e encontrando o momento apropriado para evitar as aspirações colonialistas da elite portuguesa, Leopoldina presidiu a reunião do Conselho de Estado, proclamou a independência e enviou uma carta ao marido dizendo: “*O pomo está maduro*,

52 SILVA, Thais Canfil da. Ser mãe, ser artista: a representação da maternidade na obra de Georgina de Albuquerque. In: Anais do IX Seminário do Museu D. João VI: pesquisa sobre os acervos do Museu D. João VI e do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Nau, 2019, p. 272.

53 A pintora possui inúmeras telas com o mesmo tema e algumas delas possuem o mesmo título - *Maternidade*.

54 SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão artista:** Pintoras e Escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Fapesp, 2019.

*colhei-o já, senão apodrecerá*⁵⁵. Dom Pedro recebeu a carta e proclamou a independência. Georgina relembra este momento de protagonismo feminino tão determinante na formação do Estado brasileiro. Simioni diz que

Georgina solucionou de forma singular a questão do tema, relativo à comemoração do centenário da Independência. Em vez de abordar um evento histórico triunfal, como uma cena de batalha, tal como o repertório acerca da pintura histórica nacional poderia lhe sugerir, apresentou um episódio diplomático dentro de um gabinete oficial. Ainda mais destoante é a figura heroica aí representada: uma mulher!⁵⁶

Segundo Simioni, Georgina quebrou as expectativas sobre o que seria uma pintura histórica⁵⁷ ao adotar um herói que não era um homem viril, ao representar os “figurantes” acima da protagonista, ao escolher uma feitura diferente da “acabada” exigida nas pinturas históricas, e por ser uma autora mulher num estilo geralmente produzido por homens.

Uma tela histórica é feita em grandes dimensões e para ser exposta em logradouros públicos, para frequentadores desconhecidos, anônimos. Trata-se de um gênero que não está destinado à esfera doméstica. E também não se trata de uma produção que possa ser vista como resultado de um aprimoramento nas “prendas do lar”. Difere radicalmente do retrato privado e também das naturezas-mortas, gêneros afeitos aos ornamentos dos lares burgueses. Uma mulher que ousasse pintar um quadro histórico estaria rompendo com a equação, já mais do que conhecida, de que a ela caberia o espaço da casa, enquanto ao seu marido e aos seus filhos homens estava destinado o espaço da rua, do trabalho, em suma, da vida pública. [...] Georgina, em 1922, exibiu uma tela em que reivindicava o posto antes reservado apenas aos homens: o de pintora de gênero histórico⁵⁸.

55 FELIZARDO, Fernanda da Conceição; SILVA, Rafaela França da. Imperatriz Leopoldina: uma análise de sua atuação política. Rio de Janeiro: **Revista Hydra**. Volume 6, número 11, novembro de 2022, p. 323.

56 SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, vol. 17, nº 50, 2002, p. 143.

57 Na hierarquia das artes, a pintura histórica era a mais importante, estando acima das pinturas de gênero, de paisagem, dos retratos e da natureza-morta. As pinturas históricas geralmente são telas imensas que representam batalhas ou guerras. Pinturas históricas mostravam grandes feitos dos heróis nacionais e estavam sempre atravessadas de vigor, força e coragem, como nos ensinou Simioni em artigo “*Entre convenções e discretas ousadias*”. O quadro *Independência ou Morte* de Pedro Américo, por exemplo, retrata o momento do “grito do Ipiranga”. Na tela de 415 cm de altura por 760 cm de largura, aparece uma cena como a de uma batalha, estando Dom Pedro I, sobre um cavalo e posicionado acima de todos os outros personagens, empunhando uma espada e sendo saudado pelos outros cavaleiros. A representação de Pedro Américo não condiz com a realidade. Dom Pedro I não estava em batalha nem acompanhado de tantas pessoas e, ao proclamar a independência, passava por problemas gastrointestinais. FERRAÇA, Mirielly; LACOWICZ, Stanis David. Memórias do Império em disputa: sentidos no espaço urbano a partir da análise da estátua equestre de D. Pedro I. **Caderno de Estudos Linguísticos**, Campinas, v. 61, 2019, p. 12-13.

58 SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de

Em *Sessão*, Georgina nos apresenta quebras de expectativas, como fez Édouard Manet em *Le Déjeuner sur l'herbe* (pintado entre 1862 e 1863) (anexo 4). Bourdieu analisou a recepção desta obra de Manet e aponta que esta foi responsável por uma “revolução simbólica” ao inverter expectativas da “hierarquia das artes”. De acordo com Bourdieu, a revolução de Manet, chamada de “revolução impressionista”, rompeu com a arte institucionalizada, com a ordem estética, com os padrões de elaboração das categorias – criou uma obra de gênero em parâmetros de pintura histórica, inseriu a sensualidade em obras públicas, colocou naturezas mortas numa cena de banho. Manet colidiu o antigo, o nobre, o pictórico com o contemporâneo e o trivial perturbando as hierarquias estabelecidas⁵⁹. Georgina pode ter se inspirado em Manet para produzir *Sessão*. A ruptura de regras do campo, a mistura de preceitos das categorias de pinturas e de estilos artísticos, a mistura entre “alto e baixo” e a quebra da oposição e dos lugares dos gêneros/sexos são semelhantes às apresentadas por Manet.

As transgressões propostas são semelhantes. E ousado dizer que as composições dos quadros também se parecem: em ambos há as pinceladas machadas, a luminosidade fica a cargo de um corpo feminino alvo, localizado no canto inferior esquerdo, há um foco de luz ao fundo e as posturas dos figurantes masculinos também se assemelham – há homens com roupas escuras, um deles apontando para a figura feminina, iluminada. As telas possuem, inclusive, praticamente o mesmo tamanho⁶⁰.

A *Sessão* de Georgina não chocou imediatamente o público, como *Le Déjeuner*, por não conter a nudez, mas impressiona pela ousadia de trazer o protagonismo feminino no destino de uma Nação. Um protagonismo que foi sendo diminuído, minimizado e esquecido.

Poderíamos dizer sobre a obra de Georgina, o mesmo que disse Bourdieu sobre a tela de Manet ao analisar a “revolução simbólica” que o pintor engendrou: “*A mulher é ameaçadora no sentido de que ameaça a ordem simbólica e a hierarquia dos gêneros sexuais; e ameaça também a ordem social pelas ameaças que faz pesar sobre a reprodução. E sobre a herança*”⁶¹.

Georgina foi a primeira mulher brasileira a pintar uma obra de tema histórico e representou a primeira mulher que interferiu na política do Estado brasileiro, elevando a mulher de “ameaças à ordem” a agentes fomentadores de seus destinos, da política, das transformações nas artes visuais.

Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, vol. 17, n° 50, 2002, p. 149-150.

59 BOURDIEU, Pierre. Manet: uma revolução simbólica. *Revista Novos Estudos CEBRAP*, julho de 2014, p. 132.

60 *Le Déjeuner* possui 208 cm de largura por 264,5 cm de altura.

61 BOURDIEU, Pierre. Manet: uma revolução simbólica. *Revista Novos Estudos CEBRAP*, julho de 2014, p. 135.

DA BECA ESCURA ÀS TINTAS COLORIDAS: GEORGINA NA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES

Nos anos 1950, as revistas femininas ensinavam às mulheres a importância do casamento e que a elas cabia a felicidade conjugal. Revistas como a *Vida Doméstica* ensinavam que “o casamento era a porta de entrada para a realização feminina”⁶². Mulheres e homens tinham papéis definidos e compunham um modelo de família no qual os homens eram as autoridades e as mulheres cuidavam dos filhos e do marido com pureza, resignação e doçura⁶³.

Georgina de Albuquerque aparece na edição de fevereiro de 1959 de “*Vida Doméstica*”, numa matéria cujo título é “*A artista é, antes de tudo, mulher amorosa do seu lar*”, frase dita pela própria pintora ao longo da entrevista. Acima do título, há uma foto de Georgina aos 74 anos folheando um caderno de desenhos ao lado de algumas esculturas. Na legenda, lê-se “*Recordações de Lucílio. Um pouco do muito deixado pelo consagrado mestre da pintura. Nesses, trabalhos, Georgina encontra a presença do esposo*”⁶⁴. Lucílio de Albuquerque faleceu em 1939, aos 62 anos. Passados 20 anos da sua morte e com os filhos já adultos, Georgina ainda é representada como a esposa dedicada, “mulher amorosa do seu lar”, a viúva que não teve outros relacionamentos por se dedicar à memória do amado, ainda muito estimado “*quer como homem quer como artista*”, diz ela⁶⁵.

Nas fotos tiradas para a entrevista realizada em seu apartamento no bairro de Copacabana, Georgina aparece ouvindo o rádio “para se distrair”, cozinhando, mexendo em suas plantas, folheando uma revista e, finalmente, pintando. “*A dona de casa não prejudica a artista. Ambas se complementam*”, diz a legenda de uma das fotografias. O que mais chama a atenção nesta entrevista, entretanto, é o destaque dado à personalidade aguerrida e persistente da artista. Georgina é insistentemente representada como uma profissional audaciosa, consciente do seu talento e do legado deixado por seu esposo.

Na reportagem escrita por Armando Migueis, este enfatiza que Georgina teve dificuldades em manter o Museu Lucílio de Albuquerque, mas “ [n]ão desanimou. Sua alma de artista, ligada ao devotamento pelos trabalhos do esposo, fê-la resistir. Resistir sempre, embora sabendo ter nascido no país do balípedo [futebol]. Nem o peso dos anos levou-a ao desânimo”. Georgina fala sobre a participação feminina nas artes plásticas e o repórter registra que “*a mulher foi conquistando aos poucos aquilo*

62 PINSKY, Carla do Nascimento. Mulheres nos anos dourados. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2013, p. 610.

63 Idem, p. 609.

64 MIGUEIS, Armando. A artista é, antes de tudo, mulher amorosa do seu lar. *Revista Vida Doméstica*. Rio de Janeiro, fevereiro de 1959, p. 14.

65 Idem.

*que se encontrava exclusivamente nas mãos dos homens. Não por movimentos especiais, mas por conquistas da vontade, do talento e de vocações decisivas. Daí a participação da mulher nos movimentos plásticos [,] um direito tão justo como os demais que ela conquistou por sua emancipação*⁶⁶. O repórter ressalta que não foram os movimentos sociais que conquistaram o espaço público ou os direitos da mulher, mas a força de vontade e o talento de algumas, sendo Georgina um exemplo disso.

Em seguida, é levantado um acontecimento que aparece mais outras duas vezes na mesma entrevista: o concurso que Georgina prestou para a cátedra de Desenho na Escola Nacional de Belas Artes em 1927:

A ex-diretora da Escola Nacional de Belas Artes conta-nos, então, o que lhe aconteceu no decorrer de 1927, quando fez concurso para o cargo de professor catedrático da cadeira de pintura desse estabelecimento de ensino. Obtendo o primeiro lugar pelo parecer da Comissão Julgadora, nem por isso conseguiu a cadeira. É que os professores integrantes da Congregação da Escola elegeram o segundo colocado, uma vez que encaravam, com reserva, a emancipação de igualdade de direitos da mulher. Foram necessários vinte e um anos de espera, para que a Professora Georgina de Albuquerque, em novo concurso visse seus direitos assegurados. É que, mais uma vez, ela conquistara a primeira colocação⁶⁷.

Novamente é levantada a questão da emancipação feminina e como o reconhecimento dos talentos das mulheres é responsável pela conquista dos “direitos”. Georgina não esmoreceu quando foi desqualificada. Ela persistiu apesar da injustiça acontecida no concurso de 1927, sua “grande decepção”. Na legenda da fotografia na qual Georgina aparece pintando, surge novamente a “grande decepção”: *“Professora e Artista, Georgina de Albuquerque, há trinta e um anos atrás, viu postergados seus direitos. Não desanimou. Voltou à carga. Venceu com invulgar brilhantismo a cátedra de professor da Escola Nacional de Belas Artes*⁶⁸. Georgina era uma mulher incomum, um *“motivo de orgulho para todos nós”*.

Georgina e Lucílio foram professores da Escola Nacional de Belas Artes, mas o ingresso como “professor catedrático” – o posto mais alto da carreira docente – se deu com 32 anos de diferença. Ao retornarem de Paris em 1911, Georgina e Lucílio chegam diplomados pela *École de Beaux Arts* de Paris e neste mesmo ano, Lucílio assumiu a livre docência da cadeira de Desenho na Escola Nacional de Belas Artes. O artista tornou-se professor catedrático da mesma disciplina em 1916, e foi nomeado diretor da instituição em 1937.

Em 1911, Georgina e Lucílio estavam com três filhos pequenos e a artista *“não produziu tanto quanto o esposo”*, já que deveria conciliar o trabalho com os

66 MIGUEIS, Armando. A artista é, antes de tudo, mulher amorosa do seu lar. **Revista Vida Doméstica**. Rio de Janeiro, fevereiro de 1959, p. 15.

67 Idem, p. 15-16.

68 Idem, p. 16.

“*encargos domésticos*”⁶⁹. Quando em 1927, os filhos do casal já estavam entrando na vida adulta, a pintora, aos 42 anos, prestou concurso para a cátedra de Desenho, passou em primeiro lugar, mas foi contratada como “livre docente”, cargo inferior ao catedrático – a sua “grande decepção”. Georgina só ingressaria na cátedra de Desenho – cujo patrono era seu falecido esposo – em 1948.

Em 1942, Georgina publicou sua tese de livre docência intitulada “*O desenho como base no ensino das artes plásticas*”⁷⁰. Com esta tese, a professora ascendeu à cátedra. Lembrando que Lucílio foi “livre docente” por apenas 5 anos, enquanto Georgina permaneceu com este título por 21 anos, até alcançar o título de professora catedrática.

Na sua tese, Georgina apresenta a história do desenho no Ocidente, passando pelas artes rupestres, pelos egípcios, assírios, gregos e chegando aos contemporâneos⁷¹. Georgina trata ainda da forma como o desenho deve ser lecionado, as técnicas para aprendê-lo, as maneiras de instigar a inspiração para produzir arte, “sentindo o desenho”, “*partindo de um estado de alma*”⁷². Segundo a professora, o desenho é bem realizado quando se tem o domínio dos materiais e dos contextos intelectual e cultural. E de acordo com a sua tese, não é a escola que forma o artista, esta apenas oferece conhecimentos clássicos e ensina como organizar o trabalho: o estudante traz em si o talento para as artes. O professor deve preservar o entusiasmo nos estudantes, buscar o interesse nos seus trabalhos, sem muitas correções e punições, para manter o estudante atento e animado. Georgina aponta que dirigir-se de maneira “simples” aos estudantes, ao invés de agir de forma “crítica”, é uma maneira de gerar a concentração e o interesse. “*A lição é individual, e o professor dirige-se a cada aluno da maneira adequada. Acho que está nisso a parte mais interessante do professorado de arte: cultura da individualidade*”⁷³. As “concepções originais” em artes que a mocidade pode desenvolver “é o

69 CABO, Isabela Alves do. **UMA PROMESSA**: O Marco de Georgina de Albuquerque na Arte Nacional nas primeiras décadas do século XX. Trabalho de Conclusão de Curso em História da Arte. Escola de Belas Artes. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2022, p. 12.

70 ALBUQUERQUE, Georgina de. **O desenho como base no ensino das artes plásticas**. 1942. Tese (Livre Docência) - Escola Nacional de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1942.

71 RIBEIRO, Paula de Souza. **Trilhas e travessias**: a trajetória de Georgina de Albuquerque e a atuação das artistas no Brasil nos séculos XIX e XX. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História. Departamento de História, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, 2022, p. 122.

72 ALBUQUERQUE, Georgina de. **O desenho como base no ensino das artes plásticas**. 1942. Tese (Livre Docência) - Escola Nacional de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1942, p. 32.

73 ALBUQUERQUE, Georgina de. **O desenho como base no ensino das artes plásticas**. 1942. Tese (Livre Docência) - Escola Nacional de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1942, p. 47.

mais alto poder espiritual da missão do professor”⁷⁴. Georgina escreve sobre uma pedagogia baseada não no disciplinamento, mas no acolhimento e no respeito às individualidades. Ela insiste que tratar os estudantes de maneira respeitosa é fundamental para que aqueles se sintam tranquilos na execução de suas tarefas.

Ao falar sobre os “*estados de alma*” e da “*inspiração*” no despertar do artista – o qual já possuiria um talento natural a ser “despertado” pela escola, Georgina abraça o “*mito do gênio*”:

Esta discursividade em torno do gênio e do artista, assomado por uma centelha divina de criação, ainda está presente em diferentes matizes nas falas mais comuns de professoras que tomam a arte como seu objeto de ensino, o que é reforçado em alguns livros didáticos. A figura heroica e excêntrica do artista embala de alguma maneira as práticas de docência em arte ou os discursos dominantes em torno desse ensino⁷⁵.

Georgina reforça o discurso sobre o “gênio” que embalou as entrevistas conferidas pela autora a Migueis em 1959 e à Castro em 1930, reforçando a imagem de uma mulher talentosa e resistente: “*E em todas as telas a mesma impressão do vibrante temperamento da artista; a mesma segurança do desenho; a mesma exuberância do colorido; a mesma perfeição de gênios!*”, diz Castro⁷⁶. Enquanto pintora, Georgina possuía a segurança dos gênios, enquanto professora, Georgina despertaria os talentos naturais dos seus estudantes, estimulando suas inspirações a partir do conhecimento e do aperfeiçoamento das técnicas.

Ao final da tese, Georgina nos mostra imagens sobre as quais são apresentados os métodos ensinados ao longo do livro. E como nas suas outras obras, a maior parte dos desenhos exibidos é composta por figuras de mulheres. O corpo feminino aparece nas lições sobre perspectiva, sobre ampliação, sobre materiais variados, sobre proporções do corpo, sobre sombreamento etc.

Georgina passou no concurso para professora da ENBA e em 1952 se tornou a primeira diretora da instituição. A artista já estava com quase 70 anos e possuía vasta experiência em artes visuais, aulas, exposições – no Brasil e no exterior –, concursos, curadoria e também em vida familiar, como tanto ressaltaram os periódicos brasileiros.

CONCLUSÃO

74 ALBUQUERQUE, Georgina de. **O desenho como base no ensino das artes plásticas**. 1942. Tese (Livre Docência) - Escola Nacional de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1942, p. 48.

75 LOPONTE, Luciana Gruppelli. Gênero, educação e docência nas artes visuais. **Revista Educação e Realidades**, no 30, v02 [30(2)] julho a dezembro de 2005. P. 243 – 256, p. 249.

76 CASTRO, Branca de. Uma hora de enlevo: no “atelier” de Georgina de Albuquerque. Rio de Janeiro: **Jornal Correio da Manhã**, 23 de fevereiro de 1930, p. 01.

Georgina de Albuquerque foi uma mulher que atravessou as cercas simbólicas do patriarcalismo. Ela contornou os mecanismos de dominação, resistindo sob a imagem da “mulher amorosa do lar”. Usando o sobrenome e por vezes a imagem do esposo, Georgina estudou modelo vivo em Paris, participou de dezenas de exposições de artes, realizou uma pintura histórica – vetada simbolicamente até então às mulheres –, foi professora e diretora de uma instituição de ensino superior, fundou um Museu e uma escola de desenho. Enquanto viveu, Georgina soube estar em evidência. Como disse Simioni, a pintora soube

negociar com as expectativas sociais que se tinha em cima da mulher artista, que é ser competente, mas jamais negligenciar as funções maternas, as funções de esposa. Ela, inclusive, depois que Lucílio morre – e ele morre bem antes dela – ela sempre se apresentou como a ‘esposa do Lucílio’, a ‘grande mãe dos seus três filhos’... ela sempre fez esse papel. Eu acho que isto era uma estratégia importante de sobrevivência e de afirmação da mulher no espaço público daquele momento⁷⁷.

Georgina utilizou a performance da maternidade, feminilidade e doçura para inserir-se e ocupar o campo artístico e firmar-se como uma pintora impressionista brasileira – a partir de inúmeras imagens de mulheres. Georgina desafiava as regras e insistia no reconhecimento do seu talento: ela se dizia digna de estar entre os melhores e se não estava, era porque “não olharam direito”. As ações de Georgina foram um “discurso oculto” de resistência à dominação masculina. Como escreveu James Scott, os oprimidos nem sempre criam discursos públicos para resistir; eles podem criar pequenas ações para demonstrar uma crítica ao poder ao mesmo tempo em que se escondem por trás de leituras inócuas de sua conduta⁷⁸.

O nome de Georgina de Albuquerque vem sendo resgatado pelas historiadoras da arte que procuram construir a memória feminista das artes no Brasil. Georgina procurou acelerar a “temporalidade da mulher”, subjugada por técnicas sociais de controle e dominação, “*em relação à temporalidade do homem, a do mando retrógrado e do seu protagonismo hegemônico*”⁷⁹, e desta forma foi a “primeira” em muitas atividades, abrindo os caminhos para aquelas que vieram depois.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

77 MULHERES luminosas. Direção de Pedro Pontes. Rio de Janeiro: Multi Artes Brasil, 2012, 14: 31.

78 SCOTT, James. **A dominação e a Arte da Resistência**: discursos ocultos. Lisboa: Livraria Letra Livre, 1992.

79 MARTINS, José de Souza Martins. **As duas mortes de Francisca Júlia**: A semana antes da semana. São Paulo: Editora Unesp, 2022, p. 40.

ALBUQUERQUE, Georgina de. **O desenho como base no ensino das artes plásticas**. 1942. Tese (Livre Docência) - Escola Nacional de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1942.

Disponível em: <<https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/11394>>. Acesso em 20 de abril de 2024.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. *In*: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. **Usos & Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 183 -191.

BOURDIEU, Pierre. Manet: uma revolução simbólica. **Revista Novos Estudos CEBRAP**, julho de 2014.

CABO, Isabela Alves do. **UMA PROMESSA: O Marco de Georgina de Albuquerque na Arte Nacional nas primeiras décadas do século XX**. Trabalho de Conclusão de Curso em História da Arte. Escola de Belas Artes. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2022. 58f.

CAJUELA, Jéssica Gomes de Campos. **Mulheres artistas brasileiras: quem são elas? Uma análise feminista acerca da história da arte do século XIX e meados do século XX**. Juiz de Fora: Editora Peresin, 2023.

CÂMARA dos deputados. **Decreto nº 181, de 24 de Janeiro de 1890 - Publicação Original**. s/d. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-181-24-janeiro-1890-507282-publicacaooriginal-1-pe.html#:~:text=Promulga%20a%20lei%20sobre%20o%20casamento%20civil.&text=Art.,ou%20prova%20que%20a%20suppra>>. Acesso em 03 de maio de 2024.

CAMPOS, Beatriz Pinheiro de. A crítica de arte de Quirino Campofiorito: entre a decadência da disciplina neoclássica e o abstracionismo formal. *In*: **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História**. Universidade de São Paulo, São Paulo, 17 a 22 de junho de 2011.

CARVALHO, José Murilo. **O teatro das sombras: a elite política imperial. Teatro das sombras: a política imperial**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CASTRO, Branca de. Uma hora de enlevo: no “atelier” de Georgina de Albuquerque. Rio de Janeiro: **Jornal Correio da Manhã**, 23 de fevereiro de 1930.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Uma história do impressionismo no Brasil: possibilidades e estratégias. *In*: **Anais do XXXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**, Pelotas, RS, UFPEL/CBHA, 2020.

COSTA, Anyone. **A Inquietação das abelhas: O que pensam e o que dizem os nossos pintores, escultores, arquitectos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia., 1927.

COSTA, Luís Edegar. *Le déjeuner sur l'herbe* e a ciência da cultura dedicada à

história da arte, de Aby Warburg. **Revista MODOS: Revista de História da Arte**. Campinas, v. 4, n.3, set. 2020. p.285-299.

DAZZI, Camila. Memórias da Academia: o ensino da arte no início da República. **Revista Ensinar mode**, Florianópolis, Vol. 1, N. 1, Outubro 2017 - Janeiro 2018, p. 009-026.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias Íntimas**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

DUME, Sarah. Sociedade e cultura na obra “mãe preta” (1912), de Lucílio de Albuquerque. *In: Anais do XIII Encontro de História da Arte*. Instituto de Ciências Humanas da Unicamp. Campinas, 10 a 14 de setembro de 2018.

EUGÊNIO, César Augusto. **A infância e sua educação nas tramas de uma história do município de Taubaté (1870-1920)**. 2018. 269 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Educação da Universidade São Francisco, Itatiba, 2018.

FIORIN, José Luiz. A construção da identidade nacional brasileira. **Revista Bakhtiniana**, São Paulo, v. 01, n. 01, p. 115 – 126, 2009.

FELIZARDO, Fernanda da Conceição; SILVA, Rafaela França da. Imperatriz Leopoldina: uma análise de sua atuação política. Rio de Janeiro: **Revista Hydra**. Volume 6, número 11, novembro de 2022.

FERRAÇA, Mirielly; LACOWICZ, Stanis David. Memórias do Império em disputa: sentidos no espaço urbano a partir da análise da estátua equestre de D. Pedro I. **Caderno de Estudos Linguísticos**, Campinas, v. 61, 2019, p. 1-16.

GOTLIB, Nádia Battella. **Tarsila do Amaral**, a modernista. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.

GRINBERG, Piedade Epstein. Lucílio de Albuquerque na arte brasileira. **19&20**, Rio de Janeiro, v. III, n. 3, jul. 2008.

HENRIQUE Bernardelli. *In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8633/henrique-bernardelli>>. Acesso em: 06 de maio de 2024. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Gênero, educação e docência nas artes visuais. **Revista Educação e Realidades**, no 30, v02 [30(2)] julho a dezembro de 2005. P. 243 – 256.

LUNA, Sophia Alencar Araripe. A “mucama permitida”: a origem escravocrata do emprego doméstico no Brasil. *In: Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero: Transformações, conexões e deslocamentos*. Florianópolis, 2017. Disponível em: <https://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/recursos/anais/Modelo_Texto_completo_MM_FG.pdf> Acesso em 01 de maio de 2024.

MARTINS, José de Souza Martins. **As duas mortes de Francisca Júlia: A semana antes da semana**. São Paulo: Editora Unesp, 2022.

MIGUEIS, Armando. A artista é, antes de tudo, mulher amorosa do seu lar.

Revista Vida Doméstica. Rio de Janeiro, fevereiro de 1959. 108p.

MULHERES luminosas. Direção de Pedro Pontes. Rio de Janeiro: Multi Artes Brasil, 2012. Doc. 33 min.

NOCHLIN, Linda. **Representing Women**. Londres: Editora Thames & Hudson, 2019.

NOCHLIN, Linda. “Por que não existiram grandes mulheres artistas?”. *In*: PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André (orgs). **Histórias da sexualidade**: antologia. São Paulo, Masp, 2017. pp. 16-37.

NOGUEIRA, Manuela Henrique. Georgina de Albuquerque: imagens de uma artista enquanto mãe. *In*: DAZZI, Camila (*et all* org). **Oitocentos – Tomo IV**: O ateliê do artista. Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2017.

NOGUEIRA, Manuela Henrique. **Georgina de Albuquerque**: trabalho, gênero e raça em representação. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Mestrado em Filosofia. Universidade de São Paulo, 2016. 130f.

OLIVEIRA, Cláudia de. Georgina de Albuquerque e suas estratégias de consagração: encontros e divergências. **Revista 19&20**, Rio de Janeiro, v. XVII, n. 1-2, jan.-dez. 2022. <https://doi.org/10.52913/19e20.xvii12.03>. Disponível em: < http://www.dezenovevinte.net/artistas/co_ga.htm>. Acesso em 05 de maio de 2024.

PINSKY, Carla do Nascimento. Mulheres nos anos dourados. *In*: DEL PRIORE, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 2013.

QUEIROZ, Eneida. Georgina de Albuquerque e a pintura impressionista no Brasil. *In*: ASSIS, Maria Elisabete Arruda de; SANTOS, Taís Valente dos (orgs). **Memória feminina**: mulheres na história, história de mulheres. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2016.

RANGEL, Armênio de Souza. A economia do município de Taubaté: 1798 a 1835. **Revista Estudos Econômicos**, São Paulo, v. 23, n. 01, p. 149-179, jan/abr 1993.

RIBEIRO, Paula de Souza. Trilhas e travessias: a trajetória de Georgina de Albuquerque e a atuação das artistas no Brasil nos séculos XIX e XX. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História. Departamento de História, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, 2022. 162f.

SCOTT, James. **A dominação e a Arte da Resistência**: discursos ocultos. Lisboa: Livraria Letra Livre, 1992.

SILVA, Thais Canfield da. Ser mãe, ser artista: a representação da maternidade na obra de Georgina de Albuquerque. *In: Anais do IX Seminário do Museu D. João VI*: pesquisa sobre os acervos do Museu D. João VI e do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Nau, 2019.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, vol. 17, nº 50, 2002.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão artista**: Pintoras e Escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2019.

TEMPLO Cultural Delfos. **Georgina de Albuquerque - o impressionismo e suas derivações**. ano XIV, 2024. Disponível em: <<https://www.elfikurten.com.br/2013/06/georgina-de-albuquerque-o.html?m=1>> Acesso em 02 de maio de 2024.

VALENTE, Thiago Alves. **Monteiro Lobato nas páginas do jornal**: um estudo dos artigos publicados em O Estado de S. Paulo (1913-1923). São Paulo: Editora UNESP, 2010.

VITTI, Isadora. Presença de mulheres em obras de Georgina de Albuquerque revela sua preocupação com questões sociais: Telas da artista com temática sobre representação do trabalho são estudadas no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP. **Agência Universitária de Notícias**. Universidade de São Paulo, São Paulo, Ano: 48 - Edição Nº: 131, Arte e Cultura, 18 de dezembro de 2015.

ANEXOS

Anexo 2 – Maternidade, Georgina de Albuquerque, s/d⁸⁰.



80 SILVA, Thais Canfield da. Ser mãe, ser artista: a representação da maternidade na obra de Georgina de Albuquerque. *In: Anais do IX Seminário do Museu D. João VI: pesquisa sobre os acervos do Museu D. João VI e do Museu Nacional de Belas Artes.* Rio de Janeiro: Nau, 2019, p. 273.

Anexo 3 – *Le Déjeuner sur l'herbe*, Édouard Manet, 1862-3⁸¹.



81 COSTA, Luís Edegar. *Le déjeuner sur l'herbe* e a ciência da cultura dedicada à história da arte, de Aby Warburg. *Revista MODOS: Revista de História da Arte*. Campinas, v. 4, n.3, set. 2020. p. 285.

NAS FRONTEIRAS ENTRE O GLAMOUR E O CRIME: O DESAPARECIMENTO DA CORTESÃ PIERROT E SUA LIGAÇÃO COM A ZWI MIGDAL NO RIO DE JANEIRO (1937-1947)

Wellington do Rosário de Oliveira¹

INTRODUÇÃO

De acordo com a historiografia, o clima instaurado no Rio de Janeiro no começo do século XX, era de constante fragmentação da ordem. Esse fenômeno foi resultado de diversos e intensos processos de modernização, que impactaram profundamente as tradições culturais da sociedade carioca. Alguns desses processos trouxeram significativos custos sociais e culturais, contribuindo para o isolamento de indivíduos ou pequenos grupos, forçados a se afastarem dos centros urbanos, espaços destinados exclusivamente às elites. Dessa forma, o objetivo era transformar a cidade em “um lugar capaz de receber os visitantes e negociantes estrangeiros, sem o medo da doença ou da desordem”, segundo Bretas². Nesse contexto, emergiu o que Michel Foucault denominou “poder disciplinar”, caracterizado sobretudo pela vigilância social sobre as classes populares, com o intuito de manter o controle por meio da coleta e registro de informações pessoais pelas autoridades administrativas. Ainda nas premissas de Foucault:

“Adestra” as multidões confusas, móveis, inúteis de corpos e forças para uma multiplicidade de elementos individuais — pequenas células separadas, autonomias orgânicas, identidades e continuidades genéticas, segmentos combinatórios. A disciplina “fabrica” indivíduos; ela é a técnica específica de um poder que toma os indivíduos ao mesmo tempo como objetos e como instrumentos de seu exercício”.³

1 Universidade Federal do Paraná.

2 BRETAS, Marcos Luiz. *Ordem na cidade: o exercício cotidiano da autoridade policial no Rio de Janeiro, 1907-1930*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. P. 49.

3 FOUCAULT, Michel. *Nascimento da Biopolítica*. Curso no Collège de France (1978-1979). São Paulo: Martins Fontes, 2008. P. 195.

Alguns estudos pioneiros examinaram as variadas formas de violência exercidas contra as chamadas “classes perigosas”, especialmente após a transição do regime escravista para a República. Nesse contexto, entende-se que os antigos métodos de controle social se tornaram inadequados para atender às novas demandas impostas pela instauração do regime republicano. O historiador Sidney Chalhoub, por exemplo, argumenta que o discurso da imprensa foi crucial para manter a ordem no Rio de Janeiro após os processos de reformas urbanas conduzidos pela gestão de Pereira Passos, especialmente no que se refere às estratégias implementadas por autoridades policiais e judiciais⁴. Essas autoridades atuaram de maneira mancomunada e moralizadora, com o objetivo de estabelecer e impor normas comportamentais específicas. Assim, um dos grupos sociais mais impactados por essas contínuas “manifestações de modernidade” foram as prostitutas. Soares explica que, desde o século XIX, uma parte dessas mulheres era vista como seres “subumanos”. O autor ressalta que, de um século para outro, elas sofreram várias formas de violência. Isso incluía estudos para provar sua inferioridade e procedimentos médicos forçados, justificados pela ideologia da medicina sanitarista⁵.

Após as reformas promovidas por Pereira Passos e a adoção das ideias de Oswaldo Cruz para preservar a imagem do Rio de Janeiro como uma cidade moderna, civilizada e, sobretudo, higienizada, tanto a imprensa quanto a polícia assumiram um caráter eminentemente punitivo, o qual se consolidou ao longo do tempo nas interações cotidianas entre dominantes e dominados, segundo Schettini⁶. Janotti observa que, em grande parte devido aos jornais radicais e patrióticos, que documentaram a turbulência das primeiras décadas republicanas com uma linguagem nacionalista e xenófoba, consolidou-se um grupo “vigilantes da pátria”, responsáveis por denunciar qualquer ato considerado subversivo à causa nacional⁷. Da mesma forma, as prostitutas foram frequentemente deslocadas para áreas afastadas dos centros urbanos com o objetivo de “higienizar” a cidade e atender aos interesses das elites, sobretudo de comerciantes e populares, que constantemente se queixavam da presença ostensiva dessas mulheres, fosse disfarçada à paisana, seja à espreita nos bordéis clandestinos, eufemisticamente denominados como “termas”, “hotéis” e “teatros”.

4 CHALHOUB, Sidney. Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque. São Paulo: Brasiliense, 1986.

5 SOARES, Luiz Carlos. Rameiras, Ilhoas e Polacas: a prostituição no Rio de Janeiro do século XIX. São Paulo, Ática, 1992.

6 SCHETTINI, Cristiana. “Que tenhas teu corpo”: uma história social da prostituição no Rio de Janeiro das primeiras décadas republicanas. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. 2002.

7 JANOTTI, Maria de Lourdes Mônaco. Os subversivos da República. São Paulo: Brasiliense; Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, 1986.

A documentação presente em jornais e revistas da época, especialmente os materiais disponíveis na Hemeroteca Digital⁸, fornece um panorama detalhado sobre o contexto da prostituição feminina no Rio de Janeiro. A partir desse acervo, é possível analisar um amplo conjunto de narrativas, incluindo relatos de assassinatos de prostitutas, discursos patriarcais e moralizantes que frequentemente enquadravam a prostituição como um “mal necessário”, além da sutil eufemização da prostituição de luxo. Além disso, destacam-se as queixas de moradores sobre a presença ostensiva dessas mulheres nas ruas e calçadas, bem como os registros de crimes envolvendo agressões, roubos e suicídios.

Nesse sentido, o campo de análise que se abre é amplo e oferece inúmeras possibilidades para o estudo acadêmico, desde que sustentado por metodologias rigorosas, conceitos teóricos robustos e abordagens interdisciplinares. Tais ferramentas são essenciais para lidar com a diversidade de questões delicadas e complexas que esse tema abarca, especialmente no que diz respeito às dimensões de gênero, sociais e culturais. Assim, torna-se fundamental reconhecer a pluralidade dessas mulheres, evitando a homogeneização que muitas vezes é imposta. Independentemente de suas condições sociais e econômicas, elas representam um grupo diverso de sujeitos, cuja diversidade deve ser respeitada e devidamente analisada dentro de seus respectivos contextos. Assim, a pesquisa sobre prostituição no Rio de Janeiro deve sempre considerar essa multiplicidade de experiências e trajetórias, a fim de evitar simplificações e preconceitos no tratamento acadêmico do tema.

Baseado nesses pressupostos, o objetivo principal deste estudo é analisar algumas fontes de jornais e revistas que discutem uma figura emblemática da boemia carioca do início do século XX: Marie Ivone Countoague, conhecida popularmente como “Pierrot”. Uma mulher francesa de 30 anos, que morava em um hotel de classe média em um bairro boêmio e movimentado do Rio de Janeiro. Embora possa parecer mais um caso comum de desaparecimento de uma prostituta, o contexto desse episódio se revelou um verdadeiro enigma. A investigação do incidente, liderada pelo delegado Anésio Frota Aguiar, tomou um rumo inesperado quando algumas provas conectaram o desaparecimento de Ivone com uma famosa criminosa desvendada na Argentina, *Zwi Migdal*, conhecida por promover o fenômeno popularmente chamado de “tráfico de escravas brancas”. A partir disso, este estudo busca analisar as narrativas da época publicadas sobre o caso, a fim de compreender uma possível ligação entre o desaparecimento de Ivone e a *Zwi Migdal*. Pretende-se também examinar uma série de iconografias, tais como ilustrações e fotografias divulgadas pela imprensa, que explorou o episódio com o sensacionalismo mórbido característico do gênero dos *fait divers*⁹.

8 Disponível no site da Biblioteca Nacional.

9 Significa “fatos diversos” e refere-se às notícias de cunho sensacionalista e tendencioso, amplamente disseminadas, sobretudo no início do século XX.

DESVENDANDO A *ZWI MIGDAL*

A organização criminosa *Zwi Migdal*, cujo nome significa “grande força” em ídiche, dialeto judaico, foi desmantelada em março de 1930 após uma rigorosa investigação conduzida pelas autoridades de Buenos Aires, sob a liderança do delegado Julio Alsogaray. A operação visava investigar acusações de uma falsa agência funerária usada como fachada para aliciamento de mulheres, exploradas sexualmente e subjugadas à servidão. Embora não fosse a única entidade engajada nesse tipo de atividade ilícita, a *Zwi Migdal* destacou-se pela sua extensa estrutura administrativa e financeira, que contava com 420 membros estruturados em uma hierarquia social complexa. Conforme aponta o historiador Scarsi¹⁰, a descoberta dessa organização resultou na dispersão de seus membros, já que muitos deles mantinham vínculos estreitos com a polícia portenha, o que lhes garantiu “proteção” contra possíveis represálias. Além disso, estudos revelam que a polícia da região, frequentemente, agia em conluio com os infratores, favorecendo seus interesses. Esses sujeitos, ocasionalmente, se portavam como autênticos *gentlemen* na sociedade ou, segundo os conceitos de Diego Galeano, eram verdadeiros “criminosos profissionais”, atuando com refinamento e impunidade.

Os criminologistas, policiais e jornalistas escreveram abundantemente sobre estes grupos de criminosos profissionais, viajantes e cosmopolitas. Nessa profusão tiveram muito a ver as ansiedades das elites sobre as mudanças tecnológicas, as transformações urbanas e a presença de estrangeiros nas grandes cidades. Sem dúvida, as discussões nos congressos de criminologia, as conferências sul-americanas de policiais e a imprensa sensacionalista refletiam estas inquietudes. Mas, sem prescindir dessa dimensão, a história da criminalidade transnacional deve ser rastreada mais além dos discursos das teorias criminológicas, crônicas jornalísticas e romances policiais. É preciso explorar o terreno pantanoso das práticas delitivas¹¹.

No Brasil, os estudos sobre a *Zwi Migdal* são escassos. Embora não haja documentação que comprove a existência de uma possível sucursal da organização no país, há indícios que sugerem a circulação de seus membros, principalmente no Rio de Janeiro, após o processo de fragmentação e dispersão da organização criminosa. Um dos principais focos de referência sobre o tema no Brasil está relacionado à experiência de mulheres judias no contexto carioca e paulistano, conhecidas eufemisticamente como “polacas” no imaginário coletivo.

10 SCARSI, José Luis. *Tmeim: los judíos impuros historia de la Zwi Migdal*. 1 edición, Buenos Aires: Editorial Maipue, 2018.

11 GALEANO, Diego. *Criminosos viajantes, vigilantes modernos. Circulações policiais entre Rio de Janeiro e Buenos Aires (1890-1930)*. Tese de Doutorado em História - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012. P. 102.

O livro *Baile de Máscaras: Mulheres Judias e Prostituição*, da historiadora Beatriz Kushnir¹² investiga a vida de mulheres prostitutas de origem judaica que foram relegadas à marginalidade e excluídas socialmente, tanto por serem estrangeiras quanto por seu envolvimento na prostituição. Segundo a escritora, essas mulheres desenvolveram mecanismos de proteção e sobrevivência. Isso permitiu-lhes preservar a dignidade e manter a única identidade que lhes restava: judias do sexo feminino. Além disso, conforme ressalta a autora, as associações de ajuda mútua, como a Associação Beneficente Funerária e Religiosa Israelita (ABFRI), foram fundamentais para assegurar uma identidade coletiva e garantir dignidade às “polacas”, especialmente no momento da morte, ao possibilitar que fossem enterradas em cemitérios judaicos, apesar das resistências dentro da própria comunidade judaica. O intuito dessas mulheres, segundo a autora, era o de:

Criar condições de assistência religiosa, educacional e médica, ou seja, de autoproteção, as sócias da ABFRI consideraram importante estabelecer uma estrutura que garantisse esses serviços, refletindo a necessidade de apoio mútuo entre as mulheres da comunidade. Preocupadas com a preservação de sua vida espiritual e com a educação de seus filhos — vertentes das atividades comunitárias baseadas na religiosidade — essas mulheres reelaboraram, na pátria imigrada, suas referências de identidade.¹³

Embora Kushnir não aborde o tema da *Zwi Migdal*, a autora cita que Maurício Steinberg e Adolfo Fisch, dois personagens que serão analisados posteriormente, foram presos no Brasil pelo delegado de polícia Frota Aguiar, após terem sido expulsos da Argentina. Cristiana Schettini¹⁴ classifica a *Zwi Migdal* como uma sociedade de ajuda mútua que, estava envolvida em atividades de tráfico de mulheres, sendo acusada de operar como uma organização de proxenetas disfarçada. Para a autora, a *Migdal*, oficialmente estabelecida em 1906 e conhecida por seu papel no coletivo judaico, enfrentou um escândalo público que reforçou a associação entre o tráfico de mulheres e o grupo judaico em Buenos Aires. Além disso, Schettini observa que a organização desempenhava funções religiosas e de apoio mútuo entre seus membros, e que as acusações contra a entidade surgiram em um contexto de crise econômica e crescente nacionalismo na Argentina, o que complicou ainda mais a percepção pública sobre a comunidade judaica e suas atividades. Por fim, pondera que essas redes

12 KUSHNIR, Beatriz. *Baile de Máscaras. Mulheres Judias e Prostituição: as polacas e suas Associações de Ajuda Mútua*. Rio de Janeiro, Imago, 1996.

13 KUSHNIR, Beatriz. *Baile de Máscaras. Mulheres Judias e Prostituição: as polacas e suas Associações de Ajuda Mútua*. Rio de Janeiro, Imago, 1996. P. 97.

14 SCHETTINI, Cristiana. *A social history of prostitution in Buenos Aires*. In: LUGO, Magaly Rodríguez (org.). *Selling Sex in the City: A Global History of Prostitution*. Leiden: Brill, 2017.

de tráfico, como a *Zwi Migdal*, eram compostas por indivíduos que operavam em diversas jurisdições, facilitando a movimentação de mulheres entre países em busca de oportunidades, mas que acabavam subjugasdas.

Recentemente, novos estudos permitiram desvendar acontecimentos envolvendo a organização mencionada no Brasil, tanto no Rio de Janeiro quanto em Curitiba. Na dissertação *Los Pájaros Negros*, Wellington Oliveira¹⁵ discute que os membros da *Zwi Migdal* fugiram para diversos lugares, desde as fronteiras do Brasil e do Uruguai até o outro lado do Atlântico. O autor investigou ainda a prisão de um célebre líder da organização, Simon Rubinston, acompanhado de sua esposa, Marta Faincuj, em Porto Alegre, após ambos serem acusados de tentarem subornar as autoridades locais para escapar, visto que o delegado Julio Alsogaray, de Buenos Aires, havia solicitado a cooperação dos países vizinhos na captura desses criminosos. Outro estudo também revelou a presença de dois membros do alto escalão da *Zwi Migdal* no Rio de Janeiro: Adolfo Fisch e Maurício Steinberg. Segundo o autor, o que parecia ser uma forte amizade, ou literalmente, uma “grande força”, como sugere o nome da organização, transformou-se em um dos eventos mais comentados de 1937, após uma série de incidentes que levaram os dois “amigos” a se tornarem inimigos. Essa rivalidade culminou em uma tentativa de assassinato e na utilização do nome “Pierrot” no centro dessa polêmica.

O primeiro trata-se de Mauricio Steinberg, de origem alemã, casado com Sarah Weintraub, ambos conhecidos por terem exercido o lenocínio em diferentes distritos de Buenos Aires. O segundo personagem investigado é Adolfo Fisch, natural da Polônia, nasceu em 20 de abril de 1882, e se tornou conhecido das autoridades portenhas por ostentar fortuna graças ao torpe tráfico de mulheres¹⁶.

Para compreender os eventos subsequentes relacionados a “Pierrot”, é necessário destacar que o conflito entre os dois indivíduos culminou em um violento incidente, que envolveu uma discussão e um tiroteio. Steinberg, que enfrentava dificuldades financeiras e acumulava dívidas, procurou Fisch para solicitar um empréstimo de 5:000\$000 (cinco contos de réis), ainda de acordo com Oliveira. No entanto, Fisch, que estava procrastinando a resposta, acabou sabotando o contrato que regulamentava as funções administrativas de Steinberg, revogando seus direitos sobre o estabelecimento.

15 OLIVEIRA, Wellington do Rosário de. *Los pájaros negros: prostituição, comércio de “escravas brancas” e a circulação translocal de cáftens no noticiário curitibano (1920-1939)*. 2021. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

16 OLIVEIRA, Wellington do Rosário de. Lobo em pele de cordeiro: circulação e identificação dos membros da *Zwi Migdal* no periodismo do Rio de Janeiro (1930-1938). *Revista Crítica Histórica*, v. 14, n. 27, p. 275–308, 2023.

O segundo encontro entre os dois não foi pacífico, explica o mesmo autor. Durante uma discussão intensa, Steinberg, em um momento de raiva, sacou um revólver e disparou dois tiros contra Fisch, atingindo-o no tórax e na clavícula. Após o ataque, Steinberg tentou fugir, mas foi detido por populares e preso pela polícia que se encontrava nas proximidades. Fisch foi socorrido e levado ao Hospital Municipal Miguel Couto, onde permaneceu internado em estado grave. Enquanto isso, Steinberg foi autuado em flagrante por tentativa de homicídio.

Durante seu depoimento na delegacia, Steinberg acusou Fisch de ser um perigoso comerciante de escravas brancas e alegou que ele era um criminoso conhecido em Buenos Aires que explorava mulheres. Esse conflito não apenas ilustra a rivalidade pessoal entre os dois homens, mas também reflete o contexto mais amplo de atividades criminosas e exploração que caracterizavam a operação da *Zwi Migdal*, uma organização envolvida no tráfico de mulheres e no lenocínio.

Todos esses eventos, coincidentemente ou não, ocorreram no mesmo período em que Pierrot desapareceu sem deixar notícias. Um guarda monitorava os dois criminosos em uma sala. Segundo ele, os indivíduos discutiram na delegacia sobre os eventos atuais. Concordaram em não comentar o caso da cortesã francesa para não agravar a situação com as autoridades. Contudo, qual seria a relação deles com o desaparecimento da francesa? Responder a essa problemática não é uma tarefa fácil e, tampouco, é a intenção deste estudo comprovar algo. Contudo, nas próximas páginas, buscaremos discutir essas narrativas e as vias de possibilidade que se apresentam.

“O TRISTE FIM DE PIERROT”

Chamada de “rainha da boemia carioca”, Marie Yvone Courtanger teve sua vida minuciosamente investigada, desde sua chegada ao Brasil, em 1932, até os detalhes sobre os endereços de seus amantes, conhecidos, empregados, vizinhos, fornecedores, além de parceiros de jogo e relações de sociabilidade na vida boêmia. Além disso, parentes no Brasil e na França, bem como outras prostitutas consideradas suas “rivais” que, segundo fontes da época, não eram poucas, foram interrogados na tentativa de esclarecer o que teria acontecido com Pierrot. Sabe-se que, por meses, centenas de policiais se dedicaram ao caso, sem obter qualquer resultado.

Figura 1 – Fotografia de Marie Yvone Courtanger.

Fonte: *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 1953.

As investigações concentraram-se principalmente em duas pessoas. A primeira foi a irmã de Pierrot, chamada Madeleine, que, com o desaparecimento da irmã, herdou não apenas as joias, mas também todo o dinheiro e outros bens valiosos do apartamento localizado no Edifício Itabira, em Copacabana, além das vultosas transações que Yvone havia realizado na França. De acordo com impressos da época, Yvone poderia ter deixado uma fortuna estimada em mil contos de réis — o que, à época, a qualificaria literalmente como milionária. A irmã de Pierrot passou por uma intensa investigação policial para determinar se ela estava envolvida no desaparecimento, mas, apesar de muitos interrogatórios, declarações e investigações, a resolução do caso continuou sendo um grande mistério.

A segunda pista, considerada “definitiva” por algumas autoridades e, conseqüentemente, creditada como a solução do caso, era a possível participação da *Zwi Migdal*, a “todo-poderosa” organização criminosa que controlava a escravatura branca em três continentes. Poucas entidades foram tão eficientes, discretas, misteriosas e, sobretudo violentas como a *Migdal*, que recrutava mulheres pobres de povoados remotos do Leste Europeu, com falsas promessas de casamento, emprego, ou de paz das guerras religiosas. A organização selecionava, aliciava e transportava essas mulheres, que eram mantidas e protegidas por *câftens*, como se fossem meras “mercadorias sexuais”.

Ainda de acordo com estudiosos portenhos, essa organização possuía um longo histórico de violência contra as mulheres. Frequentemente, muitas delas desapareciam sem deixar rastros, como vítimas de uma verdadeira queima de arquivos, eliminadas para garantir que não deixassem vestígios que pudessem comprometer os membros da organização. Essas práticas visavam encobrir crimes graves e assegurar o silêncio. Queriam prevenir que informações incriminatórias chegassem às autoridades ou ao público, eliminando qualquer ameaça à continuidade de suas operações clandestinas.

Segundo Trochon¹⁷, essas mulheres eram recrutadas na Polônia, França, assim como Pierrot, além de Itália, Espanha, Alemanha e outros países, onde eram obrigadas a se prostituir sob as “garantias” da *Zwi Migdal*. Em troca, pagavam uma mensalidade que, inicialmente modesta, aumentava à medida que seus “negócios” prosperavam. O lenocínio gerava fortunas, e esses homens enriqueciam às custas da exploração dessas mulheres, que viviam como verdadeiras escravas. A *Migdal*, dessa forma, demonstrava seu poder de forma implacável: qualquer tentativa de afastamento da organização era severamente punida. As retaliações incluíam ameaças a familiares, acidentes inexplicáveis, perseguições, roubos, e, de forma ainda mais chocante, o sequestro e desaparecimento das vítimas.

Segundo o delegado Frota Aguiar, o desaparecimento de Pierrot foi atribuído ao fato de ela não querer romper seus vínculos com os patrões, especialmente em um momento em que se sentia bastante poderosa. A misteriosa mulher que foi vista ao seu lado no dia de sua primeira aparição pública após o sumiço teria sido encarregada de conduzir Pierrot aos “chefões”. Quanto às joias, especulava-se que seriam vendidas no exterior. Não se pode afirmar com certeza a veracidade dessa narrativa. Contudo, o desaparecimento de Pierrot gerou tamanha comoção que a existência da organização *Migdal* começou a ser considerada oficialmente. Mais tarde, descobriu-se que um certo W. Von Hurlichen, berlinense de 44 anos, presidente de uma organização bancária, estaria viajando pelo mundo sob o pretexto de buscar novas oportunidades de investimento, mas, na realidade, supervisionava uma rede de prostituição. A informação foi fornecida por uma bailarina francesa chamada Titicombe, de 18 anos, que havia chegado ao país no mesmo navio para trabalhar em um dos teatros da cidade.

De um modo geral, os agentes de polícia, durante muitos anos, percorreram incansavelmente as ruas em busca de pistas. Diligências foram realizadas em diversos estados do Brasil. Além disso, foram realizadas buscas infrutíferas nas matas do Corcovado, nos abismos da Vista Chinesa, nos pântanos da Baixada Fluminense e ao longo das praias desertas do litoral carioca. A polícia examinou todos os locais onde poderia haver a possibilidade de esconder um cadáver ou abandonar os restos de um corpo esquartejado. Na época, chegaram a circular rumores de que a milionária teria sido dissolvida em ácido, em uma banheira de um famoso hotel da Avenida Niemeyer.

Neste período, surgiram inúmeras versões do que poderia ter acontecido com Pierrot, a maioria tomadas pelo sensacionalismo do *fait divers*. Guimarães¹⁸

17 TROCHON, Yvette. Las rutas de Eros. La trata de blancas en el Atlántico Sur. Montevideo: Taurus, 2007.

18 GUIMARÃES, Valéria. *Primórdios da história do sensacionalismo no Brasil: os faits divers criminais*. ArtCultura, Uberlândia, v. 16, n. 29, jul ./ dez. 2014.

argumenta que os *faits divers*, ou notícias diversas, foram fundamentais na consolidação da imprensa sensacionalista no Brasil, servindo como um gênero jornalístico que atraiu a atenção do público ao abordar temas de desvios sociais e crimes. Segundo a autora, a inspiração nos modelos de imprensa estrangeira, especialmente a americana e a francesa, foi um fator significativo que levou os editores brasileiros a adotar fórmulas sensacionalistas. A circulação crescente dessas publicações internacionais influenciou a forma como os jornais brasileiros abordavam as notícias. Ela destaca que o crescimento das grandes cidades, a dinamização da economia e a formação de um público leitor, embora ainda tímido, criaram um ambiente propício para a exploração do sensacionalismo na imprensa. Os editores perceberam uma oportunidade de diversificar títulos e conteúdos, especialmente em um contexto em que a censura se concentrava mais em conteúdos políticos.

Os *faits divers* são largamente difundidos na imprensa periódica, seja impressa, eletrônica ou digital, mesmo em veículos que os evitam em nome do que se entende por profissionalismo e comprometimento com a informação. Esse tipo de narrativa jornalística apareceu na imprensa brasileira já em meados do século XIX e no início do século passado era presença obrigatória na maioria dos jornais nacionais, os quais reservavam seções especiais para *faits divers* de todo tipo¹⁹.

Um exemplo desse sensacionalismo barato ocorreu durante o desaparecimento de Pierrot, quando, em Belo Horizonte, apareceu uma mulher com aparência semelhante e sotaque francês, muito parecida com a pessoa que todos apontavam como vítima de um tenebroso crime. Descobriu-se que essa mulher se chamava Elisabeth Blum e que vivia maritalmente com o rico fazendeiro José Francisco Macedo. A relação estabelecida entre Elisabeth Blum e Pierrot deve-se a José Procópio Filho, funcionário da Agência do Banco do Brasil em Belo Horizonte. Diante de uma fotografia de Pierrot, o bancário não teve dúvidas em identificá-la como Elisabeth. No entanto, tal fato não era suficiente para uma conclusão definitiva. O detetive Bechara conseguiu obter uma sequência de fotos de Blum nas ruas de Copacabana, sem que ela percebesse. O resultado, segundo a imprensa da época, era surpreendente, pois Blum apresentava traços fisionômicos idênticos. No entanto, faltavam provas mais concretas, que somente a polícia poderia fornecer, por meio da comparação das impressões digitais de ambas. Outros documentos referentes às duas mulheres estavam no Serviço de Registro de Estrangeiros, incluindo a documentação utilizada para a naturalização de Blum e a entrada no país de Yvone²⁰.

19 GUIMARÃES, Valéria. Primórdios da história do sensacionalismo no Brasil: os *faits divers* criminais. ArtCultura, Uberlândia, v. 16, n. 29, jul. / dez. 2014. P. 104.

20 *Diário da Noite*. "Onde está Pierro?". Rio de Janeiro. 16/01/1953.

No âmbito policial, o delegado Pires de Sá, em colaboração com os comissários Helber Murtinho e Ivan Nascimento, desenvolveu diligências para o esclarecimento do caso. Eles acreditavam que Pierrot, na época, estava na mira da *Zwi Migdal*, que desejava eliminá-la por haver denunciado à polícia a atuação da quadrilha, e que, por isso, teria procurado fugir. Em Minas Gerais, ao conhecer um fazendeiro milionário mencionado nas investigações, Pierrot teria aceitado sua corte, passando a viver em suas fazendas no interior do estado. Supostamente, teria sido presenteada com terras e propriedades, mas preferiu abandonar seus bens no Rio de Janeiro, incluindo um edifício de apartamentos, e partir em busca de segurança e de uma existência tranquila no futuro.

Um repórter da época obteve cópias caligráficas das assinaturas de Pierrot e Elisabeth, que, à primeira vista, pareciam ser de uma só pessoa. O Instituto de Criminalística deu a última palavra, realizando um exame grafotécnico nas duas assinaturas. Contudo, somente as impressões digitais poderiam determinar, de forma definitiva, se Elisabeth era ou não Yvone. O delegado Pires de Sá, ao receber o relatório secreto enviado pelo detetive Bechara Jalkh, deu uma ordem para suspender as investigações. Para Pires de Sá, “tudo indica que Elisabeth Blum seja a mesma pessoa que Pierrot, pois as coincidências são muito fortes”²¹. As coincidências eram as seguintes: as fotografias eram idênticas; Blum surgiu em Belo Horizonte na mesma época do desaparecimento de Pierrot; Blum também era uma frequentadora das “noites alegres”, ostentando sempre muitas joias e vestidos vistosos, além de se entregar ao vício da roleta, assim como Pierrot; sabia-se que o falecido Zé do Lote, marido de Blum, costumava confidenciar a amigos que havia tirado Blum da prostituição; ambas eram estrangeiras com sotaque francês; tinham a mesma idade e nunca souberam quais eram os parentes de Blum.

Figura 2 - Uma série de fotografias de Pierrot divulgadas à imprensa.



Fonte: *In: Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 1953.

O caso de Pierrot se tornou um ponto focal para as investigações sobre a *Zwi Migdal* no Brasil, especialmente devido ao seu desaparecimento misterioso.

²¹ *Diário da Noite*. “Onde está Pierrot?”. Rio de Janeiro. 15/01/1953.

Embora não tenha sido possível estabelecer uma conexão direta entre Pierrot e a organização, a coincidência de seus nomes e a época em que ambos estavam ativos levantaram suspeitas. O desaparecimento de Pierrot foi tratado como um evento significativo que poderia estar ligado às práticas violentas da *Zwi Migdal*, que era conhecida por sua brutalidade e por eliminar possíveis “ameaças”. A *Zwi Migdal* também era conhecida por infiltrar-se nas camadas mais profundas da sociedade, manipulando e intimidando pessoas para manter seu controle. O desaparecimento de Pierrot pode ser visto como um exemplo das táticas coercitivas utilizadas pela organização para silenciar aqueles que poderiam expor suas atividades. A cultura de medo que a *Zwi Migdal* disseminava era uma ferramenta eficaz para garantir que suas operações continuassem sem interrupções

Frota Aguiar foi um dos principais responsáveis pela investigação do caso de Pierrot, que se tornou um dos mais notórios da época. O desaparecimento de Pierrot levantou muitas questões e teorias, e Aguiar estava determinado a descobrir a verdade. Ele conduziu interrogatórios e coletou informações sobre os membros da *Zwi Migdal*, tentando estabelecer uma ligação entre eles e o caso de Pierrot. Durante as décadas seguintes ao desaparecimento de Pierrot, o Delegado argumentou que foi graças à francesa, de modo indireto, que as autoridades chegaram até Adolfo Fisch e Mauricio Steinberg e suas contínuas tentativas de exercer o lenocínio no Rio de Janeiro. Apesar dos esforços de Frota Aguiar, a investigação enfrentou muitos desafios. As informações eram escassas e muitas vezes contraditórias. Durante os interrogatórios, Aguiar se deparou com a resistência de indivíduos como Mauricio Steinberg e Adolfo Fisch, que estavam envolvidos com a *Zwi Migdal*. As conversas entre eles revelaram um ambiente de tensão e medo, em que as ameaças e a violência eram comuns. Aguiar tentou usar essas interações para obter informações sobre o paradeiro de Pierrot, mas muitas vezes se deparou com o silêncio e a negação.

ICONOGRAFIAS SOBRE PIERROT

De acordo com as premissas de Michael Baxandall²², cada período histórico possui uma relação específica com a arte. No período da Renascença, a visão predominante era fortemente influenciada por objetivos religiosos, que restringiam a expressão artística dentro dos dogmas e diretrizes teológicas, muitas vezes pautadas e influenciadas em figuras da elite social e religiosa. Os teólogos influentes da época frequentemente estabeleciam diretrizes sobre como as pinturas deveriam ser executadas e instruíam os fiéis sobre a maneira correta

²² BAXANDALL, Michael. Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros. Tradução de Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

de apreciá-las durante a contemplação. Vale destacar, conforme classifica Baxandall²³, que na Renascença os pintores trabalhavam mais com nuances do que com temas específicos, uma vez que “a originalidade não era a grande virtude na época em que a arte atingiu um de seus apogeus”. Ao mesmo tempo, todos esses eventos ocorriam em Florença, cidade situada em um ambiente de intensa concorrência comercial, disputas familiares e uma violência sem precedentes.

Entretanto, mesmo em meio à violência, seduções, superstições e guerras, os artistas do Renascimento continuavam a demonstrar uma atenção meticulosa às formas de beleza e à qualidade artística. De acordo com Giulio Carlo Argan²⁴, essa dedicação não só elevou a arte renascentista ao *status* de modelo supremo e quase encarnação da ideia de “belo”, mas também pareceu exigir, para sua plena compreensão, a formulação de uma teoria estética. Apesar disso, entende-se que a arte ocidental, especialmente a partir do Renascimento italiano, sempre buscou um horizonte que poderia ser vagamente definido como “beleza”. Outros pesquisadores consideram que essa “arte” é simultaneamente arte e filosofia, ou filosofia expressa em forma artística, e procuram formular conceitos filosóficos que permitam compreender o valor “ideal” dessas expressões, como argumentado por Arthur Danto²⁵. Outrossim, eles investigam como a estética renascentista não apenas representava a beleza, mas também encarnava princípios filosóficos profundos, contribuindo para a compreensão da arte como uma manifestação tanto visual quanto intelectual.

Com base nesses estudos pioneiros, entende-se que a partir do final do século XIX ocorreu um processo de “ruptura”, porque os artistas começaram a desafiar as concepções estéticas tradicionais do que anteriormente era considerado “belo”, assim como as formas e materiais tidos como “tradicionais”. Segundo as pegadas do crítico de arte Thierry de Duve²⁶, o autor defende que a arte contemporânea fez a condição da arte migrar do “isto é belo” para o “isto é arte”, no sentido de que a arte deixou de ser apenas uma atribuição de uma beleza inerente, tornando-se também um enigma, um jogo de sentidos. Peter Bürger, em sua obra “*A Teoria da Vanguarda*”²⁷, explica a questão, definindo

23 BAXANDALL, Michael. O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

24 ARGAN, Giulio Carlo. História da arte como história da cidade. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

25 Resumindo, o autor defende que é preciso entender a arte como algo filosófico e que isso exige definir o que é arte. Ele fala sobre o conceito de “mundo da arte”, onde cada obra se relaciona com outras e com o que ela representa. DANTO, Arthur C. Depois do fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história. Tradução de Ana Maria Forjaz. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

26 THIERRY De Duve. *Cinco reflexões sobre o julgamento estético*. Tradução: Patricia Chittoni Ramos Reuillard. Revista Porto Arte: Porto Alegre, V. 16, Nº 27, novembro/2009.

27 BÜRGER, Peter. Teoria da vanguarda. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo:

que o “choque” das rupturas havia se transformado ele mesmo numa tradição. Por fim, Hans Belting²⁸ postula que não existe um único universo da arte, mas sim vários universos continuamente inventados por um artista ou um pequeno grupo, cuja diversidade não pode ser capturada em um “projeto” específico de um dado período.

Diante do exposto, iremos analisar brevemente algumas iconografias publicadas pela imprensa a respeito do caso Pierrot. A primeira imagem a seguir, mostra duas figuras, uma masculina e outra feminina, em um ambiente escuro e íntimo. A mulher está nua, enquanto o homem está parcialmente coberto por um tecido. A iluminação destaca os contornos dos corpos. A cena sugere um momento de vulnerabilidade e intimidade, comum nas narrativas sobre mulheres em situação análoga à escravidão. A figura masculina parece dominante, enquanto a feminina aparenta estar em uma posição mais passiva, o que pode ser uma representação do poder desequilibrado em relações como a de uma cortesã e seu cliente ou possivelmente seu explorador. Esta imagem pode simbolizar a exploração e a submissão da mulher, que, no contexto do tráfico e da prostituição, como no caso da *Zwi Migdal*, representa a condição de vulnerabilidade das mulheres traficadas. A iluminação que recai sobre a mulher também pode sugerir uma exposição forçada, aludindo à perda de controle sobre o próprio corpo.

Figura 3 - Ilustração sensacionalista a respeito do desaparecimento de Pierrot.



Fonte: *In: Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 1953.

Martins Fontes, 2008.

28 BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Na segunda imagem, o colar de pérolas pode representar a ideia de luxo, riqueza ou *status*, algo comumente associado às cortesãs de alto nível. A figura masculina ao fundo, que aparece apenas como uma sombra, pode representar uma ameaça, um cliente ou até mesmo um agente controlador. O contraste entre a aparência sofisticada da mulher e a figura sombria atrás dela pode indicar a dualidade de sua vida: o glamour aparente e a ameaça constante da exploração ou controle. Essa dualidade remete ao contexto das mulheres que eram exploradas pelo tráfico, muitas vezes com a promessa de uma vida melhor, mas que na verdade viviam em um estado de constante vigilância e exploração.

Figura 4 - Ilustração estereotipando Pierrot como uma cortesã de luxo.



Fonte: *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 1953.

No terceiro desenho, a imagem exibe um retrato lateral de uma mulher com um colar de pérolas, apresentando um olhar distante ou pensativo. A pose da figura e a ênfase nas pérolas novamente remetem ao *status*, mas o olhar perdido pode indicar introspecção, melancolia ou até mesmo resignação. Ela está isolada, sugerindo solidão. Essa figura pode representar a perda de identidade e a alienação da mulher, algo recorrente nos relatos de tráfico humano. A cortesã, embora envolvida em um mundo de luxo, está emocionalmente isolada, refletindo uma vida de repressão e submissão forçada. A imagem pode evocar a ideia de uma vida em que o *glamour* é apenas superficial, escondendo uma realidade dolorosa.

Figura 5 - Representação de Pierrot romantizada.



Fonte: *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 1953.

Na terceira ilustração, a imagem mostra uma mulher com expressão cansada ou angustiada, segurando um cigarro em uma das mãos, e com um copo à sua frente. A atmosfera é sombria, e o fundo escuro sugere um ambiente noturno ou um espaço fechado. O cigarro e o copo podem ser símbolos de vícios ou tentativas de alívio emocional, sugerindo um contexto de autodestruição ou desespero. Expressão pesada e olhos grandes enfatizam uma condição emocional intensa. A imagem provavelmente simboliza a degradação física e emocional que muitas mulheres traficadas sofriam. O uso de vício pode ser visto como uma forma de lidar com a opressão e a falta de esperança sugere uma crítica ao sistema que leva essas mulheres a uma vida de exploração e decadência, um reflexo do sofrimento imposto por organizações criminosas como a *Zwi Migdal*.

As três imagens, quando vistas em conjunto, parecem narrar a história de uma mulher que vive entre a sedução e a opressão, o *glamour* e a vulnerabilidade. Elas podem representar a trajetória de uma cortesã que, atraída inicialmente por promessas de uma vida de riqueza, acaba aprisionada em um ciclo de exploração. O contraste entre os elementos luxuosos, como os colares de pérolas, e os aspectos sombrios e desgastados sugere uma crítica à realidade por trás da fachada do tráfico de mulheres, em que o controle e a exploração se ocultam sob a aparência de luxo. É preciso lembrar que essas ilustrações fazem parte do conjunto de ferramentas usadas pelos impressos enquanto *fait divers*, então,

nem sempre essas representações são fiéis à Pierrot, por exemplo, o que era uma forma de colocar a protagonista dessa história ainda mais romantizada e, ao mesmo tempo, estigmatizante.

Em *Medo, Reverência, Terror*, Carlo Ginzburg²⁹ conduz uma minuciosa investigação sobre a interpretação de símbolos e imagens ao longo da história, com especial atenção voltada para seus contextos políticos e sociais. Segundo o autor, os símbolos representam uma forma crucial de comunicação visual, com o poder de influenciar e transmitir mensagens de natureza política e social. Ao longo do tempo, certos símbolos foram utilizados para representar ideologias políticas distintas, como a foice e o martelo do comunismo ou a águia americana do capitalismo. O autor reforça que esses símbolos desempenham um papel fundamental na transmissão de mensagens políticas e sociais específicas, podendo ser empregados para mobilizar as massas em favor de uma determinada causa ou ideologia.

Embora a análise de Ginzburg se concentre predominantemente em símbolos políticos, é possível estabelecer conexões entre suas ideias sobre a interpretação de símbolos e as ilustrações que abordam o tráfico de mulheres. Esta abordagem requer uma interpretação meticulosa do contexto cultural para discernir os significados subjacentes. Além disso, a aplicação de técnicas de análise semelhantes às utilizadas pelo autor proporciona uma compreensão mais aprofundada dos significados simbólicos e culturais presentes nessas imagens. O uso de símbolos não apenas reflete as interpretações da sociedade sobre determinados temas, como também influencia a percepção pública e contribui para moldar o debate social em torno dessas questões. Neste caso, pode-se entender como essas representações se encaixam nas práticas culturais e nos discursos da época, como o medo (as mulheres são sempre representadas como inferiores), a reverência (os *cáftens* são postos em lugar de destaque, sempre insinuando serem as figuras dominantes), e o terror (o desespero das mulheres, a violência física, ou mesmo o terror da indiferença social, visto que, por serem imigrantes e pertencerem ao submundo, eram vistas como excluídas).

CONCLUSÃO

É possível afirmar que jamais foram identificadas pistas concretas sobre o paradeiro de Pierrot, tampouco evidências que a associassem diretamente à organização criminosa *Zwi Migdal*. Tudo indica, porém, que ela realmente desapareceu sem deixar qualquer vestígio. Ainda assim, a construção narrativa em torno da figura da “bela” Pierrot, intensificada após seu desaparecimento,

²⁹GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror: cinco ensaios de iconografia política*. Tradução de André Telles. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

acabou por desempenhar um papel relevante: sua história passou a servir de alerta, contribuindo para que os serviços de imigração adotassem medidas mais rigorosas no controle da entrada de mulheres em condições análogas à escravidão. Outrossim, esse contexto colaborou para o enfraquecimento progressivo e a eventual dissolução dos últimos núcleos remanescentes da *Zwi Migdal* no Brasil.

À guisa de conclusão, a ampla disseminação da imagem de Pierrot na época evidencia uma imprensa sensacionalista e tendenciosa, que frequentemente atribuía às mulheres, sobretudo àquelas em situação de prostituição, a responsabilidade por suas próprias tragédias, retratando-as como as principais culpadas pelos acontecimentos. Ademais, essa iconografia reforçava estereótipos machistas, romantizava a figura do agressor e naturalizava os crimes cometidos contra as mulheres, ao mesmo tempo em que ignorava as dimensões estruturais da violência de gênero. Tais narrativas, construídas com forte apelo emocional e caráter eufemístico, revelam o papel da imprensa como agente formador de imaginários sociais e perpetuador de estigmas.

REFERÊNCIAS

- BAXANDALL, Michael (1985). **Padrões de intenção:** a explicação histórica dos quadros. Tradução de Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente:** pintura e experiência social na Itália da Renascença. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BELTING, Hans. **O fim da história da arte:** uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda.** Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BRETAS, Marcos Luiz. **Ordem na cidade:** o exercício cotidiano da autoridade policial no Rio de Janeiro, 1907-1930. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, lar e botequim:** o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- DANTO, Arthur C. **Depois do fim da arte:** a arte contemporânea e os limites da história. Tradução de Ana Maria Forjaz. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.
- FOUCAULT, Michel. **Nascimento da Biopolítica.** Curso no Collège de France (1978-1979). São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- GALEANO, Diego. **Criminosos viajantes, vigilantes modernos.** Circulações policiais entre Rio de Janeiro e Buenos Aires (1890-1930). Tese de Doutorado em História - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

GINZBURG, Carlo. **Medo, reverência, terror**: cinco ensaios de iconografia política. Tradução de André Telles. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GUIMARÃES, Valéria. **Primórdios da história do sensacionalismo no Brasil**: os *faits divers* criminais. ArtCultura, Uberlândia, v. 16, n. 29, jul. / dez. 2014.

KUSHNIR, Beatriz. Baile de Máscaras. **Mulheres Judias e Prostituição**: as polacas e suas Associações de Ajuda Mútua. Rio de Janeiro, Imago, 1996.

OLIVEIRA, Wellington do Rosário de. **Los pájaros negros**: prostituição, comércio de “escravas brancas” e a circulação translocal de *câftens* no noticiário curitibano (1920-1939). 2021. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

OLIVEIRA, Wellington do Rosário de. **Lobo em pele de cordeiro**: circulação e identificação dos membros da *Zwi Migdal* no periodismo do Rio de Janeiro (1930-1938). Revista Crítica Histórica, v. 14, n. 27, p. 275–308, 2023.

SCARSI, José Luis. **Tmeiim**: los judíos impuros historia de la Zwi Migdal. 1 edición, Buenos Aires: Editorial Maipue, 2018.

SCHETTINI, Cristiana. **“Que tenhas teu corpo”**: uma história social da prostituição no Rio de Janeiro das primeiras décadas republicanas. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. 2002.

SOARES, Luiz Carlos. **Rameiras, Ilhoas e Polacas**: a prostituição no Rio de Janeiro do século XIX. São Paulo, Ática, 1992.

THIERRY De Duve. Cinco reflexões sobre o julgamento estético. Tradução: Patricia Chittoni Ramos Reuillard. **Revista Porto Arte**: Porto Alegre, V. 16, Nº 27, novembro/2009.

TROCHON, Yvette. **Las rutas de Eros**. La trata de blancas en el Atlántico Sur. Montevideo: Taurus, 2007.

ÍNDICE REMISSIVO



A

Abolicionista 60, 62, 67, 68, 71, 72, 73, 88, 104, 108
Amor 22, 29, 33, 34, 37, 38, 56, 97, 100, 105, 107, 144, 149
Artes 5, 6, 26, 112, 116, 117, 120, 122, 134, 138, 140, 141, 142, 144, 145, 146, 147, 148, 151, 152, 153, 155, 156, 157, 158, 159
Artista 119, 125, 138, 139, 140, 141, 142, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 153, 154, 155, 156, 157, 160, 161, 162, 163, 177
Artistas 135, 139, 141, 143, 144, 145, 146, 147, 155, 158, 160, 176
Autoras 54, 77, 79, 80, 81, 83, 89, 90, 91, 99, 100, 101, 106, 126, 128

C

Cantigas 25, 26, 29, 30, 31, 32, 34, 37, 40
Casamento 9, 19, 20, 22, 40, 85, 87, 99, 113, 130, 143, 147, 153, 171
Ciência 46, 47, 54, 57, 89, 90, 92, 113, 116, 125, 126, 127, 128, 129, 133, 136, 158, 163
Coragem 21, 43, 45, 49, 113, 123, 124, 125, 130, 133, 135, 151
Corpo 12, 13, 19, 21, 39, 54, 56, 57, 60, 69, 71, 83, 97, 105, 131, 143, 152, 156, 165, 172, 177, 182
Cotidiano 9, 14, 15, 22, 45, 83, 164, 165, 181
Cultura 9, 10, 13, 15, 28, 42, 46, 55, 69, 89, 93, 103, 105, 107, 112, 119, 120, 123, 125, 126, 127, 140, 143, 155, 158, 159, 163, 175

D

Direitos 6, 59, 60, 63, 66, 67, 73, 91, 106, 107, 108, 154, 169
Discurso 11, 32, 35, 42, 60, 63, 67, 68, 69, 87, 90, 103, 106, 116, 126, 138, 156, 157, 165

E

Escravidão 62, 68, 72, 73, 76, 88, 96, 102, 104, 105, 106, 108, 138, 177, 181
Escrita 7, 43, 45, 46, 47, 53, 54, 56, 57, 63, 77, 79, 80, 81, 83, 90, 91, 93, 95, 98, 100, 108, 112, 113, 114, 115, 120, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 153
Esposa 18, 20, 27, 29, 33, 66, 80, 87, 92, 132, 139, 143, 147, 148, 149, 150, 153, 157, 169
Estudos 5, 13, 28, 46, 54, 98, 108, 114, 116, 119, 141, 143, 165, 167, 169, 176
Ethos 6, 25, 32, 37, 40, 41, 42, 48
Ética 21, 47, 90, 115, 116, 119, 120, 122, 123, 135, 147
Existência 14, 53, 56, 85, 86, 88, 89, 92, 101, 112, 115, 116, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 132, 134, 167, 172, 174

F

- Família 6, 19, 20, 29, 31, 32, 37, 43, 47, 48, 49, 52, 53, 54, 56, 63, 68, 77, 84, 85, 86, 87, 93, 104, 113, 114, 118, 130, 137, 140, 141, 147, 150, 153
- Feminina 5, 6, 9, 21, 25, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 37, 40, 41, 61, 74, 77, 79, 80, 81, 82, 85, 87, 91, 92, 93, 94, 95, 100, 101, 108, 138, 141, 142, 148, 151, 152, 153, 154, 160, 161, 166, 177
- Femininas 6, 9, 16, 21, 22, 27, 28, 29, 80, 92, 99, 100, 105, 148, 153
- Feminino 9, 22, 29, 37, 40, 60, 61, 77, 78, 80, 81, 83, 85, 89, 93, 96, 99, 100, 105, 142, 151, 152, 156, 168
- Feminismo 47, 54, 57, 59, 60, 63, 67, 113, 125, 126, 127, 128, 129, 133, 136
- Feminista 5, 59, 60, 73, 74, 77, 84, 91, 92, 106, 126, 128, 157, 158
- Ficção 1, 80, 81, 82, 83, 90, 95, 126, 127, 128, 130, 133
- Filha 18, 20, 21, 22, 43, 51, 52, 53, 63, 65, 97, 137

G

- Gênero 5, 9, 12, 13, 35, 67, 68, 73, 76, 80, 81, 86, 90, 91, 99, 114, 126, 127, 129, 131, 132, 140, 143, 146, 149, 150, 151, 152, 160, 166, 173, 181

H

- História 5, 6, 10, 12, 13, 20, 21, 23, 24, 35, 45, 47, 48, 51, 53, 54, 60, 63, 68, 73, 77, 78, 83, 84, 86, 93, 96, 97, 98, 100, 101, 103, 104, 105, 107, 109, 115, 121, 122, 126, 127, 128, 135, 137, 138, 142, 145, 149, 150, 155, 158, 159, 160, 163, 165, 167, 172, 173, 176, 177, 179, 180, 181, 182
- Histórica 12, 23, 59, 60, 63, 68, 74, 106, 112, 122, 125, 130, 134, 148, 149, 150, 151, 152, 157, 161, 175, 181
- Homem 15, 19, 32, 35, 40, 41, 97, 100, 102, 103, 107, 115, 117, 118, 121, 122, 125, 131, 133, 134, 140, 149, 151, 153, 157, 177
- Homens 12, 13, 20, 21, 23, 31, 35, 37, 40, 51, 65, 66, 77, 99, 103, 106, 108, 113, 117, 139, 140, 142, 145, 146, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 170, 172

I

- Imagem 27, 30, 31, 32, 42, 44, 49, 60, 63, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 107, 114, 138, 147, 148, 156, 157, 165, 177, 178, 179, 181
- Indivíduos 13, 14, 15, 115, 116, 117, 118, 164, 169, 170, 175

L

- Literatura 5, 6, 9, 10, 22, 34, 48, 55, 56, 57, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 100, 104, 105, 106, 107, 108, 125, 129, 130, 135
- Loucura 6, 38, 81, 114, 115, 126, 128, 129, 130, 131, 133, 135

M

- Marido 23, 33, 78, 80, 87, 90, 101, 108, 141, 142, 143, 144, 148, 150, 151, 153, 174
- Medo 35, 81, 83, 84, 85, 88, 89, 91, 93, 97, 118, 130, 164, 175, 180
- Modernidade 112, 116, 118, 121, 122, 125, 126, 165
- Morte 12, 19, 20, 21, 23, 34, 39, 40, 50, 65, 66, 70, 72, 78, 86, 97, 98, 102, 103, 109, 113, 130, 148, 153, 168

Mulher 6, 9, 22, 23, 27, 29, 31, 33, 34, 35, 37, 39, 40, 42, 55, 56, 60, 64, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 77, 78, 80, 81, 87, 89, 90, 91, 92, 96, 98, 99, 100, 101, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 114, 126, 127, 129, 130, 131, 132, 140, 143, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 156, 157, 160, 166, 172, 173, 177, 178, 179

Mulheres 1, 5, 6, 7, 9, 12, 13, 19, 21, 22, 23, 24, 31, 32, 33, 35, 40, 41, 48, 51, 55, 56, 57, 59, 60, 63, 65, 66, 67, 68, 72, 73, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 99, 100, 104, 105, 106, 107, 109, 128, 129, 138, 139, 140, 142, 143, 145, 146, 148, 149, 150, 153, 154, 156, 157, 160, 161, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 177, 178, 179, 180, 181

N

Narrativas 9, 13, 26, 30, 40, 41, 53, 78, 80, 81, 82, 89, 91, 102, 126, 127, 166, 170, 177, 181

Negra 6, 46, 54, 55, 57, 60, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 75, 106

Negras 46, 47, 48, 54, 56, 57, 59, 66, 68, 69, 70, 72, 73, 107, 108, 109, 129

P

Personagem 18, 22, 59, 63, 81, 84, 85, 87, 88, 91, 92, 93, 101, 104, 105, 107, 108, 115, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 149, 169

Personagens 6, 9, 12, 16, 21, 22, 48, 80, 83, 85, 92, 101, 102, 104, 105, 114, 115, 150, 151, 168

Pintura 78, 125, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 145, 146, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 157, 160, 161, 176, 181

Poder 1, 7, 9, 13, 14, 15, 26, 29, 38, 44, 46, 49, 55, 59, 65, 71, 73, 74, 87, 88, 98, 99, 102, 106, 107, 108, 109, 115, 116, 117, 118, 122, 123, 128, 134, 135, 156, 157, 164, 172, 177, 180

Política 13, 15, 60, 74, 79, 80, 88, 89, 92, 93, 98, 120, 122, 124, 126, 135, 142, 150, 151, 152, 158, 159, 180, 182

R

Representação 6, 9, 13, 14, 23, 40, 60, 68, 73, 81, 92, 94, 107, 122, 143, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 160, 161, 162, 177

Representações 6, 9, 13, 14, 22, 23, 27, 28, 29, 60, 61, 68, 69, 73, 74, 105, 130, 149, 180

Respeito 32, 52, 53, 56, 62, 77, 96, 99, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 113, 117, 126, 146, 147, 156, 166, 177

S

Sociedade 6, 10, 13, 14, 15, 31, 40, 55, 62, 64, 68, 73, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 98, 106, 107, 119, 122, 130, 132, 138, 139, 140, 149, 164, 167, 168, 175, 180

Sujeito 14, 46, 69, 70, 112, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 123, 128, 131, 132, 135

Sujeitos 54, 71, 73, 115, 116, 117, 118, 122, 126, 129, 166, 167

