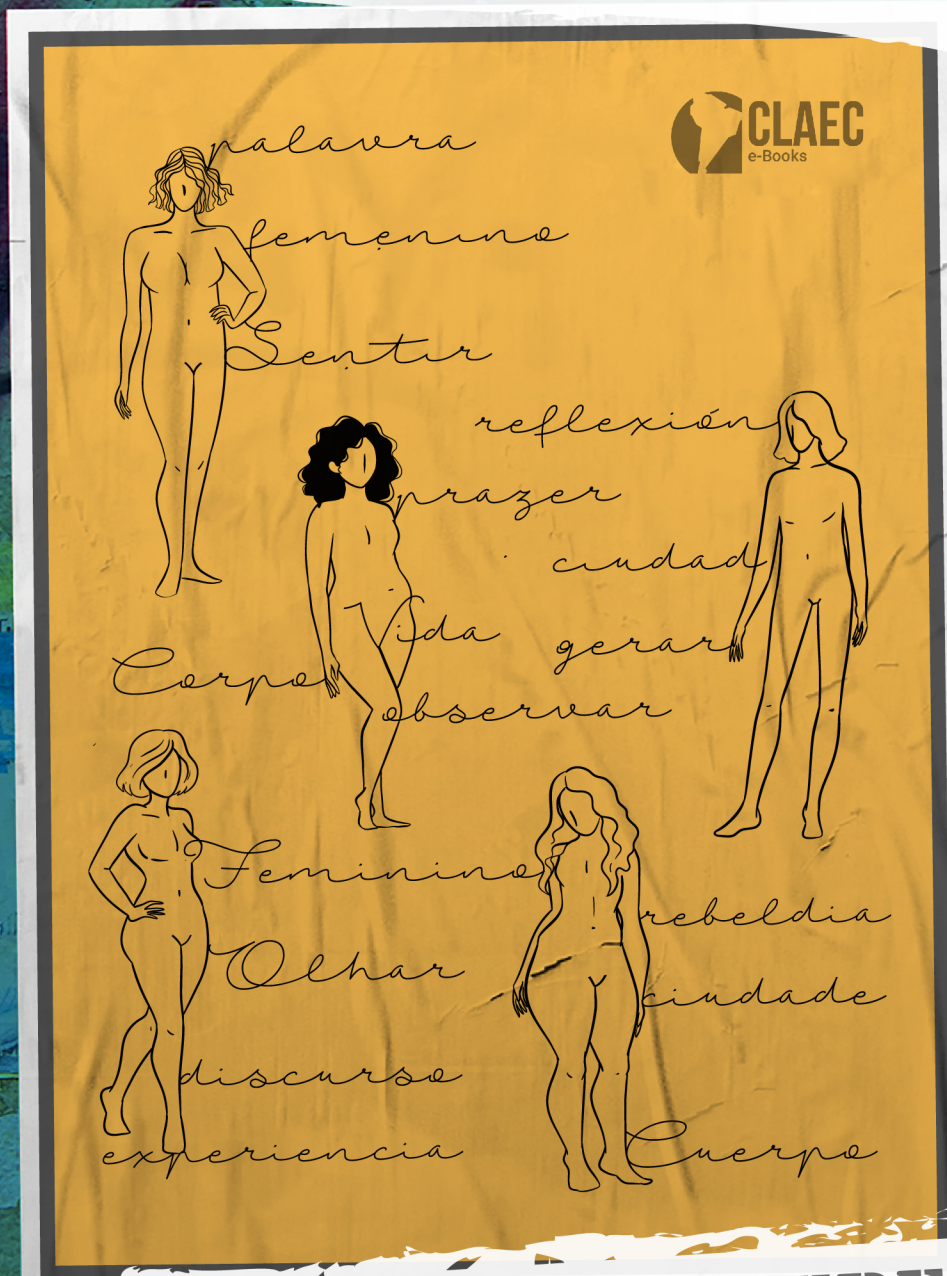


REBELDIAS DO PRAZER E DO SENTIR:



CIDADES & MULHERES NAS LITERATURAS

Organizadores:

Fernanda Rodrigues Galve - Edimilson Moreira Rodrigues

Organizadores

Edimilson Moreira Rodrigues

Fernanda Rodrigues Galve

Rebeldias do prazer e do sentir:

Cidades e Mulheres nas literaturas



1ª Edição
Foz do Iguaçu
2022

© 2022, CLAEC

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei 5988 de 14/12/73. Nenhuma parte deste livro, sem autorização prévia por escrito da editora, poderá ser reproduzida ou transmitida para fins comerciais, sejam quais forem os meios empregados: eletrônicos, mecânicos, fotográficos, gravação ou quaisquer outros. Aplica-se subsidiariamente a licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

Diagramação: Valéria Lago Luzardo

Capa: Gloriana Solís Alpizar

Revisão: Os organizadores

ISBN: 978-65-86746-23-5

Disponível em: <https://publicar.claec.org/index.php/editora/catalog/book/82>

DOI: 10.23899/9786586746235

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Rebeldias do prazer e do sentir [livro eletrônico] : Cidades e Mulheres nas literaturas / organização Edimilson Moreira Rodrigues, Fernanda Rodrigues Galve. -- 1. ed. Foz do Iguaçu, PR : CLAEC e-Books, 2022. PDF.

Vários autores.

Vários colaboradores.

Bibliografia.

ISBN 978-65-86746-23-5

1. Cidade 2. Resistência 3. Literatura I. Rodrigues, Edimilson Moreira. II. Galve, Fernanda Rodrigues.

CDD: 800

Observação: Os textos contidos neste e-book são de responsabilidade exclusiva de seus respectivos autores, incluindo a adequação técnica e linguística.

Centro Latino-Americano de Estudos em Cultura – CLAEC
Diretoria Executiva

Me. Bruno César Alves Marcelino
Diretor-Presidente

Dra. Danielle Ferreira Medeiro da Silva de Araújo
Diretora Vice-Presidente

Dra. Cristiane Dambrós
Diretora Vice-Presidente

Me. Weldy Saint-Fleur Castillo
Diretor Vice-Presidente

Editora CLAEC

Me. Bruno César Alves Marcelino
Editor-Chefe

Ma. Édina de Fatima de Almeida
Editora-Assistente

Dr. Lucas da Silva Martinez
Editor-Chefe Adjunto

Me. Fernando Vieira Cruz
Editor-Assistente

Dra. Alessandra Fontes Carvalho da Rocha
Kuklinski Pereira
Editor-Assistente

Bela. Laura Valerio Sena
Editora-Assistente

Dra. Danielle Ferreira Medeiro da Silva de
Araújo
Editora-Assistente

Me. Ronaldo Silva
Editor-Assistente

Bela. Valéria Lago Luzardo
Editora-Assistente

Conselho Editorial

Dra. Ahtziri Erendira Molina Roldán
Universidad Veracruzana, México

Dra. Marie Laure Geoffray
Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, França

Dra. Denise Rosana da Silva Moraes
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Dra. Ludmila de Lima Brandão
Universidade Federal do Mato Grosso, Brasil

Dr. Djalma Thürler
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Dr. Marco Antonio Chávez Aguayo
Universidad de Guadalajara, México

Dr. Daniel Levine
University of Michigan, Estados Unidos

Dr. Marcus Fernando da Silva Praxedes
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil

Dr. Fabricio Pereira da Silva
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Dra. Sandra Catalina Valdettaro
Universidad Nacional de Rosario, Argentina

Dr. Francisco Xavier Freire Rodrigues
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Dra. Susana Dominzain
Universidad de la República, Uruguai

Dra. Isabel Cristina Chaves Lopes
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Dra. Suzana Ferreira Paulino
Faculdade Integrada de Pernambuco, Brasil

Dr. José Serafim Bertoloto
Universidade de Cuiabá, Brasil

Dr. Wilson Enrique Araque Jaramillo
Universidad Andina Simón Bolívar, Equador

Sumário

Apresentação	5
A presença de Eneida Nelly na poesia crioula: escrita feminina nas ilhas de Cabo Verde	8
<i>Claudia Leticia Gonçalves Moraes, Rayron Lennon Costa Sousa</i>	
Corpo e linguagem sensual na paisagem urbana: rebeldias do prazer e do sentir na literatura africana de expressão portuguesa	20
<i>Edimilson Rodrigues</i>	
A grafoterapia em José Craveirinha – ilhado no manto de sedução de Sacrário	38
<i>Edimilson Rodrigues, José Nilton Rodrigues Frazao</i>	
Sophia de Mello Andresen e a claridade na cidade	52
<i>Fernanda Rodrigues Galve</i>	
Almudena Grandes: del libro a las pantallas	62
<i>Heloísa Reis Curvelo, Dayanne Karen Ferreira da Silva, Thayze Araujo Alves</i>	
Sinsombrero, Mua, Guerrilla Girls: la visibilidad femenina en el arte	73
<i>Heloísa Reis Curvelo, Mariana Amorim Garcia, Cleria Lourdes Moreira Pereira</i>	
As representações da modernidade na Belle Époque carioca e parisiense de Melle. Cinema	81
<i>Vanessa de Paula Hey</i>	

Apresentação

Se no âmbito político, e talvez mesmo no metapolítico, as linhas de força de grande parte do imaginário da Europa¹ se basearam, como dizia Hélène Cixous² numa correlação entre os binômios masculino/produção e feminino/reprodução, é certo que, nos processos de escrita – os quais na modernidade são sistematicamente rivalizados por outras formas de composição simbólica como a publicidade e a intrusão das mídias –, essa oposição se manifesta quase sempre numa ambivalência discursiva.

No caso, trata-se de um discurso ambivalente porque, em primeiro lugar, se a literatura moderna, como dizíamos, vê-se confrontada (e por vezes invadida) pelo paradigma da produção incessante e em larga escala de todos os produtos culturais, resultando naquilo que Saint-Beuve chamava de “literatura industrial”, segue-se que toda sorte de escrita feminina, na busca tanto pela emancipação quanto pela autenticidade, tem de afastar-se (ou usa “estrategicamente”) essas novas dinâmicas que buscam absorvê-la na estrutura da *produção*, que é simbolicamente masculina. Em segundo lugar, é ambivalente, porque, como já diziam as professoras Carol J. Singley e Susan Elizabeth Sweeney³ num estudo e recapitulação das estratégias e dispositivos das narrativas femininas desde o século XIX, há, com efeito, um “poder ansioso” nessas representações de experiências particulares de vidas e culturas das mulheres por meio de formas e linguagens que, historicamente, trivializaram ou desprezaram esses conteúdos.

A ambivalência adviria, portanto, de “ansiedades de autoria” próprias das contradições e tensões de mulheres que, num primeiro momento, teciam suas narrativas em ambientes masculinos, e que tinham à sua frente tanto sistemas literários que exigiam, de certa forma, o exercício da masculinidade quanto constelações simbólicas de valores e desejos culturalmente associados ao domínio masculino.

Nas ex-colônias europeias – especialmente no continente africano, onde muitas experiências de independência política foram vivenciadas e nos são narradas ainda pela presente geração –, a situação se torna ainda mais problemática, pois não raro a língua que se adota, com seus códigos e valorações, advém de um colonizador (a célebre agonia de Caliban); ademais, pelas próprias dinâmicas materiais do colonialismo, a terra explorada, violada ou mutilada tem sua analogia imediata no corpo feminino (o

¹ Um imaginário posteriormente levado e de certa forma impingido às dinâmicas internas de suas ex-colônias.

² Hélène Cixous, *O riso da Medusa*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

³ Cf. Carol J. Singley; Susan Elizabeth Sweeney, *Anxious Power: Reading, Writing, and Ambivalence in Narrative by Women*. Nova York: State University of New York Press, 1993.

esquecido sofrimento de Sycorax), muitas vezes apresentado na sua condição de palimpsesto histórico e depósito narrativo entre o pessoal e o coletivo⁴.

À vista disso, na presente obra, os autores e autoras, fugindo a toda simplificação e atuando precisamente nesse território da ambivalência e, portanto, da tensão (que é própria de toda criação artística que parte em busca da articulação de uma individualidade), apresentam-nos a rebeldia de uma consciência concreta – diríamos mesmo “somática” – que se percebe exposta às tensões e pluralidades de seu entorno. Trata-se da condição própria do “corpo” (e não tanto da *produção*) poético, com suas vozes permeadas por experiências singulares e atravessadas por dissonâncias.

É o que se percebe, por exemplo, no capítulo intitulado “A presença de Eneida Nelly na poesia crioula: escrita feminina nas ilhas de Cabo Verde”, de Claudia Letícia Gonçalves Moraes e Rayron Lennon Costa Sousa, em que se apresenta a gestação de uma poesia linguística e simbolicamente híbrida que afirma sua singularidade identitária. De semelhante modo, Edimilson Rodrigues, em seu artigo “Corpo e linguagem sensual na paisagem urbana: rebeldias do prazer e do sentir na literatura africana de expressão portuguesa”, retrança a associação entre corpo e cidade natal, entre poema e língua materna, mostrando-nos que a cidade – este “infinito confinado”, “labirinto onde nunca te perdes”, nas palavras de Kobo Abe – é, como o poema e o corpo, espaços de prazer e, por conseguinte, de humanização. O mesmo em parte se aplica ao artigo seguinte do autor, “A grafoterapia em José Craveirinha –ilhado no manto de sedução de Sacrário”, escrito em colaboração com José Nilton Rodrigues Frazao, no qual nos são esboçados os trânsitos poéticos e linguísticos de Craveirinha pela terra uterina e fecundada de Moçambique, evidenciando, nas palavras dos próprios autores, que “ser poeta é estar em constante processo de desacordo”. No belíssimo artigo “Sophia de Mello Andresen e a claridade na cidade”, a professora Fernanda Rodrigues Galve expõe como a poetisa portuguesa, vivenciando e testemunhando o obscurantismo próprio do regime salazarista em Portugal, fez com que a força poética – unificando história e literatura, tempo e eternidade – anunciasse a uma cidade, uma *pólis*, que a “luz é o tempo que é pensado”, como cantava Octavio Paz.

Nos artigos “Almudena Grandes: del libro a las pantallas”, de Heloísa Reis Curvelo, Dayanne Karen Ferreira da Silva e Thayze Araujo Alves, assim como em “Sinsombrero, Mua, Guerrilla Girls: la visibilidad femenina en el arte”, também de Heloísa Reis Curvelo,

⁴ Dentre os muitos exemplos possíveis, talvez o mais representativo seja o romance Mapas, de Nuruddin Farah, em que a mastectomia de uma personagem serve como uma grande metáfora tanto para as mutilações dos mapas territoriais de África durante o neoimperialismo quanto para o “corte” ou ruptura geracional das mulheres africanas nas guerras imperiais ou nos conflitos indiretamente gerados por interesses europeus na região da Somália, especificamente.

com Mariana Amorim Garcia e Cleria Lourdes Moreira Pereira, explora-se as riquezas e possibilidade de tradução intersemiótica, a qual expande para outros códigos e modalidades de discurso estético as representações, afetos e experiências femininas. Por fim, em “As representações da modernidade na Belle Époque carioca e parisiense de *Melle. Cinema*”, de Vanessa de Paula Hey, temos uma densa análise sobre uma obra – controversa, à época de seu lançamento – que, no veio do naturalismo e da crônica de reportagem, pinta-nos um retrato da vida metropolitana durante a *Belle Époque*, e, transitando entre Rio de Janeiro e Paris, esboça os conflitos entre os comportamentos modernos e as normas burguesas e tradicionais que a protagonista do romance ao mesmo tempo internalizava e confrontava. Trata-se, pois, de um estudo proveitoso da figura feminina numa época cultural repleta de contradições (por exemplo, emancipação/tradição, riqueza/desigualdade).

À vista disso, o leitor tem em mãos um panorama riquíssimo de problemáticas e discussões sobre tópicos que, embora muitas vezes presente nos debates acadêmicos, carecem de uma abordagem ao mesmo tempo ampla, diversificada e teoricamente rigorosa – uma abordagem que, para além das inúmeras qualidades da obra, certamente encontramos ao longo destas páginas.

Fabício Tavares de Moraes
UFMA – Centro São Bernardo

A presença de Eneida Nelly na poesia crioula: escrita feminina nas ilhas de Cabo Verde

Claudia Letícia Gonçalves Moraes*

Rayron Lennon Costa Sousa**

Introdução

Nos países africanos de língua portuguesa, componentes da CPLP (Comunidade dos países de Língua Portuguesa), é interessante observar o legado deixado pelo longo e violento processo colonizador, também pensando a língua como fator relevante na formação das culturas e identidades dos países constituintes dos PALOP¹. Nessa revisão histórica, o papel dos colonizadores tem destaque sobretudo no processo de submissão, exploração e expropriação cultural dos países africanos de língua portuguesa, considerando que aqueles claramente não só não se submetem às leis e regras dos países invadidos como também querem se impor através da força, seja ela força física ou aquela a que usualmente se refere nos dias atuais como *soft power*², o que leva a conflitos étnicos, religiosos, de posse da terra e acabam por submeter os que já se encontravam nesses territórios, seja pelos mecanismos modernos de opressão, entendendo-os como parte da Colonialidade do Poder, ou mais especificamente, pela superioridade financeira e bélica.

* Doutora em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília. Mestra em Cultura e Sociedade e Graduada em Letras - Licenciatura pela Universidade Federal do Maranhão. Professora Adjunta do Curso de Licenciatura Interdisciplinar em Linguagens e Códigos - Língua Portuguesa. Líder do Grupo de Pesquisa Literatura, Alteridade e Decolonialidade (UFMA).

E-mail: claudiamoraes27@gmail.com

** Doutorando em Literatura pela UFPI (Bolsista FAPEMA). Mestre em Letras - Teoria literária pela UEMA. Graduado em Letras - Português e Espanhol (UNITINS). Professor do Curso Interdisciplinar em Linguagens e Códigos - Língua Portuguesa da UFMA. Vice-líder do Grupo de Pesquisa em Literatura, Alteridade e Decolonialidade - GPLADE/UFMA e do Grupo de Pesquisa em Literatura, Leitura e Ensino - LLER/UESPI.

E-mail: rayron.sousa@ufma.br

¹ Sigla para países africanos de língua oficial portuguesa.

² Joseph Nye, que criou os termos “Soft Power” e “Hard Power”. Antes de entendê-los, é necessário compreender o que significa “poder”. O chamado poder brando é definido por Nye como a habilidade de modelar os desejos do outro, ou seja, é gerar tamanha atração que o outro escolhe seguir seu exemplo. Logo, você estará exercendo uma influência indireta no outro, uma ação que precede o momento de tomada de decisão. Existem três grandes fontes de soft power: cultura, valores políticos e política externa.

Assim, este processo factualmente violento de invasão, submissão e dominação dos grupos nativos levou a um apagamento histórico de suas diversas culturas e da sua identidade, o que envolve também suas produções culturais em línguas nativas – neste caso o crioulo, que constitui, no universo africano de língua portuguesa, uma especificidade das experiências literárias em Guiné-Bissau e em Cabo Verde (CZOPEK, 2016). Este último país, foco de nossa análise, possui alguns escritores veteranos que já trabalham na perspectiva crioula há alguns anos, como Eugênio Tavares, Kaká Barbosa, Tomé Varela da Silva e Daniel Spínola, entre outros, numa trajetória de resgate das memórias de ancestralidade, de vivências anteriores à violência da colonização e sua espoliação material e simbólica.

O presente artigo pretende fazer uma breve análise do papel de outra figura importante das letras cabo-verdianas contemporânea: a poetisa Eneida Nelly e seu único livro de cinquenta poemas chamado *Sukutam* (*Escuta-me*, em língua crioula), onde a autora destaca sua poética de cunho sentimental e de compromisso social, relevando as adversidades sociais da ilha de Santiago. O discurso feminino da autora, focado nas suas vivências, traz temáticas inovadoras e amplia o olhar do leitor para a realidade cabo-verdiana poucas vezes visibilizada. *Sukutam*, obra lançada em 2011, foi publicada meses antes do suicídio da autora e traz como tema o tradicionalismo santiaguense a partir de uma resistência cultural em poética crioula, que enfatiza o uso da língua materna como oposição à língua portuguesa, ao mesmo tempo em que faz um resgate de memórias rurais santiaguenses e experiências de cunho individual e social.

Para essa análise serão utilizados autores como Moema Parente Augel (2007), Dora Pires (2009), Ricardo Riso (2013) e Simone Caputo Gomes (2008) a fim de compreender, num recorte que abrange três poemas da autora, sua admiração pelo revolucionário Amílcar Cabral, sua esperança em um futuro melhor, bem como a exaltação da feminilidade da mulher santiaguense, o que representa, de maneira simbólica, o que é a ilha de Santiago e a cidade de Tarrafal para a autora, enquanto espaços memorialísticos, conjugando cidade e ilha.

O processo de Independência de Cabo Verde e Guiné-Bissau e a importância da Língua Crioula Cabo-Verdiana

As bandeiras dos mais diversos países carregam uma simbologia bastante relevante tanto no imaginário do povo que representam quanto para outros povos, já que de certa forma dizem muito sobre a ideia de nação e os anseios de seu povo. No caso dos países africanos, e de modo especial do arquipélago de Cabo Verde, pode-se observar que sua bandeira é composta por várias estrelas que representam a esperança

em quase todos os povos e também a conquista de algo aparentemente inalcançável. Esse símbolo aparece na bandeira que uniria não só cabo-verdianos, mas também vários guineenses numa luta em comum: a independência da Guiné-Bissau e de Cabo Verde.

Os dois países, em seus processos de independência, passaram pela formação de um partido político que defendesse seus interesses: o PAIGCV – Partido Africano para a Independência de Guiné-Bissau e Cabo Verde, cujo principal representante foi o líder Amílcar Cabral. Este nasceu na cidade de Bafatá, Guiné-Bissau, tendo sido brutalmente assassinado por alguns dos seus companheiros no dia 20 de janeiro de 1973, em Guiné – Conacri, apoiados pela PIDE – Polícia Internacional e de Defesa do Estado por sua atuação nos movimentos de libertação africanos, especialmente, em Cabo Verde e Guiné-Bissau. Cabral era filho de cabo-verdianos, sendo engenheiro agrônomo de formação e consagrando-se como a principal liderança do PAIGCV por questionar, sobretudo, a colonização portuguesa como fator de esvaziamento da cultura africana.

O engajamento de Amílcar Cabral demonstra o espírito de luta e as diferenças de tratamento para as duas colônias, que como os outros países africanos de língua portuguesa, se libertaram entre 1974-1975. Para além dessas duas, outros locais eram alvo do trabalho de libertação literária empreendido por Cabral e seu grupo: Angola, Moçambique e o outro arquipélago que compreende as ilhas de São Tomé e Príncipe. Geograficamente é importante situar Cabo Verde, que fica localizada a 500 km da costa do continente africano, uma localização cuja distância das vivências continentais lhe dá outras significações em vários aspectos, inclusive nos aspectos culturais. Nessa direção, o arquipélago é constituído pelo cruzamento de portugueses e africanos – considerando também o advento da escravidão que inicialmente povoou a ilha, originando uma população tipicamente crioula e uma criouldade acentuada nos aspectos mais culturais e antropológicos, paralelamente às acepções linguístico-literárias, cuja intensa troca cultural originou a língua crioula.

No processo de independência dos dois países [Cabo Verde e Guiné Bissau], datados entre 1974 e 1975, surgem estudos que irão desde desenhar o conceito de pós-colonialismo até desafiar esse próprio conceito. Moema Parente Augel, no primeiro capítulo de sua obra *O desafio dos escombros: Nação, identidade e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau* (2007, p. 40), tratando da fundação de uma literatura estritamente guineense, fala a respeito do que seria uma virada cultural para os guineenses de maneira específica e para os ex-colonizados africanos de maneira geral, enfatizando que essa mudança passaria por uma tomada de consciência da população:

[O] pertencimento [e a] compartilha da história comum, com seus mitos, crenças e tradições, ancorada no momento fundador da nacionalidade foi o libertar-se do jugo colonial [...] os escritores em seu papel de bardos, reflexos e porta-vozes de uma consciência e de uma identidade coletiva.

O nascimento da língua crioula cabo-verdiana se apresenta também como uma afirmação cultural que se distancia da metrópole. Sendo resultado da conjuntura do povoamento e colonização do arquipélago, ela é conhecida como importante elemento da noção de *caboverdianidade*, oferecendo elementos para a construção de uma identidade nacional. Para os cabo-verdianos a língua crioula não é apenas um meio de comunicação, mas também de afirmação identitária que faz com que sua população possa se sentir efetivamente como pertencentes ao país. “A língua caboverdiana é, deste modo, a nossa bandeira cultural e um dos elementos mais significativos do nosso cartão de identidade” (VEIGA, 2002, p. 7). Para Maria Nazareth Soares Fonseca, em obra denominada *Literaturas africanas de língua portuguesa* (2015, p. 36):

A escrita literária, considerada veículo para a concretização de identidades culturais híbridas, mescladas, imprime, na língua oficial de cada espaço, marcas e tons diferenciados. Essa estratégia é deliberadamente assumida por escritores e escritoras que decidem construir os seus textos, optando por uma dupla escrita, em crioulo e em português, ou misturando, intencionalmente, a língua oficial do seu país com as línguas “da terra”, ou mesmo decidindo publicar os textos somente na língua de uso, o crioulo.

O caso de Eneida Nelly se enquadra neste último exemplo, tendo a autora optado por escrever e publicar sua única obra em crioulo, o que se apresenta como uma forma de afirmação da cultura e da nacionalidade cabo-verdiana, a partir de uma analítica decolonial e de um lugar de fala próprio, reafirmando-se enquanto espaços de pertencimento. As escritas que brotam de Cabo Verde ainda carecem de maiores estudos, sobretudo aquelas que são constituídas pelo crioulo, em parte pelo fato de o arquipélago estar distanciado territorialmente do resto do continente.

Alguns aspectos culturais que podem ser relevados na ilha, que tem suas raízes fincadas no processo de mestiçagem, por exemplo, são o encontro das práticas africanas com a religião católica, que garantem sua manutenção principalmente pela ação feminina. É esta ação que merecerá destaque na poética de Nelly, colocando em primeira pessoa em grande parte de seus poemas, em uma dupla ação: destacando sua perspectiva de escrita feminina, inclusive na clara exaltação que faz da mulher de sua terra, e sobretudo dando voz à língua crioula enquanto materialização da identidade de

caboverdianos(as). Se a vida cotidiana decorre em crioulo, mas tendo como língua oficial o português, essa característica aparecerá na literatura e em todos os afazeres em Cabo Verde, e isso nos chama atenção no caso da poetisa aqui em análise.

Nessa direção, conforme a observação de Dora Pires:

O fenômeno do bilinguismo não afeta globalmente a sociedade caboverdiana; nem todos os caboverdianos falam o português, embora o português seja muito mais utilizado na camada culta e rudimentarmente falado nas camadas populares. Como o português nunca foi uma língua de domínio afetivo e global mas sim uma língua de domínio administrativo-político, a língua cabo verdiana continua sendo o instrumento de comunicação oral privilegiado (PIRES, 2009, p. 204).

Essa relação de afeto com o crioulo cabo-verdiano é um dos pontos que dão sustentação à poética de Eneida Nelly e seu esforço em construir uma obra totalmente dedicada à essa língua, mostrando a importância de seu posicionamento mediante as políticas linguísticas impostas pela antiga metrópole e dando destaque a uma possível virada cultural que tem como pedra de toque a valorização da língua materna enquanto forma mais utilizada de comunicação, aproximando a poética da autora da oralidade e das camadas mais populares.

SUKUTAM: as vivências representadas na escrita feminina

Eneida Nelly, jovem poetisa cabo-verdiana de fim trágico, nos apresenta um prisma interessante de produção literária, já que publicou somente um livro — *Sukutam* (ESCUTA-ME, 2011), obra toda escrita em língua crioula e que traz muito forte em si aspectos como a afetividade, tanto na forma (escrita em crioulo) quanto nos seus temas e conteúdos quando destaca a vida e a valorização da mulher camponesa, conforme veremos nos poemas a serem analisados. Esses elementos têm como pano de fundo, de forma interessantíssima, uma perspectiva de valorização da língua materna e das memórias de sua terra, constituídas de suas experiências na cidade de Tarrafal, ilha de Santiago. O componente trágico fica por conta do suicídio da autora, que o cometeu ainda muito jovem quando estava morando em Lisboa. Na perspectiva de Ricardo Riso:

Eneida Nelly desafia esse cânone e os seus pesquisadores quando lança o seu único e derradeiro livro de poesia, “Sukutam” (Escuta-me), em 2011. Primeiro pela escrita em língua materna cabo-verdiana, que já conta com uma vasta produção que é ignorada pelos especialistas da literatura de Cabo Verde – os brasileiros que o digam, restritos à produção em língua portuguesa. [...] O papel

pioneiro exercido por Eneida Nelly ao trazer o gênero, a raça e a autoria feminina em crioulo, demonstra a necessidade de reavaliação do cânone e da postura do pesquisador brasileiro de literatura cabo-verdiana, restrito à produção em língua portuguesa (RISO, 2013, p. 34).

Esta obra contém 50 poemas musicados por Princezito e trazem como mote a infância e vivências em sua terra natal. Assim, a sustentação da obra se apresenta justamente por estar fora dos padrões já conhecidos da literatura produzida em África. Na contramão de outros autores e seguindo a linha de Odete Semedo em Guiné-Bissau, por exemplo, Eneida Nelly entrega uma obra toda em crioulo cabo-verdiano, confrontando a língua de imposição colonial. Numa perspectiva que engloba os autores crioulofônos, podemos observar ainda mais claramente a importância de Eneida Nelly, já que ela é a primeira autora que aparece no sentido de inserir o gênero feminino na discussão, na concepção, na autoria e na própria possibilidade de publicação, abrangendo todas as etapas que compõem a circulação e a recepção de uma obra literária. Assim, o título da obra tem muito a nos dizer quando faz a exortação: escuta-me, pois a autora é uma mulher que precisa ser ouvida ao mesmo tempo que precisa expressar sua terra, cuja afetividade é marcada em sua poética.

A origem da autora reflete também em sua poesia: trata-se de uma mulher negra, pobre e da zona rural da ilha de Santiago. Nesse contexto, os poemas retratam a vivência difícil para uma mulher nessas condições, revelando sua perspectiva de engajamento na escrita, bem como o resgate das tradições orais femininas, o que talvez seja o ponto mais interessante para análise: vivências familiares (a avó da autora é personagem importante nesse íterim) são tão importantes que o livro contou também com a gravação de um CD com o áudio dos poemas a fim de que pudesse alcançar um público que não tivesse domínio da leitura, principalmente a avó da autora. Considerando essa assertiva, segundo Simone Caputo Gomes (2012, p. 6):

A língua nacional, o crioulo, bem como as práticas e comportamentos são transmitidos pelas mães às crianças. Por via feminina são preservados o artesanato (rendas, bordados, cestos, artefactos de barro), a medicina tradicional (curandeirismo, parteiras, com seu cachimbo, remédios caseiros, rezas e estórias), o fabrico do sabão de purgueira, a culinária com função identitária (confeção dos pratos tradicionais, cachupa, pirão, xerém), e ainda o pilão e a tabanca.

Essas experiências de cunho ancestral, transmitidas de forma artesanal de geração para geração de mulheres e que passa ao largo de eventos como modernidade e

globalização, são importantes também para entender a constituição da literatura de Eneida Nelly enquanto forma de resistência literária por duas vias distintas mas interligadas: a já comentada escrita em crioulo e a ideia original de musicar seu livro de poemas, dando ênfase à questão da oralidade que é também ponto fulcral na constituição das literaturas africanas de um modo geral. Ainda elocubrando sobre as escolhas linguísticas que compõem o fazer literário da autora temos a seguinte afirmação de Moraes e Sousa (2018, p. 93):

Por tratar-se da língua de comunicação entre os diversos grupos populacionais ao longo do processo independentista, o *kriol* teve papel de elemento de congregação num contexto de variada diversidade étnica. A utilização de uma língua comum, diferente da língua oficial imposta pelo colonizador, apresentou-se como um símbolo de resistência cultural contra o jugo português e contribuiu para a criação de uma unidade nacional.

Por fim, nota-se que o empreendimento da autora em escrever na sua língua materna revela um questionamento sobre a ordem e as imposições do fazer literário, demonstrando independência linguístico-cultural em relação à antiga metrópole, ensejando novos olhares para uma literatura que pode ser produzida sem ser tributária do cânone literário ou de uma das ditas “língua de prestígio”. Esse posicionamento revela um movimento de liberdade no sentido de não precisar da legitimação da antiga metrópole para se colocar, ao mesmo tempo em que exalta o uso da língua crioula como forma mais apropriada de narrar as experiências essencialmente africanas.

Análise de três poemas de Eneida Nelly

No recorte feito para o presente trabalho foram selecionados três poemas da obra *Sukutam* (2011), que representam um pequeno aporte das questões levantadas pela autora, quais sejam: uma homenagem ao revolucionário Amílcar Cabral, um poema que traz à tona a vivência pobre e campesina no contexto da ilha de Santiago e um terceiro que exalta o valor das mulheres de sua terra. Nesses três poemas serão relevadas questões inerentes à denúncia social e à sensibilidade feminina, retratando o cotidiano de dificuldades e de resistência, marcando uma posição de expressão da cultura negra das camadas marginalizadas mas sempre no intuito de uma exaltação, seja da mulher, da terra ou do herói nacional. Segue o primeiro poema:

Cabral

Cabral, referencia di nha terra
Cabral, referência da minha terra
Ki nha Dona desde mininu ta contaba
Que a minha avó desde criança contava
Ma ele bai Guiné, mel bai luta pa se sangui
Mas ele foi à Guiné, foi lutar para o seu sangue
Ma na fim, bandera mon es tral se bida
Mas no final, com a bandeira na mão tiraram-lhe a sua vida
Vovó ta flaba, ma Cabral bai na mon di tuga
Avó falava que Cabral se foi nas mãos dos portugueses
Ma se vivencia, sta na fundo bida di caboverdiano...
Mas a sua vivência está no fundo da vida dos caboverdianos...

A imagem de Amílcar Cabral como um herói libertário aparece na poesia da autora, que traz à tona seu papel como artífice da independência de Cabo Verde e Guiné Bissau. Nesse bojo, ele é tratado como uma referência que lutou pelo seu sangue, pelo sangue de seu povo. Ademais, outro ponto que se observa é como essa figura emerge: através da memória da avó que contava as histórias de Cabral desde a infância da autora. Essa imagem se engendra a partir de uma memória do trauma: Cabral é lembrado como herói por ter morrido nas mãos de seus próprios colegas de partido, por ter perdido a vida defendendo seus ideais (a imagem da bandeira na mão é bastante evocativa desta resistência e de todo o contexto político que envolve a morte de Cabral).

Revelam-se na figura descrita por Nelly o engajamento social com as questões relativas à libertação de Cabo Verde e Guiné Bissau e, sobretudo, a importância de Amílcar Cabral na libertação desses países do jugo colonial, além de uma análise crítica subentendida dos usos políticos da sua memória. Segundo Catarina Laranjeiro (2014, p. 12):

Tomar a Luta de Libertação como um ato de cultura é, entre todos os pensamentos de Cabral, aquele que maior impacto teve. Cabral construiu um argumento forte de que a libertação nacional era simultaneamente um facto de cultura e um factor cultural, uma vez que acreditava que a resistência cultural era a mais efetiva forma de resistência [...] A cultura, é assim, um elemento essencial da História de um povo, sendo o fundamento da libertação nacional o direito que qualquer povo tem de ter a sua própria História.

Esse direito à própria história dialoga bem com o poema de Eneida Nelly, que evoca a imagem de um herói que transcende a própria ideia de nação, unindo os processos de libertação de Guiné-Bissau e Cabo Verde. Nesse bojo, é por meio de seu

poema, fruto do processo memorialístico de um grande líder, que a poetisa também consegue, de certa forma, narrar a história própria do povo cabo verdiano, sem qualquer mediação da antiga metrópole e auxiliando na constituição de uma história contada pelos efetivos representantes do país e ainda por cima, fato este bastante relevante, em língua crioula.

Outro ponto que podemos destacar é o engajamento da autora na valorização da memória coletiva aliada à representação de uma imagem realista da mulher rural santiaguense, conforme é colocado no excerto do poema “Nkre...” [Quero]:

Argui anti-l maxi pa ba luguel trabadja azagua
levanto-me de madrugada para ir ao campo
Mininu na kosta dixi rubera ba kudi pontu!
Com a criança atada às costas, desço até à ribeira para picar o ponto
Ku nha zingui ta ba fonti buska agu-l bebi
caminho até à fonte para buscar a água
Sulada na koxa lata na kabê batuku na boka
perto as *ancas*, com a lata na cabeça, ao som do *batuku*

O poema acima reconstrói uma bela imagem da mulher que trabalha no campo: sua realidade é conformada a partir de uma série de elementos que emolduram a vida campesina. O poema começa, portanto, com a imagem da mulher que levanta desde a madrugada para trabalhar no campo, levando atada às costas a criança pequena. Seguem-se a pica do ponto, a busca da água, elementos da vivência cotidiana da mulher que habita o campo, que trabalha e abastece sua casa, que cria seus filhos e que, além disso, ouve o som do *batuku*. Para Maria Nazareth Soares Fonseca (*op. cit.* p. 32-33):

Os poemas de autoria feminina registram o fato de a memória, um fenômeno construído social e individualmente, permitir uma ligação fenomenológica muito estreita com o sentimento de identidade. Marcam-se pela intenção de celebrar as belezas do país, sem deixar de aludir a questões concretas da realidade social e às tradições que a memória coletiva e a individual continuam a venerar.

A realidade social da mulher campesina é justamente o que Nelly traz em seu poema, exaltando em crioulo a vida desta mulher que vive do campo, de criar suas crianças, de buscar água na fonte. Essa imagem parte de um constructo de memória que, conforme bem coloca Maria Nazareth Fonseca, é tanto individual quanto coletiva. No poema a seguir também fica clara a construção dessa imagem de mulher que pode

ser cabo verdiana, santiaguense ou tarrafalense, exaltando uma valoração de suas qualidades. Segue o poema “*Mudjer di nha tera*”:

*Panu maradu, grasa na rosto
Pé finkadu ta ora propostu
É mudjer di nha tera!*

*K sabi bafa dor
sabe esconder sua dor
K konxi stória, k tem kusa-l fla...
conhece a história e tem muito que contar
É mudjer di nha tera!
é a mulher da minha terra*

*Matakam di ser k k ata tadjadu,
ser de grandeza indomável
Karamba si dja tem mudjer fadjadu
pois, se existe mulher generosa
É mudjer di nha tera!
é a mulher da minha terra
(NELLY, 2011, p. 104-105).*

Numa poética de compromisso social e de tipo sentimental, Eneida Nelly ressaltou várias adversidades sociais e emocionais, a partir de um olhar feminino e do tradicionalismo santiaguense. Percebe-se, nas duas últimas poesias analisadas, como a autora põe em ação um imaginário fortemente ligado à terra e aos atributos femininos como tessitura dos contornos de uma comunidade imaginada (ANDERSON, 2008). Essa imagem da mulher-terra nos remete às noções de maternidade, de cuidado, de campesinato e de valoração de uma mulher intimamente ligada à sua terra (FONSECA, 2015, *op. cit.*). Na perspectiva da poetisa, acentuadamente feminina, evidencia-se um modo de resistência cultural que, no entanto, ainda hoje constrange a efetiva libertação feminina das estruturas patriarcais e da opressão cultural. Esse intenso engajamento da autora na valorização da memória coletiva e seu intenso empenho em moldar uma imagem realista da mulher rural santiaguense é válida na medida em que aponta para uma construção literária que por meio da poesia propõe uma nova forma de dar a conhecer o contexto da literatura produzida em um dos países de menor visibilidade do grupo dos PALOP, donde reside a importância da poesia de Eneida Nelly no contexto das produções dos países africanos.

Considerações Finais

Procuramos com a temática aqui exposta oferecer uma breve amostragem da poesia cabo-verdiana contemporânea por meio da figura simbólica de Eneida Nelly: autora artífice de uma linguagem que revela em sua poesia temas caros à vivência feminina na ilha de Tarrafal, da qual a poetisa é filha, além de enfatizar, como forma de afirmação cultural, o uso da língua crioula como veículo para sua produção poética. Assim, ela se preocupa em apresentar um olhar mais atento e plural ao público para a recente produção poética cabo-verdiana, a fim de evidenciar em que solo sociocultural a inspiração da autora se funda.

As observações do presente estudo confluíram para algumas considerações em torno de Eneida Nelly, voz crioula feminina precocemente desaparecida após publicar seu primeiro livro de poemas. Este último, foco mais específico de nossa análise, leva o título de *Sukutam*: uma exortação à escuta de sua voz de mulher tarrafalense e de suas experiências, todas escritas e musicadas em crioulo cabo verdiano. Nosso objetivo com esta análise foi de ampliar e dar continuidade ao debate sobre temas sensíveis ao mundo africano de língua portuguesa, como a questão do bilinguismo, a literatura produzida no contexto pós-colonial e a compreensão de temas relacionados à trajetória feminina, sua estética e sua recepção. Tratam-se todos de temas que ainda precisam de maior aprofundamento em seus estudos, considerando que esta pesquisa se converte numa oportunidade de reflexão acerca da produção poética de um dos países menos visibilizados da CPLP.

Existindo e se modificando ao longo do tempo lado a lado com a língua portuguesa, a língua crioula cabo-verdiana é formada por um universo complexo, que ajuda na construção do imaginário da nação e na ideia de nacionalidade. Eneida Nelly, embora tendo partido muito jovem, deixou seu legado com a obra *Sukutam*, que se propõe o desafio de uma escrita feita totalmente em crioulo, revelando suas vivências e exaltando sua terra natal num exercício poético-linguístico que também desafia e convida seu leitor a compartilhar com a poetisa suas experiências.

Referências

ANDERSON, B. R. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AUGEL, M. P. **O desafio do escombro**: nação, identidade e pós-colonialismo na literatura de Guiné-Bissau. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

CZOPEK, N. De uma língua oral sem escrita à escrita de uma língua oral: o caso do crioulo cabo-verdiano das ilhas do Barlavento e Sotavento. **Études romanes de Brno**, v. 37, p. 11-26, 2016.

FONSECA, M. N. S. **Literaturas africanas de Língua Portuguesa**: mobilidades e trânsitos diaspóricos. Belo Horizonte: Nandyala, 2015.

GOMES, S. C. **Atas do Colóquio Internacional Cabo Verde e Guiné-Bissau**: Percursos do saber e da ciência Lisboa, 21-23 de Junho de 2012. (versão eletrônica acessada em 19 de fev. 2019: <https://coloiocvgb.files.wordpress.com/2013/06/p04c03-simone-caputo-gomes.pdf>)

LARANJEIRO, C. **Amílcar Cabral**: o que foi e o que dele faremos. Trabalho final do Seminário Conhecimentos, Sustentabilidade e Justiça Cognitiva, 2014. (versão eletrônica acessada em 25 de março de 2019. Disponível em: http://alice.ces.uc.pt/en/wpcontent/uploads/2014/03/Mestres_do_Mundo_Amilcar_Cabral2.pdf).

MORAES, C. L. G.; SOUSA, R. L. C. O levante da voz feminina às margens do cânone: nacionalismo, identidade e resistência na poética guineense de Odete Semedo. **Revista Crioula**, n. 21, 2018.

NELLY, E. **Sukutam**. Praia: Edição da autora, 2011.

PIRES, D. O. G. **Ensino da língua cabo-verdiana no ensino básico, 3ª fase (5º e 6º classe): Proposta de um fragmento de Manual de Ensino da língua cabo-verdiana**. Tese (Mestrado) – CEA, FLUP, 2008. Disponível em: https://sigarra.up.pt/flup/pt/pub_geral.show_file?pi_gdoc_id=493849. Acesso em: 22 mar. 2019.

RISO, R. “Eneida Nelly e o cânone”. In: **A Nação n. 308**. Praia: 25 de julho de 2013. p. A34.

VEIGA, M. **O Caboverdiano em 45 Lições**. Praia: INIC, 2002.

Corpo e linguagem sensual na paisagem urbana: rebeldias do prazer e do sentir na literatura africana de expressão portuguesa

Edimilson Rodrigues*

a cidade é: um resto
de boca
no teu súbito
acordar
(MESTRE 2004, p. 39).

Introdução

Na metodologia investigativa desse trabalho, oriundo da nossa atuação de educadores, trazemos recortes de poetas da luta armada, para mostrar outra faceta com a qual se armam – o texto sensual que alegoriza o átrio do corpo feminino, com a mesma sensibilidade do socialmente comprometido, tendo as metáforas da cidade como elementos alegóricos.

O objeto de investigação, resultante do labor acadêmico de nossa atuação no espaço da sala de aula, surgiu de comentários e discussões sobre poetas africanos que possuem relações filiais entre o corpo feminino e cidades. Numa intrincada organização de ideias que culminam entre o criar, no espaço citadino, e o conceber, no espaço feminino, como portadoras das metáforas cidadinas. Ambas grávidas de esperanças – a mulher como ser de construção das relações de pertencimento e contínua assertiva da ancestralidade; e a cidade como fator de dinâmica do homem cuja parte da vida, se concretiza nos espaços sociais, históricos e emocionais. Pois, “Tua voz vem de dentro da cidade/ de todas as ruas bairros e leitos da cidade onde houver/ um calor de pernas” (MESTRE, 2004, p. 37).

* Graduação em Letras pela Universidade Federal do Maranhão (2001), Mestrado em Políticas Públicas pela Universidade Federal do Maranhão (2008) e Doutorado em Letras pela Universidade Federal Fluminense (2017). Professor do Centro de Ciências de São Bernardo MA de língua e literatura Espanhola. Líder do Grupo de Pesquisa AXOLOTL. Tem experiências nas áreas de Letras, com ênfase em Literaturas espanholas, brasileiras e africanas de expressão portuguesa e espanhola e, ainda, Literatura Infantil e Juvenil de África, Brasil e Espanha.

E-mail: em.rodrigues@ufma.br

Desse modo, mulher e cidade estão associadas às conquistas e descobertas na rebeldia do dizer e do sentir da linguagem literária como vetor de liberdade.

As cidades, assim como as mulheres, são personificadas por espaços e paisagens que trazem elementos da fertilidade, do prazer e da beleza concatenados à rebeldia do sentir a liberdade cidadina e corporal. São prazeres similares ao da escrita literária onde o poeta declara “componho na cidade mítica/ uma sintaxe de sombras” (PATRAQUIM, 2011, p. 53).

Desse modo, podemos deduzir que há relações inamovíveis entre cidade e mulher, nas literaturas africanas de expressão portuguesa. Assim, para comprovar nossas assertivas vamos testar e validar opiniões e pontos de vistas possíveis através do monumento literário. Nessa testagem metódica, o nosso material empírico, será o texto poético, pois ele valida a suposta teoria da existência cidadina como metáfora de recuperação do prazer/dizer e do dizer/sentir através da rebeldia da linguagem literária.

O empírico já ficou declarada acima, quanto ao teórico, incursionaremos nos estudos de pesquisadores que já tangenciaram, ainda que de leve, a temática em questão: a sedução dos poetas pelo corpo como símile da cidade materna, ou, dito de outra forma, a sedução das confluências entre o citadino e o corporal como lócus de prazer, porque ambos são espaços de confirmação do humano no edifício citadino e/ou feminino.

Inscrevendo a coreográfica imobilidade
Do silêncio
O edifício de carne por onde a voz corria
As colunas de puro âmbar
E o rosto, Hannah! (PATRAQUIM, 2011, p. 150).

Desse modo, podemos definir o edifício citadino como morada do corpo e espaço de construção identitária e sensível: habitat da criação, que, depois, se transforma em espaço imaginário do humano. Pois, “O primeiro ninho/ não foi um pássaro quem o fez:/ foi uma mulher ou um poeta” (VELHINHO apud APA, 2003, p.175).

Destarte, o objetivo é realizar um levantamento bibliográfico amparado em referências que deem apoio à produção de um texto em formato de artigo, com características do sentir as querelas cidadinas e associá-las ao prazer do corpo feminino.

A voragem do corpo e da cidade na poesia

A cidade, desde os primórdios, é reflexão de crítica e hostilidade, pois, é inegável que ela contém os fossos, os orifícios, os desvios, tal qual a língua e a linguagem quando tematizam a mulher, com seus modos e modelos, seus labirintos e fossos, desvios e desníveis, degraus e escalas, portas e portos de entradas. Pois, os textos, de e sobre o feminino são símiles aos que descrevem as cidades.

Eles, os textos, investigam o social para, no espaço do literário, trazerem à tona a força expressiva de suas produções que surgem como instrumentos que libertam a mulher por dois ângulos. Um que a livra do silenciar das vozes, do aliciamento das tradições que a torna apenas ouvinte, o doméstico e domiciliar; e o outro que a liberta das dores e carências, físicas e emocionais, provocadas pelas guerras. O texto, patrimônio literário e social, recuperador da cultura linguística, a ampara e protege-a contra os ditames do mundo culturalmente masculino, patriarcal e colonizador. Suas metáforas traduzem os desejos do corpo da mulher e da mulher no corpo da escrita, com a força e sensibilidade criativas.

Na luta contra o dominante, a obra surge imantada de étimos do campo da proteção e da reprodução, com o ensejo de materializar os hábitos e costumes da mulher, no campo alegórico da palavra, o que a transforma em, além das funções de mãe, mulher e doméstica, em mulher comprometida com a escrita, qual ato de concepção, pois criam os textos, com o mesmo afeto de quem partilha o corpo para o instante mágico.

Textos e imagens do feminino se somam à estética da recepção do leitor, no plano das cidades; assim, no contexto de e sobre o corpo feminino, são semelhantes às leis da escrita na derme da cidade: “As minhas mãos colocaram pedras nos alicerces do mundo” (NETO, apud FERREIRA, 1979, p. 258).

O mundo da escrita absorve as cidades, assim como é absorvida pelo feminino, com ideias variadas sobre a cartografia da cidade, com seus projetos arquitetônicos que copiam os labirintos de outras urbes com suas paisagens e espaços sedutores e convidativos ao ócio e devaneio. O mesmo ocorre com os textos que relacionam o feminino, pois ele seduz à escrita, ao devaneio da descrição que direciona ao olhar detalhado e pervagante: “Amo-te na rua de imaginar somente/ roupa despida/ vagarosamente/ no meu poema de imaginar somente” (VASCONCELOS, apud SAÚTE, 2004, p. 404-405).

Existe um simulacro entre linguagem feminina e cidade. É imprescindível reconhecer que cidade é patrimônio da humanidade, e a linguagem feminina compõe,

edifica, o patrimônio de um povo. A coexistência valorativa faz parte desse processo: não é qualquer cidade, mas as reconhecidas pelos padrões de estética arquitetônica e memória histórica; tampouco qualquer linguagem, mas as que regem uma nação dita desenvolvida, inclusive, pelo uso que faz de sua língua *standard* no patrimônio literário.

É, pois, o labirinto das ruas, casas e das palavras, outro simulacro na esfera comparativa. Nesse labirinto das ruas como das palavras, não é qualquer cidadão-leitor que adentra e sabe trafegá-las. Tráfego que só é possível, pelas vielas do texto e da cidade, por aqueles que sabem fazer a adequação entre o permitido e o adequado, tanto no corpo citadino como no feminino.

A seleção e combinação das palavras permite o tráfego no tecido da cidade e na derme do corpo feminino, com ou sem os adereços que os compõem, porque – “Estamos nus como os gregos na Acrópole/ e o sol que nos mira também os fitou.” (KNOPFLI, apud SAÚTE, 2004, p. 259) como um *Progresso* textual e humano, partes inseparáveis das aventuras sociais.

Desde aí deduzimos que os textos, citadinos e corporais, nos permitem irromper em tecidos de escrita cidadina feminina. Pois, corpo, ruas, alamedas e sentidos de trânsito cultural e humano, são dialógicos ao prazer tanto da escrita quanto da relação humana que perscruta a harmonia entre ambos. “a valsa/ à vela/ na vila/ à volta/ da vulva” (GUITAR Jr., apud SAÚTE, 2004, p. 579).

Pátria e mulher permitem habitar, plantar sementes, alojar sonhos; podemos afirmar que ambas são detentoras de segurança e agradabilidade, para aquele que declara: “viajei esperanças de voltar”. Há sempre um retorno, quer seja à casa materna, quer seja a casa do cônjuge, ou corpo/casa da amada. Uma sensível resistência aos ditames do corpo e do social aflora na poética africana.

As comparações entre o corpo arquitetônico dos espaços citadinos são redimensionadas na cartografia emotiva do corpo da mulher. Nela avultam os elementos que compõem a paisagem da cidade e essa transcende os ícones de sua norma: há leis de acessos no espaço das cidades, muito similares às leis e regras de acesso ao corpo da mulher. Em ambos os símbolos de cores e elementos compõem as conquistas, as descobertas, os momentos festivos e de fertilidades com “[...] suas mulheres magras e sombrias e trágicas/ pegando fogo aos sexos extenuados” (BAPTISTA, apud SAÚTE, 2004, p. 383).

As relações a dois, as leis e normas estabelecidas no convívio, devem espelhar o respeito e a cortesia, tanto do tráfego nas cidades como no das relações sociais. São experiências que se plasmam nas metáforas inusitadas dos poetas que, vez por outra,

recortam um emblema da cidade na comparação aos corpos femininos eivados de secreção e emoção: “Ei-la, a casa de trapos entre os lábios, / a secreção que eiva, / da tua voz, o lume, meu amor!” (PATRAQUIM, 2011, p. 43).

O intercâmbio material, as trocas simbólicas, as convenções das cidades e até seus defeitos estruturais, esbulham o intercâmbio simbólico da linguagem literária. A cidade moderna permite um dentro dela. Não a contemplamos mais, somos contemplados e abduzidos por ela, somos objetos de sua paisagem como quem busca “novas artes / de esculpir a vida” (ARTUR, apud SAÚTE, 2004, p. 553).

A cidade define o homem pela maneira como ele exercita sua conexão entre o cidadão de papel e o papel do cidadão na fertilidade inventiva, no percurso de sua comunicabilidade, no vínculo entre imagem cidadina e feminina. Há uma proliferação de comparações que ampliam os profundos modos e parâmetros entre o social e o humano, literatura e história, feminino e cidade, através do olhar do poeta, que traduz os modos de perceber e de ler o socialmente impresso no contexto cotidiano.

A cidade compõe-se por uma infinidade de indivíduos desconexos, onde o poeta conecta a ambos com a língua como elemento coletivo. Cheias de aventuras a mulher e a cidade possibilitam viagens espaciais e especiais. A linguagem permite reconhecer situações humanas fundamentais: pela língua o homem inventa, se reinventa na aventura das linguagens.

Viajando na linguagem, ou viajando nas cidades, o cidadão carece de uma bagagem: um passaporte, o diploma e seus carimbos que o autoriza trafegar no corpo labiríntico dos espaços. Por isso, pelo uso simbólico dos documentos, e ademais dos signos, dizemos que as grafias urbanas se comparam às grafias humanas: “Ainda nesta praça/ corpos de ébano feminino/ montam-se nos cavalos das noites sem guardiões” (BICÁ, apud SAÚTE 2004, p. 538).

Toda grande obra literária, assim como as obras arquitetônicas, gera atos de perplexidades. A melhor maneira para definir as tendências de uma área do saber – arquitetura, literatura, está em conhecer como se apresentam as resultantes que ela é capaz de produzir.

A literatura africana, como expressão de resistência, apresenta elementos da cidade, tendo-a como substrato a flora e fauna do feminino semelhante à mesma, pois, “Quando o meu corpo / se confunde com o cimento / E as casas e as estradas são da cor do meu sangue / Eu canto-te (...)” (SANTOS, apud SAÚTE 2004, p. 197).

A cidade recolhe um fragmento do real de seu criador, a linguagem literária feminina incorpora todas as modulações e fragmentos do real e do irreal, porque a sua prática exige a mobilização de todas as potencialidades arquitetônicas e poéticas.

A rebeldia, melhor, a maestria versa entre a casa como morada da ficção, e o corpo morada da fricção que atrita e solda os opostos: “teu corpo é essa casa feliz/ onde se celebra/ a loucura e frio dentro das falésias” (WHITE, apud SAÚTE, 2004, p. 564).

Corpo e linguagem sensual na paisagem urbana

A escrita de rebeldia sensual do escritor africano é uma técnica que combina o sensível feminino e o arquitetônico visível – a cidade e suas leis através das leis de trânsito, normas, placas e anúncios sedutores ao mundo do consumo, induzem a travessia de ideias; e, no imaginário feminino hospeda o sensível que, na maioria das vezes, está impregnado pelos mesmos símbolos e ícones da cidade que denunciam corpo e espaços carentes de acessos às mesmas.

Há, na poética citadina, assim, uma inversão, na atualidade. Os anúncios, no plano das cidades, induzem mudanças históricas da atitude do corpo que, agora livre ao trânsito, compõe a paisagem frente às coisas, aos signos e aos elementos urbanos que os representam como *Capital da Memória* (LISBOA, apud SAÚTE, 2004, p. 228), pois, tanto a cidade como a mulher habitam as origens do mundo, como aduz o poeta Lisboa: “Cidade do tamanho da alegria/ que habita na origem do mundo:/ a terra, a água, o lodo, a mão no fundo/ do corpo nervoso (...)” (LISBOA, apud SAÚTE, 2004, p. 228). A inversão, ou melhor, a indução do sentido metafórico ilumina a morada primeira e íntima de todos os homens, o útero, como “ninho suave e morno antes do frio” (LISBOA, apud SAÚTE, 2004, p. 228).

A corpora feminina do poeta africano é, nesta análise, o cárcere de sua poesia. Os poetas se dedicam a libertar o corpo feminino aprisionado dos dogmas (patriarcalismo e colonialismo) à fértil relação entre cidade e mulher, numa exaltação entre prazer e linguagem, erotismo e sensualismo. A poesia surge, assim, de uma firme coerência interior – (corpo e mulher): “Corpo de desejo, em silêncio/ fremente, corpo/ de ser que busca infinitos/ de ser,” (LEMOS, 1999, p. 108) – que gera relações exteriores (sujeito e sociedade): “Dum grande poeta deu-se o nome/ a uma rua suburbana” (ALBA, apud SAÚTE, 2004, p. 336).

Os poetas se esforçam em gerar uma poética comprometida com os sentidos da geração de vidas, desse modo, as forças criadoras assumem as formas da cidade e seus recônditos como emblemas do corpo feminino que, também, reserva nuances de uma

linguagem que percorre o desenho citadino denunciante das travessias possíveis: “Há coitos. E coitos. Como nas devoções. As casas. Os olhos./ As cidades. As fronteiras. As searas. Os olhos dos poemas” (BAPTISTA, apud SAÚTE 2004, p. 393) que olham a todos na ágora citadina.

Os textos poéticos, como recortes mínimos de ideias, apresentam o máximo de imagens. E suas estruturas, versos breves, frases curtas, permitem acessos mais fáceis de ler e, conseqüentemente, de trafegar no *corpus* da linguagem. Uma metalinguagem pode ser observada desde o desenho dos textos elencados, isto porque, em muito se assemelham ao projeto arquitetônico das cidades modernas – poucas ruas, número menor de casas, de quadras e avenidas para que o controle de entrada e saída seja mais fácil. O que nos permite pensar uma outra rebeldia do prazer de viver e conviver nas cidades modernas: o mínimo de vizinhos com o máximo de isolamento.

A rebeldia do prazer e do sentir, na literatura, estão aí imantadas. Pois, “O corpo é aqui matéria-prima, material, ferramenta e entidade discursiva num só objecto. O corpo é simultaneamente conceito, objecto e representação” (ALVAREZ, 2016, p. 12).

Quanto mais características citadinas, a poesia e o corpo feminino, possuírem, maior a possibilidade de sua comparação em relação aos contextos sociais e culturais, mas também, aos aspectos da sensualidade feminina. Assim, a performance da poética africana feminina, nos desperta análises variadas, como por exemplo, relacionar a poesia feminina ao contexto da luta contra o colonialismo patriarcal e dominante, na performática escrita de e sobre o feminino dialógico ao urbano e, também, como emblema de resistência e liberdade corporalmente feminina.

A emoção torna os poetas em infatigáveis cronistas do *sensual sutil na literatura africana*¹. Essa citação nos orienta a fazer um recorte para o que propomos desde o

1 A título de exemplos, reduzidos aqui, devido ao rigor do artigo e o método científico, vejamos: Gosto de chegar-te a boca ao pólen,/ ao coração da flor que preservas, trabalho que a fadiga não merece/ nem perturba./ Gosto de colhê-lo na sua total doçura,/ com os lábios, primeiro,/ como as vespas,/ e a boca quase endurecida/ de tanto o celebrar.// Gosto da flor que és/ assim exposta/ por entre os dentes/ e a húmida língua/ da volúpia. (WHITE, apud SAÚTE, 2004, p. 565-566); Tu/ doce acre/ linfo possuído/ que a terra grita./ Amo-te assim/ neste lado do barco. (WHITE, apud SAÚTE, 2004, p. 558); VILANKULU BY NIGTH – a valsa/ à vela/ na vila/ à volta/ da vulva. (GUITAR JR., apud SAÚTE, 2004, p. 579); Entre as areias e o mar – Entre as areias e o mar viaja/ o teu olhar. O teu corpo respira/ com os sinuosos traços das vagas/ e as sensações e a doçura e a ira// São a própria luz feita desejo./ O meu ópio será os teus anseios/ e as palpitações de teus lábios/ os gritos das gaiotas e os teus, // na fusão lúdica do sémen e dos rios./ Na confrontação devorado é o desejo/ e enquanto a paixão parte, voa/ o espírito em busca de outros sóis. (LEMONS in SAÚTE e SOPA, 1992, p. 119); Amêndoa de Mombaça – Por ti/ colhi o luar/ na cabaça// comi o retrato/ na vidraça/ feri// o gargalo/ na taça/ bebi/ onde bebe/ a caça/ por ti// por tua amêndoa de/ Mombaça (MESTRE, apud APA 2003, pp.105 e 106); Afasto as cortinas da tarde – Afasto as cortinas da tarde/ porque te desejo inteira/ no poema// e passas de capulana/ teu corpo

título: *Rebeldias do prazer e do sentir – cidade e mulher na literatura africana*, pois, iluminados pelas ranhuras do conflito da linguagem, os textos aqui selecionados, buscam o concílio do prazer, concebendo uma poética do sentir feminino imantada na transgressão de imagens femininas grávidas de liberdades e prazeres.

A título de exemplos, reduzidos aqui, devido ao rigor do artigo e o método científico, vejamos a presença desse sensual urbanizado na poesia africana que atrita ao corpo feminino, como monumento de prazer, nos textos seguintes.

A) VILANKULU BY NIGTH – a valsa/ à vela/ na vila/ à volta/ da vulva. (GUITAR JR., apud SAÚTE, 2004, p. 579);

Neste espaço cênico do poema, a cidade chama a si, o espetáculo musical ornado de ritmo, cheiro e cor que vibra em moçambicanidade, como neste *Moçambicante*: “Oh pátria/ moçambiquero-te/ neste alumbramento” (KHAN, apud SAÚTE, 2004, p. 458). Desde o espaço cultural e cenário turístico, o título retoma um local da festividade ofertada ao estrangeiro, associando corpo feminino ao ritmo da cidade, numa cadência sonolenta, pois, a “valsa” retoma os encontros humanos no contato corpo a corpo com a palavra, com a música, com o sensual, que seduzem “à volta/ da vulva”.

O espaço geográfico e o cenário que, supostamente, podem ser próximos do mar – “à vela” – ou mais, à luz da vela que dá um aspecto mais noturno e velado, BY NIGTH, induzem ao sortilégio do enlaçamento humano, na contemplação do corpo feminino que se congratula ao “v” carnal, ritmado pela linguagem em cadências de conquistas.

A música e o corpo carecem de olhares, de audição, de contemplação e acompanhamentos – musical e corporal. A música é labor de arte, sonora, artística; o

como as dunas/ plantadas de pinheiros/ rumorejando perto// as fúrias das ondas/ caindo brandas/ no meu gesto (PATRAQUIM, apud SAÚTE 2004, p. 462); Ó minha palavra nua – ó minha palavra nua/ idioma do teu corpo// aqui fundo a raiz/ e o espaço/ neste ciciado cio/ teu monte azeviche/ aberto às manhãs/ cacimbado a nervo! (PATRAQUIM, 2011, p. 23); Assim te sei amar – Só assim te sei amar/ Ana/ entregando-me todo a ti/ para que me amordaces em ti mesma/ como se fosses um totem/ sentir que as tuas tranças/ me cingem a musculatura/ e me amolecem o vigor/ para que eu morra em ti enroscado.../ Só assim te sei amar/ Ana/ penetrado em ti/ até à ínfima porção de mim/ sentir a vida a esvair-se-me (sic)/ enlouquecido pelo langor/ dos teus lábios bordejado/ e hipnotizado pela alvura possessoria/ dos teus olhos em êxtase.../ Só assim, Ana/ te sei amar com todo o meu ser! (BUCUANE, apud SAÚTE, 2004, p. 455); Quando elas abrem – Quando elas abrem/ Fecho meu instinto/ Catalizo a vontade delas/ Despindo-me para as satisfazer// E provém/ A ausência do sentido/ Que o dado tempo/ Enche-me de carência// Escapulo/ Torno-me um rebelde/ Da ocasião que elas legam/ Meu prazer adulterado (MATINE in SAÚTE, 2004, p. 613); Mulher de M'Siro – O m'iro/ encantamento dos meus olhos/ perfaz a tua insular imagem./ No litoral do teu corpo/ a apoteótica espuma/ do orgasmo das ondas./ Ó júbilo na falésia do canto (SAÚTE, 1992, p. 123). Algumas dessas poesias foram por nós analisadas em “Sedentário em teu corpo” – o sensual sutil na literatura africana.

corpo, via conquista, é fruto da arte da sedução, quer seja sonora ou de outros atributos. No entanto, ambos, corpo e música, na compleição do instrumento de sopro, corda, ou percussão, carecem do tato, do olfato geradores de possíveis atritos corporais. Assim, música e corpos, no cenário rural ou urbano, trazem a simbologia da sinestesia dos sentidos que direcionam à dança da carne.

No átrio das linguagens, a corporal se destaca quando o assunto é conquista: a cor, o cheiro, o molejo, a festa da imagem. Nessa contiguidade de descobertas a “valsa” possibilita o distante se aproximar, os corpos na fricção proporcionada pela melodia, dão ritmo ao pulsar das imagens e conquistas na “vila”, ou seja, no espaço citadino onde homem e mulher compõem suas geografias de linguagens.

A letra da valsa, em conúbio com as palavras, enlaça e retoma o poema, letra vivida e sentida no momento do texto que, sonoramente, é ouvida em VILANKULU como indício da “valsa/ à vela/ na vila/ à volta/ da vulva”. Dito isto, podemos supor que, pelo título posto em inglês, e mancha gráfica em caixa alta, temos a perspicácia do jogo da escrita: VILANKULU que soa como objeto de parte do corpo citadino e humano, constituintes da indução, seduzindo, assim, desde o sonoro que se associa ao idioma estrangeiro no qual está escrito o título.

Desse modo, o nome, o local, a paisagem citadina, induzem ao desejo de ter, possuir e ser na “valsa”. Tais indícios nos induzem à bacante da carne, num jogo de aliteração que vibra desde a seleção das palavras substantivas, culminando a uma única suposição verbal – “à volta”. A cidade pulsa no chamamento da palavra “vulva” como elemento constituinte do prazer e do viver. Ela induz assim, pela musicalidade intencional, através da repetição do som da consoante V que direciona a outras imagens citadinas – vielas, via, mas, é na palavra vila que o ente citadino evoca o viver feminino: “à volta/ da vulva”, num rito melódico e condicionado pelo fulgor das memórias sonoras induzidas pelo título como local de prazer.

Tomemos como exemplos de peripécias intertextuais da linguagem, o poema de Cassino Ricardo – *Serenata sintética* no qual a aventura romântica se passa numa cidadezinha do interior: “Rua torta.// Lua morta.// Tua porta.” Pelo fator composicional do poema, observamos a mesma recorrência breve e, como o título indica, uma sintética serenata, tal qual VILANKULU BY NIGTH, nas mesmas têmperas da sedução: noite, festividade, enlaçamento, conquista. Ainda que menor, em estrutura poética, mas tão longo quanto a análise, o poema de Cassiano se assemelha em muito ao de Guittar Jr. Porém, não faremos a análise aqui, mas fica aí o informativo quanto ao texto por nós desenvolvido – *Serenata & Valsa no rigor da linguagem poética* – no qual

essas relações: música, poema breve, síntese de conquistas, e aproximações: Brasil e África na literatura moderna, são trabalhadas.

O texto de Guittar Jr nos remete às peripécias da conquista do eu poético de *Namoro* do poema de Viriato da Cruz, no qual o eu enamorado aventura várias formas de conquistas através de cartas, cartão, recado, sempre com o não da amada, no entanto, após as aventuras, ambos vão ao morro do Samba. E, na dança, no enlaçamento dos corpos, ocorre o sim, que, tão esperado por ele, culmina num beijo. “Tocaram uma rumba – dancei com ela/ e num passo maluco voámos na sala/ qual uma estrela riscando o céu!/ E a malta gritou: “Aí, Benjamim!”/ Olhei-a nos olhos – sorriu para mim/ pedi-lhe um beijo – e ela disse que sim.” (CRUZ, apud FERREIRA, 1988, p. 168). O espaço, a paisagem citadina precisa, como nos exemplos, de um motivo, e, neles o recorrente é a música que aproxima o humano do urbano, que ruma ao corporalmente conquistado.

As aventuras dos amados precisam de um lócus citadino, ao congratular dos seres, nos salões, no *VILANKULU BY NIGTH*, ou seja, no espaço da cidade para que os relacionamentos se realizem. Citemos outro exemplo de rebeldias da linguagem citadina-feminina:

B) *Mulher de M'Siro* – O m'siro/ encantamento dos meus olhos/ perfaz a tua insular imagem./ No litoral do teu corpo/ a apoteótica espuma/ do orgasmo das ondas./ Ó júbilo na falésia do canto (SAÚTE, 1992, p. 123).

Nessas linhas de versos pulsam, no ritmo corporal da escrita, um lirismo amoroso e melancólico, recheado de nostalgias de tempos, espaços e pessoas. O poema clama pela volta da imagem plasmada nos objetos simbólicos perdidos no tempo da juventude: imagens que, desenhadas na retina da memória, acordam a metáfora desde o título *Mulher de M'Siro*. Porque essa diz do “encantamento dos meus olhos” (SAÚTE, 1992, p. 123).

A beleza do humano se iguala à beleza da natureza, pois, desde “No litoral do teu corpo” (SAÚTE, 1992, p. 123), percebemos a recorrência aos elementos simbólicos do natural, mas também, das cidades, que, como a Ilha de Moçambique, são lócus de referências para os poetas. Assim, a apoteose está relacionada, entre mar e corpo, cidade e mulher objeto do deleite e da partilha do momento conjuntural – que se concretiza na imagem da “apoteótica espuma”.

Concretamente, no que concerne às escolhas literárias, temos, no poema, imagens do étimo da cidade e do corpo na literatura, pois o poeta faz a súplica do desejo vivido

pelo encontro a dois, que pós e durante o prazer imita o “orgasmo das ondas” (SAÚTE, 1992, p. 123).

Temos, pois, no poema um desenho com palavras no qual o poeta recupera do passado a mulher que ele “perfaz (na) tua insular imagem”. O elemento ilha, como a divisão e os limites estão postos, pois insular diz do isolamento, da imagem se posterga no passado, enquanto que a metáfora marítima se adere ao emblema poético da *Mulher de M`Siro*.

Estas imagens decalcadas da memória, trazem dois elementos conjunturais: a cidade/ilha, a mulher/fortaleza que se edifica na lembrança de um tempo que se traduz como: “júbilo na falésia do canto”. Desse modo, amor e sexo, poesia e prazer se congratulam na rebeldia do dizer do poeta, ou seja, do cantar a beleza da mulher como quem se edifica, por experiência, na “falésia do canto”, como corpo da arte, que proporciona vida.

Indubitavelmente, nos poemas, os autores selecionados, agregam uma dimensão plástica e social aos textos, acrescentam valores históricos e literários a espaços e paisagens, criam metáfora inusitadas para dizer do corpo feminino e alegorizam a cidade qual derme do humano, como no poema seguinte de Patraquim.

C) Ó minha palavra nua – ó minha palavra nua/ idioma do teu corpo// aqui fundo a raiz/ e o espaço/ neste ciciado cio/ teu monte azeviche/ aberto às manhãs/ cacimbado a nervo! (PATRAQUIM, 2011, p. 23).

A digressão da sensibilidade oscila, no texto literário, entre o dizer e o sentir corporalmente fecundo; a linguagem do texto, como a corporal, produz emanções literárias, imagens inusitadas tal qual o ato de concepção humana. Mas, vale o destaque, para o da conquista, humana e colonial, na sublimar imagem – “aqui fundo a raiz”. Esse verso remete a dois planos simbólicos: no primeiro, temos a imagem do falo que se iguala à raiz quando fecunda a terra/vagina, espalhando semente e memórias pelo corpo inteiro, nesse momento edifica, melhor, funda uma relação.

O segundo símbolo está no étimo “fundo” que direciona à fundação, padrão, elementos demarcadores de conquista geográfica, e, também, da certeza de que plantando, se conquista o local, “aqui fundo a raiz/ e o espaço”. Nessa relação, o eu-poético funda a origem ao criar o espaço, plantar é colonizar; e esse remete tanto ao plano geográfico das cidades como aos do corpo feminino que, pelo jogo de criação e concepção determina a conquista: “aqui fundo a raiz”, o que define “o espaço” a ser vivido pelos componentes na cartografia fundada – casa, lar, morada, cidade.

Os escritores são como nautas que incursionam firme no manto da linguagem, pois há escritos que parecem narrativas, assim como há narrativas que parecem poemas, e poemas que dialogam com a história social. Em muitos textos, o leitor se depara com signos citadinos, pois visita e é revisitado pelos artefatos que direcionam ao social, ao histórico, e claro, à arte literária que o absorve pela acuidade do olhar e a tensão do estilo do autor.

A temática assim determinada, na lide do verbo e do gozo, investiga as nuances do desenho íntimo feminino e seu símile com as cidades, na voragem do social do olhar do poeta que, “Inscrevendo a coreográfica imobilidade Do silêncio/ O edifício de carne por onde a voz corria/ As colunas de puro âmbar/ E o rosto, Hannah!” (PATRAQUIM, 2011, p. 150).

A razão primacial da sensibilidade corporal feminina (as liberdades, a dança, a voz, o molejo, o desfile que cria o feromônio da linguagem sensual) perpetua a nobreza da emoção gráfica: escrever é expor o magma do corpo na trajetória percuciente e milagrosa do desejo, e conceber é desenvolver uma poética iluminada pelas linhas da vida que hibernam nas da escrita do corpo. Ambas traduzem a mulher escrita e a escrita mulher adornadas pelo sensual sutil dos saberes e sabores da África.

Desde o título de Alda Espírito Santo, *Descendo o meu bairro*, bem como o excerto “Eu vou trazer para o palco da vida pedaços da minha gente,” (SANTO, apud FERREIRA, 1988, p. 454), observamos uma visão inacabada do mundo, o que se irmana ao sentido da criação poética que se compõe com fragmentos do tempo e de pessoas. Assim, descemos a nossa análise, para trazer outra poesia para completar o cenário sobre o tema da aventura humana feminina como rebeldia que questiona a realidade, que propõe experiências como motivo de poesia.

Desse modo, vejamos o texto *Exposição*, de Malangatana, o qual convoca à sedução fascinante da palavra, conduzindo o eu da escrita, ao devaneio da secreta linguagem pessoal e emotiva, com labor da arte citadina que esbulha, na sutileza das metáforas corporais, o universo da linguagem plástica.

Exposição
As negras das lagoas
fazem exposição
de quadros nus e tristes
com os próprios corpos as artistas
pintam no fundo da parede de caniço

É uma exposição permanente

é uma galeria de quadros humanos
que se vendem na galeria livre
uma galeria mais que pública
inaugurada pelo primeiro que chegou

Os quadros adquiridos
são pagos no quarto da negra
depois de oferecer a sua carne
e o adquiridor nunca leva o seu quadro
fica para o outro Paraquedista
(MALANGATANA, apud SAÚTE, 2004, p. 303-304)

A escrita africana, quando tangencia o feminino, exprime reflexões ancoradas à consciência, também, do desprazer, porque escrever é uma arte da deriva: tráfego de certezas e incertezas no substrato do dizer/sentir. Os poetas africanos estabelecem uma consciência social contra as incertezas do histórico, mas conservam a concepção e a delicadeza do prazer humano que é a marca estruturante da poesia africana. Daí a tentativa, audaciosa, dos poetas, pela via do emocional, arrebanhar leitores cientes dos dramas humanos que são ancorados nos textos, com o pretexto do dizer sobre os fatos históricos.

Desse modo, o poeta necessita da memória como parceira da escrita, ou, em termos estritos, como “transmutação dessa memória em realidade diretamente sentida” (SCHLAFMAN, 1998, p. 71).

O delírio e a viagem inscritas na poesia do autor, nos proporcionam a pensar que, além da denúncia de coisificação do feminino, há uma denúncia subliminar que destaca “objectos parciais, as marcas das experiências transformando-as em blocos de sensações de afectos e perceptos que serão depostos no texto pela escrita” (PINTO DA SILVA, 2009, p. 43).

A exposição, como toda arte de instalação, dialoga com os emblemas do corpo, como elementos sedutores: cor, forma, movimento, cheiros que induzem sentimentos e olhares de pertencimento ao mundo da linguagem corporal. Assim, podemos afirmar que há “[...] uma exploração de uma dramaturgia da imagem e do potencial plástico que emana da presença física, no que pode resultar de uma presença cenográfica do corpo e do movimento, e em cujas características também nos revemos, impulsionando-nos a esta reflexão alargada” (ALVAREZ, 2016, p. 12). Pois a *Exposição*, no texto do autor que se espalha como rizoma para outros, não somente expõe o objeto arte, como nos expõe como objetos de contemplação e reflexão do objeto a ser apresentado. Porque, a arte nos acrescenta um pouco de nós e tira o que em nós é supérfluo, alargando a reflexão do humano.

Os textos desses poetas, sedimentam valores performáticos e grafológicos quando conceituam o corpo como obra de arte, e arte que se faz corpo de escrita reivindicativa. Essa expressa e traduz sentidos e significados de questões – sociais, históricas e femininas, sobre uma dimensão estética e ética na invencionice literária feminina. Dimensão estética que possibilita dialogar com Baudelaire quando diz que – “tudo o que ornamenta a mulher e serve para ilustrar sua beleza faz parte dela mesma” (BAUDELAIRE, apud SCHLAFMAN, 1987, p. 72).

O recôndito do prazer e da contradição está na presença do corpo que traz, à memória, o êxtase das recordações do que agrada aos olhos – “quadros nus e tristes”, pois, do ponto de vista histórico-social, o emblema da dominação está aí pintado na reminiscência de corpos como quadros que, nos espaços citadinos são contemplados, também, pela voragem do olhar.

A instalação artística é composta por dois aspectos. Um que expõe o corpo como elemento do belo, da paixão, pois, para o poeta, a tela é um hino de ação de graças ao prazer, uma litania de cores; e o outro que é a própria realidade do ser mulher doando-se em carne e beleza através da obra de arte viva: “é uma galeria de quadros humanos”.

O júbilo de contemplação busca ritos cerimoniais para declarar, através da liturgia poética, o espargir de sentidos oriundos do belo natural: “As negras das lagoas”. Assim, a instalação que fertiliza o olhar, e o olhar que se fertiliza no existente, convidam à reflexão de que, a arte pintada e a real, trazem a totalidade indivisível do ser mulher.

As exposições, de um modo geral, são realizadas nas cidades, nos centros urbanos. Nesses lugares, que funcionam como espaços de memórias, armazéns de saberes, nos quais os homens apresentam suas contribuições artísticas, o nu feminino é, quase sempre, tema recorrente para atrair o olhar masculino, rico em sonhos e fantasias de posse e poder, porque é, assim como o tema: “uma exposição permanente/ uma galeria de quadros humanos/ que se vendem na galeria livre”.

O autor, devassando os sentidos de sedução que induzem ao prazer da criação textual, num símile de concepção, nos doa sua consciência – grafo e corporal – decodificando as metáforas do corpo e da cidade, criando alegorias citadinas do contraditório social, com a marca e o vigor da pantomima da dominação: “uma galeria mais que pública/ inaugurada pelo primeiro que chegou”.

Os traços do artista da palavra, induzem imagens pictóricas denunciadoras da escravidão masculina pela força do trabalho, e a feminina através do corpo como instrumento de sobrevivência no mundo colonial. Assim, a arte estimula a consciência da luta de classes não pelas qualidades da obra de arte, mas pelos ícones e símbolos de

poder que geram diferentes imagens de desejo, de apropriação e de despojamento, visto que os detalhes, na obra exposta, ampliam e aumentam a compreensão do estético feminino africano vivido pela atrocidade do sistema colonial que fez do corpo da mulher objeto da descartabilidade; isto porque, “o adquiridor nunca leva o seu quadro”.

O leitor entende, assim, o ardil devassador da imagem oriunda da *Exposição* que vende corpos enquadrados na mais valia da personalidade masculina que usa e, depois, cede o objeto do prazer, “para o outro Paraquedista” contemplado no jogo possessivo de diferentes imagens do desejo. Esse transforma a *Exposição*, no circunlóquio, pois a fila, como indica “o outro”, representa uma espécie de recorrência. Sob este aspecto, não há ambiguidade no poema, pois o estrangeiro está claro em Paraquedista.

Os textos aqui selecionados, perpetuam-se em imagens que primam entre o dizer e o prazer na apoteótica expressividade da linguagem feminina que se escora no cidadão como signo da transferência, pois adquirem a intensidade da rebeldia do prazer e do sentir através da literatura que se perpetua no “delírio da língua”.

Na criação literária, por exemplo e de acordo com os autores, existe um delírio da língua, procura de potências gramaticais e sintáticas, de um estilo, tensores, uma língua menor; e no seu próprio lugar, sem o escritor sair sequer de si, uma viagem pelos espaços intensivos do corpo, descoberta de territórios, tribos, povos, culturas, nações e religiões exactamente onde ficaram os afectos e perceptos inscritos como intensidades (PINTO DA SILVA, 2009, p. 42).

No devaneio da secreta lingual cidadina, no delírio da língua corporal, Malangatana ilumina achados poéticos com o fulgor da descoberta do magma da poesia como quem dialoga com Alda Espírito Santo “filho da população heterogénea/ brotada pela conjuntura/ duma miscelânea curiosa/ de gentes das áfricas mais díspares,/ da África una dos nossos sonhos/ de meninos já crescidos” (SANTO, apud FERREIRA, 1988, p. 455).

O poeta de temática cidadina elabora seu texto, esculpe-o, como uma obra de arte edificada nos subúrbios das cidades e da linguagem, pois, os elementos associados à paisagem, ao espaço, são instalados, objetivamente, na composição dos elementos urbanos: bares, ruas, árvores, avenidas que, no mundo colonial, como os homens, também estão em ruínas, porque, “[...] uma visão acabada do mundo não é compatível com a criação poética” (SCHLAFMAN, 1987, p. 171).

Portanto, podemos supor que, o ritual da escrita africana se assemelha ao do arquiteto que tenta equilibrar, com vista à obtenção dos melhores resultados

performáticos, o texto como arcabouço residencial. O escultor da palavra, buscar o equilíbrio de metáforas que brotam da miscelânea de metáforas inusitadas do cidadão feminino, qual corpo/fruto do “Desejo” de rebeldia, desde o texto como pretexto de denunciar, também, as querelas sociais. “E nas sanzalas/ nas casas/ nos subúrbios das cidades/ para lá das linhas/ nos recantos escuros das casas ricas/ onde os negros murmuram: ainda// O meu Desejo” (NETO, apud ŠPÁNKOVÁ, 2014, p. 28).

Os autores projetam, em suas produções artísticas, as vozes silenciadas durante décadas de opressão, das mulheres africanas que falam, através do literário, como se fossem confidentes da mesma dor. Elas confirmam, assim, que a literatura é a arte de tornar visível os sentidos invisíveis do social, pois os textos dialogam com os nossos sentidos como algo que brota da mesma origem e tem o mesmo valor.

Conclusão

Na derme dos poemas em análises – como observado – estão tatuadas imagens que não são somente as de e sobre a luta armada, mas, também, de outro ângulo de conquistas do humano, a corporal; revelando uma liberdade que pulsa sobre o sensual, através da luta com a palavra. Essas têm o íntimo do sensivelmente capturado no âmago do humano – suas ramificações se alongam no dizer e no prazer/existir corporalmente comprometido com o viver em liberdade. O texto, revela-se, pois, como patrimônio existencial que organiza o sensível e o inteligível nos espaços corporais e cidadãos africanos.

Neste constante jogo (re)inventivo, o autor africano, recria histórias demarcadoras das conquistas femininas que, depois de anos de castração, contaminam-se da fantasia libertária, deixando transparecer o quanto os saberes literários continuam impregnados dos ditames do colonialismo. E que, no átrio da escrita de e sobre o feminino, as poesias apresentam o homem “dividido, mutilado, incompleto, inimigo de si próprio (que) pode ser o homem contemporâneo que Marx chamou de alienado e Freud de reprimido – aquele que perdeu a antiga harmonia” (SCHLAFMAN, 1987, p. 45).

A harmonia do dizer recuperado no cenário geográfico, se confunde à harmonia do prazer na cartografia do corpo (que ainda expõe as escarificações do processo colonial) exposto em beleza, ritualidade e mitos mnemônicos, nas avenidas das cidades, carregando consigo algo de essencial das relações humanas, pois, como aduz Lemos (1999) – “(...) o teu corpo/ explode/ memórias dos pés/ à cabeça,/ em desordem” (LEMOS, 1999, p. 101).

Corpo e cidade compõem aromas de liberdades. Transitar na cidade, livre dos olhares do Outro, do antípoda, põe ritmo à vida que desde sempre é movência. Mover o corpo nas vielas das cidades confirma atos de sedução e conquista. Preenhe de olhares, cuja apropriação e controle são outros, deambula, o corpo feminino, na cidade pondo ritmo ao comércio, à vida que se alberga no trânsito do viver e conviver.

O cenário, como espaço necessário, dos adereços do corpo, seduz e induz a outras travessias, movências e trânsitos de culturas e de desejos que confirmam viagens corporais, movimentos, desvios, errâncias. “O deslocamento do vivido e do lembrado sustenta a imagem de um projeto literário pautado na utopia de homens e mulheres que idealizaram a construção das nações submersas num mundo colonial” (OLIVEIRA, 2014, p. 82).

Portanto, deduzimos que, através do levantamento bibliográfico, a mulher é privilegiadamente referenciada com solidariedade, respeito e humanidade no espaço material e linguístico, tanto nos textos aqui elencados, como na maioria dos textos sobre a temática feminina na literatura africana, o que nos despertou a presente investigação.

Referências

- ALEXANDRIAN. **História da literatura erótica**. Lisboa: Livros do Brasil, 1991.
- ALVAREZ, R. **Bodybuilders**: a construção do corpo, do sujeito e da alteridade enquanto objecto artístico, (Tese de Doutoramento) Algarve: UAlg FCHS, 2016.
- APA, L.; DÁSKALOS, M. A.; BARBEITOS, A. **Poesia africana de língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lacerda Editoras, 2003.
- CALDERÓN, D. E. **Breve diccionario de términos literarios**. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- CANDIDO, A. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Associação editorial Humanitas, 2006.
- CHABAL, P. **Vozes moçambicanas**: literatura e nacionalidade. Lisboa: Vega, 1994.
- FERREIRA, M. **África 3 – Literatura, arte e cultura**. Lisboa: Santelmo, 1979.
- LEMOS, V. de. **Ilha de Moçambique** – a língua é o exílio do que sonhas. Maputo: AMOLP, 1999.
- MACÊDO, T. Estas mulheres cheias de prosa: a narrativa feminina na África de língua portuguesa. In: LEÃO, Â. V. (Org.). **Contatos e ressonâncias**: literaturas africanas de língua portuguesa. Belo Horizonte: PUCMinas, 2003. p. 155-168.
- MARGARIDO, Alfredo. **Estudos sobre literatura das nações africanas de língua portuguesa**. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.

MESTRE, D. **Subscrito a giz**. 2004.

OLIVEIRA, J. Vozes femininas nas literaturas africanas de língua portuguesa. **Revista Contexto**, Vitória, n. 25, 2014.

PATRAQUIM, L. C. **Antologia poética**. Org. Carmen Lucia Tindó Seco. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2011.

PINTO DA SILVA, F. M. M. A. **Da Literatura, do Corpo e do Corpo na Literatura**: Derrida, Deleuze e monstros do Renascimento. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2009.

RICARDO, C. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

SANTO, A. E. In: FERREIRA, M. **No Reino de Caliban II**. Lisboa: Plátano Editora, 1988. p. 454–455.

SAÚTE, N.; SOPA, A. **A ilha de Moçambique pela voz dos poetas**. Lisboa: Edições 70, 1992.

SAÚTE, N. **Nunca mais é sábado – antologia de poesia moçambicana**. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

SCHALAFMAN, L. **A verdade e a mentira – novos caminhos para a literatura**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1998.

ŠPÁNKOVÁ, S. **Literaturas africanas de língua portuguesa I**. Antologia de textos literários. Brno: Masarykova univerzita, 2014.

XAVIER, L. G. **Literaturas africanas em português: uma introdução**. Macau: Instituto politécnico de Macau, 2017.

A grafoterapia em José Craveirinha – ilhado no manto de sedução de *Sacrário*

Edimilson Rodrigues*
José Nilton Rodrigues Frazao**

Introdução

O artigo dialoga com a beleza poética do texto *Sacrário* (CRAVEIRINHA, apud APA, BARBEITOS, 2003, p. 208) que, no requinte singelo do poeta, apresenta uma obra que tangencia as emoções e o prazer no diapasão da linguagem sensual e íntima do autor. A poesia africana de expressão portuguesa surge, pois, no texto em análise, como um jogo de sedução, do artífice da palavra africana – José Craveirinha (1922-2003).

Os enigmas da linguagem poética são conclamados ao espetáculo do canto que prenuncia o frêmito dos nervos na argúcia do sentir. Nos revela, o narrador das emoções, o que a emoção incendia com fogo de verbo que ilumina e aquece as palavras com entusiasmo poético.

No supremo minuto da criação, a concepção da poesia se irmana ao verbo prazer. Sons e gemidos, mito e fecundação, se congratulam na confissão do poeta que subverte o gozo ao primor da expressão, no apoteótico rigor da natureza, com travessuras da lavra poética.

O diálogo emocional, o teatral sentido do dizer, conclama criador e personagem ao espetáculo da vida, cujo cenário é a terra africana, as didascalias o histórico social,

* Graduação em Letras pela Universidade Federal do Maranhão (2001), Mestrado em Políticas Públicas pela Universidade Federal do Maranhão (2008) e Doutorado em Letras pela Universidade Federal Fluminense (2017). Professor do Centro de Ciências de São Bernardo MA de língua e literatura Espanhola. Líder do Grupo de Pesquisa AXOLOTL. Tem experiências nas áreas de Letras, com ênfase em Literaturas espanholas, brasileiras e africanas de expressão portuguesa e espanhola e, ainda, Literatura Infantil e Juvenil de África, Brasil e Espanha.

E-mail: em.rodrigues@ufma.br

** Graduado pela Universidade Paulista, UNIP, Brasil (2019), Especialização em Manutenção e Gestão Integrada. Universidade Federal de Ouro Preto, UFOP, Ouro Preto, Brasil. Especialização em Docência do Ensino Superior no IESFMA (2022) e Mestrando na Universidade Federal do Maranhão em Engenharia e Ciências Aeroespaciais (2022). Membro do Grupo de Estudos em Tradução e Intermidialidade – Axolotl/UFMA.

E-mail: jnr.frazao@discente.ufma.br

e, a atriz, a mulher, no centro do palco, vivendo em monólogo, o que as palavras, no encontro a dois, não traduzem.

Na metodologia investigativa desse trabalho, oriundo da nossa atuação de educadores, trazemos um recorte do poeta da luta armada, para mostrar outra faceta com a qual se arma – o texto sensual que alegoriza o átrio do corpo feminino, com a mesma sensibilidade do socialmente comprometido. Eis o convite à criação do nosso texto como possível respostas ao que afirmamos à época. Portanto, o objeto de investigação, resultante do labor acadêmico de nossa atuação no espaço da sala de aula, surgiu de comentários e discussões sobre o tema da poesia – *Sacrário*.

O poema se insinua na experiência dos sentidos contra a violência da natureza humana e da flora e fauna, aflorando no corpo e na poética de Craveirinha; assim, *Sacrário*, bem como excertos de outros títulos, nos servirão como contraponto da práxis poética de José Craveirinha.

São excertos que, na urgência da emoção, através do literário, doam vida na recuperação do imaginário coletivo comprometido com os rituais da ancestralidade, da história e da cultura, bem como da fauna, objeto de criação e símbolo da concepção, que possibilitam o voo no corpo feminino no ritmo da fecundação, conclamando espaços e paisagens que estampam as trajetórias de construções do sujeito, em processo de formação, ainda e sempre, com a natureza como coadjuvante de aventuras, românticas e socais, histórias e literárias.

Na complacência do verbo, o poeta conjuga-o em tempos áridos e curvilíneos; percebe o hoje e o amanhã como promessas infundadas em liberdade, porque ciente do poder de sua arma proclama – “O mal é conhecer um pouco os versos de Bertolt Brecht” (CRAVEIRINHA, apud SAÚTE, 2004, p. 100) que os despertam para o agora.

Como conclama do poder da escrita, tomamos o excerto “Traição é saber escrever e não escrever nada” para descrever momentos de pausas contemplativas arraigados no prazer do texto, como pretexto de “sentir e enxergar aquilo que não se pode compreender” (NUNES, 1995, p. 123), de imediato, numa leitura simplória de *Sacrário* para, na lavoura do corpo, como estratégia de escrita, não cometermos tal perfídia.

No corpo do poema – a inquietante aventura indutiva de liberdade

A linguagem do poeta, esbulha as regras do prazer contrárias às regras do escrever. O poema escravizado a língua do dominante, se libertando da linguagem do tempo poético de Craveirinha. Tempo que é ritmado nas sombras, nas curvas, nas entrâncias da linguagem e do corpo.

A mulher, em estado de letargia, desperta em açoite de palavras sonorizadas pelo poeta. Assim, natureza, mulher, linguagem assumem o mundo que desejam conquistar, logo, o prazer deixou de ser aspecto da metáfora para ser a própria metáfora da África, reconquistada no plano da poesia. Pois, é “[...] onde ibéricas heranças de fados e broas/ se africanizaram para a eternidade nas minhas veias” (CRAVEIRINHA, apud MEDINA, 1987, p. 157).

Algumas metáforas despercebidas pelo leitor, são eclipsadas pelo autor. A leitura de Craveirinha revela os arquétipos da criação, doa sons e imagens, que necessitam do colorido do leitor. Esse, aventureiro da linguagem, esbulha a criação do poeta, com o sentido do que ele, consciente ou inconsciente, esconde nos porões da palavra, com o mesmo rito do agricultor: “[...] onde minha mãe nasceu e me gerou/ e contigo comungou a terra, meu Pai” (CRAVEIRINHA, apud MEDINA, 1987, p. 157).

A poesia do poeta Craveirinha nos convoca à socialização da linguagem em partilha de saber com sabores de liberdade. Uma escrita que permite os trânsitos de descobertas, a errância da língua ronga e portuguesa nas margens da criação, um constructo de conhecimento que se alberga na travessia diaspórica: “E na longa noite de África/ havia/ almas perdidas em desejos de vida” (CRAVEIRINHA, apud MEDINA, 1987, p. 156).

Na alvorada da linguagem, o sol chega mais cedo, na companhia de versos que ecoam do *Grito negro* despertando o leitor ao rito da partida, mas, sonoramente, proporciona a audição da sensibilidade que deixou de ser aspecto do erótico velado para ser o próprio erótico, sob o alvor da linguagem. Porque o poeta perscruta a poesia “na lucidez da saudade” do pai, quando invoca a memória percuciente: “teus versos de improvisado em loas à vida escuto” (CRAVEIRINHA, apud MEDINA, 1987, p. 158). O autor da literatura armada, se arma de literatura no campo do sutil sensual – “e as tatuadas bailarinas macondes/ nuas/ na bárbara maravilha eurítmica/ das sensuais ancas puras/ e no bater unísono dos mil pés descalços” (CRAVEIRINHA, apud SAÚTE, 2004, pp. 80 e 81).

Há uma súbita associação entre corpo feminino e a feminilidade interdita na produção do poeta moçambicano, como no poema *Em quantas partes?*, onde o desejo do pão atrita com o desejo da carne – “[...] uma mulher despida é sempre um desejo/ mais aperfeiçoado do que todos os milagres” (CRAVEIRINHA, apud MEDINA, 1987, p. 161).

O sujeito poético desenha os múltiplos enlaces, entre a palavra e o signo que se alberga no corpo da mulher. O ponto culminante desta revelação é quando o poeta

associa mulher e terra, prazer de fecundar e de ser fecundada, qual símile dos elementos da natureza. Na poética de Craveirinha, a festa da linguagem convoca o corpo feminino e *corpus* poéticos ao desvelamento do natural, na entrância da carne, da cultura da história que atrita com o linguístico “nas maternas palavras de signos” (CRAVEIRINHA, apud MEDINA, 1987, p. 156).

Ser poeta é estar em constante processo de desacordo; mas, também, de acordo dele enquanto artista da palavra que a destrói e, ao mesmo tempo, a edifica com sintagmas e étimos das línguas que domina. O artífice da palavra é um vigilante que a desperta ao rito da travessia do labor, ao prazer da fecundação que se dissolve na forja alegórica de metáforas inusitadas. O trabalho da palavra é dispor, no tabuleiro da língua, as digressões do artífice das ideias. O poeta está, assim, enclausurado na masmorra da língua cuja companhia dialógica, é o verbo conjugado no tempo da madurez identitária: “e somente posso e devo amar/ esta minha bela e única nação do mundo” (CRAVEIRINHA, apud MEDINA, 1987, p. 157).

Alferes das ideais, sua patente está subordinada à criação e construção do quartel/poesia. Ali imantada de segredos em degredos de imagens, as palavras consorciam-se ao poder da invento-criatividade. Aliciando os sentidos da vigilância, acorda as metáforas ao som estridente dos corpos em atritos, à busca do prazer ou da livre excitação libertária em – “livres pomos tumefactos de sémen/ livres xingombelas de mulheres e crianças/ e xigubos de homens completamente livres” (CRAVEIRINHA, apud SAÚTE, 2004, p. 75).

Liberdade e prazer são objetos de uma mesma camada, pois exprimem o magma da criação como ato de concepção, sua ereção está no falo da linguagem, essa fecunda o eu poético masculino com o pendor do dizer na sensibilidade do feminino: “E carnudos/ gomos de lábios escarlates de virgindade/ nas nossas pálpebras” (CRAVEIRINHA, apud SAÚTE, 2004, p. 93).

O poema consome o tempo do poeta; o poeta assume o tempo da poesia para dizer do verbo e das memoráveis travessuras da linguagem que, à porta do prazer, exala vocação de transeunte no corpo da mulher, para satisfação do corpo da linguagem. “E o nosso amor de homens/ Descerra os olhos ao nu mais feminino/ De um par de pernas nacionais abertas/ Na insolação viril do xigubo.” (CRAVEIRINHA, apud SAÚTE, 2004, p. 75). O ritmo da criação está no ritmo da concepção do ser ancestral, que, na lide do corpo, lida com as memórias do social. Na luta plangente do verbo-social e do verbo-história, a literatura diz que ambas lutam como os mesmos instrumentos, mas de modo distinto: a palavra poesia.

Adentra assim, o autor de SIA-VUMA, a história social dos eventos, para inventar o evento social da história do prazer, num mundo obnubilado pelo corpo subtraído, suprimido, despojado da linguagem e do som (cadência do sentir da poética do autor) no vibrato da emoção africana e da reprovação enérgica – “Eu-cidadão do espírito das luas/ carregadas de anátemas de Moçambique” (CRAVEIRINHA, apud SAÚTE, 2004, p. 81). E mais nos declara esse poeta do *Manifesto*, na melodia da luz, e na luz melódica do movimento pintados com palavras: “Eu tambor [...] Eu tocador de presságios nas teclas das timbilas chopos” (CRAVEIRINHA in SAÚTE, 2004, p. 81).

O poeta Craveirinha, na argúcia da criatividade, de voluptuosidade em voluptuosidade, liberta o silêncio, e faz dele seu cúmplice com imagens “nostálgicas de novos ritos de anunciação” (CRAVEIRINHA, apud SAÚTE, 2004, p. 79).

Seus textos evocam o som do mar, das ruas, das casas de latão e zinco, e da festa do gozo, na propulsão do prazer. Descrevem o que se passa no íntimo das famílias, no seio do lar, e no circuito do prazer que, para o poeta, pode ser a mata, a praia, o quintal, o campo das colheitas, na concepção de um *Manifesto* do prazer de existir. Ser incontestado e conhecedor do lócus da criação, internaliza o dizer em agonia da sensação de descortinar mitos, identidades retidas nas “velhas rotas”.

Ah! E meu
corpo flexível como o relâmpago fatal da flecha de caça
e meus ombros lisos de negro da Guiné
e meus músculos tensos e brunidos ao sol das colheitas e da carga
e na capulana austral de céu intangível
os búzios de gente soprando os velhos sons cabalísticos de África
(CRAVEIRINHA, apud SAÚTE, 2004, p. 80).

Em diapasão de criação como quem fecunda, os signos são conclamados e evoluem do ambiente natural e acústico da linguagem, para o artificial, onde o poeta e os temas da África fecundam a criação literária na “vertigem púrpura das capulanas” (CRAVEIRINHA, apud SAÚTE, 2004, p. 93).

As imagens que se gestam no corpo da palavra se espalham como raiz pelo corpo da mulher, formando assim, um tecido único – na lavra da lavoura sexual “sem o gozo comum dos sexos/ e coxas delas penetradas/ a invencíveis machos de liberdade” (CRAVEIRINHA, apud SAÚTE, 2004, p. 93).

A lavra, como fruto de prazer, arando o próprio corpo põe palavras e letras, no escaninho da memória. Assim, prazer e escrever são constructos da mesma fonte. As

poesias, fontes alegóricas do criador/narrador, espargem água benta e sêmen na ágora do dizer/sentir. No átrio do desespero, o poeta tangencia a linguagem dos corpos ao ritmo dos tambores e das brisas africanas “até à consumação da grande festa do batuque” (CRAVEIRINHA in MEDINA, 1987, p. 160) até o limite da invenção pois, aduz: “Tenho que arder/ E queimar tudo com o fogo da minha combustão.” (CRAVEIRINHA, apud SAÚTE, 2004, p. 71).

Os versos acasalam sentidos e sintagmas que hibernam na metáfora do prazer do dizer, e do dizer com ou sem *Exíguas palavras* que se alastram pelo corpo da ideia, porque o poeta é artífice do imaginário sócio-histórico, arquiteto das moradas da ficção que friccionam os da vida. No preâmbulo de sua produção, a poesia é conquista de emoção, desde o átrio da imagem¹.

O sujeito poético escande a emoção em partes incontáveis de dor e recordações do antigo regime colonial. E essas partes vão compondo as encruzilhadas de imagens e metáforas inusitadas que se transformam em matéria de versos. Essas aglutinadas ao prazer de sentir e sentido o prazer do dizer que fecunda a arte da palavra literária “de homem do Tanganhica, do Congo, Angola, Moçambique e Senegal” (CRAVEIRINHA, apud SAÚTE, 2004, p. 81).

Os poemas, como mensagens cifradas, trazem os ícones da angústia e da solidão decalcadas em símbolos da esperança. O fabulário, sua marca transgressora de escrita, decalca imagens e saberes do social africano fundindo as fontes lusas e ronga no corpo da escrita.

O poema, expressão de uma tortura, partilha, revela as muitas dores do homem e da sociedade moçambicana. Como quem conhecer a dor e a tortura, sofre as digressões na pele e transporta-as com as mesmas escarificações para o corpo da poesia.

Vivacidade, tolerância e empatia são instrumentos poéticos de escrita do histórico, mas são também, denúncias das atrocidades sociais em Craveirinha. O sujeito poético que narra as ações do poeta de *Poema do futuro cidadão* é o mesmo que convoca ao banquete do verbo e da ancestralidade em *Karingana ua Karingana*; nessas obras, as imagens decalcam as sombras do sistema colonial colorindo-as com a cores do

¹ A palavra imagem aparecerá muitas vezes neste trabalho definido por: “Término de origen latina (*imago*: semejanza, retrato, copia) que sugiere la idea de representación sensible de un objeto o de una persona. La literatura opera con imágenes creadas por la fantasía del escritor. Estas imágenes cumplen la función de representar, de dar forma sensible a ideas, conceptos, intuiciones, sensaciones que el poeta desea transmitir. Con el fin de plasmar una realidad en su corporeidad sensible, el poeta tende a suscitar en el lector idénticas sensaciones a las que él experimenta ante esa realidad o ante el objeto de su imaginación. Esto lo intenta creando una serie de imágenes que van dirigidas a los diferentes sentidos (vista, oído, olfato, gusto, tacto) (CALDERÓN, 2000, p. 285).

ancestral. O anima da criação se consorcia ao da escrita de Craveirinha para iluminar os saberes da invenção.

O vigor da escrita se confunde com a virilidade do homem que possui a palavra na dura travessia da linguagem, dominando o verso para apresentá-lo como cúmplice de descobertas, indubitavelmente, entrelaçados a corpo nus e febris, corpos imaginados e decantados, corpos estirados ou recolhidos ao sol do prazer da poesia.

Desse modo, a poesia grávida de sentidos e imaginários, vai à rua de braços dados com as metáforas inusitadas, respirando liberdade e exalando conquistas. O verso de Craveirinha dialoga com o corpo da palavra como se fora o corpo da mulher amada.

Pelo exposto nas linhas anteriores, deduzimos que o sensual e o profano estão de mãos dadas com o experimentalismo de escrita que, rude e aplainado pelo histórico-social, fecunda a poética como ofertório às divindades moçambicanas no histórico-literário.

Nessa voragem do olhar do poeta, sobre o espectro da mulher, podemos finalizar este capítulo induzindo que a obra sensual de Craveirinha, nos doa uma bioeroticidade: pois os poemas sobre a mulher/terra revelam o modo sensual como o poeta recompõe suas emoções ante o manancial feminino – sinédoques do corpo: pernas, coxas, lábios, bocas e pés no eflúvio do gozo; e na metáfora alegórica do prazer: cheiros, cores, suor, missangas, vozes e ritmo na sinestesia de formas, volumes e salmoura da carne; na metáfora alegórica da criação: semente/sêmen, cova/líquido, mãos e músculos no devaneio da sementeira do prazer/plantar.

O poeta subverte a palavra ao supremo minuto da concepção

O delírio da palavra, em Craveirinha, não se detém somente na descrição fugaz do corpo feminino, como observamos no tópico anterior. Mas, da alvura das imagens que se albergam no prazer do corpo, pois ele é constituinte do poder de criação. As emoções do verbo escorrem aos recantos da linguagem e continuam a alagar os sentidos da rebeldia: frásica, sonora e degustativa, religiosa e mundana, iluminando o manto da criação.

A rebeldia se desintegra da língua do dominante, para albergar, inteiramente livre, a casa/morada da poesia: corpo feminino, caminhando de mãos dadas com o poeta; ele, no acasalamento, entre mulher e terra, fecunda o verbo com a fertilidade do ancestral edificado de sentidos de liberdade e prazer.

O autor de *Hino à minha terra* quebra os paradigmas da criação poética com a estética ocidental, trazida pelo colono e a metrópole representada pelos santos

católicos, pelas orações e seus atos ecumênicos. Assim, o poeta dialoga com o religioso, para simular em *Sacrário* o lócus íntimo feminino onde abriga não só o ostensório e a píxide, mas os sentimentos, as emoções vistas e sentidas, através do abrigo do prazer. Sua eucarística está comprometida, como diz (CHIZIANE 2004, p. 186), com “a boca misteriosa” que permite ao poeta cantar experiências de “belos poemas de dor e saudades”. Desta forma, na sutileza do dizer, sente o que diz com a força e beleza do ser poeta que destrói símbolos e mitos, deuses e religiões, para edificar o tabernáculo do seu prazer – a poesia, desde o cofre feminino.

A primeira emoção do poeta, como percebemos no texto, é o momento do delírio da linguagem que ecoa pela natureza. O poema de Craveirinha se impõe, no corpo da linguagem e do social, como símbolo da destrutibilidade dos códigos linguísticos e estéticos do dominante, para se impor como revisitação melódica, fundindo “[...] a letra e o som: o poema, coordenado à pauta musical, destina(va)-se ao canto e à instrumentação” (MOISÉS, 1996, p. 75).

Destarte, o poema se constitui como júbilo musical ornado pela epifania da perfeição do breve, marcando o ritmo e fulgor da escrita, através do compasso entre o prazer e seu itinerário narratológico. A obra do poeta moçambicano, abre uma latência em sincronia do existir histórico, na confissão direta do *Sacrário* porque o poeta aprisiona o tempo em sentido de liberdade do corpo, cantando em altíssimo, o prazer que exala da mulher. Vejamos as deliberações do *Sacrário* (CRAVEIRINHA, apud APA; BARBEITOS, 2003, p. 208).

Sacrário

Ausência do corpo.
Amor absoluto.

Hosanas de Sol.
De chuva.
De areia.
E andorinhas
resvalando as asas
no consternado ombro cinzento
de uma nuvem.

E uma hérbia mantilha
teu sacrário
velando.

Numa torrente de suave devaneio, o poeta traceja a rota de sua emoção num peremptório dever da sedução que induz a muitas leituras desde sua cantiga. A descrição poética, a musicalidade e harmonia dos versos, dão ao corpo do poema, brevíssimos instantes de respiração melódica, símile da respiração prazerosa do sujeito poético. O ato é abreviado em sintagmas nominais que se misturam: corpo, Sol, chuva, areia, andorinhas, asas, ombro, nuvem culminando em *sacrário*.

Pela escolha dos étimos, observamos que o poeta, apaixonado pelos componentes da natureza africana, recompõe o lirismo grafológico africano em lirismo visual. A cena marca, profundamente, a rebeldia do poeta consciente dos valores e belezas de sua terra. Ela está margeada por “Hosanas” que rebelam o canto *in natura*, na prospecção das descrições poéticas. Essas consorciadas a elementos que compõem o paisano (corpo, ombro) e a paisagem (chuva, areia, andorinhas)² na cadência do mítico-religioso (*sacrário*).

A fauna se apresenta na imagem das andorinhas. Elas deslizam ou caem? Se deslizam o espetáculo é o voo, se caem o contraditório se compõe na morte simbólica das andorinhas que, à busca da chuva, fenecem. Quando pensamos no deslizar, há uma relação mais terna, pois as andorinhas são familiares da nuvem animalizada. O ombro simboliza amizade. Então, a personificação da nuvem conduz à antítese. Quem cede o ombro ao outro que chora é diferente, aqui; no texto de Craveirinha, o que chora é o mesmo que cede o ombro ao pouso. Isto porque as andorinhas, supostamente, pousadas, ruflam as asas, depois do pouso no consternado ombro que, porque cinzento, carregado de água.

Noutro extremo, mais relacionado ao tema da sensualidade desde o poema *Sacrário*, a andorinha é personagem mítico e carrega o emblema da fecundação. Pois, “Na China antiga fazia-se coincidir a chegada e partida das andorinhas com a data exata dos equinócios. O dia de sua volta (equinócio da primavera) era ocasião de *ritos de fecundidade*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 51).

Portanto, dos versos “E andorinhas/ resvalando as asas/ no consternado ombro cinzento/ de uma nuvem.”, entendemos que elas vão à nuvem buscar água, o que nos induz a pensar que é primavera, mês das flores que prenunciam frutos, na mais suprema

² Para os bambaras do Mali, a andorinha é uma auxiliar, uma manifestação do demiurgo Faro, senhor das águas e do verbo, e expressão suprema da *pureza*, em oposição à terra, originalmente poluída. A andorinha deve seu papel importante ao fato de não pousar jamais no solo; está, por tanto, isenta de conspiração. É ela que recolhe o sangue das vítimas no sacrifício oferecido a Faro, para levá-lo aos espaços superiores, de onde descerá sob forma de chuva fecundante. Tem, então, um papel de veículo no mecanismo cíclico da fecundação da terra; mas também na fecundação da mulher, por intermédio do suco do tomate selvagem, que leva, igualmente ao céu (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 51).

metamorfose da natureza. Assim, para os estudiosos citados acima, “o rito sazonal, (*yin yang*) das migrações das andorinhas é acompanhado de uma metamorfose: elas se refugiam na água”. No texto, a água está prenunciada em “nuvem cinzenta”: “expressão suprema da pureza”, segundo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 51).

Pelo exposto, as imagens captadas da poesia *Sacrário* proporcionam perceber que a poética de Craveirinha, “Não é um culto, mas a vitória da razão sobre o mito. Não é um movimento dos sentidos, é um exercício do espírito. Não é o excesso do prazer, mas o prazer do excesso” (ALEXANDRIAN, 1991, p. 365), na simplicidade do dizer.

Os símbolos do corpo social se aglutinam no sócio corporal da palavra africana, posto que, a leitura de *Sacrário*, nos convida à festa da intertextualidade: “com cheiro de frases e areia molhada” (SANT`ANA, apud SAÚTE, 2004, p. 131), na – *Música ausente* da autora moçambicana, ainda que, com caracteres diferenciados, não divergem do lirismo do poeta de *Sacrário*, pois a emoção os torna infatigáveis cronistas do *sensual sutil na literatura africana*³.

³ A título de exemplos, reduzidos aqui, devido ao rigor do artigo e o método científico, vejamos: Gosto de chegar-te a boca ao pólen,/ ao coração da flor que preservas, trabalho que a fadiga não merece/ nem perturba./ Gosto de colhê-lo na sua total doçura,/ com os lábios, primeiro,/ como as vespas,/ e a boca quase endurecida/ de tanto o celebrar.// Gosto da flor que és/ assim exposta/ por entre os dentes/ e a húmida língua/ da volúpia. (WHITE, in SAÚTE, 2004, pp. 565 e 566); Tu/ doce acre/ linfo possuído/ que a terra grita./ Amo-te assim/ neste lado do barco. (WHITE, in SAÚTE, 2004, p. 558); VILANKULU BY NIGTH – a valsa/ à vela/ na vila/ à volta/ da vulva. (GUITAR JR in SAÚTE, 2004, p. 579); *Entre as areias e o mar* – Entre as areias e o mar viaja/ o teu olhar. O teu corpo respira/ com os sinuosos traços das vagas/ e as sensações e a doçura e a ira// São a própria luz feita desejo./ O meu ópio será os teus anseios/ e as palpitações de teus lábios/ os gritos das gaiotas e os teus, // na fusão lúdica do sémen e dos rios./ Na confrontação devorado é o desejo/ e enquanto a paixão parte, voa/ o espírito em busca de outros sóis. (LEMONS in SAÚTE e SOPA, 1992, p.119); *Amêndoa de Mombaça* – Por ti/ colhi o luar/ na cabaça// comi o retrato/ na vidraça/ feri// o gargalo/ na taça/ bebi/ onde bebe/ a caça/ por ti// por tua amêndoa de/ Mombaça (MESTRE in APA 2003, pp.105 e 106); *Afasto as cortinas da tarde* – Afasto as cortinas da tarde/ porque te desejo inteira/ no poema// e passas de capulana/ teu corpo como as dunas/ plantadas de pinheiros/ rumorejando perto// as fúrias das ondas/ caindo brandas/ no meu gesto (PATRAQUIM in SAÚTE 2004, p. 462); *Ó minha palavra nua* – ó minha palavra nua/ idioma do teu corpo// aqui fundo a raiz/ e o espaço/ neste ciciado cio/ teu monte azeviche/ aberto às manhãs/ cacimbado a nervo! (PATRAQUIM, 2011, p. 23); *Assim te sei amar* – Só assim te sei amar/ Ana/ entregando-me todo a ti/ para que me amordaces em ti mesma/ como se fosses um totem/ sentir que as tuas tranças/ me cingem a musculatura/ e me amolecem o vigor/ para que eu morra em ti enroscado.../ Só assim te sei amar/ Ana/ penetrado em ti/ até à ínfima porção de mim/ sentir a vida a esvair-se-me (sic)/ enlouquecido pelo langor/ dos teus lábios bordejado/ e hipnotizado pela alvura possessoria/ dos teus olhos em êxtase.../ Só assim, Ana/ te sei amar com todo o meu ser! (BUCUANE in SAÚTE, 2004, p. 455); *Quando elas abrem* – Quando elas abrem/ Fecho meu instinto/ Catalizo a vontade delas/ Despindo-me para as satisfazer// E provém/ A ausência do sentido/ Que o dado tempo/ Enche-me de carência// Escapulo/ Torno-me um rebelde/ Da ocasião que elas legam/ Meu prazer adulterado. (MATINE in SAÚTE, 2004, p. 613); *Mulher de M`Siro* – O m`siro/ encantamento dos meus olhos/ perfaz a tua insular imagem./ No litoral do teu corpo/ a apoteótica espuma/ do orgasmo das ondas./ Ó júbilo na

O recôndito do prazer está na ausência do corpo que traz, à memória, o êxtase das recordações do “Amor absoluto”. O cântico litúrgico é composto na hosana que, para o poeta, é um hino de ação de graças ao prazer. O júbilo de contemplação busca as tipologias cerimoniais para declarar, através da liturgia poética, o espargir de água da chuva, no sacrário feminino imantado de fertilidade: “ombro cinzento/ de uma nuvem”.

O pesaroso, desde “consternado”, nos induz à reflexão de que o sujeito poético está triste, com a situação captada pela imagem do sacrário religioso que detém objetos sagrados a serem guardados, velados em segurança, enquanto ele não tem segurança alguma, tampouco respeito aos objetos da sua cultura. Assim, ele cria seu sacrário para depositar o que tem de mais significativo – a semente de gente ou do natural, porque a chuva está prenunciada “no consternado ombro cinzento/ de uma nuvem”.

Importa destacar, mais uma vez, que o tabernáculo se constrói no corpo da mulher, com as regras da necessidade da escrita direta, precisa, com brevíssimos tópicos frásicos. Observemos o uso da pontuação no texto. No gramatical, a moldura do sacrário é fechada com pontos que finalizam as ideias, tanto dos versos como do poema, em total ausência de vírgulas.

Dentro dessa moldura frásica se multiplicam as ideias que fornecem novos aspectos num crescendo de contemplação visual – “E uma hérbia mantilha/ teu sacrário/ velando.”. Por aí, deduzimos que o poeta se multiplica em personalidades ante o texto *Sacrário*, na evidência do real idealizado e o irreal criado, dentro dos quais se aglutinam personalidades e momentos históricos distintos, criados pelo viço da linguagem que dialoga entre o real histórico e o ficcional literário: “Ausência do corpo” que, do período de exceção, pode trazer, à memória, a consternação do “Amor absoluto”.

Como constructo dessa multiplicação de personalidades, os fantasmas reaparecem ante o sacrário que guarda, agora, no longínquo, o corpo do ente querido destroçado pelo colonialismo: “E uma hérbia mantilha/ teu sacrário/ velando”. As metáforas inusitadas em Craveirinha são recursos grafoterápicos – tentam curar a dor do colonialismo no miasma da palavra e, também, abrem a acústica das imagens para sanar as mazelas da história e destinos do sujeito, através da única terapia possível – contar para curar, e escrever para saciar o silêncio do drama vivido. Funde assim, Craveirinha, duas concepções de vida, só conciliáveis, através da terapia da escrita que se completa na busca de satisfação e denúncia, na fenda do prazer e do conceber.

falésia do canto (SAÚTE, 1992, p. 123). Algumas dessas poesias foram por nós analisadas em “*Sedentário em teu corpo*” – o sensual sutil na literatura africana.

A poesia de Craveirinha, como já apontada em diversos momentos, opera com imagens dirigidas a diferentes sentidos. Vale o destaque para dizer que além da imagem cromática em: “ombro cinzento de uma nuvem”, temos a imagem auditiva no verso: “Hosanas de Sol”, e, ainda, a imagem visual perceptível em: “Ausência do corpo” e “teu sacrário/ velando”. As imagens em “Hosanas de Sol./ De chuva./ De areia” nos induzem à reflexão: o poeta dirige o olhar do leitor para os sentidos da imagem sinestésica pois: “[...] se dan cuando se realiza un trasvase de sensaciones de un sentido a outro” (CALDERÓN, 2000, p. 286) que, nos versos acima, são auditivas, térmicas, sonoras, tácteis.

Nessa *apoteose da palavra e do canto*, usando um título de Secco (2002), Craveirinha, no uso sutil do seu lirismo, exorciza o tradicional para proporcionar “o sentido da beleza carnal e até da elegância moral nas perversões” (ALEXANDRIAN, 1991, p. 359), através da linguagem. Ciente de que, a poesia africana, cindida em dois, demonstra o que Schlafman fala sobre a recomendação de Roa Bastos – “falar contra a palavra, escrever contra a escrita, inventar histórias que sejam transgressão da história oficial, minar com a escrita subversiva e desmistificadora a língua carregada da ideologia da dominação” (SCHLAFMAN, 1998, p. 139), é o que propõe o poeta da Mafalala, com ou sem o rigor do sensível corporal, mas com uma enorme compreensão da vulnerabilidade do ser humano, sua fragilidade, bem como a violência existencial, vivida por eles, ante os códigos do dominante.

Deduzimos que, lutando contra as regras da língua do dominante, o escritor moçambicano se torna o mais fervoroso e obediente usuário da língua. Essa funciona como denúncia e resistência, oscilando sempre entre o sensual e o surreal, fecundada e fecundando a criação de étimos da nação africana em compromisso com o estético.

Concluindo tais ideias, afirmamos que, os objetos sagrados do poeta, postos no sacrário feminino, são velados pelo sujeito histórico, num ritual, evidente, de metáforas entre o mundano e o clerical, onde a capela da poesia vela a semente, qual símile da hóstia católica.

A poesia de Craveirinha desvirtua o ímpeto do colonialismo patriarcal, mutilando os dogmas da linguagem que direcionam ritmo e imagem somente ao erótico. Craveirinha cerze o verso à sensibilidade sutil do dizer humano, na grafia do prazer feminino, denunciando as escarificações do sujeito.

Considerações finais

Como conclusão, constatamos que há uma outra temática na qual o poeta Craveirinha se destaca: a sensual, com o primor da escrita que seduz e ampara, descreve e inscreve a mulher que se recria na medida em que vive os acontecimentos do humano, com o rigor da escrita.

O drama da linguagem sensual, irremediavelmente, é percebido pela expressividade acústica e visual na poesia *Sacrário* de Craveirinha. O poeta crê na escrita como arma de sedução, pois investe, significativamente, na linguagem com respeito e responsabilidade sobre o mundo feminino, na dramática vida subjugada por violências patriarcais.

Os textos do poeta José Craveirinha se convertem em reverso do enganoso jogo do colonialismo que ocultava as falas do homem e da mulher em silêncios e interditos. Pois, tanto na poesia de combate, quanto na poesia sensual, o poeta se converte em porta-voz da recordação, sonoramente, pois aquela existe no amago de seus textos, fazendo-a vibrar em ressonâncias de memórias, mediante a recordação que afirma o sujeito histórico. Pois, o escritor, na semiótica do sensível, vive as mentiras do real na realidade da ficção.

Da análise do texto *Sacrário*, podemos dizer que o poeta anuncia que dentro dele incendeiam apocalípticos recomeços. Apaixonado pelo corpo como santuário do prazer, suas imagens narram profundamente a rebeldia, consciente, da poesia africana de e sobre o feminino. Porque as descrições poéticas das relações e dos afetos alimentam-se do exagero metafórico da Maria/Mulher: fonte de inspiração e transpiração – poética e humana.

Referências

- ALEXANDRIAN. **A história da literatura erótica**. Lisboa: Livros do Brasil, 1991.
- APA, L.; DÁSKALOS, M. A.; BARBEITOS, A. **Poesia africana de língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lacerda Editoras, 2003.
- CALDERÓN, D. E. **Breve dicionário de términos literarios**. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- CANDIDO, A. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Associação editorial Humanitas, 2006.
- CHABAL, P. **Vozes moçambicanas: literatura e nacionalidade**. Lisboa: Vega, 1994.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1999.

CHIZIANE, P. **Niketche – uma história de poligamia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CRAVEIRINHA, J. **Babalaze das hienas**. Maputo: AEMO, 1997.

CRAVEIRINHA, J. **Cela 1**. Lisboa: Edições, 70, 1980.

CRAVEIRINHA, J. **Karingana ua Karingana**. Lisboa: Edições, 70, 1982.

CRAVEIRINHA, J. **Maria**. Lisboa: Caminho, 1998.

CRAVEIRINHA, J. **Xigubo**. Lisboa: Edições, 70, 1980.

LEITE, A. M. **A Poética de José Craveirinha**. 2. ed. Lisboa: Ed. Vega, 1991.

MEDINA, C. de A. **Sonha mamana África**. São Paulo: Edições Epopeia, 1987.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1996.

NUNES, B. **O drama da linguagem**. Uma leitura de Clarice Lispector. Ática São Paulo: Editora, 1995.

PATRAQUIM, L. C. **Poetas de Moçambique**. Organização de Carmen L. Tindó Secco. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SAÚTE, N.; SOPA, A. **A ilha de Moçambique pela voz dos poetas**. Lisboa: 1992.

SAÚTE, N. **Nunca mais é sábado – antologia de poesia moçambicana**. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

SCHLAFMAN, L. **A verdade e a mentira – novos caminhos para a literatura**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1998.

SECCO, C. L. T. A Apoteose da Palavra e do canto: a dimensão “neobarroca” da poética de José Craveirinha. **Revista USP**, n. 2, 2002.

ŠPÁNKOVÁ, Silvie. **Literaturas africanas de língua portuguesa I**. Antologia de textos literários. Brno: Masarykova univerzita, 2014.

Sophia de Mello Andresen e a claridade na cidade

Fernanda Rodrigues Galve*

Introdução

“A poesia está na rua”, frase da poeta Sophia de Mello Breyner Andresen, em 25 de abril de 1974, durante a Revolução dos Cravos. Essas palavras foram sopradas e ecoadas ao clarear a cidade por novas direções. No contexto de luta por liberdade, democracia e deposição do regime Salazarista. O tema aqui proposto, percorrerá o conceito de cidade e sua relação política, através dos poemas de Sophia de Mello (1919-2004). Poemas produzidos, principalmente, durante as décadas 70, em Portugal, integrados na obra *O nome das coisas* (1977).

A proposta, nesta breve análise, é um caminhar pela cidade, que é nomeada pela palavra poética como espaços do ser, do clarear, do fazer e do dizer. Parte dessa investigação foi apresentada durante o evento X *Jornada Internacional Política Pública* da UFMA em 2021. Neste estudo, a palavra poética movimenta o tempo e apreende a cidade como espaço da reflexão. Para a poeta a claridade vem depois do caos que está em movimento e na liberdade no agir político e social.

No livro *O nome das coisas*, de Sophia de Mello, a palavra é evocada através da reflexão da falta de luminosidade promovida por exílios, mortes e tensões políticas do momento da escrita. Percebe-se em suas palavras uma luminosidade, uma historicidade a partir da Revolução dos Cravos e da derrubada do regime Salazarista. Para a autora, a claridade possível de ser estabelecida a partir das transformações sociais e democráticas. Um bom exemplo está no poema *Nesta hora*, 20 de Maio de 1974:

Nesta hora limpa da verdade é preciso
dizer a verdade toda
Mesmo aquela que é impopular neste dia

* Graduação, Mestrado e Doutorado em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Pós-doutorado pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Atualmente é docente do Curso de Licenciatura em História da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Experiência na área de História Social, com ênfase em História da América Latina e literatura e metodologias do ensino de História.
E-mail: galvefernanda9@gmail.com

em que se invoca o povo
Pois é preciso que o povo regresse do seu
longo exílio
E lhe seja proposta uma verdade inteira e
não meia verdade
Meia verdade é como habitar meio quarto
Ganhar meio salário
Como só ter direito
A metade da vida
O demagogo diz da verdade a metade
E o resto joga com habilidade
Porque pensa que o povo só pensa
metade
Porque pensa que o povo não percebe
nem sabe
A verdade não é uma especialidade
Para especializados clérigos letrados
Não basta gritar povo é preciso expor
Partir do olhar da mão e da razão
Partir da limpidez do elementar
Como quem parte do sol do mar do ar
Como quem parte da terra onde os
homens estão
Para construir o canto do terrestre
_ sob o ausente olhar silente de atenção-
Para construir a festa do terrestre
Na nudez de alegria que nos veste (ANDRESEN, 2018).

Na claridade da palavra, a escritora nomeia no poema a História, "Nesta hora limpa da verdade é preciso dizer a verdade toda/." É a luminosidade, o final da escuridão ao revelar, ao dar sentido e movimento ao que foi vivenciado. A poeta nomeia o que a abalou em uma linguagem que dê suporte ao tempo da memória tanto individual quanto coletiva como forma de vestir o novo enquanto desejo.

Sabe-se que cidades são transformadas e observadas constantemente por seus cidadãos. Os poetas, possuidores da palavra, do nomear, engendrar dialogicamente, enlaçam a cidade com sentidos e sentimentos. Seus versos apreendem universalidades das ações humanas. Olhares individuais e de vivências que percorrem na cidade, suas ruas, prédios e praças. Por conseguinte, a poeta Sophia de Mello recolhe sensações na construção de suas memórias das cidades por onde viveu.

Como ação para investigação seguiremos dois caminhos que, de imediato, nos interessa analisar nessa breve análise. Em primeiro lugar, a cidade é delineada nos poemas, como um espaço de reflexão e embate político e social? Em um segundo trajeto, pelo caminhar a cidade por uma obra poética, documento de análise, apreenderemos o conceito de cidade e suas memórias?

Deste modo, na bifurcação da Literatura e com a História tentaremos promover um fluxo entre os esses dois caminhos. A proposta é delinear saídas possíveis, escritas pela poeta, de uma liberdade tão desejada. No contexto de sua escrita estão presentes grades, exílios, perseguições e proibições. No *Poema* ela expressa essa relação:

A minha vida é o mar o abril a rua
O meu interior é uma atenção voltada para fora
O meu viver escuta
A frase que de coisa silabada
Grava no espaço e no tempo a sua escrita (ANDRESEN, 2018, p. 575).

Desta forma, é possível pensar como suas palavras poéticas criam imagens inspiradas por seu engajamento político e sua luta por liberdades. Além disso, o mês de abril, o mar, o vento são marcos de tempo em seus versos. Nesse sentido, a paisagem, em sua escrita poética descreve lembranças e movimentos. A cidade para a escritora em muitos de seus poemas, cria isolamentos, molda pensamentos e ações frente ao contexto de cerceamentos sociais. Além disso, a palavra poética nomeia o tempo e versa a cidade. Um espaço que mistura sons, ruídos e silêncios. No poema, *Cidade* ela define:

Cidade, rumor e vaivém sem paz das ruas,
Ó vida suja, hostil, inutilmente gasta,
(...)
As imagens vivem e vão cantando libertadas
E no secreto murmurar de cada instante
Colhi a absolvição de toda a mágoa (ANDRESEN, 2018, p. 74).

No poema essa hostilidade ruidosa de um espaço frio, desumanizado transmite a mágoa que é perdoada pela palavra e pelo dizer. Neste sentido, “o discurso poético, por sua vez, é aquele que expõe, que mostra ou que deixa escutar o dialogismo que o constitui, (...) as vozes contraditórias dos conflitos sociais.” (FARACO, 2007, p. 34).

No caso, o diálogo entre diferentes discursos que configuram a cidade e/ ou uma sociedade são para a escritora matéria de representações. No movimento do tempo seus poemas trazem imagens da linguagem e da história. Portanto, encontramos que:

[...] as ciências humanas não se referem a um objeto mudou a um fenômeno natural, referem-se ao homem em sua especificidade. O homem tem a especificidade de expressar-se sempre(falar), ou seja, de criar um texto (ainda que potencial). Quando o homem é estudado fora do texto e independente do

texto, já não se trata de ciências humanas (mas de anatomia, de fisiologia humana, etc.) (FARACO, 2007, p. 93).

Neste ponto, a vida encontra signos e significação para o provocar o social e o político, inseridos na cidade. A palavra poética, aqui vem documentar o social e ocupar a cidade por um caminhar individual e crítico da poeta Sophia de Mello:

Sabemos que a vida não é uma coisa e a poesia outra. Sabemos que a política não é uma coisa e a poesia outra. Procuramos o coincidir do estar e do ser. Procurar a inteireza do estar na terra é a busca da poesia (ANDRESEN, 1977, p. 78).

A poeta nasce em 1919 na cidade do Porto, mas durante a década de 40 se muda para a cidade de Lisboa, onde se casa com o advogado Francisco Sousa Tavares. Ele que durante o regime Salazarista defende alguns presos políticos e foi preso pelo PIDE.

Durante sua trajetória de vida, Sophia de Mello, foi atuante como escritora de poemas, livros infantis além de tradutora de autores clássicos. Ela denunciou ativamente o regime salazarista e lutou por direitos. Participou dos movimentos católicos e fundou a Comissão de apoio aos presos políticos. Em 1975 foi eleita para a Assembleia Constituinte. Em uma entrevista ao jornal de *Letras e Artes* de 1963 ela pontua: “[...] se virarmos a cara ao sofrimento, seremos levados à monstruosidade e ao crime”. E, finaliza a resposta ao dizer que a missão do poeta é “olhar, ver e dizer o que viu”. No seu *Livro Sexto* (1962) ela apreende o sentimento desse tempo e a importância de sua escrita do seu dizer:

O poema me levará no tempo
Quando eu não for habitação do tempo
E passarei sozinha entre as mãos de quem lê

(...)E entre quatro paredes densas
De funda e devorada solidão
Alguém seu próprio ser confundira
Com o poema no tempo (ANDRESEN, 2018, p. 457).

De acordo com as palavras poéticas e sua biografia que serão nosso mapa para um olhar sensível para esse momento. Percorrendo essa análise, dialogamos com uma compreensão teórica que transpassa autores como Chartier, Lukács, Bakhtin e Collot. Como já assinalado, a escrita de Sophia de Mello é “capaz de registrar as fases transitórias mais íntimas, mais efêmeras das mudanças sociais”.

Em seus poemas, vemos como o escrito, o lido e interpretado é um percurso lutável e provocador desse social experimentado. Deste modo, a palavra recria, recompõe ressignifica espaços da história ao não negar o real. E a cidade, uma de suas temáticas recorrentes, aparece como moldura do olhar ao estabelecer imagens e atitudes. No poema a *Forma justa*:

Sei que seria possível construir o mundo justo
As cidades poderiam ser claras e lavadas
Pelo canto dos espaços e das fontes
O céu o mar e a terra estão prontos
A saciar a nossa fome do terrestre
A terra onde estamos – se ninguém atraísse – proporia
Cada dia a cada um a liberdade e o reino
– Na concha na flor no homem e no fruto
Se nada adoecer a própria forma é justa
E no todo se integra como palavra em verso
Sei que seria possível construir a forma justa
De uma cidade humana que fosse
Fiel à perfeição do universo [...]

Por isso recomeço sem cessar a partir da página em branco
E este é meu ofício de poeta para a reconstrução do mundo
(ANDRESEN, 2018, p. 710).

Neste poema o conteúdo político constitui ao projeto de uma cidade em sua “forma justa” e ideal. Aqui a cidade é idealizada, com uma sociedade sem desigualdade, com liberdade e cidadania. Nesse sentido, a palavra é a própria liberdade.

Os contextos que envolvem a sociedade portuguesa na década de setenta estão carregados de sentimentos que variam entre tempos de urgência, modernização e conscientização de seu passado e de suas memórias. O olhar e ver a cidade não se reduz a enxergar somente o que está diante dos olhos. A poesia e a história possibilitam ações e produções de olhares infinitos para as paisagens tanto externas quanto internas apresentadas pela poetas por suas obras literárias. Para Chartier:

[...] as representações criam práticas e as práticas criam representações. As representações sociais sobre determinado objeto, ou sujeito, criam práticas sobre o objeto, ou sujeito; de tal modo, que as representações passam a ser a própria realidade” (CHARTIER, 1990, p. 25).

E ampliamos o espaço da representação que percorre no tempo um persistente olhar para a vida através de suas das palavras, ela diz “Livre habitamos a substância do tempo” (ANDRESEN, 2018, p. 668). A palavra desse modo, é sentida e experimentada em múltiplas temporalidades.

A poeta Sophia de Mello, apreende imagens e espaços de memórias, como ela versa, “Apaixonada estou dentro do tempo/ Que me abriga com canto e com imagens” (ANDRESEN, 2018, p. 471). Aqui o tempo proporciona ressignificação e imagens para a compreensão de espaços da cidade. O tempo contém sentidos para o contexto no poema *Data*:

Tempo de solidão e incerteza
Tempo de medo e tempo de traição
Tempo de injustiça e de vileza
Tempo de negação

Tempo de covardia e tempo de ira
Tempo de mascarada e de mentira
Tempo que mata quem denuncia
Tempo de escravidão

Tempo dos coniventes sem cadastro
Tempo de silêncios e de mordança
Tempo onde o sangue não tem rastro
Tempo de ameaça (ANDRESEN, 2018, p. 483).

As relações polifônicas, de múltiplos sons e silêncios encontram em tempos, sociedades e política pertencentes a cidade e são nomeadas pela poeta. Esse tempo nos versos irmanam no mesmo rito de dor e denúncia. Pode-se salientar que pensar dialeticamente a história com a literatura possibilita aqui uma leitura do movimento e o tempo. Como reflete (CHARTIER, 1990, p. 17):

[...] é importante para identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma realidade social é construída, pensada, dada a ler. Portanto, ao voltar-se para a vida social, esse campo pode tomar por objeto as formas e os motivos das suas representações e pensá-las como análise do trabalho de representação das classificações e das exclusões que constituem as configurações sociais e conceituais de um tempo ou de um espaço.

Ao compreender, deste modo, como a palavra, nomeia a vida que se manifesta nos atos e nas ações sociais a história relaciona-se com a literatura. Deste modo para (LUKÁCS, 1965, p. 79):

O escritor precisa ter uma concepção do mundo inteiriça e amadurecida, precisa ver o mundo na sua contraditoriedade móvel, para selecionar como protagonista um ser humano em cujo destino se cruzem os contrários. [...] Na verdade, quanto mais uma concepção do mundo é profunda, diferenciada, nutrida de experiências concretas, tanto mais plurifacetada pode se tornar a sua expressão compositiva.

Como argumentamos, as representações históricas, por meio da ficção, questionam tanto as representações da história como a literária, bem como os vínculos que elas mantêm umas com as outras. Na poesia verificamos o dito, um devir e um “entre lugar” atuante dentro de um discurso na produção da história. E,

A gênese e o desenvolvimento da literatura são parte do processo histórico geral da sociedade. A essência e o valor estético das obras literárias, bem como a influência exercida por elas, constituem parte daquele processo social geral e unitário mediante o qual o homem se apropria do mundo por meio de sua consciência [...] (LUKÁCS, 2009, p. 89).

Estas características em “buscar a palavra onde há silêncio, de encontrar o gesto onde se registra a ausência. [...]” (PESAVENTO, 2004 p. 25) Aqui a palavra gesta nossas reflexões que seguem a partir dos recortes de memórias, dos testemunhos de guerras particulares, que se tornam singularizadas. A poeta escreve no poema, *Atelier do escultor do meu tempo*:

Uma nudez geométrica
Implanta nos espaços sucessivos
O vazio propício à aparição dos fantasmas

É aqui que as estátuas mostram
A necessidade sem discurso dos seus gestos

Exilada da vida e da cidade
Exiladas do tempo
Elas convocam
O fragmento a mutilação os destroços

O peixe que navega sem perturbar o silêncio (ANDRESEN, 2018, p. 541).

A rigor, a cidade é apenas a porção da configuração do social que a percorre muitas vezes em silêncio. A poesia apresenta, portanto, uma visão ampliada da essência da cidade e coloca sua interioridade como forma da captação dos sentidos. O poema vislumbra sua interioridade que foi deportada no tempo que mistura silêncios e ruídos. O tempo aqui é múltiplo, tempo do viver do lembrar e do agir. O tempo na cidade é dividido em discursos entre solidão, medo e exílio.

Esse dialogismo do visível e do invisível é escrito e constitui uma diferença essencial entre o contexto e seu espaço. Nesse panorama não se busca um alinhamento do ver, mas, do dizer.

A palavra ao edificar a cidade lida com o concreto e o subjetivo, presentes nas ações de seus habitantes. Segundo Lukács, “arte tende a recompor o equilíbrio entre subjetividade e objetividade, oferecendo a alma expatriada ou exilada uma imagem do mundo que lhe serve de pátria, de realidade conforme à essência humana” (TERTULIAN, 2008, p. 68). Ao não anular a distância da poesia e a vida. Deste modo, podemos pensar como a história.

É o mundo da “facticidade” ou, segundo sua própria e significativa denominação, o “mundo do pragmatismo”, no qual o homem se encontra imerso com a totalidade de sua vida e de sua consciência, um mundo no qual o homem é muito mais possuído pela realidade que transcende sua consciência do que ele mesmo possui e domina essa realidade (TERTULIAN, 2008, p. 131).

As reflexões, aqui nos permite “viver” uma existência purificada de todos seus elos e dependências práticas; “viver” tornando-se um fim em si, sob a forma de uma “realização imanente”, dá-nos, então, “o sentido” do vivido como vivido” (TERTULIAN, 2008, p. 135). A poesia cria fusão do sentimento com o homem e sua ação (TERTULIAN, 2008, p. 283). No poema *Dia*, vemos:

Mergulho no dia como em mar ou seda
Dia passado comigo e com a casa
Perpassa pelo ar um gesto de asa
Apesar de tanta dor e tanta perda (ANDRESEN, 2018, p. 669).

Esse mergulho no tempo do natural, do mar registra sentimentos capazes de revelar atitudes frente a vida em sincronicidade entre inícios e fins, mesmo em um período de tanta dor. Seus poemas configuram as infinitas variações do tempo dentro

da cidade. Portanto, “o poema faz ver o mundo na medida em que é ele próprio um mundo que se faz ver” (COLLOT, 2005, p. 178).

Não se trata, porém, de mera aplicação aos textos poéticos de estruturas e esquemas redutores, para a análise, mas questionamentos para a cidade. Assim a cidade é assimilada pela palavra e seu sentido dentro de um tempo de incertezas.

Considerações finais

A cidade, no poema, é espaço dialético e representativo do panorama de vida. Vida, movimento no tempo onde seus habitantes a tecem em oposições (claro e escuro, som e silêncio, vida e morte). A partir da escrita de Sophia de Mello, percorremos e fomos guiados por luzes que provocam lembranças e clareiam o social. Os poemas proporcionaram caminhos para sensações de um tempo político. No poema *Revolução* escrito em 27 de abril de 1974, ela escreve:

Como casa limpa
Como chão varrido
Como porta aberta
Como puro início
Como tempo novo
Sem mancha nem vício
Como voz do mar
Interior de um povo
Como página em branco
Onde o poema emerge
Como arquitetura
Do homem que ergue
Sua habitação (ANDRESEN, 2018, p. 669).

No poema a *Revolução* é visível como a palavra arquiteta sua habitação e faz surgir a revolução. Os versos apreendem o ser-no-mundo nesse caminhar pela cidade. Palavras que criam tanto espaços de encontro com muitos conflitos, incertezas, injustiças quanto percursos que promovem desencontros e denúncias ao constituírem realidades.

Por fim, a “luz” na palavra poética, vem do espaço, do seu movimento, de sua memória que a constituem entre tensões dos homens e a cidade. A partir dessas análises, os poemas de Sophia de Melo revelam experiências que traçam caminhos na cidade e se modificam com a claridade do tempo.

Referências

ANDRESEN, S. de M. B. **Obra Poética**. Porto: Assírios e Alvim, 2018.

CHARTIER, Roger. A História Cultural entre práticas e representações. Col. Memória e sociedade. Trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

COLLOT, M. **Poética e filosofia da paisagem**. Tradução de Ida Alves et al. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2005.

COLÓQUIO LETRAS. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, número 176, janeiro/abril 2011.

FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO, G. de. (Orgs.). **Diálogos com Bakhtin**. Curitiba: Editora da UFPR, 2007.

LETRAS E ARTES DE 1963. Disponível em: <https://purl.pt/19841/1/intro.html>. Acesso: 30/08/2021

LUKÁCS, G. **Ensaio sobre literatura**. Tradução Leandro Konder, Giseh Vianna Konder et al. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

PENSAVENTO, S. J. **O mundo como texto: leitura da História e da literatura**. História da Educação, ASPHE/FAE/UFPEL, Pelotas, 2004.

TERTULIAN, N. **Georg Lukács: etapas de seu pensamento estético**. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

Almudena Grandes: del libro a las pantallas

Heloísa Reis Curvelo*

Dayanne Karen Ferreira da Silva**

Thayze Araujo Alves***

¿Que decir de ella?

Almudena Grandes es una de las figuras femeninas más importantes de la literatura española de la actualidad, tanto es que, sus obras trascendieron al género literario y llegaron al cine. Así, el objetivo principal de este artículo es analizar cómo los temas principales de dos obras de la autora, *las Edades de Lulú* (1989) y *Malena Es Un Nombre de Tango* (1994), fueron abordados en las adaptaciones cinematográficas, en un intento de resaltar la importancia de los temas: libertad femenina y la búsqueda de una identidad en una época opresiva para las mujeres, trabajados por Almudena Grandes. Por lo tanto, se hará el análisis de las dos películas teniendo en cuenta las especificidades del arte cinematográfico. Como aporte teórico se utilizarán las investigaciones sobre cine y literatura de Bazin (2008), Johnson (2003), Pérez (2001), entre otros.

Almudena Grandes, es española nacida en Madrid que, desde niñita siempre tuvo el sueño de convertirse en una gran escritora y, tras trabajar escribiendo textos para enciclopedias, logró su objetivo al publicar, en 1989, su primera novela: *Las edades de Lulú*. Ganadora del premio La Sonrisa Vertical, la obra fue un éxito de crítica, siendo

* Graduada em Letras/Espanhol pela universidade Federal do Maranhão – UFMA, Especialista em Linguística, Mestra e Doutora em Linguística pela Universidade Federal do Ceará. Leciona língua e literatura, desenvolve e orienta pesquisa em Lexicologia, Toponomástica, Metodologias ativas e gamificação.

E-mail: hrc.matos@ugma.br

** Graduanda do 8º período de Letras/Espanhol da Universidade Federal do Maranhão, bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão, pesquisadora em Toponomástica, foi monitora do projeto "A monitoria como atividade complementar de formação nas Licenciaturas de Línguas e Literatura Estrangeiras".

E-mail: karen.dayanne@discente.ufma.br

*** Graduanda do 8º período em Letras-Espanhol pela Universidade Federal do Maranhão. Já atuou como tutora de espanhol e inglês e como professora de Língua Portuguesa, com ênfase nos anos iniciais e finais do Ensino Fundamental. Possui um romance publicado pela Editora Ohana. Interessa-se por Literatura Brasileira e Linguagens.

E-mail: araujo.thayze@discente.ufma.br

pronto adaptada al cine, así como otro trabajo suyo de gran importancia: *Malena es un nombre de tango* (1994).

A este respecto, la adaptación de un libro al cine, es un tema que genera muchas polémicas y discusiones, algunas personas se ponen felices por su historia “ganar vida”, pero, otras tienen miedo de las transformaciones que puedan suceder en la historia con esas adaptaciones. Campos (2003) aborda que lo que importa al hombre es su drama, y que el cine se centra en el arte de fundamentar la historia que uno quiere contar, o sea, no hace falta que en una película tenga todos los detalles de un romance, sino que sea fundamentado en él.

Para Johnson (2003), las relaciones entre el cine y la literatura son complejas y se caracterizan por la intertextualidad y mencionando Avellar que aborda que “lo que lleva el cine a la literatura es una casi certeza que es imposible poner todo lo que está en el libro en la obra, pues, son lenguajes distintos”, (AVELLAR, *apud* JOHNSON, 2003, p. 41), además de lenguajes distintos, es imposible poner 200 páginas de detalles en una, dos horas de película, aún segundo Johnson, la insistencia a la fidelidad no es de hecho un problema, porque ignora la dinámica de la producción en los medios que están incluidos.

La literatura y el cine son medios de producciones distintas, que su relación solo es posible en razón de la visualidad que la película trae para el texto. El lenguaje de cada una debe ser respetada y apreciada de acuerdo con los valores del campo en las cuales ellas se insieren y no en relación con otro campo” (JOHNSON, 2003, p. 42).

Llevando en consideración las particularidades de cada una de las producciones, que ni todos los aspectos deben estar insertados en la película, y que lo importante es que la película tenga fundamento, buscamos analizar en este trabajo, no los detalles y la diferencia entre el literario y el cinematográfico, sino como el principal tema de los romances fueron abordados en las películas *Las edades de Lulú* y *Malena es nombre de tango*.

Estructuralmente, la investigación se dividió en dos partes. En la primera, se hará un breve resumen sobre la vida de Almudena Grandes, con el fin de resaltar su importancia para la literatura española, especialmente en sus dos creaciones aquí comentadas. En la segunda parte, se hará un análisis de cómo se abordó el tema principal de los dos libros en las adaptaciones cinematográficas.

Para nuestra fundamentación teórica, hemos considerado, entre otros, las investigaciones de André Bazin, *¿Qué es el cine?* (2008); Randal Johnson, *Literatura y cine, diálogo y recreación* (2003); Basanta, *La trayectoria novelística de Almudena*

Grandes (2012); Fernando Campos, *Cine: sueño y lucidez* (2003); entre otros, para sustentar el estudio aquí propuesto.

¿Empecemos a almudenear?

Almudena Grande es una madrileña nacida en el 07 de mayo de 1960, que, desde temprano, sabía que quería ser una escritora, principalmente por la influencia de su madre y su abuela, que la incentivarán siempre con el arte, la literatura, escritura y con dibujos, pero el dibujo es algo que ella dice nunca haber dominado. Con la insistencia de su madre estudió en la Universidad Complutense de Madrid. Después de su graduación, ella empezó a trabajar subtitulando y escribiendo textos para enciclopedias, además de un trabajo en el cine. Con respecto al prejuicio y el cambio en la literatura española, Almudena informó:

“Yo entré en la universidad en 1979 y entonces no me di cuenta de que leía de una manera extraña y poco natural. (...) soy un exponente de una generación de escritores que se ha formado leyendo a los autores latinoamericanos y las traducciones. En los setenta no leía nada español porque me parecía casoso, miserable y, curiosamente, sospechoso de connivencia con el régimen (...) a finales de los ochenta la situación de la literatura española cambia completamente porque deja de ser una literatura intocable para ser parte del pastel, incluso cambia el mundo editorial español. Hasta la segunda mitad de los ochenta, nadie quería un autor español” (GRANDES, 2010).

Así, Almudena siguió con su sueño y publicó, en 1989, su primer libro, *las edades de Lulú*, un romance de iniciación, en 1991 publicó su segundo romance, *Te llamaré viernes* y en 1991 publica su obra de mayor éxito, *Malena es un nombre de tango*. Ella ha cosechado gran éxito público tanto con la inmensa cantidad de obras que ha conseguido vender, como por el mérito literario reconocido por la crítica más solvente (BASANTA, 2012, p. 33).

A lo largo de los años se ha convertido en una persona de prestigio, sin miedo de expresar sus opiniones como ciudadana, en sus palabras “Me adiestraron para ser una señora, para estar más bien callada, y la violencia verbal me aterroriza” (GRANDES, 2012, p. 17). Además de eso, es la cuarta escritora española más adaptada al cine con 6 romances: *Las edades de Lulú*, *Malena es nombre de Tango*, *Aunque tú no sepas*, *Los aires difíciles*, *Atlas de geografía humana* y *Castillo de Cartón*.

Almudena utiliza sus personajes femeninos para hablar sobre su punto de vista sobre el mundo. En una entrevista para Ángel Basanta, ella habla que sus obras son las

representaciones de las mujeres de su época, pero por puntos distintos. En ellas, la escritora no busca arrogarse en ninguna clase de representación y ni intenta levantar ninguna bandera, sino procura escribir desde el punto femenino, como los hombres escriben desde el punto de vista masculino, con la misma naturalidad.

Como ejemplo de ello tenemos su primera obra, *Las edades de Lulú*, que explora la sexualidad de la mujer “[...] con absoluta libertad en plena borrachera de libertades en la España de los ochenta, en un lenguaje atrevido, sin tabúes, lleno de frescura y espontaneidad” (BASANTA, 2012, p. 34). Así, pertenece al género de la literatura erótica, algo, hasta entonces, poco explorado por las mujeres. Esta novela es, por tanto, un hito para abordar temas que, en teoría, deberían ser comunes a la sociedad española “moderna”, pero que, en realidad, siguen siendo escandalosos y tabú, especialmente cuando son escritos por una mujer.

Aun tratando temas del mundo moderno, pero ahora desde una perspectiva femenina diferente, Almudena también escribió *Malena es un nombre de tango* (1994). Esta novela narra la adolescencia y adultez de una joven de la alta burguesía, que quiere convertirse en niño, por temor a no alcanzar la inalcanzable perfección femenina. La novela sirvió para resaltar la importancia de la realidad española de los últimos 25 años del siglo XX, una sociedad dividida entre la tradición y la libertad.

Esta última obra mencionada se desarrolla en el período en el que España estaba saliendo de la dictadura fascista (1939-1975) y, por tanto, también se centra en el contexto histórico español, al mismo tiempo que la protagonista, Malena, cuestiona los ideales conservadores que se dieron a ella impuesta por su familia tradicional. Así, según Souza (2010), en *Malena es un nombre de tango* (1994), la mirada retrospectiva de las vidas de los personajes, en el intento de explicar su comportamiento actual, no se dirige solamente a su historia familiar, sino también a los momentos históricos del país (Guerra Civil y Transición).

De tal manera, sus obras son muy importante, por ser mujeres hablando sobre el mundo desde un punto de vista femenino y por abordar temas históricos y actuales como: la sexualidad de la mujer, el feminismo, las incertidumbres de mujeres con el futuro, las crisis españolas y también por tener mujeres como protagonistas de sus historias.

¡Las edades de Lulú!

Las edades de Lulú es el primer romance de Almudena Grandes, él tuvo ocho ediciones, la primera fue publicada en 1989 y fue considerado un *bestseller*. La

adaptación al cine no tardó mucho, solo un año después de la publicación de la novela. Fue dirigida por Bigas Luna y protagonizada por Franceska Neri, Javier Bardem y Óscar Ladori.

En esta novela, Almudena trata del erotismo, desde el punto de vista de la mujer. Por mucho tiempo, la mujer tuvo un papel pasivo en sus relaciones, y el hombre, el activo, así que “si revisamos la historia de la filosofía se advierte que: está marcada por una constante absoluta, ordenadora de valores, que es precisamente la oposición actividad/pasividad. Que, en la filosofía, la mujer está siempre del lado de la pasividad” (CIXOUS, 2010, p. 15). Con las censuras del régimen de Franco que duró cuatro décadas terminando solamente después de su muerte, todas las áreas artísticas fueron afectadas.

Una de las formas de recuperación de la libertad de los artistas fue un premio llamado “la sonrisa vertical”, que era enfocado en romances con temas eróticos, que mismo después del franquismo era considerado un tabú. Otra contribución de eses premio fue la descubierta de autores, entre ellos, Almudena Grande, la ganadora de la duodécima edición con las edades de Lulú, la primera obra del análisis.

En la novela, Lulú posee una gran familia, pero se siente siempre aburrida, pues de todas las personas, ella tiene una mejor relación con Marcelo, su hermano. En la película, no percibimos esa gran familia, por el enfoque que dan en la protagonista. Al principio de la película hay tres escenas del crecimiento de Lulú, que termina con la aparición de ella con quince años, en ella, Lulú está apurada para llegar a casa, pues necesita encontrar a Pablo, un amigo de su hermano, del que ella está enamorada. Su amiga llega a decir que Pablo no la quiere, pero Lulú está segura que eso cambiará pronto.

Al llegar a casa, de hecho, está Pablo con su hermano, pero la idea que el telespectador tiene no es que Pablo no nutre ningún sentimiento por ella, sino que, de cierta forma, el sentimiento es recíproco. Lulú quiere ir a un concierto y él se ofrece para llevarla de inmediato, además de *coquetearla* diciendo que no necesita arreglarse, pues ya está hermosa. En este concierto empiezan las seducciones de las dos partes, lo que termina en un sexo oral en el coche, en la vuelta para casa.

Pero, al revés de llevar a Lulú para casa, Pablo la lleva para el taller de su madre, dónde empiezan a chalar sobre la vida sexual de Lulú y descubrimos que ella ya ha hecho sexo oral con otro hombre, lo que no deja Pablo celoso, después que ella le habla que es virgen, ellos empiezan a hablar de cómo fue esa experiencia para Lulú, y después de esa charla, ella pierde su virginidad. Cuando ella cuenta sobre su primera vez para

una amiga, ella le cuenta que Pablo viajará para impartir clases en otro país. Al principio Lulú no acepta la idea, pero después empieza a tener fantasías con Pablo, lo que hace con que ese sentimiento por él siga vivo mientras él esté lejos. Así, Lulú también empieza a conocerse sexualmente, como masturbarse mientras imagina que Pablo está con ella.

Cuando Pablo vuelve, Lulú ya está más vieja, ellos se casan, y tienen una buena relación, ellos dos son compañeros en casa, y principalmente en la cama, juntos realizan muchas fantasías, en una de ellas, tienen relación con una travesti, pero acaban dejándola de lado, piden perdón a ella y ellos tres viran grandes amigos. Después de un tiempo tienen una hija, y el matrimonio sigue perfecto. Al fin de una fiesta, empieza lo que sería más una de las fantasías sexuales de la pareja, Pablo pone una venta en los ojos de Lulú, y al revés de él, quien mantiene relación con ella es Marcelo, hermano de Lulú, mientras él casi tiene relaciones con una amiga de ella, cuando saca la venta y descubre lo que está sucediendo Lulú decide divorciarse de Pablo.

Después de la separación, Lulú se siente sola, y va a una locadora a buscar una película porno, lo mismo que pasa en la novela:

[...] aquella era la primera vez en mi vida que veía un espectáculo semejante. Un hombre, un hombre grande y musculoso, un hombre hermoso, hincado a cuatro patas sobre una mesa, el culo erguido, los muslos separados, esperando. (...) Un perro hundido, que escondía, que escondía el rostro, no una mujer. Había visto decenas de mujeres en la misma postura. Me había visto a mí misma, algunas veces. Fue entonces cuando deseé por primera vez estar allí, al otro lado de la pantalla, tocarle, escrutarle, obligarle a levantar la cara y mirarle a los ojos, limpiarle la barbilla y untarle con sus propias babas (GRANDES, 1989, p. 19).

Con la película pornografía, ella empieza tener curiosidad sobre la sexualidad, y tener clientes homosexuales, pero ella que paga para tener relaciones con ellos, y así, explora nuevas formas de sexos. Entre las varias escenas de sexo, es posible mirar Lulú llorando, y al mismo tiempo aparece Pablo, lo que parece que está un sufriendo por el otro. La última escena de película aparece Lulú casi “sin vida”, en un grande estado de agotamiento físico, mismo de esa manera, es obligada a participar de un sexo sadomasoquista, lo que sucede con otras mujeres que están en el mismo lugar. Después de una denuncia, llega la policía y la primera persona que Lulú mira al salir de ese club, es Pablo, ellos se abrazan y así termina.

Esa obra es tratada por algunos teóricos como un erótico atípico, primero porque mismo con todas las escenas sexuales es posible mirar la historia de amor de Lulú y Pablo al fondo, la segunda es la que defiende Cabello García:

Se configura como novela erótica atípica que se aparta de los convencionalismos narrativos que habían contribuido a agotar el género en su forma clásica, caracterizada por la presentación de personajes de clase elevada rodeados de lujo excesivo (mansiones, joyas, manjares exquisitos, criados, etc.); la ambientación onírica; la indeterminación espacio-temporal, que suele remitir a una época lejana; la presenticidad, donde sólo interesa el acto erótico en sí mismo y en ese momento, y nada más; o en la ausencia del sentimiento amoroso, que no tiene cabida, o simplemente no interesa tenerlo en cuenta (GARCÍA, 2010, p. 385).

Lulú encarna la búsqueda de dichos límites, su curiosidad sobre el tema intenta reflejar esa realidad histórica y política que se vivió, llevando hasta los límites el “amor libre”. Así pues, Lulú podría verse desde este punto de vista como la personificación llevada al extremo de la exploración sexual y moral que se experimentó en la sociedad española tras la movida madrileña, lo que era la intención de Grandes, pues como mencionado, sus novelas reflejan la situación en que vivía su país.

Esa fue la primera y última creación erótica de Almudena Grandes, quien después del éxito de *Las edades de Lulú* no volvió a adentrarse en el terreno erótico porque consideró que se trataba de un tema agotado, como ella misma declaró: El sexo ya no está proscrito, ya no es clandestino, no pertenece únicamente a los hombres. La adaptación de esa obra fue de gran importancia, tanto para la venta del libro, cuanto para que la autora fuera más conocida por las personas.

¡Malena es un nombre de tango!

Malena es un nombre de tango (1994) fue un libro que tuvo tanto éxito – incluso es considerado por muchos críticos como el mejor libro de Almudena – que tardó apenas dos años desde la fecha de su publicación en ser adaptado al cine. La versión cinematográfica se llevó a cabo en 1996 de la mano del director Gerardo Herrero y contó con la participación de la actriz Ariadna Gil para interpretar a la protagonista Malena.

Como en el libro, la película comienza con Malena de niña, saliendo a escondidas de su habitación en medio de la noche para ir a rezarle a la Virgen María, rogándole que sea un niño. Al principio no queda muy clara la idea de por qué pide esto, lo que acaba

despertando la curiosidad del espectador por seguir viendo la película para entender sus motivos.

Además, la música de fondo, totalmente sugerente, y el escenario en el que se desarrolla la oración, una habitación oscura, contribuyen a este creciente interés. Esto corrobora la idea de Bazin (2008) de que el cineasta necesita una mayor dosis de invención, teniendo la imagen como materia prima, pues necesita cautivar al espectador para garantizar su audiencia hasta el final de la película.

Además, la adaptación cumple con el objetivo de retratar lo esencial de la obra literaria al revelar la vida de Malena a través de la historia de su familia, mostrando desde sus ancestros más cercanos, como su abuelo, quien le regala una esmeralda capaz de salvarla de cualquier situación, pues sabe que la niña tiene la “mala sangre” de algunos familiares, es decir, está destinada a sufrir para siempre. Aún dentro del contexto familiar, también se muestra su relación con su tía Magda, una monja diferente a su tiempo, que a veces se escapa de sus deberes, es auténtica y segura de sí misma. En ella vemos un contraste con las otras mujeres de la familia, tradicionales en extremo.

Aunque todas las relaciones familiares influyen en la vida de Malena, es la forma en que todos, especialmente su madre, tratan a la hermana de la niña, Reina, lo que la afecta directamente, llevando a Malena a librar una batalla interna en la búsqueda de su identidad. Reina es la hermana perfecta, bella, inteligente y la única que sabe tocar el piano, mientras que Malena vive siempre a su sombra. La actriz que interpreta a Reina siempre está bien peinada, viste ropa ligera, habla y se comporta de una manera casi angelical en comparación con su hermana. Y esta es otra característica más del cine que explora lo visual, el juego de colores y sentidos y que según Bazin (2008) transpone las palabras del texto literario en Imágenes persuasivas.

Con la llegada de la adolescencia, Malena se descubre a sí misma, habiéndose vuelto más resistente a la opresión de la sociedad de la época. En este sentido, es interesante informar cómo la película aborda las cuestiones del contexto histórico de una manera más indulgente. No se explica enfáticamente la época en que transcurre la historia, pero percibimos por la vestimenta y por unos pocos hechos históricos mencionados por los personajes (cuando se hacen llamar *nazis* o *comunistas*, por ejemplo) que ocurre entre las décadas de 1950 a 1980, más o menos.

En este sentido, si tuviéramos en cuenta únicamente la representación del contexto histórico, la película se encuadraría en la primera categoría de adaptaciones cinematográficas de obras literarias de Pio Baldelli (apud PÉREZ, 2001, p. 45), a las que denomina *saqueo de la obra literaria*, ya que el texto filmico extrae de lo literario la

trama, los personajes, los ambientes, borrando, en muchas ocasiones, los contextos históricos. Sin embargo, sabemos que *Malena es un nombre de tango* (1996), la película, no se puede reducir a eso.

Así, asociando el tema de la mujer al momento histórico en el que transcurre la película, vemos cómo Malena se vuelve más segura con la edad, buscando más asiduamente su libertad y yendo en contra de las reglas de su familia conservadora y de la propia sociedad machista. Su vida adulta, también como reflejo de este creciente deseo de ser libre, está llena de encuentros sexuales, de carácter similar al de la otra obra aquí comentada. De tal forma, la directora logró demostrar las dificultades que atravesaban las mujeres de la época cuando querían encontrar y expresar su verdadera naturaleza para sentirse realizadas.

Finalmente, otro punto a tratar es la agilidad de la sucesión de eventos en la adaptación. Como ya se dijo, la película analizada es una técnica retrospectiva, un rescate al pasado, ya que se presenta al público la vida de Malena desde su niñez hasta su adultez, sin embargo, en la película todo sucede mucho más rápido, siendo totalmente justificable, por qué:

[...] el lenguaje literario se caracteriza por ser un lenguaje sucesivo, y no puede abarcar de una vez todos los aspectos de una realidad, mientras que el lenguaje fílmico se caracteriza porque en el terreno visual es un lenguaje no sucesivo, sino simultáneo, ya que puede mostrar de una sola vez, en sus encuadres, diferentes aspectos de una realidad única (PÉREZ, 2001, p. 55).

De esta manera, la cinematografía tiene la ventaja de poder abordar varias cosas a la vez, acelerando los acontecimientos. Además, ella no pretende reproducir literalmente lo que se encuentra en el campo literario, “[...] sino alcanzar mediante los recursos fílmicos de que se disponen un resultado similar, al que puede provocar la lectura en quienes se acercan a esa obra por la vía literaria” (PÉREZ, 2001, p. 82). Por eso, *Malena es un nombre de tango* (1996), a pesar de sus limitaciones, como la pérdida de transcripción de las emociones, logró retratar muy bien el tema central.

¿Hemos dicho?

En el transcurso del trabajo, buscamos mostrar cómo la adaptación cinematográfica puede colaborar con la literatura, presentando una nueva reinterpretación para obras de estimada relevancia. En las películas que aquí se comentan, *Las edades de Lulú* y *Malena es un nombre de tango*, los temas centrales

abordados por Almudena Grandes, como la libertad femenina y la búsqueda de una identidad en una época opresiva para las mujeres, respectivamente, mantuvieron su vigencia.

Es innegable que la riqueza de detalles y la carga de emotividad presentes en los libros del autor se superponen con lo que se evidencia en las adaptaciones. Sin embargo, esta “pérdida” ya es esperada, pues, como se ve, el cine tiene características propias, diferenciándose en muchos aspectos de la literatura, cuya materia prima es la palabra, el lenguaje, mientras que el cine, como lo aclara Bazin (2008) busca en la imagen, en los sonidos, en los planos su alimento para seguir manteniendo el interés del espectador.

En cualquier caso, aún se percibió la importancia de la obra literaria de Almudena Grandes, ya que resultaba satisfactoria para probar las barreras que rompía un autor español al traer temas de actualidad, pero aún vistos como tabú para la sociedad. El hecho de que sus obras llegaron al cine es un claro ejemplo de esta relevancia femenina para las artes en general.

Finalmente, se espera que el presente trabajo sirva de subvención para futuras investigaciones con el fin de resaltar la unión de la literatura y el cine, especialmente en lo que se refiere a la figura de la mujer en la sociedad.

Referencias

BASANTA, À. **La trayectoria novelística de Almudena Grandes**. Almudena Grandes. Cuadernos de narrativa. Madrid: Arco libros, 2012.

BAZIN, A. **¿Qué es el cine?** Tradução José Luis López Muñoz. Madri: Rialp, 2008.

CAMPOS, F. C. **Cinema: sonho e lucidez**. Rio de Janeiro: Azougue Editoria, 2003.

GARCÍA, A. M. C. **La semiótica del erotismo Cine y narrativa en Las edades de Lulú de Almudena Grandes**. Crítica y literaturas hispánicas entre dos siglos, 2010.

GRANDES, A. **Almudena Grandes: Poética y Narrativa**. Entrevista concedida a Ángel Basanta. CANAL MARCH, Madrid, 14 de diciembre de 2010.

GRANDES, A.; ANDRÉS SUÁREZ, I.; RIVAS, A. (Orgs). “Las edades de Almudena. La escritura al lado de la vida”. In: **Cuadernos de narrativa**. Madrid: Arco Libros, 2012.

JOHNSON, R. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas. In: PELLEGRINI, T. *et al.* **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo – Instituto Itaú Cultural, 2003.

PÉREZ, L. **Cine y literatura**. Entre la realidad y la imaginación. Quito: Abya-Yala. 2001.

Rebeldias do prazer e do sentir: Cidades e Mulheres nas literaturas

Almudena Grandes: del libro a las pantallas

DOI: 10.23899/9786586746235.5

SOUZA, A. **Bonitinha, mas bem ordinária**: do erótico ao pornográfico, uma leitura das páginas de Las Edades de Lulú, de Almudena Grandes. Campina Grande, 2013. 24 p. Trabalho de conclusão de curso – Universidade Estadual da Paraíba, 2013.

Sinsombrero, Mua, Guerrilla Girls: la visibilidad femenina en el arte

Heloísa Reis Curvelo*

Mariana Amorim Garcia**

Cleria Lourdes Moreira Pereira**

Mujerilmente...

La política, la economía, el currículo escolar, las redes sociales y el Arte, así como la mayoría de los ámbitos sociales, a veces, tienen un mismo principio común, todos se centran fundamentalmente en hombres, dejando un espacio mínimo para el público femenino, delimitado, aislado. Esta desigualdad de género se observa perfectamente en los campos del arte y la educación, ya que, los autores más expuestos en museos y referenciados en libros pertenecen al público masculino. Para comprender esa problemática haremos, primero, una retomada del concepto mujer y sociedad según la propuesta de Perrot (2006), para posteriormente trabajar el concepto mujer en el medio artístico con las Sinsombrero, grupo de artistas femeninas españolas olvidadas de la Generación de 27; la poetisa hondureña Patricia Mackay e su colectivo Mujeres en el Arte, y al final el Guerrilla Girls, colectivo femenino de alcance internacional cuyas acciones inciden sobre situaciones enfocadas en el derecho de las mujeres. Nuestro principal objetivo es comparar los grupos de mujeres, que incluso de épocas divergentes, tiene como base la lucha por la visibilidad femenina en el Arte en Europa e América.

* Graduada em Letras/Espanhol pela universidade Federal do Maranhão – UFMA, Especialista em Linguística, Mestra e Doutora em Linguística pela Universidade Federal do Ceará. Leciona língua e literatura, desenvolve e orienta pesquisa em Lexicologia, Toponomástica, Metodologias ativas e gamificação.

E-mail: hrc.matos@gmail.com

** Graduanda do 8º período em Letras-Espanhol pela Universidade Federal do Maranhão. Já atuou como professora de Língua Portuguesa no Maternal, Infantil e Ensino Médio. Interessa-se por Literatura universal, História e Sociologia.

E-mail: amorim.mariana@discente.ufma.br

** Mestranda em Letras pela Universidade Federal do Maranhão. Atua como professora de espanhol no Ensino Médio. Pesquisa Toponomástica maranhense, participa do grupo de pesquisas GELMIC/UFMA, interessa-se por temas relacionados ao ensino de línguas portuguesa e espanhola, formação de professores e pesquisa sobre práticas docentes.

E-mail: clerlmpereira@gmail.com

Perrot (2006) afirma que muchas veces la mujer es excluida, voluntariamente, de la Historia. Esta conclusión refleja una problemática social que ultrapasa la barrera del tiempo y como una enfermedad resiste hasta los días actuales, la desigualdad de género en los ámbitos sociales. Las mujeres fueron con el transcurso de las eras, dejadas al margen, siempre sometidas a una estructura social que favorecía y favorece a los seres del sexo masculino. En este medio, la estructura familiar tiene como ejemplo por excelencia de liderazgo el padre, lo que, consecuentemente, desarrolla una necesidad de dominación masculina intrínseca. De este modo, el privilegio elevó a los hombres a una categoría de dominantes y las mujeres a la categoría de dominadas, estando al margen social.

En el campo del Arte, se nota inadvertencias en la existencia de las mujeres artistas, teniendo en cuenta que los nombres femeninos no fueron considerados por las escuelas artistas y difícilmente aparecen en los currículos escolares más modernos. Podemos entender esta falta de afecto de los movimientos artísticos por los nombres femeninos como un reflejo del contexto social en el que las mujeres han tenido numerosas dificultades para ingresar, principalmente, por su condición de marginadas – asociación de la mujer a trabajos domésticos y la valorización del arte hecha por hombres. Las pocas mujeres que osaron salir de sus condiciones de dominadas y alcanzaron, por medio de su trabajo, ámbitos inimaginables, como fue el caso del grupo Las Sinsombrero, fueron con el tiempo, olvidadas por los estudiosos y por el público en la historia del campo de las artes.

Con la ola del movimiento feminista de 1960, las mujeres buscaron modificar su condición de dominadas, superar la jerarquía de género y abrir espacio para un mundo donde sus voces fueran oídas, sus películas y sus piezas vistas, sus libros y artículos leídos, sus pinturas y dibujos admirados. Es en ese contexto que el arte y otros campos sociales, gañan índole feminista, surgen colectivos que traen consigo cuestionamientos sobre los espacios que las mujeres tuvieron en el medio artístico, pero no obtuvieron reconocimiento o misma divulgación, ejemplos de estos grupos son el Guerrilla Girls, cuya lucha está íntimamente relacionada a la introducción de obras femeninas en el museo y el grupo hondureño de Mujeres en la Arte – MUA, cuyo foco está en la integración de toda la sociedad con el campo artístico. La comparación de los grupos como colectivos de lucha por el derecho femenino, es el objetivo de este trabajo. Trataremos de evidenciar a través de las historias de los grupos y sus participantes cómo ellos fueron y aún son fundamentales para mantener el mecanismo incentivador del público femenino que tuvieron el privilegio de encontrarse con sus trabajos.

Mujerarte

Durante mucho tiempo, los artistas y sus oficios no fueron valorados y a veces incluso considerados como profesionales sin valor. Este escenario cambió drásticamente durante el Renacimiento, haciendo la profesión del artista una de las más prestigiosas y bien remuneradas. Pero, con el paso del tiempo percibimos que no fueron todos los que ganaron riqueza y fama, y la mayoría de los artistas sólo alcanzaba prestigio después de morir. Como fue el caso del Romanticista Gustavo Adolfo Bécquer, aunque ligeramente conocido por su escritura, solo adquirió fama después de muerto. Sin embargo, cuando nos detenemos a analizar la historia del arte, resulta que rara vez se registraron artistas mujeres. Es bien sabido que las mujeres son consideradas socialmente inferiores a los hombres. Así, ese pensamiento retrógrado hizo que las mujeres sufrieran un apagón en el mercado de arte por mucho tiempo.

Había otro obstáculo a ser superado, uno en que las mujeres no eran consideradas artistas profesionales y no tenían reconocimiento en el medio artístico. Las artistas ahora querían mostrar su trabajo y participar en el mercado del arte como los hombres. Sin embargo, las pocas que lograron hacer una exposición no tenían sus trabajos valorados por ser *amadoras*, visto que, no poseían formación académica y ni podría poseer porque, en general solamente hombres podrían tener formación académica. Debido a la exclusión de la academia, las mujeres eran autodidactas y continuaron creando sus propias obras en paralelo con los artistas masculinos.

Durante o século XIX, a arte parecia ser uma profissão exclusivamente masculina. Os interessados formavam-se na Academia Imperial de Belas Artes, onde adquiriam os conhecimentos necessários para se tornarem artistas e, posteriormente, viverem de suas classes e das encomendas oficiais e privadas que, vez por outra, aconteciam. As poucas mulheres que ousaram ingressar nesse sistema dominado pela academia eram julgadas por seus pares de modo pejorativo, como amadora (SIMIONI, 2009, p. 29).

Como hemos dicho anteriormente, queda claro que para participar en concursos artísticos las mujeres tenían que someter sus obras y sus talentos en la categoría de *amadoras*, pues en ese momento, atribuir una autora mujer a una obra – aunque un libro, una pintura, una escultura o música – equivaldría a desprestigiar su importancia.

A medida que el movimiento feminista crecía, su influencia ya resonaba en la sociedad y se reflejaba en las artes cambiantes. Las mujeres comenzaron a exigir los espacios en museos y galerías, hasta que estuvieran en pie de igualdad con los hombres tanto en el valor como en la importancia de su trabajo. Más tarde, hicieron sus propias

exposiciones utilizando solo el trabajo de las mujeres y pasaron a cuestionar la adoración de sus cuerpos como objeto. La reconstrucción de los conceptos artísticos femeninos, tanto como contenido artístico como actores creadores de arte, ha llevado a la producción de un arte activo con carácter político y social.

Sinsombreros

Las Sinsombrero es el nombre dado a mujeres que participaron en un grupo artístico femenino de gran influencia de la Generación de 27, del Modernismo español europeo. Ese término, corresponde al acto de quitarse el sombrero, realizado por Margarita Manso y Maruja Mallo en la Puerta del Sol. Su realización causó a las participantes daños físicos y psicológicos, Maruja Mallo llegó a afirmar, en grabación para la Televisión Española – TVE, después de regresar del exilio en América, que “[...] nos apedrearon y nos insultaron”. Si bien no todas las piedras e insultos fueron capaces de impedir el surgimiento del sentimiento sumergido en el amago de las que juntas ayudaron a crear uno de los mayores movimientos artísticos españoles, la Generación de 27.

Las mujeres españolas ‘Imprescindibles’ de la Generación del 27.: María Teresa León, Ernestina de Champourcín, Rosa Chacel, Concha Méndez, Josefina de la Torre, María Zambrano, Maruja Mallo, Marga Gil Roësset. Mujeres de gran talento, que compartieron entre ellas amistad, reflexiones y vivencias y que influyeron de forma decisiva en el arte y pensamiento español y, en algunos casos, debido a su producción en el exilio, en los estilos y géneros de artistas internacionales. La Guerra Civil supuso el fin de esa Generación del 27, pero en el caso de ellas supuso también su condena al olvido. Sin ellas la Historia no está completa, son ‘Imprescindibles’¹.

Delante del puesto por el documental de la red de televisión de España RTVE, nos queda un cuestionamiento: ¿cuál la importancia de las obras de ellas de las Sinsombrero? La contestación es muy sencilla cuando se piensa y se rescata en la memoria que esas mujeres: desafiaron las normas de la España de los años 30; su condición de mujeres la desterró tras el exilio; ellas forman parte de generación de oro de las mujeres modernistas y, por supuesto, quitaron los sombreros como protesta al intento de silenciarlas.

¹ Disponible em: <http://www.rtve.es/lab/webdocs/>.

SIN SOMBRERO	DESTAQUES
Carmen Conde	escritora, maestra, miembro de la Real Academia Española – RAE
Concha Méndez	poetisa
Ernestina de Champourcín	poetisa
Josefina de la Torre	poetisa, cantante, actriz
María Teresa León	escritora, traductora
Marga Gil-Roësset	ilustradora, escultora, poetisa
María Zambrano	filósofa, escritora
Ana María Gómez González (Maruja Mallo)	pintora
Rosa Chacel	escritora

La Generación literaria comienza en 1927 con el homenaje a Luís Góngora, en ese año haría exactamente 300 años de la muerte de uno de los más célebres escritores del siglo de oro. Los poetas de la época decidieron entonces honrarlo con una celebración en el Ateneo de Sevilla. Además de Góngora, los artistas de la Generación de 27 también admiraban a Quevedo, Gil Vicente y otros escritores cuya poesía fuera considerada por ellos *pura*.

Otra característica de este movimiento es el rechazo del antiguo movimiento artístico, el Modernismo, cuya escritura estrictamente elaborada era molesta. Sus trabajos tenían perspectivas políticas y populares, ya que esta generación estuvo marcada por grandes conflictos socioeconómicos como la Guerra civil española, por la dictadura de Franco y por las persecuciones de intelectuales. La mayoría de los artistas de ese movimiento en un momento de la vida tuvieron que salir en exilio, como fue el caso de la Sinsombrero Ana María Gómez González o Maruja Mallo como era conocida entre los artistas.

Mujeresartedehonduras

En América Latina, tenemos como ejemplo de colectivo a favor de la igualdad de género en el medio artístico el Mujeres en la Arte de Honduras – MUA, ese grupo es una asociación sin fines lucrativos que busca promover la educación a través del arte. Y entre sus participantes, se pone de relieve a la poeta y psicóloga contemporánea Patricia Mackay Alvarado, cuya obra le valió un espacio de prestigio en el diccionario de literatos hondureños escrito por el también poeta y estudioso José González, y cuenta con los nombres de los más célebres escritores de Honduras.

El grupo MUA, como el colectivo europeo Las Sinsombrero busca proporcionar en América Latina un lugar seguro para que artistas femeninas expresen sus sentimientos a través del elemento artístico. Gracias a sus esfuerzos y su inquietud con el contexto social, será cada vez más difícil para la academia y el público olvidar los nombres femeninos y su contribución intelectual en la historia.

Guerrillagirls

Con una visión más internacional el grupo Guerrilla Girls surge en 1985 después de hacerse público los nombres de los artistas que participarían en la reinauguración del Museo de Arte Moderno en Nueva York. En la exposición *internacional* había 169 artistas modernos de mayor éxito, de estos 156 hombres, 148 hombres blancos, 13 eran mujeres y 8 hombres negros. La insatisfacción femenina al constatar que la exposición *internacional* realizada por el museo no tenía nada de abarcador, planteó nuevamente las consideraciones sobre el fenómeno social intrínseco de la priorización de los hombres blancos.

Como podemos ver a través del cartel Guerrilla Girls se compone de artistas activistas anónimos que luchan contra la discriminación en el arte, sus protestas están inicialmente marcados por el uso de carteles al aire libre en toda Nueva York, para estar actualmente en las calles y en las redes sociales de todo el mundo. Como forma de protección personal, las participantes necesitan el anonimato, y la idea de adoptar un gorila como símbolo del grupo se debió a un error de ortografía de uno de los integrantes que escribió *gorila* en vez de *guerrilla*. Las máscaras de gorilas también cuestionan la imagen social de las mujeres. Usando una máscara de animales y adoptando seudónimo de artistas como Frida Kahlo, el grupo hizo indagaciones sobre el futuro de las mujeres en el arte, tales como “¿Las mujeres todavía necesitan desnudarse para ser conocidas?” o “¿solamente mujeres desnudas entran en el museo?”.

Sinsombrero, Mua, Guerrilla Girls: por la visibilidad femenina en el arte

Después de comprender el origen de cada grupo podemos destacar sus características específicas, primeramente, los grupos se distinguen por su época, nombres y países/continentes, mientras que Las Sinsombrero pertenecen a la España (Europa) de los años 20 (inicio del Modernismo español), el MUA, pertenece a Honduras (América Central) de los años 90 (Contemporaneidad) y las Guerrilla Girls surgen en Estados Unidos (América del Norte) en los años 80 (Contemporaneidad). Pero solamente, las dos últimas sobreviven hasta los días actuales.

No se puede olvidar que también hay una diferencia en la visibilidad personal de los artistas involucrados. El grupo Las sinsombrero estaba compuesto por mujeres artistas cuyo objetivo era tener sus obras admiradas, sus nombres individuales conocidos. Sin embargo, las mujeres del colectivo MUA tienen un objetivo similar, y además de buscar la visibilidad para sus artistas, también anhela más políticas culturales para los jóvenes hondureños. Ya el grupo Guerrillas Girls no pretende que el nombre de los involucrados sea conocido, esto porque además de ser una forma eficaz de marketing también impide el culto a una personalidad específica y crea una atmósfera más heterogenia. Así, el individuo se apaga para que el colectivo aparezca.

Aun así, los tres grupos surgieron por la misma razón, la insatisfacción femenina con pequeño espacio ofrecido a las mujeres en el campo artístico. Podemos percibir esa insatisfacción en la escritura de Sinsombrero Gloria de la Prada (2014) y en la imagen del colectivo Guerrilla Girls: ¡Qué fatiga es ser mujer! /es tan solo un caminito/el que nos dejan correr.

Gloria de la Prada fue una escritora andaluza de la Generación de 27 que se destacó por la poesía, a través de la cual expresaba sus sentimientos, que generalmente representaban el sentir popular. En el poema de arriba, la autora representa a través de sus versos la insatisfacción con su condición de marginada de manera intimista. A diferencia del poema que aborda el sexismo de forma íntima, el cartel retoma el tema con ironía y denuncia, marca registrada de las Guerrilla Girls cuyos textos directos corren el mundo en una proporción gigantesca gracias a internet. Este cartel fue escrito después de que el grupo fue descrito como *llorón* y *negativo* por algunos medios de comunicación, las niñas, entonces decidieron traer toda la información sobre el problema actual de las artistas mujeres y ayudarlas a observar el lado positivo del sexismo en el arte. Sea de forma anónima o no, en el continente europeo o en la América, la manera intimista, educacional o irónica los grupos presentaron la voluntad por emancipación femenina para que haya oportunidades iguales entre los sexos.

Nos tomemos el sombrero...

La sociedad está avanzando en torno a lo que las mujeres representan en todos los aspectos sociales y, aunque aún no han conquistado lo cuantitativo masculino - en el transcurso de los siglos de marginación -, las mujeres han alcanzado grandes objetivos. Como resultado, el porcentaje de artistas en academias, museos, calles y medios digitales se ha vuelto abrumadoramente alto, y ahora podemos ver a las mujeres dominando también el ambiente artístico.

Así como la marginación femenina era reflejo del comportamiento social de los siglos pasados, el comportamiento actual refleja el empoderamiento de las mujeres, haciendo imposible ignorar o limitar a las mujeres en las artes. Es importante, por lo tanto, mantener la tendencia creciente de mujeres en la condición de dominantes y rescatar siempre que sea posible el pasado para que actos arcaicos no sean repetidos en el futuro. A partir de esa perspectiva intimista y positiva, nuestro trabajo rescató el ejemplo de los grupos femeninos Las Sinsombrero, MUA y Guerrilla Girls, cuyas mujeres determinadas a participar del mundo artístico, obligó a la sociedad a comprender que un artista puede tener un nombre y un rostro femenino.

Referencias

BALLÓ, T. **As Sinsombrero**: sem elas a história não está completa. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

GIRLS, G. **The Art of Behaving Badly**. Chronicle Books, 2020.

GENERACIÓN del 27: documental interactivo sobre Las sinsombrero del Lab RTVE. Disponible en: <http://www.rtve.es/lab/webdocs/>.

GONZÁLEZ, J. **Diccionario de Literatos Hondureños**. Tegucigalpa: Guardabarraco, 2010.

PERROT, M. **Os excluídos da história**: operários, mulheres e prisioneiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

SABIDO SÁNCHEZ, F. (Ed.). (2014). Gloria de la Prada [2.003]. **En Poetas andaluces** [Web log post]. En: <https://fernando-sabido-andalucia.blogspot.com/2014/05/gloria-de-laprada-2003.html>.

SIMIONI, A. P. C. **Profissão Artista**: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras. São Paulo: Fapesp, 2008.

As representações da modernidade na Belle Époque carioca e parisiense de *Melle. Cinema*

Vanessa de Paula Hey*

Publicada em 1924, *Mademoiselle Cinema*, escrita por Benjamim Costallat, é considerada a obra de “maior sucesso editorial” da Primeira República, com cerca de 75 mil cópias vendidas em um período de 5 anos (RESENDE, 1999, p. 21). Parte desse sucesso pode ser atribuído à polêmica desencadeada pelo episódio de censura do livro: “depois de dez meses de aparecida e reimpressa em sucessivas edições, *Melle. Cinema* foi apreendida [...] com grande estrondo, pela polícia, em uma das mais importantes livrarias da cidade – a Grande Livraria Leite Ribeiro” (CONSTALLAT, 1999, p. 167).

O caso em questão envolveu as ações movidas pela Liga da Moralidade que, associada à União Católica Brasileira, via na obra uma ameaça aos bons costumes da chamada família tradicional. Segundo a Liga, a obra apresentava conteúdo erótico e pornográfico, além de estimular a imoralidade, atentando, assim, contra os valores defendidos pela instituição e que deveriam ser disseminados pela sociedade (EL FAR, 2004). Apesar da operação não ter apreendido um número significativo de volumes, a ocorrência ganhou ampla repercussão nos periódicos da época, com articulistas se posicionando tanto em prol de sua condenação quanto em defesa desse romance.

Para além, o êxito editorial alcançado por essa obra deve-se, também, de um lado à popularidade de seu escritor que, na época de publicação dessa narrativa, já era conhecido e apreciado pelo grande público e, de outro, pelo caráter propositalmente escandaloso de seu enredo, que contribuiu para despertar e aguçar o interesse do leitor. A combinação desses ingredientes possivelmente garantiu o grande número de vendas do livro.

A repercussão polêmica da obra não só é esperada por seu autor, como também se encontra ficcionalizada pelo prefácio de sua narrativa. Nele, afirma-se que *Mademoiselle Cinema* será considerado, pelos guardiões da moral e dos bons costumes,

* Vinculada ao programa de Pós-graduação de Letras da Universidade Federal do Paraná (UFPR), atualmente realiza o doutorado com ênfase em Estudos Literários, seguindo a linha de pesquisa: literatura, história e crítica. Desenvolve pesquisa sobre a modernidade, o Modernismo e a modernização na obra de Monteiro Lobato, Franz Kafka e Érico Veríssimo.
E-mail: vani_de_paula@hotmail.com

os quais considera hipócritas, um livro escandaloso e imoral. Porém, defende-se da acusação ao assumir o compromisso de dizer verdades que, por mais escandalosas que sejam, denunciam e criticam os costumes e comportamentos da sociedade burguesa da época, para os quais o narrador afirma não ser cego. A seu ver: “[...] a virtude nada perde quando se aponta o vício. Nada perde a legítima e sagrada família brasileira em que eu aponte as ‘melles. Cinemas’ que andam por aí...” (COSTALLAT, 1999, p. 32).

Mademoiselle Cinema narra, então, a história de Rosalina. Filha de um “ex-ministro da República” e moradora de “um palacete na Avenida Atlântica”, a menina, já aos dezessete anos, é considerada como “ornamento imprescindível” dos muitos “*afternoon teas*”, “*dancings à la mode*”, “*fêtes de chariuté*”, e dos “melhores fox-trots do Country Club” (idem, p. 36-38); educada à moda do jazz e praticante do *flirt*, Rosalina, nas palavras do narrador, não passa de uma “menina de sua época e de seu meio” (idem, p. 43).

Através da alternância de cenários (Rio de Janeiro, Paris e Paquetá), motivada pelos sucessivos relatos de aventuras e desventuras amorosas de Rosalina, acompanhamos a sua trajetória e a de seus pais – a família Pontes – pela Belle Époque brasileira e europeia. Suas ações e comportamentos, como procuraremos mostrar, encarnam as virtudes e os vícios de uma modernidade tão deslumbrante quanto ameaçadora.

Modernidade dos costumes

A imoralidade, desde o início anunciada, configura-se, assim, como temática mais evidente dessa obra e sua discussão pode ser encontrada em muitas das reflexões e análises críticas feitas até o momento sobre ela – (CASTRO, 2019; O’DONNELL, 2012; RESENDE, 1999; SANTOS, 2016).

O escândalo e a pornografia não estão apenas nos modos de vestir e agir de Rosalina (no seu cabelo raspado à navalha, em suas roupas decotadas e provocantes, nos seus flirts com diversos homens), mas, como defende o narrador, na sociedade burguesa como um todo, que incitava costumes e comportamentos que ela apenas repetia. É desta forma que a corrupção representada pela personagem reflete, em maior escala, a corrupção de grande parte da elite carioca daquela época – e denunciar os vícios das classes altas, que ditavam modas e comportamentos, assim como os reprovavam, incomodava, e, certamente, ajudaram a criar um cenário de repressão e subsequente censura da obra.

O posicionamento crítico do narrador e o tom de denúncia adotado pela obra, visíveis através do retrato que se faz de Rosalina, cujos modos são em vários momentos

comparados aos de meretrizes, não se restringem a ela, sendo direcionados as muitas *Mademoiselle Cinemas* que circulavam naquele mesmo contexto histórico e social. Para além de figurar nas páginas dessa narrativa, seu retrato também fora compartilhado pelo imaginário de grande parcela da sociedade daquela época, como veremos a seguir.

Em *Orfeu extrático na Metrópole*, Nicolau Sevcenko realiza uma densa investigação da história sociocultural de São Paulo dos anos de 1920; trabalho que fora realizado a partir da reconstrução de muitos dos caminhos que levaram essa metrópole a acelerados processos de urbanização e modernização. Recorrendo aos mais diversos arquivos, entre eles periódicos da época, o autor busca representar o imaginário coletivo daquela população. São Paulo para ele, nas palavras de Bento Prado Júnior, “é objeto de uma espécie de fabulação anônima e onipresente, indissociável das novas práticas que as constituem como realidade social e material” (PRADO JÚNIOR, apud SEVCENKO, 1992). Dentre essas práticas, o esporte.

Ao discutir sobre as grandes proporções que as atividades físicas e desportivas vinham tomando no país, além do fascínio que elas exerciam sobre os jovens, fortemente identificados com as novas possibilidades e estilos de vida incitados pela popularização dos esportes, o autor relata uma de suas decorrências mais expressivas: as mudanças nos costumes e vestimentas femininas.

Os tecidos leves, transparentes e colantes; a renúncia aos adereços, enchimentos, agregados de roupas brancas, perucas, armações e anquinhas; o rosto ao natural, a cabeça descoberta e os cabelos cortados extremamente curtos, quase raspados na nuca, davam às meninas uma intolerável feição masculina, agressiva, aventureira, selvagem. O clímax da indignação, claro, foi inflamado pelo duplo efeito do dramático encurtamento das saias, convergindo no generoso alongamentos dos decotes, na frente e por trás (SEVCENKO, 1992, p. 50).

Ainda que esses registros estejam centrados na exposição e análise das transformações socioculturais ocorridas em São Paulo, as novas tendências modernas, assim como parte da repercussão negativa que elas tiveram (proveniente, em especial, das camadas mais conservadoras daquela sociedade), não se limitaram ao cenário paulistano, tendo habitado também o imaginário de outros centros culturais brasileiros, como o Rio de Janeiro. É o que se vê, por exemplo, em *Mademoiselle Cinema* através, principalmente, das representações da Belle Époque carioca (e parisiense), e da figuração de alguns de seus personagens mais característicos: Rosalina, em muitas passagens da narrativa, veste-se com suas toilettes decotadas, “com braços inteiramente nus, espáduas nuas e busto [...] tão visível sob a seda como se estivesse

inteiramente despido” (CONSTALLAT, 1999, p. 43); afinal, como informa o narrador, Rosalina é uma menina de sua época e de seu meio, pertencendo, assim, àquela pequena parcela da população que tinha acesso aos bens econômicos e culturais – a elite carioca da época.

Quanto à concepção negativa que uma significativa parcela da população tinha a respeito dessas novas tendências, verificada por Sevcenko (1992) durante a análise do período, pode-se verificá-la também na obra de Costallat (1924). Ela aparece, de um lado, na recepção crítica da obra (ao menos na parte que a considerava pornográfica e imoral, e que participou direta ou indiretamente do episódio envolvendo a sua censura) e, de outro, nos elementos ficcionais de sua composição.

Indicativos desse movimento estão na forma irônica como o narrador caracteriza as novas modas e comportamentos daquela época – ridicularizando-os, muitas vezes –, assim como, nas escolhas feitas pelo autor implícito de demonstrar, através do plano narrativo, que aquilo que chama de imoralidade só pode conduzir a fins trágicos:

Mas isso era impossível! Ela, a Melle. Cinema, ela, a *garçonne* americana; ela, a pequena leviana do século do *shimmy*; ela, a criaturinha de 1921, educada ao som do *jazz*; ela, a pequenina impudica e pecadora, profissional do *flirt*, da dança e do sorriso – ela, ela, mãe de família! Um louco absurdo! E naquela noite quente de Paquetá, naquela noite em que havia beijos pelo ar, Rosalina sofria, sofria muito... Não era digna do homem que amava. E jamais poderia ser sua! (COSTALLAT, 1999, p. 151).

A mulheres como Rosalina, as chamadas Melle. Cinemas, ficam “vedadas”, segundo defende o narrador, “as mais puras e melhores alegrias da vida” (idem, p. 30). Frutos de um meio corrupto e corruptivo, elas jamais poderão ser mães ou esposas – tese essa sustentada ao longo da narrativa. A época e o meio (a Belle Époque experimentada pela elite carioca) são, então, os principais responsáveis pela destruição moral de um indivíduo, como se observa na seguinte passagem:

Não. Não me fizeram para ser uma mulher honesta. Fizeram-me para ter muitas toilettes e para ter muitos amantes. Aliás, uma mulher com muitas toilettes não pode viver para um homem só [...] E quando uma mãe, como a que possuo, faz tanta questão que antes dos 15 anos a sua filha tenha uma lingerie maravilhosa, muito leve e muito bordada; que antes dos 15 anos ela pinte os olhos, a boca e passe depilatório pelo corpo; que antes dos 15 anos ela se vista excitadamente, tenha passos ondulantes, dê a mão a beijar aos homens e agrade esses mesmos homens com recursos de prostituta – é que, visivelmente, essa digna mãe não pretende que a sua digna filha vá para algum convento. Quando, desde menina,

criança, lembro-me ainda, aos 12 anos, ensinaram-me a entrar numa sala e agradar os amigos de meu pai [...] a agradar com sorrisos falsos e com amabilidades insinceras; a agradar com processos de mundana, é que queriam que eu fosse mundana e que eu me prostituísse. E eu me prostituí e hoje me sinto como uma alma incontestável de prostituta. Quanto mais homens, melhor! E eu só quero que os meus amantes passem de moda como os meus chapéus... (COSTALLAT, 1999, p. 115-116).

Observa-se, através do trecho destacado, uma aproximação entre os discursos da protagonista e aquele defendido ao longo da narrativa por seu narrador – é como se Rosalina, através de seu desabafo, desse voz aos pensamentos desse que nos conta a história. Nesse momento, os dois dividem a mesma reflexão e juízo de valor quanto ao papel desempenhado pelos pais e pela sociedade na criação e educação das mulheres. Tal descuido, segundo tentam demonstrar, quase como uma tese determinista, suscita o aparecimento de mais mulheres como Rosalina que, por seus modos e comportamentos, conduzem à corrupção da moralidade feminina – Rosalina, fruto desse contexto, não poderia ser diferente ou ter destino diverso daquele narrado pela obra.

Ao relatar as atitudes de uma mulher influenciada pela Belle Époque, o narrador assume ares de cronista, recriando, através do universo ficcional, um microcosmo em que sua tese pode ser comprovada – “se mostro, quase clinicamente, a prostituição com todos os seus detalhes, é como se eu dissesse – vejam como é bom ser honesta, ter uma casa, uns filhos, um marido, tanta coisa a que se quer bem e que nos dá, em troca, amor, conforto, limpeza moral” (idem, p. 30). A imagem que a narrativa produz de Rosalina e de seu meio tem o propósito de alertar os leitores sobre as consequências de se deixar influenciar pelo ambiente cosmopolita e moderno, tão sedutor quanto perigoso e superficial.

A modernidade, assim como as oportunidades criadas a partir dela – referência a todos os lugares e experiências a que a família Pontes, representante da elite carioca, têm acesso: peças de teatro, concertos no Municipal, bailes de gala, festas sofisticadas, restaurantes requintados, viagens internacionais, entre outros –, sob o ponto de vista dos costumes, tal como figurado pela narrativa, apresenta-se de forma a corromper o indivíduo. É o que vemos acontecer não apenas a Rosalina, mas também, ao seu pai, Martins Pontes.

O ex-ministro da República, quando em Paris, gasta a maior parte de seu tempo a frequentar casas de prostituição, “os haréns parisienses estavam todos ao alcance da sua carteira” (idem, p. 99-100). Porém, tanto a libertinagem quanto o luxo de tais situações não se mostravam capazes de suprimir certo vazio existencial que por vezes

o acometia, assim como não eliminavam o saudosismo que sentia em relação à sua terra natal, o Piauí, e a juventude lá despendida. Naqueles tempos “simples do Norte”, como recorda Rosalina, “seu pai era então um homem alegre e sadio”, respeitado pelos seus, era uma daquelas “figuras de homens influentes e bons que a província tem” (idem, p. 133). Tudo muda quando decide aceitar o cargo de deputado no Rio de Janeiro, transformando-se, assim, num homem da sociedade: “Martins Pontes deixou a sua fazenda, de que era dono e mestre absoluto, abdicou da sua independência, desistiu de ter opiniões e pensar livremente [...] veio para a política federal, e graças a algumas humilhações fez carreira e chegou até ministro. Prostituiu-se...” (ibidem). São os seus vícios que o levam, pouco a pouco, à ruína, ao seu fim trágico; afinal, fora ele, e não apenas as francesinhas loiras dos muitos cabarés de luxo que frequentava, fora ele que, no final das contas, se prostituía: “na cama, numa cama larga e baixa, de bordel de luxo, Martins Pontes jazia inerte, volumoso, roxo, congestionado – morto” (ibidem).

Nesse momento da narrativa, o juízo de valor feito em relação aos costumes da modernidade, insistentemente reproduzidos e exaltados em tempos de Belle Époque, se dá através, principalmente, do contraste. De um lado a tradição, representada pela legítima e tradicional família brasileira (a família Pontes dos tempos do Piauí), pessoas boas, altivas e felizes – que, como afirma o narrador, em nada precisam se preocupar quanto ao conteúdo dessa obra, já que ele não os afetará (idem, p. 32); de outro, a modernidade, marcada pela corrupção, condenando aqueles que por ela se aventuram à depravação, à prostituição, à imoralidade e à morte.

Modernidade dos cenários

A metrópole moderna, para Sevcenko, configura-se a partir de um processo ambíguo, no qual os novos costumes – tais como o Carnaval, a prática de esporte e os flertes em série – têm “seu desenvolvimento tanto induzido quanto espontâneo, tanto bem-vindo quanto igualmente ressentido e obstado” (1992, p. 52); ela é ao mesmo tempo o “[...] local de origem de um caos avassalador e [a] matriz de uma nova vitalidade emancipadora” (SEVCENKO, 1992, p. 18).

Na narrativa de Costallat, Rio de Janeiro e Paris são figurações dessa metrópole moderna de caráter flutuante. São cidades que, de modo abrupto e repentino, experienciaram, no período da Belle Époque, uma série de transformações (de caráter social, político, econômico, cultural, artístico, para citar alguns), criando, nesse processo, e de forma indissociável, novas possibilidades e instabilidades sociais.

As camadas mais tradicionais e conservadoras da sociedade veem esse movimento como a destruição de certezas e valores até então supostamente inabaláveis, e a ele não

reagem muito bem; há um sentimento de desconforto e até certa aversão face aos novos comportamentos e modas. Em *Mademoiselle Cinema*, essa repulsa se vê materializada, principalmente, nos pontos de vista adotados pelo narrador em suas análises tanto do contexto quanto das ações das personagens; ainda que Rosalina e seu pai também demonstrem, através de algumas de suas reflexões, certo incômodo quanto às consequências de se deixar seduzir pelos recém-criados caminhos da modernidade.

Em *Melle. Cinema*, Paris é inicialmente apresentada como um lugar monótono, repleto de apartamentos e casas similares; em tom irônico dirá o narrador que “pareciam todas do mesmo tamanho e feitas pelo mesmo arquiteto” (COSTALLAT, 1999, p. 71). Utilizando-se da descrição de seus espaços físicos – os paredões cinzentos e as “janelas escuras e fechadas” –, o narrador cria uma imagem negativa da tão anunciada e esperada Paris: “aquilo é que era Paris? Aquelas paredes imensas, naquela rua sem fim, sujas de carvão, sob aquele céu, frio e triste, cor de café com leite pálido? Aquilo era Paris? (ibidem).

Rosalina, ao contrário do narrador, pouco se importa com os aspectos das casas, das ruas ou do céu. Ela os vê, assim como ele, mas em nada parecem prejudicar a sua imagem de Paris – previamente constituída pela fama que a precede (aquilo que já se ouvira falar), e formada, pouco a pouco, através dos cenários que se materializavam sob os seus olhos: “em cada canto, a cada momento, uma vitrine interessante surgia; aqui uma casa de chapéus, ali uma casa de antiguidades, mais além uma casa de automóveis, e essas casas numa mesma rua se repetiam cem vezes e, cada vez que se repetiam, traziam ao olhar uma novidade: um novo chapéu, uma nova *carrosserie*” (idem, p. 71).

Em seus primeiros momentos em Paris, tudo aquilo que chama a atenção de Rosalina está marcado por contrastes e ambiguidades: vê nas famosas *magazins* (de seis andares) o comportamento pouco civilizado de suas clientes, que agem de forma animalizada, atropelando-se durante uma liquidação; observa, também, as *midinettes* parisienses, de tal maneira fabulosas nas temporadas francesas do Municipal, e ali tão desafortunadas (“agasalhadas com qualquer coisa”, com “pequeninos estômagos, muitas vezes, vazio” e “habitante[s] dos quartos miseráveis” (idem, p. 72-73); há, ainda, em uma mesma avenida (“na majestade dos Campos Elísios”), a presença dos mais rápidos automóveis e dos mais pobres *fiacres* (idem, p. 71-73). São essas as conjecturas paradoxais e, muitas vezes, opostas que convivem e ajudam a formar tamanho aglomerado urbano de que Paris se constitui.

Lado a lado, aspectos positivos e negativos que essa metrópole moderna apresenta são postos quase que em relação de igualdade. Porém, aquilo que a qualifica desfavoravelmente não parece ser suficiente para macular a imagem assertiva que se

tem dela, ao menos não da perspectiva de Rosalina. É como se em Paris tudo tomasse “ares apoteóticos e triunfais” (idem, p. 73), como se tudo fosse tolerável, até mesmo o mal-estar das situações anteriormente mencionadas. Afinal, Paris era a “cidade maravilhosa das mil e uma orgias, a cidade-beijos, a cidade-gozo, a cidade-delírio, a mais sensual e a mais feminina cidade do mundo” (idem, p. 75). Com todas as suas promessas de luxo, prazer e aventura, Paris torna-se, nesse momento, o novo amante de Rosalina.

Tão veloz quanto aparente, a modernidade, à primeira vista tão imponente e fascinante, repleta de oportunidades e benefícios, vai aos poucos mostrando sua outra face, perigosa e corrupta. Como qualquer outro amante de Rosalina, ela também aborrece e cansa e, assim, terá que passar à medida que novas necessidades sejam criadas em seu âmago.

Na narrativa, o início de sua ruína, que anuncia a decadência da experiência moderna, manifesta-se no desfecho do personagem Fleta. O escritor de romances escandalosos, ao ser abandonado por Rosalina, vê-se numa situação desoladora, o que o leva a recorrer, então, à cocaína, de forma a substituir um vício por outro: “A cocaína, agora, era a sua amante. Ele a queria, ele a adorava, ele a acariciava, ele lhe dava alma e corpo como a uma criatura” (idem, p. 127).

O romance entre os dois, que começara a bordo do *Arlanza*, funciona como uma fórmula rejuvenescedora para Fleta, é nos braços de Rosalina que ele encontra certa vitalidade e motivação para seguir adiante, é junto a ela que ele consegue resgatar uma mocidade quase perdida (idem, p. 102).

Quando a protagonista se enfada desse romance, e sai a procura de outros casos amorosos, Fleta vê toda a sua energia se exaurir, descobre-se esgotado, ainda que busque no consumo de cocaína readquirir todas aquelas sensações que um dia foram despertadas por Rosalina, e assim o faz mesmo que por alguns instantes sob o efeito da droga. Contudo, torna-se, nesse processo e, nas palavras do narrador, um “fantasma de si mesmo” (idem, p. 127). Toda aquela experiência, em princípio, estimulante, figura-se, nesse momento, como a responsável pela sua degradação. Sozinho, longe de sua mulher e de seu filho, e sem Rosalina, Fleta vê-se enfraquecido. Ele, como o pai de Rosalina, também se deixara corromper pelos prazeres artificiais dessa modernidade, não escapando, portanto, de um fim trágico.

Nesse universo ficcional, como é válido ressaltar, todos aqueles que se deixam levar pelo ser cosmopolita e moderno da Belle Époque são punidos, mesmo os homens

– ainda que menos julgados do que as mulheres no que diz respeito a suas práticas sexuais.

O contraponto desse ambiente vicioso e corrupto, da metrópole moderna representada pela Paris do início do século XX, é Paquetá. De volta ao Rio de Janeiro, ainda em luto pela morte de seu pai, Rosalina encontra nessa pequena cidade litorânea uma felicidade até então desconhecida: o amor de uma “alma simples e sentimental” (idem, p. 144). Mário, diferente de seus antigos amantes, era um homem de ambições modestas, despreocupado com os prazeres materiais e mundanos; era um homem que, desde o começo, tinha-lhe dito coisas distintas, “diferentes eram os seus olhares, diferente o seu amor, dos outros, de todos os outros homens que tinham passado pela [sua] vida” (idem, p. 143). Seu “sonho de felicidade” era morar numa pequena casa ali mesmo em Paquetá, sem ornamentos, perto da natureza e junto de Rosalina. Nesse lugar seriam felizes como são “as criaturas simples e sadias”, “longe da perversidade dos homens e da tristeza da vida” (idem, p. 142); um dia teriam uma filha, loira como Rosalina, e o ideal de felicidade estaria alcançado.

Paquetá, “com a graça esguia de seus coqueiros, com a imponência altiva de suas palmeiras reais, e com o seu colar de pedras redondas, muito redondas, sob um céu forte e muito transparente, muito claro” (idem, p. 147), configura-se, desta maneira, como o cenário que poderia proporcionar a Rosalina um novo começo; afinal, este lugar faz com que ela quase não reconheça mais aquilo que um dia fora, é onde ela se sente transformada.

Paquetá, representada como esse lugar idílico, é um espaço ainda não atingido pela modernidade, uma vez que distante dos centros urbanos e de suas modas e costumes. Cercado pela natureza, ele simboliza um ideal de felicidade, funcionando como uma alternativa para aqueles que não querem se deixar influenciar e se desgastar com as corrupções e imoralidades das experiências modernas presentes nas principais metrópoles da época.

Entretanto, os danos causados pela modernidade parecem ser irreversíveis, e suas consequências avassaladoras. São eles que impedem, por exemplo, que Rosalina tenha o seu recomeço, são eles que a privam do paraíso representado, na narrativa, por Mário e Paquetá:

Um louco absurdo [...]. Não era digna do homem que amava. E jamais poderia ser sua!... Enganá-lo? Nunca! Ela lhe confessaria quem era; dir-lhe-ia tudo, exibir-lhe-ia, numa volúpia dolorosa, todas, mas todas, as suas vergonhas! Saberla fazer-se desprezar pelo seu grande e único amor! Saberla renunciar ao seu

primeiro e imenso desejo de felicidade! Ao longe, na baía escura, a cidade gigantesca ardia, toda rubra. E na noite deserta, Rosalina chorava sobre si mesma, a morte de seu sonho ... (idem, p. 151)

No final das contas, as adversidades causadas pela modernidade acabam por provar a tese central do livro: a mulheres como Rosalina ficam vedadas as maiores alegrias dessa vida (a de ser esposa e mãe). E quem se deixa corromper por esse meio e época terá fim semelhante ao dela. A modernidade é, assim, um caminho sem volta, não é possível escapar de suas engrenagens, aquilo que ela toca e perverte jamais poderá ser restaurado.

Modernidade da forma

Melle. Cinema apresenta-se, a nosso ver, como um texto híbrido. É uma obra que mistura elementos da literatura popular, da crônica de reportagem, da corrente literária naturalista e que se serve também das inovações técnicas disseminadas por um período marcado por aceleradas e repentinas transformações sociais e culturais – desencadeadas pelos processos de urbanização e modernização de algumas capitais brasileiras, tais como São Paulo e Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do século XX –, o que permite a sua aproximação com a estética modernista brasileira¹.

Nessa obra, as marcas da literatura popular estão no uso de uma linguagem informal que se afasta do academicismo, na sua falta de compromisso gramatical, na escolha de um título atraente e provocante, na natureza polêmica de seu enredo, e no seu caráter documental. O viés popular dessa narrativa também está na elaboração de uma verossimilhança que a aproxima dos registros de uma sociedade e, em consequência, da realidade experienciada por seu leitor. Ademais, construir uma narrativa popular, com linguagem e conteúdo mais acessíveis, configura-se como uma maneira de atingir um público maior.

Da estética naturalista, *Melle. Cinema* tem como herança o seu discurso, que não se priva de expor e debater as práticas sexuais e a sexualidade, assim como não se furta em julgá-las a partir de uma perspectiva conservadora e moralizante. A liberdade sexual (feminina e masculina), tão anunciada por muitos dos episódios da narrativa, é

¹ Nossa pesquisa é herdeira de uma tradição crítica que revisita o Modernismo brasileiro buscando analisar obras até então negligenciadas pela crítica. Ao adotarmos essa perspectiva, não tomamos a Semana de 1922 e seus representantes como os únicos a pensarem a modernidade brasileira, mas reconhecemos a existência de outras visões e interpretações sobre a literatura e a sociedade brasileiras do mesmo período.

caracterizada sempre de forma negativa, e os destinos dos personagens (em sua maioria, trágicos) estabelecidos por relações de causalidade.

Em *Melle. Cinema*, o aspecto determinista se faz presente em quase todos os desfechos narrativos: Rosalina, uma vez criada nos moldes da época, jamais merecerá a felicidade que, de acordo com o narrador, só o amor de um homem e a subsequente formação de uma família pode proporcionar, ela nem mesmo será digna de um recomeço, seu destino é continuar a reproduzir, ainda que em tom melancólico e lamentoso, modas e comportamentos que sempre lhe foram ensinados; Fleta, por suas escolhas em relação a Rosalina e ao uso de drogas, termina sozinho e arruinado; Martins Pontes, ao ceder aos prazeres e luxos da época e de sua posição social, também encontra seu fim trágico, morre de forma humilhante e constrangedora. Nenhum deles, como prova a narrativa, escapa de um fim decadente, resultado de ações encorajadas por essa modernidade. O estilo da obra parece estar, assim, a serviço da crítica social, motivo pelo qual a narrativa investe em temas relacionados à sexualidade que, por sua vez, desencadeiam debates a respeito da moralidade.

A associação com a estética modernista, em *Mademoiselle Cinema*, pode ser estabelecida tanto através de sua forma quanto de seu conteúdo. Ela está, entre outros aspectos, no ritmo de escrita acelerado, preocupado principalmente em narrar episódios e descrever cenários e personagens que são indispensáveis à compreensão de seu enredo; no uso de uma linguagem informal e repleta de estrangeirismos – de um lado franceses, prática comum a época, e de outro ingleses, o que aponta para a crescente influência dos Estados Unidos em nossas Letras; e na tematização do aspecto fugaz e leviano dos tempos modernos.

Marcada pelo uso mimético da linguagem cinematográfica e de seus recursos, a narrativa apresenta suas cenas de forma veloz e é constantemente entrecortada por flashbacks – é o que ocorre, por exemplo, quando Rosalina, já a bordo do *Arlanza*, conta sobre alguns dos acontecimentos que marcaram a sua juventude, fatos que antecedem a perda de sua virgindade para Fleta e que foram responsáveis por conduzi-la por aquele caminho sem volta; assim como quando a protagonista recorda, antes de descobrir que seu pai está morto, sobre os seus tempos no Piauí.

O diálogo entre literatura e cinema, que defendemos existir na obra de Costallat, é motivado, dentre outros aspectos, e segundo afirma Flora Süssekind (2006, p. 15) em *Cinematógrafo de Letras*, pela intensificação dos contatos de nossos homens de letras com os novos artefatos da modernidade (dentre eles o cinematógrafo), assim como pela apropriação de seus processos mais característicos; mais tarde, como demonstra a autora, estes mesmos procedimentos iriam enformar a própria produção literária

brasileira do período – última década do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX.

Entre as obras escolhidas por Sússekind para explicitar essa tendência estão as de João do Rio. Segundo a autora, as suas narrativas evidenciam momentos decisivos desse diálogo entre literatura e novas técnicas modernas:

[...] João do Rio tratou dos artefatos e técnicas modernas. Consciente, inclusive, da violenta transformação do próprio “modo de olhar” que operavam então. E que o leva mesmo a repensar a própria atividade de cronista em analogia com a cinematografia. Daí o título – Cinematógrafo – de sua coletânea de crônicas publicada em 1909. Aí, se, por um lado, ressalta as qualidades documentais do novo processo de registro técnico, por outro, redefine o objeto de tal documentação – a vida – como um “cinematógrafo colossal”, “no qual cada homem tem no crânio um cinematógrafo de que o operador é a imaginação”, “basta fechar os olhos e as fitas correm no cortical com uma velocidade inacreditável” (idem, 2006, p. 45)

Assim como João do Rio, Costallat também parece ter a sua percepção, seu “modo de olhar”, alterado por essa nova realidade moderna, que repercute em seu processo criativo, marcado tecnicamente por alguns dos processos mais expressivos da cinematografia, tais como o já anunciado uso de flashbacks, e a rapidez com que ocorrem as transposições de cenas.

O diálogo com as novas tecnologias da época também se faz presente a partir da tematização dos novos artefatos modernos (a figuração do navio, do trem, das carroseries), podendo ser identificado ainda na disposição fragmentada de muitos dos episódios relatados em *Melle. Cinema*; semelhantes àqueles encontrados nas crônicas-reportagens – há, inclusive, um momento da obra em que o narrador interrompe a história de Rosalina para contar como seria um dia na vida de uma parisiense “elegante” (COSTALLAT, 1999, p. 76). A adoção dessas novas estruturas, análogas às das novas técnicas modernas, e visíveis na rapidez com que a narrativa flui, assim como em seu caráter documental, evidencia que os tempos modernos provocaram transformações na “sensibilidade dos produtores culturais mais atuantes no Brasil” do final do século XIX e início do século XX (SUSSEKIND, 2006, p. 17) – tese central do livro de Sússekind.

Ao discorrer sobre a influência que essas novas técnicas exerceram sobre a produção artística de João do Rio, sugere-se a relação de “mimesis sem culpa” – que ocorre quando parte dos produtores culturais passam, através da imitação e de forma apologética, a incorporar em suas obras elementos do horizonte técnico de uma época (idem, p. 24). Em *Mme. Cinema*, essa relação está antes na maneira como esses artefatos

modernos, e seus novos processos, enformam a técnica literária do autor, do que nas representações de novos artefatos e técnicas modernas, cuja figuração é pouco expressiva quando comparada às obras de João do Rio.

O resultado dessa influência é uma narrativa que se apresenta de forma ágil, já que comprometida com os valores e padrões dos novos tempos, preocupada em apresentar aos seus leitores apenas aquilo que é relevante à história, ainda que deixe refletir, intencionalmente e por esses mesmos aspectos, o caráter efêmero e vazio da modernidade, tal como acredita ser o narrador.

A aproximação com a linguagem cinematográfica em *Mademoiselle Cinema*, ao contrário do que acontece na crônica de João do Rio, não sugere um “esmaecimento da figura do narrador” (idem, p. 47). Tem-se, pelo contrário, um narrador que assume posições, que emite juízos de valor, e que parece determinar os destinos de seus personagens. Ainda que pareça na obra um desejo mimético de representação desse cenário, a relação que o narrador tem com o novo horizonte técnico não é de encantamento, mas de aversão, já que, a seu ver, ele é responsável pela corrupção dos valores da família tradicional brasileira.

A forma, no caso da obra de Costallat, se esforça, de um lado, por exercer um deslumbramento no leitor, que seduzido pelo modo como se retrata essa modernidade e pela fluidez com que se relatam seus causos, poderá melhor entender o fascínio que ela exerce sobre os personagens dessa obra – a forma adotada pela narrativa, de maneira análoga aos aparatos modernos, ajuda a diminuir distâncias; nesse caso, a que existe entre a obra e o seu público. De outro lado, a forma é utilizada para representar a própria efemeridade dos tempos modernos, que na concepção do narrador é tão veloz quanto superficial.

Considerações finais

O narrador que se pretende observador, não apenas descreve aquilo que vê – levando para o primeiro plano da narrativa o vício, a prostituição e a hipocrisia das classes altas –, como também representa episódios ou personagens como modelos de mundo, recriando uma realidade a partir de sua própria perspectiva (CASTRO, 2019, p. 108). É um narrador de quem devemos ter desconfiança, sejam por seus relatos ou por suas opiniões tendenciosas.

Essa mesma desconfiança que devemos depositar no narrador, para não nos deixarmos levar irrefletidamente por seus discursos, deve ser estendida, segundo ele

mesmo incita durante a obra, à compreensão e assimilação dos registros das modas e comportamentos dessa época e meio, ou seja, da modernidade.

O modo como a modernidade é representada por *Mademoiselle Cinema* se assemelha, por seu caráter contraditório e paradoxal, à forma como Marshall Berman a vê em *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Ser moderno, dirá o autor, é “viver uma vida de paradoxo e contradição”, é “sentir-se fortalecido pelas imensas organizações burocráticas que detêm o poder de controlar e frequentemente destruir comunidades, valores, vidas; e ainda sentir-se compelido a enfrentar essas forças, a lutar para mudar o seu mundo transformando-o em nosso mundo” (2010, p. 22).

Ser moderno, dirá ainda, é viver “num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia” (idem, p. 24). Esse turbilhão, referência aos processos de modernização por que passaram muitos dos centros urbanos europeus e americanos no início do século XX, designa o estado de agitação e instabilidade vivenciado pelos seres humanos na modernidade – da qual eles não podem escapar.

Em *Melle. Cinema*, o caráter dual da modernidade é representado bem mais por seus aspectos negativos, ou seja, por suas consequências, do que pelas possibilidades que essa experiência pode oferecer. A modernidade aqui não apenas apresenta uma significativa alteração nos comportamentos e modas de uma sociedade, como também, é responsável por transformar a percepção daqueles que passaram a conviver cotidianamente com uma realidade para a qual não estavam previamente preparados.

A Belle Époque, que está marcada pela entrada simultânea de diversos aparelhos modernos, e por suas transformações técnicas – que passaram a moldar não apenas os comportamentos e modas, como também, a relação entre literatura e horizonte técnico –, é representada, em Costallat, como um cenário perigoso, no qual aquele que pretende por ele se aventurar sofrerá as suas consequências.

Referências

CASTRO, E. C. de. Sexo e cosmopolitismo na prosa de ficção da Belle Époque brasileira: *Mademoiselle Cinema* e *Madame Pommery*. **Revista Investigações**, Recife, v. 32, n. 1, 2019, p. 103-124.

COSTALLAT, B. **Mademoiselle Cinema**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1999.

EL FAR. **Páginas de sensação**: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924). São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Rebeldias do prazer e do sentir: Cidades e Mulheres nas literaturas

As representações da modernidade na Belle Époque carioca e parisiense de Melle. *Cinema*

DOI: 10.23899/9786586746235.7

O'DONNELL, J. A cidade branca – Benjamim Costallat e o Rio de Janeiro dos anos 1920. **Revista História Social**, São Paulo, n. 22 e 23, 2013, p. 117-141.

RESENDE, B. “A volta de mademoiselle cinema”. In: COSTALLAT, B. **Mademoiselle Cinema**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1999.

SANTOS, F. C. dos. Censura moral e discursos sobre gênero nos primeiros anos da República: o caso de Mademoiselle Cinema, de Benjamim Costallat. **Revista Ártemis**, Paraíba, v. 21, n. 1, 2016, p. 75-88.

SEVCENKO, N. **Orfeu extrático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SUSSEKIND, F. **Cinematógrafo de Letras**: Literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Editora CLAE

2022