

LAISSY TAYNÃ DA SILVA BARBOSA

**INTERSECCIONALIDADE NA LITERATURA DE AUTORIA FEMININA:
(DES)ENCONTROS ENTRE A *ILHA SOB O MAR*, DE ISABEL ALLENDE E
COMPAIXÃO, DE TONI MORRISON**

**PORTO ALEGRE
2018**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
LINHA DE PESQUISA: TEORIA, CRÍTICA E COMPARATISMO**

**INTERSECCIONALIDADE NA LITERATURA DE AUTORIA FEMININA:
(DES)ENCONTROS ENTRE *A ILHA SOB O MAR*, DE ISABEL ALLENDE E
COMPAIXÃO, DE TONI MORRISON**

LAISSY TAYNÃ DA SILVA BARBOSA

Dissertação de Mestrado em Teoria, Crítica e Comparatismo apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior- Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Orientadora: Prof^a. Dra. Cinara Ferreira

**PORTO ALEGRE
2018**

CIP - Catalogação na Publicação

Barbosa, Laissy Taynã da Silva
INTERSECCIONALIDADE NA LITERATURA DE AUTORIA
FEMININA: (DES)ENCONTROS ENTRE A ILHA SOB O MAR, DE
ISABEL ALLENDE E COMPAIXÃO, DE TONI MORRISON /
Laissy Taynã da Silva Barbosa. -- 2018.
97 f.
Orientador: Cinara Ferreira.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. Crítica feminista. 2. Espaço. 3. Isabel Allende.
4. Toni Morrison. 5. Interseccionalidade. I.
Ferreira, Cinara, orient. II. Título.

À minha avó, Rosalina
(*in memoriam*);
À minha avó, Elena Ana,
meu primeiro sol;
À minha mãe, Lauricelia,
minha primeira estrela;
Às mulheres da minha vida,
que formam meu universo inteiro.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha avó, Elena, que me ensinou a ter ânsia pelo conhecimento, sempre me deu asas para voar e me apoiou em todas as decisões que tomei;

Ao meu avô, Francisco, que com seu jeito simples, sempre foi meu exemplo de trabalho árduo, justo e meu primeiro contador de histórias.

À minha mãe, Lauricelia, que é o meu maior exemplo de busca por independência.

Ao meu pai, Aldenor, que mesmo não gostando da ideia de eu sair de casa, do interior do Pará para Porto Alegre - RS, apoiou-me até o último minuto.

Às minhas irmãs, Thaynara e Alice, que fazem da minha vida um aprendizado diário, uma briga diária, assim como um amor diário. Que vocês possam crescer em uma sociedade mais justa.

Ao meu irmão, Wanderson, simplesmente por existir.

À Fidelainy, por dividir o sonho do mestrado, a casa, os chás, os vinhos e a vida comigo.

Às amigas que me aqueceram a alma mesmo separadas por mais de 3.000 km. Meninas, vocês são maravilhosas! (8 anos de amizade e contando...).

Aos amigos e às amigas que conheci em Porto Alegre e que me recepcionaram com o chimarrão no fim da tarde, os passeios pela cidade, os churrascos no fim de semana e as conversas interestaduais.

À minha orientadora Cinara Ferreira, que me acolheu na jornada do mestrado. Obrigada pelos encontros no café, o cuidado com a minha adaptação ao meu novo espaço, pelas conversas e respostas sempre carinhosas. Você é o meu sol acadêmico.

À CAPES, pela bolsa que propiciou minha permanência e liberdade para me dedicar às leituras necessárias.

A todos os professores que tive a oportunidade de conhecer, conversar e aprender dentro e fora da sala de aula. Muitos de vocês eu já lia antes de vir para a UFRGS, visto que o trabalho de vocês ultrapassou os muros institucionais. Obrigada!

O pessoal é político.
Carol Hanish

O político é pessoal.
Heloísa Buarque de Holanda

RESUMO

A crítica feminista é um modelo teórico que propicia discussão acerca do espaço de publicação e representação das mulheres na literatura. Tendo em vista essa perspectiva teórica, o intuito dessa pesquisa é pensar a relação do espaço por meio das personagens femininas nas narrativas *A ilha sob o mar* (2014), de Isabel Allende, e *Compaixão* (2009), de Toni Morrison, além de evidenciar o espaço social em que tais personagens foram construídas. O romance histórico de Allende é contextualizado durante a colonização do Haiti e tem como fio condutor a jornada de quatro personagens femininas, Zarité, Eugênia, Rosette e Violette. A narrativa de Morrison, por sua vez, retrata a colonização dos Estados Unidos da América, destacando a vida de Florens, Rebekka, Sorrow e Lina em uma mesma propriedade. A discussão se devolve a partir do estudo da crítica feminista, assim como da relação do espaço casa e espaço corpo na representação de mulheres no período colonial, visto que eles eram espaços limitadores do papel social da mulher. A partir dessa discussão, argumenta-se acerca da congruência temática de Allende e Morrison, de modo a deixar evidente a interseccionalidade de gênero, de raça e de classe nas narrativas.

Palavras-chave: Crítica feminista. Espaço. Isabel Allende. Toni Morrison. Interseccionalidade.

ABSTRACT

Feminist criticism is a theoretical model that provides a discussion about the space of publication and representation of women in literature. In view of this theoretical perspective, the aim of this research is to think about the relation of space through female characters from Isabel Allende's narrative, *A ilha sob o mar* (2014), and Toni Morrison's one, *Compaixão* (2009); moreover, I intend to debate the social place in which such characters were constructed. Allende's historical novel is contextualized during the Haiti colonization and its plot is based on the journey of four female characters, Zarité, Eugênia, Rosette and Violette. Morrison's narrative, in turn, portrays the colonization of the United States of America, highlighting the life of Florens, Rebekka, Sorrow and Lina in a same property. The discussion I develop here is grounded on feminist criticism, as well as the relation of the space home and space body in women representation in the colonial period, since these spaces used to be borders to the social role of women. From this discussion, I argue about Allende and Morrison congruent theme, in order to make evident the intersectionality of gender, race and class in the narratives.

Keywords: Feminist criticism. Space. Isabel Allende. Toni Morrison. Intersectionality.

SUMÁRIO

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	10
1.1 VOZES CONTRAVENTORAS DE ISABEL ALLENDE E TONI MORRISON.....	17
2. A CRÍTICA LITERÁRIA FEMINISTA COMO DESOBEDIÊNCIA EPISTÊMICA.....	25
2.1 A CRÍTICA FEMINISTA NEGRA.....	32
2.2 GÊNERO	36
3. O ESPAÇO HABITADO: RECONHECENDO OS SUJEITOS FEMININOS	40
3.1 AS PERSONAGENS FEMININAS DE ISABEL ALLENDE	44
3.1.1 EUGÊNIA	44
3.1.2 ZARITÉ	47
3.1.3 VIOLETTE.....	50
3.1.4 ROSETTE	52
3.2 AS PERSONAGENS FEMININAS DE <i>COMPAIXÃO</i>	54
3.2.1 REBEKKA	55
3.2.2 FLORENS	56
3.2.3 LINA.....	60
3.2.4 SORROW.....	61
4 O ESPAÇO SOCIAL: A CONSTRUÇÃO DO ESTEREÓTIPO FEMININO	64
4.1 EUGÊNIA E REBEKKA: CORPOS DISCIPLINADOS.....	66
4.2 ZARITÉ E FLORENS: CORPOS EROTIZADOS.....	70
4.3 VIOLETTE E LINA: CORPOS FORTES	73
4.4 ROSETTE E SORROW: CORPOS VIOLENTADOS	75
5 ESCRITURAS INTERSECCIONAIS.....	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	87
REFERÊNCIAS.....	92

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Eu disse uma vez que escrever é uma maldição. Não me lembro por que exatamente eu o disse, e com sinceridade. Hoje repito: é uma maldição, mas uma maldição que salva.
(Clarice Lispector)

É sabido que a literatura de autoria feminina não obteve a devida visibilidade por muito tempo. Pensando nisso, a linha de investigação que orienta esse trabalho é a do espaço *da* literatura de autoria feminina na tradição literária, bem como a questão do espaço *na* literatura de autoria feminina, ponderado pelo espaço privado e pelo espaço social limitado das mulheres no período colonial. O espaço é uma categoria essencial para compreender personagens, especialmente as personagens femininas no período colonial, haja vista que ele “constitui uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as categorias restantes, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam” (LOPES; REIS, 1988, p. 204). Para apresentar tal discussão, escolhi trabalhar com os romances *Compaixão*¹ (2009), de Toni Morrison, e *A ilha sob o mar*² (2014), de Isabel Allende, a partir dos quais pretendo pensar a relação do espaço por meio das personagens femininas nas narrativas, além de evidenciar o espaço social em que tais personagens foram construídas.

Considerando a condição feminina no período colonial representado nas narrativas de Allende e Morrison, tenho como intuito, também, discutir a interseccionalidade³ das autoras nas obras. Desse modo, os critérios considerados para a definição do *corpus* foram os seguintes: 1) as duas obras são narrativas contemporâneas de autoria feminina; 2) as temáticas retratam o período de colonização em dois espaços díspares (Haiti e Estados Unidos da América), mas interligados por possibilitarem a reflexão crítica acerca do período de escravidão; 3) problematizam a representação do papel social da mulher e do corpo feminino – evidenciando o corpo feminino negro, marcado pela diferença em relação ao *outro*; 4) Allende e Morrison possuem uma grande fortuna crítica e ambas se posicionam como militantes em movimentos, como feminismo e negro, respectivamente, que buscam igualdade de direitos e respeito às diferenças.

¹ Título original em inglês é *A mercy*, publicado em 2008.

² Título original em espanhol é *La isla bajo el mar*, publicado em 2009.

³ Termo cunhado por Kimberlé Creenshaw (1989) que consiste na intersecção de opressões. O termo será discutido mais detidamente no capítulo 5.

A *priori*, para compreender a falta de equidade entre escritores e escritoras, é preciso considerar que o cânone literário foi constituído majoritariamente por homens. Harold Bloom⁴ (1995), por exemplo, define em seu mais controverso livro, *O cânone ocidental*, o que é o cânone. Ele delinea características concernentes a uma obra canônica, de modo que posiciona Shakespeare como o centro e, a partir dele, elege uma lista de autores representantes de um período ou país. Paralelamente ao trabalho de divulgação da lista, Bloom mostra-se contrário às “energias sociais” como a crítica cultural-materialista, neo-historicista e feminista. Segundo ele, os meios para destruir o cânone estão em desenvolvimento por representantes dos estudos feministas, afrocentristas, marxistas, neo-historicistas foucaultianos ou desconstrutores, ou seja, aqueles a quem ele apelidou de “Escola do Ressentimento”, “que desejam derrubar o cânone para promover seus supostos (e inexistentes) programas de transformação social” (BLOOM, 1995, p. 13). Para esse crítico, há um tipo de “idealismo” em que a estética é abandonada em nome de uma remissão histórica.

Pascale Casanova (2002), em *A República Mundial das Letras*, é uma teórica que se opõe à tese de Bloom (1995) e teoriza acerca da não consolidação de um universo concreto, que compreende os diversos domínios da literatura: o que é declarado literário ou não, o que é julgado digno de ser considerado literário ou não (CASANOVA, 2002). Para ela, eleger uma obra como cânone ou parte de uma República Mundial das Letras pressupõe a emissão de uma aura de valor a literaturas específicas, de modo que torna o estético uma via de mão única, ao mesmo tempo em que exclui movimentos teórico-críticos associados a determinadas localidades, raças, etnias e gênero.

O cânone, predominantemente falocêntrico⁵, dá início a um processo de monopolização da historiografia literária, marginalizando a produção literária dos negros, mulheres, mulheres negras, assim como de outros grupos. Nesse sentido, a reescrita da história literária demandaria sua desconstrução como parte de um discurso das ciências humanas, a reconstrução das tradições silenciadas, a construção de uma nova historiografia baseada na inter-relação sociocultural (LEMAIRE, 1994). Repensar a história literária, portanto, pressupõe reinterpretar o posto como falo-etno-euro-centrismo, tendo como intuito desconstruir o essencialismo e universalismo que sustenta a institucionalização do cânone literário.

⁴ Crítico norte-americano e professor de Yale que defende o conceito de cânone literário ocidental.

⁵ Visão filosófica a partir da psicanálise freudiana, que defende a lógica patriarcal como verdadeira e incontestável.

Seguindo essa perspectiva de questionamento e tendo em vista o reexame da historiografia literária, destaca-se que, em outubro de 1928, Virginia Woolf discursou diante da Sociedade das Artes, em Newnhan e Odtaa, em Girton, sobre a relação da mulher com a escrita. No ensejo, a romancista inglesa reclamou o direito das mulheres a terem seu próprio espaço e seu próprio dinheiro, pois, assumindo uma postura independente do que era posto como verdade absoluta acerca da inferioridade natural das mulheres, elas poderiam se destinar a escrever literatura também.

O feminismo, enquanto movimento, promoveu articulação política com o objetivo de contestar a disparidade de direitos entre homens e mulheres, assim como a visão estereotipada das mulheres como seres inferiores. Com a primeira onda do feminismo, foi possível, por exemplo, conquistar o direito das mulheres à cidadania, mas foi durante a segunda onda do feminismo que irrompeu um movimento de protagonismo das mulheres no espaço público e no privado (SCOTT, 1992). Portanto, desde esse período, muitos direitos foram conquistados: alguns países já tiveram mulheres como presidente e, apesar de alguns cargos ainda persistirem na distinção biológica para pagamento dos salários, é possível ver mulheres em altos cargos executivos.

Considerando o progresso no mercado de trabalho e a busca por mais igualdade, o coerente seria uma representação feminina considerável no meio literário também. Contudo, é sintomático que, ao traçar as primeiras reflexões sobre a evolução da crítica feminista para essa pesquisa, ainda vemos os homens em maior destaque, como no caso dos finalistas do Prêmio São Paulo de Literatura⁶, em que apenas uma mulher foi indicada entre os dez concorrentes. Ainda que essa lista não seja um caso isolado e siga um modelo de diversas outras⁷, a problematização acerca da literatura de autoria feminina vem à tona: As mulheres não escrevem? A literatura escrita por homens é melhor que a das mulheres? Embora às escondidas, por meio de pseudônimos, e ainda hoje com menos visibilidade, publicando em editoras com menor alcance, as mulheres sempre tiveram os dedos sujos de tinta e possuem clara aptidão para o mundo das letras. Nessa perspectiva, Isabel Allende e Toni Morrison se lançaram no mundo da ficção, engendrando personagens femininas marcantes, que tomam

⁶ Finalistas do Prêmio São Paulo de Literatura 2017, categoria melhor romance de 2016.

⁷ Uma pesquisa desenvolvida pelo grupo de pesquisa de Regina Dalcastagnè, intitulada *A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004*, evidenciou que “os lugares de fala no interior da narrativa também são monopolizados pelos homens brancos, sem deficiências, adultos, heterossexuais, urbanos, de classe média” (DELCASTAGNÈ, 2005, p. 15). Embora o recorte da pesquisa tenha sido romances brasileiros, os dados não divergem de outros países do mundo.

consciência do espaço de dependência no qual estão inseridas, sendo duplamente colonizadas⁸ – pelo colonizador e pelo patriarcado. Quando se trata da mulher negra, é possível dizer triplamente colonizadas – o outro do outro⁹ -, pois a questão racial é adicionada à equação.

O período escravagista e a condição feminina no período colonial são os elementos fulcrais em *A ilha sob o mar* (2014) e *Compaixão* (2009). Para o desenvolvimento da discussão, será feito um estudo comparativo entre as personagens femininas de cada obra. Desse modo, do romance de Isabel Allende, foram escolhidas as personagens Zarité, Eugênia, Rosette e Violette; por outro lado, as mulheres que protagonizam a narrativa de Morrison são: Florens, Rebekka, Sorrow e Lina. As personagens femininas destacadas são investigadas na perspectiva da Literatura Comparada, pois tal como Rita Schmidt (2010, p. 09) propõe, na apresentação do livro *Sob o signo do presente: intervenções comparatistas*, o estudo em literatura comparada “se caracteriza por uma flexibilidade estratégica, tanto na perspectiva metodológica quanto na perspectiva de seus objetos”. Nesse sentido, considero a Literatura Comparada uma abordagem teórica abrangente, que dá suporte para o confronto de duas obras literárias contextualizadas em espaços geográficos diferentes, porém, passíveis de diálogo. Ademais, Perrone-Moisés (1990) considera que a análise intertextual se baseia em mais do que na concepção tradicional comparatista¹⁰, pois

essas relações podem ser estudadas sob vários enfoques: relações entre obra e obra; entre autor e autor; entre movimento e movimento; análise da fortuna crítica ou fortuna de tradução de um autor em outro país que não o seu; estudo de um tema ou de uma personagem em várias literaturas (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 91).

Procurando estabelecer diálogo entre as obras de Allende e Morrison, o ponto de toque é o “espaço habitado¹¹” e o “espaço social” das personagens femininas, vistos como materialidade do discurso de inferioridade social. Morrison delineia a vida de Lina, índia e escravizada, para retratar os nativos que tiveram suas histórias roubadas pelas invasões europeias; Violette, na obra de Allende, é descendente de uma ex-escrava senegalesa e um francês. Apesar da dessemelhança, ambas encontraram ao longo de sua jornada um ponto de

⁸ De acordo com Gayatri Spivak (2014, p. 85), “se no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais na obscuridade”.

⁹ Segundo Grada Kilomba (2010), a mulher é o outro do homem, portanto, a mulher negra seria o outro do outro.

¹⁰ A proposta clássica francesa dos estudos em LC afirma que “a validade das comparações literárias dependia da existência de um contato real e comprovado entre autores e obras ou entre autores e países” (CARVALHAL, 2006, p. 14). Ou seja, as primeiras orientações sobre os fundamentos dessa abordagem eram resumidas na busca de quem influenciava e de quem era influenciado, o que historicamente estabelecia relações culturais hierárquicas.

¹¹ No período colonial, a relação das mulheres com o espaço casa é inerente à sua figura, mas afirmar que esse espaço era ocupado não quer dizer que ele era habitado. Assim, utilizo o termo “espaço habitado” para fazer referência ao protagonismo das mulheres na casa.

equilíbrio, pois elas moldaram seus destinos. Sorrow, personagem negra de Morrison, foi encontrada perto do mar, grávida, levada para a fazenda de Jacob Vaark e era vista como símbolo de azar e fraqueza; Rosette, filha de Zarité com o patrão, vive entre-mundos: senzala e casa-grande. Sorrow e Violette aprendem a lógica eurocêntrica, a qual não poderia ser comprovada pelas cicatrizes do corpo, mas da alma. Rebekka, personagem branca de Morrison, por fim, foi enviada pelos pais para se casar com um desconhecido, por ele ter a posse de um terreno, resultado de uma herança; Eugênia, personagem branca de Allende, foi negociada entre o pretendente e o irmão, passando a morar, mas não a habitar a casa-grande; com o tempo, ambas foram consideradas com a “doença dos nervos”, conhecida como histeria¹².

As personagens femininas dos romances de Morrison e Allende não têm o mesmo espaço de origem ou as mesmas experiências de vida, mas suas histórias se conectam recorrentemente. Na mesma lógica, apesar das diferenças entre os espaços de fala de Allende e Morrison observam-se encontros narrativos em *A ilha sob o mar* e *Compaixão*, tendo em vista que os dois romances evidenciam estereótipos de mulheres no período colonial, assim como personagens femininas contraventoras de sua condição social.

Para que o propósito desse trabalho seja atendido, a dissertação foi dividida em quatro capítulos. Ao longo do primeiro, busco pontuar algumas questões importantes acerca da crítica feminista, da crítica feminista negra e do conceito de gênero na literatura de autoria feminina. A crítica literária na qual aponto essa pesquisa baseia-se na perspectiva da crítica feminista que utiliza os termos feminino, feminista, gênero, logocentrismo, falocentrismo, patriarcalismo, desconstrução, alteridade, mulher-sujeito, mulher-objeto, discurso, poder, ideologia etc, como conceitos operatórios em uma análise que implica diferença de gênero na leitura dos textos (ZOLIN, 2009).

É salutar advertir que o movimento feminista é múltiplo tanto em conceitos quanto em representantes. Jean Scott (1992) assegura que o feminismo, apesar de ser um movimento internacional, possui características particulares, regionais e nacionais. Portanto, a proposta do segundo capítulo é evidenciar o lugar de fala das personagens femininas em *A ilha sob o mar* (Zarité, Violette, Rosette, Eugênia), de Isabel Allende, e *Compaixão* (Florens, Lina, Sorrow, Rebekka), de Toni Morrison, pois tal como o movimento é plural, as mulheres que o constitui

¹² De acordo com Elisabeth Roudinesco e Michel Plon (1998) histeria é uma neurose teorizada por Sigmund Freud nos *Estudos sobre a histeria*, em 1895. Esse estudo é considerado como o livro inaugural da psicanálise e “remete tanto aos sofrimentos psíquicos das burguesas ricas da sociedade vienense, escutadas por Freud em sigilo, quanto à miséria mental das loucas do povo” (p. 337). A partir desse estudo, Freud concluiu que a histeria é um tipo de conflito emocional inconsciente que surge na forma de dissociação mental ou de sintomas físicos.

também são diversas. A partir dessas personagens-sujeitos femininos, pretendo discutir o espaço (não) habitado por elas, assim como suas relações com o espaço privado da casa, de modo que estabeleço a relação das personagens com esse espaço a partir das categorias de casa formuladas por Elódia Xavier (2012).

Haja vista a problematização do espaço privado presente nas narrativas de Toni Morrison e de Isabel Allende, o objetivo do terceiro capítulo é discutir o espaço social das personagens femininas, tendo em vista os pares de personagens Rebekka e Eugênia como corpos disciplinados; Florens e Zarithé como corpos erotizados; Sorrow e Rosette como corpos violentados; e, finalmente, Lina e Violette como corpos fortes. É importante ressaltar que as categorizações mencionadas também são baseadas no trabalho de Elódia Xavier (2007), que discute o corpo no imaginário feminino.

O quarto capítulo tem como intuito problematizar o espaço de escritura das autoras: a narrativa com personagens negras de Isabel Allende é posta em risco por ela ser *uma mestiza*, de pele clara? A obra de Morrison torna-se mais legítima por ela ser afrodescendente norte-americana? Desse modo, o capítulo baseia-se, inicialmente, na hipótese de que as narrativas possuem congruência temática e, embora as obras sejam escritas por autoras que ocupam lugares de fala distintos, o contexto literário permite ultrapassar as barreiras étnicas, apresentando, assim, relevância e semelhanças na discussão das questões de gênero, étnico-raciais, língua e imaginário.

Por fim, a problematização da relação entre espaço, crítica feminista e representação é uma modalidade de crítica da figura feminina. Schmidt considera que os desdobramentos de análise têm como objetivos “identificar e explicar os silêncios, as distorções e as contradições que sublinham a codificação da mulher na literatura, como também compreender a marginalização da mulher escritora no panteão literário” (SCHMIDT, 2017, p. 40). Ademais, a análise pela ótica da crítica feminista irrompe questionamentos das estruturas homogeneizadas, filtradas e codificadas pela tradição literária, tendo em vista compreender o passado, o presente e as recorrentes mudanças em um devir.

Diante das mudanças que ocorreram no acesso à educação e na vida profissional para as mulheres no século XXI, aumentou o número de mulheres na graduação e na pós-graduação¹³. Apesar desse fato, ainda é possível ouvir pelas ruas ou redes sociais uma

¹³ Os dados da CAPES indicam que há 175.419 mulheres matriculadas e tituladas em cursos de mestrado e doutorado, enquanto os homens somam 150.236. A diferença é de aproximadamente 15%. (Dados de 2015)

concepção rousseuniana¹⁴ sobre o acesso à educação por mulheres. Nessa perspectiva, enquanto eu ainda estava na graduação, ouvi de uma professora que o melhor *insight* para um projeto de pesquisa não deveria ser sobre uma temática cosmopolita ou sobre obras canônicas, mas deveria ser algo que estivesse próximo à minha realidade, um tema que causasse incômodo. Com o tempo, percebi que esse incômodo ancorava-se no papel social imposto às mulheres. Assim, ousou alterar o pronome “eu” pelo “nós”, alocando-me como constituinte de uma categoria que, embora seja plural e diversa, compartilha imposições culturais colocadas à mulher ao longo da vida.

Em uma lógica estruturalista e falocêntrica, começamos a escutar desde criança que a cor rosa é de meninas e a azul é de meninos; os brinquedos e as brincadeiras que envolvem ação, como correr, pular, jogar, são para os meninos e os que envolvem cuidar, para as meninas. Na adolescência, ouvimos que nós, mulheres, temos que nos dar ao respeito. Por acaso, os meninos não? Assim, na idade adulta, a sociedade começa a nos perguntar quando vamos casar ou termos filhos, pois uma mulher só será completa se ela passar pelas alegrias da maternidade¹⁵. A sociedade, então, passa a julgar como atitude imprópria a uma mulher sua opção por adiar ou por não querer o casamento e a maternidade em prol da vida acadêmica e profissional.

Portanto, trabalhar com a temática “mulher” é, para mim, um desafio, pois minha experiência como mulher não permite que me distancie das agruras que perpassaram a representação do feminino no passado e que insistem em marcar as mulheres da sociedade contemporânea. As narrativas de Allende e Morrison impelem à reflexão sobre o papel social que as mulheres tiveram no passado e ao qual ainda são expostas. As obras são contextualizadas em espaços coloniais distintos, afastados do Brasil, porém, entendo que os liames coloniais e representados pela literatura (a mulher pura, angelical, com instinto maternal, dona de casa, ou a mulher demônio, sensual, independente) foram rótulos herdados e sustentados pela sociedade contemporânea, de um modo geral.

Além disso, a questão da literatura de autoria feminina, geralmente, é vista como “extremamente comprometida com uma carga semântica mistificadora. Uma longa tradição a tem como sinônimo de delicada, superficial e sentimentaloides” (XAVIER, 1991, p. 11). Em outras palavras, os enredos não são reconhecidos nas discussões acadêmicas, visto que a crítica conservadora refere-se às narrativas como de “mulherzinha” e sentimentalistas.

¹⁴ A educação das mulheres, desde a infância, deveria ser em relação às necessidades do homem: ser útil, amá-los, fazerem-se amadas por eles e cuidar, para que a vida deles fosse mais agradável.

¹⁵ Referência ao livro da nigeriana Buchi Emecheta, *The joys of motherhood* (2011).

Contudo, a literatura de autoria feminina /feminista deve ser considerada no sentido do termo referir-se à tomada de consciência pela autora de sua condição de mulher transgressora das regras do patriarcado e que se propõe a escrever. Entendo, na esteira desse pensamento, que a literatura de autoria feminina propicia uma visão contraventora do arquétipo canônico, em especial Morrison e Allende, protagonistas dessa pesquisa.

1.1 Vozes contraventoras de Isabel Allende e Toni Morrison

Em meio à discrepância em premiações e no reconhecimento da produção de literatura feminina em relação à produção masculina, Toni Morrison e Isabel Allende, autoras que são o foco dessa dissertação, ganharam destaque nesse território selvagem¹⁶. Isabel Allende, escritora latino-americana, publicou dezenove romances, dois livros de contos, quatro peças de teatro e um livro de memórias, sendo traduzida para diversos idiomas. Provavelmente, por causa desse reconhecimento global, ela recebeu o Prêmio Nacional de Literatura do Chile, em 2010, e a Medalha Presidencial da Liberdade, uma condecoração concedida pelo presidente dos Estados Unidos (EUA), Barack Obama, em 2014, com o intuito de reconhecer civis que contribuíram culturalmente com os EUA.

Toni Morrison, escritora afro-americana, por sua vez, publicou dez romances, dois livros de literatura infantil, uma peça e quatro livros de não-ficção, de modo que ganhou o *National Critical Award*, em 1977, que premia as melhores obras publicadas no Reino Unido, com o livro *Canções de Solomon*. A escritora recebeu ainda o Prêmio Pulitzer de Ficção com o livro *Amada*, em 1988, que premia os melhores romances sobre a vida nos EUA, e o Prêmio Nobel da Literatura, em 1993, considerado o mais distinto prêmio que escritoras e escritores podem receber no universo literário. Assim como Allende, Morrison recebeu a Medalha Presidencial da Liberdade, em 2012, também concedido por Barack Obama.

Isabel Allende Llonca nasceu em Lima, Peru, no dia 2 de agosto de 1942. Sua mãe chamava-se Francisca Llonca Barros e seu pai Thomas Allende. Ele era um diplomata a serviço do Chile quando Isabel nasceu, portanto, apesar de ter nascido no Peru, sua nacionalidade é chilena. Eich (2016) destaca a itinerância da autora desde a infância, pois seu pai biológico abandonou a família no Peru, fazendo com que a família tivesse que voltar para o Chile, para a casa dos avós maternos. Outro elemento que demonstra a movência de Allende durante sua vida é que, após o divórcio de seus pais, sua mãe casou-se com outro diplomata,

¹⁶ Um termo utilizado por Elaine Showalter (1994) para fazer referência à multiplicidade de tendências críticas no âmbito acadêmico, majoritariamente, lideradas por homens.

período em que o deslocamento da família também foi determinado pelas incumbências do trabalho de seu padrasto, mudando-se diversas vezes de um país para outro. Nesse sentido, Allende afirma que não se considera mais apenas como chilena, mas como americana, pois o termo abrange o território de norte a sul.

He sido forastera durante casi toda mi vida, condición que acepto porque no me queda alternativa. Varias veces me he visto forzada a partir, rompiendo ataduras y dejando todo atrás, para comenzar de nuevo en otra parte; he sido peregrina por más caminos de los que puedo recordar. (ALLENDE. 2003, p. 17).

É possível evidenciar dois fatores importantes da formação de Isabel Allende como escritora potencializados pela itinerância de sua trajetória: a contação de histórias e sua identidade como feminista. No que diz respeito à contação de histórias, é importante ressaltar que a romancista iniciou sua carreira a partir das cartas que trocava com seu avô. À neta, ele contava sobre o início do namoro com a avó, dava detalhes sobre a casa que moravam, assim como diversas outras histórias “mágicas” vinculadas à família. O conteúdo das correspondências serviu de base para seu primeiro romance, *A casa dos espíritos* (2005), conforme afirma a própria Allende (1994). Assim, entre realidade e ficção, o romance tornou-se um *best-seller*, traduzido para várias línguas e adaptado para o cinema, em 1993.

Milena Campos Eich (2016) conclui que Isabel Allende mescla sua vida profissional com a pessoal. Em sua primeira publicação, por exemplo, há um entrelaçamento da vida de sua família, ficção e histórias. As mesmas questões ditatoriais e familiares presentes em *A casa dos espíritos* e em *Paula* (1995) podem ser encontradas no livro memorialista *Mi país inventado* (2003) e *La suma de los días* (2007), os quais retomam as experiências e as vivências da autora. Desse modo, é possível dizer que algumas narrativas de Allende são perpassadas pelo viés da escrita de si, com caráter autoficcional.

Já no que se refere a sua identificação como feminista, Allende afirma que os membros de sua família não compreendiam as atitudes questionadoras que tinha desde criança, pois, segundo ela, já era uma feminista antes mesmo do termo feminismo aportar no Chile (ALLENDE, 1996). Ela, “vendo a condição de sua mãe, sempre tendo sua vida determinada pelas decisões e atos de algum homem: pai, marido, irmãos, torna-se feminista na medida em que reivindica para si, enquanto mulher, o direito de decidir seus próprios passos na vida” (EICH, 2016, p. 79). Decidiu casar-se cedo, mas isso não a impediu de exercer sua profissão. No Chile, trabalhou em revistas femininas, jornais e televisão, e em Caracas, trabalhou como repórter no jornal *El Nacional*.

A autora rememora que sua avó era conhecida por seus poderes psíquicos, de forma que podia mover objetos com a mente. Ela afirma:

No heredé los poderes psíquicos de mi abuela, pero ella me abrió la mente a los misterios del mundo. Acepto que cualquier cosa es posible. Ella sostenía que existen múltiples dimensiones de la realidad y no es prudente confiar sólo en la razón y en nuestros limitados sentidos para entender la vida; existen otras herramientas de percepción, como el instinto, la imaginación, los sueños, las emociones, la intuición. Me introdujo al realismo mágico mucho antes que el llamado boom de la literatura latinoamericana lo pusiera de moda (ALLENDE, 2003, p. 217-218).

Allende, então, apropria-se do molde estético do realismo mágico, já que há a presença de elementos fantásticos em suas narrativas. Sua escrita abrange mitos, lendas e elementos irrealis mesclados com a memória coletiva latino-americana em suas obras. Além disso, embora haja uma conexão de elementos fantásticos, há também uma percepção realista das discrepâncias culturais e ditatoriais de alguns países da América Latina, como do Chile em *A casa dos espíritos* e *De Amor e de sombra* (1994), Venezuela em *Eva Luna*, e Haiti em *A ilha sob o mar*. O realismo mágico estava vinculado a um período de turbulência política na América Latina, nos anos 60 e 70, de modo que surgiu um movimento literário que refletia a empatia com a revolução cubana e o distanciamento frente ao poder dos Estados Unidos da América. De acordo com Julio Cortázar,

En vez de imitar modelos extranjeros, en vez de basarse en estéticas o en "ismos" importados, los mejores de entre ellos han ido despertando poco a poco a la conciencia de que la realidad que les rodeaba era su realidad, y que esa realidad seguía estando en gran parte virgen de toda indagación, de toda exploración por las vías creadoras de la lengua y la escritura, de la poesía y la invención ficcional (CORTÁZAR, 1984, p. 112).

Assim, o chamado *Boom* da literatura latino-americana (ou internacionalização do romance latino-americano) foi marcado por questões políticas, históricas, bem como de classe, pelo questionamento acerca da identidade regional e nacional, além de denúncias sociais combinadas com questões existenciais. Para tanto, grandes precursores desse movimento – como Gabriel García Márquez, da Colômbia, Jorge Luis Borges, da Argentina, Alejo Carpentier, de Cuba, Carlos Fuentes, do México, Miguel Ángel Asturias, da Guatemala, Augusto Roa Bastos, do Paraguai, Mario Vargas Llosa, do Peru – utilizavam vozes narrativas multifacetadas, assim como colocavam em xeque as barreiras entre o fantástico e o cotidiano, criando uma nova realidade. Portanto, uma imagem que foi construída das Américas teve como base a imaginação, ou seja, o realismo mágico: “el realismo mágico es el modo de presentar una realidad que es peculiar e desconcertante. Este recurso reúne en sí dos ideas

antagónicas, en él confluyen el mundo de lo racional, de lo objetivo con el mundo de lo irracional y lo fantástico” (BENSA, 2005, p. 90).

A partir dos precursores citados, constata-se a homogeneidade masculina no âmbito literário latino-americano. Tal como em outros continentes, não havia uma abertura para a literatura de autoria feminina. O movimento do realismo mágico, então, começou a decair devido ao excesso de elitismo que não permitia a evidência de outras vozes afetadas pelas injustiças sociais que denunciavam a experiência dos sujeitos na ditadura militar, assim como a jornada sub-humana a que muitos trabalhadores estavam expostos (BENSA, 2005). Nessa perspectiva, concomitante ao processo de inserção de indivíduos marginalizados, originou-se um movimento consequente, o Pós-boom, que estava temporalmente em sincronia com a emergência da crítica feminista e que deu abertura à assimilação efetiva de escritoras na historiografia literária latino-americana, de forma que tem Isabel Allende como um dos principais nomes. Na esteira dessa movimentação, “durante a década de 80, houve um aumento considerável de escritoras latino-americanas que tiveram seus trabalhos publicados” (NAVARRO, 2000, p. 210).

Isabel Allende é considerada um ícone entre as escritoras hispano-americanas do pós-*boom*, pois além de problematizar as questões de gênero, ela dialoga com outras vozes que estão à margem da sociedade (PAVANI, 2004; SILVA, 2015). Considerando essa abertura à literatura de autoria feminina na América Latina, é possível ainda citar Luisa Valenzuela, Rosário Ferré e Laura Esquivel como autoras que também constroem personagens femininas fortes e resilientes, tendo a sexualidade como tema privilegiado e a multiplicidade de discursos considerados, *a priori*, subalternos.

Ainda sobre o processo de escrita de Allende, Eich (2016) afirma que a autora conduz o leitor para dentro do corpo de suas personagens. Tratando-se de *A ilha sob o mar*, o leitor encorpa Zarité, visto que ele passa a enxergar o mundo a partir da visão da personagem. Nessa perspectiva,

por sua já amadurecida trajetória em desenvolver narrativas dessa natureza, associada à experiência que adquiriu em toda uma vida de itinerância, Isabel Allende pode ser considerada uma autora que, do lugar de latino-americana e não mais de sua nacionalidade chilena, vem expressar seu entendimento da literatura e da sociedade, embasando seu *ethos* discursivo nesses dois principais pontos de referência e identificação – o questionamento da história oficial e o ponto de vista do(a) subalterno(a) (EICH, 2016, p. 149).

Atualmente, Allende mora nos EUA e, apesar de estar em um lugar de privilégio por ser uma escritora reconhecida, ela pode ser vista ainda por alguns como *una mestiza en los*

Estados Unidos de América. Eurídice Figueiredo (2010, p. 46) explica que “os chamados *latinos*, que vivem nos Estados Unidos, são inferiorizados e condenados a desempenhar o papel de Outro das classes dominantes, os WASPs (brancos anglo-saxões protestantes)”. Atenta à discussão sobre os estereótipos em relação à cultura latina e aos atuais esforços pela sustentação de uma intransponível e violenta obstrução entre a cultura latina e norte-americana, Allende lançou recentemente um novo livro, intitulado *Muito além do inverno* (2017).

É de saber comum, portanto, que Allende é um nome de referência para a literatura de autoria feminina e feminista latino-americana. Por sua vez, Chloe Anthony Wofford, mais conhecida como Toni Morrison, é uma figura importante na literatura de autoria feminina negra, nos Estados Unidos e no mundo.

Morrison nasceu em Ohio (Lorain), no dia 18 de fevereiro de 1931, filha de George, da Georgia, e Ella Ramah Wofford, do Alabama (Sul dos EUA). É romancista, editora, professora aposentada¹⁷ e *griot*¹⁸ contemporânea para os afro-americanos. Assim como Allende, sua escrita é marcada por elementos de sua vivência, de referências familiares, bem como de fatos históricos da realidade estadunidense. Stephanie Li (2010) ressalta que Morrison ouvia de sua bisavó histórias a respeito do período escravagista, das ações do Ku Klux Klan¹⁹, da migração do Sul para o Norte do país, conhecida como *Great migration*, em que mais de sete milhões de negros saíram do Sul fugindo dos ataques violentos causados pelo racismo, em busca de segurança para suas famílias, assim como oportunidades de emprego. A contação de histórias, segundo a própria autora, trata-se de uma atividade compartilhada entre todos os integrantes da família.

Além dessa tradição narrativa familiar, a autora, uma apaixonada pela leitura, teve contato, desde criança, com obras de escritores canônicos, a exemplo de Liev Tolstói, Fiódor Dostoiévski, Jane Austen e Gustave Flaubert, encontrando-se no mundo ficcional criado por eles. Quando começou a escrever seus romances, leu escritoras como Zora Neale Hurston, Jessie Fauset e Ann Petry. Muitos críticos literários comparam seu estilo com o de Willian

¹⁷ Trabalhou na Universidade do Texas (1955-1957), na Universidade de Howard (1957) e na Universidade de Princeton (1989-2006).

¹⁸ Termo utilizado pelos colonizadores franceses para se referir a criado. Os *griots* são conhecidos como guardiões da tradição oral, mitos e lendas africanas, ou seja, os contadores de história. Eles preservam o passado, tendo em vista a manutenção de seus valores no futuro. Desse modo, os *griots* utilizam a palavra como seu principal instrumento, sendo convocados até mesmo para apaziguar conflitos.

¹⁹ Movimento originado no Sul dos Estados Unidos que defende a supremacia branca, nacionalismo e anti-imigração, marcado pela violência aos que a eles se opunham. O primeiro movimento surgiu em 1860, atacando principalmente os afro-americanos; o segundo, em 1915, atacando católicos e judeus; e o terceiro, atual, surgiu depois de 1950, atacando as leis de direitos civis e reclamando uma supremacia anglo-saxã.

Faulkner, devido às análises incisivas sobre relações raciais, mas, sobretudo, por causa do estilo lírico na prosa. Porém, foi a partir das narrativas de Chinua Achebe, Aime Cesaire e Camara Laye que percebeu uma literatura cujo outro não era o negro, ou estava em uma condição de subalternidade ao branco, de modo que essa perspectiva potencializou seu compromisso em escrever obras que abrangessem uma consciência coletiva dos sujeitos negros. Assim, junto a Alice Walker, Toni Cade Bambara, Gayl Jones, June Jordan, Lucille Clifton, Paule Marshall, entre outras, Morrison contribuiu para o (re)nascimento de literatura escrita por mulheres negras, no fim do século XX. Ela se tornou uma das mais influentes da atualidade, sendo a segunda mulher a receber o Nobel de literatura, pelo livro *Amada*, em 1993.

As narrativas de Morrison revelam a trajetória e o comprometimento de colocar em evidência quem se move à margem, além de seu ponto de vista cultural e político. Nesse sentido, os romances da autora abrangem uma perspectiva histórica, mitológica, folclórica e rítmica. Diante disso, as obras de Morrison ganham destaque não apenas pela construção estética, mas porque abordam temas como vida, história, amor, sofrimento, individualidade, coletividade, de grande importância na/para sociedade contemporânea. A autora interessou-se também em investigar a forma com que os escritores procuraram retratar as personagens negras nas obras literárias, de modo que o resultado dessa investigação deu origem à publicação de *Playing in the Dark: Essays on Whiteness and the Literary Imagination* (1992). Nesse ensaio, Morrison ressalta a necessidade de se refletir sobre o quão livre uma mulher afrodescendente pode se considerar, pois ela é marcada tanto pelo gênero quanto pela raça e classe. Sobre isso comenta Oliveira:

In many of her novels, Morrison challenges preconceived ideas and depicts the implications of being a black woman during and after slavery. Most of Morrison's women characters are affected by bonds that constantly shape their lives. (OLIVEIRA, 2011, p.1).

Desse modo, é possível afirmar que, por meio do viés ficcional, Morrison explora questões fulcrais da vida, os temas angustiantes que perpassaram a experiência dos negros no período escravagista e as suas consequências. *Amada* (2003), por exemplo, foi inspirada na história de Margaret Garner, uma escrava que escapou da escravidão em 1856 e, quando estava sendo recapturada, cometeu infanticídio para evitar que o filho pudesse sofrer a dor, a humilhação e os castigos que eram impostos aos sujeitos escravizados. Esse fato jornalístico, ficcionalizado por Morrison, relata o período logo após a Guerra Civil (1861-1865), época em

que Seth vivia em uma casa mal assombrada com sua filha Denver, lugar em que acreditavam haver o fantasma da primeira filha de Seth. Antes de morar nessa casa, Seth vivia em uma plantação condicionada ao regime escravocrata, estando sujeita a todo tipo de violência, física ou sexual. Ao descobrir que estava grávida, fugiu. Passado algum tempo do nascimento de sua filha, o senhor da plantação a que pertencia a encontrou. Porém, antes que ele pudesse levá-la de volta, Seth matou a filha, pois a preferia morta a vê-la como uma escrava. A ficção de Morrison, portanto, é constituída por elementos de uma memória fragmentada, não linear e carregada de um peso traumático das agruras do período escravagista, assim como da relação entre mãe e filha. A aridez da escravidão é ditada a partir da perspectiva do próprio sujeito traumatizado.

Assim, *Amada* foi o primeiro de uma trilogia de romances que exploram os sentidos do amor em meio a um contexto de violência. O livro *Jazz* (2009) foi o segundo, sendo ele escrito a partir *The Harlem Book of the Dead* (1978), uma coleção de fotos que retratavam funerais de negros, tiradas por James Van Der Zee²⁰ nos anos 20. A narrativa é contextualizada nos anos de ouro do Jazz, o *Harlem Renaissance*²¹, considerado marco de uma irrupção artística-literária africana. O escopo do livro, entretanto, é o delineamento de personagens que participam do cotidiano de diversões, assim como de violências de Nova Iorque nesse período movimentado, retratado por meio de um triângulo amoroso (e violento). A trilogia se completa com *Paradise* (1998), cuja inspiração deu-se a partir da migração de 158 escravos para Louisiana. Essa narrativa é contextualizada no ano de 1976, em Ruby, uma cidade fictícia no oeste dos EUA. Nessa cidade, habitam apenas 360 pessoas, todos descendentes de escravos, que criam suas próprias leis e mecanismos de defesa, porém, a chegada de 5 estrangeiras alterou o cotidiano dos habitantes, levando-os a experiências de amor e de violência. É possível inferir, então, que Morrison constrói narrativas que evidenciam o amor como dinâmico, transformador e curador. Entretanto, o excesso dele faz com que as personagens cometam atos de violência.

No romance *Compaixão*, por exemplo, Morrison propõe uma narrativa marcada pelas agruras da escravidão, em uma perspectiva cuja cor da pele não era o principal fator para o racismo, e a narração em primeira pessoa de Florens marca um sujeito traumatizado por diversos níveis de violência, que são indizíveis (NICKEL, 2015). Nesse sentido, percebe-se que as narrativas de Morrison discutem as problemáticas de raça e de gênero, considerando a

²⁰ Fotógrafo afro-americano e um dos líderes do *Harlem Renaissance*.

²¹ Movimento cultural iniciado no bairro de Harlem, Manhattan, que dava evidência a um florescimento da música, literatura e performance artística produzida pelos negros no início do século XX.

sociedade colonial norte-americana. Em uma entrevista, a escritora esclarece o quanto suas personagens constituem uma micro sociedade, construída em uma propriedade afastada e herdada por Jacob Vaark. Tal parceria funciona até o momento em que as diferenças entre elas se sobrepõem: uma versão da individualidade americana que se ampliou desde então. Por outro lado, exemplifica a vulnerabilidade física e psicológica a que sujeitos que não fazem parte de uma comunidade podem estar submetidos.

A criação literária a partir da colonização norte-americana, como mencionado anteriormente, contribuiu para que Morrison recebesse prêmios importantes no meio literário, em especial, o Nobel. Seu último livro intitulado *God help the child* (2015), contudo, explora um novo contexto: o presente. A história é sobre a vida de Bride, uma mulher negra que não recebeu amor dos pais por causa de sua cor. O pai abandonou a família após o nascimento de Bride, pois ele não acreditava que ela poderia ser sua filha, visto que ele e a mãe de Bride eram brancos. Considera-se, assim, que Morrison coloca em evidência a miscigenação desconhecida entre os ascendentes de um sujeito, pois o fenótipo não é o que define sua identidade. Portanto, percebe-se uma mudança no período de contextualização das narrativas, mas não da temática: o racismo que impregna a sociedade contemporânea.

Assim, considero Isabel Allende e Toni Morrison figuras importantes na literatura de autoria feminina americana. Embora as autoras sejam de lugares diferentes e suas narrativas retratem espaços distintos, elas evidenciam vozes historicamente apagadas, bem como representam um estigma colonial: a escravidão.

2. A CRÍTICA LITERÁRIA FEMININISTA COMO DESOBEDIÊNCIA EPISTÊMICA

I do not think I ever opened a book in my life which had not something to say upon woman's inconstancy. Songs and proverbs, all talk of woman's fickleness. But perhaps you will say, these were all written by men.
(Jane Austen)

Virginia Woolf, incluída no cânone ocidental proposto por Harold Bloom, possui representatividade no que o crítico chamou de “irmandade feminina partilhada”, um tipo de narrativa escrita por mulheres e sobre mulheres. Woolf desenvolveu textos ensaísticos, que discutem o espaço que a mulher ocupa no meio literário e social e que passaram a ser vistos como fundadores da crítica feminista. Para desenvolver *Um teto todo seu* (2004), por exemplo, perante a Sociedade das Artes, em 1928, Woolf refletiu acerca do campo semântico que os termos “mulheres” e “ficção” envolviam. Segundo ela, discorrer sobre o assunto poderia se restringir a tecer comentários sobre escritoras que, apesar dos obstáculos do período que viveram, obtiveram algum reconhecimento, como George Eliot, Jane Austen, Charlotte, Emille e Anne Brontë ou Mary Shelley. Contudo, os termos “mulheres” e “ficção” poderiam estar relacionados, principalmente, “à mulher e como ela é; ou poderiam significar a mulher e a ficção que ela escreve; ou poderiam ainda significar a mulher e a ficção escrita sobre ela; ou talvez quisesse dizer que, de algum modo, todos os três estão inevitavelmente associados” (WOOLF, 2004, p.7). Nessa perspectiva, Woolf destacou que, para as mulheres escreverem, elas precisariam *a roof of one's own*, ou seja, de um espaço próprio para escreverem, assim como renda própria para a manutenção dos gastos cotidianos.

Desse modo, com o intuito de explicar as ideias acerca da necessidade de espaço e renda própria das mulheres, a escritora narra o “passeio” entre os muros de Oxbridge²², onde ela, por ser mulher, não era autorizada, primeiramente, a caminhar pelo gramado e, logo depois, a entrar na biblioteca sem estar acompanhada de um *Fellow* – estudante de pós-graduação homem – ou de uma carta de apresentação.

A situação narrada por Woolf, provavelmente, foi recorrente entre mulheres²³ até o início da década de 1970, quando elas começaram a ser evidenciadas como sujeitos de sua própria história, isto é, época em que irrompeu um movimento crítico literário representativo

²² Universidade fictícia criada por Virgínia Woolf, no livro *Um teto todo seu*.

²³ Refiro-me especificamente às mulheres de classe média ou alta, que tinham possibilidade de conviver entre os intelectuais da sociedade.

das mulheres. É preciso salientar, entretanto, que o não reconhecimento *a priori*, pela historiografia literária, da literatura de autoria feminina não quer dizer que as mulheres não escreviam. Schmidt (2017) afirma que o século XVIII foi crucial para a consolidação política e econômica burguesa, e a escrita literária era uma atividade frequente nos círculos de mulheres de classe média. Assim, elas desempenhavam seus determinados papéis sociais no espaço privado da casa (em raros casos, no espaço público), mas também escreviam e, para se inserirem nesse universo masculino, foi preciso desconstruir as barreiras andrógenas, fortalecidas pelo desejo de serem reconhecidas.

A problematização da realidade histórica das mulheres deu suporte para o avanço da crítica feminista. Segundo Joan Scott (1992, p. 83), o discurso produzido teve como consequência “uma experiência feminina compartilhada que levava em conta as diferenças sociais e enfatizava o denominador comum da sexualidade e as necessidades e interesses a ela vinculadas”. A tomada de consciência da posição e da representação das mulheres acarretou em uma necessidade de busca por autonomia e por emancipação.

Kate Millet (1970) destaca que a principal questão da primeira onda feminista foi “desafiar a estrutura patriarcal e criar um ímpeto inicial necessário para realizar as enormes transformações que uma revolução sexual deveria provocar no plano das concepções sobre o temperamento, função e estatuto dos sexos” (MILLET, 1974, p. 12). Esse ímpeto inicial era a consolidação dos direitos cívicos e legislativos, o direito ao voto, à educação e ao trabalho. Por um lado, os direitos consolidados forneceram base para o acesso à educação por mulheres. Entretanto, por outro lado, a primeira onda feminista não conseguiu criar fissuras profundas na infraestrutura da ideologia patriarcal, pois a educação das mulheres tornou-se um método para melhorar a função esposa-mãe. Então, conforme Millet:

Talvez não exista índice tão deprimente da desumanidade que caracteriza o espírito de supremacia machista como a tendência para atribuir os traços mais amáveis à classe dominada: afeição, simpatia, bondade, alegria. Existe uma série de características que poderíamos qualificar de funções femininas “nutritivas”, aqui implícitas, que segundo parece o homem vem de há muito atribuindo à mulher porque as julga indignas de apreço e de fraca utilidade em relação a si próprio, preferindo que existam na sua companheira, desde que provenham às necessidades dele (MILLET, 1974, p. 251).

Tendo em vista essa série de características consideradas genuinamente femininas, a personagem Eugênia, construída por Isabel Allende, é um exemplo de como a mulher “para casar” era tratada, de modo que seu silêncio era visto como recato e pureza. Na mesma lógica, o desejo do noivo de Rebekka, personagem da narrativa de Toni Morrison, era de que ela

fosse inteligente para liderar bem a casa sem importuná-lo. Portanto, a mulher era vista como o complemento do homem, dessa maneira ela não deveria demonstrar qualidades próprias do sexo feminino ou que não servissem para poupá-los de algum trabalho.

A publicação de *Sexual Politics*, de Kate Millet, em 1970, é apontada como marco inicial da crítica literária feminista, pois ela apresenta um panorama geral das causas e das consequências da organização política das mulheres. De acordo com Millet, as distinções sociais eram baseadas primordialmente no biológico, seja pela “fragilidade” da juventude, seja pela maternidade da mulher adulta, seja ainda pela histeria da velhice. A organização das mulheres, em busca do que Millet chamou de “Revolução Sexual” nos Estados Unidos, foi baseada nas condições de trabalho das mulheres nas fábricas e, embora as condições de trabalho fossem insalubres, a reforma feminista teve um longo período de gestação.

Susana Bornéo Funck (1994, p. 18) afirma que o texto de Kate Millet “extrapolava o puramente literário e, com uma consciência profundamente política, analisava a posição secundária a que eram relegadas não só as heroínas literárias, mas também as escritoras e as críticas”. Segundo a pesquisadora, Kate Millet fez uma revisão crítica da literatura, assim como correntes de opinião mais difundidas que se manifestaram nas ciências humanas, de modo que evidenciou a não consagração de mulheres escritoras ou os temas que representavam o cotidiano feminino.

Tal como a tese de Kate Millet sugere, a crítica literária feminista é fundamentalmente política. Ela busca uma reestruturação na ordem social, de forma que, ao ler uma obra literária, o leitor tenha em vista que o texto está “marcado pela diferença de gênero, num processo de desnudamento que visa despertar o senso crítico e promover mudanças de mentalidades, ou por outro lado, divulgar posturas críticas por parte dos(as) escritores(as) em relação às convenções sociais” (ZOLIN, 2009, p. 218). Essa leitura do texto literário, portanto, é feita a partir dos conceitos operatórios providos pela crítica feminista, de forma a instigar a investigação do que historicamente tem ceifado a liberdade e os direitos da mulher.

O ensaio de Showalter (1994), *A crítica no território selvagem*, pode, então, ser compreendido como um modo de evidenciar as formas de investigar a representação de mulheres na literatura. A partir da ótica feminista, é possível questionar esse lugar reservado às mulheres e compreender o papel social relegado a elas. Nesse sentido, para Showalter, existem duas concepções de crítica feminista, sendo a primeira ideológica, baseada na mulher feminista como leitora, abrindo espaço para o mapeamento da figura feminina construída nas obras de homens. Em geral, as figuras construídas são de mulheres-prostitutas, mulheres-angelicais, mulheres-demonizadas, mulheres-insanas, mulheres-maternais, entre outras.

Contudo, na concepção de Showalter, a perspectiva revisionista não é suficiente para a desconstrução da figura feminina dicotômica na literatura, pois não há uma ressignificação do que é escrito/lido. Assim, ela destaca uma segunda concepção, a ginocrítica, cujo escopo é a literatura escrita por mulheres, ou seja, “é o estudo da mulher como escritora, e seus tópicos são a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos de mulheres, a psicodinâmica da criatividade feminina; a trajetória da carreira feminina individual ou coletiva” (SHOWALTER, 1994, p. 29).

Nos horizontes dessa nova modalidade crítica, há a preocupação com o narrador, com o papel enunciativo, a construção das personagens, ou seja, há a pressuposição de que haverá novas questões a serem pensadas, assim como novas interpretações. No processo de leitura de *A ilha sob o mar*, por exemplo, é preciso ressaltar a presença de dois narradores, um narrador onisciente em terceira pessoa e uma narradora-personagem, na voz de Zarité. Nessa perspectiva, o narrador onisciente apresenta fatos, personagens, histórias que afetarão diretamente a vida de Zarité, proporcionando opressão ou modelos de resistência; por outro lado, a narradora-personagem Zarité apresenta a voz de uma mulher, negra, escravizada. Assim, a partir da condição de sujeito escravizado, a representação da exploração sexual e a maternidade passam a exercer um poder de reflexão e compreensão da estrutura social na qual a personagem está inserida (EICH, 2016). Pressupõe-se, desse modo, que o trabalho de leitura desse texto considerará a maleabilidade das personagens e dos narradores, assim como apreciará o fluxo e a problematização de temáticas do universo feminino.

A mudança de foco da crítica revisionista para “uma investigação consistente da literatura feita por mulheres” (SHOWALTER, 1994, p. 29) ocorreu também na crítica feminista europeia. Dessa linha, destaca-se o conceito de *écriture féminine*, defendido por Hélène Cixous que, por definição, trata-se da “inscrição no corpo e da diferença femininos na língua e no texto, [...] privilegia uma textualidade de vanguarda, uma produção literária do fim do século XX, e é, portanto, fundamentalmente uma esperança, se não um plano, para o futuro” (SHOWALTER, 1994, p. 30-31). Hélène Cixous tornou-se conhecida após a publicação do livro *The laugh of the Medusa*, em 1976, e sua perspectiva crítica estava vinculada às teorias psicanalíticas e derridianas. Segundo ela, o binômio homem/mulher apoia-se em um elemento cultural ocidental e está presente em todos os tipos de binômios.

Showalter evidencia que “a crítica feminista inglesa, essencialmente marxista, salienta a opressão; a francesa, essencialmente psicanalítica, salienta a repressão; a americana, essencialmente textual, salienta a expressão. Todas, contudo, tornaram-se ginocêntricas” (SHOWALTER, 1994, p.31). Compreende-se, assim, que todas as perspectivas de críticas

feminista, independente do espaço que abrangem, estão afrontando a lógica da “teoria crítica masculina²⁴” para encontrar uma terminologia que possa resgatar o feminino das suas associações estereotipadas ao longo dos anos. Portanto, como delinear a diferença na escrita feminina? Showalter (1994) afirma que as teorias da escrita das mulheres estão baseadas em quatro modelos de diferença: biológico, linguístico, psicanalítico e cultural.

Ao se ouvir falar de escrita feminina ou autoria feminina, o primeiro pensamento é relacionar a diferença de escrita com o sexo do escritor, ou seja, recorre-se a um critério *biológico*: se for mulher, escreverá de um jeito A; se for homem, escreverá de um modo B, exclusivamente. Sobre isso, Lúcia Castello Branco elucida que

[...] o feminino abordado na escrita feminina “não se restringe a uma leitura sexualizante de escrita, mas também não se opõe frontalmente a ela”. Para ela, escrita feminina não se relaciona (ou restringe) diretamente à produção de mulheres: “[...] feminino aqui não se refere exclusivamente à mulher, mas tem a ver com a mulher, ainda que apenas de uma certa maneira, apenas em certa instância” (CASTELLO BRANCO, 1991, p.12;15).

A não distinção de sexo não apaga o que Castello Branco chama de dicção própria dos textos escritos por mulheres. A partir da leitura de uma série de obras escritas por mulheres, a teórica percebeu um tom uníssono nos textos. Tal tom uníssono não está relacionado apenas com o espaço privado da casa, pois historicamente a mulher foi posicionada e deixada por muito tempo estante na posição de filha, esposa e mãe, sem acesso à educação formal, o que justificaria os textos escritos por mulheres tematizarem o espaço da casa e a extensão dela. Por outro lado, é possível que, ao escrever, as mulheres prefiram a “modalidade de discurso que privilegia a voz, a lalia²⁵, a respiração, o sopro”? (CASTELLO BRANCO, 1991, p. 68). Conceitualmente, a escrita feminina refere-se mais a uma consciência de escrita, de modo que seja evidenciado um protagonismo da mulher na obra. Para Showalter,

o estudo da imagem biológica na escrita das mulheres é útil e importante na medida em que compreendemos que outros fatores além da anatomia estão envolvidos. As ideias a respeito do corpo são fundamentais para que se compreenda como as mulheres conceptualizam sua situação na sociedade; mas não pode haver qualquer expressão do corpo que não seja mediada pelas estruturas linguísticas, sociais e literárias (SHOWALTER, 1994, p.35)

A teórica evidencia, assim, que um homem também pode delinear personagens mulheres, mas são as características atribuídas a elas que dirão se a narrativa pode ser vista

²⁴ No que se refere a “um conceito de criatividade, história literária ou interpretação literária baseado inteiramente na experiência masculina e apresentado como universal”. (SHOWALTER, 1994, p. 28)

²⁵ Segundo Lacan (apud Castello Branco 1991, p. 65) Lalia é a “língua outra, inconsciente”.

como uma obra feminista ou não, pois tal modelo de escrita deve apresentar mulheres independentes, fortes, contraventoras da estrutura patriarcal, falocentrista e eurocentrista. Do mesmo modo, uma mulher pode escrever um romance, e este não ser uma narrativa feminista, uma vez que ela pode representar a mulher como um gênero inferior e subalterno ao homem.

Na mesma perspectiva, sobre definição do corpo da escrita pela diferença sexual entre homens e mulheres, situa-se o debate acerca da *linguagem*, pois é um elemento que caracteriza um sujeito, e é na linguagem e pela linguagem que o sujeito pode ser identificado política e culturalmente. Assim, “a defesa de uma linguagem das mulheres é, portanto, um gesto político que também carrega uma força emocional enorme” (SHOWALTER, 1994, p.38). Nesse sentido, a teórica chama atenção para o que ela chama de “cárcere da língua”:

Os buracos no discurso, os espaços vazios e as lacunas e os silêncios não são os espaços onde a consciência feminina se revela, mas as cortinas de um “cárcere da língua”. A literatura das mulheres ainda é assombrada pelos fantasmas da linguagem reprimida, e, até que tenhamos exorcizado esses fantasmas, não é na linguagem que devemos basear nossa teoria da diferença (SHOWALTER, 1994, p.39).

Sem a pretensão de fazer comparações metafóricas, evidencio a amplitude do campo semântico do termo “cárcere” na linguagem. O termo é visto e entendido como um espaço de aprisionamento, entretanto, também significa o local de onde os cavalos saíam para o espetáculo, nos antigos circos romanos. O “cárcere da língua”, ao qual Showalter se refere, pode fazer referência tanto à repressão do acesso das mulheres à linguagem no passado quanto à irrupção dessa linguagem que pode revelar certa consciência feminina. Hélène Cixous (1976), por sua vez, sugere que o passado das mulheres não deve definir seus futuros, de modo que ela se recusa a reforçar a negação da totalidade dos recursos linguísticos. Ainda sobre a questão da linguagem, Cixous (1976) defende que as mulheres devem deixar marcas em seus textos, assim como no território selvagem.

Já a perspectiva psicanalítica é baseada em Freud e Lacan, a partir da noção da falta do falo. Essa abordagem pode realçar similaridades na escrita das mulheres, como o fluxo de consciência, mas não pode explicar a alteridade entre elas. Nesse sentido, como foi possível verificar, apesar de Showalter (1994) discutir e apresentar o modelo biológico, linguístico e psicanalítico para justificar a experiencialidade e diferença na escrita feminina, é no cultural que ela acredita que a teoria se fundamenta, pois os três outros modelos estão intrínsecos nele.

Portanto, a perspectiva anglo-americana tem como intuito a definição de uma *identidade feminina* e do *lugar da diferença*, pois são elementos fundamentais na luta contra a desconstrução do patriarcal dominante. Não há o interesse de se igualar biologicamente ao

gênero masculino, mas marcar a alteridade feminina. Zolin (2009) entende que há um problema estrutural nessa tendência. Segundo a pesquisadora paranaense, “a noção de identidade está comprometida com a estrutura da lógica patriarcal: ao reforçar a noção da mulher como o *outro*, o pensamento feminista anglo-americano corre o risco de apenas legitimar e garantir a supremacia masculina, ou seja, a supremacia do mesmo” (ZOLIN, 2009, p. 236).

Por outro lado, ao fazer uso da tendência anglo-americana, há a preocupação com a revisão da crítica literária tradicional, a desestruturação da ideologia patriarcal, a possibilidade de revisitar obras de mulheres que foram excluídas da historiografia literária, bem como analisar narrativas contemporâneas, tendo em vista o novo modelo de revisão, que considera a heterogeneidade, a multiplicidade e a interseção da alteridade das escritoras.

Ao tratar sobre o tema, Virgínia Woolf (1929) destacou que:

It is probable, however, that both in life and in art the values of a woman are not the values of a man. Thus, when a woman comes to write a novel, she will find that she is perpetually wishing to alter the established values – to make serious what appears insignificant to a man, and trivial what is to him important. And for that, of course, she will be criticized; for the critic of the opposite sex will be genuinely puzzled and surprised by an attempt to alter the current scale of values, and will see in it not merely a difference of view, but a view that is weak, or trivial, or sentimental, because it differs from his own (WOOLF, 1929, p.146).

Nesse sentido, os textos literários de autoria feminina feministas seriam diferenciados dos textos escritos pelo homem. Entretanto, a diferença não se baseia em elementos de cunho sentimental ou acerca do espaço privado da família, e sim por se tratar de uma visão diferenciada de mundo. Não basta Allende e Morrison, autoras em questão, serem mulheres para que haja seu reconhecimento enquanto autoras de uma escrita feminista; é preciso que elas construam personagens femininas resilientes, com a perspectiva da experiência enquanto mulher, de modo que esses elementos fiquem evidenciados no corpo da escrita.

Ao longo desse segundo capítulo foi possível mapear o desenvolvimento gradual de uma resposta feminina contra o androcentrismo e o falocentrismo que haviam dominado os estudos literários, para complexos discursos que têm como intuito problematizar os pressupostos, não somente de gênero, mas também de raça, classe e sexualidade. Considerando que “não há absolutamente nada a respeito do ser ‘mulher’ que aglutine todas as mulheres” (HARAWAY, 1994, p. 250), assegura-se, então, que seja considerada a alteridade existente entre as próprias mulheres, de modo que sejam tão determinantes no processo de escrita quanto na noção de gênero. Assim, evidencio a crítica feminista negra

como exemplo de modelo teórico que se contrapõe à homogeneização de uma crítica feminista embranquecida e burguesa.

2.1 A crítica feminista negra

O feminismo não foi nem é um movimento homogêneo, mas é constituído por várias vozes procedentes de distintos lugares de enunciação. Nesse sentido, é preciso questionar historicamente a formação do movimento feminista, pois o grupo iniciante que começou a se organizar com o intuito de ser reconhecido política, econômica, educacional e culturalmente, era de mulheres, majoritariamente de classe média, brancas e heterossexuais. As mulheres negras e indígenas não foram sequer pensadas como sujeito.

O movimento feminista como uma política ideológica, como afirmado anteriormente, alcançou e ganhou adeptos de diferentes locais de fala, dos quais destacamos as mulheres negras. No entanto, elas passaram a questionar os ideais do movimento quando perceberam que ele refletia as pautas de um grupo que elas consideravam privilegiado. As mulheres negras entenderam que as mulheres brancas tinham se apropriado do movimento, de tal modo que o termo mulher passou a ser usado para designar essas últimas (HOOKS, 1981). As mulheres negras sentiram-se, então, impelidas a organizar seus próprios grupos de frente de luta pelos seus direitos.

Compreendendo a necessidade de afirmação de outros grupos de mulheres frente ao que se tornou hegemônico no movimento feminista, ressalto que, ao longo do texto, deixarei marcado linguisticamente a mulher branca e a mulher negra, ou mulher não-branca, quando me referir ao grupo de mulheres negras, indígenas, latino-americanas, de forma a não cair na mesma perspectiva que entende mulher = mulher branca.

A partir da adesão de mulheres com diversidade religiosa, cultural e sexual, tornou-se mais difícil instituir o feminismo como um conceito totalizante, tal como foi idealizado por algumas integrantes. Levando em consideração o quesito racial, quando havia a discussão dentro do movimento de mulheres acerca da dupla opressão sobre as mulheres negras, havia uma romantização da experiência, ou seja, enfatizava-se a sua força. De acordo com bell hooks²⁶ (1981), quando as pessoas falam dessa força intrínseca à mulher negra, elas se esquecem que existe diferença entre ser forte diante da opressão e superá-la; do mesmo modo,

²⁶ De acordo com Djamila Ribeiro (2015, p. 11), bell hooks é o “pseudônimo de Gloria Jean Watkins e é escrito assim em minúsculo por desejo da própria autora”.

resistência não deve ser confundida com transformação. Portanto, a justificção da dupla opressão fazia parte de uma minimização da violência sofrida pelas mulheres negras.

Além disso, a construção histórica do imaginário acerca da mulher negra foi diferente em relação à mulher branca. No período escravagista, enquanto as senhoras brancas eram impelidas a se tornarem o modelo de pureza, mansidão, as escravas negras eram vistas como símbolos de tentação, como possibilidade de pecado. Como consequência do fim do período escravagista, enquanto o movimento de mulheres levantava a bandeira para acessar o espaço público por meio do trabalho, a mulher negra foi compelida a exercer trabalhos manuais considerados degradantes nesse espaço público. A respeito disso, Angela Davis afirma:

proporcionalmente, as mulheres negras sempre trabalharam mais fora de casa do que suas irmãs brancas. O enorme espaço que o trabalho ocupa hoje na vida das mulheres negras reproduz um padrão estabelecido durante os primeiros anos da escravidão. Como escravas, essas mulheres tinham todos os outros aspectos de sua existência ofuscados pelo trabalho compulsório. Aparentemente, portanto, o ponto de partida de qualquer exploração da vida das mulheres negras na escravidão seria uma avaliação de seu papel como trabalhadoras (DAVIS, 2016, p. 10).

O movimento feminista buscava uma transformação na estrutura social, uma revolução – tal como Kate Millet afirmou –, mas essa mudança estava mais relacionada com o sexismo exercido pelos homens do que com o racismo protagonizado também por quem fazia parte do movimento de mulheres, contra outras mulheres. Quando os homens negros conquistaram o direito ao voto, uma parcela das mulheres brancas se sentiu ofendida por seres “inferiores” terem conquistado a garantia de voto. Diante do racismo impregnado no movimento, a irmandade imaginada que poderia haver entre as mulheres não se tornou realidade, assim como não houve a revolução na estrutura patriarcal desejada (HOOKS, 1981). Angela Davis (2016) chama atenção para a perspectiva da relação das mulheres brancas com o movimento abolicionista, considerando que, no século XIX, à medida que elas trabalhavam a favor do abolicionismo, também aprendiam sobre o sistema da opressão humana, assim como sua própria subjugação, de modo que “[...] aprenderam importantes lições sobre sua própria sujeição. Ao afirmar seu direito de se opor à escravidão, elas protestavam – algumas vezes abertamente, outras de modo implícito – contra sua própria exclusão na arena política” (DAVIS, 2016, p. 36).

Contudo, era evidente o preconceito racial entre integrantes do movimento feminista. Nesse sentido, é possível dizer que a mulher negra não era posicionada num entre-lugar identitário, mas como quem é uma *outsider with in*, ou seja, uma forasteira de dentro. Patricia Hill Collins (1986) cunhou esse termo para sugerir que, embora a mulher negra se veja como

um sujeito político feminista, ela é mantida de fora por causa da estrutura racista do movimento. Bell hooks dá suporte à ideia da mulher negra como *outsider with in* e destaca que ela estava aprisionada em duas possibilidades:

[...] to support women's suffrage would imply that they were allying themselves with white women activists who had publicly revealed their racism, but to support only black male suffrage was to endorse a patriarchal social order that would grant them no political voice (HOOKS, 1981, p. 3).

Assim, apesar de terem começado a participar dos grupos de estudos sobre mulheres, logo perceberam que não chegariam a um lugar de liderança ou teriam suas reivindicações em discussão, pois o sexismo fazia parte das pautas de luta, não o racismo. Se com as mulheres brancas não houve maior entendimento sobre a importância da pauta racial para o feminismo, com os homens negros, também vítimas de racismo, a coisa não foi mais fácil. Nesse período, eles começavam a se organizar nos movimentos *Black Power*²⁷ e *Black Art Movement*²⁸, com o intuito de buscar igualdade racial, porém, não permitiam o protagonismo das mulheres negras, pois o papel delas era cuidar da casa e reproduzir filhos para a revolução.

Evidencia-se, assim, que o movimento feminista não conseguiu um efeito totalizante devido à pluralidade cultural dos membros, embora seja necessário destacar que a busca por homogeneidade não deveria ter sido um objetivo do movimento. Todavia, a crítica feminista, baseada na experiência e visão de mundo das mulheres brancas, de classe média ou alta, também não procurou abranger as necessidades das mulheres negras e afrodescendentes, que passaram a desenvolver seus próprios meios de resistência e a estabelecer paradigmas teóricos para pensar o lugar da mulher negra na sociedade, conforme aponta Arlene R. Keizer (2007), ao identificar Barbara Christian como a primeira a desenvolver um trabalho sobre a existência de uma tradição literária de mulheres afro-americanas, no livro *Black Women Novelists: the development of a tradition* (1980). No que diz respeito à ficção afro-americana, Giraud atesta que

a pedra de toque de toda obra de ficção afro-americana, assim, pode ser a medida em que é, conscientemente ou não, uma tentativa desesperada de falar a respeito de todo um sistema de restrições montado pela sociedade racista com vistas a inibir as vozes do povo afro-americano. Nesse sentido, num mundo racista, toda atividade literária empreendida por um indivíduo afro-americano é uma tentativa de resistência (GIRAUDO, 1997, p. 40).

²⁷ Slogan político utilizado, principalmente, por afro-americanos nos Estados Unidos para incentivar a auto-identificação de sujeitos com descendência africana.

²⁸ Projeto que rejeitava a tradição literária dos Estados Unidos e buscava reproduzir literatura, performance e outras manifestações artísticas dos afro-americanos no fim dos anos 60 e início dos anos 70.

Com efeito, a crítica feminista negra surgiu nos Estados Unidos da América, lado a lado com o Movimento dos Direitos Civis, a partir da produção das mulheres afrodescendentes, no início da década de 70. Barbara Smith (1985) propõe dois princípios definidores da crítica feminista negra: 1) As escritoras afrodescendentes dos EUA constituem uma tradição literária que possui uma temática e estilo, produtos dos seus posicionamentos político e social; 2) A abordagem de seus escritos são o resultado de suas experiências e interpretação de outras escritoras negras, de modo que buscariam não imitar uma metodologia de mulheres brancas ou de homens.

Uma outra perspectiva da crítica literária negra é a presença da comunidade negra em uma voz coletiva uníssona, aspectos dos ancestrais africanos que promovem um tipo de sabedoria, proteção e instrução para as personagens. As teóricas e autoras negras celebravam a arte produzida por elas e buscavam validar as formas femininas negras de conhecer e promover mudança social (LI, 2010). Escritoras contemporâneas como Conceição Evaristo, Toni Morrison e Alice Walker, por exemplo, afirmam que elas podem delinear qualquer personagem em suas narrativas, porém, dão preferência àquelas que socialmente foram marginalizadas, em especial a mulher negra, pois, desse modo, reconstróem uma memória ancestral que se identifica com a humanidade do negro, assim como a exaltação dessa humanidade. Muitos discursos já foram construídos por meio da literatura escrita por brancos sobre as mulheres negras, assim como pelos homens negros que não aprovavam o acesso das mulheres ao espaço público. Portanto, a crítica feminista negra buscava (e continua buscando) a revisão desses textos, visando desconstruir os discursos estereotipados baseado na mulher negra como forte, a grande mãe, sedutora, etc.

Maria Stewart foi a primeira afro-americana a discursar para um público constituído por homens e mulheres sobre os direitos das mulheres, especialmente o das mulheres negras, assim como a primeira mulher americana a discutir política e abolição da escravidão. A partir dela, é possível dizer que existiram e existem muitas Marias Stewarts, que tiveram suas vidas subordinadas a um conjunto de regras pré-estabelecidas, com a intenção de privilegiar poucos, no entanto, não se abstiveram da luta por direitos. Patricia Hill Collins afirma que “Black women intellectuals have laid a virtual analytical foundation for a distinctive standpoint on self, community, and society and, in doing so, created a multifaceted, African-American women’s intellectual tradition” (COLLINS, 2002, p. 3). Nesse sentido, Collins cita Sojourner Truth, Anna Julia Cooper, Ida B. Wells-Barnett, Mary McLeod Bethune, Toni Morrison,

Barbara Smith, Alice Walker como intelectuais afro-americanas que têm lutado para serem ouvidas e fazer ouvir as vozes das mulheres brancas e mulheres não-brancas na sociedade.

2.2 Gênero

Como evidenciado na seção anterior, o movimento feminista, inicialmente, presumia a possibilidade de uma identidade essencialista das mulheres, de modo que não haveria distinção na categoria política, ou seja, bandeiras de luta, opressões, etc. Essa concepção foi questionada, especialmente pelas mulheres negras, considerando que o movimento burguês e embranquecido não compreendia suas demandas. Portanto, uma das questões cruciais sobre a identidade é a tensão entre o essencialismo e o não essencialismo (WOODWARD, 2012).

A dicotomia entre homem/mulher, branco/negro, por exemplo, são formas binárias que ilustram uma tensão essencialista. O segundo elemento da dicotomia é sempre o *outro*, o que é marcado por não ser. Assim, a presunção política do termo “mulheres” denotar uma identidade comum, pode ser visto como uma ficção fundamentalista do movimento feminista. Segundo Judith Butler: “ao invés de um significante estável a comandar o consentimento daquelas a quem pretende descrever e representar, *mulheres* – mesmo no plural – tornou-se um termo problemático, um ponto de contestação, uma causa de ansiedade” (BUTLER, [1990] 2017, p. 20).

Simone de Beauvoir afirma que sujeito considerado “universal” é o homem, visto que ele, ao contrário da mulher, não precisa se autoafirmar dizendo que é uma mulher. É possível perceber, nos estudos da filósofa, o delineamento de uma identidade da mulher como sendo a falta desse conjunto universal, e que, portanto, há o esboço de uma identidade feminina. Judith Butler ([1990] 2017), a princípio, reconhece as contribuições da filósofa na década de 50 na sociedade e afirma que essa noção sustentou o movimento feminista até o final da década de 80, quando se percebe que ela é insuficiente como categoria, porque não abrangia a diversidade do movimento.

Djamila Ribeiro (2015) esclarece que Butler ([1990] 2017) não é uma espécie de exegeta do pensamento de Beauvoir ([1949] 2017), mas afirma que a estudiosa estadunidense utilizou *O Segundo sexo* como base teórica para desenvolver seu pensamento crítico. Conquanto a perspectiva existencialista de Beauvoir não abraçasse a multiplicidade identitária da mulher, era necessário um ensaio que pensasse tal categoria para chegar até a noção de diversidade de gênero. Na célebre e reproduzida frase de Beauvoir “ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (BEAUVOIR, [1949] 2017, p. 11) (meu grifo), de certo modo, ela já sugeria

que existe uma construção de gênero, que não é consequência de escolhas pessoais, mas de uma compulsão cultural, fundamentada historicamente e biologicamente.

Postular algo como verdade incontestável é, assim, apoiar-se em questões essencialistas pré-construídas. A sociedade, frequentemente, utiliza bases de fundamentação histórica em apoio ao aparato de justificação biológica para a manutenção dicotômica do que é ser homem e do que é ser mulher. Nesse sentido, o corpo é a explicação sintomática e um exemplo de espaço que teoricamente estabelece as fronteiras da identidade sexual, de modo que é comum as questões relacionadas à identidade serem amparadas por uma forma sacramentada – senso comum – para debater demandas que exigem um olhar mais profundo sobre as identidades de caráter múltiplo.

No discurso fundamentalista, a identidade sexual não é vista como um problema, pois ela é estável – quem possui um órgão genital masculino é homem e quem possui órgão genital feminino é mulher. Butler ([1990] 2017) sugere que o termo *problema* não possui apenas conotação negativa de sentido, pois ele é inevitável e imprescindível para questionar o artifício construído para a manutenção do poder essencialista. Dessa forma, os debates feministas que problematizavam a não-autonomia do corpo deram lugar para a discussão da noção de gênero, ou seja, o fundamentalismo biológico e histórico não mais deveria limitar o corpo a uma sexualidade pré-concebida. De acordo com Butler ([1990] 2017, p. 26), “o gênero é culturalmente construído: conseqüentemente, não é nem o resultado causal do sexo nem tampouco tão aparentemente fixo quanto o sexo”. Como dito anteriormente, o verbo *tornar-se*, da citação de Beauvoir, já induzia a concepção do gênero como algo culturalmente construído. Tal como posto por Butler ([1990] 2017), o gênero é um emaranhado de “alianças contingentes”, cujas identidades não são estáticas, são múltiplas, moventes, uma “coalizão aberta”, que não deve obediência a práticas normativas e reguladoras do sujeito. Nesse sentido,

se alguém “é” uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da “pessoa” transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constituiu de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece intersecções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas. Resulta que se tornou impossível separar a noção de “gênero” das intersecções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida (BUTLER, [1990] 2017, p. 21).

Portanto, a fragmentação no interior do feminismo não deve sugerir limites para a política de identidade. Um sujeito é constantemente perpassado por várias modalidades, pois

ele não pode ser isolado da experiência social. É preciso ressaltar que a configuração identitária constituinte de um sujeito pode marcá-lo com privilégios ou desprovê-lo deles. Explico: um homem branco possui privilégios em relação a um homem negro, assim como uma mulher branca possui privilégios em relação à mulher negra, mas a mesma mulher branca não obteria privilégios em relação ao homem branco. Nesse sentido, há um “jogo” de privilégios baseado no gênero, na raça, na classe, na opção sexual, ou seja, por meio das relações políticas e culturais construídas. Desse modo,

as críticas trazidas por algumas feministas dessa terceira onda, alavancadas por Judith Butler, vêm no sentido de mostrar que o discurso universal é excludente; excludente porque as opressões atingem as mulheres de modos diferentes, seria necessário discutir gênero com recorte de classe e raça, levar em conta as especificidades das mulheres (RIBEIRO, 2015, p. 15).

Esse pode ser exemplificado por meio das personagens femininas Eugênia e Violette, de Isabel Allende. Elas são do mesmo gênero (feminino), mas é possível notar que outras especificidades as distinguem uma da outra: Eugênia, apesar de sua família não ter mais posses, possui o sobrenome García Del Solar, que traz recordações de poder e a posição que sua família um dia ocupou. Ela pôde ser esposa de Valmorain, por ser branca e ter posição entre a classe burguesa. Violette, por sua vez, foi amante de Valmorain, mas nunca poderia sonhar em se casar com ele, pois, apesar de ter posses, elas eram resultado de sua vida como prostituta e, principalmente, porque ela era descendente de escrava.

Portanto, se até a publicação de *Problemas de gênero*, de Judith Butler ([1990] 2017), havia a oposição entre o masculino *versus* feminino, o branco *versus* negro, entre outras dicotomias, a partir desta publicação há a construção da ideia de multiplicidade, assim como a adição da discussão de oposição entre heterossexualidade *versus* homossexualidade, no sentido de que há um privilégio na sociedade em relação à heteronormatividade. Com a discussão de gênero, a teórica assevera que não é redundante uma mulher dizer que “se sente mulher”, pois não haveria mais relação biológica para o corpo de uma fêmea se tornar mulher, assim como não haveria obrigatoriedade do corpo de um macho se tornar homem. As relações passam a ser vistas e compreendidas como *performativamente* produzidas.

Nessa perspectiva, a identidade de gênero é o resultado de uma sequência de atos que não pressupõe ou requer a existência de um sujeito que seja responsabilizado pela execução deles. Butler ([1990] 2017) direciona os conceitos solidificados na biologia para o campo social, visto que questiona a noção de ordem compulsória do ser, desconstruindo a obrigatoriedade de correspondência entre sexo, gênero e desejo. A teórica questiona a

repetição da sociedade no âmbito cultural que reforça a manutenção da limitação de identidade. Sendo assim, a performatividade de gênero subverte a ordem estabelecida pelo discurso biologicamente e historicamente construídos, tendo em vista ultrapassar os limites impostos pela marcação a partir do corpo e, assim, seguir a noção de identidade múltipla.

3. O ESPAÇO HABITADO: RECONHECENDO OS SUJEITOS FEMININOS

Olho as Três-Marias, juntas, brilhando. Glória reluz, impassível, num raio seguro e azul. Maria José, pequenina, fulge tremendo, modesta e quieta como sempre. E eu, ai de mim, brilho também, hei de brilhar por muito tempo – e parece que a minha luz tem um fulgor molhado e ardente de olhos chorando.

(Rachel de Queiroz).

Isabel Allende e Toni Morrison gerem ficção e realidade em suas obras, assim como constroem personagens femininas que evidenciam diferentes posições ocupadas pelas mulheres. Márcia Navarro (2000) afirma que a conscientização da discriminação política, social, econômica e familiar atribuída à mulher é uma perspectiva que a situa na posição de autora com discussões pós-estruturalistas²⁹ e, posso acrescentar, pós-colonialistas. A crítica pós-colonialista tem como escopo questionar os discursos hegemônicos, buscando dar evidência a grupos marginalizados e que não tiveram oportunidade de falar e, principalmente, de ser ouvidos. Nesse sentido, pensando os grupos marginalizados como as camadas que não possuem representação política e social, as discussões de gênero e raciais ganham uma grande abrangência.

Numa percepção mais estreita, as narrativas que despertam a consciência acerca da domesticação das mulheres e que tornam audíveis suas vozes são consideradas portadoras de uma voz feminina ativa. Gayatri Spivak (2014), entretanto, questiona se o subalterno pode falar, pois a herança estrutural social assegura, historicamente pelo discurso, que as mulheres, o homem negro, o indígena e todas as categorias que não se enquadram em um padrão dito universalista, configuram-se como o outro, o estranho, o que não tem direito à fala. Esse outro é, normalmente, o que se encontra entre as margens, o que mais sofre preconceito e violência. Contudo, seu lugar de “marginalizado” não deve ser motivo de silêncio, conforme defende Djamila Ribeiro (2017), ao afirmar que é muito importante haver essa marcação do lugar de fala, considerando que cada sujeito possui experiências particulares, assim como coletivas.

²⁹ É importante ressaltar que existem críticas de teóricas feministas em relação ao pós-estruturalismo e desconstrucionismo de Jacques Derrida. Nelly Richards (1990), por exemplo, ressalta que a teoria derridiana, embora em uma tentativa de desconstruir a noção binária, pode incorrer no “risco de que o singular-concreto das mulheres, a materialidade contingente de suas políticas de sujeito, sejam apagados pela generalização pós-moderna da diferença, como lugar exclusivamente textual de uma nova multiplicidade, agora desencarnada”. Esse risco é enfrentado pela crítica feminista pela revalorização do corpo como diferença, sublinhando sua especificidade material, que é histórico-social e político-sexual (p. 163).

Em primeira instância, é salutar esclarecer que pensar o lugar de fala não é anular o discurso de quem já está em um local de privilégio, mas produzir um debate que esclareça que a figura desse possuidor de poder discursivo também é marcada por outras questões como gênero, raça e classe (RIBEIRO, 2017). Em segunda instância, pensar o lugar de fala é entender que lutar por equidade de voz é abrir espaço para outros sujeitos marginalizados. Assim, o lugar de fala se tornou “fundamental no contexto em que a politização de grupos e sujeitos se faz por meio de marcadores opressivos, redefinidos como mote de politização. Aspectos heteroconstruídos, signos de opressão, são vistos do ponto de vista da sujeição vivida” (TIBURI, 2017, p. 54). É nesse cenário que o ato de fala pode ser considerado um elemento relevante no contexto do poder e uma forma de refutar a possibilidade de ver e entender o mundo por um único prisma.

De fato, Spivak levanta ainda outra questão mais específica: “pode a mulher subalterna falar?” A escrita de Allende e Morrison, assim como a construção de personagens com protagonismo feminino, tornou-se um meio pelo qual é possível se contrapor ao discurso de poder posto como verdadeiro e, assim, um modo eficaz de evidenciar a voz desses sujeitos a quem, por muito tempo, não foi permitido o lugar de protagonismo de sua própria história. Nesse sentido, com o intuito de introduzir as personagens femininas de *A ilha sob o mar* (2014) e de *Compaixão* (2009), contextualizadas, respectivamente, nos períodos colonial do Haiti e EUA, julgo necessário relacionar as personagens com o espaço representado, em especial o da casa, pois se trata de um espaço a que, por muito tempo, as mulheres estiveram atreladas.

Para tanto, inicialmente, parto da perspectiva de Gaston Bachelard, filósofo fenomenologista precursor dos estudos que enfocam a relação do espaço da casa e suas relações com o íntimo. Para o autor francês,

[...] A casa é, evidentemente, um ser privilegiado, sob a condição, bem entendido de tomarmos ao mesmo tempo, a sua unidade e a sua complexidade, tentando integrar todos os seus valores particulares num valor fundamental. A casa nos fornecerá simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens. (BACHELARD, 1974, p. 199)

A casa para Bachelard é lugar de refúgio e felicidade. Abordando a imagem da casa, compreende-se que ela é um conceito concreto, assim como abstrato, pois o recinto casa, concreto, é um abrigo para precipitação de chuva, neve e raios solares, propiciando o descanso do corpo humano e, à medida que o sujeito a habita, deixa marcas na memória: o formato e cores das janelas, portas e paredes. Abstratamente, a casa ainda é um lugar de

refúgio, mas não necessariamente abrigo. Para um sujeito que se muda para um país diferente, a ideia de casa não se restringirá às paredes do recinto, onde tem sua cama e local de descanso. Ao se referir à casa, provavelmente, estará estabelecendo relações com seu país-casa, estado-casa, cidade-casa, do macro para o micro, pois “sem ela [a casa], o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma” (BACHELARD, 1974, p. 201). A casa é, então, o refúgio a que o sujeito poderia recorrer, em momentos de divergência, em que é possível encontrar pelo espaço e no espaço lembranças de longos estágios da vida.

Bachelard afirma que o psicanalista deve dar importância ao espaço, em especial à casa e seus cômodos, considerando uma análise auxiliar da Psicanálise que ele nomeia como topoanálise. Segundo o estudioso, “a topoanálise seria, então, o estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima. No teatro do passado que é a nossa memória, o cenário mantém as personagens em seu papel dominante” (BACHELARD, 1974, p. 202). Para uma análise do inconsciente, é preciso “*dessocializar* nossas grandes lembranças e atingir o plano dos devaneios que trazíamos conosco nos *espaços de nossas solidões* (BACHELARD, 1974, p. 203). Assim, o topoanalista deve questionar sobre a dimensão e organização dos cômodos, bem como o silêncio e o significado dele para si.

O espaço pode evidenciar memórias que estavam guardadas no inconsciente. Ao adentrar em um lugar que (re)lembra a infância ou alguma experiência vivida por um sujeito, não será preciso haver demarcação de tempo ou requerer que ele lembre, pois o espaço se encarregará de trazer memórias à tona, já que é no espaço que se encontram as lembranças e onde a memória também se faz presente, principalmente na casa natal – aquela em que se habita ao nascer – em relação às casas sucessivas.

Em suma, a casa natal inscreveu em nós a hierarquia das diversas funções de habitar. Somos o diagrama das funções de habitar aquela casa e todas as outras não são mais que variações de um tema fundamental. A palavra hábito é usada demais para explicar essa ligação apaixonada de nosso corpo que não esquece a casa inolvidável (BACHELARD, 1974, p. 207).

Apesar de Bachelard pensar a casa como um “espaço feliz”, dando origem ao termo topofilia, nem sempre essa premissa será validada, especialmente em narrativas escritas por mulheres. Esse espaço pode ser extremamente hostil, enclausurador, prisional ou ausente, de

modo que as personagens podem apresentar uma topofobia³⁰. Portanto, a topoanálise não é unilateral, devendo considerar tanto a topofilia quanto a topofobia.

Nesse sentido, o espaço da/na literatura de autoria feminina é uma categoria fulcral por representar aspectos considerados inerentes à condição da mulher pela crítica feminista, a saber: a temática da domesticidade, as experiências passadas no interior da casa, com o intuito de contrastar os valores do espaço público e do privado, o masculino e o feminino; os vazios do texto, os silêncios, as cumplicidades, enfim, traços que, genericamente falando, são postos como recorrentes nos textos de autoria feminina. Essas nuances podem ser observadas, particularmente, nas narrativas de Allende e Morrison aqui analisadas. Por isso, ressalta-se a relevância de estudar o espaço n nessas obras, considerando que a literatura produzida por mulheres é marcada por questionamentos contemporâneos que envolvem o espaço da mulher na sociedade e na literatura. Nesse sentido, segundo Xavier, a “narrativa de autoria feminina cresce em quantidade e qualidade com o século XXI, anunciando uma produção que está a exigir a atenção dos críticos” (2012, p. 89).

Partindo dos princípios pós-estruturalistas que abrangem a crítica feminista, a casa na literatura de autoria feminina não é “um simples cenário da ação narrada, mas uma intersecção significativa entre ser e espaço” (XAVIER, 2012, p. 15). Nesse sentido, Elódia Xavier faz um convite à leitura acerca da representação de casa na literatura de autoria feminina, no livro *A casa na ficção de autoria feminina*, abrangendo uma seleção de autoras que vai desde o século XIX, com Júlia Lopes de Almeida, até a contemporaneidade, com Adriana Lunardi e Tatiana Salem Levy, por exemplo. A pesquisadora apresenta múltiplas figuras que divergem da noção de casa feliz, pois elas são uma metáfora para a condição feminina na sociedade, como: casa couraça, casa pedra, casa jaula, casa protetora, casa da infância, casa da prostituição, casa fortaleza, casa acolhedora, casa sobradão, casa lar, casa alheia, casa exílio, casa revivida, casa castelo, casa relicário, casa sedutora, casa de espera, casa inóspita, casa solidária, casa testemunha, casa demolida, casa dessacralizada, casa ausente, casa hospedaria, casa minada e casa irrecuperável.³¹

Portanto, sendo um elemento colaborativo na construção múltipla e interseccional do sujeito, o espaço exerce um papel fundamental na relação público *versus* privado no organismo da literatura de autoria feminina. É possível dizer, assim, que as vozes de Allende e Morrison proporcionam uma experiência de entrecruzamento entre o social e o ficcional.

³⁰ Para fazer referência ao termo de Oziris Borges Filho para contrapor à topofilia – casa feliz.

³¹ A categorização de Elódia Xavier evidencia a relação do sujeito feminino com a casa. Vale mencionar que a teórica pensou essas categorias a partir da leitura de Bachelard (1974) e Marc Augé (1994).

3.1 As personagens femininas de Isabel Allende

De acordo com Navarro (2000), o que é relevante nas narrativas de mulheres latino-americanas é o fato de que as personagens femininas dessas obras reivindicam para si uma voz própria para questionar a história estabelecida socialmente, de modo que as recriam a partir das histórias esquecidas. Liliam Ramos da Silva (2015) ratifica a concepção de que as escritoras que retomam a escravidão e o período colonial atuam como mediadoras das marcas culturais afro-descendentes. Nesse sentido, na narrativa histórica em discussão nessa pesquisa, *A ilha sob o mar*, Allende evidencia as agruras da captura de negros na África e travessia para as Antilhas, por meio da representação de diferentes personagens femininas que serão apresentadas a seguir.

3.1.1 Eugênia

Eugênia García del Solar foi criada em um convento de Madrid, isolada da sociedade, de modo que toda sua formação se baseava em como ser esposa e mãe. Aprendeu o valor do recato, orações e bordado e, a seu irmão, Sancho García del Solar, coube o dever de encontrar um marido para ela: “Sua intenção era casá-la com o melhor partido possível, alguém que tirasse ambos da penúria em que mergulhara os esbanjamentos dos pais, mas não imaginou que o peixe pesasse tanto como Toulouse Valmorain” (ALLENDE, 2014, p. 34).

O acordo do casamento foi acertado entre Sancho e Toulouse, o qual gostou do silêncio da prometida, pois o via como recato:

A discrição de Eugênia e seus modos de noviça pareceram a ele uma garantia de que não incorreria na conduta libertina de tantas mulheres em Saint-Domingue que se esqueciam do pudor com o pretexto do clima. [...] Desejava uma esposa honrada e uma mãe exemplar para a sua prole; para se distrair tinha seus livros e negócios. (ALLENDE, 2014, p. 37).

Eugênia era uma mulher silenciosa, foi criada para ser assim. O silêncio, de acordo com Schmidt, significa que a mulher deve ser “confinada à domesticidade, dotada de vida não reflexiva, [ser] incapaz de raciocinar e conceptualizar e, portanto, não [ter] acesso à linguagem, ao domínio público do discurso simbólico através do qual se experiencia e se articula o conhecimento de si e do mundo” (2017, p. 44).

O processo de cortejo até o casamento levou dois meses, e Eugênia se tornou a senhora Valmorain, passando a morar na casa-grande em Saint-Lazare, na ilha de Saint-

Domingue. A casa é anunciada no romance como um barracão retangular de madeira e tijolos, com pilares de três metros de altura sobre o nível do terreno para evitar possíveis inundações e tornar mais fácil a defesa de uma possível rebelião dos sujeitos escravizados:

Possuía uma série de dormitórios escuros, vários deles com as tábuas podres, e com um salão e uma sala de jantar amplos, providos de janelas opostas para que circulasse a brisa, e um sistema de leques de lona pendurados no teto que os escravos acionavam puxando uma corda. [...] As janelas não tinham vidros, mas papel encerado, e os móveis eram toscos, próprios de uma moradia provisória de um homem solitário. [...] Uma varanda ou terraço coberto, com móveis de vime destruídos, circundava a casa por três lados. (ALLENDE, 2014, p. 38).

A conquista de um abrigo é questão primordial para o ser humano, já que é o espaço de acolhida, onde, hipoteticamente, a família se mantém reunida. Bachelard (1989) compreendeu a importância da casa e delineou imagens acerca da intimidade por meio da poética do espaço habitado. A partir dessa leitura, a casa do romance, tal como é descrita, parece estar praticamente abandonada. Isso refletia o próprio Valmorain, pois ele residia no espaço, mas não o habitava. Com o casamento, Eugênia passou a morar em Saint-Lazare, e Valmorain ordenou que fosse reparado o aspecto visual do espaço, comprou móveis novos e o jardim abandonado foi restaurado de acordo com o modelo de Versalhes, em Paris.

A casa foi projetada para ser o (re)canto no mundo, o primeiro espaço de convivência, intimidade e de distinção da família Valmorain, trabalhadores da casa e transeuntes. A presença da esposa deveria preencher os espaços vazios do casarão. Entretanto, é impossível considerar a permanência de Eugênia na casa como um período de felicidade, pois Eugênia, que se considerava da melhor sociedade de Madrid, perdia-se aos poucos. Seguindo a categorização de Xavier (2012), a casa-grande em Saint-Lazare se tornou o cárcere doméstico da personagem. Eugênia se propôs a ir visitar o irmão em Cuba, mas Valmorain não permitiu, uma vez que não seria apropriado a uma senhora de respeito viajar sozinha e, assim, o marido interdita seu discurso, dizendo: “Não se fala mais nisso!” (ALLENDE, 2014, p. 64).

No olhar de Zarité, “Eugênia era uma jovem robusta, disposta a se adaptar à sua vida de recém-casada, mas em poucos meses adoecera da alma. Assustava-se com tudo e chorava por nada” (ALLENDE, 2014, p. 63). Eich alega que,

na base do silenciamento forçado pelas autoridades do marido e do médico, respectivamente representantes do poder patriarcal e científico, Eugênia vai, aos poucos, fechando-se em seu próprio mundo, repleto de assombros. É a representação da voz interdita. (EICH, 2016, p. 108).

O cerceamento do discurso da personagem é um modo de exclusão do sujeito da sociedade (FOUCAULT, 1996). Entendo, assim, que Valmorain interditava Eugênia, primeiramente, por causa do alcance do patriarcado, o qual não permitia que as mulheres tivessem uma preparação acadêmica e profissional igual aos homens e, segundo, pela profunda melancolia e diagnóstico de loucura somado ao contínuo uso do ópio, que reforçava o enclausuramento na casa.

A personagem encontrava-se completamente submersa nas estruturas organizadas que acorrentaram as mulheres na sociedade colonial. O casamento arranjado e a interdição de sua voz a conduziram para a decadência da vida social. Com o tempo, Eugênia foi consumida por obsessões e enfraquecida pelo clima e pelos abortos espontâneos. A degradação se manifestou logo depois de sua chegada à plantação e se aguçou a cada gravidez não completada. Nesse processo, ela perdeu a beleza que apaixonara Toulouse Valmorain no baile do consulado em Cuba:

Poucas semanas depois de dar à luz, sofreu outra de suas crises e não quis mais sair ao ar livre, convencida de que os escravos a espiavam para assassiná-la. Passava o dia em seu quarto, oscilando entre o aturdimento do láudano e o delírio de sua demência, tão perdida que mal se lembrava da existência do filho (ALLENDE, 2014, p. 105).

O profundo craquelamento emocional de Eugênia é reconfortado no interior do quarto, sua imagem de abrigo. O aposento é o espaço em que a personagem poderia trancar-se em sua solidão e na solidão, particularizando seus delírios. Entretanto, essa imagem de abrigo era somente um consolo ao cárcere a que ela estava submetida. Após Eugênia Valmorain ficar totalmente reclusa em si mesma, ela faleceu na ilha “sem estardalhaço nem angústia” (ALLENDE, 2014, p. 157), com trinta e um anos.

Diante do definhamento da personagem até sua morte, percebe-se que a literatura reproduz a figura de mulheres que eram percebidas sem vontade no período colonial e século XIX, normalmente, diagnosticadas pelos médicos com histeria ou loucura, como acontece com a narradora-personagem do conto *O papel de parede amarelo* (2017), de Charlotte Perkins Gilman. Na obra, a personagem foi diagnosticada com depressão por dois médicos reconhecidos na sociedade, seu marido e seu irmão, sendo, por isso, levada à reclusão social. A escrita era seu único meio de fuga, mas era uma atividade exaustiva, visto que escrevia às escondidas. Márcia Tiburi na introdução do livro de Gilman ressalta que “a casa vem a ser a metáfora de uma prisão sem igual, mas de precedentes conhecidos por todas as mulheres” (TIBURI, 2017, p. 10). Assim como a personagem de Gilman, Eugênia, personagem de

Allende, sentia-se entregue ao sofrimento, encontrando-se, portanto, totalmente incluída no cosmos opressivo do lar.

3.1.2 Zarithé

Zarithé Sedella, mulher-negra-escravizada, é a personagem principal do romance histórico de Allende, *A ilha sob o mar*, e para quem a autora destina capítulos particulares³², com a finalidade de marcar sua voz na narrativa. Logo no início da obra, ela pontua sua trajetória de vida afirmando: “*Eu, Zarithé Sedella, do alto dos meus quarenta anos, posso dizer que tive mais sorte do que as outras escravas. Vou viver muito e a minha velhice será feliz [...]*” (ALLENDE, 2014. p. 7).

A narrativa possui um tom memorialista, especialmente os capítulos narrados por essa personagem. Zarithé já nasceu em condição de escrava, ou seja, sua mãe foi capturada no continente africano e chegou às Antilhas grávida, provavelmente, por causa da *pariade* – o estupro das mulheres capturadas pelos marinheiros durante a travessia. A menina foi retirada de sua mãe e levada para Madame Delphine, uma viúva de um funcionário civil francês que ensinava música, porém, a real fonte de sustento da Madame eram os negócios ilícitos. Fazendo uma analogia à condição de escravidão a qual Zarithé estava submetida, pode-se dizer que ela, vivendo com Madame Delphine, habitava em uma casa jaula, pois sua presença foi anulada desde que chegou ao espaço.

Elódia Xavier (2012), ao discorrer sobre a casa jaula, afirma que uma sucessão de fatos pode levar a personagem a um sofrimento transformador. Nessa perspectiva, Zarithé que já havia perdido a mãe, foi tratada como bicho por Madame Delphine. Aos nove anos, ela foi comprada por Violette Boisier, a pedido de Toulouse Valmorain, para que fosse treinada para se tornar escrava particular de Eugênia García Del Solar. Teté, como era chamada, desde a infância, tinha o espírito livre e “custou algumas surras tirar-lhe o péssimo costume de fugir” (ALLENDE, 2009, p. 44). Apesar das tentativas de fugas iniciais sem sucesso e a violência sofrida para coibi-la de suas pretensões de fugir, o aprendizado de sua cultura e o desejo de liberdade permaneceram em seu íntimo.

Assim, o casamento de Toulouse Valmorain com Eugênia García Del Solar marcou o início da vida de Zarithé no trabalho doméstico e como acompanhante na casa-grande de Valmorain:

³² Os capítulos da narrativa são narrados por Zarithé e um narrador onisciente, sendo que todos os capítulos narrados por Zarithé são evidenciados por estarem em itálico e intitulados Zarithé.

Teté dirigia os escravos domésticos com amabilidade e firmeza, atenuando os problemas para evitar a intervenção do patrão. Sua figura delgada, vestida com saia escura, blusa de percal e um *tignon* engomado na cabeça, com seu guizo de chaves na cintura [...], parecia estar em todos os lugares ao mesmo tempo [meu destaque] (ALLENDE, 2014, p. 110)

Valmorain reformou a casa-grande com o intuito de Eugênia, sua esposa, preencher os seus espaços, mas foi Zarité que acabou desempenhando tal função. A personagem assume para si a ocupação da casa, de modo que nada passava despercebido por ela “nem as instruções para a cozinha, nem o alvejamento da roupa, nem os pontos das costureiras, nem as necessidades do patrão ou do menino” (ALLENDE, 2014, p. 110). Entretanto, embora exerça um papel ativo no espaço e manutenção da casa, Zarité perambula pelos cantos, sente-se e quer sentir-se invisível aos olhos do Patrão, pois ela era violada sexualmente por ele.

O estupro era uma prática comum dos padrões no período colonial, “uma das características históricas marcantes do racismo sempre foi a concepção de que os homens brancos – especialmente aqueles com poder econômico – possuiriam um direito incontestável de acesso ao corpo das mulheres negras”. (DAVIS, 2016, p. 180). A violência do patrão teve como resultado dois filhos: o primeiro foi retirado de Zarité e entregue a outra família para que fosse criado; da segunda gravidez, nasceu Violette, uma menina que cresceu perto da mãe e foi criada junto com Maurice, o filho herdeiro do nome Valmorain. Tal violação pode ser vista como uma continuação da sucessão de fatos que mantinha Zarité aprisionada à casa-jaula, porém, teria um efeito transformador em sua identidade.

Ao longo da vida de Zarité e também a partir da mudança de espaço, de Saint-Domingue para Cuba, de Cuba para Nova Orleans (EUA), devido à revolução dos sujeitos escravizados³³ que ocorreu em Saint-Domingue, ela também passou por mudanças. Nesse novo espaço, Valmorain casou-se novamente e enviou Zarité para a nova plantação de cana de Nova Orleans:

Na plantação, Teté dividia uma cabana com três mulheres e duas crianças. Levantava com todos os outros, com as badaladas do sino ao amanhecer, e passava o

³³ Segundo Eich (2016), a revolução dos escravos no Haiti é considerada como a primeira revolução feita por escravos bem sucedida. No século XVIII, quando a colônia de Saint-Domingue produzia cerca de 4% do açúcar do mundo, a população escravizada na ilha totalizava quase meio milhão na ilha, divididos entre sujeitos escravizados no campo, na casa e os descendentes de escravos libertos que estavam no exército. Os grupos de escravos que fugiam iam para as florestas, de modo que os colonos passaram a temer um ataque desse escravos. Mackandal foi o primeiro a conseguir unificar os grupos negros, tornando-se seu líder. E, embora tenha sido capturado e queimado em uma fogueira, sua figura tornou-se um símbolo de luta pela liberdade. Em 22 de agosto de 1791, os negros que fugiram para as florestas ergueram uma revolta contra os colonos, sendo que em poucas semanas eles haviam conseguido controlar um terço da ilha. Muitos colonos que conseguiram fugir da ilha foram para Cuba e de lá seguiram para Nova Orleans, devido à semelhança climática para a plantação de cana.

dia ocupada no hospital, na cozinha com os animais domésticos, e com mil tarefas que o chefe dos capatazes e Leanne lhe davam. O trabalho lhe parecia leve comparado aos caprichos de Hortense. Sempre trabalhara na casa, e quando a mandaram para o campo achou que estava condenada a uma morte lenta, como vira em Saint-Domingue. Não imaginou que encontraria algo muito próximo da felicidade (ALLENDE, 2014, p. 312).

A nova esposa de Valmorain imaginou que manteria Zarité presa à casa-jaula, mas a personagem encontrou uma casa exílio (XAVIER, 2012), pois, embora a protagonista ainda vivesse em condição de escrava, ela passou a ressignificar seu cotidiano: encontrou em Leanne a amizade e passou a ajudá-la nos partos das mulheres da plantação. No entanto, após dois anos tranquilos em sua vida, Zarité teve que voltar à casa de Valmorain da cidade.

O período colonial atribuía à mulher branca o papel social de mãe e esposa, já à mulher negra nem isso era concedido. Elas passavam pela violência da condição de escrava, pela violência sexual e pela retirada dos filhos para venda ou trabalho (HOOKS, 1981; SILVA, 2015; DAVIS, 2016). Zarité teve sua vida dominada pelo patrão, entretanto, percebe-se que a jornada de Saint-Domingue para Nova Orleans foi decisiva para o (re)estabelecimento de Zarité enquanto sujeito, uma vez que ela começou a se posicionar contra os abusos do patrão. Ela respondeu “*num impulso, que nós mulheres não somos covardes*” (ALLENDE, 2009, p. 220).

Assim, com a ajuda de Père Antoine, Zarité conseguiu sua liberdade e de sua filha: “*Zarité Sedella, trinta anos, mulata, livre. Rosette, onze anos, mestiça, escrava, propriedade de Zarité Sedella*” (ALLENDE, 2014, p. 358). Para seu sustento, passou a manipular loções de beleza com a amiga Violette Boisier, a quem, pelas tramas do destino, encontrou em Orleans, assim como a manipulação de medicamentos para o doutor Parmentier. Um conhecimento adquirido por meio de Tante Rose, sua madrinha na antiga casa-grande em Saint-Domingue. É possível afirmar que Zarité constituiu sua identidade como mãe, sujeito escravizado e mulher livre, na medida em que foi juntando seus fragmentos identitários estilhaçados por meio do discurso de raça e gênero inferiores ao longo de sua jornada.

Portanto, é possível dizer que Zarité passou pela casa jaula e pela casa exílio, para, finalmente, alcançar a casa revivida (XAVIER, 2012, p. 75). O novo espaço que a personagem passa a habitar é um elemento marcante em sua transformação identitária, assim como de vida. Além disso, esse elemento demarca o fechamento de um ciclo e a abertura de um novo. “*Cria-se, então, um novo mundo, onde não há certezas nem garantias, onde é preciso audácia para se jogar para viver plenamente*”. (XAVIER, 2012, p. 75). Zarité se manteve fiel a seus loas, mas também passou a frequentar as missas de Père Antoine aos

domingos. Ela se casou com Zacarias, um antigo amigo de Saint-Domingue e seus descendentes foram Jean-Martin – seu filho primogênito com Valmorain e criado por Violette –, Rosette – sua filha com Valmorain –, Justin – filho de Rosette com Maurice – e Honoré – seu filho com Zacarias.

3.1.3 Violette

Violette Boisier era uma jovem mestiça livre que, para sobreviver, tornou-se *cocote*, uma cortesã, assim como sua mãe fora anteriormente. Ela começou a exercer a profissão aos onze anos sob os conselhos e ensinamentos de sua mãe, pois a outra opção seria trabalhar de modo livre legalmente, mas em regime escravocrata na prática, pois ela tinha herança genética africana.

Violette levava uma vida que considerava confortável dentro da condição de escravidão em que a sociedade estava contextualizada. Ela é introduzida na narrativa como a “ave da noite” por causa da sua habilidade em deixar os homens da ilha apaixonados: “Ela também havia sido um feixe de ossos, até que se desenvolveu na puberdade, as arestas se transformaram em curvas que se definiram nas graciosas formas que lhe deram fama” (ALLENDE, 2009, p.43). Sua mãe foi assassinada por um cliente e, assim, Violette herdou “[...] um apartamento de três cômodos e uma sacada com grades de ferro de flores-de-lis no segundo andar de um edifício perto da praça Clugny” (ALLENDE, 2014, p. 19).

Na decoração do apartamento, é apresentada a imagem de uma flor-de-lis, um símbolo com origem na realeza francesa para representar pureza, honra e virgindade: um elemento irônico para estar nesse espaço, pois a casa de Violette era considerada promíscua pela sociedade, por ser onde recebia seus amantes. Nesse sentido, o espaço habitado por essa personagem pode ser visto como a casa da prostituição (XAVIER, 2012), mas pode ser compreendido também como um espaço da subjetividade paradoxal de Violette: prostituta, mas dona de si. É possível relacionar a busca por independência de Violette com a de outras personagens femininas que buscavam a liberdade sexual também, visto que o prazer usado por Violette, como forma de se sustentar, era visto como indigno para as outras mulheres que eram propícias ao casamento. No que se refere a esse tema, há a obra *Mas allá de las máscaras* (1984), por exemplo, em que Lucía Guerra dá voz às mulheres marginalizadas e explora o poder subversivo do erotismo feminino. A narrativa trata da vida de Cristina, 34 anos, casada, jornalista, totalmente incluída e presa a um mundo conservador e patriarcal. Contudo, ao pesquisar para escrever um artigo sobre *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, a personagem se transformou em uma mulher liberada. Apesar dos equívocos cometidos ao

pensar que ser uma mulher liberada seria agir como um homem, a personagem se propõe a uma busca de si mesma e de sua sexualidade. Ressalta-se, assim, a libertação da libido feminina como um meio de se posicionar contra o patriarcado.

Violette se envolveu com Tolouse Valmorain, que a levava ao teatro e às festas proibidas a mulheres brancas. Entretanto, ele não a via como alguém que poderia compartilhar sua vida. Violette era consciente de sua posição na sociedade e não era uma mulher que sonhava em se casar e constituir família. Allende delineou nessa personagem um paradoxo cultural no interior do imaginário sobre as mulheres: Violette não representa a mulher frágil, meiga e desprotegida, ou mulher-objeto (ZOLIN, 2009). Ao contrário, vê o casamento como uma condição que estava relacionada diretamente à ideia de prisão e de pobreza. Étienne Relais, capitão da guarda da colônia, apaixonou-se por Violette e ofereceu-lhe seu sobrenome: “Case-se comigo”. Ela responde: “[...] – O que você ganha não dá para me manter. Com você, iria me faltar tudo: vestidos, perfumes, teatro e tempo para desperdiçar. Sou preguiçosa, capitão” (ALLENDE, 2014, p. 28-29).

Devido às condições que as mulheres negras ou descendentes do período viviam, Violette exerce o papel de mulher-sujeito, pois é marcado “pela insubordinação aos referidos paradigmas [do patriarcado], por seu poder de decisão, dominação e imposição” (ZOLIN, 2009, p. 2019). Desse modo, ao invés de os homens a verem como objeto sexual, ela é que os usa para assegurar sua segurança econômica.

Após a revolução dos negros em condição de escravidão em Saint-Domingue, Violette, assim como Valmorain, fugiu para Cuba. Com o tempo, percebeu que Nova Orleans era um lugar em que poderia prosperar:

Tinha ouvido falar que, em Nova Orleans, existia uma fluorescente sociedade de gente de cor que era livre e onde todos poderiam prosperar. Sem perder tempo, consultou Loula e ambas decidiram que nada mais as retinha em Cuba. Nova Orleans seria a última boa oportunidade de criar raízes e planejar a velhice (ALLENDE, 2014, p. 329).

Em Nova Orleans, a personagem apressou-se em fazer um reconhecimento do nível de vaidade das mulheres e do modo como se vestiam para desenvolver uma oportunidade de negócio baseado em loções de beleza: “Com os lucros de seus cremes e conselhos de moda e beleza havia comprado, em menos de três anos, a casa da rua Chartres e planejava adquirir outra”. (ALLENDE, 2014, p. 376). Com o objetivo de aumentar seus lucros e de ajudar no sustento de Rosette, filha de sua amiga Zarité, Violette idealizou um *plaçage*, ou seja, um tipo

de método em que os homens brancos cuidassem financeiramente das mulheres negras ou mestiças. Silva explica:

Las mujeres no blancas se preocupaban por la descendencia próspera que sus hijos pudieran accender. A los hijos hombres, se le ofrecían estudios y oficios para que, futuramente, se pudieran casarse con mujeres blancas y ascender socialmente. Para las hijas mujeres, actuar como una acompañante de algún hombre blanco le proporcionaría buena vida en una sociedad que prohibía por ley los matrimonios interraciales, pero aceptaba que una mujer mestiza pudiera mantener un relacionamiento con un hombre blanco hasta que él se casara. (SILVA, 2015, p. 128)

Assim, Violette visitou e convenceu as matriarcas da *Société du Cordon Bleu* a financiarem um baile para as meninas mestiças, para que pudessem ser apresentadas à sociedade (leia-se homens brancos), com o intuito de conseguir um encontro vantajoso para a moça *placée* e o “protetor”. Apesar do tumulto que foi o primeiro baile, Violette continuou organizando os bailes do *plaçage* e começou um relacionamento com Sancho Garcia. Apesar das consequências negativas que o *plaçage* significava para as meninas envolvidas, Violette oficializou o que já era um costume da sociedade, e, assim, a meninas teriam uma segurança.

3.1.4 Rosette

Rosette, por sua vez, é o segundo resultado da violência sexual cometida por Valmorain contra Zarité.

[Rosette] nasceu com os olhos abertos e puxados, da cor dos meus. Demorou a respirar, mas quando o fez, seus berros fizeram a chama da vela tremer. Antes de lavá-la, Tante Rose a colocou sobre meu peito, ainda unida a mim por uma tripa grossa. Chamei-a de Rosette por causa de Tante Rose, a quem pedi que fosse sua avó, já que não tínhamos mais família (ALLENDE, 2014, p. 143).

Allende apresenta Rosette com um comportamento à frente do papel social destinado a mulheres de seu tempo e de sua condição social e racial. A menina era apenas uma filha extraconjugal do patrão com uma escrava. Contudo, enquanto criança, questionava e impunha sua presença à casa grande e ao pai: “Rosette era atrevida e precoce. [...] O patrão deixou de considerá-la uma de suas propriedades e começou a procurar em seus traços e em seu caráter algo de si mesmo” (ALLENDE, 2009, p. 158-159). A casa de Valmorain, portanto, passou a ser para Rosette um espaço onde ela se sentia segura, “é a casa protetora, que, como os ambíguos ‘laços de família’, protegem e prendem” (XAVIER, 2012, p. 41).

Entretanto, ela não ficou protegida por muito tempo. Após o segundo casamento de Valmorain com Hortense Guizot, em Louisiana, as pessoas começaram a prestar atenção em Rosette, pois era evidente que uma menina de pele clara com mãe negra era produto de uma intimidade com o patrão. Assim, Zarité soube de um padre que costumava ajudar a todos que a ele procuravam, chamado Père Antonie, e a sua solução prévia encontrado por estes foi interceder junto ao Valmorain para que enviasse Rosette para morar com as freiras ursulinas, uma ordem que também recebia crianças de cor e as ensinava a ler e a escrever, embora ficassem separadas das meninas brancas.

Rosette permaneceu com as irmãs ursulinas mesmo após Zarité conseguir a liberdade das duas. Todavia, em dezembro de 1803, o território de Nova Orleans foi vendido para os Estados Unidos da América, e as freiras, com receio do novo sistema governamental, partiram para Cuba. Assim, a personagem teve que ir morar com sua mãe, Zarité, na casa de Violette Boisier. Na casa de Violette, a personagem aceitou fazer parte do sistema de *plaçage*. Contudo, aparentava estar fraturada e perdida pelo sistema do qual fazia parte. Rosette, “que nunca havia sido dócil, submetia-se sem se queixar. Alguma coisa havia mudado nela, já não esforçava-se para divertir ninguém, havia se tornado calada. Antes vivia se olhando, agora só usava o espelho durante as aulas, quando madame exigia” (ALLENDE, 2009, p. 387).

Apesar de seus complexos interiores, o objetivo de Rosette era ter um lugar em que pudesse encontrar Maurice, filho de Valmorain, pois eles estavam apaixonados e mantiveram contato durante todo o período de separação dos dois, por meio de declarações de amor em códigos nas correspondências que trocavam entre si. Encontraram-se e permaneceram juntos durante todo o baile, porém, a união entre os dois era impossível, considerando que eram irmãos por parte de pai.

Maurice e Rosette conseguiram um modo para ratificar seu comprometimento um com o outro, por meio de uma cerimônia realizada por um capitão de navio em alto mar, pois, segundo Père Antoine, “Ninguém pode casá-los nesta terra”. Rosette engravidou e, após uma provocação de Hortense Guizot, ela foi enviada para a cadeia:

Rosette vivera com os privilégios de uma criança livre; primeiro na casa de Valmorain, e, depois, no colégio das ursulinas. Nunca se sentira escrava, e sua beleza lhe dava uma grande segurança. Até aquele momento não havia sofrido abuso dos brancos e não suspeitava o poder que tinham sobre ela. Instintivamente, sem se dar conta do que fazia nem imaginar as consequências, devolveu a bofetada daquela desconhecida que a atacara. Hortense Guizot, pega de surpresa, cambaleou, desequilibrou-se em um dos saltos e quase caiu. Começou a gritar como uma endemoniada, e num instante se formou um grupo de curiosos. Rosette se viu rodeada de pessoas e quis fugir, mas seguraram por trás, e momentos depois dois guardas a levaram presa (ALLENDE, 2014, p. 467).

Ao ouvir o que tinha acontecido e por causa da intervenção do padre Antoine, Valmorain fez com que as acusações contra Violette fossem retiradas. Entretanto, o período que havia ficado presa fez com que sua saúde se deteriorasse. Rosette teve seu filho, resultado de seu amor por Maurice, mas por estar muito fraca, não resistiu e faleceu. O filho recebeu o nome de Justin Solar, porque quer dizer justiça.

Justin é uma personagem fulcral na narrativa, já que evidencia a violência sofrida por Zarité e, a partir disso, o amor incestuoso entre Rosette e Maurice. Considerando os estupros que as mulheres em condição de escravidão estavam submetidas pelos patrões (assim como suas filhas poderiam estar submetidas ao mesmo destino), é possível inferir que esse tipo de relação, entre irmãos, foi algo que se reproduziu muitas vezes no período colonial. Sendo assim, Justin é também um exemplo da mestiçagem que ocorreu nas Américas e, nesse aspecto, Eurídice Figueiredo (2010) afirma que havia uma profunda rejeição às misturas étnicas. A mestiçagem era resultado da interdição do discurso sexual entre o homem branco e a mulher não-branca e, com o nascimento do mestiço, fruto do pecado, ele era um bastardo renegado por ambas comunidades étnicas que o originaram. Rosette, por exemplo, não pertencia ao mundo dos brancos e não se encaixava no mundo dos negros em condição de escravidão devido ao modo que vivia. Justin, por sua vez, nasceu em outras circunstâncias: a narrativa não deixa claro que Maurice será uma figura presente na criação do filho, mas sua avó Zarité é livre, sua mãe morreu livre, portanto, ele também é livre.

3.2 As personagens femininas de *Compaixão*

O romance *Compaixão* (2009), de Toni Morrison narra a vida de quatro mulheres: uma índia chamada Lina, duas negras chamadas Florens e Sorrow e a esposa do patrão Jacob Vaark, Rebekka. A obra é construída a partir de vozes intercaladas entre narrador e narrador-personagens, mas é o relato em primeira pessoa de Florens que constitui o fio condutor da narrativa. Essa profusão de vozes e de memórias é a perspectiva narrativa do fluxo de imigrantes na região que viria a ser os Estados Unidos da América, em 1690, assim como o passado escravista de Maryland e da Virgínia nesse período, narrando um período anterior ao estabelecimento do racismo nesse espaço. Nesse período, qualquer um poderia ser escravizado, independentemente da etnia.

3.2.1 Rebekka

Rebekka, uma mulher branca, parte de uma família pobre da Europa, foi enviada para a região que viria a ser os EUA, para casar-se com Jacob Vaark, pois este havia recebido cinquenta hectares de terra por meio de herança de um parente distante. Vaark não tinha ascendência burguesa, portanto, presumiu que uma esposa lhe traria respeito no espaço social do qual passaria a participar: “uma mulher que não fosse de igreja, em idade de ter filhos, obediente mas não submissa, alfabetizada, mas não orgulhosa, independente mas doméstica. E ele não aceitaria censura” (MORRISON, 2009, p. 23). Assim,

já com dezesseis anos, ela sabia que seu pai a teria despachado para qualquer um que pagasse a passagem e o aliviasse de alimentá-la. [...] A mãe de Rebekka era contra a “venda” [...] não por amor ou necessidade de sua filha, mas porque o futuro marido era um pagão que vivia entre selvagens (MORRISON, 2009, p. 71-72).

Por ser mulher, sua família já teria delimitado alguns possíveis destinos para Rebekka, como o convento, o casamento ou a prostituição, pois eles não se prestariam a carregar o que consideravam um estorvo por toda a vida: uma mulher incompleta, que não constituísse família. Desse modo, os pais da personagem responderam ao anúncio de Jacob Vaark e a enviaram ao Novo Mundo, os Estados Unidos da América, “onde ela poderia ter filhos e, portanto, garantir alguma afeição [do marido]” (MORRISON, 2009, p. 75).

Por causa dos negócios com os quais estava envolvido, Vaark, esposo de Rebekka, conheceu D’Ortega que, em decorrência de uma dívida, ofereceu uma menina negra em condição de escrava como barganha. Porém, apesar da quantidade de serviçais e da numerosa família, o que mais deixou Vaark impressionado foi a imponência da casa:

Jacob Vaark subiu três degraus de tijolo, depois voltou atrás para afastar-se da casa e analisá-la. Duas largas janelas, pelo menos duas dúzias de vidros em cada uma, de cada lado da porta. Outras cinco janelas no amplo segundo andar faziam a luz do sol cintilar acima da bruma. Nunca tinha visto uma casa como essa (MORRISON, 2009, p. 18).

Assim, Vaark decide construir uma casa tão imponente quanto a de D’Ortega:

Aquela terceira casa e era de se esperar última que o Patrão insistiu em construir distorcia a luz do sol e exigiu a morte de cinquenta árvores. E agora tendo morrido nela, ele vai assombrar essas salas para sempre. A primeira casa que o Patrão construiu – piso de terra, madeira verde – era mais fraca que a casa coberta de casa de árvore que ela [Lina] nasceu. A segunda era forte. Ele desmanchou a primeira para colocar pisos de madeira na segunda com quatro quartos, uma lareira decente e janelas com venezianas que fechavam bem. Não havia necessidade de uma terceira. Porém bem no momento em que não haveria filhos para ocupar nem para herdar a

casa, ele quis construir outra, maior, de dois andares, cercada com portões igual a uma que ele viu nas viagens (MORRISON, 2009, p. 44).

“Nós não precisamos de outra casa”, ela [Rebekka] dissera. “Decerto não uma desse tamanho”. Ela o estava barbeando e ele respondeu, quando ela terminou. “Precisar não é razão, mulher”. “O que é, por favor?” Rebekka limpou um último resto de espuma da navalha.

“O que um homem deixa é o que um homem é”. “Jacob, um homem é só sua reputação”.

“Me entenda.” Ele pegou o pano das mãos dela e limpou o queixo. “Eu vou ter isso” (MORRISON, 2009, p. 85-86).

A imagem da casa pode ser compreendida como uma metáfora de abrigo e de acolhimento para uma família. Rebekka e Jacob Vaark não tinham filhos, pois as gravidezes que não tinham sido interrompidas por aborto espontâneo, geraram vidas que não demoraram muito a falecer, em razão de algum acidente. Pode-se inferir, assim, que a necessidade desse espaço para Vaark serviria como consolo ao desejo de constituir uma família grandiosa. Tendo isso em vista, a casa representava o que Rebekka passou a achar seu maior fracasso: não oferecer descendentes ao marido.

Portanto, o espaço que poderia ter sido um espaço de felicidade, tornou-se encarcerador, de modo que pode ser visto como uma casa lembrança para Rebekka. A personagem passou a sentir esse espaço como um fardo a ser carregado, principalmente, depois que Vaark faleceu. A casa trazia memórias de tudo o que a personagem gostaria de esquecer: a morte de seus filhos e a morte do marido. Entretanto, Lina, Sorrow e Florens compartilharam o peso desse fardo com Rebekka, uma vez que as quatro personagens se posicionavam como em uma irmandade (OLIVEIRA, 2011).

Rebekka, uma das quatro personagens femininas de Toni Morrison, sendo branca, é uma representação da dupla subjugação (PAGOTO e BONNICI, 2007), de modo que ora é colonizada pelo sistema da Coroa, ora é colonizada pelo sistema patriarcal. Embora não seja marcada pela cor de pele negra, ela também enfrenta estereótipos sobre seu papel social como filha, esposa e mãe, além de se autodeclarar culpada pela morte dos filhos. Nesse contexto, o desfecho da personagem Rebekka se encerra com sua morte, não por causa da doença, varíola, que a acomete, mas a doença da alma que a consome até definhar.

3.2.2 Florens

Florens, uma menina com mais ou menos oito anos, negra e escravizada, é uma das personagens principais de *Compaixão* (2009). Ela foi dada em pagamento a uma dívida que D’Ortega tinha com Vaark: “O patrão dizendo que aceita então a mulher e a menina, não o

bebê menino, e a dívida acaba. A minha mãe implora que não. O bebê ainda é de peito. Leve a menina, ela diz, minha filha, ela diz. Eu. Eu.” (MORRISON, 2009, p. 11). D’Ortega e Vaark acordaram que “a menina valia vinte moedas de prata, considerando o número de anos que tinha pela frente e reduzindo o balanço em três pipas de Tabaco, ou quinze libras inglesas, como o último preferia”. (MORRISON, 2009, p. 29). Assim, Florens foi levada para a propriedade de Vaark, sendo recebida por Lina, que gostou da menina logo à primeira vista, porém, Rebekka e Sorrow não compartilharam da boa recepção.

A personagem afirma:

No começo quando sou trazida para cá eu não falo palavra nenhuma. Tudo o que escuto é diferente do que as palavras dizem para minha mãe e eu. As palavras de Lina não dizem nada do que eu saiba. Nem as da Patroa. Devagar tem um pouco de fala na minha boca e não na pedra. Lina diz que o lugar da minha fala na pedra é a Terra de Mary onde o patrão faz negócio (MORRISON, 2009, p. 10).

A língua é uma das dificuldades de Florens na nova casa. Quando ela diz que tudo o que escuta é diferente do que as palavras dizem para sua mãe e para si, pode ser um indício de que estava se referindo a algum dialeto africano que a mãe usava, ou o português de Angola, tendo em vista que a narrativa possui alguns termos em português na versão original, como “minha mãe” e “Senhora”, assim como menções sobre carregamentos vindos de Lisboa. Além disso, Jacob questiona D’Ortega: “Eles são de Portugal? [...] Bom, da parte angolana de Portugal, disse D’Ortega. É a terra mais agradável e bonita” (MORRISON, 2009, p. 21). Nesse sentido, nota-se que a narrativa emprega a noção de nação delimitada pela língua, ou seja, a “nação portuguesa” abarcava todas as colônias colonizadas por Portugal e, conseqüentemente, os povos africanos da região passaram a falar o português, obrigados.

Pascale Casanova (2002) sugere que a língua foi um dos principais elementos utilizados para afirmação do capital literário e para demarcação de nação no século XIX, pois era baseado no idioma do colonizador sobre as colônias. Os territórios e as fronteiras literárias eram independentes dos traçados políticos, haja vista que esse espaço era imperado “por relações de força tácitas, mas que comandariam a forma dos textos que se escrevem e circulam por toda parte no mundo e no qual as línguas se tornariam instrumentos de poder” (PASCALE, 2002, p. 18). A teórica considera, portanto, que as batalhas literárias e políticas eram travadas entre línguas, sendo que a noção de nação é baseada na língua ao invés de nas fronteiras.

Em um tom memorialista-confessional, Florens vai reconstruindo ao longo da narrativa seu percurso em busca de um ferreiro (por quem era apaixonada) e que poderia curar

Rebekka, sua patroa, da varíola. A personagem é um sujeito movente, que ao longo de sua jornada, passa por um processo de autoconhecimento. Nesse sentido, é possível inferir que a relação de Florens com as casas que habita também é de movência, visto que a primeira casa que conhece é a de D’Ortega, um espaço hostil. Por causa desse lugar hostil, a mãe de Florens a oferece para Jacob Vaark, o qual a leva para o que é possível ver como uma casa exílio, pois seria um refúgio para a possibilidade de violência a que estava submetida. Durante sua jornada em busca do ferreiro, ela passa por dois espaços que podem ser vistos como casas da passagem e é onde, primeiramente, ocorre um tipo de preconceito por causa de sua cor, o olhar do outro definindo-a, sendo vista como um demônio “Eu nunca vi nenhum ser humano assim tão preto. Eu já, diz outra, essa é tão preta quanto as outras que eu vi. Ela é África” (MORRISON, 2009, p. 107). Em segunda instância, quando finalmente encontra o ferreiro:

Sua Patroa sara você diz. Você diz que vai contratar alguém para me levar para ela.
 Para longe de você. Cada palavra que vem depois machuca.
 Por que você está me matando? Eu pergunto.
 Quero que você vá embora.
 Me deixe explicar.
 Não. Agora.
 Por quê? Por quê?
 Porque você é uma escrava.
 O quê?
 Você ouviu.
 O Patrão me fez escrava.
 Não estou falando dele.
 Quem então?
 Você.
 Como assim? Eu sou escrava porque o Patrão me comprou.
 Não. Você virou escrava.
 Como?
 Sua cabeça é vazia e seu corpo é furioso.
 Estou adorando você.
 É escrava disso também.
 Só você é meu dono.
 Seja dona de si mesma, mulher (MORRISON, 2009, p. 132-133).

O tão sonhado encontro com ferreiro se dá na relação de uma casa alheia (XAVIER, 2012). Florens imaginou esse espaço como uma casa lar, mas ela não criou laços com os que já moravam nela e, assim, não conseguiu habitá-la. Além disso, percebe-se que o ferreiro não a vê como uma mulher completa, visto que a liberdade separa suas condições e, embora a personagem tenha a pretensão de permanecer na casa dele, ele não quer. Para o ferreiro, Florens não é dona de si mesma.

Quando ela retorna para a propriedade de Jacob Vaark e Rebekka, está diferente. A menina dócil se tornou uma fera. Seguindo as categorizações de Elódia Xavier (2012), é

possível dizer que a relação de Florens com o espaço para o qual retorna é de casa revivida, pois é onde, de certo modo, preserva seu passado e obtém esperanças para o futuro.

3.2.3 Lina

Lina, abreviação do nome de batismo Messalina, é uma índia que teve sua aldeia destruída pelos europeus colonizadores. Durante a narrativa de destruição da aldeia de Lina, Morrison faz uma comparação dos papéis de gênero ao colocar em cena o tratamento dado aos nativos desterritorializados: as índias eram levadas para viver entre os presbiterianos, que as aceitavam por trabalharem o dia inteiro, enquanto os homens nativos caçavam e pescavam, sendo considerados pelos padres pessoas que levavam a vida como fidalgos.

Entre os presbíteros, Lina “[...] admitiu seu *status* de pagã e deixou-se purificar por esses justos. Aprendeu que tomar banho nua no rio era pecado; que apanhar cerejas de uma árvore carregada era roubo; que comer papa de milho entre os dedos era perverso.” (MORRISON, 2009, p. 48). A personagem foi objeto de um processo de aculturação que pretendia a salvação e a redenção dos nativos por um mundo cristão, ao qual não pertencia, mas, por se sentir aterrorizada com a possibilidade de ficar novamente sozinha e sem família, aceitou ser conduzida à “civilização”.

Navarro (2010) afirma que a figura da mulher indígena submissa à violência do colonizador faz parte da história de boa parte da literatura e do imaginário coletivo. Ela destaca que “invadir a pátria” e “possuir o corpo” eram ações paralelas no período de invasões nas terras habitadas pelos indígenas. Verifica-se, assim, que houve um processo violento para arrancar de Lina os valores de sua aldeia. Para Lina,

solidão, pesar e fúria a teriam alquebrado se ela não tivesse apagado aqueles seis anos anteriores à morte do mundo [seu mundo]. A companhia de outras crianças, mães industriosas com belas joias, o plano majestoso da vida: quando limpar, colher, queimar, caçar; cerimônias de morte, nascimento e culto. Ela selecionou e guardou o que ousava lembrar e eliminou o resto, uma atividade que lhe deu forma por dentro e por fora. (MORRISON, 2014, p. 50-51).

Após um tempo de servidão no presbitério, ela foi vendida para Jacob Vaark, passando a ajudá-lo na agricultura e na manutenção da casa: “foi ela que o ensinou a secar o peixe que pescavam; como prever a desova e como proteger a colheita das criaturas noturnas” (MORRISON, 2009, p. 50). Portanto, o espaço habitado por Lina pode ser representado pela imagem de uma casa fortaleza, pois ela busca na fazenda de Vaark um espaço para se estabilizar enquanto sujeito. A própria Lina se tornou uma fortaleza para manutenção da fazenda e para a sobrevivência dos que estavam ao seu redor:

Só Lina era firme, inabalada por nenhuma catástrofe como se tivesse visto e sobrevivido a tudo. Como no segundo ano em que Jacob estava fora, presas numa

nevasca fora de estação, ela, Lina e Patrician depois de dois dias estavam perto de morrer de fome. Nenhuma trilha ou estrada transitável. Patrician ficando azul apesar do miserável fogo de estreme estralejando num buraco no chão de terra batida. Foi Lina quem se vestiu com peles, levou um cesto e um machado, enfrentou a neve até as coxas, o vento de amortecer a mente, para chegar ao rio. Lá ela puxou de debaixo do gelo salmão criado para trazer de volta e alimentá-las. Encheu a cesta com tudo que pôde pegar; amarrou a alça da cesta em sua trança para impedir que as mãos congelassem no caminho de volta. Essa era Lina. Ou seria Deus? (MORRISON, 2009, p. 96).

Para sobreviver, ela abriu mão de boa parte do que constituía seu mundo indígena, mas resolveu se fortificar costurando os retalhos do que havia aprendido com seu povo, visto que passou a rememorar ritos esquecidos, suplementando os que não mais lembrava: misturou medicina aprendida entre os europeus com as ervas medicinais usadas em sua aldeia, assim como misturava em suas histórias as lendas que ouvia entre seus pares. A identidade de Lina, portanto, é (re)construída a partir da sua relação com a casa, visto que ela se tornou a própria fortaleza.

3.2.4 Sorrow

Ao contrário das outras personagens, Sorrow foi “[...] aceita, não comprada, pelo Patrão, ela se juntou à criadagem depois de Lina, mas antes de Florens, e ainda não tinha lembranças de sua vida passada senão a de ser arrastada para a terra por baleias.” (MORRISON, 2009, p. 51). Narra-se que a personagem estava se debatendo no rio North, quando dois jovens a arrastaram para a margem. Sorrow não disse a ninguém como foi parar nesse lugar, no entanto, compreende-se que ela fugiu de um navio que traficava sujeitos escravizados.

No capítulo em que é narrado o percurso de Sorrow, sugere-se que ela considerava o Capitão do navio como “pai”, e a única ideia de lar que conheceu foi o navio, mas suas lembranças haviam naufragado junto com ele. Compreendo, então, que o navio pode ser entendido como uma casa perdida para a personagem, pois, por esquecimento ou por não querer se lembrar, todas as suas memórias tornaram-se inalcançáveis após o naufrágio. Além disso, a personagem manifesta uma dupla *persona*: “Ela não ligava quando a chamavam de Sorrow, contanto que a Twin, a Gêmea, continuasse a usar seu nome de verdade. [...] Ter dois nomes era conveniente, uma vez que Twin não podia ser vista por ninguém (MORRISON, 2009, p. 110). Sem ninguém com quem conversar, a personagem passou a dar mais e mais vida à Twin, de modo que foi o seu “eu idêntico” que a guiou na busca de si mesma:

Foi quando entendeu a escolha do Capitão de mantê-la a bordo. Ele a criara não como uma filha mas como uma espécie de futuro membro da tripulação. Suja, de calça, ao mesmo tempo rebelde e obediente com uma habilidade importante, remendar e costurar velas (MORRISON, 2009, p. 110).

Após ser encontrada à margem do mar, Sorrow foi levada para morar temporariamente na casa de um serrador, na qual acabou se tornando um objeto de desejo entre os filhos dele. Por esse motivo, segundo uma das memórias de Jacob Vaark: “Dez anos fazia que um serrador pedira que tirasse de suas mãos uma menina emburrada, de cabelo cacheado que ele havia encontrado meio morta na margem do rio” (MORRISON, 2009, p. 35). Ele completa dizendo que aceitou a proposta, desde que o serrador descontasse no valor da madeira que ele estava precisando. A personagem, então, chegou à propriedade mas não foi bem quista por Lina.

A personagem recebeu o nome Sorrow por se encaixar na circunstância de pesar, dor e sofrimento em silêncio: “na presença de Sorrow os ovos não permitiam ser batidos em neve nem a manteiga deixava mais leve a massa do bolo. Considerando que a definição de *sorrow*³⁴ é um sentimento de profundo desconforto causado por perda, decepção ou má sorte sofrida por uma pessoa ou outra, “Lina tinha certeza de que a morte prematura dos filhos da Patroa podia ser creditada à praga natural que era Sorrow” (MORRISON, 2009, p. 55). A personagem era vista por Lina como alguém que proporcionava má sorte, mas Rebekka só pensava que Sorrow era uma boba, “uma moça lenta de cabeça distorcida por viver num navio-fantasma” (MORRISON, 2009, p. 96). Desse modo, a personagem tinha um trauma em relação ao vivido no navio e na casa do serrador que a abrigou: ela estava grávida (e ninguém sabia a identidade do pai) e vivia perambulando pela fazenda, como se estivesse tentando se encontrar.

Apesar de não poder escolher para onde ir depois de ter sido resgatada do mar e levada para a casa de um serrador, a propriedade de Vaark pode ser percebida como uma casa exílio (XAVIER, 2012, p. 68) para a personagem, pois se tornou um tipo de reduto que prolongou sua existência. Sorrow já havia sido tratada como escória no navio, assim como objeto sexual na casa temporária entre os filhos do serrador e, apesar de ser vista como símbolo de azar na fazenda de Vaark, foi nesse espaço que ela conseguiu viver uma experiência de parceria, solidariedade e irmandade, apesar dos conflitos.

Quando teve sua filha, Sorrow foi tomada pelo sentimento de legitimidade de seu novo *status* de mãe, ao ver nos olhos de sua filha “o brilho cinzento de um mar de inverno enquanto

³⁴ Segundo o dicionário Oxford On-line.

um navio velejava a barlavento. ‘Eu sou sua mãe’, disse. ‘Meu nome é Complete, *Completa*’ (MORRISON, 2009, p. 126). Infere-se, assim, que a maternidade para a personagem foi um alento para suas agruras, dispensou a necessidade de uma *persona* com quem pudesse conversar e não se sentir só. Portanto, pode-se dizer que a maternidade de Sorrow ratificou e renovou sua resistência.

O espaço é uma categoria importante na literatura de autoria feminina e na representação de mulheres. Assim, relacionar as personagens femininas com o espaço casa não é descrever um simples cenário onde a ação é narrada, mas discutir o papel social desses sujeitos.

Butler (2017) defende que a identidade de um sujeito é formada dentro de contextos históricos e discursivos específicos. Nesse sentido, pode-se inferir, que a relação das personagens, de Isabel Allende e Toni Morrison, contextualizadas no período colonial e a casa resulta na percepção de como esse espaço molda a identidade dessas mulheres, ou vice-versa. A casa não é um espaço de felicidade para nenhuma das personagens femininas, visto que é atravessada por diferentes problemas e tipos de violência. Eugênia, Rebekka e Rosette, por exemplo, são personagens que se fecharam para o mundo e para os que estavam ao seu redor, enclausurando-se no espaço da casa ou dentro de si mesmas. Já as outras personagens – Zarité, Florens, Violette, Lina, Sorrow – tiveram suas vidas transformadas pelas dificuldades, entretanto, isso as tornou mais fortes e, a partir da resistência, elas alcançaram outro patamar de felicidade.

4 O ESPAÇO SOCIAL: A CONSTRUÇÃO DO ESTEREÓTIPO FEMININO

All these stories make me who I am, but to insist only on these negative stories is to flatten my experience and to overlook the many other stories that formed me. The single story creates stereotypes and the problem with stereotypes is not they are untrue but that they are incomplete. They make one story become one only story.
(Chimamanda N. Adichie)

Apesar das constituições modernas desse século, as composições sociais, de maneira indireta, ignoram as tensões sobre o estereótipo feminino. Elódia Xavier (2006) afirma que, por muito tempo, o campo do conhecimento científico era atribuído, exclusivamente, aos homens. Segundo ela, havia a noção de que a oposição macho/fêmea correspondia ao dualismo mente/corpo, de modo que a feminilidade estava vinculada ao corpo e a masculinidade à mente. O campo de ação das mulheres era restrito ao papel de submissão às exigências biológicas da reprodução. O dualismo macho/fêmea, mente/corpo remete também à questão da natureza/cultura, de maneira que a representação do corpo feminino sempre foi feita a partir de discursos e de práticas construídas e disseminadas. De acordo com Rita Schmidt (2017), as categorias natureza e cultura remetem ao dualismo fundador e mais recorrente da cultura humanista, constituem-se, então, em um modelo para distinguir concepções do que é humano e não humano e entre o que é o homem e o que é a mulher. Nesse sentido,

[...] Aristóteles foi um dos primeiros pensadores a explorar noções sobre a natureza do ser humano a partir da diferença sexual. Suas reflexões sobre o estatuto das mulheres na *polis* o levaram a deduzir a sua inferioridade como algo dado pela natureza, ou seja, a inferioridade deriva de um defeito constitutivo que é o seu corpo frio, incapaz, portanto, de transformar o sangue menstrual em sêmen, substância que carrega a *latência do ser humano completo*. Segundo seus argumentos, o homem doa a substância do ser (a alma, a forma) na cópula, enquanto que a mulher, embora não destituída de elementos da alma, supre o ser de forma passiva, apenas com a matéria, inferior à forma (SCHMIDT, 2017, p. 392-393) (Meu grifo).

Nessa perspectiva, a mulher é percebida como um ser inferior, merecedora da dominação masculina, a quem é dada uma única opção, obedecer sem restrições, pois é considerada menos inteligente, já que “não carrega a latência do ser humano completo”, a potência de vida humana. No âmbito da tradição cristã, Deus, o Ser Supremo, soprou o espírito divino no homem. Nessa abordagem, já se percebe duas construções de superioridade masculina: ele foi o primeiro ser vivente e Deus soprou o espírito divino, que é imortal. O corpo/forma morre, mas a alma/matéria não. A mulher, por sua vez, teve seu corpo formado a

partir do homem, uma premissa que atestaria, mais uma vez, a sua inferioridade no cristianismo. De acordo com Elizabeth Grosz (2000), o melhor exemplo que poderia ser dado é o da figura de Cristo: “Cristo era um homem cuja alma, cuja imortalidade, deriva de Deus, mas cujo corpo e mortalidade são humanos (GROSZ, 2000, p. 53). Tendo isso em vista, a alma seria uma parte da natureza, o que dá a vida para a matéria.

Esse princípio cartesiano construiu uma lacuna intransponível entre as dualidade mente/corpo, alma/forma, natureza/cultura. Assim, se Aristóteles refletiu sobre esses dualismos a partir da sociedade em que ele vivia, é possível dizer que o surgimento de tal pensamento é derivado de uma estrutura patriarcal. Schmidt (2017) não hesita em afirmar que os binarismos referidos acima “são constituídos em cadeias de significações impregnadas por um simbolismo sexual que se mantém coerente ao longo dos tempos, apesar das variáveis históricas e das diferenças temporais que incidem sobre o desenvolvimento da tradição ocidental” (SCHMIDT, 2017, p. 396).

Desse modo, é possível inferir que a partir da dualidade mente/corpo, Elizabeth Grosz (2000, p. 47) atesta que “o corpo continua a ser um ponto cego conceitual, tanto no pensamento filosófico ocidental dominante quanto na teoria feminista contemporânea”. Simone de Beauvoir, por exemplo, escandalizou a sociedade do século XX, escrevendo abertamente sobre a sexualidade feminina, pois sua escrita rompia com o silêncio que envolvia o corpo das mulheres (XAVIER, 2006). Compreendo que há a ideia de corpo feminino gestado como inferior e o momento de sua sacralização – embora o corpo negro e o indígena tenham passado a ser visto como eróticos –, envolto em tabus acerca da sexualidade, propício exclusivamente para a reprodução.

Elódia Xavier (2006), tendo em vista refletir sobre os estereótipos femininos construídos acerca do corpo na literatura brasileira, delineou alguns tipos de corpos: invisíveis, subalternos, disciplinados, imobilizados, envelhecidos, refletidos, violentos, degradados, erotizados e liberados. A desvalorização do corpo é uma aliada na opressão, e as mulheres eram e são, muitas vezes, cerceadas na possibilidade de falar, pois são vistas por uma ótica patriarcal, estruturalista e preconceituosa, construtora de estereótipos que restringem sua atuação. Para considerar o corpo como um espaço de inscrições e de enunciação feminina, Rita Schmidt (2017) afirma que

[...] o corpo feminino foi sacralizado pela sua capacidade gerativa, exaltado pela beleza, repudiado pela impureza, erotizado pelo olhar masculino, controlado pelo aparato estatal e explorado e aviltado pela violência de discursos e práticas que se disseminam no campo social (SCHMIDT, 2017, p. 301).

Portanto, em termos literários, a representação singulariza um campo estratégico em que as convenções literárias – ordenação formal dos elementos de uma obra, suas intensidades modelizadoras, suas sequências e soluções retóricas e discursivas – se imbricam com o sentido social (SCHMIDT, 1999, p. 37), ou seja, o ficcional se entrelaça com os códigos de representação, instaurando novos ou reforçando outros nichos caricaturais de representação, em especial de mulheres.

Assim, o espaço da mulher na literatura de autoria feminina no contexto colonial, tal qual discutido no segundo capítulo desse trabalho, parece estar circunscrito à relação com a casa. Tratando-se do espaço social, ou seja o papel social desempenhado pelas personagens de Allende e Morrison, compreendo que a imagem construída em comum é: Eugênia e Rebekka como corpos disciplinados; Florens e Zarité como corpos erotizados; Sorrow e Rosette como corpos violentados; Lina e Violette como corpos fortes. O uso das categorias do corpo disciplinado e erotizado foi baseado no trabalho de Elódia Xavier³⁵ (2006), mas, como sugere a autora, a literatura de autoria feminina pressupõe vários outros tipos de corpos, de modo que acrescentei outras duas categorias: o corpo violentado e o corpo forte.

4.1 Eugênia e Rebekka: corpos disciplinados

No período colonial, os papéis femininos calcificados pela Igreja e pela sociedade eram condicionados pelo assujeitamento advindo de padrões comportamentais considerados inerentes à mulher. Pierre Bourdieu (1996) sugere uma visão estruturalista da sociedade, no sentido de que os objetos possuem um delineamento que se relacionam entre si. Portanto, existem “estruturas objetivas, independentes da consciência e da vontade dos agentes, as quais são capazes de orientar ou coagir suas práticas e representações” (BOURDIEU, 1996, p.149). A estrutura social constitui, assim, a base de saberes sobre o papel social de cada sujeito. Com os lugares pré-determinados pela estrutura, ocorre praticamente um enfretamento esquizofrênico quando as mulheres insistem em diversificar seus lugares dentro da sociedade.

Para o teórico francês, cabe às instituições divulgar e prezar por um padrão habitual, de forma que os valores são interiorizados, pois não há uma consciência de ensino-aprendizagem para os sujeitos incorporarem as estruturas, ou seja, a sociedade passa a se reproduzir dentro do sujeito de tal forma que as escolhas feitas por ele serão regidas pelas regras sociais. É interessante notar que essas escolhas não serão vistas como algo gerenciado

³⁵ Elódia Xavier, por sua vez, baseou-se na perspectiva teórica de Elizabeth Grosz (2000), em *Corpos reconfigurados*, e Arthur Frank (1996), a partir de *For a sociology of the body: na analytical review*.

pelas instituições sociais, mas pelo gosto. As escolhas feitas estão condicionadas a um papel social atribuído ao nascer, desse modo, na percepção do mundo para uma mulher, por exemplo, deveria prevalecer a beleza, o recato, o lar e a maternidade.

Segundo Bourdieu, *habitus* é compreendido como

[...] um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações – e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas, graças às transferências analógicas de esquemas [...] (BOURDIEU, 1983, p. 65).

Nesse sentido, Eugênia, de *A ilha sob o mar*, é uma personagem representativa do *habitus*, pois, ao nascer mulher, seu destino foi predeterminado: quando jovem foi enviada ao convento para aprender a ser casta e, por não apresentar vocação para ser freira, o irmão encarrega-se de providenciar um casamento (vantajoso) para ela. O casamento com Valmorain, por sua vez, foi motivado pela necessidade de o patrão ter uma mulher para ser respeitado na ilha, também pela necessidade de herdeiros para garantir a continuidade do sobrenome da família.

O casamento de Rebekka, personagem de *Compaixão*, foi realizado no mesmo molde: busca por respeito e por alguém que pudesse proporcionar descendentes a Jacob Vaark. Para Rebekka, “[...] América. Fosse qual fosse o perigo, como poderia ser pior?” (MORRISON, 2009, p. 75). A personagem passou por experiências traumáticas para uma mulher, pois enquanto morava com seus pais, ela havia sido escolhida na Escola da Igreja para ser treinada para trabalhos domésticos em casas de senhores ricos. Entretanto, quando conseguiu trabalho, ela só permaneceu quatro dias, uma vez que foi obrigada a esconder-se do patrão que tentou violentá-la. Depois disso, suas expectativas eram a de ser esposa, freira ou prostituta. Assim, para Rebekka, o casamento com o Jacob Vaark, numa terra longínqua, significou:

a separação de uma mãe que escapara por pouco do castigo do mergulho; de irmãos homens que trabalhavam dia e noite com seu pai e aprendiam com ele a atitude de repúdio à irmã que tinha ajudado a criá-los; mas especialmente escapar dos olhares maliciosos e das mãos rudes de qualquer homem, bêbado ou sóbrio, com quem pudesse encontrar (MORRISON, 2009, p. 75).

Observa-se na narrativa a distinção de gênero no seio familiar, pois enquanto as filhas mulheres são criadas com o objetivo de cuidar da casa, dos outros irmãos ou de quem precisasse, os filhos homens são ensinados a não terem respeito pelas mulheres e as verem como objetos de satisfação sexual. Teresa de Lauretis (1994) questiona o conceito de gênero e

sua relação com o campo social heterogêneo, sugerindo que, para afastar a sua noção tradicional – baseada na diferença sexual –, é preciso começar a pensar o gênero como uma *tecnologia sexual*. Nessa lógica, o gênero “é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana” (LAURETIS, 1994, p.208). Portanto, é preciso reconhecer que as instituições e as práticas cotidianas interferem na configuração do papel social de mulher e de homem. Porém, a posição masculina de poder é confortável, de modo que ela não é questionada.

Com o intuito de relacionar as personagens Eugênia e Rebekka, evidencia-se que os pontos em comum em seus destinos são os efeitos do patriarcado, os abortos espontâneos e o isolamento no âmbito do quarto. As personagens podem ser percebidas como um corpo disciplinado, resultado da violência simbólica ressaltada por Bourdieu, uma vez que o sujeito preso a esse corpo não questiona os procedimentos, apenas obedece. Nesse sentido, “a característica básica é a carência garantida pela disciplina. Trata-se de um corpo previsível, uma vez que ser previsível é tanto meio quanto o resultado final das regras impostas” (XAVIER, 2006, p. 58).

Eugênia, por exemplo, foi considerada com a doença dos nervos pelo discurso da medicina ocidental e, em nenhum momento, tenta falar o que realmente a deixava depressiva. A mulher sempre foi considerada mais propensa aos estados depressivos e melancólicos, sendo estigmatizada de histérica ou de louca. A partir de uma revisão genealógica sobre o modo como a sociedade abordou a questão da loucura, Michel Foucault (1978) alega que o corpo feminino foi marcado por caminhos obscuros, mas que possuía uma cumplicidade consigo mesmo. O corpo da mulher “de uma extremidade à outra de seu espaço orgânico, (...) encerra uma eterna possibilidade de histeria. A sensibilidade simpática de seu organismo, que se irradia através de todo o corpo, condena a mulher a essas doenças dos nervos” (FOUCAULT, 1978, p. 323). A partir do período que Eugênia começou a se fragmentar emocionalmente, Teté evitava que ela se olhasse no espelho:

‘Ainda sou bonita?’”, perguntava a Teté, apalpando o corpo que havia perdido toda voluptuosidade. ‘Sim, muito bonita’ assegura a jovem. Mas tratava de impedi-la de se olhar no espelho veneziano do salão antes de lhe dar banho (ALLENDE, 2014, p.79).

Rebekka, por sua vez, adoeceu de varíola, mas era a perda dos filhos e o sentimento de inutilidade que a enclausurava em seu próprio sofrimento:

A Patroa não liga para o frio que faz lá fora nem está lembrada do que a friagem da noite faz para um bebê. A Patroa curou mas não está bem. O coração dela é infiel. Os sorrisos todos sumiram. Cada vez que ela volta da casa de reuniões está com os olhos em lugar nenhum e não tem nada dentro (MORRISON, 2009, p. 148).

Lina também tentou evitar que Rebekka se olhasse no espelho enquanto ela estava com varíola:

Confinada ao leito agora sua pergunta era redirecionada. “E, eu? Como estou? O que existe em meus olhos agora? Caveira e ossos cruzados? Raiva? Capitulação?” De repente, ela queria: o espelho que Jacob tinha lhe dado e que silenciosamente ela tinha embrulhado de novo e guardado no armário. Levou um tempo para convencê-la, mas, quando Lina finalmente entendeu e fixou o espelho entre suas mãos, Rebekka tremeu.

“Desculpe”, murmurou. “Me desculpe mesmo”. Suas sobrancelhas eram uma lembrança, o rosa pálido das faces agora se concentrava em botões de vermelho fogo. Ela viajou devagar por seu rosto, desculpando-se delicadamente. “Olhos, queridos olhos, me desculpem. Nariz, pobre nariz. Pobre, doce boca, desculpe. Acredite em mim, pele, eu peço desculpas. Por favor. Me perdoem.

Lina, incapaz de remover o espelho, insistia com ela.

“Dona. Chega. Chega.”

Rebekka se recusou e agarrou-se ao espelho (MORRISON, 2009, p. 92).

Nessa perspectiva, é possível destacar o papel do espelho como reflexo do *Eu*. Tal objeto é, para Foucault (2001), um lugar que está entre o utópico e o heterotópico e, assim, proporciona uma experiência mesclada aos sujeitos que se posicionam diante dele. Afinal, por meio desse espaço singular, é possível ver o *Eu* em um lugar que não está presencialmente e, ao mesmo tempo, ver um panorama da ausência. Por outro lado, é heterotópico porque ver a imagem refletida possibilita uma volta ao passado e é possível (re)constituir esse *Eu*. Considerando que as personagens não se olhavam recorrentemente no espelho, lugar de experiência mista, elas não tinham possibilidade de ver a deterioração emocional na qual se encontravam. Passar por esse lugar virtual de denúncia do *Eu* e mensurar o quanto (se) perderam, poderia acelerar o processo de desgaste de personagens, como Eugênia e Rebekka.

Ao longo da narrativa, Allende sugere ainda que, no período colonial, era comum as esposas dos senhores de sujeitos escravizados, vindas de fora, serem diagnosticadas como histéricas na ilha e, desse modo, passarem um período fora da colônia para descansar em outro clima. Na obra, há duas situações em que isso ocorre. Primeiramente, Valmorain envia Eugênia para o convento: “Na paz e no silêncio do convento, ela vivenciou um pouco de sossego. Quando o marido foi buscá-la, encontrou-a mais bem disposta e alegre” (ALLENDE, 2014, p. 79). Entretanto, o repouso proporcionado foi uma desculpa para esconder a gravidez de Zarité, escrava violentada por Valmorain.

A segunda situação se dá quando a boa saúde de Eugênia durou pouco em Saint-Domingue, e Valmorain não permitiu que ela saísse da ilha, pois para ele “roupa suja se lava em casa. E a dele contava com muitos quartos, salão e sala de jantar, um escritório e duas adegas, de modo que podia passar semanas sem ver a mulher” (ALLENDE, 2014, p. 107). Nessa perspectiva, Schmidt (2017) ressalta que existem dois modelos para representar a loucura nas obras literárias: o modo de representar os homens loucos e as mulheres loucas. Segundo a autora, a exploração da loucura em nível de transcendência, de apreensão profunda do ser é delineada para personagens homens, enquanto que para as mulheres “corresponde a um desequilíbrio emocional e psíquico que as transforma em autômatos, seres destituídos de vontades e de qualquer possibilidade de articulação que resgate sua humanidade” (SCHMIDT, 2017, p. 51). Tal disparidade na caracterização da loucura de homens e de mulheres é mais uma forma de demonstrar a convenção cultural dominante: uma tentativa de apresentar o homem como ser superior. Portanto, seja pelo cerceamento tirânico de Valmorain ou pelo discurso literário e científico como absoluto, a propensão feminina à doença dos nervos nas colônias era uma falácia, pois se tornou interessante tal diagnóstico para os senhores de terras, considerando a lógica escravista de que os patrões pagavam pelos sujeitos escravizados e passavam a se sentir donos da mão de obra, de liberdade e de seus corpos.

4.2 Zarité e Florens: corpos erotizados

O corpo erotizado é o rompimento da sacralidade instaurada como natural do corpo feminino. Para Elódia Xavier (2006), é preciso questionar como esse corpo erotizado é apresentado, visto que se trata “de um corpo que vive sua sensualidade plenamente e que busca usufruir desse prazer, passando ao leitor, através de um discurso pleno de sensações, a vivência de uma experiência erótica” (XAVIER, 2006, p. 157). O desabrochar da sexualidade na literatura de autoria feminina é uma perspectiva a ser valorizada, pois as mulheres também possuem uma libido, que não precisa ser escondida ou ser um tabu, como foi por muito tempo.

A categorização de corpo erotizado pode ser vista como uma perspectiva apropriada para a discussão feminista, visto que a segunda onda do movimento já questionava esse pertencimento do corpo. Contudo, a liberação da libido, da sensualidade ou do rompimento dos silêncios do corpo foram pensados em relação às mulheres brancas, pois às mulheres negras, mesmo contra sua vontade, eram vistas como um corpo erotizado no sentido de poder ser explorado sexualmente. As personagens Zarité, de *A ilha sob o mar*, e Florens, de

Compaixão, são exemplos ficcionais que representam a exploração sexual que os patrões exerciam sobre as mulheres negras no período colonial. Eles se consideravam donos de sua liberdade e de seus corpos. Zarité, por exemplo,

havia aprendido a se deixar usar com a passividade de uma ovelha, o corpo frouxo, sem opor resistência, enquanto sua mente e sua alma voavam para outro lugar. Assim, seu patrão acabava logo e depois desmoronava num sono de morte. [...] Valmorain nunca se perguntou o que ela sentia naqueles encontros, como não teria lhe ocorrido perguntar o que sentia seu cavalo quando o montava (ALLENDE, 2014, p. 114).

A violência sexual cometida por Valmorain contra Zarité teve como consequência uma gravidez. Em uma conversa, Zarité confessa ao doutor Parmentier que teve um filho com o patrão:

“Como não havia me ocorrido o mais óbvio?!”, pensou o doutor. Nunca vislumbrara o menor sinal de intimidade entre Valmorain e a escrava, mas era de imaginar que, com uma esposa naquele estado, o homem se consolaria com qualquer mulher ao alcance de sua mão. Teté era muito atraente, tinha algo de enigmático e sensual. E mulheres como ela são como gemas que somente um olho experiente sabe distinguir entre os cascalhos, pensou (ALLENDE, 2014, p. 103).

Por um lado, a figura do doutor Parmentier na narrativa é a de um homem justo e sem preconceitos em relação à cor, à religião ou à medicina dos africanos, visto que ele amava uma mulher negra, e seus filhos eram vistos como mulatos. Entretanto, ele mantinha sua família escondida dos olhos e dos ouvidos da sociedade por medo de não conseguir exercer sua profissão entre os *grand blancs*. Porém, era sabido por todos que o dono da plantação vizinha à Saint-Lazare “mantinha um harém de meninas acorrentadas num barracão para satisfazer suas fantasias, e das quais participavam seus convidados” (ALLENDE, 2014, p. 113). Percebe-se, então, que a constituição de família inter-racial era má vista pela sociedade, mas a exploração do corpo negro como objeto de satisfação sexual era dissimulada, devido à classe econômica a que o senhor de escravos pertencia.

Angela Davis (2016) atesta que os homens em condição de escravidão trabalhavam arduamente no campo, eram castigados e diariamente advertidos por meio de violência física ou ameaças para não fugirem. No entanto, as mulheres negras viviam nas mesmas condições, mas sofriam de maneira diferente, pois eram vítimas de abuso sexual e de outras barbaridades que poderiam ser infligidas às mulheres. Portanto, “como mulheres, as escravas eram inerentemente vulneráveis a todas as formas de coerção sexual. Enquanto as punições mais violentas impostas aos homens consistiam em açoitamentos e mutilações, as mulheres eram

açoitadas, mutiladas e também estupradas” (DAVIS, 2016, p. 20). Essas punições infligidas às mulheres são os principais motivos para a construção do feminino negro da sociedade, pois o corpo negro era visto como um objeto que significava uma tentação sexual irresistível ao homem, ou seja, a culpabilidade da violência era transferida para a vítima.

Do mesmo modo que o corpo pode ser visto como um espaço de enunciação feminino, Schmidt (2012) afirma que os apetrechos utilizados nele podem ser relacionados como representações e discursos nunca isentos de interpretações. Assim, Florens, personagem de *Compaixão* (2009), gostava de usar sapatos:

Quando criança eu não consigo nunca ficar descalça e sempre imploro por sapatos, sapatos de qualquer um, mesmo nos dias mais quentes. Minha mãe, a minha mãe, franze a testa, fica brava com o que ela chama de minha boniteza. Só mulher ruim usa salto alto. Eu sou perigosa, ela diz, e rebelde, mas ela cede e me deixa usar os sapatos velhos da casa da *Senhora*, de bico fino, um salto alto quebrado, o outro gasto e uma fivela em cima (MORRISON, 2009, p. 8).

A construção simbólica produzida e reproduzida na sociedade faz a manutenção dos efeitos do patriarcado. O salto alto, a roupa curta, o batom vermelho, as bijuterias são, geralmente, vistos como acessórios que dão indícios de uma mulher abjeta. Assim, quando se trata de um corpo negro, o olhar da sociedade é duplamente erotizador. Isso explica, por exemplo, porque a mãe de Florens a oferece para Vaark, certa de que o destino de sua filha seria sofrer abuso sexual dos patrões. Ela já tinha passado por essa violência e não desejava que Florens sofresse o mesmo. De fato, ao ser entregue a Vaark, a personagem não passou por uma situação de violência sexual e se apaixonou por um ferreiro.

O amor de Florens perpassa toda a narrativa de Morrison: ele, um homem negro livre; ela, uma mulher negra em condição de escravidão. Quando ela o encontra, Florens quer ficar com ele, pois

aqui eu não sou a que se joga fora. Ninguém rouba meu agasalho e meus sapatos porque eu sou pequena. Ninguém passa a mão no meu traseiro. Ninguém relincha feito carneiro ou cabrito porque eu caí de medo e fraqueza. Ninguém grita quando me vê. Com você meu corpo é prazer é segurança é pertencido (MORRISON, 2009, p. 128).

O risco recorrente de estupro das mulheres em condição de escravidão no período colonial foi evitado, pois sua mãe reconheceu em Jacob Vaark um olhar diferente do que o seu patrão D’Ortega tinha em relação à escravidão. Ela destaca que “não existe proteção. Ser mulher neste lugar é ser uma ferida que nunca se fecha. Mesmo que forme cicatriz, o abscesso

continua sempre por baixo” (MORRISON, 2009, p. 153). E, assim, continua justificando o porquê ter oferecido sua filha para Vaark em uma reparação de dívida do patrão:

Uma chance, eu pensei. Não existe proteção mas tem uma diferença. Você ficou lá com aquele sapato, o homem alto riu e disse que levava eu para pagar a dívida. Levasse você, minha filha. Porque eu vi que o homem alto via você como uma criança humana, não como uma moeda. Ajoelhei na frente dele. À espera de um milagre. Ele disse sim (MORRISON, 2009, p. 156).

Bell hooks (1981) afirma que a doutrina cristã alterou a percepção dos homens em relação às mulheres brancas, visto que elas passaram a ser exaltadas como a “metade nobre da humanidade”, tendo pureza e inocência como virtudes. A idealização de mulher passou a ser a figura da Virgem Maria, portanto, qualquer impulso sexual era visto como degradante e não digno de respeito. Hooks atesta que a alteração da imagem da mulher branca como pura ocorreu em consonância com a exploração sexual das mulheres negras, e, assim, elas passaram a ser vistas como uma tentação ambulante nas casas e nas ruas da cidade. Entretanto, ela alega que o racismo não era o único motivo dessa violência brutal às mulheres negras, visto que já havia uma medida de ódio direcionado à mulher incorporado na psique dos homens brancos por causa da ideologia patriarcal e dos ensinamentos religiosos que relacionavam a figura do negro ao diferente, ao mal e ao demoníaco.

4.3 Violette e Lina: corpos fortes

As mulheres índias e negras eram tratadas no período colonial como corpos propícios ao trabalho. Morrison cria em sua narrativa uma personagem índia, batizada no cristianismo como Messalina. Lina, como passou a ser chamada,

era uma menina alta de catorze anos quando o Patrão a trouxe dos presbiterianos. Ele tinha procurado nos anúncios colocados na gráfica da cidade. [...] Até que chegou em “Moça forte, cristianizada e capaz em todo trabalho doméstico disponível em troca de bens ou espécie” (MORRISON, 2009, p. 52).

A personagem teve sua aldeia dizimada pelos colonizadores e presenciou as mulheres serem levadas para trabalhar no presbitério. Ao contrário do destino das índias, os homens eram considerados pelos presbiterianos como preguiçosos e, assim, não precisavam deles. Após o que é narrado como a “morte do mundo” da personagem, ou seja, tudo o que ela conhecia ter sido destruído, ela deve ter dito umas cinquenta palavras além de “Sim,

senhor”. Provavelmente, se não tivesse abafado os sentimentos de solidão, de pesar e de fúria, ela não teria reinventado seu modo de viver:

A companhia de outras crianças, mães industriosas com belas joias, o plano majestoso da vida: quando limpar, colher, queimar, caçar; cerimônias de morte, nascimento e culto. Ela selecionou e guardou o que ousava lembrar e eliminou o resto, uma atividade que lhe deu forma por dentro e por fora. Quando a Patroa chegou, sua autoinvenção estava quase aperfeiçoada. Logo seria irresistível (MORRISON, 2009, p. 50-51)

Antes da chegada de Rebekka, quem cuidava da propriedade era Lina e Vaark. Lina o ensinou a como plantar, a época correta de colher e o alertava para os perigos que a plantação e os animais estavam expostos. Ela aprendeu a usar seus saberes indígenas para sobreviver. Após a chegada de Rebekka, a personagem se mostrou uma companheira, já que elas passaram a ser as únicas responsáveis pela fazenda quando Vaark se tornou comerciante. Na mesma lógica, Violette, personagem de Isabel Allende, precisou cuidar de si desde os treze anos quando a mãe foi assassinada, possivelmente, pelo pai de Violette, enciumado. Ela era neta de uma senegalesa com um francês e se tornou cortesã de sangue mestiço. Allende, mais uma vez, ressalta a mestiçagem e a prostituição de forma autônoma como opção à condição de escravidão. Ela era uma mestiça de pele clara “mas sem nenhuma pretensão de se afrancesar; pelo contrário, a garota se referia sem complexo a sua avó senegalesa. Tinha interesse em falar corretamente o francês para se fazer respeitar entre seus amigos brancos (ALLENDE, 2014, p. 42).

Violette cuida de si e investe em sua beleza, visto que é o quesito imediato para seduzir os homens da colônia. De acordo com Eich (2016, p. 118), “Violette, esperta e sábia manipuladora dos desejos masculinos, os homens se tornam ingênuos e vulneráveis, propensos a serem enganados e a ceder a suas vontades, por mais caprichosas que pareçam”. Assim, a representação que Isabel Allende faz dessa personagem é de uma mulher forte, que se mantém “empoderada” em sua profissão, embora seja marginalizada. Nesse sentido,

o alcance de seu posicionamento se amplia na medida em que é solidária, e mesmo professoral, às mulheres que, em sua rede de amizades, sofrem as opressões que naquela época e lugar, se estabeleceram como práticas comuns, e que ela, por ser financeiramente independente, não sofre (EICH, 2016, p. 120).

Após a revolução dos escravos na ilha de Saint-Domingue, Violette reestruturou sua vida em Nova Orleans, nos EUA. Ela, como um exímia empresária, alia-se com Zarité e passa a vender loções de beleza. Foi também a idealizadora do *plaçage*, que ela justificava ser um

meio de assegurar a vida das moças descendentes de negras, visto que a relação entre brancos e mulheres negra e índias não era oficialmente aceita, mas que ocorria constantemente. Violette é uma personagem que possui uma visão diferenciada; ela é uma mulher objeto, porém também é sujeito de sua vida.

4.4 Rosette e Sorrow: corpos violentados

Um sujeito reprime memórias traumáticas com o intuito de enviar essas lembranças para uma parte inacessível da mente. Sorrow é uma personagem traumatizada, devido, primeiramente, ao naufrágio do navio onde vivia e, depois, por causa da sequência de violências sofrida ao longo de sua vida. Ela não lembrava (ou não queria lembrar) sua origem, de onde vinha, para onde iria, de modo que fica perceptível a repressão de suas memórias. Tais memórias, ou a tentativa de abafá-las, formaram uma personalidade própria em sua psique, criaram uma “outra idêntica”, a Twin. A *persona* criada por Sorrow passou a acompanhá-la; “depois de procurar sobreviventes e comida, levando com os dedos o melão derramado no convés direto para a boca, noites ouvindo o vento frio e o lamber do mar, Twin veio juntar-se a ela debaixo da rede e ficaram juntas desde então” (MORRISON, 2009, p. 131).

Twin se tornou um conforto para Sorrow, pois ela, de certo modo, constitui-se como um repositório onde a personagem guardava suas memórias traumáticas. Apesar de o navio ter sido o único espaço conhecido pela personagem antes do naufrágio, ele não era um espaço feliz, mas de angústia. O único “pai” que ela conhecia, o Capitão, era na verdade seu algoz. Após o naufrágio, a personagem foi encontrada às margens do mar e levada para a casa de um serrador e, nesse local, ela foi violentada pelos filhos dele. A partir das dores que ela sentia,

Twin e ela conversaram a respeito, se isso então era o resultado das coisas que aconteciam atrás da pilha de tábuas, os dois irmãos presentes, em vez do que a dona da casa tinha dito. Porque a dor estava fora entre as pernas, não dentro como a dona da casa disse que era natural [na menstruação]. A dor ainda estava lá quando o serrador pediu para o Patrão levá-la embora, dizendo que a esposa não podia ficar com ela (MORRISON, 2009, p. 113).

O serrador a vendeu para Jacob Vaark, e quando chegou à propriedade, “confortada pela voz de Twin e pela gordura animal que Lina espalhara em suas partes baixas, Sorrow caiu no primeiro sono doce que dormia em meses” (MORRISON, 2009, p. 115). Tal como argumentado no capítulo anterior, apesar da personagem ter chegado à propriedade de Jacob de forma violenta (escravidão, naufrágio, venda), a relação de Sorrow com esse espaço é de

exílio. O primeiro lugar que ela consegue descansar, andar livremente em muito tempo. Embora Twin seja uma identidade dissociada de Sorrow, ela fornece um ponto de vantagem para o leitor. Sorrow contextualiza o seu “eu idêntico” como uma personagem que tem controle sobre suas ações e suas percepções. Portanto, o discurso direto “estou aqui”, “estou sempre aqui”, por exemplo, é um tipo representativo da voz ativa de uma personagem, nesse caso, uma *persona* criada pela mente de Sorrow, mas com papel ativo na narrativa (SHRIVASTAVA E YELDHO, 2016). Contudo, compreendo Twin não como uma *persona* para anular a presença da personagem com o intuito de tomar posse de seu corpo, mas um alento e companhia que tornava possível sobreviver à nova realidade. Portanto,

debaixo do leque a abanar, banhada em suor, Sorrow lembrou-se que gelava dia após dia no navio. Fora o vento gelado, nada se mexia, À popa o mar, à proa numa praia rochosa abaixo de um despenhadeiro de pedra e mato. Sorrow nunca tinha pisado em terra e estava aterrorizada de deixar o navio pela praia. Era tão estranha a ela quanto o mar para o carneiro. Twin tornou possível (MORRISON, 2009, p. 119).

Sorrow conheceu a violência de ser maltratada no navio e o estupro na casa do serrador. Ela não conheceu o amor da família ou o amor e a entrega possível entre um casal de apaixonados, surpreendendo-se ao ver o beijo entre Florens e o ferreiro, pois “em todos os contatos que conhecia, ninguém tinha beijado sua boca. Nunca” (MORRISON, 2009, p. 121). O único alento de amor em sua vida foi por meio da maternidade. Morrison narra sobre Sorrow ter tido toda vida decidida por homens, – o Capitão, os filhos do serrador, o Patrão, os colaboradores da fazenda Will e Scully –, mas estava convencida de que sua filha era uma realização importante e se orgulhava de ter feito sozinha.

Sorrow desenvolveu traumas por ser um sujeito cujo corpo foi violentado durante a infância e a juventude. Levou algum tempo para encontrar um alento para sua vida, porém, sua filha passou a exercer esse papel e lhe devolveu a vontade de estar viva. Durante o parto, Sorrow se concentrou na filha e, a partir desse momento, Twin não foi mais necessária como companheira e confidente, uma vez que a filha passou a ser o motivo de querer ser *Complete*, de estar completa.

Contudo, agir de forma violenta não abrange apenas o físico, o sexual e o doméstico, pois envolve coacção, exercício injusto de poder, assim como opressão. Nesse sentido, Rosette, personagem de Isabel Allende, também pode ser considerada como um corpo violentado, pois ela passou parte de sua vida sendo submetida à opressão colonial. A personagem é filha mestiça de Zarité e Valmorain e,

desde seu nascimento, Rosette vive entre dois mundos: o cristão e o candomblé, assim como o mundo dos negros e dos brancos. Primeiramente, “o patrão a batizou, jogando-lhe água na testa e murmurando umas palavras cristãs, mas, no domingo seguinte, Tante Rose organizou uma verdadeira cerimônia para Rosette (ALLENDE, 2014, p. 144).

A personagem é narrada como uma menina bonita e, mais uma vez, é ressaltada a beleza entre as mulheres negras como sinal de um corpo que poderia ser violentado sexualmente:

Sua mãe admitia isso com pesar, porque a beleza constituía uma desgraça para uma escrava; muito mais conveniente era a invisibilidade. [...] Rosette se parecia com aquela bela mulher, com seu cabelo ondulado e seu sorriso cativante com covinhas. Na complicada classificação racial da ilha, ela era uma quarteirona, filha de branco e mulata, e havia puxado mais ao pai do que a mãe na cor (ALLENDE, 2014, p. 158).

Apesar da ascendência de Rosette, ela se passava por uma criança espanhola. Por sempre estar acompanhada de Maurice, filho de Valmorain e Eugênia, ninguém poderia suspeitar de sua verdadeira condição. A personagem gostava de se admirar no espelho, e ela, em comparação a Maurice, “parecia mais velha, e ele, mais novo; ela era alta, forte, astuta, viva, atrevida e ele era pequeno, ingênuo, contido, tímido; ela pretendia devorar o mundo, e ele vivia esmagado pela realidade” (ALLENDE, 2014, p. 277). Entretanto, para facilitar a vida de Valmorain em seu novo casamento, Rosette foi enviada para morar com as irmãs ursulinas. A sociedade se silenciava diante dos abusos sexuais cometidos pelos patrões às escravas, mas não aceitava que em uma relação “oficial” a consequência dessa violência caminhasse livremente pela casa.

Todavia, seu período no internato precisou ser interrompido devido ao fato de o território de Nova Orleans, pertencente à França, ter sido vendido para os EUA. As irmãs voltaram para a França amedrontadas com o que poderia acontecer com elas, pois acreditavam que os norte-americanos eram nada mais que selvagens. Assim, Rosette voltou a morar com Zarité e aceitou participar do *plaçage* idealizado por Violette, apenas para encontrar com Maurice.

Como pontuado no capítulo anterior, Eich (2016) considera que Rosette vivia entre dois mundos. Desse modo, ela infere que,

não tendo estabelecido amizades nem alianças que a pudessem proteger, sucumbe. Ela não tinha, afinal, conseguido se estabelecer, nem entre os brancos que a rejeitavam; nem entre os negros, com quem não se identificava. Sua condição intermediária, de não pertencimento, era impossível nesse mundo governado por extremos (EICH, 2016, p. 129).

Embora Rosette tivesse criado um comportamento não condizente com o de uma escrava, ela começou a fechar-se em si a partir da ida e da volta do internato das freiras. Ela se vê perdida porque é expulsa de tudo o que conhecia, a casa de Valmorain, depois o orfanato das freiras ursulinas.

Assim como a casa, o corpo da mulher é um espaço dúbio para ser discutido na literatura de autoria feminina. Por muito tempo, ele foi visto e retratado na literatura simplesmente como marcador biológico de gênero e/ou como uma urna para depositar o fruto do homem. Com o surgimento do movimento feminista, irrompeu um modelo diferenciado para retratá-lo, pois, a partir disso, as mulheres puderam falar sobre temas pertinentes ao corpo, sob um olhar feminino. As narrativas de Isabel Allende, *A ilha sob o mar* (2014), e de Toni Morrison, *Compaixão* (2009), problematizam o corpo feminino no período colonial marcado por discursos conservadores acerca do casamento, da procriação e da erotização.

A partir da análise dos romances, é possível delinear duas ou mais representações sociais paralelas para as personagens mulheres. Com intuito de destacar um estereótipo para cada par de personagens foi possível marcar o corpo da mulher disciplinada, criada com o objetivo de casar e de procriar herdeiros; o corpo da mulher erotizada, referente às mulheres negras ou indígenas, consideradas donas de uma sensualidade que enfeitiçava os patrões, que não podiam resistir à ideia de violentá-las; o corpo da mulher forte, visto como propício a todos os tipos de trabalho e despossuído de sentimentos; e, por fim, o corpo da mulher violentada, que não se baseia apenas na violência corporal mas também psicológica, o que gera um trauma profundo na alma dessas mulheres.

Ficou evidente também a divergência entre a representação do corpo de uma mulher não-branca (extremamente erotizada) em comparação ao de uma mulher branca. É possível pontuar, assim, que a sociedade contemporânea ainda carrega as marcas coloniais sobre o corpo feminino. As mulheres ainda são alvos de piadas machistas, ainda são vítimas do feminicídio e estão sujeitas a serem vistas como objetos sexuais. É importante ressaltar, ainda, outro resquício do período colonial, a violência contra a mulher negra, visto que elas são as que estão mais sujeitas a isso (até porque o apagamento da mulher indígena se fez mais efetivo).

5 ESCRITURAS INTERSECCIONAIS

O desafio consiste em saber como trabalhar com as diferenças e contradições. A diferença pode ser uma porta criativa. Nós não precisamos de homogeneidade, nem de mesmice
(Djamila Ribeiro).

Toni Morrison e Isabel Allende narram histórias que envolvem os papéis sociais femininos e as agruras da colonização. *Compaixão* (2009) e *A ilha sob o mar* (2014) são narrativas que possibilitam a discussão acerca do espaço enunciativo das autoras, das personagens, assim como aspectos significativos de alteridade. Para discutir o primeiro aspecto, Showalter (1994) sugere que a literatura de autoria feminina é marcada por uma pluralidade de vozes, problematizando a voz historicamente dominante e a voz historicamente silenciada.

A partir dessa perspectiva, entendo que a narrativa de Morrison é construída a partir de uma multiplicidade intercalada de vozes: em que Florens, Rebekka, Lina, Sorrow, Jacob Vaark, um dos colaboradores da fazenda, o narrador onisciente a mãe de Florens (justificando o motivo de ter oferecido a filha para um desconhecido) vão se alternando na função de narrador. Essa perspectiva narratológica, também utilizada pela autora em *O olho mais azul* (2003), traz à tona a sensação de uma história constituída a partir da memória, em outras palavras, fragmentada.

A narrativa de Allende, por sua vez, é contada a partir de Zarité, narradora em primeira pessoa, e um outro narrador em terceira pessoa, onisciente. Entretanto, diferentemente de *Compaixão*, as vozes dos narradores são marcadas por capítulos, a nomeação dos capítulos e até o formato de fonte da letra. Os capítulos em que Zarité é narradora são nomeados com seu nome e escritos em itálico; os capítulos contados a partir da visão do narrador onisciente são nomeados com o tema principal. Contudo, ambas autoras salientam vozes de sujeitos subalternizados, evidenciando, assim, uma história diferente da contada pelo discurso dominante.

Destaca-se também uma perspectiva transcultural nas narrativas, visto que tal conceito pode ser entendido como um meio de “designar o processo de transformação por que passaram as sociedades devido ao contato de povos diferentes” (FIGUEIREDO, 2010, p. 86). A partir dessa noção, Liliam Ramos da Silva (2015) considera *A ilha sob o mar* uma narrativa transcultural, porque na casa de Valmorain se encontraram um francês, uma espanhola que

morava em Cuba e uma descendente africana, que de certo modo absorveram um pouco da cultura do outro. Silva (2015) considera tal organização uma metonímia da mescla identitária hispano-americana. Nessa mesma esteira de raciocínio, é possível alegar que as personagens da narrativa de Toni Morrison vivem em uma noção transcultural, pois se juntaram no mesmo espaço: uma mulher inglesa, uma índia que teve seu povo dizimado, uma negra que veio dos navios negreiros e outra negra que já era escravizada pelos portugueses, que compartilham parte de suas culturas e de si.

Além do aspecto transcultural, Isabel Allende (2014) salienta a variedade de designações que os filhos de uma relação entre negros recebiam:

Entre os mulatos livres, ou *affranchis*, existiam mais de sessenta classificações segundo a porcentagem de sangue branco, que determinava seu nível social. Valmorain nunca conseguiu distinguir os tons nem aprender a denominação de cada combinação das suas raças. Os *affranchis* não tinham poder político, mas lidavam com muito dinheiro; por isso, eram odiados pelos brancos pobres. [...] Além das sutilezas da cor, os mulatos estavam unidos por sua aspiração comum de se fazer passar por brancos e pelo desprezo visceral que sentiam pelos negros. Os escravos cujo número era dez vezes maior do que o dos brancos e *affranchis* juntos, não significavam nada, nem no censo populacional nem na consciência dos colonos (ALLENDE, 2014, p. 15).

Allende narra nesse trecho duas questões importantes: as denominações raciais dos filhos de uma relação entre negros e brancos e a vontade desses filhos de esconder sua ascendência. Nesse sentido, os termos chinos, retintos, suavizados, serranos, calentanos, pardos, morenos, mulatos, zamboe, mestiços como *tercerones*, são analisados por Grada Kilomba (2010) como classificações hostis coloniais, que relembram o sujeito que ele ou ela ocupa uma posição de subcategoria, não sendo negros, mas também não sendo brancos. Não são rejeitados, mas também não são aceitos. Segundo a escritora, há uma construção hierárquica que vai do menos negro ao mais negro, de forma que aquele sujeito com pele mais clara, poderá obter mais privilégio na sociedade, poderá sofrer menos “episódios cotidianos de racismo”. No que se refere à possibilidade de ascensão social, a narrativa de Allende destaca ainda o quanto um sujeito descendente negava para si mesmo sua ascendência negra e exaltava a branca, principalmente, quando estava em condição de liberdade e teve oportunidade para estudar, exercer uma profissão, possuir fortunas, assim como escravos. Frantz Fanon (2008) identifica nesse movimento, de agir como algoz e de sustentar a estrutura escravagista, como ter pele negra e usar máscaras brancas, com o intuito de ser aceito.

Diante dessa conjectura, acredito que ambas narrativas compartilham semelhanças em relação à temática do colonial, no destaque dos papéis sociais femininos e da violência imposta aos sujeitos de cor. Nesse sentido, acredito que Morrison e Allende

partem do pressuposto de que a arte literária mantém uma relação dialética com a realidade não verbal, com a realidade situada fora do universo linguístico. A obra literária não habita um mundo ideal, mas um mundo real do qual se alimenta e no qual atua, refletindo e interpretando o mesmo e, assim, influenciando ideias, valores e ação. Poder-se-ia afirmar que ela é uma concretização dramática, uma transfiguração de percepções da realidade através de um processo de estilização formal, o qual é ditado pela necessidade de adequar os dados e traços de uma totalidade e sua transposição para o ficcional (SCHMIDT, 2017, p. 40).

Segundo Schmidt (2017), o autor cria uma realidade própria para sua obra que não imita o real em sua totalidade, mas também não fica enquadrado nos padrões tradicionais de literariedade, visto que ela é produzida a partir de um contexto social. Por exemplo, as questões raciais podem ser bastante levantadas nas narrativas de Toni Morrison, uma escritora que se posiciona como uma mulher afro-americana que cria personagens negras com o intuito de contrapor o que percebia enquanto leitora – completa inexistência de personagens negras ou, se havia, elas estavam sempre em posições de inferioridade. Por meio de sua escrita, a escritora estadunidense busca pensar o quão livre esse sujeito pode ser em uma sociedade que pressupõe um gênero e uma raça singular como universal (MORRISON, 1992). Em *Compaixão* (2009), o tema da escravidão é retratado pelo ângulo do poder, ou seja, a cor da pele não era o critério primordial para dizer quem seria um sujeito em condição de escravidão ou não. E, por esse ângulo de poder, Morrison narra o percurso de quatro personagens diferentes, ligadas pela opressão de gênero.

A questão do sujeito nas narrativas de Allende e de Morrison é fulcral, levando em consideração que o termo pressupõe a especificidade de uma relação com a sociedade no nível político, individual e social. Os indivíduos podem perceber a si mesmos como parte de diferentes processos de intersubjetividade e de realidades sociais (KILOMBA, 2010). Pensando acerca desses processos, gostaria de evidenciar o quanto a sociedade ainda se esforça para apagar o diferente do que é posto como padrão, bem como problematizar a noção de que existe um único marcador opressivo, não considerando raça, classe e gênero, por exemplo, como possibilidades de opressões que estão interligadas pela estrutura da mesma sociedade.

Nessa lógica, Teresa de Lauretis (1994) afirma que as obras feministas entre os anos 60 e 70 postulavam o conceito de gênero como diferença sexual, porém, essa é uma perspectiva limitadora, visto que não implica em questionar a oposição binária homem/mulher. Sobre isso, argumenta Lauretis:

a primeira limitação do conceito de ‘diferença(s) sexual(ais)’, portanto, é que ele confina o pensamento crítico feminista ao arcabouço conceitual de uma *oposição universal do sexo* (a mulher como a diferença do homem, com ambos universalizados; ou a mulher como a diferença pura e simples e, portanto, igualmente universalizada), o que torna muito difícil, se não impossível articular as diferenças entre mulheres e Mulher, isto é, as *diferenças entre as mulheres ou, talvez mais exatamente, as diferenças nas mulheres* (LAURETIS, 1994, p.207) (meu grifo).

A construção de uma “oposição universal do sexo” recebeu críticas por parte de feministas latino-americanas, negras e lésbicas, por exemplo. O questionamento não foi sobre a existência de uma semelhança opressiva na categoria mulher, mas sobre a exclusão de outros sujeitos que não constituem um grupo dominante de feministas brancas e heteronormativas. Nesse sentido, esclarecer que não existe um grupo universal de mulheres não é afirmar a desnecessidade do feminismo, pois a proposta é ressignificar a categoria ou, tal qual Lauretis pontuou anteriormente, baseá-la nas “diferenças entre as mulheres ou, talvez mais exatamente, as diferenças nas mulheres”.

Por outro lado, existir implica em coexistir, isto é, há uma multiplicidade de relações que são transversais entre si (MASSEY, 2001; YUVAL-DAVIS, 1997). As relações do espaço são vivenciadas diferentemente e interpretadas por aqueles que detêm diferentes posições como parte dela. Nesse sentido,

Rebekka ria alto dos próprios erros; não tinha vergonha de pedir ajuda. Lina batia na testa quando esquecia as frutas apodrecendo na palha. Ficaram amigas. Não só porque alguém tinha de puxar o ferrão da picada de vespa do braço da outra. Não só porque era preciso duas para empurrar a vaca para longe da cerca. Não só porque uma tinha de segurar a cabeça enquanto a outra amarrava as patas. Principalmente porque nenhuma sabia exatamente o que estava fazendo ou como. Juntas, por tentativa e erro elas aprenderam: o que mantinha as raposas à distância; como e quando manejar e espalhar o esterco; a diferença entre letal e comestível e o gosto doce do capim rabo-de-gato; os traços de porco com sarampo; o que deixava o cocô do bebê líquido e o que deixava duro de doer (MORRISON, 2009, p. 53).

É possível entender que Rebekka e Lina, apesar de suas diferenças, passaram a coexistir na propriedade de Vaark como uma forma de manutenção e de sobrevivência. Assim, a partir dessa noção de coexistência, é possível pensar em termos de relações entre

sujeitos, considerando que personagens femininas de Morrison (Florens, Rebekka, Lina e Sorrow) e de Allende (Zarité, Eugênia, Violette e Rosette) compartilharam entre si seus saberes, força de trabalho, proteção, assim como medos, considerando que mulheres sozinhas são vistas como alvos fáceis e que estão sujeitas a qualquer tipo de violência.

Tendo em vista a noção de coexistência e transversalidade, resalto a importância do conceito de interseccionalidade para essa pesquisa, para discutir as relações narrativas entre *A ilha sob o mar* e *Compaixão*, pois se sobressaem nas narrativas questões de gênero, de raça e de classe. Allende e Morrison possuem percursos de vida diferentes, assim como ouviram histórias familiares diferentes. Allende, como feminista latina, *una mestiza*, e Morrison, como escritora afro-americana que trabalha acerca da memória coletiva do negro e afrodescendente, são marcadas pela categoria mulher. Elas são sujeitos que se reconhecem em seus respectivos locais de fala, e a potência de seus discursos ultrapassam categorias singulares.

Em uma entrevista para *O Globo*, Morrison enfatiza que o Brasil e os EUA têm como herança em comum a escravidão. Sua entrevista é sobre o livro *Amada* (2003), mas é possível alargar a mesma noção sobre o modo como ela aborda as questões de gênero para os outros livros, inclusive *Compaixão* (2009), visto que ela costuma escrever sobre a mesma temática: a conflituosa relação entre sujeitos da sociedade norte-americana. A respeito da escrita de sua obra, Morrison esclarece:

[...] meu romance ainda tem muito a dizer para as mulheres, sobre o modo como elas se posicionam nessa sociedade, perguntando-lhes se a voz feminina se faz ouvir ou não. Até aqui, a História de um modo geral – e também a história da escravidão – tem sido uma história masculina. Meu livro fala da escravidão feminina, que é uma escravidão dupla. E questiona o sentimento maternal, discutindo eticamente que mundo é esse no qual queremos que nossos filhos vivam. Será que eles poderão ser felizes? Será que eles terão o direito e a liberdade para isso? O que o Brasil de hoje oferece como futuro para uma criança negra? (O GLOBO, 2007, p. 1)³⁶.

A autora destaca acima a dupla colonização feminina, discutida por Gayatri Spivak (2014), visto que as mulheres na obra compartilham essa perspectiva de serem colonizadas pelo sistema colonial e pelo patriarcado. Apesar da independência de pensamento, elas eram subordinadas à presença de Jacob Vaark. A partir da morte do Patrão, as personagens se sentiram fragilizadas, pois mulheres sozinhas em uma propriedade era uma espécie de convite para qualquer tipo de violência. Grada Kilomba (2010) complementa essa noção de dupla colonização, pois, para ela, a mulher negra [de cor] é triplamente colonizada, uma vez que é subjugada pelo sistema colonial eurocêntrico, pelo patriarcado e pelo racismo.

³⁶*O Globo*, Segundo Caderno, p.1, edição de 11 de setembro de 2007. <http://letraspedacos.blogspot.com/2010/08/toni-morrison-entrevista.html>

Infere-se, assim, que as narrativas estão dentro de uma perspectiva interseccional. É importante esclarecer que o termo interseccionalidade foi cunhado pela advogada afro-americana Kimberlé Crenshaw (1989), com o intuito de pontuar a não existência de hierarquização opressiva³⁷. Crenshaw (1991) assegura que o problema com a identidade baseada em uma única categoria política é que ela falha para representar as diferenças entre os sujeitos que a constituem. Ela esclarece, então, que a politização das mulheres do movimento feminista e do movimento antirracista era tratada de forma isolada, embora o sexismo e o racismo sejam modos de opressão que assolam a sociedade como um todo e, que, conseqüentemente, influenciam também as questões de classe.

A passagem da noção de mulher para o *outro* do homem a partir de uma identidade homogênea para uma identidade heterogênea é, muitas vezes, atribuída ao trabalho de Judith Butler (2017), para quem,

a insistência prematura num sujeito estável do feminismo, compreendido como uma categoria una das mulheres, gera, inevitavelmente, múltiplas recusas a aceitar essa categoria. Esses domínios de exclusão revelam as conseqüências coercitivas e reguladoras dessa construção, mesmo quando a construção é elaborada com propósitos emancipatórios. Não há dúvida, a fragmentação no interior do feminismo e a oposição paradoxal ao feminismo - por parte de “mulheres” que o feminismo afirma representar - sugerem os limites necessários da política de identidade. A sugestão de que o feminismo pode buscar representação mais ampla para um sujeito que ele próprio constrói gera a conseqüência irônica de que os objetivos feministas correm o risco de fracassar, justamente em função de sua recusa a levar em conta os poderes constitutivos de suas próprias reivindicações representacionais (BUTLER, 2017, p. 22)

Judith Butler (2017) discute o gênero como algo em constante formação, ou seja, não pressupõe que um sujeito seja formado ou se integre a apenas uma categoria política. A teórica também argumenta que as questões de gênero se intersectam com outras modalidades identitárias constituídas por meio do discurso, tais como questões de raça, de classe, de etnias e de sexo, por exemplo. Entretanto, essa concepção já vem sendo discutida no Feminismo Negro há muito mais tempo.

Portanto, embora o termo interseccionalidade esteja se destacando nos estudos de gênero no Brasil atualmente, ele não é uma concepção teórica nova. Sojourner Truth, em 1851,

³⁷ Kimberlé Crenshaw ressignificou o termo interseccionalidade para utilizá-lo em uma ação judicial movida por Emma DeGraffenreid contra uma fábrica de carros, pois ela acreditava que não era contratada nessa fábrica por ser uma mulher negra. Uma das alegações de DeGraffenreid era que os negros contratados pela empresa eram homens, e as mulheres contratadas eram brancas, então, ela, enquanto mulher negra, não teria espaço nesta empresa. Crenshaw acreditava que era necessário demonstrar para o tribunal como DeGraffenreid estava sendo duplamente discriminada, e interseccionalidade foi o prisma encontrado pela advogada para explicar como a vítima estava posicionada simultaneamente no cruzamento da opressão de gênero e de raça, sendo impactada pelas duas opressões (CRENSHAW, 2016).

por meio de um discurso improvisado na cidade de Ohio, já havia evidenciado as diferenças que existiam na categoria de mulheres, pois apesar do discurso de uma possível homogeneidade feminina, elas não eram tratadas igualitariamente. Um trecho do discurso de Sojourner traz a seguinte afirmação:

[...] aquele homem lá diz que as mulheres devem ser ajudadas a subir nos carros, e carregadas sobre valetas, e sempre ocupar os melhores lugares em toda a parte. Ninguém nunca me ajuda a subir em carros, ou a passar por sobre a lama, ou me dá os melhores lugares! E eu não sou uma mulher? Olhem para mim! Vejam meus braços! Eu já manejei o arado, plantei e colhi, e nenhum homem me superava! E eu não sou uma mulher? Eu trabalhava tanto e comia tanto quanto um homem – quando conseguia o que comer – e ainda aguentava o chicote! E eu não sou uma mulher? Pari treze filhos, e vi a maioria deles ser vendido como escravos, e quando chorei minha dor de mulher, só Jesus me ouviu! E eu não sou uma mulher? (SOJOURNER TRUTH, *Ain't I a woman?* Apud RIBEIRO, 2017, p. 20)

Sojourner era uma ex-escrava que não tinha os mesmos direitos que uma mulher branca e discursou acerca do estereótipo construído para as mulheres (leia-se mulheres brancas). Tomando a notória premissa no período, se as mulheres deveriam ser vistas como símbolo de pureza e relacionadas à imagem da Virgem Maria, Sojourner questiona o porquê dela e de suas companheiras negras não serem vistas e tratadas do mesmo modo. Se a forma de rotular o outro constitui uma categoria homogênea, por que as mulheres negras eram tratadas de forma diferente das mulheres brancas? Percebe-se, assim, que a noção interseccional de categoria já era pontuada por Sojourner, pois, de um lado, elas eram mulheres, e de outro, eram negras, o que Patricia Hill Collins considera (2002) como *outsiders within*, forasteiras de dentro.

Desse modo, os sujeitos possuem especificidades e, embora se organizem em categorias políticas, tais diferenças precisam ter espaço. Entretanto, também é preciso esclarecer que os mesmos sujeitos partilham experiências similares (RIBEIRO, 2017). Ao longo de toda a minha argumentação, tenho salientado que as mulheres negras, índias e latinas, as quais incluem ainda as mulheres transgêneros, são tratadas de modo diferenciado das brancas, mas isso não quer dizer que elas não partilhem algumas experiências. Toni Morrison defende que “embora as posições de cada uma [de cada mulher] não tivessem nada em comum, tinham tudo em comum numa coisa: a promessa e a ameaça de homens. Aí elas concordavam, era onde estavam a segurança e o risco” (MORRISON, 2009, p. 94).

Diante de tal perspectiva, é possível inferir que Isabel Allende constrói suas personagens femininas nessa mesma lógica, de diferença e de semelhança, pois Zarité, Eugênia e Rosette são mulheres de locais de fala diferenciados pela raça ou pela classe, porém, sofrem opressão pela ameaça dos homens decidindo seus destinos, assim como são

vulneráveis à violência. Violette, por outro lado, é uma personagem discrepante, visto que é sintomático dizer que ela é um objeto sexual dos homens ricos da colônia de Saint-Domingue. Contudo, ela subverte essa opressão, tornando-se uma mulher sujeito, que escolhe o seu destino, consciente de suas habilidades e que, por isso, não permite ser tratada de forma desigual.

Doreen Massey (2001) argumenta que relações entre sujeitos não devem ser pensadas como dimensões independentes, mas como resultados de construções sociais em um espaço, devido à dinamicidade da interação entre espaço-tempo. Portanto, as autoras trabalham arduamente na construção de suas personagens e de seus enredos, mas suas jornadas de vida, suas histórias ouvidas, seus lugares visitados contribuem para a delimitação de suas histórias. A construção literária, ao mesmo tempo em que depende dessas relações, também independe, pois é possível criar mundos e sociedades inexistentes, utópicas e distópicas. Considerando essa não dependência de viver algo para criar literatura, a narrativa de Allende não pode ser deslegitimada em relação à obra de autores negros, pois o literário compreende as questões sociais concebidas e determinadas dentro de um contexto cultural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Because I, a *mestiza*,
 continually walk out of one culture and into another,
 because I am in all cultures at the same time,
alma entre dos mundos, três, cuatro,
me zumba la cabeza com lo contradictorio.
Estoy norteada por todas las voces que me hablan
simultaneamente.
 (Gloria Anzaldúa)

O poema de Gloria Anzaldúa (2012), *Uma luta de fronteiras/ A struggle of borders*, é um dos meus poemas favoritos e é, talvez, o mais conhecido de sua autoria. Anzaldúa é uma mulher mestiça, lésbica, feminista e demonstra nesse poema o choque de vozes que a constitui enquanto sujeito, bem como o conflito de viver entre fronteiras. Ela enfrenta o dilema de ser rotulada em diferentes categorias que a fazem se debater em mares desconhecidos, pois, para ela, a rigidez dos rótulos é um sinônimo de morte. Pensando nisso, tal como um artifício de enfrentar esse sistema, ela escreve entre duas línguas – inglês e espanhol –, entre diferentes gêneros textuais – ora texto dissertativo, ora poema – e menciona a criação de uma nova consciência, que tem como intuito quebrar a estrutura binária sujeito-objeto.

Essa nova consciência seria um meio de transcender dualidades, uma vez que a proposta dessa mulher-poeta-intelectual (não necessariamente nessa ordem) é que o futuro depende de uma “quebra de paradigmas” (ANZALDÚA, 2012, p. 102), uma transformação no modo de ver e de entender o mundo. Acompanhando tal reflexão, compreendo que os paradigmas aos quais Anzaldúa se refere são as estruturas patriarcais, racistas e classicistas que foram/ são sustentadas ao longo dos anos na sociedade.

A crítica feminista é um campo nos estudos literários que tem politizado o que sempre foi político, dando destaque, entretanto, à relação saber/poder intrínseco no paradigma patriarcal da sociedade, principalmente acerca de afirmações categóricas ditando quem é constituído como sujeito e quem é constituído como objeto (SCHMIDT, 2017). Na esteira desse viés teórico, as pesquisas nesse segmento têm questionado o papel construído para a mulher, já que a ela foi negado representatividade social, política e literária por muito tempo.

O discurso conservador reverbera uma neutralidade ao assegurar áurea de valores a algumas obras, sendo que elas passam a ser consideradas canônicas. Fica evidente um monopólio paternal no espaço teórico e literário no passado e, que, de certo modo, proporciona respaldo para legitimar um discurso único, uma perspectiva única para o estudo

dos textos. Essa forma insólita de analisar processos sociais expõem ou desacreditam os categorizados como não-canônicos. Nesse sentido, o julgamento de valor pelo estético não é suficiente, pois o interesse em uma obra literária, ou não, parte do pressuposto dos processos de conhecimento de um contexto (SCHMIDT, 2017). Desse modo, a partir da movimentação incentivada pela crítica feminista, criaram-se fissuras literárias e teóricas no cânone ocidental, tornando possível às mulheres ganharem espaço no meio editorial, levando a uma nova leitura e interpretação do papel social exercido por elas na obra literária.

Isabel Allende e Toni Morrison, autoras femininas contemporâneas, se encaixam nessas fissuras provocadas pela crítica e escreveram as narrativas *A ilha sob o mar* (2014) e *Compaixão* (2009), respectivamente, em que é possível investigar a condição da mulher no contexto colonial. As obras de Allende e Morrison, em questão, são contextualizadas em espaços díspares (colonização do Haiti e do EUA), porém, é possível assegurar que ambas as narrativas estão engajadas em uma escrita que busca evidenciar o protagonismo de resistência das mulheres. É importante mencionar o fato de que, quando iniciei a pesquisa, meu maior anseio surgiu acerca da diferenciação dos termos literatura de autoria feminina e literatura feminista, pois percebia que existem escritoras que fazem questão de deixar marcado o seu lugar de fala como uma literatura de autoria feminina, enquanto que outras deixavam explícito que não existe distinção de gênero no processo criativo literário.

A partir da pesquisa, compreendi que a literatura escrita por homens eurocêntricos esteve no centro das grandes discussões teóricas e não havia o questionamento de que existia uma posição sexista, tal como é ressaltado sobre a marcação do termo literatura de autoria feminina. Portanto, pontuar esse lugar de fala, em que as experiências da mulher são diferenciadas das experiências do homem, é importante e necessário nesse momento histórico-teórico, pois ainda há resistência em aceitar essa produção – extensa e rica – como relevante no território selvagem da crítica literária. Entende-se, assim, que, em contextos opressivos, o fato de a mulher escrever não deve ser considerado apenas no sentido do emocional ou confessional, mas, também, como um ato político e autônomo. A literatura feminista, por sua vez, não exige que a obra seja escrita por uma mulher, mas que evidencie sua resistência à opressão patriarcal e a sua emancipação.

Em segunda instância, considerando a retórica tradicional acerca dos papéis sociais das mulheres, os atribuídos (tratando-se de como elas eram vistas) e os exercidos (tratando-se de como elas os performatizavam), passei a questionar a existência de uma voz homogênea feminina, especialmente no que se refere à diferenciação entre as mulheres não-brancas e as mulheres brancas. Nesse sentido, considera-se que às mulheres brancas eram /são atribuídos

papeis que as identificam, por exemplo, com a figura da Virgem Maria, no que se refere à pureza, à inocência, à maternidade para prover descendentes, enquanto que às mulheres negras eram/são atribuídos papéis de erotismo, de animalesco, de maternidade para prover mão de obra para as plantações. Elas eram chamadas de *breeders*, ou seja, reprodutoras.

Nessa perspectiva, as personagens principais de ambas narrativas são mulheres contextualizadas no período colonial que, *a priori*, seriam posicionadas como o *outro* do homem, como o sexo frágil. Entretanto, Allende e Morrison evidenciam mulheres contraventoras de seus destinos. Compreende-se, assim, que *A ilha sob o mar* (2014) e *Compaixão* (2009) são narrativas que mostram no mínimo três processos de opressão: gênero, homem em relação à mulher; raça, mulher branca em relação à mulher não-branca; e classe, sujeito branco rico ou que possui bens materiais em relação ao sujeito não-branco, a quem não era permitido possuir bens.

Portanto, é possível afirmar que as narrativas de Allende e de Morrison são de autoria feminina-feminista-racial-classicista, pois se preocupam com o papel que a mulher exerce na narrativa, seja como autora, seja como narradora ou seja como personagem. As personagens femininas se impõem contra o sistema opressor, sexista ou racista. Morrison não é uma escritora que se posiciona como feminista, mas há a problematização do que é ser mulher branca, negra ou índia no contexto colonial. Por outro lado, Allende, *una mestiza*, preocupa-se em trazer à tona vozes silenciadas do que forma atualmente o Haiti, um país estigmatizado pela pobreza, considerando que a questão de classe pode ser vista como uma consequência da miscigenação racial.

Por meio dessa pesquisa, procurei desenvolver uma linha de raciocínio que abordasse a crítica feminista como uma importante organização política das mulheres, visto que sua imagem estava atrelada basicamente ao espaço privado, especificamente ao da casa. Nessa perspectiva, ficou evidente, mais uma vez, que a relação da casa com as mulheres não é só de felicidade ou recanto de paz, já que, na maioria das vezes, torna-se um espaço de prisão, de violência e de hostilidade.

As personagens femininas de Allende (Eugênia, Zarité, Rosette e Violette) e Morrison (Rebekka, Florens, Sorrow e Lina) foram organizadas em pares nessa pesquisa, em uma tentativa de compreender as representações sociais e históricas semelhantes, as quais foram submetidas no período colonial. Embora seja possível perceber vários estereótipos impostos às mulheres paralelamente, optei por evidenciar a representação de mulher disciplinada em Rebekka e Eugênia, de mulher erotizada a partir de Florens e Zarité, de mulher violentada em Rosette e Sorrow, assim como de mulher forte em Lina e Violette.

Entendo, a partir disso, que a sociedade manteve essas representações em alguns aspectos na contemporaneidade. Escuta-se diariamente casos de feminicídio, de violência sexual, de racismo e/ou de sexismo; a mulher negra ainda é posta na posição de corpo erotizado e são esses corpos que constituem a maior parte da taxa dos casos de feminicídio no Brasil. Desse modo, discutir o lugar que as mulheres ocupam é essencial, mas discutir a heterogeneidade e políticas públicas para dar suporte a essas mulheres é urgente.

Para problematizar a construção de personagens e a escritura das autoras, procurei estabelecer relações entre os grupos heterogêneos do feminismo, tendo em vista o feminismo interseccional como uma proposta ampla e, simultaneamente, específica. Essa proposta pretende pôr em evidência a existência de um lugar de fala de cada sujeito, assim como montar resistência à noção de hierarquias opressivas, pois não é possível separar as questões de gênero, de raça e de classe da estrutura social. Sendo assim, considerando que os temas colocados em questão se interseccionam recorrentemente, a potência política de organização das mulheres não se baseia em anular as diferenças entre elas, mas depende de nossa capacidade de construir alianças fundamentadas nas diferenças, tais como as personagens femininas de Allende e de Morrison personificaram.

Tenho enfatizado, ao longo do texto, que o movimento feminista não é homogêneo, mas que possui várias vertentes, de modo que as mulheres passam a constituir os grupos que melhor expressam seus anseios de sujeitos políticos, tendo em vista alcançar uma representação na categoria, ou não. Heloísa Buarque de Holanda³⁸ (2018) salienta que as mulheres contemporâneas foram impactadas pela primeira, segunda e terceira onda feminista, porém, ressalta que a sociedade está inserida em uma quarta onda. Essa quarta onda está baseada na organização e na mobilização por meio da internet, na ocupação de lugares e por meio de performances, em que o corpo tido como principal alvo da violência doméstica, marcador da diferença de gênero e de assédio, é ressignificado para se tornar uma plataforma enunciativa do empoderamento feminino.

Nessa perspectiva, percebe-se que existe uma mobilização estratégica por meio da internet, que proporciona acesso imediato de informações acerca do movimento feminista. Contudo, apesar da viralização do feminismo nas redes sociais, autoidentificar-se publicamente como feminista ainda é visto, muitas vezes, como uma identificação com “mulher que odeia homens”, “que nunca terá filhos”, entre outras conclusões incongruentes. Afinal, quem precisa do feminismo? A perspectiva teórica levantada nessa pesquisa sugere

³⁸ De acordo com palestra proferida na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no dia 19 de março de 2018.

que ser/ tornar-se feminista deve perpassar o desejo de querer assegurar para todos os sujeitos a emancipação de padrões opressivos, sejam os padrões de gênero, sejam os de raça, sejam os de classe ou sejam quaisquer outros que tenham a pretensão de dominar e de subjugar as diferenças.

REFERÊNCIAS

- ALLENDE, Isabel. **Eva Luna**. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1987.
- _____. **De amor e de sombra**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- _____. **Paula**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
- _____. **Mi pais inventado**. Barcelona: Areté, 2003
- _____. **A casa dos espíritos**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- _____. **La suma de los días**. Barcelona: Random House Mondadori, 2007.
- _____. **O amante japonês**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.
- _____. **A ilha sob o mar**. Trad. Ernani Ssó. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.
- _____. **Muito além do inverno**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2017.
- ANZALDÚA, Glória. **Borderlands/La Frontera: the new mestiza**. 4. ed. San Francisco: Aunt Lute Books, 2012.
- BAKERMAN, Jane. The Seams Can't Show: An Interview with Toni Morrison. In: **Conversations with Toni Morrison**. ed. Danille Taylor-Guthrie. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 1994.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: Fatos e mitos**. Trad. Sergio Milliet. 3º ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- _____. **O segundo sexo: Experiências vividas**. Trad. Sergio Milliet. 3º ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BACHERLARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Joaquim José Moura Ramos. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- BENSA, Tatiana. Identidad latinoamericana em la literatura del boom. In: **Revista de estudos iberoamericanos**. Nº2, juin, 2005. Disponível em: <<http://blogs.bgsu.edu/span489/files/2009/08/24val2bensa.pdf>>. Acessado em: abr, 2018.
- BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**. São Paulo: Objetiva, 1995.
- BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e literatura: introdução à toponálise**. Franca: Ribeirão gráfica e editora, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1996.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Trad. de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2016.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 2006.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. **O que é escrita feminina**. São Paulo: Brasiliense, 1991 (Coleção Primeiros Passos).

CHRISTIAN, Barbara. **Black Women Novelists: The Development of a Tradition, 1892–1976**, Westport, CT: Greenwood Press, 1980.

CASANOVA, Pascale. **A república mundial das letras**. (Tradução de Marina Appenzeller) São Paulo: Estação liberdade, 2002.

CIXOUS, Hélène. The Laugh of the Meduse. In: **Signs**. Translated by Keith Cohen and Paula Cohen. Chicago, University of Chicago Press, v.1, n.4, summer 1976, p.875-893.

COLLINS, Patricia Hill. **Black feminist thought: knowledge, consciousness, and the politics of empowerment**. 2º edition. New York: Taylor & Francis e-Library, 2002.

CORTÁZAR, Julio. **La literatura latinoamericana de Nuestro Tiempo, en Los años de alumbradas culturales**. Barcelona: Muchnik Editores, 1984, p. 112.

CRENSHAW, Kimberlé. The urgency of intersectionality. In: TED Talks, 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=akOe5-UsQ2o>>. Acessado em: abr/18.

_____. Mapping the margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of color. In: **Stanford Law Review**, v. 43, nº 6, 1991. 1241-1249. Disponível em: <https://alexys.asian.lsa.umich.edu/courses/readings/Crenshaw_Mapping%20the%20Margins.pdf>. Acessado em: abr/2018.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. In: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n.º 26. Brasília, julho-dezembro de 2005, pp. 13-71. Disponível em: <https://docs.wixstatic.com/ugd/d35737_86153db12c474ea6b059742881576ea5.pdf>. Acessado em: set/ 2018.

DAVIS, Angela. **Mulher, raça e classe**. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

EICH, Milena Campos. **Deuses que dançam e conclamam à revolução**: feminismo, afeto e resistência no Haiti colonial de Isabel Allende. Jundiaí, Paco Editorial: 2016.

EMECHETA, Buchi. **The joys of motherhood**. WW Norton & Company, 2011.

FANON. Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Bahia: Editora Edufba, 2008.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Representações de etnicidade**: perspectivas interamericanas de literatura e cultura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura na idade clássica**. Trad. José Teixeira Coelho Neto. 9. ed.. São Paulo: Perspectiva, 1978. b

FOUCAULT, Michel. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Ditos e Escritos III).

FUNCK, Susana Bornéo. Da questão da mulher à questão do gênero. In: ____ (Org.) **Trocando ideias sobre a mulher e a literatura**. Florianópolis: UFSC, 1994.

GIRAUDO, José Eduardo F. **Poética da Memória**: uma leitura de Toni Morrison. Porto Alegre: UFRGS, 1997.

GELEDÉS. **A história dos negros argentinos**: por que eles quase “sumiram” do mapa por lá? [s.l], 20 jun. 2016. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/historia-dos-negros-argentinos-por-que-eles-quase-sumiram-do-mapa-por-la/>>. Acesso em: 13 ago. 2017.

GILMAN, Charlotte Perkins. **O papel de Parede amarelo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. In: **Cadernos Pagu**. Campinas: UNICAMP, 2000.

GUERRA, Lucía. **Mas allá de las máscaras**. México: Ediciones Premiá, 1984.

HARAWAY, Donna. Um manifesto para os cyborgs: ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 80. In: HOLLANDA, H. B. de. (Org.) **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica de cultura, Rio de Janeiro: Rocco, 1994. P. 243-293.

HOOKS, Bell. **Ain't I a woman?** Boston: South End Press, 1981.

KEIZER, Arlene. R. Black feminist criticism. In: **A history of feminism literary criticism**. Edited by Gill Plain and Susan Sellers. United Kingdom: Cambridge University Press, 2007. p. 154-168.

KILOMBA, Grada. **Plantation memories: episodes of everyday racism**. Münster: Unrast Verlag. 2. Auflage, 2010.

LAURET, Maria. African American Fiction. In: **Beginning Ethnic American Literatures**. GRICE, Helena; HEPWORTH, Candida. et.al. Manchester and New York: Manchester University Press, 2001. P. 64- 128.

LAURETIS, Tereza de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, H. B. de. (Org.) **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica de cultura, Rio de Janeiro: Rocco, 1994. P. 206-242.

LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. In: HOLLANDA, H. B. de. (Org.) **Tendências e impasses: o feminismo como crítica de cultura**, Rio de Janeiro: Rocco, 1994. P. 58-71.

LI, Stephanie. **Toni Morrison: a biography**. California: Greenwood, 2010.

MASSEY, Doreen. **Space, place and gender**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994

MILLET, Kate. **A política sexual**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1974.

MORRISON, Toni. **Playing in the dark: Whiteness and literary imagination**. New York: Vintage books, 1990.

_____. **Paradise**. New York, Knopf, 1998.

_____. **O olho mais azul**. Trad. de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Amada**. Trad. de Evelyn Key Massaro. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

_____. **Jazz**. Trad. de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Compaixão**. Trad. Jose Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

_____. **God help the child**. New York: Alfred A. Knopf, 2015,

NAVARRO, Márcia Hope. A mulher em Eva Luna de Isabel Allende. In: **Travessia: Publicação do Programa de Pós- graduação em Literatura/ UFSC**. Florianópolis, n. 21, 2000.

OLIVEIRA, Natália Fontes de. **Of women bounds: motherhood, sisterhood, and the ethics of care in Toni Morrison's Sula and a Mercy**. Dissertação (Mestrado em Letras/ Estudos literários). Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 2011. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECA.P-8EHLMN/nat_lia_fontes_disserta__o.pdf?sequence=1>. Acessado em abr/18.

PAGOTO, Cristian; BONNICI, Thomas. A dupla colonização da mulher no romance A escrava Isaura (1875), de Bernardo Guimarães. In: **Línguas e Letras**. V. 8, n. 15, 2007. P. 147 -164. Disponível em: < file:///D:/Downloads/1151-4014-1-PB.pdf>. Acessado em: nov/16.

PAVANI, Cinara Ferreira. **Uma Sheherazade latino-americana: Eva Luna entre histórias e história**. Tese de Doutorado (UFRGS) Porto Alegre, 2004. Disponível em: Repositório Digital Lume < <http://hdl.handle.net/10183/4218>> Acessado em mar/16.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

RIBEIRO, Djamila. Dissertação, 2015. **Simone de Beauvoir e Judith Butler**: aproximações e distanciamentos e os critérios da ação política. Dissertação de Mestrado (UNESP) Guarulhos, 2015. Disponível em: <<http://ppg.unifesp.br/filosofia/dissertacoes-defendidas-versao-final/dissertacao-djamila-tais-ribeiro-dos-santos>>. Acessado em: mai/18.

_____. **O que é lugar de fala**. São Paulo: Letramento, 2017.

RICHARD, Nelly. De la literatura de mujeres a la textualidad femenina. In: BERENGUER, Carmen et al. **Escribir em los bordes**. Santiago de Chile: Ed. Mujeres cuarto própio, 1990.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Trad. Vera Ribeiro, Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SCHNEIDER, Liane. **Escritoras Indígenas e a Literatura Contemporânea dos EUA**. João Pessoa: Ideia, 2008.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, H. B. de. (Org.) **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica de cultura, Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SCHMIDT, Rita Terezinha. **Recortes de uma história**: a construção de um fazer/saber. In: Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas. Org. RAMALHO, Cristina. Rio de Janeiro: Elo, 1999. P. 23- 40.

_____. (Org.) **Sob o signo do presente; intervenções comparatistas**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2010. P. 43-54.

_____. Mulher e Literatura. In: **Descentramentos/Convergências**: Ensaios de Crítica feminista. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017.

_____. Para além do dualismo natureza/cultura: ficções do corpo feminino. In: **Descentramentos/Convergências**: Ensaios de Crítica feminista. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017.

_____. Centro e margens: reflexões sobre a historiografia literária. In: **Descentramentos/Convergências**: Ensaios de Crítica feminista. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017.

SCOTT, Joan. História das mulheres. In: BURKE, Peter (Org) **A escrita da história**: Novas perspectivas. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

SHRIVASTA, Jaya; YELDHO, Joe Varghese. A cognitive approach to the trauma narrative in Toni Morrison's *A Mercy*. In: **Language and semiotic studies**. v. 2, nº 1. 2016. Disponível em:

<https://www.researchgate.net/publication/299532347_A_Cognitive_Approach_to_the_Trauma_Narrative_in_Toni_Morrison's_A_Mercy>. Acessado em: mai/2018.

SILVA, Liliam Ramos da. **Recordar para (re)contar: representaciones de la protagonista negra em tres novelas históricas hispanoamericanas**. Tese (Doutorado em Letras/Estudos Literários) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

SMITH, Barbara. Towards a Black Feminist Criticism. In: **The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory**, ed. Elaine Showalter, London: Pantheon, 1985.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**. Trad: Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

TIBURI, Márcia. **Feminismo em comum para todas, todes e todos**. São Paulo: Ed. Rosa dos tempos.

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

WOOLF, Virginia. **Women in fiction**. In: collected essays. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1929, v. 2, p. 141 -148.

_____. **Um teto todo seu**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

XAVIER, Elódia. Reflexões sobre a narrativa de autoria feminina. In: XAVIER, Elódia (org.). **Tudo no feminino: a mulher e a narrativa brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

_____. **Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.

_____. **A casa na ficção de autoria feminina**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2012.

YUVAL-DAVIS, Nira. Women, ethnicity and empowerment: towards transversal politics. In: WEBNER, Pnina & MOODOD, Tariq (eds.). **Gender and nation**. London: SAGE Publications, 1997.

ZOLIN, Lucia Ozana. Literatura de autoria feminina. BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lucia Ozana (Orgs.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3 ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 327-336.