

**JULIANA SILVEIRA PAIVA**

**A REPRESENTAÇÃO FEMININA NO  
ROMANCE *OUTROS CANTOS*, DE MARIA  
VALÉRIA REZENDE**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS  
MONTES CLAROS - MG  
Dezembro/2018**

**JULIANA SILVEIRA PAIVA**

**A REPRESENTAÇÃO FEMININA NO  
ROMANCE *OUTROS CANTOS*, DE MARIA  
VALÉRIA REZENDE**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de pesquisa: Literatura e Modernidade

Orientadora: Dra. Andrea Cristina Martins Pereira

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS  
MONTES CLAROS - MG  
Dezembro/2018**

Paiva, Juliana Silveira.  
P149r Representação feminina no romance *Outros cantos*, de Maria Valéria Rezende [manuscrito] / Juliana Silveira Paiva. – Montes Claros, 2018.  
118 f.

Bibliografia: f. 109-118.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros -

Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL,  
2018.

Orientadora: Profa. Dra. Andrea Cristina Martins Pereira.

1. Representação feminina. 2. Identidade. 3. Memória. 4. *Outros cantos* - Rezende, Maria Valéria, 1942 - . I. Pereira, Andrea Cristina Martins. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título.



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS



Dissertação de Mestrado intitulada **A REPRESENTAÇÃO FEMININA NO ROMANCE *OUTROS CANTOS*, DE MARIA VALÉRIA REZENDE**, de autoria da mestranda em Letras – Estudos Literários **Juliana Silveira Paiva**, aprovada pela banca examinadora constituída pelas seguintes professoras:

Prof.ª Dr.ª. Andrea Cristina Martins Pereira (orientadora – Unimontes)

Prof.ª Dr.ª. Roberta Maria Ferreira Alves (UFVJM)

Prof.ª Dr.ª. Alba Valéria Niza Silva (Unimontes)

Prof.ª Dr.ª. Ivana Ferrante Rebello  
Coordenadora do Mestrado  
em Letras/Estudos Literários  
Unimontes - Masp 374222-8

Prof.ª Dr.ª. Ivana Ferrante Rebello e Almeida

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Montes Claros, 11 de dezembro de 2018.

*A todos aqueles que resistem, em  
nome da vida, da liberdade e do sonho*

## **AGRADECIMENTOS**

Em primeiro lugar, e sempre, a Deus, por cada porta que me abre e pela companhia em todos os caminhos.

A Eduardo, Cecília e Mateus, meus amores, parceiros de minha vida. O simples fato de vocês existirem e a certeza de estarem comigo a cada dia trazem a tranquilidade necessária para eu seguir com qualquer projeto. A meus queridos pais, Maria Célia e José, pelo amor, confiança, apoio e orações em todos os momentos de minha vida. A meu irmão Bruno, pelo apoio e torcida.

À professora Andrea Cristina Martins Pereira, pela orientação e pela liberdade que me deu para que eu me encontrasse na minha pesquisa, o que certamente fez toda a diferença para o resultado final. Sua tranquilidade e confiança foram fundamentais para equilibrar minha ansiedade.

Aos professores Alba Valéria Niza Silva e Osmar Pereira Oliva, pelas contribuições oferecidas na Qualificação. Aos demais professores do PPGL com quem pude aprender ao longo do mestrado.

Aos colegas da turma 2017, pela convivência e solidariedade, real ou virtual, durante esses meses. Foi um grande prazer conhecer cada um de vocês!

Ao IFNMG, pela oportunidade de dedicar-me integralmente às atividades do mestrado. Em especial, agradeço os colegas da Assessoria de Comunicação, Andreia, Braulio, Marcos e Gustavo, que ficaram sobrecarregados nesses últimos meses, mas, mesmo assim, tenho certeza de que torceram por mim.

A Maria Valéria Rezende, por ter escrito um texto tão inspirador e por ter me recebido com tamanha gentileza e simplicidade.

*A literatura pode muito. Ela pode nos estender a mão quando estamos profundamente deprimidos, nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver. Não que ela seja, antes de tudo, uma técnica de cuidados para com a alma; porém, revelação do mundo, ela pode também, em seu percurso, nos transformar a cada um de nós a partir de dentro. [...] O leitor comum, que continua a procurar nas obras que lê aquilo que pode dar sentido à sua vida, tem razão contra professores, críticos e escritores que lhe dizem que a literatura só fala de si mesma ou que apenas pode ensinar o desespero. Se esse leitor não tivesse razão, a leitura estaria condenada a desaparecer num curto prazo.*

Tzvetan Todorov

## RESUMO

O objetivo desta dissertação é analisar a representação feminina no romance *Outros cantos* (2016), da escritora contemporânea Maria Valéria Rezende, a partir de três eixos: a representação propriamente dita, identidade e memória. A partir da crítica feminista da literatura e dos estudos de gênero, o trabalho faz uma leitura da representação da narradora-protagonista que, na juventude, foi viver no sertão nordestino para cumprir uma missão de militante política contrária ao regime militar ditatorial, e sua amiga sertaneja. A primeira, uma mulher emancipada social e politicamente, sujeito de suas próprias escolhas; a outra, uma sertaneja forte, obrigada a invadir o espaço tipicamente masculino para garantir a sobrevivência, mas disposta a seguir submissa aos ditames patriarcais. Duas mulheres ficcionais tão distintas, entre as quais se estabelece uma forte relação marcada por diferenças, complementaridade e identificação – um jogo de alteridades e identidades. Esse jogo compõe a análise sobre a questão da identidade da protagonista, usando como contraponto não apenas a amiga sertaneja, mas também os outros sertanejos com quem ela conviveu. Subsidiaram as discussões, teorias e críticas sobre identidade, pós-modernidade, globalização e trânsitos característicos da contemporaneidade. Do esforço de ressignificação identitária da protagonista empreendido ao longo da narrativa, em busca do auto(re)conhecimento, o que há de mais significativo é a negociação que ela empreende no sentido de situar-se em relação ao sertão e à identidade sertaneja, na qual o senso de pertencimento desempenha papel central. Nessa negociação, uma das principais ferramentas de que a narradora lança mão é a memória, as suas e as dos sertanejos. Nesse ponto, colaboram para a análise, especialmente, as discussões teóricas que dizem da estreita relação entre identidade e memória. Ao confrontar suas memórias com o cenário pós-moderno de pressa, consumismo e caos, em que vive no presente, ou com uma personalidade idealista e sonhadora, a narradora revela seus dilemas e embates. Mas, ao final da negociação, ela consegue conciliar suas “porções” identitárias mais significativas, assim como o passado e o presente, e assumir novo compromisso com o futuro. Com *Outros cantos*, Maria Valéria Rezende colabora para uma justiça histórica, ao trazer à tona, ainda que no campo ficcional, tanto a participação de mulheres na militância de oposição à ditadura no Brasil, quanto histórias miúdas de outros excluídos condenados ao silêncio e ao esquecimento pela historiografia oficial.

**PALAVRAS-CHAVE:** Maria Valéria Rezende; *Outros cantos*; representação feminina; identidade; memória.

## ABSTRACT

The aim of this dissertation is to analyze the female representation in the novel *Outros cantos* (2016), by the contemporary writer Maria Valéria Rezende, from three axes: the representation itself, identity and memory. Based on feminist literary criticism and on the studies of gender, this work is an interpretation of the representation of the narrator and protagonist who, in her youth, moved to the northeastern backlands to accomplish her mission as a political militant against the dictatorial military regime, and also of her backlander friend. The first, a socially and politically emancipated woman, subject of her own choices; the other, a strong backlander, forced to invade the typically masculine space to ensure survival, but willing to remain submissive to the patriarchal dictates. Two distinctive fictional women, between whom there is a strong relationship marked by differences, complementarity and identification – a game of otherness and identities. This game composes the analysis on the question about the identity of the protagonist, having as a counterpoint not only her backlander friend, but also the others dwellers with whom she lived. The discussions are subsidized on the theories and critiques about identity, post-modernity, globalization and transits which are features of contemporaneity. The effort of identity reassignment undertaken by the protagonist throughout the narrative, in search of (self)acknowledge, is the most significant negotiation act, as she endeavors to place herself towards the backlands and towards her identification with that place, in which the sense of belonging plays a central role. In this negotiation, one of the main tools the narrator uses is memory, hers and those of the backlanders. In this respect, the theoretical discussions about the close relation between identity and memory were of great importance for the analysis. As she confronts her memories with the hustle of the post-modern scenario, consumerism and chaos, where she lives in the present, or with an idealistic and dreamy personality, the narrator reveals her dilemmas and struggles. Nonetheless, at the end of the negotiation, she is able to conciliate her most significant “portions” of identity, as well as the past and the present, making a new commitment to the future. Through *Outros cantos*, Maria Valéria Rezende collaborates for a historical justice, as she brings up, regardless the fictional field, both the participation of women in militancy opposed to the dictatorship in Brazil, and small stories of other excluded people condemned to silence and oblivion by official historiography.

**KEYWORDS:** Maria Valéria Rezende; *Outros cantos*; female representation; identity; memory.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>CAPÍTULO 1 - REPRESENTAÇÃO FEMININA: AS DUAS (OU MÚLTIPLAS) FACES DA MOEDA</b> .....	17
1.1 Representação .....	18
1.2 Crítica feminista .....	20
1.3 Gênero .....	23
1.4 Representação e poder .....	25
1.5 A representação feminina em <i>Outros cantos</i> .....	29
<b>CAPÍTULO 2 - IDENTIDADE: A BUSCA DE UMA MULHER EM TRÂNSITO</b> .....	51
2.1 Identidade: autodeterminação e narrativa ficcional .....	54
2.2 Identidade individual, uma polêmica .....	56
2.3 <i>Outros cantos</i> : Maria e a negociação com a identidade .....	58
2.3.1 Pertencimento e tensão global <i>versus</i> local .....	69
<b>CAPÍTULO 3 - MEMÓRIA: UM CANTO ENTOADO POR MUITAS VOZES</b> .....	78
3.1 Memória e identidade .....	79
3.2 <i>Outros cantos</i> : a busca de Maria por meio da memória .....	81
3.2.1 Como se fosse um filme: associações possíveis (e quase inevitáveis) .....	84
3.2.2 Memórias e embates da narradora-protagonista .....	89
3.2.3 Outras vozes ecoam: Fátima e os sertanejos .....	96
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	105
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	109

## INTRODUÇÃO

Maria, 70 anos, embarca num ônibus rumo a algum lugar do sertão nordestino para levar sua experiência como educadora popular a um sindicato de trabalhadores rurais. Enquanto o veículo cuida do deslocamento físico, ela empreende outra travessia, por meio da memória, a momentos marcantes de sua vida, como passagens por países de três continentes no período em que esteve exilada e, principalmente, a primeira vez no sertão. Quarenta anos antes, durante a ditadura militar, a então militante de resistência ao regime chegava sozinha à comunidade (fictícia) de Olho d'Água, para viver sob o disfarce de alfabetizadora de adultos do programa Mobral (Movimento Brasileiro de Alfabetização). Mas sua verdadeira missão era “despertar [...] a consciência e a força do povo para mudar aquele mundo de injustiças” (REZENDE, 2016, p. 139) e preparar o caminho para a chegada de seus companheiros, que intentavam criar ali uma célula de organização popular contra a opressão. Vivendo a vida dura ao lado dos sertanejos, no entanto, ela percebeu que tinha muito mais a aprender do que a ensinar, e foi neste contexto que a sertaneja Fátima assumiu relevância em sua trajetória. Enquanto narra para si mesma suas memórias, Maria observa pela janela do ônibus um sertão que não reconhece como seu, aquele que deixou para trás, fugida, alguns meses depois de chegar, avisada pelos amigos de Olho d'Água quando o Exército aproximava-se, procurando “gente estranha”.

Em linhas gerais (e de forma infinitamente menos admirável que a original), essa é a história contada no romance *Outros cantos* (2016), de Maria Valéria Rezende, que constitui o *corpus* de nossa pesquisa de mestrado. O objetivo geral deste trabalho é analisar a representação das duas principais personagens femininas supracitadas – a narradora-protagonista, Maria, e sua amiga Fátima – e o modo como a memória entra nesse processo de construção.

*Outros cantos* traz uma narrativa não linear, fragmentada, dividida em três partes – apenas numeradas, sem títulos, introduzidas por epígrafes literárias – e publicada em volume de 146 páginas pela editora Alfaguara. Em 2017, o livro rendeu à autora o

Prêmio Literário Casa de las Américas<sup>1</sup>, na categoria romance brasileiro, e o Prêmio São Paulo de Literatura, na categoria melhor romance do ano; no Jabuti, ficou em terceiro lugar na categoria romance. Em 2018, foi publicado em Cuba, tendo a versão em espanhol recebido o título de *Cantos lejanos* (Editora Casa de las Américas).

Trata-se do último romance de Maria Valéria Rezende, que publicou o primeiro livro de ficção, *Vasto mundo*, em 2001. Desde então, sua produção vem ganhando destaque em prêmios literários, incluindo outras edições do Jabuti: em 2009, ficou em segundo lugar na categoria infantil, com o livro *No risco do caracol* (2008); em 2013, em terceiro, na categoria juvenil, com o romance *Ouro dentro da cabeça* (2012); em 2015, foi a vencedora nas categorias romance e livro do ano de ficção, com *Quarenta dias* (2014); em 2018, esteve entre os finalistas na categoria conto, com a coletânea *A face serena* (2017). É também autora do romance *O voo da guará vermelha* (2005), das coletâneas de contos *Modo de apanhar pássaros à mão* (2006), *Histórias daqui e d'acolá* (2009) e *Histórias nada sérias* (2017), do livro de poesias *Ninho de haicais* (2018), além de coautora de outros títulos literários. Alguns desses livros foram publicados na Espanha, na França e em Portugal.

Há anos Maria Valéria Rezende vive em João Pessoa, capital paraibana, mas ela vem de outros cantos. Nasceu em Santos (SP), em 1942, em uma família de escritores. Leitora voraz desde a infância, cultivou, também desde muito cedo, o hábito da escrita, “por divertimento” ou “pelo prazer de escrever” – “Nunca tive a intenção de ser escritora”, afirma (REZENDE, 2018)<sup>2</sup>. Na juventude, tornou-se freira da Congregação de Nossa Senhora Cômegas de Santo Agostinho, de que ainda faz parte. Sua vida foi marcada pelo envolvimento em causas sociais e políticas. Começou na década de 1960, quando atuou como dirigente nacional da Juventude Estudantil Católica (JEC). Militou contra a ditadura militar brasileira, ajudando pessoas contrárias ao golpe de 1964 a esconderem-se do regime ou fugirem do país. Por questões de segurança, em 1972, foi enviada por sua congregação para fazer um trabalho na Europa e, antes de voltar ao Brasil, passou também pela Argélia, pelos Estados Unidos e pelo México.

---

<sup>1</sup>Prêmio oferecido anualmente pela instituição cubana homônima, fundada em 1959 com o intuito de promover a arte e a literatura, tendo como princípio a integração do continente. (Casa de las Americas, site).

<sup>2</sup>Entrevista concedida pela escritora Maria Valéria Rezende à autora desta dissertação em 24 de janeiro de 2018, na cidade de João Pessoa (PB). Na oportunidade, foram abordados, entre outros assuntos, biografia da autora, concepção sobre literatura, processo de criação ficcional, literatura de autoria feminina, representação de personagens femininas na literatura e memória.

Embora afirme que o romance *Outros cantos* não é autobiográfico, a autora admite que emprestou parte de seu percurso de vida à protagonista. Além da militância política em comum com a personagem, a escritora traz no currículo a experiência de uma vida dedicada à educação popular, inclusive no Nordeste, para onde se mudou na década de 1970. Até mesmo o contexto da chegada da personagem Maria ao sertão nordestino é similar ao que a autora encontrou quando foi viver no sertão pernambucano em 1972, em Caraibeiras (município de Tacaratu), “uma vilazinha que vivia só de tecer redes” (REZENDE, 2018), assim como a fictícia Olho d’Água.

“Só posso escrever sobre o que conheço” (CASARIN, 2016, s/p.), afirmava a autora em entrevista à revista *Carta Capital*. Na ocasião, ela comentava a onipresença dos excluídos em suas narrativas, povoadas de personagens pobres, simples, marginais, sertanejos, migrantes... e mulheres. Quer representadas enquanto sujeitos de suas próprias vidas, desafiando os ditames da sociedade patriarcal; quer flagradas (e denunciadas) em sua condição persistente de subserviência, limitadas a papéis previamente definidos, as personagens de Maria Valéria Rezende fazem refletir sobre a condição feminina e suas formas de representação.

Ao dar voz a mulheres por meio de seus textos, a autora segue a tendência de várias escritoras brasileiras contemporâneas de tornar a mulher sujeito do próprio discurso, conforme identificado pela crítica feminista da literatura, um dos vários instrumentos de que se dispõe atualmente para a leitura e interpretação de textos literários. De acordo com Elódia Xavier (1990), em seu ensaio “Por uma teoria do discurso feminino”, a própria autoria feminina pode ser entendida como marginal. Para a estudiosa, a leitura do texto de várias escritoras brasileiras do século XX, como Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Lya Luft, Adélia Prado, entre outras, evidenciou a existência de uma “ótica comum”:

A condição feminina, vivida e transfigurada esteticamente, é um elemento estruturante nesses textos; não se trata de um simples tema literário, mas da substância mesma de que se nutre a narrativa. A representação do mundo é feita a partir da ótica feminina, portanto, de uma perspectiva diferente (para não dizer marginal), com relação aos textos de autoria masculina. [...] A mulher, vivendo uma condição especial, representa o mundo de forma diferente. (XAVIER, 1990, p. 236).

Acreditamos que neste contexto pós-moderno<sup>3</sup>, marcado pela multiplicidade de vozes, é importante estudar a forma como a mulher torna-se sujeito do próprio discurso e o modo como ela constrói a representação feminina por meio da literatura. Para tanto, é relevante amparar-se na crítica feminista, que tem o “o intuito de desestabilizar a legitimidade da representação, ideológica e tradicional, da mulher na literatura canônica” (ZOLIN, 2009a, p. 106). Além disso, por trás da escolha do objeto de pesquisa desta dissertação, está a crença de que estudar a literatura produzida por mulheres no Brasil é contribuir para minimizar uma injustiça da historiografia literária oficial, que constituiu um cânone primordialmente masculino.

Apesar de nossa vivência acadêmica sugerir que esse viés está em alta – pelo enfoque de algumas disciplinas e grande número de eventos e publicações sobre o tema –, pesquisa recente realizada por Regina Dalcastagnè (UnB), Anderson da Mata (UnB) e Igor Graciano (Unilab) sobre o teor da crítica acadêmica dá indícios de que a realidade dos Estudos Literários no Brasil ainda pende para o tradicional (GOMES, 2017). Para a pesquisa, foram analisados 2.155 artigos sobre literatura brasileira publicados em dez periódicos acadêmicos com Qualis A1, abrangendo um período de 15 anos.

Os resultados apontam para a predominância de estudos sobre textos de autores masculinos e as ocorrências mais frequentes não surpreendem: Guimarães Rosa (121 textos), Machado de Assis (108), Carlos Drummond de Andrade (51) e Antonio Candido (também com 51). Na sequência, vem Clarice Lispector, com 47 textos. Considerando apenas os artigos acadêmicos de autoria feminina, Clarice Lispector sobe para o 3º lugar e Carolina Maria de Jesus aparece na 10ª posição. Com relação ao elenco de autores usados nas referências teóricas, a primeira mulher da lista é Linda Hutcheon, na 15ª posição. “Como ela não aborda questões de gênero e é estrangeira, vê-se que o espaço para a inteligência feminista brasileira no campo da teoria ainda é bem restrito na crítica acadêmica.” (GOMES, 2017, p. 5).

Como contribuição ao estudo da produção literária feminina contemporânea, acreditamos, ainda, ser relevante pesquisar a produção de uma autora que, apesar de paulista, vive fora do eixo privilegiado pelo mercado editorial e pela crítica, mas dentro do debate sobre os problemas e as limitações do campo literário no que se refere

---

<sup>3</sup> A pós-modernidade compreende o período iniciado na segunda metade do século XX (HALL, 2005) e que se estende até os dias atuais.

especificamente à produção feminina no Brasil. Maria Valéria Rezende é um dos nomes que iniciou a mobilização do movimento Mulherio das Letras, coletivo que reúne mais de seis mil mulheres – entre escritoras, críticas e pesquisadoras – conectadas por meio do Facebook, num espaço virtual de divulgação, diálogo, colaboração e incentivo ao protagonismo feminino nas letras. Em outubro de 2017, o Mulherio teve seu primeiro encontro nacional, em João Pessoa, e a partir daí passaram a ser realizados vários encontros regionais (Mulherio das Letras, site; Mulherio das Letras 2018, grupo fechado do Facebook).

Com produção ficcional recente, Maria Valéria Rezende ainda não recebeu muita atenção da academia. Em consulta realizada na Internet, por meio de sites de busca acadêmica<sup>4</sup>, foram registradas 27 ocorrências de trabalhos de cunho acadêmico-científico sobre a autora e seus textos, sendo uma tese de doutorado, três dissertações de mestrado (uma delas produzida na Universidade da Madeira, em Portugal), 15 artigos, cinco trabalhos de conclusão de curso de graduação, duas resenhas e uma entrevista. Desses, apenas dois trabalhos (artigos) fazem referência a *Outros cantos*.

A pesquisa que originou esta dissertação foi de cunho bibliográfico, baseando-se na análise do *corpus* e em textos teóricos de referência sobre os três eixos temáticos que nortearam o estudo: representação feminina, identidade e memória. Para tanto, contribuíram não apenas o campo dos Estudos Literários, mas também outros universos teóricos, principalmente os Estudos Culturais, a Sociologia, a História, a Geografia e a Filosofia, evidenciando, como nos lembra Sandra Regina Goulart Almeida (2015), a natureza transdisciplinar que perpassa os discursos em nossos tempos. Ela afirma que, da mesma forma que os Estudos Literários vêm se nutrindo dos outros campos teóricos, eles têm cada vez mais “fornecido as bases para reflexões de outros campos disciplinares como forma de materializar os discursos teóricos da contemporaneidade” (ALMEIDA, 2015, p. 24).

Nesse contexto, Almeida, citando Beatriz Sarlo, comenta ainda a respeito do papel da literatura e, especificamente, sobre a literatura produzida por mulheres:

---

<sup>4</sup>A consulta foi realizada no dia 28 de maio de 2018, nos seguintes sites de busca: Academia.edu (<https://www.academia.edu>), Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (<http://bdtd.ibict.br/vufind>), Google Acadêmico (<https://scholar.google.com.br>), Portal de Periódicos Capes (<http://www.periodicos.capes.gov.br>) e Scielo (<http://www.scielo.br>).

Como postula Beatriz Sarlo, a “literatura, é claro, não dissolve todos os problemas colocados, nem pode explicá-los, mas nela um narrador sempre pensa *de fora* da experiência, como se os humanos pudessem se apoderar do pesadelo, e não apenas sofrê-lo” (2007, p. 119). É precisamente a partir de uma experiência de fora que pretende se “apoderar do pesadelo” que podemos pensar o papel das escritoras contemporâneas que assumem, por vezes, a posição da intelectual que observa, analisa e questiona seu tempo, por vezes por meio de uma visão balizada pelas questões de gênero, deixando transparecer de forma contundente os efeitos dos fenômenos atuais nas relações humanas. (ALMEIDA, 2015, p. 26, grifo da autora).

É um pouco disso que pretendemos mostrar por meio das reflexões teóricas e críticas empreendidas nos três capítulos que compõem este trabalho. O primeiro deles, intitulado “Representação feminina: duas (ou múltiplas) faces da moeda”, parte das discussões acerca das representações sociais, passa pela crítica feminista da literatura e pela discussão sobre gênero, para chegar à análise da representação das personagens Maria e Fátima em *Outros cantos*. Embasamo-nos, entre outras, nas concepções dos seguintes autores: Denise Jodelet (2001), Lúcia Osana Zolin (2009a; 2009b), Heloísa Buarque de Hollanda (1990), Elódia Xavier (1990; 2002), Judith Butler (2003), Simone de Beauvoir (1967), Pierre Bourdieu (2012), Guacira Lopes Louro (1997), Luis Felipe Miguel e Flávia Biroli (2014), Cristina Scheibe Wolff (2007) e Mirian Goldenberg (1997).

O capítulo 2, “Identidade: a busca de uma mulher em trânsito”, aborda outros vieses da questão identitária, para além do gênero, que entram na composição da protagonista de *Outros cantos*. Nesse momento, a personagem Fátima e os demais sertanejos servirão como contraponto a Maria. Diante da complexidade teórica envolvida em tema tão polêmico, optamos por não eleger um conceito único sobre identidade para guiar a discussão, mas trabalhar nuances da questão que se desenham no contexto da pós-modernidade as quais julgamos significativas para a análise empreendida. Entre essas nuances, destacamos reflexões sobre a concepção de sujeito; identidade cultural e identidade individual; pertencimento; tendência globalizante *versus* tendência local; além dos trânsitos e deslocamentos (metafóricos e literais) contemporâneos. Orientaram nossa discussão autores como Stuart Hall (2005; 2014), Zigmunt Bauman (2001; 2005), Manuel Castells (1999), Hassan Zaoual (2003), Mara Coelho de Souza Lago (1999), Kathryn Woodward (2014), Tomaz Tadeu da Silva (2014) e Sandra Regina Goulart Almeida (2015).

O capítulo 3 é intitulado “Memória: um canto entoado por muitas vozes”. Partindo da discussão sobre o forte imbricamento entre memória e identidade, a proposta é analisar como esse processo se dá no romance *Outros cantos*. Discutimos, nessa última parte da dissertação, a forma como as memórias acionadas pela narradora autodiegética – as suas, as de Fátima e as dos outros sertanejos – contribuem para constituir a representação dos personagens e a configuração das identidades. São muito significativas nesse momento da discussão as considerações sobre os diferentes narradores evocados e as funções que suas narrativas exercem no contexto da narrativa. Além disso, o capítulo pincela as aproximações do romance em foco com o cinema, tanto em relação à forma de contar a história quanto ao imaginário despertado. Contribuíram para a discussão autores como Jacques Le Goff (2013), Beatriz Sarlo (2007), Michael Pollak (1992), Joël Candau (2012), Henri Bergson (1999), Walter Benjamin (1987), Silviano Santiago (1991), Lucia Helena Vianna (2003) e Tânia Pellegrini (2003).

Ao final do percurso, esperamos que nosso trabalho contribua para a discussão acerca da produção literária feita por mulheres no Brasil e da representação feminina na literatura contemporânea. Intentamos, ainda, colocar em evidência o texto de Maria Valéria Rezende, como forma de instigar investigações futuras a seu respeito.

**Capítulo 1**  
**REPRESENTAÇÃO FEMININA: AS DUAS (OU**  
**MÚLTIPLAS) FACES DA MOEDA**

## 1.1 Representação

A literatura é um discurso de representação e, como tal, uma forma de conhecimento sobre o mundo. Partimos dessa premissa, que sintetiza o entendimento presente no âmbito deste trabalho acerca da relação que se estabelece entre a literatura e o mundo, para dedicar-nos à questão da representação, central na análise aqui proposta. Presente em todas as ciências sociais e humanas, o conceito diverge em função dos contextos e enfoques de cada uma delas. Nos Estudos Literários, remete, inicialmente, ao polêmico conceito de *mimese*<sup>5</sup>, termo que desde a antiguidade grega é o mais correntemente empregado para falar da relação da literatura com o mundo ou, em outros termos, com a realidade.

No entanto, outras concepções acerca do fenômeno da representação parecem-nos, aqui, mais fecundas, a exemplo da noção de representação social que, segundo Denise Jodelet (2001), vem frutificando desde as últimas décadas no século XX, na interface entre a abordagem psicológica e a sociológica, e interessa a todas as ciências humanas e sociais, em diversos domínios e assuntos. É aplicável, por exemplo, ao

---

<sup>5</sup>Inicialmente tomada no sentido de imitação da natureza, cópia ou espelho da realidade, posteriormente traduzida como representação, a *mimese* deu origem a diversas (e nada pacíficas) interpretações. Entendida como imitação de uma aparência de realidade – e, portanto, imitação da imitação, imagem da imagem ou simulacro da realidade –, a poesia mimética foi condenada por Platão por ser um processo enganador, que perturbava e deformava a realidade. Já para Aristóteles, a imitação era uma ação congênita ao homem e estava relacionada à forma como ele aprende sobre o mundo e o apreende. Assim, a *mimese* seria uma ação criadora por meio da arte; teria, portanto, natureza ativa e não reativa. Tem-se a visão clássica da arte como imitação da natureza e, especificamente na literatura, da palavra como mero veículo para essa transposição. Essa perspectiva clássica da arte – e da literatura – como representação só começa a ser questionada por meio de debate iniciado no século XIX pelos românticos, que defenderiam a valorização da subjetividade do artista frente à imitação de modelos, normatizadores da arte. Assim, a *mimese* deveria ser abandonada e substituída pela expressão do gênio criador. Na sequência, a escola Realista resgata a relação de referencialidade entre a literatura e a realidade, reforçada pelo ideal de precisão. Diante da sucessão de perspectivas que se seguiram acerca da relação entre a literatura e o mundo – ora defendendo, ora denegando a *mimese* –, Antoine Compagnon (2001) identificou “dois clichês adversários, o antigo e o moderno”, que resultam em uma “alternativa intimidante: a literatura fala do mundo, a literatura fala da literatura” (COMPAGNON, 2001, p. 97). Na perspectiva antiga, o autor enquadra a tradição aristotélica, humanista, clássica, realista, naturalista e mesmo marxista; na moderna, a teoria literária – entendida como crítica da ideologia e análise linguística do texto literário (formalismo) –, que questionou a *mimese* e “insistiu na autonomia da literatura em relação à realidade, ao referente, ao mundo, e defendeu a tese do primado da forma sobre o fundo, da expressão sobre o conteúdo, do significante sobre o significado, da significação sobre a representação” (COMPAGNON, 2001, p. 97). A doutrina da autorreferencialidade do texto literário – para a qual concorreram perspectivas do formalismo francês, do formalismo russo, do *new criticism* norte-americano, do estruturalismo e até do pós-estruturalismo – entende que a literatura só traz referências a si mesma, colocando como central a intertextualidade.

estudo sobre papéis e atores sociais, como mulheres, e diferenciação de gênero (que nos interessa especialmente).

De acordo com Jodelet, criamos representações para nos orientarmos quanto ao mundo ao nosso redor – objetos, pessoas, acontecimentos, ideias –, saber como nos comportar, como dominar este mundo e resolver problemas que ele nos apresenta; para, enfim, interpretarmos o mundo. Mas não criamos essas representações sozinhos, apenas a partir de nossa porção mental e afetiva, pois não vivemos isolados. Elas são sociais. Daí surge a noção de representação social como “forma de conhecimento, socialmente elaborada e partilhada, com um objetivo prático, e que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social” (JODELET, 2001, p. 22). Essa visão comum partilhada por membros de um grupo pode, no entanto, conflitar com a de outros grupos, sendo fonte de trocas e conflitos. Trata-se, pois, de um processo dinâmico.

As representações sociais são naturalmente apreensíveis em várias ocasiões: “Elas circulam nos discursos, são trazidas pelas palavras e veiculadas em mensagens e imagens midiáticas, cristalizadas em condutas e em organizações materiais e espaciais.” (JODELET, 2001, p. 17-18). O poder performático das palavras e dos discursos, de acordo com a autora, é um dos fatores que explicam “a força com a qual as representações instauram versões da realidade, comuns e partilhadas” (JODELET, 2001, p. 32). A literatura, como forma de discurso ou de texto, em sentido amplo, não poderia, obviamente, esquivar-se desse quadro.

Nesse contexto, é pertinente a observação feita por Richard Johnson (2010), no âmbito dos Estudos Culturais, sobre a necessidade de entender a mediação que existe entre a realidade e sua representação em um texto – aqui, entendido em sentido mais amplo que o texto literário. Segundo ele, é

possível ler os textos como formas de representação desde que se compreenda que estamos sempre analisando a representação de uma representação. O primeiro objeto, aquele que é representado no texto, não é um evento ou um fato objetivo: ele vem com significados que lhe foram atribuídos a partir de alguma prática social. (JOHNSON, 2010, p.107-108.).

## 1.2 Crítica feminista

Nossa discussão converge, a partir de agora, para o foco principal deste capítulo inicial, a saber, a representação feminina na literatura – ou, em termos mais amplos, à representação de gênero. Essa é uma das questões a que se tem dedicado a crítica feminista, que, segundo Lúcia Osana Zolin, trata-se de “um modo de ler a literatura confessadamente empenhado, voltado para a desconstrução do caráter discriminatório das ideologias de gênero, construídas, ao longo do tempo, pela cultura” (ZOLIN, 2009b, p. 218). Assim, ler literatura com base em conceitos da crítica feminista, para a autora,

implica investigar o modo pelo qual tal 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 que, historicamente, têm aprisionado a mulher e tolhido seus movimentos. (ZOLIN, 2009b, p. 218).

Zolin recorda-nos que desde a década de 1960, quando se desenvolveu o pensamento feminista, a mulher passou a ser o foco de estudo de diversas áreas, incluindo os Estudos Literários e a Crítica Literária. Com o marco inicial em 1970, quando da publicação da tese de doutorado da americana Kate Millet, *Sexual politics*, a crítica feminista da literatura expôs e passou a questionar a prática literária e acadêmica fundadas em bases patriarcais e, portanto, nas relações de poder entre os sexos, conforme ocorrem na vida doméstica e civil e são reproduzidas na literatura – onde predominam os valores estabelecidos por homens. De acordo com Zolin, Millet trouxe à baila a discussão sobre os papéis secundários ocupados por personagens femininas em textos de autoria masculina, e também por mulheres que escreviam e produziam crítica.

Zolin explica que dessas discussões surgiu o que atualmente tem-se como a crítica feminista mais tradicional, que se baseia na mulher como leitora e tenta identificar que tipo de papéis são representados pelas personagens femininas, a que temas e estereótipos eles estão ligados e as conotações positivas e negativas implicadas nessas formas de representação. A autora enfatiza que a análise apurada das relações de gênero na literatura, a que corresponde o esforço da crítica feminista tradicional, “aponta claramente para as construções sociais padrão, edificadas, não necessariamente por seus

autores, mas pela cultura a que eles pertencem, para servir ao propósito da dominação social e cultural masculina” (ZOLIN, 2009b, p. 227). Dessa forma, o feminismo evidencia o caráter social (e não natural) das relações de gênero e que “muito frequentemente as referências sexuais aparentemente neutras são, na verdade, engendradas em consonância com a ideologia dominante” (ZOLIN, 2009b, p. 227).

A representação feminina e das relações de gênero na literatura escrita por homens não é, no entanto, o único foco da crítica feminista. No artigo “A crítica feminista no território selvagem”, Elaine Showalter (1994) explica que, paulatinamente, o direcionamento mudou das leituras revisionistas para a pesquisa sobre a literatura de autoria feminina. Essa segunda tendência da crítica – a qual ela denominou de ginocrítica (do inglês, *gynocritics*), para enfatizar a diferença em relação à tendência androcêntrica – tem como tópicos “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; e a evolução e as leis de uma tradição literária de mulheres” (SHOWALTER, 1994, p. 29).

As tendências da crítica feminista contemporânea podem ser agrupadas segundo quatro enfoques prioritários, conforme analisados por Showalter (1994) e apresentados de forma bastante didática por Zolin (2009b): biológico, linguístico, psicanalítico e político-cultural. O enfoque biológico pode dar-se de duas formas: de um lado pela tradição do patriarcado, que encerrou a mulher a papéis sociais ditados por sua natureza – por seu corpo ou, mais precisamente, pelo útero; por outro lado, celebrado por feministas radicais, que consideram os caracteres biológicos femininos como sinônimo de superioridade e tomam “o corpo como textualidade e fonte de imaginação” (ZOLIN, 2009b, p. 229). Da crítica sob o viés linguístico ou textual vêm a preocupação com uma possível diferença no uso da linguagem entre homens e mulheres, a contestação do controle que o masculino exerce sobre a linguagem e a proposta de uma linguagem própria das mulheres. As teorias psicanalíticas englobam os dois vieses anteriores – biológico e linguístico – e concentra-se nas “especificidades da escrita feminina (*écriture féminine*) à luz da teoria da fase pré-edípica de Lacan” (ZOLIN, 2009b, p. 229). Já o enfoque político-cultural reúne diversas linhas: tendências marxistas que buscam elementos para basear a crítica na relação entre gênero e classe social;

tendências que relacionam experiências do sujeito feminino com sua produção literária; e análise da literatura escrita por mulher com base no contexto histórico-cultural.

Esses vieses, segundo Zolin, estão contidos nas duas principais correntes da crítica feminista contemporânea, a anglo-americana e a francesa, que, resguardadas as devidas diferenças, estruturam-se sobre um mesmo eixo, baseado na análise e no questionamento do sistema patriarcal sobre o qual estão assentadas as sociedades ocidentais. De acordo com Showalter,

A ênfase recai, em cada país, de forma diferente: 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. Todas estão lutando para encontrar uma terminologia que possa resgatar o feminino das suas associações estereotipadas com a inferioridade. (SHOWALTER, 1994, p. 31).

Outra grande contribuição da crítica feminista foi promover o resgate de escritoras e obras esquecidas pelas historiografias oficiais, que sempre compuseram cânones primordialmente masculinos, a exemplo do que ocorreu no Brasil. O esforço de pesquisa e crítica nesse sentido arqueológico é apontado por Zahidé Lupinacci Muzart no artigo “A questão do cânone” (1995), em que incluiu o gênero da autoria como uma das determinantes para composição do cânone literário e conseqüente formação da historiografia literária. Outros fatores determinantes, segundo ela, são os “grupos de poder” – universidade, crítica, mídia e eixo geográfico editorialmente privilegiado – e a “dominante da época”, uma confluência de fatores que vai da ideologia a questões literárias como estilo e gênero textual.

O resultado desse trabalho de resgate pode ser comprovado pela grande quantidade de nomes – no Brasil, principalmente de escritoras do século XIX – que saíram do ostracismo e vieram à tona nos últimos anos, por meio de antologias, reedições de textos literários e propostas de revisão de critérios para formulação da historiografia, a exemplo do que faz Muzart: “A mulher, no século XIX, só entrou para a História da Literatura como objeto. É importante, [sic] reverter o cânone, mostrar o que aconteceu, quando o objeto começou a falar.” (MUZART, 1995, p. 90). Esforço que favorece e estimula, também, a produção de mulheres escritoras da atualidade, a

exemplo da brasileira Maria Valéria Rezende, autora do romance que é foco deste trabalho.

### 1.3 Gênero

Seja para tratar da representação de mulheres “de papel”, seja para discutir questões afeitas à autoria e suas implicações para os textos literários, uma categoria central para a crítica feminista da literatura – assim como para o feminismo, de maneira geral – é o gênero. Mais do que uma ferramenta analítica, trata-se de uma ferramenta política aplicada no sentido da reconfiguração das relações de poder (LOURO, 1997).

Heloísa Buarque de Hollanda, em estudo sobre mulher e literatura no Brasil, afirma que, nas décadas de 1960 e 1970, a introdução dessa categoria “representou o aprofundamento e a expansão das teorias críticas feministas” (HOLLANDA, 1990, s/p). Mas já na segunda metade da década de 1980, começou-se a questionar a perspectiva limitadora encerrada no conceito de gênero e nas ideias dele derivadas: “De uma forma não muito diversa daquela dos estudos centrados na identidade e na diferença sexual, o conceito de gênero ainda explicitaria uma tendência em universalizar a oposição homem/mulher.” (HOLLANDA, 1990, s/p).

É nesse contexto que surgem as proposições de Teresa de Lauretis (1994), para quem o conceito de gênero como diferença sexual, que esteve no cerne dos escritos feministas e práticas culturais dos anos de 1960 e 1970, mostrou-se muito limitado para dar conta das análises críticas, por manter a discussão nos termos do próprio patriarcado que se propunha combater:

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

De acordo com Lauretis, tomar gênero unicamente como diferença sexual seria supor, por exemplo, a existência de um tipo universal de “Mulher”, de uma essência

feminina que não daria conta de “articular as diferenças entre as mulheres ou, talvez mais exatamente, as diferenças nas mulheres” (LAURETIS, 1994, p. 207). Em vez disso, o que ela propõe é tomar o gênero não apenas como uma condição relativa ao sexo, mas como representação de uma relação de pertencimento do sujeito a uma classe, grupo ou categoria. Enfim, a representação de uma relação social, portanto, uma construção.

Entre as proposições que a autora faz para ampliar o conceito, está a ideia de que a construção do gênero vem se efetuando ao longo da história por meio das “tecnologias do gênero”, como narrativas culturais, a exemplo da literatura; meios de comunicação, como o cinema; e discursos institucionais (religioso, político, médico, científico). Juntos, eles têm o “poder de controlar o campo do significado social e assim produzir, promover e ‘implantar’ representações de gênero” (LAURETIS, 1994, p. 228).

Ao repensar o gênero, por meio de uma genealogia que contempla campos discursivos distintos, como a Psicanálise e o Estruturalismo, Judith Butler apresenta uma proposta ainda mais radical para a crítica feminista em *Problemas de gênero* (2003). Mais do que pensar o gênero como construção feita a partir de atributos cultural e historicamente atribuídos a cada sexo, ela considera que também o sexo não é um fato natural, mas uma construção:

O gênero não deve ser meramente concebido como a inscrição cultural de significado num sexo previamente dado (uma concepção jurídica); tem de designar também o aparato mesmo de produção mediante o qual os próprios sexos são concebidos. Resulta daí que o gênero não está para a cultura como o sexo para a natureza; ele também é o meio discursivo/cultural pelo qual “a natureza sexual” ou o “um sexo natural” é produzido e estabelecido como “pré-discursivo”, anterior à cultura, uma superfície politicamente neutra *sobre a qual* age a cultura. (BUTLER, 2003, p. 25, grifos da autora).

Na defesa de sua tese, Butler procura mostrar que também o corpo é uma construção, e questiona, entre outros, os discursos da Biologia e da Medicina sobre determinação sexual, apontando instabilidades e mesmo incoerências na atribuição de sexo com base em fatores cromossômicos e em caracteres sexuais primários e secundários. No limite, casos de hermafroditismo exemplificariam essas incoerências e a insuficiência/inadequação dos parâmetros para atribuição de sexo. “A maior parte do

pensamento feminista, porém, não tem problema em aceitar o ‘sexo’ como uma variável dicotômica simples e perene.” (MIGUEL; BIROLI, 2014, p. 80).

Segundo Butler, conceber o sexo como pré-discursivo é uma das estratégias para manter a estabilidade da estrutura binária masculino/feminino – como correspondência entre sexo, gênero e desejo – e da matriz da heterossexualidade idealizada e compulsória a que estamos sujeitos. Para ela, o gênero não é substantivo (a pessoa não “é” de um gênero), mas “*performativamente* produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência de gênero” (BUTLER, 2003, p. 48, grifo da autora), por meio da estilização corporal repetida e da repetição de atos, gestos e outras formas discursivas. Por isso ela fala em termos de “fábula do gênero” e de sua construção enquanto “ficção reguladora”.

Seguindo a lógica de desnaturalizar concepções hegemônicas, Butler ataca a noção essencializada de “mulheres” como categoria portadora de uma identidade comum e definida, tomada como o sujeito do feminismo. Mesmo enquanto um plural, a categoria “mulheres” é, para a autora, problemática, por não dar conta de incoerências e inconsistências históricas implicadas no gênero e pela necessidade de articulá-lo com outras modalidades identitárias, como raça, classe, etnia e região.

Para ampliação desse debate teórico feminista, Hollanda (1990) aponta como um dos caminhos possíveis e atraentes para a crítica investir incisivamente no campo das múltiplas e heterogêneas demandas femininas e nas diferenças apresentadas entre mulheres de diversos contextos e situações. Por isso, ela considera muito importante o enfoque que os estudos sobre a mulher em sociedades periféricas recebeu desde as últimas décadas do século XX: “São estes estudos os grandes responsáveis pelo movimento de inclusão dos temas racismo, antissemitismo, imperialismo, colonialismo e a ênfase nas diferenças de classe no debate feminista mais recente.” (HOLLANDA, 1990, s/p).

## **1.4 Representação e poder**

Falar sobre representação implica também tratar dos jogos de poder nela implicados, como nos lembra Guacira Lopes Louro (1997). A autora faz referência a

estudo realizado por Tomaz Tadeu Silva (1996), em que ele destaca que as formas como os grupos sociais são representados podem dizer do quanto eles gozam de poder e de “quem é, mais frequentemente, ‘objeto’ e ‘sujeito da representação’. Em outras palavras, podem nos apontar quem utiliza o poder para representar o outro e quem é apenas representado” (LOURO, 1997, p. 102). Dito ainda de outra forma, o lugar privilegiado que um sujeito ocupa na sociedade, em termos de raça, classe social, gênero e outros fatores, garante-lhe o direito de falar – pretensamente, de um ponto de vista universal – e, ao mesmo tempo, manter o outro silenciado.

É nesses termos que se dá a análise que Michelle Perrot faz em *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros* (1992). Na parte do livro que cabe às mulheres, enfocando principalmente o século XIX e início do XX, a autora analisa como elas foram, muitas vezes, silenciadas e excluídas da história da Europa Ocidental. Para Perrot, o “ofício do historiador”

é um ofício de homens que escrevem a história no masculino. Os campos que abordam são os da ação e do poder masculinos, mesmo quando anexam novos territórios. Econômica, a história ignora a mulher improdutiva. Social, ela privilegia as classes e negligencia os sexos. Cultural ou "mental", ela fala do Homem em geral, tão assexuado quanto a Humanidade. Célebres – piedosas ou escandalosas –, as mulheres alimentam crônicas da “pequena” história, meras coadjuvantes da *História!* (PERROT, 1992, p. 185, grifos da autora).

Da mesma forma, segundo Perrot, os materiais usados pelos homens para construir a história são produtos do monopólio masculino sobre o texto (documentos, publicações, periódicos, etc.), ou seja, sobre as ferramentas públicas de representação. Como a quantidade de fontes diretas para falar das experiências femininas – textos produzidos por mulheres – é muito inferior, os homens continuaram a ser seus porta-vozes.

Em um dos artigos pioneiros no sentido de identificar a história da mulher no Brasil, escrito em 1987 – na ocasião, um novo campo de estudo –, Maria Beatriz Nizza da Silva identificou essa mesma limitação. Segundo ela, em nosso país, devido ao analfabetismo feminino e à ausência da imprensa, mesmo após a criação das primeiras tipografias (a partir de 1808), só se teve acesso direto ao discurso das brasileiras tardiamente, no século XIX. Sobre o período anterior,

temos de nos contentar em conhecer os desejos, vontades, queixas ou decisões das mulheres através da linguagem formal dos requerimentos ou petições, manejada pelos homens. A linguagem masculina dos procuradores e advogados sobrepõe-se, deformando-a, a uma linguagem feminina original e inatingível. (SILVA, 1987, p. 22).

Da história para a literatura, encontramos situação análoga: homens brancos de classe média alta, como portadores do discurso dominante, mantiveram seu domínio de expressão, apagando perspectivas marginais, como a da escrita de mulheres (ZOLIN, 2009a). No Brasil, este foi o quadro até meados do século XX.

Da mesma forma que passa pela questão do poder, Cíntia Schwantes recorda-nos que a representação está sempre enredada pela subjetividade de “alguém que determina o que é essencial e deve ser preservado e o que é acessório e pode ser descartado” (SCHWANTES, 2006, p. 11). Dessa forma, em um contexto em que a experiência masculina é valorizada frente à feminina, “o traço essencial a qualquer representação vai se prender à experiência masculina” (SCHWANTES, 2006, p. 11). Segundo Zolin (2009b), os textos canônicos da literatura brasileira, na maior parte de autoria masculina, sempre tenderam a configurar as mulheres de forma bastante estereotipada e maniqueísta, como sedutoras, megeras, perigosas e imorais ou indefesas, anjos ou demônios. Ou, na perspectiva de análise de Ruth Silviano Brandão, pode-se dizer que “o lugar da personagem feminina na literatura brasileira” foi configurado enquanto “discurso de discurso masculino, repetição e eco, a construção da heroína alicerçando-se na morte de sua identidade” (CASTELLO BRANCO; BRANDÃO, 1989, p. 59).

E a escrita de autoria feminina do século XIX e início do século XX, muitas vezes, sucumbiu a essas representações estereotipadas da literatura canônica masculina, reduplicando valores patriarcais e circunscrevendo a mulher ao lar e a papéis socioculturais tidos como naturalmente moldados para ela. Foi o que aconteceu, por exemplo, com a literatura produzida por Maria Firmina dos Reis e Júlia Lopes de Almeida (XAVIER, 2002).

Mas a crítica feminista tem mostrado que a produção literária feminina brasileira, sobretudo depois da década de 1960, seguiu caminhos diversos em relação às obras consideradas canônicas no que tange à representação das mulheres, como nos aponta Zolin (2009b). Segundo ela, a reviravolta veio a partir do momento em que as escritoras passaram a basear-se em suas experiências pessoais, e não mais em ditames da cultura

patriarcal, para tratarem de temas como identidade, sexualidade e as angústias das mulheres, além de outros temas especificamente femininos. E os reflexos dessa mudança de enfoque para a representação das personagens femininas na literatura escrita por mulheres passaram a ser notórios, como pode ser lido nos textos de Clarice Lispector, para citar apenas o exemplo mais recorrente e apontado por Elódia Xavier (2002; 1990) como um “divisor de águas” a partir do qual as mulheres conquistaram espaço significativo na cena literária nacional, com postura subversiva em relação à ordem vigente no que tange aos papéis cabíveis às mulheres ou, em outras palavras, às questões de gênero.

Algumas décadas mais tarde, já no século XXI, a escritora Maria Valéria Rezende vem trazer sua colaboração para o cenário da produção literária feminina brasileira, escrevendo, principalmente, sobre pobres e marginalizados – invisíveis do ponto de vista geográfico, social e econômico. Nesse contexto, ela dá vez e voz às mulheres, para quem a marginalização pode vir também na forma de encerramento a papéis sociais previamente definidos, já traçados por outrem e alheios à própria vontade. A respeito dessa condição da mulher, que muitas vezes vemos refletida e problematizada em seus livros, a autora comenta: “te olham e te dão um papel. A gente não é só o que quer ser, é também o que nos ensinaram a ser. E [a respeito de] o que nos ensinaram explicitamente é mais fácil reagir, criticar, do que [em relação a] o que nos entra pelos poros, sem nem percebermos” (REZENDE, 2018).

É exatamente sobre esses papéis sociais e sua relação com a questão de gênero que devemos nos debruçar na próxima seção deste capítulo, ao analisarmos a representação das personagens Maria e Fátima do romance *Outros cantos*, de autoria de Rezende (2016). Também concorrerão, para a análise, a configuração dos espaços sociais por onde elas circulam e, subsidiariamente, a representação de alguns personagens secundários.

## 1.5 A representação feminina em *Outros cantos*

Antes de discutirmos sobre a representação feminina no romance *Outros cantos*, é necessário definir alguns conceitos operatórios empregados pela crítica feminista da literatura que embasarão a análise. Apesar de ser consensual, já tendo sido, inclusive, referenciado algumas vezes neste trabalho, consideramos importante apresentar uma definição para patriarcalismo, conceito empregado para dizer de uma antiga organização familiar baseada na figura de um chefe (patriarca), de quem não se contesta a autoridade sobre o grupo (ZOLIN, 2009b). Trata-se de um conceito-chave para falar da dominação masculina e da opressão por ela imposta à mulher, não apenas nos contextos familiares, mas em todas as esferas da sociedade em que esse modelo prevalece.

Também serão particularmente relevantes para a discussão as categorias mulher-sujeito e mulher-objeto, empregadas para caracterizar o comportamento feminino em relação aos paradigmas da sociedade patriarcal. A “mulher-sujeito é a marcada pela insubordinação aos referidos paradigmas, por seu poder de decisão, dominação e imposição; enquanto a *mulher-objeto* define-se pela submissão, pela resignação e pela falta de voz” (ZOLIN, 2009b, p. 219, grifos da autora).

Restam-nos, ainda, duas considerações a fazer antes de enveredar pela análise da representação de duas mulheres ficcionais tão distintas. Em primeiro lugar, dizer que o esforço de análise só nos será possível a partir de uma concepção ampla e não essencialista de gênero, como “uma categoria social imposta sobre um corpo sexuado” (SCOTT, 1995, p. 218). É tomada, pois, como categoria relacional, socialmente construída e remodelada historicamente, uma representação, portanto, e não um dado biológico. A segunda consideração baseia-se no estudo de Pierre Bourdieu (2012) sobre a dominação masculina, processo historicamente reproduzido pela lógica androcêntrica. Ao tratar sobre as conquistas que vêm se verificando para algumas mulheres nos últimos anos, sobretudo no mundo do trabalho, o sociólogo francês lembra que, mesmo que algumas experiências específicas aproximem as mulheres, elas continuam separadas entre si em função de suas “diferenças econômicas e culturais, que afetam, entre outras coisas, sua maneira objetiva e subjetiva de sentir e vivenciar a dominação masculina — sem com isso anular tudo que está ligado à diminuição do capital simbólico trazido pela feminilidade” (BOURDIEU, 2012, p. 112).

Feitos os devidos preparativos, partamos, então, nessa viagem junto com Maria, a narradora-protagonista de *Outros cantos*, rumo ao sertão nordestino, para levar sua experiência de educadora popular. No caminho, ela rememora sua primeira passagem por aqueles cantos, no povoado de Olho d'Água, há quatro décadas, nos anos de chumbo da ditadura militar – provavelmente na década de 1970<sup>6</sup>. Militante de oposição ao governo militar, integrante de algum movimento possivelmente de vinculação religiosa (hipótese endossada pelo excerto abaixo, que liga sua missão e a de seus companheiros à fé), Maria chegava sozinha ao sertão nordestino sob o pretexto de trabalhar como professora, na alfabetização de adultos, depois de passar por três continentes em situação de exílio, praticamente sozinha. Na realidade, sua missão era “preparar o terreno” para seus companheiros de luta:

Saberia, sim, abrir uma frente de inserção, preparar pacientemente a vinda dos demais para fermentar, por longo tempo, a consciência, a organização, a longa luta, verdadeiramente popular, de baixo para cima, alastrando-se pouco a pouco por todo o país e o continente, contra todas as formas de opressão. Os que acreditaram nas armas como estopim para que o povo se levantasse e se libertasse iam sendo dolorosamente dizimados. [...] O caminho, que queríamos democrático, seria muito mais longo e diferente, nosso papel, mergulhar “no seio do povo”, tornar-nos como “peixes dentro d'água”, nas margens, nas fábricas, no campo, nas palafitas, nas serras, desaparecer como o “fermento na massa”, manter e tornar libertadora a fé até então manipulada e distorcida para transferir a outra vida qualquer esperança, recompensa para quem aceitasse as dores deste mundo. (REZENDE, 2016, p. 105-106).

A partir dessas primeiras referências, já é possível traçar um perfil geral de nossa protagonista: uma mulher sonhadora, idealista, corajosa, determinada, emancipada social e politicamente, enfim, uma mulher-sujeito de suas próprias escolhas: ““Por que invento agora ilusões para convencer-me de minha volta a um daqueles outros exílios que me ofereceram e não reconheço que estou neste lugar, escondido e descorado, *escolhido por mim* como meu próprio deserto?”” (REZENDE, 2016, p. 17, grifo meu).

---

<sup>6</sup>Apesar de o romance não citar datas, supõe-se que a experiência de Maria no sertão de Olho d'Água tenha ocorrido na década de 1970, com base no cruzamento de duas informações oferecidas pelo texto. A primeira é que Maria seria professora do Mobral (Movimento Brasileiro de Alfabetização), criado em 1970 pelo governo militar, com a proposta de alfabetização funcional de jovens e adultos; o programa existiu até 1985 (MENEZES; SANTOS, 2001). Mas, pelo nível da repressão que o país vivia, explícito no medo que assolava Maria constantemente e na presença do Exército nas imediações procurando “gente estranha”, acredita-se ser mais provável que essa fase do romance seja ambientada na década de 1970, talvez nos anos iniciais. Isso porque, no período de 1979 a 1985, ainda sob o regime militar, o Brasil viveu um período de reabertura política (Portal Memórias da Ditadura).

Ou, ainda, nas palavras da própria Maria, uma “mulher assim tão diferente e solta no mundo” (REZENDE, 2016, p. 104), num nítido reconhecimento de que se distanciava da noção de mulher enquanto “ser-percebido” pelo olhar masculino e pelo que esse olhar elege como atributos e sinônimo de feminilidade (BOURDIEU, 2012, p. 118).

Para situá-la em relação ao contexto social em que foi forjada e, ainda, com o que ela passou a conviver quando chegou ao Nordeste pela primeira vez, devemos voltar alguns anos antes e lembrar que a década de 1960 foi marcada por “muitas mudanças de comportamento de mulheres e homens em seus papéis de gênero no Brasil. Essas mudanças não se fizeram da noite para o dia e nem atingiram a [sic] todas as classes sociais e regiões ao mesmo tempo” (WOLFF, 2007, p. 99).

Tomando como base a definição de feminismo forjada por Constância Lima Duarte, em sentido amplo e não panfletário, como “todo gesto ou ação que resulte em protesto contra a opressão e a discriminação da mulher, ou que exija a ampliação de seus direitos civis e políticos, seja por iniciativa individual, seja de grupo” (DUARTE, 2003, p. 152), podemos dizer que Maria é um produto do feminismo. Em estudo sobre a história do movimento feminista brasileiro, Duarte identifica quatro momentos em que o movimento ganhou maior visibilidade e esteve próximo de concretizar suas bandeiras, chamados de “momentos-onda”. O último deles foi a década de 1970, marcada pela revolução sexual das mulheres e pela discussão sobre a igualdade de direitos em relação aos homens, mas que no Brasil teve que assumir “marcas distintas e definitivas, pois a conjuntura histórica impôs que elas se posicionassem também contra a ditadura militar e a censura, pela redemocratização do país, pela anistia e por melhores condições de vida” (DUARTE, 2003, p. 165).

Foi exatamente esse contexto e uma boa dose de idealismo que levaram a personagem Maria a sua primeira viagem ao sertão:

Eu fazia trinta anos no dia em que me meti pela primeira vez nesta aridez. Ainda não se havia espalhado por toda a terra a ilusão de poder-se fraudar o tempo e afastar indefinidamente o envelhecimento e a morte com técnicas cirúrgicas e calistênicas, fórmulas químicas, discursos de autopersuasão, mantras, injeções, próteses, lágrimas e incensos. Então, só era possível fazê-lo tornando-nos heróis, mártires, mitos, símbolos. Apostava-se a vida no que acreditávamos ser maior que a nossa própria vida. Encher de sentido o tempo era, então, mais urgente pois tão passageiro, urgência de marcar o mundo com nossa existência, mesmo que arriscando-nos a torná-la ainda mais breve. (REZENDE, 2016, p. 10).

Ao criar a narrativa da personagem Maria, a escritora Maria Valéria Rezende dá sua parcela de contribuição, mesmo que no campo ficcional, para “contar a história invisível que foi escrita por mulheres” militantes que participaram dos movimentos de esquerda brasileiros, como nos lembra Mirian Goldenberg, no artigo “Mulheres e militantes” (1997, p. 350). Depois de pesquisar a representação de uma geração de mulheres militantes que atuaram politicamente antes e depois do golpe militar de 1964, ela concluiu que a história oficial geralmente as relegou a um papel secundário, como coadjuvantes dentro das organizações, sempre como “mulher de”, “companheira de” ou “filha de” algum grande homem. “Aos homens cabem as decisões políticas (o mundo das ‘ideias’) e as ações práticas (o mundo público). Às mulheres, o suporte familiar e caseiro (o mundo doméstico) para que estes homens possam continuar realizando suas ‘nobres’ atividades políticas.” (GOLDENBERG, 1997, p. 352-353).

Entretanto, apesar da possível injustiça do registro histórico, o fato é que as mulheres participaram ativamente dos movimentos de oposição aos militares e, com o Ato Institucional nº 5, o famoso AI-5, quando o governo apertou as rédeas da repressão, em 1968, muitas delas foram obrigadas a se exilar ou viver na clandestinidade, como nos lembra Maria Amélia de Almeida Teles (2014). Segundo ela, aquelas que ficaram, mesmo muitas vezes tendo sido separadas de seus companheiros, “foram à luta de forma mais autônoma e por sua própria vontade. Enfrentaram o machismo da esquerda, seja na luta armada, nas greves operárias ou nos movimentos populares nas periferias e nas áreas rurais” (TELES, 2014, p. 14). Machismo, aliás, que os trabalhos consultados a respeito da participação de mulheres na militância de esquerda são unânimes em apontar em relação aos diversos movimentos e organizações da época, para os quais a luta por direitos ainda não perpassava as questões de gênero (COLLING, 2004; GOLDENBERG, 1997; WOLFF, 2007).

Considerando o quadro esboçado, pode-se dizer que a protagonista do romance *Outros cantos* subverte a ordem vigente sucessivas vezes. Em primeiro lugar, por não abraçar os papéis de esposa e mãe tradicionalmente imputados pela ideologia patriarcal às mulheres de sua época; depois, pela militância política contra o poder instituído, o regime militar ditatorial; e, uma vez mais, pela posição autônoma que assume dentro de seu movimento de resistência ao incumbir-se, sozinha, da missão junto à comunidade de Olho d’Água. Assim, mesmo que o planejamento da missão tenha sido pensado por

homens, o que não é mencionado no romance, o fato é que ali, no sertão, Maria estava sozinha, entregue à própria sorte, com a missão de colocar os planos em prática, resistir às adversidades de um ambiente tão inóspito e pensar novas estratégias de ação, caso algo não saísse como o esperado: “Devia desenrolar-me sozinha, incomunicável pelo tempo que fosse necessário, para não despertar suspeitas, até criar as condições para a vinda dos outros.” (REZENDE, 2016, p. 105). Participava, pois, do mundo público, conforme citado por Goldenberg, das *decisões e ações práticas*, não estava encerrada ao mundo doméstico como mero suporte para a militância masculina.

Na representação de Maria, não se apresenta o dilema entre o “destino de mulher” e a “vocação de ser humano”, como identificado por Simone de Beauvoir. No clássico *O segundo sexo* (1967), a filósofa e feminista francesa afirma que o homem tem a seu favor o fato de que, desde a infância, quando recebe o aprendizado para uma existência livre e voltada para o mundo, sua “vocação de ser humano” não contraria seu destino de macho. Já para a mulher, “ao contrário, há divórcio entre sua condição propriamente humana e sua vocação feminina” (BEAUVOIR, 1967, p. 74). Essa vocação, “imperiosamente ditada” pela sociedade governada pelo homem, implica para a mulher, entre outros, passividade, resignação, falta de liberdade e de autonomia. No livro, originalmente publicado em 1949, Beauvoir dizia que essa vocação devotava a mulher a um destino tradicional e natural: o casamento e os papéis dele decorrentes, como esposa, mãe e avó. Para o homem, por outro lado, o casamento seria uma questão de escolha e não um destino. Além de encerrada na oposição escolha *versus* destino, a concepção do casamento também pode ser entendida, segundo Beauvoir, em termos de transcendência *versus* imanência<sup>7</sup>:

Sendo ele o produtor, é quem supera o interesse da família em prol da sociedade e lhe abre um futuro cooperando para a edificação do futuro coletivo: ele é quem encarna a transcendência. A mulher está votada à

---

<sup>7</sup> Transcendência e imanência são termos recorrentes em *O segundo sexo* para caracterizar a situação de oposição estabelecida entre homens e mulheres na sociedade. Em sua filosofia existencialista, Simone de Beauvoir estudou esses movimentos do existir (movimentos ontológicos) realizados pelo sujeito para constituir-se enquanto ser soberano de sua existência. Como explica Márcia Regina Viana (2010), para Beauvoir, a transcendência é o movimento que permite ao sujeito superar seu estado inicial, está “vinculada ao contínuo movimento subjetivo de superação do dado do mundo e lançamento de si ao novo” (VIANA, 2010, p. 21). Já a imanência é a ausência de movimento, em que o ser permanece passivo e não supera o estado inicial, continua a ser o mesmo. É “o não exercício da liberdade de constituir-se. A imanência pode ser resultado da opressão ou pode ser realizada como escolha, e acontece quando o ser demite-se de sua condição de sujeito soberano.” (VIANA, 2010, p. 21).

perpetuação da espécie e à manutenção do lar, isto é, à imanência. (BEAUVOIR, 1967, p. 169).

No ensaio “Por uma teoria do discurso feminino”, Xavier (1990) aponta o dilema entre o “destino de mulher” e a “vocação de ser humano” como uma das constantes nas narrativas de várias escritoras brasileiras do século XX, em que as personagens veem-se divididas entre a domesticação e o confinamento representados pelo lar e o desejo de autorrealização. A protagonista de *Outros cantos*, porém, já fez sua escolha; se ela viveu dilemas sobre seguir ou não os papéis socialmente impostos à mulher, eles nos foram poupados.

Fugir ao “destino de mulher” e seguir a “vocação de ser humano” significa forçar a passagem da *essência à existência*, dicotomia que marca a cultura patriarcal, em que

A mulher é sempre tomada como essência, pois existência pressupõe problematidade ontológica e ética e necessidade de assumir riscos e fazer escolhas. As consequências são significativas, pois o que tem sido considerado como definidor do ser humano é a capacidade de lançar-se ao mundo, enfrentar riscos e ultrapassar a imanência. (PASSOS, 2002, p. 62).

Assim, pela leitura de *Outros cantos*, não restam dúvidas quanto ao enquadramento da narradora-protagonista em relação a essa dicotomia.

Conforme apontado pela crítica feminista da literatura, para as personagens femininas criadas por escritoras contemporâneas, “assumir riscos e fazer escolhas” passa, frequentemente, pelo gozo da liberdade sexual e da busca de experiências nesse campo. Entretanto, essa questão, tão cara à autoria feminina atual – e que, na opinião da escritora Maria Valéria Rezende, corre o risco de tornar-se um novo estereótipo da representação feminina, o da “mulher liberada” (REZENDE, 2018) – não é colocada para a personagem Maria. Não para a jovem militante, dublê de professora do Mobral, vivendo a vida dura junto ao povo sertanejo e o medo da repressão, quando “era escassa a esperança e custava enorme cansaço, senão mantê-la, pelo menos manter-se à tona do desespero” (REZENDE, 2016, p. 103). Nem mesmo para a Maria narradora, uma experiente educadora popular, dona de um idealismo mais modesto, revoltada com o excesso de tecnologia, o autismo digital e o excesso de pressa dos tempos pós-modernos.

Segundo Butler,

Se alguém “é” uma mulher, isso certamente não é tudo 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 identidade discursivamente construídas. (2003, p. 20).

Cristina Scheibe Wolff (2007), em artigo sobre as relações de gênero na luta da esquerda armada no Brasil à época da ditadura, recorre a essas considerações de Butler com o propósito de traçar um paralelo com a situação dos militantes de esquerda que pesquisou. Ela afirma que “se alguém foi um guerrilheiro, isso não é tudo que ele foi; naquele momento mesmo ele ou ela era também um homem ou mulher, filho/a, pai ou mãe, negro/a ou branco/a ou mestiço/a, era estudante, operário/a, camponês/a, professor/a” (WOLFF, 2007, p. 99).

Recorrendo a Butler e Wolff, propomos, então, um novo paralelo para dizer da situação da narradora-protagonista de *Outros cantos*. Apesar de idealista e extremamente dedicada a sua causa e à missão que tinha a cumprir em Olho d’Água, militante de esquerda e revolucionária não era tudo o que Maria era. Ela era também uma mulher cheia de ilusões românticas e fantasias, o que, em alguns momentos, roubavam seu foco e apontavam, talvez, na direção de outras vivências possíveis, mais doces e prazerosas que as permitidas pela vida de militante disfarçada de professora no sertão nordestino. Essas ilusões e fantasias são representadas pela recorrência de um olhar masculino perturbador, sempre o mesmo olhar, com que Maria deparou-se em diferentes lugares e momentos da sua vida, no Rio de Janeiro e na São Paulo de sua adolescência, em Paris, na Argélia, no México e no sertão nordestino, desta vez na figura de um “vaqueiro encantado” de passagem por Olho d’Água, onde procurava a solidariedade dos sertanejos para matar sua sede:

Agora era Tonho, Antônio, como já tinha sido Harley, Mauro, Borges, Michel, Said, Paulinho, Miguel... Sempre capaz de mudar de nome e de aparência, mas denunciado pelo olhar que me fixava. Verdade? Ou eu, mais uma vez, delirava? Efeito do sol quente, da estranheza, da insegurança sobre o futuro próximo? Seria possível? Sempre ele ou nunca o mesmo, pura ilusão, invenção de menina boba e romântica? Como saber se nunca trocamos nem uma palavra? (REZENDE, 2016, p. 54).

Dos furtivos encontros com os donos daquele olhar – que Maria sempre suspeitava serem guerrilheiros, revolucionários ou heróis –, ela trazia pequenas lembranças, objetos guardados no fundo de seu baú, sugestivamente, em uma caixinha de madeira entalhada por seu avô para servir-lhe de porta-joias. “Amuletos” ou “patuás” a que recorria nos momentos difíceis: um emblema de uma motocicleta Harley-Davidson, um bilhete do metrô de Paris, um distintivo estudantil, um *ojo de Dios*<sup>8</sup>, uma mão de Fatma<sup>9</sup> e uma estrela de chapéu de vaqueiro – “prova de uma existência real ou só fruto do meu desejo de que assim fosse?” (REZENDE, 2016, p. 54).

Não há, portanto, como afirmar se o que Maria buscava nesses olhares e objetos era algum sinal ou lembrança de uma paixão antiga, um passado real que, mais uma vez “irrompeu do modo mais esperado” (REZENDE, 2016, p. 45) em Olho d’Água, ou, em suas próprias palavras, “saudades de alguém que eu nem sabia quem era” (REZENDE, 2016, p. 73). Ou ainda, se era uma tentativa de preencher o vazio a que condenou sua vida afetiva em função das escolhas que fez. Em qualquer das hipóteses, as referências a esses homens, olhares e relíquias e ao efeito perturbador que exerciam sobre a protagonista inscrevem-na na categoria de mulher-desejante.

Os episódios relacionados a essas figuras masculinas corroboram, também, para dizer de Maria enquanto mulher-corpo, que reflete – na forma de choro, adoecimento, exaustão física, desânimo, tontura, desmaio – os sobressaltos e sofrimentos de uma alma atormentada por desejo, medo, angústia, ansiedade, solidão e desesperança. Assim, ao flagrar, na conversa dos sertanejos, a hipótese de que Tonho fosse mais que um simples vaqueiro e tivesse intenções subversivas (como ela própria), Maria, já perturbada com o rápido encontro que teve com ele na véspera, entregou-se: caiu de “cama por dias, como uma doente grave” (REZENDE, 2016, p. 69). Dormiu três dias e três noites inteiras; corpo e mente em fuga para “fora do mundo de Olho d’Água” (REZENDE, 2016, p. 56). Em outra feita, quando avistou um bando de vaqueiros vindo para festejos religiosos na comunidade, a simples possibilidade de que Tonho estivesse entre eles fê-la tontear e embaralhar a visão, tendo acordado horas depois na casa da amiga Fátima,

---

<sup>8</sup> Traduzindo, olho de Deus. É uma espécie de mandala, tecida pelo povo huichol, do oeste mexicano. Trata-se de uma ferramenta ritual, um objeto mágico.

<sup>9</sup> A mão de Fatma é um símbolo da fé islâmica, também conhecido como hamsá, palavra de origem árabe que significa cinco, em referência aos dedos da mão.

com “o pensamento ainda enevoado, um frêmito de galope percorrendo o corpo” (REZENDE, 2016, p. 75).

No caso de Maria, ilusões românticas e idealismo sugerem duas faces de uma mesma moeda: uma mulher sonhadora, mas dividida entre o subjetivo e o social. Ela tinha consciência de que, naquela ocasião, não havia como conciliar os lados opostos; para seguir em frente com um, teria que abrir mão do outro. E, mais uma vez, fez a sua escolha, optando por desvencilhar-se daquilo que sequer sabia tratar-se de lembranças reais ou fantasias:

Despertei decidida, com um pequeno plano a pôr em prática imediatamente. Nada mais de caixinhas fechadas cheias de objetos secretos, amuletos portadores de melancolia e bestagem, como dizia Fátima. Exorcizar as ilusões era a melhor coisa a fazer, deixar tudo exposto, às claras, para que a luz do dia lhes tirasse o encanto. Era domingo. Corri à casa de Fátima, pedi a Biuzinho que me ajudasse a cortar espinhos de mandacaru bem grandes e fortes, que entrassem facilmente na taipa. Voltamos à minha casinha e ele me ajudou a espetar os espinhos como pregos nas paredes da sala onde batia sol à tarde. Com a ajuda de pedaços de fios coloridos, sobejos da tecelagem, penduramos, um por um, os pequenos objetos na parede [...] Voltei à noite para minha rede, apaziguada. (REZENDE, 2016, p. 128).

Se Maria era uma mulher-sujeito, para quem os problemas relacionados a gênero não pareciam ter impactado diretamente o rumo que deu a sua vida, quando chega ao sertão de Olho d'Água, passa a defrontar-se com essas questões no dia-a-dia. Numa terra afastada de tudo e onde a natureza era totalmente inóspita – praticamente um deserto, como definia a narradora –, os códigos da cultura patriarcal pesavam bem mais, não apenas no âmbito familiar.

O lugar tinha um “Dono”, assim mesmo, com letra maiúscula, como os moradores de Olho d'Água costumavam chamá-lo. Era também conhecido como o “Homem”, o mais rico e poderoso do lugar, “dono mesmo, ‘de papel passado” (REZENDE, 2016, p. 33), da única fonte de água doce perene e dos recursos para extração da água salobra, pelas quais cobrava caro dos sertanejos. Era proprietário, ainda, do caminhão que transportava os fios para confecção das redes, principal fonte de trabalho e renda da comunidade. Ele mantinha um bando de jagunços armados a seu serviço e, portanto, era também “dono da vida e da morte naquele território” que Maria “ousara invadir” (REZENDE, 2016, p. 33).

No artigo “A mulher partida: a busca do verdadeiro rosto na miragem dos espelhos”, a escritora Heloísa Parente Cunha (1997) busca recuperar alguns aspectos históricos, sociais e econômicos do desenvolvimento brasileiro para contextualizar a repressão da mulher em nosso país, sujeita à “lógica binária das oposições excludentes” e à “ordem masculina hegemônica”, que “potencializava o processo identitário fálico” (CUNHA, 1997, p. 111). E suas reflexões parecem-nos adequadas à situação encontrada por Maria em Olho d’Água:

Ainda em nossos dias, o prestígio do patriarcado no Brasil em parte advém da ideologia que conferiu aos chefes rurais, em geral ignorantes e luxuriosos, poder de vida e de morte sobre os seus dependentes. Basta lembrar que o “coronelismo”, herdeiro da postura do senhor de escravos e que já governou vastas extensões do território nacional, com base exclusiva na vontade onipotente do riquíssimo senhor feudal, resiste ainda hoje, na vida familiar e na política, apesar de muitas investidas contra esta situação de desigualdade e exploração. (CUNHA, 1997, p. 111).

Não era outra a postura do “Dono” frente aos sertanejos senão a de um senhor de escravos. Mesmo que teoricamente livres, aqueles homens e mulheres estavam presos a um círculo vicioso e escravizante de trabalhar por tostões, que voltavam às mãos do senhor em troca da água. Se o “Dono” não tinha a posse dos sertanejos, como teria se fossem seus legítimos escravos, tinha a posse da água capaz de garantir-lhes a vida, o que era praticamente a mesma coisa. E por essa “dádiva”, os sertanejos ainda lhe deviam gratidão:

Se não havia inverno, fora das terras irrigadas pelo filete d’água a escorrer da fonte perene, e ciumentamente cercadas e privadas, nada mais restava senão alguma escassa e insuficiente mandioca resistindo nos roçados esturricados, e só o Dono os podia salvar. Eram-lhe gratos, deviam-lhe sempre, sem jamais o ter visto em carne e osso. Como se fosse deus. Era mais temível e forte porque invisível. Quem quis viver sem ele, quem não se submeteu, quem vendeu o tear em troca da viagem para o vasto mundo, perdeu-se por lá e já não encontraria mais caminho nem lugar se a saudade apertasse. (REZENDE, 2016, p. 33).

Era essa a dura realidade que Maria passou a compartilhar com a amiga Fátima, a outra personagem cuja representação enfocaremos neste trabalho. Fátima é uma personagem triplamente marginalizada. Em primeiro lugar, simplesmente pelo fato de ser mulher numa sociedade patriarcal. Depois, pela condição de sertaneja, que arrasta

consigo toda a conotação negativa implícita nas representações sobre o sertão e seu povo – entre outros estereótipos, associadas a subdesenvolvimento, pobreza, isolamento, natureza inóspita e “raça” mestiça inferior. Por fim, por sua condição miserável – “Mais pobre que todos, Fátima.” (REZENDE, 2016, p. 36). Pode-se considerar, ainda, a condição marginal agravada pelo contexto histórico em que se ambienta a narrativa, em que povo brasileiro era subjugado por um regime militar ditatorial, “exacerbador dos códigos patriarcais” (CUNHA, 1997, p. 112).

Diante dessa múltipla situação marginal da personagem, acreditamos ser importante pensá-la segundo nos adverte a pesquisadora de gênero Avtar Brah, citada por Louro (1997). Brah lembra que os diferentes marcadores ou categorias em que podemos enquadrar uma pessoa, tais como classe, raça, gênero e sexualidade, “não podem ser tratadas como ‘variáveis independentes’, porque a opressão de cada uma está inscrita no interior da outra – é constituída pela outra e constituinte da outra” (BRAH apud LOURO, 1997, p. 54). Consideramos que o mesmo vale para analisarmos pessoas “de papel”.

No entanto, apesar da múltipla condição marginal de Fátima, a escritora Maria Valéria Rezende consegue construir uma personagem de quem se extrai mais do que marginalidade. Em sua primeira referência à amiga sertaneja, Maria lembra-se dela com “seu costumeiro vestido de flores desbotadas, o lenço branco na cabeça, a face serena, os braços fortes” (REZENDE, 2016, p. 23). Essa única descrição física de Fátima presente no romance tem a função de antecipar para os leitores caracteres marcantes de sua personalidade: simplicidade, equilíbrio e força, tanto física quanto moral. Fátima é ainda uma mulher inteligente e que tem voz.

Tal como acontece com Maria, a sertaneja também nos é apresentada em sua porção mulher-corpo-desejo, aquela que esperava, há cinco anos, pela volta do marido, Tião, que fora “buscar dinheiro onde havia” (REZENDE, 2016, p. 35), depois de ter frustradas todas as suas tentativas de cultivar a terra. Aquela que confessou a Maria que, aos domingos, quando abrandava a lida diária,

se apoiava ao parapeito da janela, olhando o chão esturricado, sua própria pele seca como o papel velho e inútil da escritura da terra, sentindo seco o oco do útero, nenhum cheiro, nenhum gosto nas mucosas ressequidas, nos ouvidos, só o estalar dos galhos secos e a lembrança da voz dele (REZENDE, 2016, p. 37).

No sertão onde Fátima vivia, a questão de gênero era muito demarcada pela divisão social das tarefas entre homens e mulheres e pela marcação dos lugares físicos, sociais, culturais e afetivos que cada um tinha a ocupar. Esse cenário põe em evidência o que Bourdieu afirma sobre a divisão entre os sexos, naturalizada pela ordem masculina, que surge no mundo social como aparentemente inevitável, presente “em estado incorporado, nos corpos e nos *habitus* dos agentes, funcionando como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e de ação” (BOURDIEU, 2012, p. 17). E, como a lógica androcêntrica enuncia-se neutra, dispensa justificativa ou discurso de legitimação, evidenciando, assim, a força da ordem masculina.

De acordo com Bourdieu, essa ordem social determinada pelo masculino atua como uma grande “máquina simbólica” que trabalha para confirmar a dominação masculina em que se baseia. Nesse sentido, operam a divisão social do trabalho (distribuição das atividades, local, momento, instrumentos), a forma como são estruturados os espaços (lugares frequentados por homens, ambientes reservados às mulheres, oposição casa *versus* rua) e até mesmo a “estrutura do tempo, a jornada, o ano agrário, ou o ciclo de vida, com momentos de ruptura, masculinos, e longos períodos de gestação, femininos” (BOURDIEU, 2012, p. 18).

No artigo “Dilemas da representação feminina”, Schwantes afirma: “Cada época elabora, a partir de suas necessidades econômicas e políticas, um ideal de feminilidade, e de masculinidade, que permita à sociedade manter-se operacional através de uma divisão de tarefas entre seus membros.” (SCHWANTES, 2006, p. 10). Assim, coloca como determinante para essa divisão não apenas o sexo dos indivíduos que integram cada sociedade, como também a classe.

Beatriz Nader, que estudou a história da formação da família, explica que os papéis sexuais que resultaram dessas convenções sócio-culturais são particularmente rígidos na cultura brasileira, onde

ser homem e ser mulher é fundamentalmente diferente: da mulher espera-se uma postura receptiva, submissa, reações emotivas e a sua realização na esfera privada, enquanto do homem espera-se a sua realização na vida pública, assumindo uma postura corajosa e calculista diante da vida. Os mitos de virilidade e feminilidade são tão importantes no suporte da ordem de diferenças hierárquicas no Brasil que passam a ser elementos básicos na formação de cada homem e mulher. (NADER, 2001, p. 106).

Quando as personagens Maria e Fátima se conheceram, a sertaneja estava sozinha em Olho d'Água, com a responsabilidade de cuidar de sua “ninhada”<sup>10</sup> de filhos e provê-los, desde que o marido partira, sem sequer avisar. Analfabeto, Tião não enviava cartas, e ela só teve a certeza de que não estava viúva muito tempo depois, quando ele começou a mandar, uma a uma, as peças para montar o tear que garantiria o sustento da família na fabricação de redes.

Enquanto esperava a volta do marido, Fátima teve que subverter a “natural” divisão de tarefas entre os sexos, existente em sua comunidade. “Mulher sem tear e sem homem, assumiu trabalho de macho” (REZENDE, 2016, p. 36), pegando pesado no tingimento dos fios usados na confecção das redes. Era a única mulher naquele “lugar fora de lugar” (REZENDE, 2016, p. 24) até que Maria veio juntar-se a ela, como forma de sobreviver em Olho d'Água enquanto aguardava que seu contrato de professora e a ajuda de custo deixassem de ser meras promessas de vereador.

É interessante observar, a esse respeito, a fórmula usada por Maria Valéria Rezende para demarcar em seu texto a divisão de funções entre homens e mulheres no trabalho, associando a descrição de cada uma delas aos caracteres comumente relacionados, pelo senso comum, à natureza dos respectivos sexos. Assim, o trabalho masculino de preparação dos fios é associado à dureza, força e dor, descrito por um encadeamento de ações basicamente denotativas:

Mexer, sem parar, o fio e a tinta borbulhante, retirar com longas varas as meadas coloridas, fumegantes, e pô-las a secar sobre uma sucessão de cavaletes rústicos, desenlear o fio, já seco, e enrolá-lo em grandes bolas para depois urdir os liços, entremeando as cores em longas listras, transformar o povoado naquele espantoso arco-íris desencontrado, era trabalho de macho. (REZENDE, 2016, p. 20).

Já o trabalho das mulheres na confecção das redes é descrito com referência à música e dança, simulando certa delicadeza que, supostamente, amenizaria o esforço do trabalho:

Às mulheres cabia a estranha dança para mover os enormes teares, [...] os pés saltando de um para outro dos quatro pedais que levantavam

<sup>10</sup> O romance nomeia apenas três dos filhos de Fátima e não menciona quantos eram, mas várias referências sugerem que ela tinha muitos filhos e que eram ainda crianças: “mãe de tantos machos”, “ninhada”, “pirralhada” e “criançada”.

alternadamente os liços, os braços a lançar as navetas e a puxar o fio, [...] braços tão rápidos que pareciam ser muito mais de dois, transfigurando aquelas sertanejas em deusas indianas.

A cadência para seu trabalho e para o trabalho dos outros vinha do baque ritmado dos liços e dos pés, do assobio das lançadeiras e do rascar dos pentes [...] A melodia, quando havia, era a da cantilena das velhas e das meninas (REZENDE, 2016, p. 20-21).

A sequência da narrativa, no entanto, desmascara a suposta adesão à estereotipia do “sexo frágil”. Às mulheres de Olho d’Água cabiam, também, todos os serviços domésticos, os cuidados com velhos e crianças e a árdua e “infindável” tarefa de buscar água potável, diariamente, na única fonte disponível. Estavam, pois, submetidas a um regime de acúmulo de funções pesadas em nada compatível com a fragilidade. Habituar-se a essas e a outras tarefas que exigiam muito esforço físico, como mexer o bastão nas banheiras de tingimento dos fios, foi um dos grandes desafios enfrentados por Maria em sua nova vida junto aos sertanejos.

Note-se que naquele ambiente de miséria, onde se trabalhava por tostões, não havia alternativa de sobrevivência a não ser permitir a atividade produtiva das mulheres. No entanto, elas continuavam circunscritas ao lar, uma vez que os quartos de tear ficavam dentro de suas casas. Essa observação torna ainda mais significativa a subversão da personagem Fátima, mesmo que a opção de assumir um posto de trabalho tipicamente masculino tenha sido estratégia de sobrevivência e não fruto de ação proposital, pensada para desafiar a relação tradicional entre homens e mulheres em sua comunidade.

Entretanto, para Maria, vinda de uma realidade extremamente diversa, essa era a menor das subversões. Diante da polarização dos espaços, entre o doméstico ou privado e o público, entre a casa e a rua, a protagonista de *Outros cantos* há tempos havia feito sua inserção no segundo polo, aventurando-se por territórios tradicionalmente masculinos. Sua própria atuação como militante política nos diz dessa condição, mas também sua peregrinação, praticamente sozinha, por outros países durante o exílio que precedeu a missão em Olho d’Água. Numa das passagens em que rememora sua temporada na Argélia, a narradora dá-nos um exemplo claro disso, lembrando que, na realidade daquele país africano, os lugares cabíveis a homens e mulheres eram (e provavelmente ainda o sejam) muito mais marcados do que no sertão nordestino.

Hóspede na casa de Monsieur Aoum, no oásis de Ghardaïa, Maria foi convidada “a tomar parte na refeição dos homens que, em atenção” a ela, “mesmo entre si só falavam em francês, mercadores sagazes a tentar” arrancar-lhe “sabe-se lá quais informações que lhes pudessem ser úteis”. Enquanto isso, atrás de uma “cortina separando o espaço da casa reservado às mulheres” (REZENDE, 2016, p. 42), as esposas de seu anfitrião, com o rosto escondido pelo tradicional véu, assistiam a um seriado norte-americano na televisão.

De volta a Olho d’Água, encontramos-nos novamente com Maria a flagrar-se em lugares “fora de lugar”. O episódio da novena de Nossa Senhora do Ó é bastante sugestivo a respeito, valendo tanto como uma constatação prática sobre sua participação no ritual religioso quanto metáfora de sua condição de mulher. Maria recorda-se que, após os cânticos,

Finda a modulação daquele longo brado, sentaram-se todos os que couberam nas duas fileiras de bancos [...]. Os demais, na maioria crianças e adolescentes, ajuntaram-se de pé ou de cócoras sob os arcos e nas estreitas naves laterais. Só então *percebi que eu estava fora de lugar*.

Sem nenhuma outra exceção, as mulheres ocupavam a metade direita da capela, os homens a esquerda. Corri a meter-me sob um dos arcos do lado das mulheres, quando as vozes femininas começaram a recitar em uníssono o que custei um tanto a reconhecer como as muito antigas antífonas maiores do breviário romano para o advento, chamadas antífonas do Ó [...]. (REZENDE, 2016, p. 63-64, grifos nossos).

Igualmente sugestiva é a atribuição dos lados da igreja a cada um dos sexos. Não nos soa ocasional que a autora tenha reservado o lado direito para as mulheres e o esquerdo para os homens. Parece-nos plausível considerar que a divisão tenha sido associada aos hemisférios do cérebro humano: segundo o senso comum<sup>11</sup>, o lado direito é intuitivo, emocional, poético; o esquerdo, lógico, matemático e preciso. Mera coincidência ou intenção deliberada, o fato é que a referência alertar-nos, mais uma vez, para os estereótipos envolvidos nas concepções essencialistas de gênero e para os papéis convencionalmente associados ao masculino e ao feminino.

---

<sup>11</sup> Não nos interessa enveredar por explicações científicas acerca do tema, apenas alertar que nem sempre elas confirmam o pensamento corrente, além de serem muito mais complexas do que o senso comum faz parecer.

Além da divisão do trabalho e dos lugares devidos a homens e mulheres, as relações de gênero também são problematizadas no romance na forma de violência contra a mulher, no caso, violência doméstica. A historiadora Miridan Knox Falci (2004), no artigo “As mulheres do sertão nordestino”, em que estuda a realidade do século XIX, identificou nas origens dessa sociedade fundamentada no patriarcalismo, fortemente estratificada entre homens e mulheres, um alto nível de violência conjugal. Não havia “violência física exclusivamente (surras, açoites), mas violência do abandono, do desprezo, do malquerer” (FALCI, 2004, p. 269). Segundo a historiadora, as condições envolvidas na escolha dos cônjuges não permitiam que afinidade sexual ou afeto tivessem muita influência na decisão. O quadro parece perpetuar-se no sertão fictício de Olhos d’Água da segunda metade do século XX.

Em *Outros cantos*, a denúncia da violência contra as mulheres no sertão é ainda mais enfática na medida em que mostra a legitimação pelas próprias vítimas e pela comunidade, quer no discurso em defesa do agressor, quer na forma de resignação, ambas reações que demonstram a “internalização dos padrões convencionais de gênero como alienação” (MIGUEL; BIROLI, 2014, p. 119). Ou, com base nas considerações teóricas de Bourdieu, evidenciam a força da violência simbólica como uma das formas de violência de que a ordem masculina dispõe para manter sua dominação – além da violência física, psicológica, moral. A violência simbólica opera por meios igualmente simbólicos, pela comunicação e pelo conhecimento, sendo invisível à própria vítima:

Quando os dominados aplicam àquilo que os domina esquemas que são produto da dominação ou, em outros termos, quando seus pensamentos e suas percepções estão estruturados de conformidade com as estruturas mesmas da relação da dominação que lhes é imposta, seus atos de *conhecimento* são, inevitavelmente, atos de *reconhecimento*, de submissão. (BOURDIEU, 2012, p. 22, grifos do autor).

O sociólogo ressalva que o efeito da dominação simbólica e, por extensão, da violência simbólica não opera no nível da intenção consciente e ou da vontade, “mas através dos esquemas de percepção, de avaliação e de ação que são constitutivos dos *habitus* e que fundamentam [...] uma relação de conhecimento profundamente obscura a ela mesma” (BOURDIEU, 2012, p. 49-50).

Um dos exemplos de violência de gênero extraídos do romance é o episódio da mulher que apanhava do marido dentro de casa e, quando surpreendida por Maria, que

invadiu a casa em sua defesa, disparou: “‘Não se meta, sua enxerida, fora daqui. É meu marido, eu sou a mulher dele, ele me bate quanto quiser, e você não se meta nisso.’” (REZENDE, 2016, p. 125). Maria ainda teve que fugir correndo para não ser agredida por ela e, quando relatou o ocorrido a Fátima, foi novamente repreendida:

“Ixe! E você foi se meter nisso, menina? É doida? Nunca ouviu dizer: em briga de marido e mulher, ninguém mete a colher?” Quis protestar, mas Fátima insistiu, “É costume, ninguém morre disso não. O meu homem nunca me bateu, é doce como mel, mas a gente não tem nada a ver com o que se passa dentro da casa dos outros. Aprenda”. (REZENDE, 2016, p. 125).

O quadro, apesar de uma representação ficcional, remete-nos novamente às reflexões críticas acerca da dualidade entre as esferas pública e privada, tema tão caro ao pensamento feminista e ao estudo das relações de gênero. Flávia Biroli (2014) lembra que, na modernidade, princípios universais, razão e impessoalidade seriam a base da esfera pública, enquanto, à privada, caberiam as relações íntimas e pessoais. Assim, a esfera privada ficou isenta da interferência do Estado e de normas e valores próprios da esfera pública. Isso permitiu que naquela esfera fossem mantidas relações de autoridade limitadoras da autonomia das mulheres e que, em muitas ocasiões, sua integridade individual ficasse comprometida em nome da preservação da família. Segundo Biroli, a “compreensão de que o que se passa na esfera doméstica compete apenas aos indivíduos que dela fazem parte serviu para bloquear a proteção àqueles mais vulneráveis nas relações de poder correntes” (MIGUEL; BIROLI, 2014, p. 32). Garantindo-se a privacidade familiar, reforça-se a dominação masculina.

Em artigo intitulado “Já se mete a colher em briga de marido e mulher”, Heleieth Saffioti (1999) também tece considerações sobre a violência doméstica, aplicáveis à situação presenciada por Maria em Olho d’Água. A pesquisadora afirma que a violência doméstica tem algumas características próprias, sendo uma das mais significativas a rotinização, que corrobora severamente para a codependência e a relação fixada<sup>12</sup>. O relacionamento passa a ser, então, uma verdadeira prisão e “o próprio gênero acaba por se revelar uma camisa de força: o homem deve agredir, porque macho deve dominar a

<sup>12</sup> “Chamarei de relacionamento fixado aquele em que o próprio relacionamento é objeto do vício” (GIDDENS apud SAFFIOTI, 1999, p. 87).

qualquer custo; e mulher deve suportar agressões de toda ordem, porque seu ‘destino’ assim determina” (SAFFIOTI, 1999, p. 88).

Tomando a concepção de violência também como abandono, como destaca Falci (2004), deparamo-nos com o caso da personagem Maria do Socorro, vizinha de Maria na comunidade sertaneja. Tratava-se de uma mulher muito jovem, “quase uma menina”, de quem o marido, Cícero, “se agradara”; ele foi buscá-la “num arruado perdido num fim de mundo” para fugirem juntos e “ela veio com ele sem resistência e nem razão” (REZENDE, 2016, p. 119). Socorro passou a viver sozinha, entregue à própria sorte, numa pequena roça isolada na caatinga, já que o marido vivia de andanças. Ele voltava periodicamente para “semear” em seu ventre e, depois, sumia de novo, deixando Socorro resignada com sua eterna espera. Grávida, foi resgatada pela sogra, que a levou para casa em Olho d’Água, onde nasceu o bebê, tendo Maria como parteira assistente. Silêncio e resignação representam, no caso de Socorro, seu aprisionamento simbólico à cultura patriarcal (GOMES, 2013, p. 6).

Seguindo na mesma linha de raciocínio, podemos considerar que Fátima também foi vítima de violência. Mesmo afirmando que seu homem era amável e nunca lhe batera, ela sofreu, sem se dar conta, a violência de um abandono temporário, de um marido que não compartilhou com a esposa a decisão de ir embora, em busca de trabalho, e sequer participou a sua partida, deixando-a por muito tempo sem notícias e sem saber se era viúva. Além disso, ela ficou entregue à própria sorte na missão de sustentar sua numerosa prole. Ainda assim, como Maria do Socorro, Fátima esperava resignada por seu homem, de quem sequer lembrava o rosto. Tinha a certeza de que, quando ele voltasse, iria “reconhecê-lo pela voz, pelo seu modo de aboiar e, por isso, deixaria que ele a emprenhasse de novo” (REZENDE, 2016, p. 37).

Interessante destacar como tanto no caso de Fátima, quanto no de Socorro, a força da autoridade masculina faz-se presente mesmo na ausência física dos maridos. Nesse sentido, destacamos o comentário de Saffioti, ainda em relação à violência doméstica: “Estabelecido o domínio de um território, o chefe, via de regra um homem, passa a reinar quase incondicionalmente sobre seus demais ocupantes. O processo de territorialização do domínio não é puramente geográfico, mas também simbólico.” (SAFFIOTTI, 1999, p. 83).

Diante do quadro de violência de gênero e legitimação, testemunhado no sertão de Olho d'Água, mais propriamente o caso da agressão física, a narradora-protagonista refletia sobre suas convicções idealistas que, até então, só lhe permitiam enxergar a violência e a opressão sob o ponto de vista político e econômico:

Calei-me, e ali fiquei, escorada na parede, um nó doloroso apertando minha cabeça e meu coração, a cortina idealista que me tapava os olhos e só permitia ver a dor infligida pela exploração do Dono e a inclemência do sol, mais a beleza dos gestos e saberes do povo, rasgando-se mais um pouco e revelando que tudo era muito mais misturado e complicado do que eu pensava. O caminho de libertação, se houvesse, teria de percorrer inúmeros atalhos e veredas. (REZENDE, 2016, p. 125).

Naquele momento, Maria parece ter compreendido, como nos adverte Biroli, segundo o pensamento feminista, que “é impossível descolar a esfera política da vida social, a vida pública da privada, quando se tem como objetivo” uma sociedade mais igualitária. “O mundo dos afetos é também aquele em que muitos abusos puderam ser perpetuados em nome da privacidade e da autonomia da entidade familiar em relação às normas aplicáveis ao espaço público.” (MIGUEL; BIROLI, 2014, p. 33-34).

Voltando a focar em Fátima, destacamos outro papel muito relevante de sua representação: o de mãe. Ela era mãe de seus filhos de sangue, de quem cuidava com muito carinho e zelo, e ainda estava disposta a seguir com sua função de procriar (quando o marido voltasse, deixaria que a fecundasse novamente). Além disso, a sertaneja “adotou” Maria desde que chegou ao sertão, acolhendo-a em todas as aflições e cuidando dela nas vertigens e na doença, como evidencia a narradora: “me alimentava com cuidados de mãe recém-parida, só faltando dar-me na boca o cuscuz com ovo” (REZENDE, 2016, p. 76.). Ou mesmo as palavras da própria Fátima: “Agora você fica aqui, feito minha filha e eu feito sua mãe, pra lhe cuidar até você criar juízo de novo e poder voltar pro trabalho e pra sua casa.” (REZENDE, 2016, p. 75).

A ênfase na Fátima-mãe não nos soa, entretanto, como estratégia do texto para reforçar o mito da feminilidade enquanto sinônimo de maternidade, como característica essencial da mulher (NADER, 2001, p. 113) – mito perpetuado ao longo dos séculos pelos mais diversos discursos, incluindo a literatura. O contraponto da personagem Maria – mulher “tão diferente e solta no mundo” (REZENDE, 2016, p. 104) – endossa nossa hipótese. Antes, a reiteração da Fátima-mãe sugere-nos a construção de um lugar

de autoridade e voz para esta personagem, baseado no próprio papel de mãe e chefe temporária de sua família. À “mãe de tantos machos” estão associados, ao longo da narrativa, vários verbos que denotam ordens, saídas de sua própria boca ou levadas na forma de recados por seus filhos: “Fátima, com sua sabedoria e autoridade, *decretou*”; “Mãe *disse* que *é* pra comer tudinho e ficar forte, visse?”; “mãe *mandou* não atrapalhar o seu repouso” (REZENDE, 2016, p. 54, grifos nossos).

A autoridade que tinha sobre os filhos, Fátima estendia a Maria. Quando a protagonista estava prestes a entregar-se à tristeza e à desesperança, foi da sertaneja a voz firme que a chamou a reagir:

Janeiro chegava ao final e eu quase me acabava com ele. Fátima achou que aquilo já bastava. Apareceu sem aviso no meio de uma tarde de domingo, [...] puxou o livro que eu tinha tentado ler [...] e não permitiu que eu me levantasse. “Agora você vai me ouvir, quieta. Preste atenção.” Fátima não desperdiçava palavras. Foi direto ao ponto: minha tristeza [...], estava tirando a paz do coração do povo. (REZENDE, 2016, p. 122).

Fátima tinha autoridade, voz e atitude; ocupava lugar “de macho” no trabalho. Ao mesmo tempo, esperava resignada por seu homem e estava disposta a deixar-se novamente engravidar. Demonstrava, assim, sua disposição de seguir com seu “destino de mulher”. Diante desse perfil, arriscamo-nos, então, a enquadrá-la a meio caminho entre mulher-objeto e mulher-sujeito, oscilando entre as duas posições. Consideramos, ainda, que essa forma de representação da personagem sertaneja respeita os limites necessários para garantir a verossimilhança da narrativa.

No artigo “Literatura de autoria feminina no contexto da pós-modernidade”, ao estudar narrativas de quatro escritoras brasileiras – Lygia Fagundes Telles, Nélida Piñon, Ana Maria Machado e Luci Collin –, Zolin conclui que elas escrevem sobre mulheres “possíveis” para os contextos em que são representadas, mulheres

que refutam as imagens tradicionais, historicamente, a ela imputadas pelo pensamento patriarcal, como aquela marcada pela fragilidade excessiva e/ou delicadeza, pela santidade ou perversidade extrema, e, por fim, aquela que sinaliza a super-mulher surgida nos anos 1960, capaz de se multiplicar para dar conta de tudo o que se espera dela: competir no mercado de trabalho, honrar com as responsabilidades de mãe, de esposa e de dona-de-casa e, além de tudo isso, manter-se linda, magra e desejável. (ZOLIN, 2009a, p. 114).

Ressalvadas as devidas diferenças em relação aos contextos das narrativas estudadas por Zolin, pode-se afirmar que Fátima é a mulher “possível” do sertão de *Outros cantos*. Ao construir essa personagem, Maria Valéria Rezende consegue fazê-lo de forma a retratar múltiplas facetas, não fixando sua imagem a representações universais e estereotipadas de mulher e, principalmente, de mulher em condição de marginalidade extrema. A autora escapa, inclusive, da armadilha de vitimização da personagem, apesar de denunciar a situação dos sertanejos, enquanto categoria social, naquele contexto de miséria e exploração.

Fátima tinha motivos de sobra para lamentar, mas nunca o faz. Dona de um senso de humor imbatível, fez dessa sua principal arma para sobreviver em condições tão adversas. Sua comicidade contrastava com a aridez do sertão e com a amargura da amiga Maria, que, quando ficava tentada a desistir de tudo, pedia à Fátima que lhe contasse novamente um episódio hilário: “matava-me de riso, ríamos as duas, minha amiga exagerando, inventando detalhes, imitando novas vozes e falas para fazer-me rir ainda mais, sabendo muito bem que me restaurar o ânimo era tarefa sua” (REZENDE, 2016, p. 41-42).

Difícil enquadrar a sertaneja como mera coadjuvante do romance, diante da densidade com que a personagem foi construída e da importância que ela assume na trajetória da militante. Em alguns momentos da narrativa, é como se Maria assumisse o papel de coadjuvante da própria história, cedendo a Fátima a vez de protagonista. A sertaneja ensinou tudo o que a militante precisava aprender para sobreviver naquele sertão.

Foi na força de Fátima que Maria encontrou exemplo e apoio para enfrentar os grandes desafios de sua estada em Olho d'Água: a impaciência após meses de espera pelas condições necessárias para começar a cumprir sua missão acertada com seus companheiros de causa, quando a escola e o contrato de professora ainda eram apenas promessas; e a falta de esperança de que conseguiria levar adiante seus ideais revolucionários, baseados em sonhos e ideias abstratas, naquele cenário onde a realidade concreta impunha-se tão severamente. Simples e serena, Fátima tinha muito a ensinar:

aprenda que aqui o que mais se carece é de paciência, saber esperar. A gente vive esperando, a noite, o dia, a chuva, o rio correr de novo, esperando

menino, esperando a safra, notícia, o caminhão do fio, o tempo das festas, visita de padre, tudo coisa que custa a chegar. [...] Conta é o tempo de seca, tempo de chuva, tempo de festa. Promessa de vereador, então, é demorado que só! (REZENDE, 2016, p. 123).

E Maria entendeu que precisava de humildade para aprender, “indispensável para sobreviver naquele mundo ao rés das raízes”, sobre o qual ela nada sabia, mesmo que, antes de chegar ali, tenha pretendido “saber tudo de antemão, o já acontecido e o ainda por vir, lendo tudo o que as literaturas” diziam a respeito. “Mergulhar mais fundo na terra e abrir os olhos sob a superfície, porém, permitia ver uma vida miúda, insuspeitável, que não chegava à tona dos livros.” (REZENDE, 2016, p. 18).

A forte e generosa relação entre essas duas mulheres ficcionais tão diferentes pode ser encarada sob o viés da inversão de papéis entre mestra e aluna. A mulher letrada, leitora e viajada, que chegou àquele fim de mundo para ensinar a ler e a pensar uma nova vida possível, descobriu que tinha muito mais a aprender com a sertaneja analfabeta, versada tão somente na vida dura do sertão. Mas essa é apenas uma das facetas do jogo de diferenças, complementaridade e identificação que marca a forte relação entre Maria e Fátima – um jogo de alteridades e identidades, como veremos em mais detalhes no próximo capítulo.

.

## **Capítulo 2**

# **IDENTIDADE: A BUSCA DE UMA MULHER EM TRÂNSITO**

Apesar da centralidade que o gênero ocupa nas discussões contemporâneas sobre identidade, ele está longe de ser o único viés dessa temática que os teóricos são enfáticos em reconhecer como uma das mais complexas e acaloradas na contemporaneidade, tanto no cenário acadêmico quanto fora dele. Além disso, na concepção não essencialista de gênero adotada no âmbito deste trabalho, conforme enfatizado no capítulo anterior, estão embutidas variáveis como etnia, raça, classe, nacionalidade, religião, entre outros. Ou seja, gênero é um aspecto identitário que não se esgota por si só, sendo apenas uma das categorias da diferença. Mesmo cientes de pisar um terreno mais cheio de dúvidas que certezas, acreditamos que ampliar essa reflexão incrementará nosso estudo sobre a representação feminina em *Outros cantos* – mais notadamente a representação de Maria, tendo Fátima e os demais sertanejos como contraponto.

Gênero e sexualidade – questões que devem ao movimento feminista sua primeira incursão na esfera pública – são, como nos lembra o teórico cultural Stuart Hall (2005), apenas alguns dos constituintes em que se fragmentaram as identidades na modernidade tardia<sup>13</sup>, fazendo frente às antigas, as quais, por muito tempo, conferiram estabilidade ao mundo social. Essa fragmentação é produto do que Hall chama de um duplo descentramento do sujeito moderno, de seu lugar social/cultural (identidade cultural) e em relação a si mesmo (identidade pessoal), e conseqüente “crise de identidade”. Crise que “faz parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social” (HALL, 2005, p. 7).

Tratar das mudanças na concepção do sujeito moderno, enquanto figura discursiva, considerando simplesmente que as identidades, antes totalmente unificadas e coerentes, tornaram-se agora deslocadas, é uma forma muito simplista de contar essa história. Mesmo ciente disso, Hall traça um percurso histórico nesses termos, bastante didáticos, com o objetivo de ajudar-nos a compreender como as mudanças aconteceram.

A primeira noção caracterizada por ele é a do *sujeito do Iluminismo*, que começou a ser gestado um pouco antes, entre o Humanismo Renascentista do século XVI e o Iluminismo propriamente dito, no século XVIII. Nasceu como indivíduo soberano,

---

<sup>13</sup> Hall (2005) emprega as expressões “modernidade tardia” e “pós-modernidade” indistintamente.

significando uma ruptura em relação às concepções pré-modernas, segundo as quais a posição que as pessoas ocupavam em relação às tradições, às estruturas e aos desígnios divinos eram imutáveis e superiores a quaisquer sentimentos ou noções de individualidade. Tendo como formulação primária o sujeito cartesiano<sup>14</sup>, foi concebido como um “indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado de capacidades de razão, de consciência e de ação” (HALL, 2005, p. 10). Desde o nascimento e durante seu desenvolvimento, esse sujeito mantinha-se essencialmente igual, estável, centrado em uma única identidade individual.

Com a complexificação das sociedades no mundo moderno, que se tornavam cada vez mais coletivas e sociais, surgiu a concepção do *sujeito sociológico*, não mais autônomo e autossuficiente em relação ao mundo a sua volta, às pessoas e à cultura. A partir dessa concepção sociológica clássica, segundo Hall, “a identidade é formada na ‘interação’ entre o eu e a sociedade” (2005, p. 11), ou seja, na mediação entre o universo pessoal e o universo público de cada indivíduo. Havia, portanto, tanto projeção do interior do indivíduo nessas identidades culturais quanto internalização de significados e valores culturais compartilhados. Havia, enfim, um alinhamento, entre “sentimentos subjetivos” e “lugares objetivos” que as pessoas ocupavam no mundo social, o que permitia mais estabilidade e uma concepção mais unificada dos sujeitos.

Já na modernidade tardia (a partir da segunda metade do século XX), encontramos com o *sujeito pós-moderno*, aquele que está sendo descentrado,

composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais “lá fora” e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as “necessidades” objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. (HALL, 2005, p. 12).

Segundo o teórico, não há um “eu” unificado e coerente ao longo de toda a vida; não há identidades “singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos” (HALL, 2014, p. 108). À medida que o indivíduo vai sendo representado e interpelado pelos diferentes sistemas culturais a sua volta, surgem novas possibilidades e esse processo torna-se uma

---

<sup>14</sup>Concepção baseada no pensamento do filósofo francês René Descartes (1596-1650), sintetizada na frase “Penso, logo existo.” (DESCARTES apud HALL, 2005, p. 27).

verdadeira “celebração móvel”. Na concepção de Hall, portanto, o conceito de identidade do *sujeito pós-moderno* foge ao essencialismo.

Entre os fatores que levaram ao descentramento (ou deslocamento) do sujeito está a deterioração da classe – que substituiu o estamento da era pré-moderna e durante a maior parte da idade moderna cristalizou posições – como identidade “mestra”, “supra-identidade” ou “metaidentidade” (BAUMAN, 2005; HALL, 2005; WOODWARD, 2014). Foi na segunda metade do século XX<sup>15</sup> que a classe, postulada pelo marxismo como “o principal fator determinante da identidade social” (BAUMAN, 2005, p. 47), capaz de congrega todos para a mudança, deixou de ter seu poder, mostrando não existir “um lar óbvio a ser compartilhado pelos descontentes sociais” (BAUMAN, 2005, p. 41) e a acolher reivindicações difusas e dissonantes. Nesse momento, surgiram os movimentos sociais e “bandeiras” que passariam a mobilizar politicamente as pessoas em torno de novos chamados: feminismo, movimentos raciais, estudantis, pacifistas e ecológicos, heranças coloniais e incapacidade física, por exemplo.

## 2.1 Identidade: autodeterminação e narrativa ficcional

A identidade é uma das principais questões discutidas também pelo sociólogo Zygmunt Bauman (2001) quando analisa as configurações da sociedade no século XXI, conformando o que ele batizou de “modernidade líquida”, em oposição à fase anterior, a “modernidade sólida”. Para cunhar os termos modernidade líquida e seus derivados – como tempos líquidos, amor líquido, vida líquida, medo líquido –, Bauman baseou-se na metáfora da fluidez. Característica dos líquidos, a fluidez não permite que se fixe a forma, o espaço, que se prenda o tempo, por isso é tão apropriada para qualificar a contemporaneidade, sempre propensa a mudanças. Para o sociólogo, códigos e regras com os quais o homem podia, antes, confrontar-se estão em falta e não restaram pontos estáveis de orientação. Neste momento da modernidade fluida, assistimos, segundo ele, ao “derretimento dos sólidos” da era moderna anterior, “os elos que entrelaçam as escolhas individuais em projetos e ações coletivas” (BAUMAN, 2001, p. 13).

---

<sup>15</sup> Os autores consultados divergem em relação às décadas em que localizam essa mudança.

Vive-se uma era individualizada e privatizada. Individualização, neste caso, implica a ideia de emancipação do sujeito em relação ao que herdou ou que a ele foi atribuído, em função de seu caráter social. Resumidamente, segundo Bauman, a individualização neste estágio atual “consiste em transformar a ‘identidade’ humana de um ‘dado’ em uma ‘tarefa’ e encarregar os atores da responsabilidade de realizar essa tarefa e das consequências (assim como dos efeitos colaterais) de sua realização” (BAUMAN, 2001, p. 44). E, nesse exercício de autoconstrução, os indivíduos ainda têm que encarar uma contradição inerente às identidades em tempos líquidos: elas “devem ser suficientemente sólidas para serem reconhecidas como tais e ao mesmo tempo flexíveis o suficiente para não impedir a liberdade de movimentos futuros em circunstâncias constantemente cambiantes e voláteis” (BAUMAN, 2001, p. 66).

Essa autodeterminação é um fenômeno altamente fluido e segue, segundo o sociólogo, a lógica do consumidor, extensível a todas as esferas da organização da vida, mesmo às imateriais. É possível, pois, “‘ir às compras’ no supermercado das identidades” (BAUMAN, 2001, p. 107) – lembramos que Hall (2005) também atribui ao consumismo, difundido em nível global como realidade ou como aspiração, parte da responsabilidade por esse efeito de “supermercado cultural”. Continuando com Bauman, temos que a infelicidade do consumidor está associada ao universo de escolhas e não à falta delas. Diante de infinitas possibilidades e riscos associados a cada uma, o indivíduo sofre com a ansiedade e a dúvida sobre já ter experimentado todos os recursos, das melhores formas possíveis.

Nesse contexto, de vastas possibilidades e liberdade de escolha, o indivíduo vive o dilema da “busca incessante de deter ou tornar mais lento o fluxo, de solidificar o fluido, de dar forma ao disforme” (BAUMAN, 2001, p. 106). Mas, de modo similar a Hall (2005), para quem a existência de um “eu” unificado e coerente ao longo de toda a vida é apenas uma narrativa cômoda que cada indivíduo constrói a respeito de si, Bauman também considera que essa busca não passa de fantasia:

A identidade experimentada, vivida, só pode se manter unida com o adesivo da fantasia, talvez o sonhar acordado. Mas, dada a teimosa evidência da experiência biográfica, qualquer adesivo mais forte – uma substância com maior poder de fixação que a fantasia fácil de dissolver e limpar – pareceria uma perspectiva tão repugnante quanto a ausência do sonhar acordado. (BAUMAN, 2001, p. 107).

Assim, manifesta-se a ambivalência dos tempos líquidos. Os indivíduos vivem na dúvida entre o desejo de segurança, manifesto no anseio pela identidade, e o receio de não poder mais flutuar livremente, de não ter mais alternativas e liberdade de escolha (BAUMAN, 2005).

Diante desse quadro de instabilidade que se desenha, o sociólogo sugere que, em vez de falarmos em identidades, que herdamos ou adquirimos ao longo de nossas vidas, talvez devêssemos falar em identificação. Ele considera que o termo pode ser mais adequado para falar de uma atividade interminável, que nunca está completa e que conta com o engajamento de todos os indivíduos, seja por escolha ou mesmo por necessidade (BAUMAN, 2008).

Em um dos trechos mais interessantes da entrevista concedida a Benedetto Vecchi (BAUMAN, 2005), o teórico da modernidade líquida refuta a montagem de um quebra-cabeça como metáfora da construção da identidade pelo sujeito na contemporaneidade. Segundo ele, a alegoria só pode ser usada parcialmente, como um quebra-cabeça a que, ao contrário dos que se vendem nas lojas, faltam muitas peças. Se o jogo traz impressa na caixa a imagem que deve ser completamente formada ao final do encaixe de todas as peças – o objetivo final –, na construção da identidade não está definida previamente a imagem que será formada, nem se as peças vão se encaixar adequadamente; o sujeito vai tentando o melhor arranjo possível com as peças de que já dispõe.

## **2. 2 Identidade individual, uma polêmica**

De antemão, havíamos advertido que esse debate teórico, a exemplo da figuração e da vivência das identidades na contemporaneidade, é um campo de embates. Aqui, o consenso e as certezas não encontram lugar. Uma das divergências diz respeito à noção disseminada pelos teóricos da pós-modernidade a respeito do sujeito como constituído de identidades múltiplas, o que vem “abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados” ou, ainda, provocando a “perda de um ‘sentido de si’ estável” (HALL, 2005, p. 9). Quem nos aponta essa divergência é Mara Coelho de Souza Lago (1999). Ela enfatiza a carga polissêmica envolvida no conceito e destaca que, na pós-

modernidade, talvez de forma mais incisiva que em outras épocas, não há como analisar questões complexas como essa sem recorrer à interdisciplinaridade.

Mesmo reconhecendo que não se trata propriamente de um conceito psicanalítico<sup>16</sup>, Lago acredita que o recurso à Psicanálise<sup>17</sup> pode ajudar na compreensão da identidade individual (do sujeito particular), que ela diz ser “tão nebuloso” para os cientistas sociais. Em linhas gerais, ela explica que:

A identidade vai sendo, assim, construída – construção imaginária – como a representação consciente do eu, nas relações contrastivas e de identificação aos outros. Identidade, nesta concepção, é a ficção do Imaginário<sup>18</sup> através do qual o sujeito se representa como “eu” (a parte consciente do ego), procurando dar unidade e coerência a esta representação. A identidade como representação ficcional do eu, elaboração do registro do imaginário, procura justamente dar conta das contradições do sujeito, organizando-as numa história coerente, unitária, através da qual ele se referencia como portador de um passado, relacionado ao presente e às suas expectativas de futuro. Identidade não é algo acabado, com peso constituinte, mas, enfatizamos, uma construção imaginária, em permanente processo de significação, de reelaboração, de investimento em novas identificações e novas significações. (LAGO, 1999, p. 123).

É essa concepção de “história de vida com um mínimo de coerência e unidade” (LAGO, 1999, p. 123) que esbarra nas teorias da pós-modernidade. Segundo a autora, se este período da história é marcado pelo desmoronamento de projetos unitários de sociedade, pela fragmentação e recrudescimento das identidades dos grupos sociais que lutam por causas comuns e competem entre si, “constitui-se em simplificação homogeneizante falar na fragmentação do sujeito particular em múltiplas identidades” (LAGO, 1999, p. 123). Para ela, o que se pode supor, diante desse cenário de fragmentações e em que é necessário lidar com múltiplas significações e com a

---

<sup>16</sup> “Pelo peso constituinte do inconsciente na estruturação do psiquismo, a psicanálise tem se ocupado tradicionalmente de teorizar, a partir da clínica, os processos (relacionais) de identificação.” (LAGO, 1999, p. 122).

<sup>17</sup> Cientes de que não é possível esgotar todos os vieses da discussão sobre a identidade neste trabalho, não pretendemos aprofundar nos referenciais da Psicanálise. O objetivo desta seção é apenas exemplificar um dos caminhos por onde passam as contradições inerentes às discussões teóricas, cuja existência foi alertada no início do capítulo.

<sup>18</sup> Um dos registros do psíquico, segundo Lacan, juntamente com o Real e o Simbólico. “O Simbólico remete à estrutura do inconsciente. De sua leitura, especialmente dos textos sobre [...], formações do inconsciente, ele [Lacan] irá afirmar ‘O inconsciente é estruturado como uma linguagem’. O Imaginário refere-se à relação dual, especular, da construção do Ego. O Real aponta ao que está fora do significado, portanto, fora do campo da linguagem. Remete à pulsão e seu objeto faltante”. (MASCARELO apud LAGO, 1999, p. 127).

complexificação das sociedades, é que a construção de identidade realizada por sujeitos particulares, conservando uma unidade mínima, seja uma missão mais difícil do que foi a dos sujeitos que viveram em sociedades menos complexas em outros tempos.

### **2.3 *Outros cantos*: Maria e a negociação com a identidade**

Um sujeito fragmentado, dividido entre múltiplas possibilidades, conforme a aposta dos teóricos da pós-modernidade? Ou um sujeito que se vê diante da árdua tarefa de construir uma história de vida com um mínimo de unidade e coerência num cenário fragmentado e complexo, como defende Lago (1999)? Independentemente de como se define a situação da narradora-protagonista de *Outros cantos* frente a esse dilema, o fato é que a identidade é uma questão com que ela precisa negociar naquele momento de sua vida. Maria faz uma “viagem” por meio da memória de sua passagem por Olhos d’Água e de vivências anteriores e procura ressignificar essas experiências no momento presente da enunciação (durante a viagem de ônibus): “Por mim, enquanto eu puder *refazer o sertão das minhas lembranças* e belos assombros revividos esta noite, os motoristas podem discutir pelo resto da vida. Eu não tenho pressa. Ou melhor, resta-me pouco tempo para *passar a limpo meu velho sertão* [...]”. (REZENDE, 2016, p. 73, grifos nossos).

Parte-se da premissa de que esse duplo esforço, de resgate e ressignificação, são parte de um processo de construção biográfica de que já nos falava Lago (1999) e que, segundo José Manuel Oliveira Mendes, é uma constante na vida de todos nós:

As contradições e dissonâncias da vivência experiencial requerem, para a manutenção de um sentimento de identidade contínuo, um trabalho biográfico constante. O sentido de continuidade individual articula-se, expressa-se, na construção e reelaboração contínua de uma identidade narrativa. (2002, p. 505).

Nesse processo de narrativização ou ficcionalização de si mesma, Maria negocia com alguns constituintes de sua(s) identidade (s), pessoal e cultural, e com a fluidez que a(s) caracteriza, no sentido do auto(re)conhecimento. É o que acontece, por exemplo, com sua “porção” identitária que, na ausência de termo mais apropriado, nominaremos

pela tríade militante de esquerda/revolucionária/idealista. Ao longo da trajetória da protagonista, essa identidade foi posta à prova, sofreu abalos e necessidade de ajustes e readequações. Os motivos foram variados: esperanças e sonhos abalados, “utopias esfarrapadas”, perda da crença em ídolos, mudanças no cenário social e político nacional e mundial, além do amadurecimento pessoal. Maria faz um apanhado de tudo isso:

As esperanças levadas por mim naquela primeira viagem eram muito maiores e mais curtas do que as de agora, cujo sopro me fez embarcar neste ônibus. Para falar de esperanças me chamaram de novo ao sertão e vou pensando que as minhas mudaram e se tornaram muito mais modestas e pacientes do que antes, talvez envelhecidas como eu. Começaram a mudar naquele dia, quando, pela primeira vez, me meti nesta paisagem áspera e espinhosa. (REZENDE, 2016, p. 12).

No mundo pós-moderno em que vive a Maria narradora, assim como os ídolos, os líderes já não existem mais, foram substituídos por exemplos de sucesso a serem imitados, como nos lembra Bauman (2001). Nesse cenário, o engajamento em causas comuns, como as que levaram a jovem Maria à militância política, está comprometido. As aflições dos indivíduos, segundo o sociólogo, são compartilhadas, em vários canais, mas não podem ser somadas numa causa comum, fundidas. Podem ser apenas justapostas – não geram ação conjunta.

Maria também negocia com sua(s) identidade(s) cultural(is) que, como define Hall, são “aqueles aspectos de nossas identidades que surgem de nosso ‘pertencimento’ a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais” (2005, p. 8). Mais especificamente, ela negocia – ou procura ressignificar – a “porção” identitária que a posiciona diante do sertão e dos sertanejos. Uma identidade feita na mescla entre cultura compartilhada, referenciais simbólicos, espaço e pertencimento (ALMEIDA, 1998). É a essa questão que iremos nos deter mais minuciosamente nesta seção.

Na narrativa de *Outros cantos*, um dos primeiros aspectos que chama a atenção, mesmo a uma leitura despreziosa, é a preocupação da narradora-protagonista com o reconhecimento e a marcação da alteridade. Desde o título até a última página do romance, isso é reiteradamente marcado pela ocorrência dos pronomes outro(s)/outra(s), como que pontuando a narrativa e marcando a alteridade e a diferença, quer defronte dos sertanejos do passado e do presente, quer diante dos outros povos com que Maria

conviveu em outros cantos do planeta, durante o exílio, com os quais sempre confrontava o povo de Olho d'Água: “Outra língua, outra música, outras caras, outros trajes e instrumentos muito mais ricos do que os dos pobres sertanejos, mas sem dúvida a mesma alegria.” (REZENDE, 2016, p. 137).

Partindo-se do princípio de que a identidade é relacional (BAUMAN, 2005; MENDES, 2002; WOODWARD, 2014), consideramos que essa marcação da alteridade é altamente significativa para o esforço biográfico que a narradora-protagonista empreende, ao lembrar e ressignificar sua trajetória de vida até aquele momento, marcada por encontros com tantas culturas em oportunidades diversas. Pode-se dizer que Maria promove, ao longo de sua narrativa, uma espécie de “diálogo com os outros”, que, segundo Mendes, “é essencial na construção da consciência de cada indivíduo, diálogo que é multivocal e que se produz na intersecção de forças centrípetas (necessidade de se ligar ao outro) e de forças centrífugas (necessidade de diferenciação do outro)” (2002, p. 505). É esse movimento de identificação/aproximação e diferenciação/afastamento que Maria faz ao longo de toda a narrativa.

Hall enfatiza que a marcação da diferença e, ainda, da exclusão é muito mais significativa no processo de constituição da identidade do que a ideia de “unidade idêntica”, que marcaria um significado mais tradicional, como sinônimo de “mesmidade que tudo inclui, uma identidade sem costuras, inteiriça, sem diferenciação interna” (HALL, 2014, p. 110). Endossado por outros teóricos, ele afirma que, ao contrário do que normalmente é invocado em relação ao tema,

as identidades são construídas por meio da diferença e não fora dela. Isso implica o reconhecimento radicalmente perturbador de que é apenas por meio da relação com o Outro, da relação com aquilo que não é, com precisamente aquilo que falta, com aquilo que tem sido chamado de seu exterior constitutivo, que o significado “positivo” de qualquer termo – e, assim, sua “identidade” – pode ser construído (DERRIDA, 1981; LACLAU, 1990; BUTLER, 1993). (HALL, 2014, p. 110).

Foi esse defrontamento com o outro e com a diferença que Maria vivenciou de perto durante o exílio, cujas referências mais significativas no romance são as experiências na Argélia e no México. Ela faz referências rápidas também a passagens, em diferentes momentos da vida, por outros países, como França, Portugal, Itália e Paraguai. Mas o seu retorno ao Brasil, depois do exílio no exterior, mostrou que se

defrontar com a diferença cultural (além de social, econômica, física) não era prerrogativa do cruzamento de fronteiras para fora do país. Ao cruzar novamente a fronteira para dentro, desta vez para viver no sertão de Olho d'Água, essa realidade desenhou-se claramente para Maria. Daí veio o estranhamento: “Eu havia escolhido voltar à *minha terra*, pensava, e ela me respondia com uma *estranheza tão maior que todas as outras terras* que eu havia percorrido.” (REZENDE, 2016, p. 13, grifos meus). O sentimento de identidade nacional, naquele momento, parecia não fazer muito sentido para Maria, ou, ao menos, revelava sua face incoerente ou inconsistente para garantir que ela reconhecesse o sertão e os sertanejos como sua terra e sua gente. Assim, Maria continuou a considerar-se em situação de exílio, mesmo estando dentro do próprio país – um “exílio para dentro”.

O primeiro encontro de Maria com “aquele povo”, os moradores de Olhos d'Água, revela que o sentimento de estranhamento foi recíproco, como mostram as lembranças do primeiro despertar na comunidade, quando ela encontrou na porta de casa vários moleques a espreitá-la: “Riam à minha volta, com a alegria de quem descobre pela primeira vez o hipopótamo no zoológico.” Maria reconheceu aquela sensação: “Eu sabia como eles se sentiam, eu também tinha rido assim, bobamente, quando me deparei, havia pouco tempo ainda, com meu primeiro camelo solto, bamboleando livre num palmeiral da Argélia” (REZENDE, 2016, p. 15). E numa tentativa de familiarizar-se com a estranha, as crianças começaram, uma a uma, a repetir o nome dela e a cumprimentá-la – “Bom dia, Maria” – repetidas vezes.

Curioso observar que, naquela situação, “Maria” soava estranho até para ela mesma, que precisava reconhecer-se novamente no nome que lhe pertencia, decerto, mas não era o que adotava usualmente e cuja memória recuperava nas chamadas escolares e nas bronca de sua mãe: “o nome que declarei ao chegar, nem sei mais a quem, para servir-me como senha, fazer-me uma entre todas as outras Marias do lugar onde eu devia esconder-me, tornar-me como um peixe dentro d'água (REZENDE, 2016, p. 16). Embutida nesse novo-antigo nome, estava uma identidade também estranha para si mesma, que ela deveria adotar (ou encenar) dali em diante, a de uma moça simples que não tinha outro motivo para estar em Olho d'Água além de trabalhar como alfabetizadora de jovens e adultos.

No primeiro encontro com os pequenos sertanejos, Maria deu início a um jogo de identidade e diferença, de inclusão e exclusão em relação aos sertanejos, que segue até o final do romance, como acompanharemos ao longo deste capítulo. Naquela ocasião, eram “eu” (Maria) e “eles” (ou “os outros”, os sertanejos): “Olhávamo-nos curiosos, *aquelas crianças* e *eu*, não sabia mais o que lhes dizer, nem eles, intimidados *eles* e *eu*”. (REZENDE, 2016, p. 16, grifos meus). A marcação dos pares de opostos destacados no trecho anterior remete-nos às considerações de Tomaz Tadeu da Silva, quando diz que

A afirmação da identidade e a marcação da diferença implicam, sempre, as operações de incluir e excluir. [...] dizer “o que somos” significa também dizer “o que não somos”. A identidade e a diferença se traduzem, assim, em declarações sobre quem pertence e sobre quem não pertence, sobre quem está incluído e quem está excluído. Afirmer a identidade significa demarcar fronteiras, significa fazer distinções entre o que fica dentro e o que fica fora. A identidade está sempre ligada a uma forte separação entre “nós” e “eles”. (2014, p. 82).

Uma vez entre os sertanejos, Maria começou a procurar formas de misturar-se a eles, de aprender o seu modo de vida, quer por questão de sobrevivência (afinal, precisava comer, beber e conseguir algum dinheiro enquanto esperava o contrato de professora), quer para “desaparecer como o ‘fermento na massa’” (REZENDE, 2016, p. 106) e garantir a própria segurança e o sucesso de sua missão de militante. Mas todo esforço parecia ser pouco para apagar sua diferença em relação aos sertanejos, de forma geral, e, principalmente, às mulheres do lugar, a exemplo de Fátima, como vimos no primeiro capítulo.

Uma das diferenças mais marcantes dizia respeito à bagagem cultural que Maria trazia, tanto por ter tido acesso à literatura e a uma educação refinada – como sugere o fato de ter aprendido francês e estudado canto –, quanto pela experiência de conhecer outros lugares, povos e culturas. Os moradores de Olho d’Água, ao contrário, eram analfabetos e, “quase todos, a bem dizer inexperientes de outra vida” (REZENDE, 2016, p. 104). Nesse sentido, a oposição entre as duas principais personagens é bem marcada pelas referências a Maria como mulher “solta no mundo” e a Fátima em sua condição de “agrilhada àquele lugar”.

Para Maria, que já tinha viajado por vários países de três continentes, o mundo e a diversidade eram mais familiares, mas para os sertanejos era um “vasto mundo” a ser

desbravado. Ela passou, então, a servir de ponte entre os moradores da comunidade e esse mundo, por meio das histórias que contava nos serões da noite, quando todos se reuniam à luz das estrelas:

Que eu pusesse a funcionar meu tear de palavras, desenrolasse e refizesse as meadas de histórias do vasto mundo, foi o que eles passaram a me pedir, todas as noites, revelação ou designação de meu ofício próprio, minha parte naquela vida, meu direito de ficar, contar-lhes sobre outros mundos, à toa, só por saber, gratuitamente. (REZENDE, 2016, p. 31).

As histórias de Maria entremeavam-se às dos sertanejos, inclusive às dos poucos que haviam tentado a vida na cidade grande e voltaram em busca das raízes. Eram histórias “duramente realistas ou risonhamente fabulosas” que se misturavam “compondo novo xadrez de mundos diferentes” (REZENDE, 2016, p. 32).

O quadro sugere-nos que o mundo sem fronteiras ou, pelo menos, o mundo de fronteiras mais facilmente transponíveis, tão marcante da condição pós-moderna, já começava a se desenhar como uma realidade para Maria. Mostra-nos, ainda, como alertam Bauman (2001) e Hall (2005), que essa condição tão exacerbadamente propagada não é vivida igualmente por todos, o que implica reflexos bem distintos para o campo das identidades, principalmente devido à diversificada interpelação cultural a que estão sujeitos os “cidadãos do mundo”, cuja identidade configura-se mais complexa e fluida.

É importante abrir um parêntese para comentar a importância que a transposição de fronteiras e o movimento implicado nesse processo – tão presentes em *Outros cantos* – têm para a discussão sobre a identidade, manifestando-se, segundo Silva (2014), por meio de metáforas que também fazem referência a viagem, deslocamento, diáspora, nomadismo. O autor explica que, no campo dos Estudos Culturais, a ideia do movimento é aplicada para dizer dos processos de subversão de identidades tradicionais e para contrastar com os processos que tendem a fixá-las ou essencializá-las. “De acordo com essas perspectivas, esses processos não são simplesmente teóricos; eles são parte integral da dinâmica da produção da identidade e da diferença.” (SILVA, 2014, p. 86-87).

Para além das metáforas, as movências que se refletem no campo das identidades são, ainda, literais. E a elas também vêm se dedicando os Estudos Culturais e Pós-

coloniais, além dos Estudos Literários, como aponta Sandra Regina Goulart Almeida em *Cartografias contemporâneas: espaço, corpo, escrita* (2015). No livro, ela trata mais propriamente da produção literária de escritoras de língua inglesa, originárias de ou com ascendência em diversos países (como Haiti, Índia, Jamaica, Trindade e Tobago), que abordam os movimentos de trânsito internacional e as diásporas na contemporaneidade, numa perspectiva que imbrica a análise de espaço e gênero.

Apesar de a situação da autoria e das personagens não ser exatamente a mesma que estudamos aqui, as abordagens de Almeida sobre os trânsitos ajudam a pensar a situação de Maria enquanto “sujeito movente” e a questão da identidade em *Outros cantos*. Assim como as personagens estudadas pela pesquisadora, Maria é representada em “constantes deslocamentos geográficos e culturais” (ALMEIDA, 2015, p. 66), colocando o espaço como elemento significativo nesse processo de constituição da identidade. O próprio lugar, ou situação, em que a narradora está quando dá vazão a suas memórias é muito significativo a esse respeito: a estrada que ela percorre de ônibus é, ao mesmo tempo, espaço de trânsito real e simbólico.

Almeida tece considerações sobre o espaço que serão devidamente retomadas ao longo desta discussão. Citando Doreen Massey, Alison Blunt e Gillian Rose, ela afirma:

Como Massey, Blunt e Rose demonstram, o espaço tradicionalmente constitutivo pode ser desestabilizado por meio das múltiplas posicionalidades do sujeito contemporâneo, de uma política do espaço questionadora e de uma teorização sobre as várias localidades do conhecimento atual. Essa visão inovada do espaço abarca não somente a múltipla e complexa construção da identidade e subjetividade dos sujeitos, mas principalmente a reconfiguração e construção de espaços mais fluidos e variáveis, ressignificando as questões de gênero em um contexto marcadamente transnacional, uma vez que espaço, identidades e subjetividades estão intimamente interconectados. (ALMEIDA, 2015, p. 37).

Por hora, retornemos ao povoado de Olho d’Água, onde Maria tentava acostumar-se à vida em meio a um ambiente inóspito, com suas duras rotinas. A amiga sertaneja, como já vimos no primeiro capítulo, foi sua porta de entrada naquele sertão: “abriu um espaço para mim entre aquela gente que não me havia chamado, não precisava de mim” (REZENDE, 2016, p. 24). Foi por intermédio dela que a protagonista encontrou “ofício e família naquele canto escondido” (REZENDE, 2016, p. 24) e aprendeu “todo o necessário para ao menos sobreviver” (REZENDE, 2016, p. 25). Apropriando-nos

novamente da terminologia empregada na análise da literatura diaspórica e considerando “que um território se constrói através do uso, da ocupação, da apropriação do mesmo” (SCHNEIDER, 2007, p. 229), podemos afirmar que Fátima fez a ponte para a reterritorialização da protagonista, que, no sertão nordestino, sentia-se forasteira. “Pelas mãos de Fátima cheguei ali de verdade.” (REZENDE, 2016, p. 24).

Novo parêntese, desta vez para tratar desse aspecto que liga a sertaneja a outras duas figuras femininas, por vezes, trazidas à tona pela memória de Maria: a argelina Fatuma e a mexicana Lupita. Apesar das distâncias geográficas e culturais, a protagonista parece identificar nas três mulheres algo em comum, uma espécie de solidariedade feminina que as congrega e as diferencia “entre os homens mudos”. Da mesma forma que Fátima, Fatuma e Lupita acolheram Maria em seus respectivos territórios e serviram-lhe como tradutoras culturais (SCHNEIDER, 2007). Desse processo de tradução, Maria recordava especialmente sua aprendizagem do que havia de mais elementar – e, ao mesmo tempo, simbolicamente tão significativo – em cada uma daquelas culturas: a preparação do alimento básico diário. Foi assim com o preparo do cuszuz sertanejo, do *kuskus* de sêmola argelino e da *tortilla* de milho mexicana. Para Maria, mais que aprendizado para suprir uma necessidade vital, aqueles foram verdadeiros rituais de iniciação.

Mesmo com uma tradutora cultural empenhada em atalhar-lhe os caminhos, a entrada de Maria na vida de Olho d'Água dava-se a passos lentos e cambaleantes. Muito antes de ela sentir-se parte daquela comunidade, no entanto, os sertanejos já a haviam incluído. Nas palavras de Fátima, Maria era “aquela moça valente e alegre que tinha chegado ali um dia e logo já parecia que era gente da gente” (REZENDE, 2016, p. 122, grifos nossos). Após o encerramento da festa de Nossa Senhora do Ó, padroeira da comunidade, a protagonista foi “informada de que a banda de pífanos, padre e vaqueiros, mais os eventuais devotos vindos de outras paragens haviam partido e ali restavam ‘só mesmo nós, o povinho daqui de Olho d'Água, evidentemente já me incluindo” (REZENDE, 2016, p. 77, grifos meus). Quando tudo indicava que as aulas do Mobral não passariam de promessa, Maria passou a temer que o Dono e seus prepostos comesçassem a desconfiar do pretexto de sua presença ali, no entanto sabia que isso “não parecia ser um problema para o povo, eu já parte deles, quase natural” (REZENDE, 2016, p. 104, grifos meus).

Ainda, por ocasião da novena em honra a São José, tradição à qual os sertanejos creditavam a garantia das chuvas e o sucesso dos roçados vindouros, eles deram outra prova de que já a haviam assimilado: sem consultá-la a respeito, fizeram-lhe um bastão com ponta de ferro para ajudar na subida íngreme à colina do cruzeiro, ritual que se repetiria durante os nove dias, arrastando todos os moradores de Olho d'Água que não tinham impedimentos físicos e não precisavam cuidar de inválidos e crianças muito pequenas. Deram-lhe instruções, como o calçado que deveria usar, e ensinaram-lhe os cantos da novena: “Ninguém supôs que eu não quisesse ir.” (REZENDE, 2016, p. 134). É como se, para ter o direito de viver ali, Maria, que já partilhava o espaço, os modos de vida e as rotinas deles, precisasse também partilhar da dimensão simbólica daquela identidade. A esse respeito, são pertinentes as considerações de Woodward:

*O social e o simbólico* referem-se a dois processos diferentes, mas cada um deles é necessário para a construção e a manutenção das identidades. A marcação simbólica é o meio pelo qual damos sentido a práticas e a relações sociais, definindo, por exemplo, quem é excluído e quem é incluído. (2014, p. 14, grifos da autora).

No final da primeira subida, apesar do sacrifício físico, Maria foi tomada de grande euforia e teve a certeza de que voltaria nos próximos oito dias: “Eu começava a compreender vagamente alguma coisa.” (REZENDE, 2016, p. 135). No último dia da novena, ela esteve com os sertanejos o tempo todo no alto da colina, rezando. Mas, ao contrário deles, ainda se mantinha cética em relação à chegada da chuva. Então, à tarde, Maria, que há muito já havia compreendido a sacralidade da água nos desertos, presenciou o milagre da tempestade escorrendo do céu. A simbologia da água que a encharcou, na ocasião, insinua-nos o batismo de Maria na cultura sertaneja de Olho d'Água; batismo que nas religiões cristãs está associado, entre outros significados, à ideia de renovação, e que em outras religiões mantém relação com ritos de passagem (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997). Pouco a pouco, a protagonista foi tomando lições de pertencimento, aprendendo “o que era pertencer, de fato, a um povo” (REZENDE, 2016, p. 32). Ela sentia que estava se tornando “cada vez mais uma legítima filha do povo de Olho d'Água” (REZENDE, 2016, p. 99).

Apesar de, ao cabo, o episódio da novena de São José ter marcado a caminhada de Maria rumo ao pertencimento, é ao mesmo tempo emblemático, para dizer de outra

diferença da protagonista em relação ao povo de Olho d'Água: a fé e a vivência religiosa. Aliás, percebe-se, ao longo de toda a narrativa, que fé/religiosidade funcionam como um dos motores a alimentar o movimento de aproximação e distanciamento de Maria em relação aos sertanejos. Ela não compreendia por que, para eles, não bastava rezar, “havia que sofrer”, com a subida diária à colina do cruzeiro. Maria professava o mesmo credo que eles, cristão católico, como revelam as lembranças que guardava das tradições familiares, as orações e a leitura da Bíblia a que recorria nos momentos difíceis, a participação ativa e entusiasta na novena de Nossa Senhora do Ó e nos festejos de Natal e Páscoa. Entretanto, sua fé era de outra natureza, uma fé libertadora que ela evocava para questionar as mazelas às quais aquele povo estava condenado e não para justificá-las ou resignar-se diante delas, como faziam os sertanejos. Ela sabia que a missão que compartilhava com seus companheiros militantes revolucionários, “infiltrados” no meio do povo, era a de “manter e tornar libertadora a fé até então manipulada e distorcida para transferir a outra vida qualquer esperança, recompensa para quem aceitasse as dores deste mundo” (REZENDE, 2016, p. 106). Mas, diante da realidade que encontrou em Olho d'Água, Maria questionava-se:

Poderia eu manter o que me trouxera para ali, despertar-lhes ainda esperanças terrenas quando o vivido só lhes permitia situá-las no céu e assim já se haviam consolado por séculos? Não os ouvira tantas vezes dizer que a vida era plantar na terra para colher no céu? (REZENDE, 2016, p. 62).

A fé e a religiosidade de Maria chocavam-se com as demonstrações tradicionais da devoção sertaneja, que implicavam sacrifícios físicos, como a penosa subida à colina do cruzeiro, e produziam “cenas medievais”, como o autoflagelo dos penitentes durante a quaresma. Apavorada com a cena que avistou durante suas andanças pelos arredores da comunidade, Maria novamente encontrou em Fátima a suposta “explicação”: os penitentes feriam-se para “sentir um pouco da dor de Nosso Senhor Jesus Cristo, abrandar a alma e não deixar mancha de pecado nenhum do ano que passou. É o costume, desde o tempo antigo, quando surraram e mataram Nosso Senhor.” (REZENDE, 2016, p. 131). Cabem aqui as considerações de Sylvie Debs (2007), em estudo sobre as representações do sertão na literatura e no cinema, quando trata do choque entre tradição e modernidade, aspectos que “recobrem as tensões entre o mundo rural e o mundo urbano”. Ela lembra que o Brasil foi um país predominantemente rural

até a década de 1970 e que, nesse cenário, o isolamento do sertão, cujas estruturas de poder “repousam ainda sobre um sistema latifundiário e feudal”, contribuiu “para a manutenção das tradições antigas que vão da prática religiosa ao folclore” (DEBS, 2007, p. 234).

Tradições que, para Maria, escapavam ao entendimento, mas que, de alguma forma, provocavam-na a ressignificar sua própria fé e prática religiosa. É o que ela mesma nos conta, ao lembrar-se do dia seguinte ao assombro vivido pelo encontro com os penitentes:

acordei refeita, não se falou mais no acontecido e retomei as atividades normais, mas alguma coisa me inquietava e fez com que me juntasse, a cada boca de noite, às mulheres que enchem a igreja para a meditação da Via Sacra durante o resto da quaresma, a paixão de Cristo então retomando novo sentido a partir daquele chão que me acolhia. (REZENDE, 2016, p. 132).

Não apenas as tradições dos sertanejos obrigaram-na a repensar e ressignificar suas convicções religiosas, mas também a própria terra que a acolhia, o sertão. Após as primeiras chuvas, fazendo brotar vida como um milagre de onde ela sequer suspeitava, na manhã do domingo de Páscoa, Maria embrenhou-se na caatinga e admirou-se com a capacidade renovadora da natureza: “o espetáculo da vida ressuscitando, a melhor celebração de Páscoa que eu podia ter” (REZENDE, 2016, p. 138).

Assim, entre avanços, tropeços e recuos, Maria caminhava rumo à identidade sertaneja. Confrontada tanto pela beleza quanto pela dureza que compunham a dicotômica realidade da vida em Olho d'Água, e por seus dilemas idealistas, ilusões e desesperança, Maria oscilava entre o pertencimento e o estranhamento. Entre ter os sertanejos como “família escolhida”, tratando-os por “meu povo”, e conceber o sertão como “mundo estranho”, “cafundó”, “deserto”, “aquele lugar”, assim impessoal, onde vivia “aquela gente”. O jogo de identidade e diferença continua: “eu” (Maria) e “eles” (ou “os outros”, os sertanejos), às vezes, fundiam-se em “nós”, para depois voltar a ser “eu” e “eles”.

### 2. 3.1 Pertencimento e tensão global *versus* local

Quarenta anos depois, quando embarca no ônibus rumo a algum outro lugar do sertão nordestino, a narradora-protagonista de *Outros cantos* retoma sua negociação com o sertão e a identidade sertaneja – numa concepção, evidentemente, não essencialista. Antes de seguir com a análise do romance, porém, julgamos pertinente introduzir uma discussão que está diretamente implicada na questão da identidade no cenário pós-moderno e se articula a elementos já abordados neste capítulo, a saber, interpelação cultural, pertencimento, espaço e trânsitos. Trata-se da tensão travada entre as tendências globais homogeneizantes promovidas pelo mercado mundial e as tendências locais, com consequentes reflexos para a configuração das identidades culturais.

No livro *A identidade cultural na pós-modernidade* (2005), Hall preocupa-se em analisar como as identidades culturais estão sendo afetadas ou deslocadas pela globalização. Apesar de o enfoque ser, principalmente, sobre as vertentes nacionais, suas reflexões ajudam-nos a pensar sobre as influências para as demais identidades culturais.

A globalização pode ser definida como um conjunto de processos que atuam em escala global, transpondo fronteiras nacionais, interconectando pessoas no mundo inteiro e subvertendo os tradicionais padrões de relação entre espaço-tempo, com impactos diretos para a vida social. Hall enfatiza que a tendência globalizante é uma marca de toda a modernidade e não apenas de sua fase tardia. Segundo ele, a modernidade sempre esteve envolvida por duas tendências contraditórias: à autonomia das culturas nacionais, forma caracteristicamente moderna; e, por outro lado, à globalização, pois o capitalismo “foi, desde o início, um elemento da economia mundial e não dos estados-nação. O capital nunca permitiu que suas aspirações fossem determinadas por fronteiras nacionais” (WALLERSTEIN apud HALL, 2005, p. 68).

No entanto, mesmo a globalização não sendo um fenômeno recente, a partir da década de 1970, segundo Hall, “tanto o alcance quanto o ritmo da integração global aumentaram enormemente, acelerando os fluxos e os laços entre as nações” (2005, p. 68-69), e aumentando os impactos culturais e seus reflexos sobre as identidades. Uma das principais características desta última fase da globalização é a “compressão espaço-

tempo’, a aceleração dos processos globais, de forma que se sente que o mundo é menor e as distâncias mais curtas, que os eventos de um determinado lugar têm um impacto imediato sobre pessoas e lugares situados a uma grande distância” (HALL, 2005, p. 69).

De acordo com Hall, são muito diversas as posições e os argumentos dos teóricos a respeito das consequências da globalização para as identidades nacionais. A primeira tendência apontada por ele é a de reconhecer o poder homogeneizador da globalização. Alguns teóricos defendem que a globalização tende a agir contra as formas nacionais de identidade cultural:

Eles argumentam que existem evidências de um afrouxamento de fortes identificações com a cultura nacional, e um reforçamento de outros laços e lealdades culturais, ‘acima’ e ‘abaixo’ do nível do estado-nação. As identidades nacionais permanecem fortes, especialmente com respeito a coisas como direitos legais e de cidadania, mas as identidades locais, regionais e comunitárias têm se tornado mais importantes. Colocadas acima do nível da cultura nacional, as identificações “globais” começam a deslocar e, algumas vezes, a apagar, as identidades nacionais. (HALL, 2005, p. 73).

Para alguns teóricos culturais, continua Hall, o caminho da interdependência global é responsável pelo “colapso de *todas* as identidades culturais fortes” (2005, p. 73). Os fluxos culturais internacionais e o consumismo geram a possibilidade de “identidades partilhadas” por pessoas que estão distantes umas das outras, baseadas na posição de todas elas enquanto consumidoras de produtos, serviços, mensagens e imagens globais. Como exemplo, ele cita o fato de que pessoas que moram em aldeias distintas em recantos pobres do terceiro mundo podem ter acesso, em suas casas, por meio dos veículos de comunicação, a notícias sobre o estilo de vida dos ricos do Ocidente. Outro exemplo são as roupas produzidas em um extremo do mundo para ser consumidas em países localizados no outro extremo. Segundo Hall,

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as *identidades* se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem ‘flutuar livremente’. [...] No interior do discurso do consumismo global, as diferenças e as distinções culturais, que até então definiam a *identidade*, ficam reduzidas a uma espécie de *língua franca* internacional ou de moeda global, em termos das quais todas as tradições específicas e todas as diferentes identidades podem ser traduzidas. (HALL, 2005, p. 75-76, grifos do autor).

A segunda tendência teórica apontada por Hall é a de considerar que as identidades nacionais e outras vertentes “locais” ou “particularistas” estão ganhando reforço, como forma de resistir à ação globalizadora. É o que se observa, por exemplo, no fortalecimento de identidades locais como reação defensiva por parte de grupos étnicos que são dominantes e veem a presença de outras culturas como ameaça. Essa tendência ao “racismo social” já era observada por Hall na postura de partidos políticos e movimentos políticos mais extremistas na Europa Ocidental no final do século XX. Ao que o noticiário internacional indica, a situação foi potencializada neste novo século, agravada pela crise dos refugiados que a cada dia chegam em massa ao continente europeu fugindo de guerras civis, governos ditatoriais e miséria em seus países de origem.

A terceira e última tendência de se encarar os efeitos da globalização é a crença de que novas identidades estejam surgindo. Como exemplo, Hall cita as manifestações que surgiram na década de 1970 em torno do *black* e que, no contexto britânico analisado por ele, congregaram pessoas de culturas, etnias, línguas e aparência física diversas, mas que tinham como elemento de unificação o fato de serem não brancas como o outro da cultura dominante. Era, portanto, um signo de união que congregava várias diferenças, articulando-se com elas e sem anulá-las.

Segundo Hall, a todo momento e em todos os lugares desse mundo globalizado afloram “identidades culturais que não são fixas, mas que estão suspensas, em *transição*, entre diferentes posições; que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais; e que são o produto desses complicados cruzamentos e misturas” (2005, p. 88, grifo do autor). Diante desse quadro, ele aconselha a fugir da tentação de enquadrar a identidade “como estando destinada a acabar num lugar ou noutro: ou retornando a suas ‘raízes’ ou desaparecendo através da assimilação e da homogeneização”, pois “esse pode ser um falso dilema” (HALL, 2005, p. 88).

Para o sociólogo Manuel Castells, a identidade, como “fonte de significado e experiência de um povo” (1999, p. 22), é construída valendo-se “da matéria-prima fornecida pela história, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, pela memória coletiva e por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações de cunho religioso” (CASTELLS, 1999, p. 23). No processo de construção social, esses ingredientes “são processados pelos indivíduos, grupos sociais e sociedades, que

reorganizam seu significado em função de tendências sociais e projetos culturais enraizados em sua estrutura social, bem como em sua visão de tempo/espaço” (CASTELLS, 1999, p. 23).

Castells também se debruça sobre a tarefa de compreender como o mundo e a vida estão sendo modelados pelos conflitos resultantes da globalização neste momento em que vivemos na sociedade em rede,

caracterizada pela globalização das atividades econômicas decisivas do ponto de vista estratégico; por sua forma de organização em redes; pela flexibilidade e instabilidade do emprego e a individualização da mão-de-obra. Por uma cultura de virtualidade real construída a partir de um sistema de mídia onipresente, interligado e altamente diversificado. E pela transformação das bases materiais da vida – o tempo e o espaço – mediante a criação de um espaço de fluxos e de um tempo intemporal como expressões das atividades e elites dominantes. (CASTELLS, 1999, p. 17).

Segundo ele, esse processo de globalização tecnoeconômica vem sendo contestado e será transformado. Como forma de desafiar o impulso globalizador e cosmopolita, o mundo assiste, desde o último quarto do século XX, a um impulso de manifestações poderosas de identidade coletiva que visam a singularizar suas culturas e defender o direito das pessoas a controlarem suas vidas e os ambientes em que vivem. Essas tendências são, segundo Castells, múltiplas e bastante diversificadas, de acordo com cada cultura e com a história de constituição de cada identidade. Algumas dessas expressões encerram “movimentos de tendência ativa voltados à transformação das relações humanas em seu nível mais básico, como, por exemplo, o feminismo e o ambientalismo” (CASTELLS, 1999, p. 18). Mas também estão inclusas nessas expressões defensivas, organizadas em torno de “princípios comunais”, movimentos de reação “em defesa de Deus, da nação, da etnia, da família, da religião, enfim, das categorias fundamentais da existência humana milenar ora ameaçadas pelo ataque combinado e contraditório das formas tecnoeconômicas e movimentos sociais transformacionais” (CASTELLS, 1999, p. 18). Fazem parte desse contexto, por exemplo, o acirramento do fundamentalismo religioso e as lutas em torno de identidades nacionais e territoriais.

Para Castells, essas comunas culturais parecem dar abrigo a atores sociais excluídos da sociedade em rede ou que tenham resistido ao processo de individualização

da identidade imposta por ela, oferecendo as principais fontes alternativas para construir significados autônomos, além de refúgios e solidariedade como proteção frente às hostilidades do mundo exterior. Segundo ele:

Quando o mundo se torna grande demais para ser controlado, os atores sociais passam a ter como objetivo fazê-lo retornar ao tamanho compatível com o que podem conceber. Quando as redes dissolvem o tempo e o espaço, as pessoas se agarram a espaços físicos, recorrendo à sua memória histórica. (CASTELLS, 1999, p. 85).

Diante da complexidade das realidades humanas na contemporaneidade, o economista Hassan Zaoual (2003) também aposta numa mudança de paradigma em relação à globalização como modelo de desenvolvimento baseado em parâmetros ocidentais e seu conseqüente esforço de uniformização em escala planetária. Segundo o teórico, a imposição desse modelo, que não respeita a diversidade cultural, é responsável pelas disparidades no desenvolvimento, principalmente, entre o norte e o sul do globo, gerando tensões que têm como resultado a “afirmação das identidades e dos territórios. Em todos os lugares, cada vez mais, as pessoas sentem a necessidade de crer e de se inserir em locais de pertencimento. Assim, à medida que cresce o global, também amplia-se [sic] o sentimento do local.” (ZAOUAL, 2003, p. 21). Dessa forma, vêm à tona todas as dimensões que o modelo ocidental de desenvolvimento insiste em ignorar, incluindo culturas, ecologia, religiões, éticas, espiritualidades, afiliações, redes, grupos e proximidade.

A aposta teórica de Zaoual é, portanto, nos “sítios simbólicos de pertencimento”, entidades imateriais que são “lugar de encontro”, de “ancoragem” e “vínculo social”, nos quais o homem pode encontrar o sentido de que precisa para suas vivências e ações. A noção de sítio pode se aplicar a várias escalas e organizações, como bairros, cidades, regiões, localidades, tribos, etnias, comunidades, culturas, ofícios, empresas, organizações de natureza diversa etc. Segundo Zaoual, como “pátria imaginária”, o sítio

Impregna de modo subjacente os comportamentos individuais e coletivos e todas as manifestações materiais de um dado lugar (paisagem, *habitat*, arquitetura, saber fazer, técnicas, ferramentas etc.). Desse ponto de vista, o sítio é um espaço, um patrimônio coletivo que estabelece sua consistência no espaço vivido dos atores. Sua “caixa preta” contém os mitos fundadores, as crenças, os sofrimentos, as provações duras, as revelações, as revoluções

atravessadas, as influências recebidas ou adotadas por um grupo humano. Tudo isso se concentra na identidade do sítio [...]. (ZAOUAL, 2003, p. 112).

Voltando a *Outros cantos*, percebemos que, em meio ao conflito entre as tendências globais homogeneizantes e o apelo local, a narradora-protagonista parece estar em busca de seu sítio simbólico de pertencimento, mas numa perspectiva que imbrica espaço e tempo. No momento presente da enunciação, diante dos sinais de que o “desenvolvimento” e a globalização chegaram até ali, modificando o ambiente e as pessoas, Maria reage: o sertão de Olho d’Água e sua gente passam a ser confrontados com aquele outro sertão que ela vê pela janela do ônibus e nas paradas. O do passado é agora designado por pronomes possessivos de primeira pessoa, que reforçam a ideia de pertencimento e afetividade, “meu velho sertão”, “meu antigo sertão”. O lugar que ela atravessa de ônibus é designado por artigo e pronome indefinidos: “um sertão, qualquer sertão”.

Quem desperta suas memórias e, ao mesmo tempo, sua consciência reativa é o vaqueiro que viaja na poltrona do outro lado do corredor. Mas ela reconhece que aquele não é igual aos de Olho d’Água, aparenta mais ser um “coubói de rodeio”, talvez seja um “daqueles agora a tanger o gado apenas com o rugido de uma motocicleta” (REZENDE, 2016, p. 13) e nem saiba aboiar.

E não foi apenas o vaqueiro que sucumbiu à tecnologia e ao estilo globalizado. Numa das paradas, entram no ônibus três adolescentes que poderiam ser encontrados em qualquer outro lugar do mundo, “bonés enfiados até as sobrancelhas, com pares de fios descendo das orelhas até os bolsos das jaquetas ou das mochilas às suas costas, os três com os mesmos olhos mortiços, os beiços moles pendentes, as cabeças balançando” (REZENDE, 2016, p. 78-79). São vítimas do “autismo digital” que deixou de ser prerrogativa dos meios urbanos e “Invadiu este sertão.” (REZENDE, 2016, p. 79). Versões atualizadas dos jovens identificados por Kathryn Woodward como caricaturas das novas identidades globalizadas, “jovens que comem hambúrgueres do McDonald's e que andam pela rua de Walkman, formam um grupo de ‘consumidores globais’ que podem ser encontrados em qualquer lugar do mundo e que mal se distinguem entre si” (WOODWARD, 2014, p. 21).

Eles são motivo de incômodo para Maria, assim como

dois meninos vestidos em suas calças jeans, seus tênis e camisetas com uma besteira qualquer escrita em inglês e figuras de desenhos animados japoneses. Suas caras não enganam, são sertanejos como eram aqueles, mas já não têm a barriga inchada, a pele encardida e arranhada como os de quarenta anos atrás. Minha razão me diz que estes de agora vivem melhor e devo alegrar-me por isso, mas meu coração já não se entenece tanto como daquela vez, diante dos outros que eu acreditava precisarem de mim. (REZENDE, 2016, p. 17).

Voltando ao jogo da identidade e da diferença, parece que as peças reorganizam-se no tabuleiro: agora são “nós”, unindo Maria aos sertanejos de seu passado, e “eles” (“os outros”), desta vez encarnados pelos sertanejos do presente da narradora. Esse é um indício de que a distância espacial e temporal, as vivências acumuladas desde então e a realidade presente fizeram com que Maria ressignificasse sua experiência em *Olho d’Água*, num exercício de autoatribuição identitária – que é “alterada conforme o contexto de interação” (PENNA, 1992, p. 74).

Também a paisagem que ela vê pela janela do ônibus é motivo para estranheza. Maria não reconhece como seu aquele sertão “semeado de antenas e torres fazendo parecer miniaturas as casas, já não apenas brancas ou cor de terra, seus raros coqueiros” (REZENDE, 2016, p. 18). As casas agora têm energia elétrica, muita iluminação, aparelhos de som e TV, além de serem recheadas de “bugingangas”, às vezes insólitas para a realidade sertaneja, como quadros com “paisagens de neve, do Arco do Triunfo, de uma choupana nórdica à beira de um riacho com roda-d’água, daqueles que se vendem de porta em porta em nome de uma beleza melhor e mais rica, estrangeira” (REZENDE, 2016, p. 22).

Diante de tudo o que vê, a narradora-protagonista constata: “O sertão não é mais sertão e ainda não virou mar. Fecho os olhos e minha memória recupera e estiliza a beleza despojada daquele meu outro sertão.” (REZENDE, 2016, p. 22). Mas seu esforço não é simplesmente para recuperar as memórias de uma experiência marcante de sua vida, mas também sua identidade em relação ao sertão e a sua gente – “não quero vê-lo desaparecer agora, sabe Deus por quanto tempo ou para sempre” (REZENDE, 2016, p. 117). Maria precisa reconstituir uma parte de si mesma. É como se ela tentasse construir, por meio da memória, seu sítio simbólico de pertencimento, “lugar de encontro”, pois, segundo Zaoual, num mundo de apelos globais, “O homem moderno precisa de sentido, de ancoragem e de vínculo social.” (2003, p. 92). Fica claro, no

entanto, que esse sítio não é um lugar físico, como fora um dia. Trata-se de um espaço de memória e afeto, fluido, também integrado pelo tempo. Não coincide com o sertão que a narradora atravessa de ônibus, apesar de ser aquele “chão já fora do tempo e este chão de hoje, quase o mesmo no mapa” (REZENDE, 2016, p. 18).

Essa constatação coaduna com a observação de Liane Schneider sobre a relevância de debruçar-se sobre as novas representações do espaço na cena literária neste milênio, “quando tantas identidades vêm se reconstruindo e reinscrevendo dentro de referências de pertencimento muito menos fixas do que anteriormente” (SCHNEIDER, 2007, p. 227). Condiz, ainda, com as considerações de Almeida sobre o espaço na contemporaneidade, caracterizado como “inerentemente dicotômico e contraditório” (2015, p. 33). Segundo Almeida, em vez da concepção cartesiana de espaço, enquanto “uma extensão objetiva e homogênea, distinta do sujeito, e também da visão de Kant sobre o espaço como um recipiente vazio no qual a atividade humana se desenvolve”, as concepções atuais sobre o espaço tomam-no como “uma categoria necessariamente relacional, interacional e, sobretudo, plural” (SANTOS apud ALMEIDA, 2015, p. 32).

Nessa nova concepção, enquadram-se os novos “espaços de adesão afetiva” identificados por Almeida nos textos de literatura diaspórica, de trânsitos e deslocamentos, que representam “novas geografias identitárias” (FRIEDMAN apud ALMEIDA, 2015, p. 193). Entre eles também se encaixa o sertão reconstituído pela narrativa de Maria, sujeito movente em busca de seu lugar no mundo.

Ao final, da narrativa e da viagem de ônibus, quando clareia – o horizonte e a consciência –, tudo indica que ela conseguiu encontrar esse lugar, reconciliando duas de suas “porções” identitárias tão significativas:

Clareia a madrugada. Volto finalmente, de vez, a este presente no qual ainda creio ter uma missão, infundável mas impossível de abandonar, alicerçada na paciência e na esperança a resistir, há bem mais de quarenta anos, aos percalços, aos avanços, às decepções, aos eternos desafios, o legado mais precioso do povo de Olho d'Água. Pela janela do ônibus já se veem, ao longe, as luzes ainda acesas da cidade onde outros me esperam para abanar com minhas palavras as brasas de suas esperanças, razão de mais esta viagem, ainda movida a sonhos. (REZENDE, 2016, p. 145-146).

Como Maria conseguiu isso? Recorrendo à memória, que “é também uma arte de narração” (CANDAU, 2012, p. 72), assim como podemos conceber a identidade. Por meio de processos de seleção, recorte e atualização e do jogo lembrança/esquecimento, a memória oferece o suporte necessário à identidade, tanto em sua dimensão individual quanto coletiva, e com ela mantém uma relação de caráter dialógico. Mas isso já é assunto para outro capítulo

.

**Capítulo 3**  
**MEMÓRIA: UM CANTO ENTOADO POR MUITAS**  
**VOZES**

### 3.1 Memória e identidade

Neste capítulo final, nosso propósito é discutir sobre a centralidade da memória na construção da narrativa de *Outros cantos*, mais especificamente a relação entre as memórias evocadas por Maria com o processo de ressignificação identitária que ela empreende, tomando como base sua experiência de vida e, como contraponto, as experiências de Fátima e dos outros sertanejos.

O historiador Jacques Le Goff parte de um conceito de memória “como propriedade de conservar certas informações, [que] remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas” (2013, p. 387). É dessa noção de memória enquanto fenômeno individual e psicológico que o historiador parte para discutir a perspectiva que realmente lhe interessa no contexto das ciências sociais e humanas, o da memória coletiva ou social. De acordo com ele, o interesse pelo tema, no entanto, transborda para todo o “campo científico global”, como atestam os estudos nas áreas de Psicologia, Neurofisiologia, Biologia e Psiquiatria, e, mais uma vez, a interdisciplinaridade vem para enriquecer as diversas abordagens.

Nesse contexto, entram em campo a literatura e a estreita relação que guarda com a memória, considerando esta última, tanto no nível individual quanto coletivo e social, como uma das principais matérias-primas do processo de construção ficcional. Além disso, é possível destacar a literatura como uma abordagem privilegiada para a compreensão dos processos pelos quais se dão os fenômenos relacionados à memória. Apesar de marcar presença nos mais variados gêneros, a memória sobressai como elemento central nos romances autobiográficos e em gêneros marcados pela tênue fronteira entre o literário e o não literário, como autobiografias, memórias, diários, confissões, cartas e autorretratos. Gêneros que costumam ser agrupados sob as alcunhas de “escritas de si” ou “escritas do eu”<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Na introdução deste trabalho, ressaltamos algumas semelhanças entre a trajetória de vida da escritora Maria Valéria Rezende e de Maria, protagonista do romance, além da ressalva da própria autora de que não se trata de uma obra autobiográfica. Esses dados, a que a escritora refere-se em várias entrevistas concedidas à imprensa, foram registrados tão somente a título de informação sobre ela. Não é nosso propósito empreender qualquer tipo de investigação no sentido de verificar a veracidade de fatos e a correspondência, ou identidade, entre autor-narrador-personagem selada pela coincidência do nome próprio, o que, segundo Philippe Lejeune (2008), seria imprescindível para firmar o pacto autobiográfico. A própria autora, ao declarar também em suas entrevistas, que aquela Maria não é ela, já trava com o

É principalmente por meio desses gêneros liminares, ou híbridos, dependendo da forma como se queira enquadrá-los, que ressoam sobre a literatura ecos do que Beatriz Sarlo (2007) chama de “guinada subjetiva”. Preocupada especificamente com os reflexos desse processo para a disciplina histórica, Sarlo localiza essa guinada nos anos de 1970 e 1980, momento em que se passou a propor a reconstituição da

textura da vida e a verdade abrigadas na rememoração da experiência, a revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, a reivindicação de um dimensão subjetiva, que hoje se expande sobre os estudos do passado e os estudos culturais do presente” (SARLO, 2007, p. 18).

Para a História, isso trouxe reflexos metodológicos, como valorização da história oral e do testemunho – os discursos de memória –, como puderam ser observados na recorrência de narrações testemunhais de vítimas do holocausto ou das ditaduras do sul da América Latina, por exemplo. Mas os reflexos foram também de ordem temática, com a valorização do passado submerso na vida cotidiana e no “detalhe excepcional” de sujeitos “normais” e até marginais, como as mulheres – e não apenas dos grandes marcos que a historiografia costuma eternizar.

Por trás da valorização subjetiva, pelo recurso à memória, tanto na literatura quanto na história, estão embutidas questões identitárias, tanto individuais quanto coletivas: perdas, buscas, reparos e ressignificações. Assim como Sarlo, outros autores consultados enfatizam essa estreita relação. Para Le Goff, a memória é um elemento essencial nos modos de organização “do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia” (2013, p. 435, grifo do autor). Em termos semelhantes, Michael Pollak afirma:

*a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si* (1992, p. 204, grifos do autor).

---

leitor um tipo diferente de pacto, o romanesco. Portanto, para nossos propósitos, basta-nos considerar a obra enquanto romance e analisar como o material memorialístico é trabalhado para construir a narrativa ficcional.

Joël Candau (2012) é ainda mais incisivo ao dizer que na ausência da memória desaparece a identidade do sujeito, que passa a viver tão somente no presente, perdendo capacidades conceituais e cognitivas. Nessa condição, o sujeito “Não produz mais do que um sucedâneo de pensamento, um pensamento sem duração, sem lembrança de sua gênese que é a condição necessária para a consciência e o conhecimento de si.” (CANDAU, 2012, p. 60). O teórico considera que a “memória é a identidade em ação” (2012, p. 18) e, além de ressaltar a indissociabilidade entre as duas instâncias, diz da relação dialética que estabelecem entre si, ao afirmar que os seres humanos vivenciam, concomitantemente, um duplo movimento: o da memória moldando quem somos; e o de nossa identidade moldando predisposições de nossa memória a fazer certas escolhas sobre o passado. Portanto, elas “se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa” (CANDAU, 2012, p. 16).

### **3.2 Outros cantos: a busca de Maria por meio da memória**

Desde os tempos míticos, a memória está associada à figura da mulher, personificada por Mnemósine, uma das titânides, filha da primeira geração de divindades gregas. O nome da deusa tem ligação com o verbo *mimnéskein*, que, em grego, significa "lembrar-se de". Ao longo dos séculos, em várias culturas, a mulher também assumiu a missão de guardiã da memória ao tornar-se depositária e reprodutora das narrativas tradicionais de cada povo, mesmo que lhe tenha sido negado o direito de registrar essas memórias coletivas e as próprias memórias individuais por meio da escrita.

Dos tempos ancestrais à contemporaneidade, nota-se que a memória permanece central quando se trata de narrativas femininas. Em pesquisa que busca em contos de escritoras brasileiras do século XX elementos para compor uma possível “poética feminista”<sup>20</sup>, Lucia Helena Vianna (2003) identifica a memória como “categoria

---

<sup>20</sup> Não deve ser confundida com “poética feminina” ou “escritura feminina”. Para Vianna, é “toda discursividade produzida pelo sujeito feminino que, assumidamente ou não, contribua para o desenvolvimento e a manifestação da consciência feminista” (2003, s/p), entendida como de natureza

fundacional” dessa discursividade, e propõe o estudo de suas diversas formas de manifestação em textos ficcionais e referenciais (registros históricos e culturais) para a construção da referida poética.

Segundo a pesquisadora, vive-se em um tempo de memórias e, mesmo sem serem, obviamente, exclusividade dos escritos de mulheres, elas são presença enfática nas narrativas femininas, em que “recordações e reminiscências, lembranças e esquecimentos manifestam – ora explicitados [sic] ora de forma escamoteada, sob diferentes ardis estratégicos – a permanente intervenção de material memorialístico na matéria narrada” (VIANNA, 2003, s/p). Nesse contexto, o romance *Outros cantos* surge como exemplo. E o esforço da narradora-protagonista ao longo de sua viagem de ônibus pelo sertão nordestino, como vimos no capítulo anterior, vai ao encontro do que Vianna identificou nos textos que estudou:

A determinação em levantar todo esse substrato do vivido, de experiências individuais e coletivas, da vida privada e da vida pública, delega à memória a função de ponto de resistência face à incessante pulverização das identidades nos tempos atuais, marcados pela volatilidade das lembranças: o que mal aconteceu, [sic] já passou, para dar lugar a um novo e fugaz evento. Ao indivíduo monitorado pelas máquinas de comunicação não é dado tempo para recordar. (VIANNA, 2003, s/p).

A Maria narradora não tem pressa de que a viagem acabe, como os outros passageiros do ônibus; ela não quer chegar logo a seu destino, pois precisa de mais tempo para se reconstituir. Afinal, a “velocidade desenfreada do tempo atual é inimiga mortal da memória” (VIANNA, 2003, s/p). Por saber disso, Maria indigna-se contra a moda *fast* que estes tempos pós-modernos impõem-nos:

Não quero mais correria, pressa, velocidade... Ultimamente ando irritada e exausta, resisto, mas sou sempre arrastada pela pressa dos outros desde que a gente passou a viver, se mover, se informar, pensar e se comunicar com o máximo de velocidade possível segundo os diários e ruidosos lançamentos de novas geringonças eletrônicas, prometendo cada vez mais velocidade. Não é só *fast-food* no estômago, é o *fast-food* no cérebro: *fast-news*, *fast-thinking*, *fast-talking*, *fast-answering*, *fast-reading*. Parece um complô para me obrigar a ser cada vez mais *fast*, em tudo, a ser avaliada e a me avaliar pela minha rapidez de resposta e de atualização. Ave! E quem pode, assim,

---

política e empenhada em construir conhecimento sobre si e os outros e participar da construção de uma nova ordem, de inclusão.

continuar a ser gente, ter juízo e saúde? Rapidez obrigatória não combina com reflexão, raciocínio complexo, construção de argumentos fundamentados, avaliação crítica e honesta do argumento alheio, *recuperação da memória*, verificação conscienciosa das informações recebidas, pensar e julgar com ideias e valores coerentes e abrangentes. (REZENDE, 2016, p. 72, grifo nosso).

Por isso, a partir de uma primeira lembrança disparada pela figura do vaqueiro que viaja no assento ao lado, Maria passa a fazer um exercício nesse sentido, pois sabe também que o “resgate da memória é um dos caminhos para o autoconhecimento; a volta às origens, através do tempo passado, faz parte da busca da identidade, pulverizada em diferentes papéis sociais” (XAVIER, 1990, p. 238).

Segundo Candau (2012), o jogo da memória que funda a identidade é feito não apenas de lembrança, mas também de esquecimento, e nem sempre este pode ser considerado uma fraqueza daquela ou sinônimo de seu fracasso na missão de restituir o passado. O esquecimento “pode ser o êxito de uma censura indispensável à estabilidade e à coerência da representação que um indivíduo ou os membros de um grupo fazem de si próprios” (CANDAU, 2012, p. 127). Enfim, no jogo em que são, ora combatentes, ora aliados, lembrança e esquecimento são o resultado de uma seleção, consciente ou inconsciente, do que deve ou não ser trazido à tona de acordo com as motivações e preocupações do presente, que é o tempo de evocação das memórias. De acordo com Pollak (1992), a organização da memória “em função das preocupações pessoais e políticas do momento” evidencia que se trata de “*um fenômeno construído*”, tanto consciente quanto inconscientemente. “O que a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização” (POLLAK, 1992, p. 204, grifos do autor).

Assim, se as imagens e o canto estavam guardados há mais de quarenta anos “em algum socavão da alma” da narradora, que só “se ilumina” naquele momento da viagem de ônibus, provavelmente é porque eles respondem ao apelo de revisão identitária feito por Maria, que não quer se esquecer da vivência em Olho d’Água e do legado daquela experiência. E no exercício que passa a fazer, a narradora evoca três tipos de memórias: as de sua passagem por Olho d’Água; as lembranças da vida pregressa, principalmente da adolescência e do exílio, que povoavam sua cabeça e eram frequentemente evocadas por ela durante aquela primeira estada no sertão; e as memórias dos sertanejos com quem conviveu, incluindo a amiga Fátima. Cada um desses segmentos será trabalhado

neste capítulo como forma de arrematar o estudo sobre a representação feminina e a (re)constituição identitária de Maria em contraponto com Fátima e os demais sertanejos.

Antes, no entanto, vamos a algumas considerações sobre a forma como a narradora articula os diferentes tempos e espaços ficcionais, envolvidos nessas memórias e no momento da enunciação, para compor sua narrativa.

### **3.2.1 – Como se fosse um filme: associações possíveis (e quase inevitáveis)**

A escritora Heloísa Parente Cunha também reconhece no recurso à memória, como forma de descoberta da identidade das personagens, “um dos mais significativos traços recorrentes na narrativa feminina em geral e com razões ainda mais ostensivas no segmento brasileiro” (1997, p. 129). Ela identifica como igualmente recorrente que “o tratamento dado ao tempo tem sido uma quebra de linearidade de *Chronos*, a favor de uma circularidade ou de um ir-e-vir de passado a presente e de presente a passado, além de inserções de futuro, às vezes utópicos” (CUNHA, 1997, p. 129).

O mesmo procedimento é adotado em *Outros cantos*. Oscilando entre uns e outros tipos de memórias, intercalando-os e confrontando-os com os acontecimentos da viagem de ônibus e as impressões e reflexões que lhe suscitam, Maria compõe uma narrativa fragmentada, de idas e vindas. Ela alterna entre planos temporais e espaços ficcionais, conforme lhe ditam o fluxo de sua memória e as ocorrências que insistem em arrastá-la de volta a um presente inevitável – seja o da viagem, seja o de seus dias em Olho d’Água, agora já configurado como passado. Trata-se, pois, do tempo da memória, que obedece “a associações mentais que escoam incessantemente e assinalam a transformação e o desgaste que sobre o sujeito provocam a passagem do tempo histórico e as experiências vividas” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 57).

É pelo estilo, portanto, pela forma de contar a história, que nos vem a primeira associação possível entre o romance em foco e o cinema, pelas similitudes entre a narrativa de *Outros cantos* e a narrativa cinematográfica. Muito já se falou e escreveu sobre as relações de aproximação e contribuição mútua entre o cinema e a literatura,

especialmente na forma do romance<sup>21</sup>, “um gênero particularmente sensível à influência da intertextualidade” (VIEIRA, 2007, p. 72). No artigo “Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações”, Tânia Pellegrini (2003) aponta transformações por que passaram os textos literários desde que iniciaram esse diálogo com as tecnologias da imagem, a exemplo da fotografia e do cinema, trazendo modificações para as formas de olhar e perceber o mundo. Especialmente a partir do diálogo com o cinema, foram sensíveis para a narrativa literária as modificações nas categorias de tempo e espaço, cuja inseparabilidade e relatividade, enquanto “domínios mutuamente permeáveis”, foram revelados a partir da imagem em movimento. De acordo com Pellegrini, ao preencher o tempo com o espaço, por meio das sequências de imagens, o cinema mesclou o que é visível e pertence ao domínio do percebido (o espaço enquanto imagem) e o que é invisível e pertencente aos domínios do sentido e imaginado (o tempo).

Assim, sob a égide da imagem em movimento, a narrativa moderna<sup>22</sup>, segundo Pellegrini, insurgiu-se contra as perspectivas das narrativas realista e naturalista do século XIX, fundadas “na noção dos efeitos corrosivos do tempo, como reflexo da mecanização e trivialização de todos os aspectos da vida social e individual” (PELLEGRINI, 2003, p. 19). São característicos dessa narrativa o império do instante, como momento único, efêmero e transitório, que não se repete; a linguagem

---

<sup>21</sup> Quando se trata de abordar a relação entre romance e cinema, o principal foco dos estudos são as adaptações e, não raro, as análises comparativas seguem a trilha da legitimidade ou dos juízos sobre o valor estético das produções. Apesar disso, outros vieses de análise mostram-se promissores e “testemunham a presença da Sétima Arte no imaginário de romancistas da modernidade”, como aponta André Soares Vieira (2007, p. 20). O estudioso cita um artigo de Jacqueline Viswanathan (1997) sobre o imaginário do cinema no romance quebequense que diferencia duas formas de abordagem dessa relação, às quais fazemos menção por acreditar que ambas podem guiar a análise das relações entre *Outros cantos* e o cinema – discussão que sinalizamos nesta dissertação, mas que merece aprofundamento em estudos futuros. A primeira forma de abordagem foca, principalmente, os “modos de apresentação” e as “técnicas narrativas romanescas por meio de uma comparação com as características da imagem e da narrativa filmicas” (VIEIRA, 2007, p. 20). A maior preocupação desses trabalhos concerne ao levantamento de aspectos da narrativa fílmica nos romances contemporâneos, tais como “decupagem da diegese, novos modos de focalização, segmentação da narrativa, montagem e enquadramento” (VIEIRA, 2007, p. 20). Já a outra forma de abordagem da crítica diz respeito a romances com referências explícitas ao cinema, enquanto tecnologia de imagem, visto como “elemento desencadeador de novas perspectivas de apreensão do mundo e responsável por um processo de profunda modificação no modo como o homem se situa perante o universo e descreve suas relações com o real e com o imaginário” (VIEIRA, 2007, p. 21). Acreditamos que uma análise mais aprofundada sobre o episódio da chegada do cinematógrafo a *Olho d’Água* (o qual mencionaremos na seção 3.2.3), sob este último viés, seria bastante produtiva.

<sup>22</sup> Pellegrini (2003) adota um critério cronológico e chama, genericamente, de modernas as narrativas que surgiram com as vanguardas do início do século XX; posteriormente, após a Segunda Guerra Mundial, viriam as narrativas denominadas contemporâneas.

essencialmente referencial calcada em longas e detalhadas descrições de acontecimentos, lugares e personagens, nos moldes da imagem fixa da fotografia; e o tempo ditado pelo ritmo do relógio.

Um dos elementos a corroborar para mudanças irreversíveis nessa perspectiva é a noção de tempo enquanto duração, criada pelo filósofo francês Henri Bergson, que “acentua a inadequação do relógio como único mensurador do escoar das horas e descobre como dado essencial a simultaneidade dos conteúdos da consciência, englobando presente, passado e futuro num amálgama que flui ininterruptamente” (PELLEGRINI, 2003, p. 21). Em matéria de tempo, a coexistência passa, então, a suplantar a sucessão inexorável.

Segundo Pellegrini, a narrativa moderna, no início do século XX, passou a refletir essa noção de tempo que não encontra paridade nas medidas objetivas do tempo e que,

não por acaso, tem enorme afinidade com a técnica cinematográfica então nascente; as relações temporais adquirem um caráter espacial, na medida em que perdem sua perene continuidade e sua direção irreversível: o tempo pode parar, inverter-se, repetir-se, fazer avançar ou retroceder a ação, dando forma à simultaneidade. (PELLEGRINI, 2003, p. 21-22).

A partir do imbricamento promovido pelo cinema, entre tempo e espaço, com a mudança na concepção de um, alterou-se também a noção do outro. O espaço perdeu, assim, o sentido de uma imagem estática e homogênea e ganhou fluidez, dinamicidade, heterogeneidade e descontinuidade. Simultaneidade e contiguidade entre diferentes espaços, com abolição das distâncias entre eles, passaram a ser as principais marcas. Na mesma medida, segundo a pesquisadora, essa mudança de concepção refletiu-se diretamente nas formas de perceber e representar o espaço no romance, e os pontos de vista das personagens e do narrador, seu olhar como câmera a recortar a realidade, passaram a associar-se ao espaço.

Em *Outros cantos* é possível identificar algumas das soluções encontradas pelas narrativas ficcionais contemporâneas para lidar com essas perspectivas, em grande parte, influenciadas pela narrativa cinematográfica, conforme apontadas por Pellegrini. Percebemos “o tempo como duração, que se perde ou recupera pela memória, pelo sonho ou pelo desejo” (PELLEGRINI, 2003, p. 17), como analisaremos mais detidamente ao longo deste capítulo, e “a refração de espaços múltiplos e simultâneos,

*zonas* ou *territórios* antigeograficamente ilimitados” (PELLEGRINI, 2003, p. 16-17, grifos da autora), aqui inclusos os vários espaços físicos que Maria articula, em seus trânsitos narrativos, e o sertão enquanto espaço afetivo e de pertencimento (conforme abordado no capítulo anterior).

Pela forma como a narrativa do romance foi construída, é fácil para o leitor imaginar-se diante da projeção de uma película e, mais ainda, sob um olhar analítico mais acurado, pensá-lo em termos de uma montagem cinematográfica. Apesar de não ser um recurso exclusivo do cinema, é neste meio que a montagem, com suas possibilidades criativas, ficou mais evidente.

Na definição de Eduardo Leone e Maria Dora Mourão (1993), a montagem é concebida enquanto um processo articulatório amplo, que vai do roteiro até o produto final,

é a articulação de três etapas distintas: a escritura do roteiro, que também chamaremos de *peça cinematográfica*, a realização, que também chamaremos de *encenação da peça*, e a seleção e organização dos planos, buscando uma aproximação estrutural com o roteiro; a isso também chamaremos de *montagem propriamente dita*. (LEONE; MOURÃO, 1993, p. 15, grifos dos autores).

No romance de Maria Valéria Rezende, blocos de texto alternam cerca de 50 vezes entre o presente da narradora e sua experiência passada no sertão. Os blocos são separados entre si por linhas em branco, à exceção de quatro situações, em que uma sequência de três asteriscos cumpre essa função – recursos que sugerem cortes cinematográficos, com a sucessão imediata de um plano a outro ou de uma cena a outra; fusões, com o “desaparecimento do final de uma cena, simultaneamente ao aparecimento do começo de outra” (LEONE; MOURÃO, 1993, p. 80); entre outras possibilidades de passagem entre planos, cenas e sequências próprias da montagem cinematográfica. Com essa forma de blocar o texto e separar os segmentos na página, os *flashbacks*<sup>23</sup> da narradora-protagonista parecem ter saído de uma tela de cinema, conforme uma das possibilidades de montagem sugeridas por Leone e Mourão:

---

<sup>23</sup> *Flashback* é o termo característico da linguagem cinematográfica para designar o recurso temporal que permite resgatar fatos do passado. Trata-se, no entanto, de uma técnica narrativa muito antiga, anterior ao uso como recurso fílmico. Corresponde à analepse, de acordo com a classificação criada por Gérard Genette (1979 apud FRANCO JR., 2009) para as possibilidades de relação que pode existir entre a ordem dos acontecimentos da diegese e a ordem em que eles são efetivamente apresentados na história

A *subjetividade* do *flash-back* [sic], que retrocede o tempo, deverá estar ligada a uma personagem geralmente enquadrada num primeiro plano. Esse *discurso subjetivo* passa a ser um discurso interior, um ponto de vista cujo referente não está no tempo presente, mas dentro dele. Com o seguinte esquema poderemos entender melhor: tempo presente da personagem (corte) – tempo passado da personagem (corte) – retorno ao tempo presente da personagem no mesmo ponto em que ela havia sido deixada anteriormente. (1993, p. 44, grifos dos autores).

Além dos recursos gráficos a marcar, nas páginas do livro, as mudanças temporais, dentro dos *flashbacks*, em que Maria recupera sua estada em Olho d'Água, há as lembranças evocadas por ela naquela ocasião, memórias de um passado anterior – como *flashbacks* dentro de *flashbacks*. É o que ocorre, por exemplo, todas as vezes que ela pega algum dos objetos que guarda em sua caixinha de lembranças, transportando-a para outro momento e lugar. Nessas ocasiões, fica a sugestão de um *close-up* a enquadrar o pequeno objeto, como estratégia para forçar a atenção involuntária dos leitores (espectadores), evidenciando o detalhe como “conteúdo único da encenação” (MUNSTERBERG, 2003, p. 34). Segundo Béla Balázs, o *close-up* “mostra a face muda” dos objetos e, quando é bem realizado, traz em si mais do que a mera preocupação realista com os detalhes, irradia “uma atitude humana carinhosa ao contemplar as coisas escondidas [...]. Os bons *close-ups* são líricos; é o coração, e não os olhos que os percebe.” (2003, p. 90-91). Como num dos exemplos de uso dessa técnica de montagem cinematográfica citados por Balázs, em várias passagens do romance podemos mirar os dedos de Maria “que tremem nervosamente apalpando um pequeno objeto-signo de uma tempestade interna” (BALÁZS, 2003, p. 91).

De acordo com Munsterberg, no cinema, se um objeto é evidenciado em *close-up*, de forma exclusiva e ampliada na tela, nós o “retemos na imaginação, sabendo que precisamos dar-lhe toda a atenção, uma vez que irá desempenhar papel decisivo em outra sequência” (2003, p. 34). Assim seria, numa associação de nosso romance a um filme, com os objetos retirados do porta-joias de Maria exercendo função capital nas cenas seguintes, em que ela relembra como ganhou cada um deles nos encontros que teve com os donos do olhar perturbador que a perseguiu na juventude. E, então, podemos inferir outro recurso de montagem, concebendo a imagem de cada um desses objetos em *close-up* como elemento de transição gradual entre cenas, para montar o

---

construída (a narração propriamente dita). Optamos pelo termo *flashback* por ser mais apropriado para reforçar a aproximação que procuramos enfatizar entre o romance em estudo e o cinema.

*flashback* e, novamente, para retornar à cena anterior, como efeito que “simboliza o aparecimento e o desaparecimento de uma reminiscência” (MUNSTERBERG, 2003, p. 39). A associação é inevitável, por exemplo, na passagem em que Maria pega na caixa o pequeno *ojo de Dios* que ganhou no México:

Por vezes, minha mão áspera e suada sentia a lã do ojo de Dios mexicano, trançada na forma de um losango, as duas varetas em cruz que a sustentavam e a borla pendente de um dos ângulos, adivinhando-lhe as cores. A mão imaginária, porém, fria e hesitante, a recebia de outra mão bem maior e quente, mais tateada do que vista, os olhos presos à mirada de novo reconhecida, ali, no mercado de Tijuana [...]. (REZENDE, 2016, p. 108).

E assim, na leitura do romance, as sugestões de uma montagem cinematográfica vão se multiplicando nessa articulação de tempos e espaços ficcionais.

### 3.2.2 Memórias e embates da narradora-protagonista

Em *Outros cantos*, a própria narradora fornece-nos a chave para entender seu método de imbricar diferentes planos temporais e espaciais e mostra que as associações com a narrativa cinematográfica vão além da técnica, da forma de contar a história. Maria evidencia que o cinema e as imagens por ele produzidas povoam também seu imaginário. É na ocasião em que ela se lembra de Fátima ensinando-a a preparar o cuscuz matinal em Olho d'Água e, com isso, remetendo-a ao oásis de Ghardaïa, mais precisamente ao momento em que Fatuma ensinava a fazer o *kuskus* argelino: “Como hoje, uma palavra, uma imagem, um gesto bastavam para fazer surgir outros, lembranças ao sabor dos acasos, como os vários rolos de um filme projetados fora de ordem, ajudando-me a reconhecer o desconhecido.” (REZENDE, 2016, p. 26-27).

A associação explícita de seus fluxos de memória à projeção cinematográfica não para por aí. Assim, ao deitar em sua rede para dormir, Maria evoca “lembranças já esfumadas a ressurgir, porém, pouco a pouco, como outro pedaço de filme perdido no escuro por dentro das minhas pálpebras já fechadas. Fiz voltar uma e outra vez o rolo até ver, enfim, a cena perfeitamente nítida.” (REZENDE, 2016, p. 70). Em outro momento, quando um dos objetos do porta-joias aguçou-lhe a memória, ela pôs-se “a

desenrolar outro rolo de filme ali guardado e empoeirado” (REZENDE, 2016, p. 126). Ao tratar sobre a relação entre imagem e memória, por meio da fotografia, Miriam Paula Manini comenta a respeito dessa possível associação, voltando às origens do cinema:

A memória é, por si só, uma espécie de imagem; certamente não uma fotografia, mas um desenho, que esboçamos na mente, de maneira tímida e que pode, sim, completar-se na visualização de uma fotografia; e esta viria como um fio de meada cinematográfica, impondo um verdadeiro filme às nossas lembranças. (MANINI, 2001, p. 80).

Associar as memórias a um filme, para além da forma como elas se processam, diz também do que as desperta e do que as compõem: imagens e sons. Esses são dois dos elementos a que Maria frequentemente recorre para compor sua narrativa de reminiscências. Assim é que quando a figura do moderno vaqueiro do ônibus, um verdadeiro caubói, transfigura-se no tradicional vaqueiro de Olho d’Água: “Difícil deixar de olhá-lo, ainda mais quando sua figura se transforma, à contraluz, em silhueta de perneira, gibão e chapéu de couro, estátua encourada revolvendo-me as lembranças.” (REZENDE, 2016, p. 9). (Difícil é deixar de imaginar esse trecho convertendo-se em uma fusão de planos na tela do cinema.) E se a escuridão da noite e os fracos faróis do velho ônibus nada mostram do caminho, tanto melhor, pois assim, diz a narradora, “nada me distrai das imagens que voltam da minha primeira tarde naquele outro sertão. Deixo divagar a memória enquanto todo o resto, o caubói, o ônibus, a caatinga, a estrada, mergulha na escuridão.” (REZENDE, 2016, p. 10).

Memórias evocadas e/ou constituídas por sons acusam-nos que os “outros cantos” que nomeiam o romance são uma referência dúbia a apontar para além de lugares múltiplos, quer físicos ou emocionais. Falam de outras vozes e sons que ecoam no fundo a memória de Maria, como a voz de Fátima, que ela ainda podia ouvir nitidamente, ou o marcante aboio dos vaqueiros de Olho d’Água, “esse canto” que há mais de quarenta anos ela carregava “em algum socavão da alma”. Ou da música da alvorada festiva em Olho d’Água remetendo a outros momentos de sua vida, sons ressoando ainda com nitidez na “concha da saudade” de Maria:

Aquela música me fazia lembrar o acompanhamento das canções medievais cultivadas pelo madrigal que educara minha voz de contralto adolescente,

cantadas mais vezes em longas caminhadas noturnas à beira-mar do que sobre os palcos. Os dois pífanos, de tamanhos diferentes, emitindo a mesma melodia com um intervalo de terça, lembravam a música caipira de minha infância paulista, a cantoria à Virgem Maria dos remanescentes guaranis no sopé da serra do Mar, o guarânias da minha travessia em fuga pelo Paraguai e os *corridos* mexicanos que jorravam do rádio de Lupita, quando a venda de um *sarape* recém-tecido permitia comprar as grandes pilhas para alimentá-lo. Fazia-me reviver tantas saudades misturadas, mas era ainda outra coisa, uma sonoridade única, ao mesmo tempo saltitante e dolorida. (REZENDE, 2016, p. 58-59).

No entanto, nem só de imagens e sons fazem-se as memórias da narradora. Sua quase-materialidade vai além, numa mistura sinestésica intensa, e por isso as recordações de Maria “ardem”. Se o caubói da poltrona ao lado “cheira a água-de-colônia barata”, então o odor de “couro curtido, suor e tabaco” que Maria sente dentro do ônibus decerto “flui da memória” (REZENDE, 2016, p. 9). O tato também entra nesse processo de composição: a ponta do alfinete do distintivo estudantil, ameaçando furar-lhe o dedo, aguçava-lhe a memória; tomar nas mãos o *ojo de Dios*, transportava-a para o México, em busca de “outros olhos”; enfim, todas as vezes em que segurava os objetos retirados de seu porta-joias, cerrava os olhos, “partindo assim para qualquer lugar, conduzida pelo tato.” (REZENDE, 2016, p. 108). E para completar a lista de ingredientes sensoriais, o movimento entra na composição das memórias de Maria, envolvendo-a tão profundamente que chega a comprometer sua meta de viagem: “A lembrança da rede balançada pela corda de Fátima decerto me fez dormir nesta poltrona incômoda, contra meu propósito de permanecer desperta, porque agora, com o cessar do embalo do ônibus, acordo assustada.” (REZENDE, 2016, p. 101).

Ao refletir sobre o que evoca as lembranças de Maria e o que as compõe, tornam-se pertinentes as considerações do filósofo Henri Bergson, no clássico *Matéria e Memória* (1999), acerca da inseparabilidade entre percepção e memória, condensando passado e presente:

Nossas percepções estão certamente impregnadas de lembranças, e inversamente uma lembrança [...] não se faz presente a não ser tomando emprestado o corpo de alguma percepção onde se insere. Estes dois atos, percepção e lembrança, penetram-se portanto [sic] sempre, trocam sempre algo de suas substâncias mediante um fenômeno de endosse. (BERGSON, 1999, p. 70).

Em meio a essa mistura sinestésica que vai compondo sua teia de memórias e mesclando tempos e espaços narrativos, percebe-se que Maria, tanto a narradora que viaja de ônibus quanto a dublê de militante e professora que foi viver em Olho d'Água, vive três tipos de embates. Procuramos sintetizá-los nas seguintes categorias: tentativa de reconstituir o passado *versus* imposição do presente; memória *versus* imaginação e invenção; e sonho, ilusão e fantasia *versus* realidade concreta.

A parada do ônibus, que há pouco arrancou Maria do embalo de sua rede sertaneja, exemplifica o dilema de quem tenta reelaborar o vivido diante da urgência do presente, ou mesmo da força do sono – “Nesta viagem não quero dormir como os outros que já ouço rressonar.” (REZENDE, 2016, p. 14). As interferências são de várias naturezas. O pneu do velho ônibus fura, passageiros entram, passageiros saem. Alguém logo atrás de seu assento liga um rádio, obrigando-a a ouvir partes de sermões evangélicos, funks, anúncios comerciais, canções melosas e gritos de locutor de rodeio. A polícia rodoviária interrompe a viagem para revistar o ônibus e manda todos os passageiros descenderem; a iluminação excessiva das casas à beira da estrada ou de uma rodoviária obriga a abrir os olhos e abandonar as recordações. A Maria, só resta suspirar, “quase conformada com a inevitabilidade deste hoje a impor-se” (REZENDE, 2016, p. 59).

A revolta da narradora-protagonista frente à moda *fast* imposta pelos tempos pós-modernos, como descrito no início deste capítulo, também demonstra sua resistência ao presente e a tudo o que ele representa. Como analisa Zygmunt Bauman (2001), a velocidade máxima é a forma com que os frágeis indivíduos da modernidade líquida buscam a segurança. “Estando entre corredores rápidos, diminuir a velocidade significa ser deixado para trás; ao patinar em gelo fino, diminuir a velocidade também significa a ameaça real de afogar-se. Portanto, a velocidade sobe para o topo da lista dos valores de sobrevivência.” (BAUMAN, 2001, p. 260). Mas o pensador da modernidade líquida alerta-nos – Maria já o sabia – que velocidade e pensamento são incompatíveis:

O pensamento demanda pausa e descanso, "tomar seu tempo", recapitular os passos já dados, examinar de perto o ponto alcançado e a sabedoria (ou imprudência, se for o caso) de o ter alcançado. Pensar tira nossa mente da tarefa em curso, que requer sempre a corrida e a manutenção da velocidade. E na falta do pensamento, o patinar sobre o gelo fino que é uma fatalidade para todos os indivíduos frágeis na realidade porosa pode ser

equivocadamente tomado como seu *destino*. (BAUMAN, 2001, p. 260, grifo do autor).

Maria quer refugiar-se em seus pensamentos e lembranças também para fugir a outras agruras pós-modernas. É o que ela conta na passagem em que narra seu retorno ao ônibus após uma das paradas, em que pôde assistir pela televisão partes de mais um noticiário com cenas corriqueiras de violência armada:

Volto logo ao ônibus [...], encolho-me na poltrona como numa toca protetora. Por agora não quero este presente caótico, incompreensível, enleado de correntes contraditórias e extremadas emitindo sons de ódio e guerra, quero aquele outro presente transfigurado na minha memória. (REZENDE, 2016, p. 51).

Entre recordações, interrupções e reflexões, ao longo de toda a viagem, a narradora-protagonista deseja assenhorar-se do tempo e impedir que seu fluxo leve consigo a chance de reconstituir o passado e a si própria. Por isso, ao contrário dos demais passageiros, agrada-lhe a notícia de que o tempo de viagem irá alongar-se por causa do pneu furado; deseja, inclusive, que a viagem “se torne infundável”. E lamenta quando “os ponteiros fosforescentes do relógio do vaqueiro” indicam que a viagem terminará em breve: “Não quero que acabe ainda.” (REZENDE, 2016, p. 35).

Ao tratar sobre os tipos de memória, Bergson (1999) tece considerações que contribuem para entender o embate que Maria travava naquele momento com as imposições do presente. De acordo com o filósofo, empregamos a experiência passada no presente de duas formas. A primeira delas, pela ação, por um mecanismo automático ditado pelas circunstâncias de nossas vidas, o que se configura por “lembranças aprendidas” a partir de esforços repetidos, como numa lição escolar. “Antes hábito do que memória, ela desempenha nossa experiência passada, mas não evoca sua imagem.” (BERGSON, 1999, p. 176-177). A outra forma de sobrevivência pretérita, segundo ele, não tem dimensão utilitária ou prática como a primeira, dá-se por “um trabalho do espírito”, que deve trazer do passado representações apropriadas para a situação presente. Trata-se de “imagens-lembranças pessoais que desenham todos os acontecimentos dele [do passado] com seu contorno, sua cor e seu lugar no tempo” (BERGSON, 1999, p. 97), tornando possível o reconhecimento de percepções já

experimentadas que, para o filósofo, é a “memória por excelência” (BERGSON, 1999, p. 91).

Apesar de “teoricamente independentes”, essas duas formas de memória, na prática, não ocorrem em seu “estado puro”, mas agem concomitantemente. E, por vezes, concorrem entre si:

Para evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar. Talvez apenas o homem seja capaz de um esforço desse tipo. Também o passado que remontamos deste modo é escorregadio, sempre a ponto de nos escapar, como se essa memória regressiva fosse contrariada pela outra memória [a do hábito], mais natural, cujo movimento para diante nos leva a agir e a viver. (BERGSON, 1999, p. 90).

Além de encarar a insistência do presente, a imposição da vida que segue e chama a agir, a memória de Maria tem ainda um segundo enfrentamento, com a imaginação, com a invenção. Só que, neste caso, a relação, apesar de confusa, é amistosa. Afinal, como diz a escritora Nélide Piñon, a “memória é o lugar da liberdade. Enquanto a história hierarquiza, a memória segreda, conspira, tem o mérito de nem sempre saber que sabe. Até por ignorar, quantas vezes a memória inventa, flutua, voa. A memória arrisca-se. Pratica o jogo do risco.” (1997, p. 89).

Cabem também aqui outras considerações de Bergson (1999). Segundo o filósofo, parte sempre do presente o apelo a que a lembrança responde e é uma “incontestável verdade” o fato de que “a lembrança se transforma à medida que se atualiza” (1999, p. 159). Portanto, o que nos vem do passado não é a reconstituição fiel do fato ou do objeto, delineado exatamente da forma como procedeu ou houve, tampouco a lembrança pura desse passado, mas uma lembrança atualizada em imagem, esse sim, um estado presente, contaminado pelas percepções, preocupações e inquietações do presente. De forma similar, Maurice Halbwachs afirma que “a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e, além disso, preparada com outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada” (1990, p. 72). No caso em questão, Maria recorre a memórias de memórias, portanto, a atualizações de atualizações, reconstruções de reconstruções, transformações de lembranças transformadas.

Tanto agora, ao tentar reconstituir sua primeira vez no sertão, quanto naquela época, em que recuperava experiências pregressas, Maria tem ciência de que não consegue distinguir o que realmente aconteceu e o que ela recria, inventa por meio da imaginação e do desejo. Por isso, assume que a “beleza despojada” do antigo sertão de suas saudades é fruto de uma memória que não só “recupera”, mas também “estiliza”. E quando reconstitui suas primeiras experiências no sertão, admite: “Revejo na imaginação as descobertas do meu primeiro amanhecer em Olho d’Água” (REZENDE, 2016, p. 14). Maria sabe que, naquela viagem dedicada a recordar, ela encontra-se na “fronteira do sonho” e enxerga o passado com olhos “imaginários”.

Revela-se, desde o início do romance, uma das facetas marcantes da protagonista de *Outros cantos*, a de ficcionista. Mesmo que não se aventure pela escrita, não é outra a atitude de Maria senão a de recriadora de suas experiências, memórias e fantasias por meio da narrativa, feita a si mesma ou aos sertanejos, quando passa a fazer parte dos serões noturnos de contação de histórias em Olho d’Água. Um dos principais indícios da Maria-ficcionista, que não consegue separar memórias de acontecimentos reais de fantasias ou invenções, são as referências ao olhar que a persegue desde a adolescência, personificado por aqueles diferentes homens com quem se encontrou ao longo da vida, em lugares diferentes – “par de olhos que me perseguem *em sonho*” (REZENDE, 2016, p. 122, grifo nosso), como a narradora admite.

Além de confundir as fronteiras entre a memória e a imaginação, esse olhar tão procurado por Maria revela o último de seus embates, a saber, o travado entre o sonho, a ilusão e a fantasia *versus* a realidade concreta. Inúmeras vezes ao longo da história, Maria busca nesse olhar e em seu(s) dono(s) – que, como já mencionado, ela sequer sabe se são lembranças reais – a fuga nos momentos de angústia, medo, tédio, desesperança e impaciência. Procura, enfim, “alívio na fantasia”. Normalmente, eram os “amuletos” e “patuás” guardados na caixinha porta-joias que funcionavam como portais de passagem para outra dimensão, para o mundo dos sonhos, arrancando-a da dureza da vida sertaneja e dos planos revolucionários ameaçados. “Encolhia-me na rede e ia retirando dela [da caixinha], um a um, os objetos a me arrastarem para longe dali, revivendo e ampliando fatos quase etéreos na sua origem, tentando atribuir-lhes concretude e verdade.” (REZENDE, 2016, p. 108). Mas, “a inevitabilidade da lida com as coisas materiais” sempre a arrastava de novo ao presente, “afastando sonhos e

fantasmas” (REZENDE, 2016, p. 77), até que a Maria sonhadora e romântica gritasse novamente por socorro.

Os embates vividos por Maria em seus exercícios memorialísticos deixam-nos muitas pistas para pensar sobre sua identidade, e fazem pertinentes as considerações de Candau (2012), em diálogo com Marcel Maget (1962):

É o distanciamento do passado que o permite reconstruir para fazer uma mistura complexa de história e ficção, de verdade factual e verdade estética. Essa reconstrução tende à elucidação e à apresentação de si. De fato, o ato de memória que se dá a ver nas narrativas de vida ou nas autobiografias coloca em evidência essa aptidão especificamente humana que consiste em dominar o próprio passado para inventariar não o vivido, como supunha Maget, mas o que fica do vivido. O narrador parece colocar em ordem e tornar coerente [sic] os acontecimentos de sua vida que julga significativos no momento mesmo da narrativa: restituições, ajustes, invenções, modificações, simplificações, “sublimações”, esquematizações, esquecimentos, censuras, resistências, não ditos, recusas, “vida sonhada”, ancoragens, interpretações e reinterpretções constituem a trama desse ato de memória que é sempre uma excelente ilustração das estratégias identitárias que operam em toda narrativa. (CANDAU, 2012, p. 71).

Guardemos as palavras de Candau, pois elas aplicar-se-ão também ao que trataremos na próxima seção, quando entram em cena memórias e narrativas dos sertanejos de Olho d’Água.

### 3.2.3 Outras vozes ecoam: Fátima e os sertanejos

Não só de suas próprias memórias Maria constrói a narrativa de *Outros cantos* e, conseqüentemente, a representação dos personagens da trama. Ela evoca, com frequência, memórias e histórias da amiga Fátima e de outros sertanejos com quem conviveu em Olho d’Água, “aranhas tecedeiras” que tramavam bem mais que redes: teciam narrativas, urdiam a vida. Relatos forjados pela dureza da realidade, como as lembranças de Fátima sobre as dificuldades por que passou desde a partida do marido ou a escassa história de vida de Maria do Socorro contada à protagonista com “o que cabia em seu curto vocabulário” (REZENDE, 2016, p. 118). Havia, ainda, as histórias compartilhadas nos serões que reuniam a comunidade à noite, ora reproduzidas pela narradora, ora narradas pela voz dos próprios sertanejos, em primeira pessoa, como a do

recém-retornado Manoel, que começava pelo anúncio da tragédia a ser contada em mais de oito páginas do livro:

Quando vi meu amigo Parafuso sumir nas águas de uma enxurrada numa rua de São Paulo, nem me consolei com a reportagem do jornal e da televisão dizendo que ele era um herói morto pra salvar a vida de outra pessoa, porque não era verdade, eu sabia. O infeliz morreu foi de tanta desgraça que lhe caiu por cima, e podia ter acontecido a qualquer pobre, que nem eu, daí juntei meus troços, a paga do mês e vim embora. (REZENDE, 2016, p. 90-91).

Ao analisarmos as memórias e histórias compartilhadas pelos sertanejos e por Maria, julgamos estar diante dos dois “tipos fundamentais” de narradores, como os concebe Walter Benjamin (1987), para quem a comunicação de experiências está na base da narrativa. “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos.” (BENJAMIN, 1987, p. 198). De acordo com o teórico, os dois tipos de narradores podem ser concretizados por meio de “seus representantes arcaicos”: o “camponês sedentário”, representando o homem que “ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições” (BENJAMIN, 1987, p. 198-199), e o “marinheiro comerciante”, aquele que já viajou muito e tem muitas histórias a contar. Acreditamos ser legítima a associação do primeiro tipo de narrador aos sertanejos que nunca haviam saído de Olho d’Água e arredores; e do segundo, a Maria, com sua vasta experiência de mundo – e, em certa medida, aos sertanejos que tentaram a vida na cidade grande e voltaram ao sertão em busca de suas raízes e do acolhimento não encontrado em outros cantos.

A respeito dos dois tipos de narradores, comenta Simone Pereira Schimidt:

Tanto aquele que muito chão percorreu como aquele que ficou preso à sua terra estão plenos de histórias, porque guardaram a experiência vivida como um tesouro raro, e generosamente a oferecem, em forma de narrativas partilhadas entre todos. Valem muito os dois narradores; Benjamin compara-os aos mestres e aos sábios, porque sair é aventurar-se no desconhecido, impregnar-se do novo que revitaliza o vivido, e ficar significa recolher o passado e impedir sua morte no esquecimento. (2003, p. 458).

No caso específico da representação de Fátima, enquanto legítima narradora, há que se enfatizar a associação com a figura do sábio. Benjamin afirma que “senso prático é uma das características de muitos narradores natos” e, ao mesmo tempo, que a verdadeira narrativa traz, “às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos” (BENJAMIN, 1987, p. 200). Ora, não nos parece ser outra a natureza de tudo o que Fátima contava a Maria, senão a de uma experiência que deveria levar ao entendimento prático de como funcionava a vida no sertão. Pedimos licença para repetir um trecho do romance já citado no capítulo 1, para exemplificar o que defendemos. Na passagem, a sertaneja dá uma lição à protagonista sobre a arte das esperas:

A gente vive esperando, a noite, o dia, a chuva, o rio correr de novo, esperando menino, esperando a safra, notícia, o caminhão do fio, o tempo das festas, visita de padre, tudo coisa que custa a chegar. [...] Conta é o tempo de seca, tempo de chuva, tempo de festa. Promessa de vereador, então, é demorado que só! Mas dessa vez qualquer hora chega, é ano de eleição. (REZENDE, 2016, p. 123).

Apesar de, na forma, o excerto não se configurar como uma narrativa nos moldes clássicos – em termos de estrutura e elementos constitutivos –, acreditamos que, na essência, o que se revela é uma narrativa de fundo, a forma como Fátima, em sua simplicidade, consegue resumir a história de vida de qualquer vivente no sertão e que faz parte da memória coletiva dos sertanejos. Segundo Benjamin: “O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria.” (1987, p. 200).

Há que se comentar, ainda, que na lição de Fátima sobre as esperas necessárias está embutida uma percepção de tempo típica das culturas primitivas, enquanto processo circular, como o dos ciclos da natureza e dos mitos, de coisas que sempre voltam, como as chuvas e as festas religiosas anuais – “o futuro é, de algum modo, uma volta do passado” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 44). Essa percepção contrasta com a noção do tempo progressivo e linear, que não volta mais, e, portanto, pode ser perdido – fonte das angústias de Maria naqueles dias em Olho d’Água.

Como pontuado anteriormente, também corroboram para a representação de Fátima as memórias que Maria evoca a respeito de seu senso de humor e comicidade de

algumas de suas narrativas. Merece ser destacado o episódio da chegada do cinematógrafo a Olho d'Água – novamente, o cinema tematizado no romance, desta vez, levando ao limite seu reflexo sobre o imaginário dos personagens e a influência de sua técnica sobre a forma de apreensão da realidade. Mais de quatro páginas do livro são dedicadas ao cômico relato, em primeira pessoa, em que Fátima consegue transformar um problema técnico durante a exibição de uma película em ocorrência sobrenatural, numa clara demonstração de que a sertaneja, em toda a sua simplicidade, também era capaz de ficcionalizar como estratégia para fugir à dureza da realidade. Ela contava que, anunciada a novidade, todo o povo “arrumou o dinheiro como deu” e juntou-se no mercado local para conferir o “milagre”. Estavam extasiados com a fita – pela descrição, um faroeste – quando veio o problema técnico que interrompeu a exibição. O povo já ia se levantando para ir embora, mas os técnicos conseguiram resolver o problema, pelo menos, em parte:

[...] De um susto apareceu na parede tudo como antes, no ponto certinho em que tinha sumido, quase todo o mundo morto debaixo de sol e chuva. E aí, sim, aí é que foi milagre! Pois os dois bandos que antes vinham correndo pra se trombar com o outro no meio da parede, de repente, começaram a galopar pra trás. Foi um grito só de espanto de nós todos, que nunca se viu nem o melhor vaqueiro daqui, o maior campeão de vaquejada, fazer uma coisa dessas. Fazer um cavalo galopar pra trás? Um passo que outro, vá lá, mas um galope daqueles? ‘Vote, coisa do Cão!’, diziam. Está achando pouco? Ah, pois, teve milagre ainda maior, que só Jesus Cristo: enquanto os vivos iam galopando de ré, os mortos que tinham ficado no chão, por certo pra não morrer de novo pisados pelos animais, começaram a ressuscitar, cavalo caído e sangrando, de repente, chupava o sangue do chão pra dentro dele de novo e, quando se via, já estava galopando pra trás, com o cavaleiro que tinha voado da terra pra sela sem nem pôr o pé no estribo e foram voltando, assim, todinhos, da morte pra vida e da vida pra fora da parede do mercado, ficando ali no galpão, só mais um minutinho, aquele outro mundo vazio, a chuva caindo forte debaixo do céu azul e do sol quente. *Foi mesmo só aquela vez, porque até o motor da luz ficou tão assombrando com aquilo que nunca mais quis funcionar e o Dono nem botou outro, até hoje, mas valeu pra vida toda, só de lembrar.*”<sup>24</sup> (REZENDE, 2016, p. 40-41, grifos nossos).

Então, se a vida difícil e monótona naquele deserto, longe de tudo e esquecido por todos, raramente permitia experiências diferentes a quebrar a rotina, como a chegada do cinematógrafo, Fátima sabia que o jeito era repetir o mesmo caso várias vezes,

---

<sup>24</sup>Mantivemos as aspas usadas no romance para marcar a fala da personagem Fátima.

exagerando e inventando daqui, simulando novas vozes e falas dali, só para fazer diferente – mais do que narrar, ela dramatizava o ocorrido. Mais uma vez, ela mostrava sua capacidade de recriar o mundo pela palavra, assim como Maria.

Capacidade, aliás, que compartilhava com seu povo, gente analfabeta que tinha a tradição da narrativa oral e a fabulação como marcas, como atestavam os serões de contar histórias. Naquele deserto, não chegavam notícias de todo o mundo todos os dias, acompanhadas de explicações sobre os fatos – a informação ameaçando a legítima narrativa, como identificou Benjamin (1987). Por isso, os sertanejos continuavam nutrindo-se de “histórias surpreendentes”, que evitavam explicações – esforço que, segundo o teórico, corresponde à “metade da arte narrativa”. “O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto”, ficando o receptor “livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação” (BENJAMIN, 1987, p. 203).

Maria lembra que os sertanejos narravam, “com a mesma sincera convicção, os mínimos detalhes de suas viagens e lutas pelo país afora para conseguir juntar algum dinheiro” assim como “as histórias mais fantásticas” (REZENDE, 2016, p. 79), misturando, assim como ela, realidade e fantasia, memórias e invenção. Como nos conta a narradora-protagonista: “Era assim, a história de certo Lázaro, da qual também não sabiam precisar a época, mas sabiam de tudo o mais, até dos sentimentos mais profundos do personagem, que reinventavam a cada narração” (REZENDE, 2016, p. 87). Lázaro, o menino criado “num mundo inteiramente opaco”, que não conhecia “a própria cara”. Um dia, quando mirou o próprio rosto, negro pela poeira do carvão, incrustado o par de olhos azuis, pensou estar diante da própria figura do “Cão”. Fugiu de pavor e sumiu para sempre na caatinga, onde ainda os vaqueiros costumavam vê-lo vez por outra. Era assim também a história da criança que, quando nasceu, era apenas pela metade. Desenganada por todos, que achavam que não vingaria, foi acolhida pela bisavó solitária. Todos os dias a velha regava “o lugar do corte, a emenda”, até que o restante brotou. Metade menino, metade menina.

Assim como para Maria e Fátima, para todos aqueles sertanejos, as narrativas eram uma válvula de escape à dureza da realidade, dando vazão a sonhos e fantasias: “Maior que os duros fatos, incontornáveis, só a força dos sonhos e da fantasia, do

assombro e dos encantamentos a puxar a vida para a frente, dia após dia. Era disso que lhes interessava falar” (REZENDE, 2016, p. 37).

Antonio Candido (2004) já nos advertia sobre a necessidade de fabulação como condição inerente a todo ser humano, a todos os povos e em todas as épocas, portanto, uma condição universal. A ninguém é possível passar os dias sem momentos de “entrega ao universo fabulado”, mesmo que involuntariamente, o que assegura, durante o período de vigília, o que o sonho garante-nos enquanto dormimos. Segundo ele,

durante a vigília a criação ficcional ou poética, que é a mola da literatura em todos os seus níveis e modalidades, está presente em cada um de nós, analfabeto ou erudito, como anedota, caso, história em quadrinhos, noticiário policial, canção popular, moda de viola, samba carnavalesco”. (CANDIDO, 2004, p. 174-175).

Nas reflexões do crítico está em voga uma concepção muito ampla de literatura, entendida como “todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações” (CANDIDO, 2004, p. 174). Fácil enquadrar entre elas as histórias dos sertanejos de Olho d’Água, que, segundo Maria, “se contavam e recontavam em prosa e verso, cantavam-se os acontecimentos do dia em redondilhas compostas de repente, métrica e rimas perfeitas” (REZENDE, 2016, p. 29).

Entre outras, Candido aponta a função da literatura enquanto “objeto construído”, por agir “*enquanto construção*”, propor “um modelo de coerência” para poetas e narradores, “gerado pela força da palavra organizada” (CANDIDO, 2004, p. 177). De acordo com ele, esse “caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e, em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo” (2004, p. 177). Essas colocações colaboram para entender mais uma das funções que aquelas narrativas exerciam para o povo de Olho d’Água: organizavam-se as palavras, depois o espírito e, por fim, o mundo.

Merece ainda comentário uma última função exercida pelas narrativas compartilhadas diariamente pelos sertanejos, que está ligada à própria identidade daquele povo: a de perpetuar memórias individuais e coletivas ou integrar as primeiras

nas últimas. Sem acesso à escrita, a comunidade tinha que desenvolver formas de conservar suas memórias e a comunicação das tradições entre si ao longo dos tempos. Mas, obviamente, não eram memórias conservadas “palavra por palavra”, assim como não o eram entre os povos sem escrita mencionados por Le Goff (2013), em referência a estudo realizado por Jack Goody (1977) com os ladagaa do norte do Gana, para os quais a dimensão narrativa era mais significativa do que a memorização mecânica. Eram narrativas recriadas a cada novo encontro sob as estrelas. “Assim, enquanto que a reprodução mnemônica palavra por palavra estaria ligada à escrita, as sociedades sem escrita, excetuando certas práticas de memorização *ne varietur*, das quais a principal é o canto, atribuem à memória mais liberdade e mais possibilidades criativas.” (LE GOFF, 2013, p. 393-394). Candau (2012) também trata dos fenômenos de memorização e afirma que, no caso de contos, lendas e mitos, organizadores de identidades coletivas de muitos povos, o poder de memorização é, em grande parte, devido à própria estrutura da narrativa. “Doutrinas, contos, relatos, mitos inscritos em uma trama narrativa, são as pedras angulares de memórias fortemente estruturadas que contribuem, no interior de um grupo ou de uma sociedade, para orientar duravelmente as representações, crenças, opiniões” (CANDAU, 2012, p. 182).

No ensaio “Modernidade e tradição popular”, Silviano Santiago (1991) analisa ocorrências literárias análogas às que podemos observar no romance *Outros cantos*, no que diz respeito ao recurso às narrativas orais tradicionais e pluralização de vozes narrativas. Segundo o escritor, sempre que o texto literário modernista brasileiro contou histórias de comunidades ou clãs, foi necessário “embeber-se” dessas narrativas, “nas fabulações por elas orquestradas” (SANTIAGO, 1991, p. 44). É o que ocorre, por exemplo, com dois textos analisados por ele no referido estudo: o romance *Menino de engenho* e o livro de memórias *Meus verdes anos*, ambos de autoria de José Lins do Rego. Segundo Santiago,

A incorporação da narrativa oral ao romance, ou seja, a incorporação dos valores da tradição de uma dada comunidade ao relato histórico-ficcional dessa comunidade, quando feita através de vozes diversificadas socialmente, pode trazer para o texto uma dramatização rica e multifacetada dos agentes sociais em jogo. Por isso o relato histórico-ficcional acaba por escapar à ditadura do narrador em primeira pessoa e distanciar-se até mesmo do que pode haver de autoindulgência na narrativa que dava a impressão de se

enriquecer apenas pelo exercício da memória individual. (SANTIAGO, 1991, p. 46-47).

Compartilhar experiências, fabular, revolver e recriar a memória por meio das narrativas orais, fortalecer a identidade cultural eram necessidades vitais para a comunidade de Olho d'Água e os sertanejos souberam reconhecer como valiosa a contribuição que Maria passou a dar àqueles momentos quando chegou trazendo suas histórias do vasto mundo e sua cultura letrada. Era nisso que eles estavam interessados e não no motivo oficial de sua estada ali: “ensinar a ler e escrever aos jovens e adultos, ‘... pra ler o quê, aqui? Só se for marca de ferro em lombo de boi’. Novena, o Ofício de Nossa Senhora? ‘Carece de ler não, toda velha sabe de cabeça e toda menina aprende que nem aprende a cozinhar e a parir...’” (REZENDE, 2016, p. 31). Estavam mesmo interessados no “tear de palavras” que Maria trazia em sua cabeça. E, quando mais uma vez a angústia apossou-se da protagonista, fazendo que ela abrisse mão até mesmo de participar das reuniões noturnas, Fátima deu o grito: “Levante já daí, se banhe, se aprume e venha comer e depois contar uma história que o povo está tudo lá esperando pra ouvir. É seu trabalho, mais importante do que tingir fio, que qualquer um sabe fazer.” (REZENDE, 2016, p. 123).

A simplicidade de Fátima talvez não lhe permitisse perceber, mas Maria tinha consciência de que o ganho era recíproco, como numa troca. Ela ouvia as histórias dos sertanejos e pensava em um dia registrá-las por escrito. “Quantas histórias possuíam! Algumas tão extraordinárias e imaginativas que eu muitas vezes pedia de novo, compondo assim minha biblioteca mental talvez mais rica do que a outra, de papel, trazida na minha exígua mochila.” (REZENDE, 2016, p. 87).

Maria não chegou a registrar essas histórias por escrito, mas Maria Valéria Rezende, a autora do romance, escreveu as memórias da narradora-personagem, fazendo uma justiça histórica ainda maior do que a de registrar a participação “invisível” de mulheres na militância de oposição à ditadura no Brasil, como abordamos no primeiro capítulo. Ainda que no campo ficcional, ela trouxe à tona histórias miúdas de outros excluídos, condenados ao silêncio e ao esquecimento pela historiografia oficial: mulheres abandonadas por seus maridos; sertanejos que foram buscar a sorte na cidade grande, perdendo-se por lá ou voltando, depois, tão miseráveis quanto partiram, para cavar novamente um lugar na “terra-mãe”; crianças, que ainda tardariam a

tornarem-se eleitores, desassistidas por um Estado incongruente, que levava ao sertão um programa de alfabetização para jovens e adultos e deixava-as de fora, legando-as ao mesmo destino dos pais. Histórias de sobrevivência de quem não entendia de política ou de governo, e não pertencia aos centros urbanos onde se desenrolavam os conflitos ideológicos e pragmáticos que marcaram o período ditatorial. As duas Marias, a autora e a personagem, fizeram ainda mais, trazendo-nos essas histórias marginais sob uma ótica também marginal: a de mulheres.

Voltemos à narrativa que já se aproxima do final. Pouco depois de iniciar suas aulas na comunidade – oficialmente para jovens e adultos e clandestinamente para crianças, como havia sugerido sabiamente Fátima – e pouco antes de fugir por causa da aproximação do Exército, Maria apaziguava-se:

Quanto mais me dedicava a aprender, compreender e ensinar, mais percebia quão longo seria o caminho, mas eu queria, sim, ficar ali, cumprindo o papel que me deram eles de lhes *contar histórias*, ou o que me tinham dado os companheiros, de *mudar a História*, sob a máscara da professora que o governo mandou para ensinar gente grande a ler, livro nenhum por enquanto, todos os livros do mundo um dia, depois, e esperando chegarem a hora e os sinais da possibilidade de mudar o que produzia tantas dores, sem perder, porém, o que era só beleza. (REZENDE, 2016, p. 144, grifos nossos).

Quarenta anos depois, a Maria-narradora mantém-se duplamente empenhada. Mas depois de nos *contar* tantas *histórias* ao longo da viagem, é necessário interromper o fluxo das memórias – as suas e as dos sertanejos –, pois ela chega a seu destino e tem que seguir com a missão de *mudar a História*, mesmo que mais modestamente do que outrora, levando esperança por meio da educação. Então, finalmente. Maria abandona o dilema entre passado e presente que a atormentou durante toda a viagem-narrativa: ela assume um compromisso com o futuro.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final da pesquisa, fica a certeza do quão feliz foi a escolha do *corpus* para análise da representação feminina, sob a ótica da escrita feminina. Em primeiro lugar, porque, no romance *Outros cantos*, Maria Valéria Rezende brinda-nos com a construção de duas mulheres ficcionais bastante distintas e que, apesar de não receberem o mesmo espaço na obra e na nossa análise (afinal, uma delas é narradora e protagonista), são igualmente densas. São, portanto, ambas, um “prato cheio” para o estudo da representação feminina e da concepção não essencializada de gênero na literatura contemporânea. Uma, emancipada, mulher-sujeito de suas próprias escolhas; a outra, uma sertaneja forte, obrigada a invadir o espaço tipicamente masculino para garantir a sobrevivência, mas disposta a seguir submissa aos ditames patriarcais.

Mais do que a verve multiplamente subversiva e emancipada da primeira ou a situação triplamente marginalizada da outra, o que se lê são mulheres, assim no plural, em suas múltiplas facetas: ser político, ser social, mãe, corpo, desejo, subjetividade, fantasia, autoridade, fraqueza. Encontramos um paralelo na análise que Regina Dalcastagnè (2002) faz quando analisa a representação da protagonista de *Quarto de despejo*. Para a estudiosa, a escritora Carolina Maria de Jesus constrói “uma narrativa, repleta de significados e de ambiguidades, onde a protagonista é, antes de tudo, mulher, mãe e escritora. A miséria não apaga nada disso.” (DALCASTAGNÈ, 2002, p. 64). No caso de nossa análise, nem a miséria (e a marginalidade), nem o idealismo político obscurecem as mulheres múltiplas representadas pelas duas principais personagens do romance.

Há que se voltar a outro aspecto concernente à representação: a legitimidade. Quando tratamos a respeito, no primeiro capítulo, passamos pela questão do poder, de quem representa e quem é representado, e da subjetividade, do que é considerado essencial e o que é acessório para ser destacado em uma representação. Naquele contexto, discutíamos a insurgência da voz e do ponto de vista femininos no cenário literário, para fazer frente a uma lógica patriarcal e androcêntrica. Em nada desmerecendo a importância da escrita feminina para falar do feminino – um dos pressupostos que justifica nossa pesquisa –, cabe-nos lembrar que o gênero da autoria não esgota as discussões sobre a legitimidade da representação. Há muito mais em jogo.

Maria Valéria Rezende representa duas mulheres ficcionais, uma das quais comunga, como a escritora admite, de vários aspectos de sua própria experiência de vida. A outra, a sertaneja, ocupa um lugar que a autora jamais alcançará, mesmo tendo realmente vivido a vida miserável entre os sertanejos ou entre outros grupos marginalizados. Ainda assim, ela não parte do mesmo lugar. O que queremos dizer com isso? Que, então, a autora não poderia ter representado essa mulher sertaneja, pobre, miserável? Não é isso. Queremos apenas jogar luz sobre esse debate, como o fez Dalcastagnè no artigo “Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea” (2002). A pesquisadora debruçou-se sobre os desafios para a representação de grupos marginalizados na literatura brasileira, entre eles a exclusão dos autores oriundos desses grupos, promovida pelo campo literário, o que impediria a “pluralidade de perspectivas sociais”. Ela também se debruçou sobre textos publicados num período de quatro décadas, entre o início dos anos de 1960 e 2000, para analisar essas formas de representação do outro, e categorizou as ocorrências que encontrou entre exóticas – variando entre o cínico e o piegas –, críticas e perspectivas “de dentro”, isto é, em que o autor era ele mesmo o outro – sem que isso implicasse, necessariamente, legitimidade da representação. À medida que a discussão flui, Dalcastagnè parece caminhar para a conclusão de que a representação de grupos marginalizados por escritores de classe média é impossível, mas “Não é bem assim. A narrativa é uma arte em evolução, que busca caminhos novos frente a obstáculos novos.” (DALCASTAGNÈ, 2002, p. 53). Para ela, diante dessa situação em que o escritor parece exercer um domínio ao falar sobre o outro, as representações “mais adequadas” dos grupos marginalizados são as que deixam evidente o “desconforto” do autor diante da questão.

A nosso ver, Maria Valéria Rezende deixou as marcas desse desconforto na narrativa de *Outro cantos* por meio de sua narradora-protagonista. Todas as vezes em que ela revela o estranhamento diante do outro, demarca claramente a alteridade, demonstra respeito à forma do outro de enxergar o mundo, e humildade para aceitar que esse outro tem muito mais autoridade em seu ambiente nativo do que ela, como forasteira. É isso que Maria faz o tempo todo em *Olho d'Água*, principalmente em relação a sua mestra Fátima, mesmo que à custa de muito drama interior, pelo choque com suas próprias convicções, verdades e saberes.

Dessa marcação do encontro com a alteridade, que, se for autêntico, resultará em transformações irreversíveis para ambas as partes, podem-se tirar lições valiosas para aplicarmos em nossos (sombrios) dias de intolerância. Lição que a escritora Maria Valéria Rezende nos ensinou de forma bem simples na entrevista concedida para esta pesquisa. Certa vez, um jornalista pediu que ela resumisse sua vida em quatro frases, e foi essa a resposta:

Aprendi a comer tanajura no Brejo da Paraíba. Aprendi a comer lagarta-de-fogo no Senegal. Aprendi a comer escorpião grelhado na China. E aprendi a comer lesma em Paris. Porque *escargot* é lesma, né? [risos]. Percebe? Cada vez você tem que aprender a comer, a falar, tem que aprender os gestos [...]. Então, você tem que se reinventar e esse se reinventar parte, necessariamente, da observação e da compreensão do outro, e da convivência, a qual faz com que o outro também te ajude, que o outro compreenda que você é diferente [...]. (REZENDE, 2018).

Assim, adentramos os domínios do que foi abordado no segundo capítulo, sobre identidade, e na segunda razão de nossa satisfação com a escolha do objeto de pesquisa. Estudar identidade a partir de *Outros cantos* permitiu-nos ampliar a análise da representação feminina para além das questões mais estritas de gênero e da posição da mulher em relação aos papéis tradicionalmente impostos pelo sistema patriarcal. Pudemos inserir nossa protagonista no centro de debates que circundam a questão da identidade, tanto individual, quanto cultural, tais como pós-modernidade, fragmentação, globalização, pertencimento e trânsitos contemporâneos. Pudemos acompanhá-la no esforço de reconstrução e ressignificação de trechos marcantes de sua trajetória, nessa busca autobiográfica em que todos nós, mulheres e homens, estamos mergulhados o tempo todo.

Riquíssima também foi a análise que o romance permitiu-nos sobre a relação entre a memória, individual e coletiva, e a identidade, à qual já se dedicaram vários teóricos e críticos e da qual a literatura dá-nos ótimos exemplos. No nosso caso específico, a principal matéria para crítica foi vislumbrada a partir dos embates travados pela memória de Maria – com a fantasia e a imposição do presente e da dura realidade concreta – e da pluralização de vozes que falavam à memória da narradora, por meio dos sertanejos com quem conviveu na estada em Olho d'Água.

Ao longo de toda a pesquisa, uma palavra voltou-nos reiteradamente, insinuando-se como central tanto para dizer da narrativa quanto da análise crítica: resistência. Na vida e na literatura, as mulheres resistem (ou precisam resistir) à opressão, às imposições patriarcais, às representações essencialistas, homogeneizantes e maniqueístas. Essa é a palavra-chave para compreender as personagens Maria e Fátima, cada qual resistindo a seus próprios dilemas e dificuldades. Resistência é o que explica a sobrevivência dos sertanejos, de Olho d'Água e do Brasil real, às adversidades; o principal legado do povo sertanejo a Maria. É preciso resistir, por meio da memória, para que a fugacidade e a fragilidade desses tempos pós-modernos não levem consigo o que nós somos ou queremos ser. Resistir para não perder nossas referências e sonhos, como Maria o faz.

De cada palavra, tanto a extrair. Nas entrelinhas, tanto a ler. De cada imagem despertada, uma vastidão de sentidos a serem explorados, impressões e sentimentos a serem experimentados. No entanto, chega a hora de parar. Não depois de selar o texto com um ponto-final, mas um pouco antes de colocar reticências, como sugestão para explorações futuras desse material literário tão rico que é *Outros cantos*. Gostaríamos de sinalizar alguns caminhos a serem explorados: o sertão e suas várias abordagens, desde sua presença no imaginário nacional – como um “mito no universo cultural brasileiro” (DEBS, 2007, p. 191) –, passando pela atualização das imagens que suscita diante das imposições de um cenário pós-moderno e globalizado, até os movimentos de migração dos sertanejos. Numa perspectiva mais estética, também será possível explorar as narrativas dos sertanejos dentro da narrativa, a pluralização de vozes que ganha espaço no romance; ou, ainda, a relação com o cinema, que, como mencionamos no capítulo 3, foi apenas pincelada neste trabalho. Mesmo sobre representação feminina, identidade e memória, estamos certos de que o romance de Maria Valéria Rezende ainda tem muito a nos dizer.

## REFERÊNCIAS

### Do autor

REZENDE, Maria Valéria. *Modo de apanhar pássaros à mão*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

\_\_\_\_\_. *Outros cantos*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

\_\_\_\_\_. *O voo da guará vermelha*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

\_\_\_\_\_. *Quarenta dias*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2014.

\_\_\_\_\_. *Vasto mundo*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2015.

### Sobre o autor

CASARIN, Rodrigo. As letras libertárias de Maria Valéria Rezende. *Carta Capital*, São Paulo, 11 abr. 2016. Cultura. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/revista/894/letras-libertarias>>. Acesso em: 08 ago. 2017.

GOMES, Igor. Do que tem tratado a crítica acadêmica? *Pernambuco* - Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado, Recife, mai. 2017, p. 4-5. Disponível em: <[http://www.suplementopernambuco.com.br/images/pdf/PE\\_135\\_web.pdf](http://www.suplementopernambuco.com.br/images/pdf/PE_135_web.pdf)>. Acesso em: 08 ago. 2017.

REZENDE, Maria Valéria. João Pessoa, 24 jan. 2018. Entrevista concedida a Juliana Silveira Paiva.

### Geral

ALMEIDA, Maria Geralda de. Em busca do poético do sertão. *Espaço e Cultura*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 33-43, jul./dez. 1998. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/3581>>. Acesso em: 23 abr. 2018.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. *Cartografias contemporâneas: espaço, corpo, escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. São Paulo: Cultivox, [data desconhecida]. Disponível em: <[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=2235](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2235)>. Acesso em: 14 mai. 2018.

BALÁZS, Béla. Nós estamos no filme; A face das coisas; A face do homem. Trad. João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia* 3. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 2003. p. 84-96.

BAUMAN, Zygmunt. *A sociedade individualizada: vidas contadas e histórias vividas*. Trad. José Gradel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

\_\_\_\_\_. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

\_\_\_\_\_. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. 2. ed. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967. (v. 2).

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 197-221. (Obras escolhidas, v. 1).

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. 2. ed. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 11. ed. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. Trad. Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004. p. 169-191.

CASTELLO BRANCO, Lúcia; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial: LTC-Livros Técnicos e Científicos Ed., 1989.

CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1999. (A era da informação: economia, sociedade e cultura, v. 2).

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Colab. André Barbault *et al.* Coord. Carlos Sussekind. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

COLLING, Ana Maria. As mulheres e a ditadura militar no Brasil. *História em Revista*, Pelotas, v. 10, s/p, 2004. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/HistRev/article/view/11605>>. Acesso em: 07 mar. 2018.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

CUNHA, Helena Parente. A mulher partida: a busca do verdadeiro rosto na miragem dos espelhos. In: SHARPE, Peggy (Org.). *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria*

da prática de narrativa brasileira de autoria feminina. Florianópolis: Editora Mulheres; Goiânia: Editora da UFG, 1997. p. 107-137.

DALCASTAGNÈ, Regina. Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 20, p. 33-77, jul./ago. 2002. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2214/1773>>. Acesso em: 26 fev. 2018.

DEBS, Sylvie. *Cinema e literatura no Brasil: os mitos do sertão, emergência de uma identidade nacional*. Trad. Sylvia Nemer. Fortaleza: Interarte, 2007.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 151-172, set./dez. 2003. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9950/11522>>. Acesso em: 01 jul. 2017.

FALCI, Miridan Knox. Mulheres do sertão nordestino. In: PRIORI, Mary Del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 241-277.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura na narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). *Teoria literária: abordagens e tendências contemporâneas*. 3. ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009b. p. 33-58.

GOLDENBERG, Mirian. Mulheres e militantes. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 5, n. 2, p. 349-364, 1997. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/12152/11422>>. Acesso em: 07 mar. 2018.

GOMES, Carlos Magno. Marcas da violência contra a mulher na literatura. *Revista Diadorim*, Rio de Janeiro, v. 13, p. 1-11, jul. 2013. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/3981>>. Acesso em: 07 mar. 2018.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10. ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

\_\_\_\_\_. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 103-133.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Os estudos sobre mulher e literatura no Brasil: uma primeira abordagem. Nov. 1990, s/p. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/os-estudos-sobre-mulher-e-literatura-no-brasil-uma-primeira-abordagem-9/>>. Acesso em: 20 set. 2017.

JODELET, Denise. Representações sociais: um domínio em expansão. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *As representações sociais*. Rio de Janeiro: UERJ, 2001. p.17-44.

JOHNSON, Richard. O que é, afinal, estudos culturais? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org. e trad.). *O que é, afinal, estudos culturais?*. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. p. 7-132.

- LAGO, Mara Coelho de Souza. Identidade: a fragmentação do conceito. In: SILVA, Alcione Leite da; LAGO, Mara Coelho de Souza; RAMOS, Tânia Regina Oliveira. *Falas de gênero: teorias, análises, leituras*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1999. p. 119-129.
- LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 7. ed. rev. Trad. Bernardo Leitão et al. Campinas: Editora da UNICAMP, 2013.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha; trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LEONE, Eduardo; MOURÃO, Maria Dora. *Cinema e montagem*. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1993.
- LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.
- MANINI, Miriam Paula. Imagem, memória e informação: um tripé para o documento fotográfico. *Domínios da Imagem*, Londrina, ano IV, n. 8, p. 77-88, mai. 2001. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/23354/17054>>. Acesso em: 27 set. 2018.
- MENDES, José Manuel Oliveira. O desafio das identidades. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (Org.). *A globalização e as ciências sociais*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2002. p. 503-540.
- MENEZES, Ebenezer Takuno de; SANTOS, Thais Helena dos. Verbete Mobral (Movimento Brasileiro de Alfabetização). *Dicionário interativo da educação brasileira - Educabrazil*. São Paulo: Midiamix, 2001. s/p. Disponível em: <<http://www.educabrazil.com.br/mobral-movimento-brasileiro-de-alfabetizacao/>>. Acesso em: 11 mar. 2018.
- MIGUEL, Luis Felipe; BIROLI, Flávia. *Feminismo e política: uma introdução*. São Paulo: Boitempo, 2014.
- MUNSTERBERG, Hugo. A atenção; A memória e a imaginação. Trad. Teresa Machado. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia* 3. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 2003. p. 27-45.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. A questão do cânone. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, n. 3, p. 85-93, 1995.
- NADER, Maria Beatriz. *Mulher: do destino biológico ao destino social*. 2. ed. rev. Vitória: EDUFES/Centro de Ciências Humanas e Naturais, 2001.
- PASSOS, Elizete. A razão patriarcal e a heteronomia da subjetividade feminina. In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; BEZERRA, Kátia da Costa (Org.). *Gênero e representação: teoria, história e crítica*. Belo Horizonte: Pós-graduação

- em Letras: Estudos Literários, UFMG, 2002. p. 60-66. (Coleção Mulher & Literatura, v. 1).
- PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e visual: possíveis aproximações. In: \_\_\_\_\_ (Org.) *et al. Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac/Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 15-35.
- PENNA, Maura. *O que faz ser nordestino: identidades sociais, interesses e o “escândalo” Erundina*. São Paulo: Cortez, 1992.
- PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. 2. ed. Trad. Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- PIÑON, Néida. O gesto da criação: sombras e luzes. In: SHARPE, Peggy (Org.). *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática de narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Editora Mulheres; Goiânia: Editora da UFG, 1997. p. 81-94.
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. Trad. Monique Augras. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992. Disponível em <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>>. Acesso em: 14 mai. 2018.
- SAFFIOTI, Heleith I. B. Já se mete a colher em briga de marido e mulher. *São Paulo em perspectiva*, São Paulo, v. 13, n. 4, p. 82-91 out./dez. 1999. Disponível em: <[http://produtos.seade.gov.br/produtos/spp/v13n04/v13n04\\_08.pdf](http://produtos.seade.gov.br/produtos/spp/v13n04/v13n04_08.pdf)>. Acesso em: 07 mar. 2018.
- SANTIAGO, Silviano. Modernidade e tradição popular. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Niterói, v. 1, n. 1, p. 41-51, mar. 1991. Disponível em: <<http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/5/6>> . Acesso em: 19 jun. 2018.
- SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- SCHMIDT, Simone Pereira. Nas trilhas do tempo: anotações sobre o trânsito das teorias feministas no Brasil. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé Lupinacci. (Org.). *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003. p. 451-460.
- SCHNEIDER, Liane. Gênero e as relações entre espaço e território na contemporaneidade. In: WOLFF, Cristina Scheibe; FÁVERI, Marlene de; RAMOS, Tânia Regina Oliveira (Org.). *Leituras em rede: gênero e preconceito*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007. p. 227-237.
- SCHWANTES, Cíntia. Dilemas da representação feminina. *OPSIS*, Catalão, v. 6, p. 7-19, 2006. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/Opsis/article/download/9308/6400>>. Acesso em: 05 jul. 2017.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995.

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

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. A história da mulher no Brasil: tendências e perspectivas. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 27, p. 75-91, 1987. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/69910/72564>>. Acesso em: 21 fev. 2018.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 73-102.

TELES, Maria Amélia de Almeida. O protagonismo de mulheres na luta contra a ditadura militar. *Revista Interdisciplinar de Direitos Humanos*, Bauru, v. 2, n. 1, p. 9-18, jun. 2014. Disponível em: <<http://www2.faac.unesp.br/ridh/index.php/ridh/article/view/173>>. Acesso em: 07 mar. 2018.

VIANA, Márcia Regina. Liberdade e existência: os movimentos do existir em Simone de Beauvoir. *Estudos Filosóficos*, São João del Rei, n. 5, p. 118-129, 2010. Disponível em: <<https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/revistaestudosfilosoficos/art9-rev5.pdf>>. Acesso em: 21 mar. 2018.

VIANNA, Lucia Helena. Poética feminista - poética da memória. *Labrys: estudos feministas*, n. 4, s/p, ago./dez. 2003. Disponível em: <http://www.labrys.net.br/labrys4/textos/lucial1.htm>. Acesso em: 13 de ago. 2017.

VIEIRA, André Soares. *Escrituras do visual: o cinema no romance*. Santa Maria: Editora da Universidade Federal de Santa Maria, 2007.

WOLFF, Cristina Scheibe. Jogos de gênero na luta da esquerda armada no Brasil: 1968-1974. In: \_\_\_\_\_; FÁVERI, Marlene de; RAMOS, Tânia Regina Oliveira (Org.). *Leituras em rede: gênero e preconceito*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 7-72.

XAVIER, Elódia. A hora e a vez da autoria feminina: de Clarice Lispector a Lya Luft. In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; BEZERRA, Kátia da Costa (Org.). *Gênero e representação na literatura brasileira*. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras Estudos Literários: UFMG, 2002. p. 157-166. (Coleção Mulher & Literatura, v. 2).

\_\_\_\_\_. Por uma teoria do discurso feminino. In: GOTLIB, Nádia Battela (Org.). *A mulher na literatura*. Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1990. p. 235-241. (v. 3)

ZAOUAL, Hassan. *Globalização e diversidade cultural*. Trad. Michel Thiollent. São Paulo: Cortez, 2003.

ZOLIN, Lúcia Osana. A literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p.105-116, jul./dez. 2009a. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2009/10/a-literatura-de-autoria-feminina.pdf>. Acesso em: 01 jul. 2017.

\_\_\_\_\_. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). *Teoria literária: abordagens e tendências contemporâneas*. 3. ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009b. p. 217-242.

### Sites / Redes sociais

Academia.edu. Disponível em: <https://www.academia.edu>. Acesso em: 28 mai. 2018.

Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações. Disponível em: <http://bdtd.ibict.br/vufind>. Acesso em: 28 mai. 2018.

Casa de Las Américas. Disponível em: <http://www.casa.co.cu>. Acesso em: 25 mai. 2018.

Google Acadêmico. Disponível em: <https://scholar.google.com.br>. Acesso em: 28 mai. 2018.

Mulherio das Letras. Disponível em: [www.mulheriodasletras.com](http://www.mulheriodasletras.com). Acesso em: 20 mai. 2018.

Mulherio das Letras 2018 (grupo fechado do Facebook). Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/601979220008314>. Acesso em: 04 out. 2018.

Portal de Periódicos Capes. Disponível em: <http://www.periodicos.capes.gov.br>. Acesso em: 28 mai. 2018.

Portal Memórias da Ditadura, Vlado Educação/Instituto Vladimir Herzog. Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br>. Acesso em: 02 mar. 2018.

SciELO. Disponível em: <http://www.scielo.br>. Acesso em: 28 mai. 2018.

### MATERIAL CONSULTADO

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Editora Ática, 1987.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. *O lugar no/do mundo*. São Paulo: FFLCH, 2007. Disponível em: [http://www.gesp.ffiich.usp.br/sites/gesp.ffiich.usp.br/files/O\\_lugar\\_no\\_do\\_mundo.pdf](http://www.gesp.ffiich.usp.br/sites/gesp.ffiich.usp.br/files/O_lugar_no_do_mundo.pdf). Acesso em: 18 abr. 2018.

DUARTE, Constância Lima. Feminino fragmentado. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 31-37, jul./dez. 2009. Disponível em: <<https://ipotesi.ufjf.emnuvens.com.br/ipotesi/article/view/607/543>>. Acesso em: 20 fev. 2018.

\_\_\_\_\_. Mulher e escritura: produção letrada e emancipação feminina no Brasil. *Ponto de Interrogação*, Salvador, v. 1, n. 1, p. 76-86, 2011. Disponível em: <<https://www.revistas.uneb.br/index.php/pontosdeint/article/view/1431/943>>. Acesso: 01 de jul. de 2017.

FERNANDES, Ilmar Rodrigues. *Figurações femininas no bordado textual de Nélide Piñon: um estudo de Tempo de Frutas*. Dissertação (Mestrado em Letras - Estudos Literários) - Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros, 2014.

FONSECA, Cláudia. Ser mulher, mãe e pobre. In: PRIORI, Mary Del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 510-553.

FUNCK, Susana Bornéo. O jogo das representações. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé Lupinacci. (Org.). *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003. p. 475-481.

FREITAS, Guilherme. Maria Valéria Rezende lança romance inspirado em sua atuação contra ditadura. *O Globo*, 05 jan. 2016. Cultura. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/maria-valeria-rezende-lanca-romance-inspirado-em-sua-atuacao-contraditadura-3-18407009#ixzz4ob4sh3p1>>. Acesso em: 07 jul. 2017.

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

GUERREIRO, Emanuel. O conceito de representação - Literatura, religião e cinema. *Vértice*, Lisboa, n. 150, p. 42-52, jan./fev. 2010. Disponível em: <[https://www.academia.edu/18294053/O\\_conceito\\_de\\_Representação\\_-\\_Literatura\\_Religião\\_e\\_Cinema](https://www.academia.edu/18294053/O_conceito_de_Representação_-_Literatura_Religião_e_Cinema)>. Acesso em: 11 dez. 2017.

MENDES, Geisa Flores; ALMEIDA, Maria Geralda. Identidade, lugar e território nas representações do Sertão da Ressaca – Bahia. *Revista GeoNordeste*, São Cristóvão, n. 1, p. 175-198, 2009. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/geonordeste/article/view/5856>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

MONDARDO, Marcos Leandro. Identidades territoriais e globalização: a relação entre espaço, política e cultura no processo de des-reterritorialização. *Revista Geo*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 19, p. 111-137, 2009. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/geouerj/article/view/1412>>. Acesso em: 28 abr. 2018.

MOTA, Sandra Renata Fonseca. *Figurações do feminino em Fuga em espelhos, de Guiomar de Grammont*. Dissertação (Mestrado em Letras - Estudos Literários) - Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros, 2013.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Resgates e ressonâncias: uma Beauvoir Tupiniquim. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003. p. 137-145.

OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu de Oliveira. A montagem no cinema e na literatura. *Vozes*, Petrópolis, ano 78, n. 8, p. 5-11, out. 1984.

PUDOVKIN, V. Métodos de tratamento do material (montagem estrutural); Os métodos do cinema. Trad. João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia 3. ed. rev. e ampl.* Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 2003. p. 57-70.

REZENDE, Maria Valéria (valeria-rezende@uol.com.br). *RE: Informações para complementar entrevista* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <paivaju2@yahoo.com.br> em 21 fev. 2018.

RIBEIRO, Ana Gabriela Gonçalves. *Mulheres de duas pontes: a gênese e as representações do feminino em O risco do bordado, no romance de Autran Dourado*. Dissertação (Mestrado em Letras - Estudos Literários) - Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros, 2012.

ROSARIO, Cláudia Cerqueira do. O lugar mítico da memória. *Morpheus - Revista Eletrônica em Ciências Humanas*, Rio de Janeiro, n. 1, s/p, 2002. Disponível em: <<http://www4.unirio.br/morpheusonline/Numero01-2000/claudiarosario.htm>>. Acesso em: 21 jun. 2018.

SARAIVA, Juracy Assmann. Literatura e cinema: encontro de linguagens. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Narrativas verbais e visuais – Leituras refletidas*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003. p. 9-26.

SARMENTO, Rosemari. A narrativa na literatura e no cinema. *Travessias*, Cascavel, v. 6, n. 1, p. 5-23, 2012.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Escrevendo gênero, reescrevendo a nação: da teoria, da resistência, da brasilidade. In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; BEZERRA, Kátia da Costa (Org.). *Gênero e representação: teoria, história e crítica*. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, UFMG, 2002. p. 32-44. (Coleção Mulher & Literatura, v. 1).

SCHWANTES, Cíntia. Espelho de Vênus: questões da representação do feminino. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé Lupinacci. (Org.). *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003. p. 391-400.

SILVA, Natali Fabiana da Costa e. Os processos da memória e o transbordamento do eu: narrativas. In: CUNHA, Betina Ribeiro Rodrigues; ARAÚJO, Marcio de Melo; SILVA, Natali Fabiana da Costa e (Org.). *Narrativas do eu, narrativas do mundo: narrativas do narrar*. Macapá: UNIFAP; Rio de Janeiro: Autografia, 2016. p. 135-151.

SOUZA, Mariana Jantsch. A memória como matéria-prima para uma identidade: apontamentos teóricos acerca das noções de memória e identidade. *Graphos*, João Pessoa, v. 16, n. 1, p. 91-117, jan. 2014. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/view/20337>>. Acesso em: 22 jun. 2018.

STEVENS, Cristina Maria Teixeira. Mulher e violência na literatura contemporânea: e agora, aonde vamos? In: KAMITA, Rosana Cássia; FONTES, Luisa Cristina dos Santos (Org.). *Mulher e literatura: vozes consequentes*. Ilha de Santa Catarina: Ed. Mulheres, 2015. p. 287-306. (Livro eletrônico). Disponível em: <<http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br/livros.html>>. Acesso em: 13 ago. 2017.

TELLES, Lygia Fagundes. A mulher escritora e o feminismo no Brasil. In: SHARPE, Peggy (Org.). *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática de narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Editora Mulheres; Goiânia: Editora da UFG, 1997. p. 57-63.

VIANA, Maria José Mota. *Do sótão à vitrine: memórias de mulher*. Belo Horizonte: UFMG, 1995.

VICENTI, Ana Maria. Mudar a referência para pensar a diferença: o estudo dos gêneros na crítica literária. *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, n. 70, p. 47-52, ago. 1989. Disponível em: <<http://publicacoes.fcc.org.br/ojs/index.php/cp/article/view/1152>>. Acesso em: 21. mar. 2018.

XAVIER, Elódia. Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória. *Revista Mulheres e Literatura*, Rio de Janeiro, v. 3, s/p, 1999. Disponível em: <<http://litcult.net/narrativa-de-autoria-feminina-na-literatura-brasileira-as-marcas-da-trajetoria>>. Acesso em: 01 de jul. 2017.

ZOLIN, Lúcia Osana. O lugar da mulher no romance contemporâneo de mulheres. In: KAMITA, Rosana Cássia; FONTES, Luisa Cristina dos Santos (Org.). *Mulher e literatura: vozes consequentes*. Ilha de Santa Catarina: Ed. Mulheres, 2015. p. 361-378. (Livro eletrônico). Disponível em: <<http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br/livros.html>>. Acesso em: 13 ago. 2017.