

CHRISTIANE APARECIDA DURÃES OLIVEIRA LUNA

O barro, a lama e a resignificação da infância n'*As mulheres de Tijucoapo*, de Marilene Felinto

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS

MONTES CLAROS

Fevereiro/2019

CHRISTIANE APARECIDA DURÃES OLIVEIRA LUNA

O barro, a lama e a ressignificação da infância n'*As mulheres de Tijuco* de Marilene Felinto

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: Tradição e Modernidade

Orientadora: Profa. Dra. Rita de Cássia Silva Dionísio Santos

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS

MONTES CLAROS

Fevereiro/2019

*Ao barro primeiro da minha gênese
Que ora barro se faz.*

*Maria de Lourdes Santos Durães (in memoriam),
Ragozino Leite Durães (in memoriam),
Salvina Soares de Oliveira (in memoriam),
José Gonçalves (in memoriam).*

AGRADECIMENTOS

A Deus, meu guia em todos os momentos de minha vida.

Aos meus pais, Josuel e Nenzinha, pelo colo incondicional.

Ao meu esposo, Giovanne, e aos meus filhos, Giovanne e Lourdes Maria, pelo amor.

A toda a minha família, que, mesmo de forma indireta, possibilitou esta caminhada, sobretudo aos irmãos, Fernando e Eduardo, e, especialmente, ao tio Geraldo.

À Profa. Dra. Rita de Cássia Silva Dionísio Santos, pela orientação repleta de conhecimento, comprometimento e amizade. Agradeço de coração.

Aos professores do PPGL/Estudos Literários da Unimontes: Profa. Dra. Ivana Ferrante, Profa. Dra. Telma Borges, Prof. Dr. Osmar Oliva, Prof. Dr. Anelito Pereira, Profa. Dra. Edwrigens Ribeiro, Prof. Dr. Élcio Lucas, Prof. Dr. Geraldo Cáffaro, e todo o corpo docente, o meu muito obrigada!

À CAPES, pelo apoio financeiro.

À minha primeira professora, Efigênia, carinhosamente chamada Tia Fija (*in memoriam*).

À professora Maria das Graças Faria, por participar da minha iniciação na escrita.

A Flávia Helena Caldeira, pela proteção de sempre.

A Hamilton Carlos Souto, pelo apoio e amizade.

A Karlieny Gomes Carvalho, minha comadre quase irmã.

A Luciana Alvim, por todos os incentivos e cuidado.

A Maria Claudete da Silva, pela amizade e atenção.

A Marina Leite Gonçalves, pelo ombro amigo de todas as horas.

A Paula Luna, pelo carinho, atenção e amizade.

E a todos os colegas do mestrado que compartilharam esta caminhada.

Os retirantes do barro
[antilira]

Retirantes em procissão
Expulsos do Éden
Pelo próprio limo
Barro: ora, serpente geográfica
A serpente lama se fez
Antecipando o juízo final
Oh, ferro proibido!
Por que foste revolvido?
Num vale pela vale
Do homem?
Quantos os de Adão e Eva
Adormecem agora
Na profundidade da poeira-lama
Inculcados por seu pecado antinatural, oh vale?!
Nem tens a conta
Apenas os filhos e mães e pais o saberão.
E agora...
tudo se calará:
A vale e o vale.

(Christiane Aparecida Durães Oliveira Luna)

Aos lavradores do barro

Carpe o barro
Sob sombras empoeiradas de folhagens
Lamaçal lavrado
Ferro brotado
Braços de ferro
Destecem a terra
E a terra em barro a sangrar-se
Em fios de ferro e de pó
Escavando-a por dentro
Em semicovas
Que brechamleitos em fios d'água
Mas...
Nunca semeadas.

(Christiane Aparecida Durães Oliveira Luna)

RESUMO

Perscrutar a consanguinidade para encontrar o incorpóreo do enlace do limo com o sangue é fazer tangível o corpo que identifica o homem, em uma mistura de reconhecimento e completude. A casta é a essência primeira que brinda o encontro especular do homem com o outro e consigo mesmo, ensejando, assim, o início de uma identificação. E é por essa identificação que a protagonista Rísia, da obra *As mulheres de Tijucopapo*, de Marilene Felinto, imerge em seu universo íntimo, durante o percurso de reconstrução de sua identidade, em sua viagem simbólica. Nesse sentido, este estudo focaliza o corpo infantil a partir das reminiscências da protagonista, revisitando a menina e, nesse passado, examina as causas das castrações de sua subjetividade, seguindo ao encontro da terra, Tijucopapo, onde a linhagem da narradora entre mulheres empoderadas assinaria o nascimento da submissa mãe Adelaide, e, por conseguinte, o seu renascimento. Elaboramos, pois, um estudo sobre a protagonista Rísia, nesse seu percurso de reconstrução de sua identidade, via reconhecimento de sua linhagem, e discutimos, nessa perspectiva, o ressignificado de sua infância. Neste estudo, de natureza bibliográfica, aplicamos o método hipotético-dedutivo, que se fundamentou em leituras de análise crítica e teórica de obras que não fazem parte do *corpus* desta pesquisa, mas que julgamos importantes para a relevância dos resultados. Com o intuito de compreendermos o processo de ressignificação da infância da personagem, através do barro (a terra-mãe), dialogamos com críticos de sua obra e com autores que discutem a infância, como Philippe Ariès; a memória, como Paul Ricœur e Jacques Le Goff; a identidade e a diáspora, como Stuart Hall; e outros temas de relevância para este trabalho. O percurso da pesquisa, ao final, revelou que o encontro da protagonista com a sua ancestralidade refletiu em sua identidade, apontando para a ressignificação de sua infância.

PALAVRAS-CHAVE: Marilene Felinto. *As mulheres de Tijucopapo*. Infância.

ABSTRACT

To search for inbreeding to find the incorporeal of the bond of slime with blood is to make tangible the body that identifies man, in a mixture of recognition and completeness. The caste is the first essence that gives man the specular encounter with the other and with himself, thus giving rise to an identification. And it is by this identification that the protagonist Rísia, of the work *The women of Tijucopapo*, by Marilene Felinto, immerses in its intimate universe, during the course of reconstruction of her identity, in her symbolic trip. In this sense, this study focuses on the infant body from the reminiscences of the protagonist's childhood, revisiting the girl and, in the past, examines the causes of the castration of her subjectivity, going to meet her birthplace, Tijucopapo, where the narrator's lineage between women empowered would sign the birth of the submissive mother Adelaide, and consequently her rebirth. In order to understand the process of re-signification of the character's childhood, through the clay (the mother earth), we dialogue with critics of her work and authors who discuss childhood, such as Philippe Ariès; the memory, Paul Ricoeur and Jacques Le Goff; identity and diaspora, Stuart Hall; and other relevant topics for this work. The research course, in the end, revealed that the encounter of the protagonist with her ancestry reflected in her identity, pointing to the resignification of her childhood.

KEYWORDS: Marilene Felinto. *As mulheres de Tijucopapo*. Childhood.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO 1 LITERATURA DE AUTORIA FEMININA: LEITURAS DE MARILENE FELINTO	11
1.1 A literatura e a representação do negro.....	11
1.2 A infância de Rísia.....	25
1.3 Criança e infância	31
CAPÍTULO 2 A REPRESENTAÇÃO DA MULHER PELA MULHER	37
2.1 O jogo narrativo	38
2.2 A viagem.....	45
2.3 A raiva.....	63
CAPÍTULO 3 O BARRO.....	68
3.1 A criança e o barro.....	70
3.2 Tijuco-papo: a história e o mito	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS	94

INTRODUÇÃO

O som da caçamba era aguardado mensalmente, por volta da segunda semana, com a feira que chegava de outra cidade. Era, na verdade, a trombeta que anunciava a chegada de um ou dois livros delicadamente embalados com papelparecido ao de embrulhar pão. Tais livros representavam a alegria da menina pobre, auxiliadora no cuidado dos três irmãos menores, aluna de escola periférica, mas sobretudo, amante dos paradidáticos que, além de atendera uma exigência da escola, garantiam o entretenimento nas noites enclausuradas no quarto, cuja porta coberta com cortina de tecido permitia que o ruído da televisão invadissem seu interior, disputando, assim, com aleitura que os olhos avidamente não apenas realizavam, mas serviam de ponte para viagens a desconhecidos e, muitas vezes, divertidos lugares onde personagens encenavam mais diferentes papéis.

(Christiane Aparecida Durães Oliveira Luna)

As obras que na época invocada nessa epígrafe pintavam a atmosfera lúdica com a qual eu me distraía e me envolvia eram, com a única exceção de *O Guarani* (1857), de José de Alencar, as da série Vaga-lume: *Xisto no espaço* (1972), *O caso da borboleta Atíria* (1975), *Aventuras de Xisto* (1982), *O escaravelho do diabo* (1974), da escritora Lúcia Machado de Almeida; *Deus me livre!* (1985) e *Açúcar amargo* (1986), de Luiz Puntel; *Éramos seis* (1973) e *A ilha perdida* (1973), de Maria José Dupré; *O outro lado da ilha* (1986), de José Mavíael Monteiro; *Tônico e Carniça* (1982), de Assis Brasil e José Rezende Filho; *Os pequenos jangadeiros* (1984) e *Perigos no mar* (1985), de Aristides Fraga Lima; *O feijão e o sonho* (1981), de Orígenes Lessa; e *Zezinho, o dono da porquinha preta* (1981), de Jair Vitória. São narrativas de aventuras, de dor, de suspense, de medo, de perda. Eis a minha iniciação na literatura! Não registrar esses títulos, verdadeiras reminiscências de minha infância e pré-adolescência, neste trabalho, seria ignorar o fio do novelo que tece a minha história com a arte literária.

Há algum tempo encontrei-me com as mulheres de Tijuco Papo na obra *As mulheres de Tijuco Papo*, de Marilene Felinto, até mesmo antes da narradora/protagonista Rísia durante sua viagem simbólica. Reconheci então, na literatura, através dos deslizamentos e entrelugares¹ que regem o fazer poético como o lócus da fantasia e das experiências humanas, o autopoder

¹ O termo “entre-lugar” foi criado por Silvano Santiago na obra *Uma literatura nos trópicos*, em que trata do discurso pós-colonial na América Latina, ensejando o seu sentido como o lugar da diferença “Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão [...]”, em um sentido de desfronteiramento (SANTIAGO, 2000, p. 26).

de amalgamar o factual e as quimeras em um sentido de patrocinar a ludicidade que tempera a vida do homem.

Marilene Felinto, por meio da personagem Rísia, faz a literatura sangrar-se em barro, limo esse que se traduz no próprio sangue que percorre as veias da narradora. Sua contumácia em perseguir a herança consanguínea perscruta a sua linhagem porque desconsidera a postura materna incompatível com a das mulheres-símbolo de resistência de sua terra natal, Tijucoapapo.

Nesse processo de identificar sua origem e, nesse contexto, a ressignificação da infância através do encontro com o outro, seja com a mãe ou mesmo no reconhecimento dessa simbologia das mulheres de Tijucoapapo, leva a protagonista a apresentar sua memória e, nela, os laivos de sua vida de menina. Importa ressaltar, nesse sentido, que a viagem empreendida no íntimo da narradora consistenatravessia que possibilita esse encontro.

Apresentamos no primeiro capítulo, intitulado “Literatura de autoria feminina: leituras de Marilene Felinto”, um estudo sobre a representação do negro, investigando o percurso de personagens afrodescendentes em algumas obras contemporâneas. Tomamos por base as considerações de Regina Dalcastagnè no artigo “A personagem negra na literatura contemporânea”, no qual conclui que a presença da personagem negra do romance brasileiro atinge uma porcentagem bastante inferior se comparada à branca, ratificando que a democracia racial no romance é um mito (DALCASTAGNÈ, 2011, p. 309).

Ademais, buscamos conhecer os trabalhos sobre a obra de Marilene Felinto, a fim de discutirmos os vieses que a sua escritura possibilita. Assim, encontramos Solange Kate Araújo Vieira (2001) explorando as questões de identidade cultural; Alessandra Maria Ferreira Silva (2007) com a abordagem sobre o gênero, a classe e a etnia; Rose Mary Abrão Nascif (2008) refletindo sobre a transculturação e poder na constituição identitária da literatura latino-americana.

Em seguida, analisamos a infância da narradora Rísia, buscando focalizar os eventos motivadores de suas castrações, sobretudo sua relação com a mãe. Consideramos, nessa dimensão, a questão do olhar, como operação de significar os acontecimentos no seu entorno. Por fim, a fim de contextualizar e significar a vida de infante da protagonista, alicerçamo-nos nas contribuições de Philippe Ariès (1978) sobre a categorização da infância, a partir da obra *História social da criança e da família*.

Considerando a poética de Marilene Felinto, a construção de seu texto parte de operações com a linguagem no sentido de subverter modelos tradicionais de escrita. Nesse sentido, buscamos, no segundo capítulo, quando também tratamos da representação da mulher

pela mulher, investigar o jogo narrativo nos meandros da linguagem em que esse fazer poético de Felinto se assenta. Trazemos para o debate ideias sobre o romance moderno (Anatol Rosenfeld, 1969) e sobre essa nova narrativa dos tempos pós-modernos (Antonio Candido, 1989). Nesse contexto, abordamos também o gênero “carta”, diluído na narrativa em questão, sob o aporte teórico de Paulo César de Carvalho (2005) e Jane Quintiliano Guimarães Silva (2002).

Ao tratarmos do episódio da viagem simbólica, nossa leitura se justifica a partir dos pressupostos de Aldous Huxley (1966) e Carlos Castañeda (2013) sobre o cacto peiote. Concordamos também com o fato de que o consumo desse alucinógeno propiciou que a personagem realizasse a referida viagem.

A seguir, abordamos a autoficção como um jogo de espelhos da autora Marilene Felinto, a partir das considerações de Leyla Perrone-Moisés (2018), Serge Doubrovsky (2011) e Luciene de Almeida Azevedo (2008). Buscamos, também, discutir a memória, individual e coletiva, ancorando-nos nas postulações de Paul Ricœur (2018), Maurice Halbwachs (1990), Jacques Le Goff (2014) e Jacques Derrida (1972). Ademais, levando em conta os estudos culturais de Stuart Hall (2018) sobre os movimentos migratórios, refletimos sobre a diáspora da protagonista Rísia como uma das causas da fratura no seu íntimo.

A lama, o barro que configuram a anatomia da personagem Rísia é o destaque do terceiro capítulo, que ancora, a princípio, na Bíblia Sagrada, sobretudo no livro do Gênesis, as considerações sobre a criação do homem a partir do pó da terra, e a geografia de Tijucoapo, focalizando o seu mangue. E nesse discurso do barro, o encontro de Rísia, simbolicamente, com as mulheres de Tijucoapo, e a ressignificação de sua infância.

Pretende-se, com este trabalho, que a pesquisa realizada para sua elaboração seja validada como nossa contribuição aos estudos literários no que tange às leituras/interpretações do corpo infantil e às reconsiderações sobre o seu significado. A partir da personagem Rísia, em um jogo simbiótico, buscamos demonstrar as múltiplas possibilidades de expressão estética da literatura contemporânea.

CAPÍTULO 1 LITERATURA DE AUTORIA FEMININA: LEITURAS DE MARILENE FELINTO

Quando já não havia outra tinta no mundo o poeta usou do seu próprio sangue. Não dispondo de papel, ele escreveu no próprio corpo. Assim, nasceu a voz, o rio em si mesmo ancorado. Como o sangue: sem voz nem nascente.

Mia Couto

A literatura como prática simbólica compõe-se pelo *corpus* ficcional representativo da realidade, a partir de correlações entre essa e a consciência coletiva. Promove, assim, a leitura do ser humano em uma dinâmica de universalidade, ao descrever, ficcionalmente, sua experiência no tecido social do qual faz parte.

Como produção artística e, por isso, produto das manifestações do indivíduo em suas relações com o mundo e consigo mesmo, a literatura encontra-se no entrelugar dos discursos, seja como fabulação, mimese, ou no mero trapézio da verossimilhança, nos pilares da representação. A sua essência, enquanto forma de expressão, não se posiciona delimitadamente como uma ciência que cultiva resultados e saberes conceituais. É justamente esse entrelugar o lócus que possibilita a literatura a dizer e calar-se, respeitando o próprio limiar e privilegiando o próprio bordado na plasticidade e elasticidade da palavra.

A literatura constitui, assim, o espaço de encontros de assimetrias e despropósitos, traduzindo o não em possibilidade e arrematando contornos de asperezas e certezas que polarizariam o discurso, roubando-lhe sua essência de mediação.

1.1 A LITERATURA E A REPRESENTAÇÃO DO NEGRO

A afirmação do pensamento moderno do Ocidente, nos séculos XVII e XVIII, permitiu ao homem posicionar-se enquanto sujeito da razão. Nesse sentido, as várias correntes que significaram o período, como o racionalismo, o método cartesiano do conhecimento, cuja premissa é “penso, logo existo” (DESCARTES, 2001, p. 38), possibilitaram ao indivíduo uma

consciência individual. Reorientou-se, assim, sua relação com o mundo, já que o advento da ciência e a convicção religiosa abalada redirecionaram o seu olhar para si. E essa noção de indivíduo se dissolve no romance que, nesse sentido, se separa da epopeia e prefigura uma narrativa condizente com preceitos arquetipicamente burgueses.

Anna Olga Prudente de Oliveira (2017), no artigo “A reescrita dos contos de Perrault no período inicial de desenvolvimento da literatura infantojuvenil brasileira”, aponta que as narrativas tradicionais – por sua existência na oralidade e na memória das gerações – tiveram na sua transmissão uma forma de agregamento dos núcleos familiares (OLIVEIRA, 2017, p. 1536). No entanto, com o advento do pensamento moderno e as mudanças que se operaram no setor social e econômico, sobretudo com a consolidação do capitalismo, podemos refletir com o filósofo alemão Walter Benjamin (1987, p. 201) de que “a origem do romance é o indivíduo isolado”. Assim sendo, tal gênero encontra-se, de certa forma, associado ao livro, pois a invenção da imprensa contribuiu para sua difusão, obliterando, assim, a contação oral.

Todavia, será na prosa romântica e realista-naturalista do século XIX que o gênero “romance” se estabelecerá, registrando seu apogeu. De acordo com Maria Imaculada Cavalcanti, no ensaio “Do romanceiro folhetinesco às telenovelas”, “cabia à literatura criar uma nova imagem do mundo social que se adequasse às novas demandas de produção e circulação de mercadoria” (CAVALCANTI, 2005, p. 63). Destarte, a leitura do romance disseminou-se, sobretudo, sob a forma de folhetim, em que o enredo era publicado de modo fragmentado, aguçando a curiosidade do leitor/ouvinte para seu próximo capítulo. Assim, o contato com o texto ficcional em periódicos era economicamente acessível.

Na obra *Os caminhos dos livros* (2003), Márcia Abreu, ao narrar as formas de aquisição de livros importados antes e depois da chegada da família real no Brasil, em 1808, e a publicação nacional nesse século, registra a dificuldade de acesso ao livro nas primeiras décadas, devido ao controle sobre o teor e a natureza ética das obras. Ademais, o campo religioso, além dos ataques ao gênero “romance” por considerar sua leitura sem finalidade, perigosa, ou eivada de cenas imorais, ainda estabeleceu uma grande concorrência através de suas obras religiosas, saindo o romance vitorioso no final desse século (ABREU, 2003, p. 269).

As primeiras décadas do século XX acenaram para um panorama histórico entrecortado por guerras e crises do sistema capitalista. Em 1914 eclodiu a Primeira Guerra Mundial, com duração de quatro anos de devastação humana e financeira. Em resposta ao projeto capitalista proclamou-se em 1917 a Revolução Bolchevique na Rússia. A queda da bolsa de Nova York em 1929 criou um contexto de instabilidades, diluindo-se no romance,

que apresentaria, de acordo com Anatol Rosenfeld, em “Reflexões do Romance Moderno” (1969), a eliminação das formas convencionais de tempo e espaço, e a decomposição e fragmentação do próprio homem (ROSENFELD, 1969).

Outrossim, a literatura brasileira pós-moderna habilita sua narrativa a conformar-se com os ditames do contexto histórico-social dos anos 1970, quando da efervescência política, protagonizada pela ditadura militar, sobretudo. Assim, o romance, dentre outros gêneros, ganha, em seu arcabouço, o tom metanarrativo, abarcando nova forma e conteúdo, cuja polifonia social será caracterizada, como salienta Eduardo Coutinho no artigo “Revisitando o pós-moderno”, “justamente pela consciência do valor e significado de se respeitar a diferença e a alteridade” (COUTINHO, 2005, p. 172).

É nessa atmosfera de bulir com a diversidade que a escritora negra Marilene Felinto, na obra *As mulheres de Tijucopapo* (1982), traz para a cena uma protagonista também negra, narradora da própria história. A população de cor negra, desprovida de voz, porque vítima do preconceito racial, embora tenha sido representada na literatura brasileira, de forma mais significativa, desde o século XIX, recorrentemente, teve seu aparecimento nas obras de forma estereotipada.

Um bom exemplo dessa representação estereotipada de afrodescendentes é a peça *O demônio familiar*, de José de Alencar (1857), que a fim de dar relevo ao projeto abolicionista, criou a personagem Pedro de modo bastante pejorativo. Na condição de escravo, o garoto é tão bem acolhido pelo médico e sua família que se confunde, às vezes, com um ente familiar. E a consequência de tudo isto é que Pedro, por seu mau caráter e suas artimanhas, promove todas as intrigas possíveis para conseguir o que deseja: a ascensão social, mesmo que isso lhe custe a infelicidade dos seus senhores que tanto o estimam.

Nathan Matos Magalhães, no trabalho “José de Alencar e a escravidão: suas peças teatrais e o pensamento sobre o processo abolicionista” (2015), salienta que Alencar se utiliza das palavras do senhor Eduardo quando esse declara que, no final das contas, a culpa não é do escravo que faz o mal feito, mas da sociedade brasileira que permite o mal que ele representa aos lares, pois os negros traziam essa negatividade para dentro das famílias (MAGALHÃES, 2015, p. 39): “EDUARDO – Ah!... Escutem-me, senhores; depois me julgarão... É a nossa sociedade brasileira a causa única de tudo quanto se acaba de passar” (ALENCAR, 2003, p. 223). Alencar, claramente nessa peça, retratou o negro de modo deformado, mesmo para isentá-lo de sua condição marginal.

Ao ficcionalizar a realidade urbana carioca de fins do século XIX, Aluísio Azevedo, na obra *O cortiço*, publicada em 1890, aborda a representação do feminino, criando os

estereótipos das mulheres do cortiço – habitação coletiva – e retratando lavadeiras, prostitutas, afrodescendentes. E, nesse espaço, focaliza a mulata e a transgressora Rita Baiana, mulher forte e independente que esbanja sensualidade. “No seu farto cabelo, crespo e reluzente, puxado para a nuca, [...] irrequieta e saracoteando o atrevido e rijo quadril baiano,” (AZEVEDO, 2004, p. 68). Ainda que lavadeira, Rita consegue administrar seus gastos, impingindo sua autonomia. Valoriza sua liberdade, por isso recusa o matrimônio por considerá-lo uma prisão. “– Casar? Protestou a Rita. Nessa não cai a filha do meu pai! Casar? Livra! Pra quê? Pra arrumar cativo?” (AZEVEDO, 2004, p. 87).

A negra Bertoleza, em condição servil, pois amancebada com o português João Romão, se traduz como objeto de exploração: “Bertoleza representava o papel tríplice de caixeiro, de criada e de amante” (AZEVEDO, 2004, p. 17). Submissa, ajudava o companheiro a enriquecer-se, ao mesmo tempo que juntava dinheiro para a compra de sua carta de alforria, mas ao perceber a real intenção do seu amante em livrar-se dela, mandando-a de volta para a sua condição de escrava, suicida-se. Apesar do fatalismo ocorrido com Bertoleza, podemos concluir que a representação do negro a partir de Rita Baiana – mesmo na sua condição marginal, narrada de forma estereotipada – acenava para uma releitura menos pejorativa da raça.

No conto “Pai contra Mãe”, integrante do livro *Relíquias de Casa Velha*, publicado em 1906, Machado de Assis emoldura o seu texto com instrumentos de tortura como o ferro ao pescoço, o ferro ao pé e a máscara de flandres, utilizados durante o período escravocrata no Brasil. Ele então apresenta Arminda, escrava fugida com um filho no ventre, usando sua força física como resistência contra seu caçador, Cândido Neves, e, por extensão, contra o poder hegemônico representado pelo seu senhor e pela ordem estabelecida.

Essa forma de transgressão da escrava traduzia-se pela busca da liberdade. Arminda, embora resistisse até esgotar seu limite físico, não triunfou, sucumbindo-se diante do seu senhor e sofrendo aborto em seguida, em função de sua luta persistente. Nesse sentido, assistimos a mais uma representação do negro na sua impotência diante de sua condição subalterna.

A liberdade conquistada pelo escravo, naquele contexto, de modo geral não configura a dinâmica que abarca sua emancipação, ou seja, o negro, muitas vezes, alforriado continuava na sua condição de servilidade. Machado, no conto “Encher Tempo”, publicado em 1876, retrata essa situação através da personagem tia Mônica, que “era uma preta velha, que havia criado a sobrinha do padre e a amava como se fosse sua mãe. Era liberta; o padre deu-lhe a liberdade logo que morrera a mãe de Lulu, e Mônica ficou servindo de companheira e

protetora da menina [...]” (ASSIS, 1962, p. 433). Nesse sentido, em que a negra constitui uma influência sadia, ou mesmo um bem para a família branca, em uma disfarçada condição de escrava, mantém sua subserviência para com a garota, ainda que sob gestos amigáveis e de amabilidade. Condição muito similar é a do personagem Raimundo, da obra *Iaiá Garcia*, publicada em 1878. O ex-cativo, alforriado por seu ex-proprietário Luís Garcia, continua vivendo com a família Garcia e prestando seus serviços de forma amigável. Comporta-se quase como um parente, com direito até mesmo a insubordinações, além de manipular acontecimentos, como no caso do noivo de Iaiá:

Iaiá foi ter com Raimundo.

– Entregaste?

– Não entreguei, disse o preto.

Iaiá ficou alguns instantes imóvel. Raimundo tirou a carta do bolso, e esteve com ela nas mãos, sem atrever-se a levantar os olhos; levantou-os enfim e disse resolutamente:

– Raimundo não achou bonito que Iaiá escrevesse àquele homem, quenão é seu pai nem seu noivo, e voltou pra falar a nhanhã Estela.

– Dê cá, disse a moça secamente; não é preciso (ASSIS, 2009, p. 88).

Com esses posicionamentos, o negro Raimundo, além de salvaguardar a sua permanência na casa, motivo de sua intromissão, ainda legou a Iaiá a ascensão social, ao colocá-la no caminho certo com a união em matrimônio com Jorge.

Machado, tanto em *Iaiá Garcia* como em “Encher tempo”, denuncia a condição de subescravidão do negro liberto, uma vez que, livres pelas ruas, estariam expostos a outros problemas, como o desemprego e o poder de serem confundidos com escravos fugidos.

Já Mário de Andrade, através da obra *Macunaíma* (2013), traz para a cena o negro Macunaíma, ao lado dos irmãos também negros: Maanape e Jiguê.

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto, retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamavam Macunaíma (ANDRADE, 2013, p. 5).

A fim de criar uma literatura cuja proposta era refletir a cultura nacional no bojo da efervescência da primeira fase do Modernismo, que primava pela ruptura com a tradição, Mário de Andrade desenhou o retrato de um Brasil a partir dos povos afrodescendentes, indígenas e brancos (imigrantes), que constituem a população brasileira. Esse mosaico de

representações, em que costumes, mitos, lendas e o folclore, de um modo geral, não escapavam do jogo poético do autor, culminou em uma verdadeira caricatura do Brasil. Macunaíma, que era negro, índio, destaca-se, dentre outros aspectos, por sua preguiça e a luxúria. Um dia, após banhar-se em uma poça d'água, torna-se branco, fabulando, assim, o americanizado (ANDRADE, 2013).

A representação do negro na obra citada, como a própria representação de nação, toma, evidentemente, um teor parodístico. Aliás, isso pode ser notado já nas primeiras linhas do romance, as quais simulam um tom alencariano, de *Iracema*. O negro começa a ser focalizado sob um olhar crítico, mas a partir de um certo nivelamento em relação aos demais povos que configuram a etnografia nacional.

Na dissertação *Macunaíma e a experiência de Vanguarda no modernismo literário e no cinema* (2006), Alex Sandro Martoni reflete sobre a importância de Macunaíma como impacto na história da literatura brasileira, sob uma “experiência estética singular”, no sentido de reorientar a tradição (MARTONI, 2006, p. 27). E acrescenta que “em Macunaíma, a ironia também é utilizada em larga escala como instrumento poderoso através do qual as vanguardas promovem uma ridicularização do passado como forma de afirmação dos seus pressupostos estéticos” (MARTONI, 2006, p. 29).

Regina Dalcastagnè, no artigo “A personagem negra na literatura brasileira contemporânea”, que integra o livro *Literatura e afrodescendência no Brasil* (2011), com base em uma análise de 258 romances pós-modernos, afirma que “o problema que se aponta não é o de uma imitação imperfeita do mundo, mas a invisibilização de grupos sociais inteiros e o silenciamento de inúmeras perspectivas sociais, como a dos negros” (DALCASTAGNÈ, 2011, p. 311).

Nesse estudo, Dalcastagnè concluiu que a personagem do romance brasileiro é branca, visto que somam quase 80% das personagens brancas contra 7,9% das personagens negras. E a posição dessas personagens no enredo também em relação à cor varia muito: 84,5% são protagonistas brancas e 5,8%, protagonistas negras. E quanto ao sexo, cor e posição das personagens chega-se ao resultado de 206 homens brancos para 17 homens negros, contra 83 mulheres brancas para apenas 3 mulheres negras.

Como observamos a seguir, um dado curioso ocorre na diferença de idade entre personagens brancas e negras: na infância, 7,4% de brancos contra 9,2% de negros; na adolescência, encontram-se 9,4% de brancos contra 16,3% de negros; na juventude 24,4% de brancos para 36,7% de negros; na idade adulta, 47,2% de brancos para 40,8% de negros. Essa inversão nos números percentuais, se é que assim podemos chamar, acontece porque tanto

crianças quanto adolescentes negros retratados no romance brasileiro contemporâneo são dependentes químicos.

Em se tratando do estrato socioeconômico em relação à cor das personagens, também vamos constatar, nesse estudo de Dalcastagnè, a personagem de cor branca sendo maciçamente retratada entre a elite e classe média em um número bastante superior ao da cor negra, cuja representatividade se sobrepuja entre as classes pobre e miserável, em relação aos brancos.

Em uma outra abordagem, em que se analisam as principais ocupações entre as duas raças, observamos a presença do negro figurando nesses espaços ficcionais, representando bandido/contraventor, empregado doméstico, escravo ou profissional do sexo, dentre outros, ao contrário da personagem branca, cuja maioria figura entre ofícios mais prestigiados como artista, escritor, dona de casa, professor, jornalista, comerciante, com um percentual bastante inferior (3,2%) como bandido.

É inegável que a representação do negro na literatura, como acabamos de concluir, corrobora o seu *status* na realidade. O racismo arraigado na sociedade brasileira engendra para a ficção também esse discurso de estereotipia. Marilene Felinto, ainda que nos apresente a infância pobre de Rísia, um pai negro contrabandista, mostra também que a ascensão, pelo menos financeira da garota, dará a ela a oportunidade de estar junto da classe média, mesmo que isso não pareça fazer diferença no seu eu fraturado.

A obra *As mulheres de Tijucoapo*, lançada em 1982, traduz-se por um lirismo machucado, eivado de autocomiseração por parteda nordestina Marilene Felinto, já que canta seu íntimo de forma inflamada, lamentosa e agressiva. Sua poética conta com clarividentes nuances do tom pós-modernista de narração, dada sua expressividade não canônica e a incorporação do marginal. Nesse contexto, repetições de frases e expressões, marcas da oralidade, frases incompletas, peculiarizam sua escrita, causando, de certa forma, estranhamento no leitor. “Antes que eu me frustrar: as mulheres de” (FELINTO, 2004, Cap. 11, p. 79). Nessa construção, fica bastante claro o projeto subversivo para com a linguagem literária. O enunciado aparenta sentido inconcluso, o que na verdade define-se por um jogo poético. A desobediência à ordem canônica aí são arranjos na linguagem com efeitos de poesia.

Era a Poti, a vila-lua onde nasci e nasciam essas coisas doidas como tia.[...]

Era a Poti, a vila-lua onde eu nasci e onde nasciam mulheres doidas como tia, ou essas pobres mulheres como mamãe, que eram dadas numa noite de luar, por minha avó, uma negra pesada, e que depois seriam mulheres sem mãe nem irmãos, desgarradas, mulheres tão sem nada, mulheres tão de nada. Era a Poti, e minha mãe era filha adotiva de Irmã Lurdes, a mãe de tia. [...]

Era a Poti, uma vila-lua onde nasci e onde sei que meu avô foi índio (FELINTO, 2004, Cap. 6-7, p. 46-50).

Como podemos observar, a expressão “Era a Poti” aparece quatro vezes, sendo duas ocorrências no mesmo parágrafo. No trecho “a vila-lua onde eu nasci”, na última repetição, substituiu-se o artigo definido “a” pelo indefinido “uma”, além da supressão do sujeito “eu”: “uma vila-lua onde nasci”. Nesse jogo com a linguagem, o uso de termos contrários (definição/indefinição, a precisão que o artigo definido feminino “a” estabelece, e a indefinição que o artigo indefinido feminino “uma” sugere), em relação ao substantivo composto “vila-lua”, indica lugar. Tal jogo denota a personagem em um estado de desorientação sobre seu começo. Ela busca por sua ancestralidade, mas demonstra não estar segura do seu lócus de origem. E o apagamento, na primeira e última frase, do sujeito “eu” diante do verbo nascer, no pretérito perfeito do indicativo, ainda que a desinência “-i” o denuncie, parece corroborar essa perspectiva de identidade fraturada, de fragmentação do eu, assim como o sujeito pós-moderno.

Dentre outras ocorrências de *flashbacks*, a declaração da narradora sobre o lugar de nascimento da mãe, Tijucopapo, perpassa parte da narrativa. É como se cada repetição fosse uma forma de confirmação, de certificar-se de que, além de a mãe ter, de fato, nascido em terra de mulheres insubmissas e guerreiras, o lugar do começo de sua mãe já se encontra localizado, pois tem um nome, uma história. Então, a partir daí, Rísia também poderá conquistar o seu princípio, e reencontrar-se.

Ontem me lembrei que mamãe nasceu em Tijucopapo. Se houver uma guerra, a culpa é dela. [...]

Foi em Tijucopapo que minha mãe nasceu. Embora tudo se esconda de mim. [...]

Só sei que minha mãe nasceu em Tijucopapo. Lugar de lama escura. O resto, mistério, nem ela sabe. Só eu que sei. [...]

Minha mãe nasceu e eu queria ver nisso a minha salvação. Mas não é... [...]

Vou ter que ver por que minha mãe nasceu lá em Tijucopapo.[...]

E começou com o nascimento de minha mãe. E se estende hoje a todas as partes minhas. Desse meu corpo que vai. Que vai ver se renasce em Tijucopapo, onde nasceu mamãe. [...]

Mas minha mãe nasceu foi em Tijucopapo. Às vezes eu confundo as vilas dizendo que é na Poti que nascem essas mulheres dadas como minha mãe. [...] (FELINTO, 2004, Cap. 1-6, p. 19-49).

Essas construções paradoxais, criadas nas repetições como, por exemplo, em “tudo se esconda de mim” / “Só eu que sei”, referem-se a um mesmo assunto, como no caso dos excertos acima, que correspondem ao nascimento da mãe. O vaivém das declarações da personagem denuncia certa falta de lucidez, refletindo a fala infantil, da criança que habita a mulher.

Após publicar o livro *As mulheres de Tijucopapo* em 1982, Felinto recebeu grande acolhida da crítica literária, sendo homenageada no ano seguinte com o Prêmio da União Brasileira dos Escritores e com o Prêmio Jabuti, um dos mais importantes do mercado editorial do país, na categoria de Autor Revelação. A tradução para idiomas como o francês, o inglês, o alemão e o holandês corrobora a recepção calorosa com que a escrita de Felinto se inscrevia na literatura, sobretudo a de autoria feminina. Na mesma década, outra narrativa, *O lago encantado de Grongonzo* (1987) é lançada, confirmando o talento e o vigor com que Marilene Felinto se exprime ficcionalmente (FELINTO, 2002).

E por causa de sua verve em contestar a realidade, fez do jornalismo um locus de seu desabafo, escrevendo em uma coluna no jornal *A Folha de São Paulo*. Por mais de doze anos abordou em suas produções, criticamente, os mais diversos temas, como política, exclusão social, racismo, feminismo, e, sobretudo, o poder dominante, sem medir palavras ou o destinatário que pretendia atingir. Outras obras – como *Postcard* (1991), uma coletânea de contos; *Jornalisticamente incorreto*(2000), que reúne crônicas publicadas pela autora em *A Folha de São Paulo* entre 1995 e 1999; e *Obsceno abandono*, novela publicada em 2002 – compõem o acervo literário produzido pela autora. Ademais, sua grande simpatia pelo autor

nordestino Graciliano Ramos também fez brotar o ensaio biográfico: *Graciliano Ramos – Outros heróis e esse Graciliano* (FELINTO, 2002).

A tradução também fez parte da carreira de Marilene Felinto. O contato com a literatura inglesa lhe rendeu o apreço a escritores como Edgar Allan Poe, Thomas Wolfe, Bernard Shaw e Virginia Woolf, dos quais traduziu várias obras (FELINTO, 1991).

Com uma dicção enviesada, cujos temas recortados – patriarcado, gênero, identidade, classe social, raça, dentre outros – diluem-se em movimento circular na obra, Felinto pode ser lida e interpretada sob prismas distintos que favorecem releituras outras, engendrando um espocar de análises de sua escrita em universidades de todo o país.

Assim, destacam-se trabalhos sob autoria de Solange Kate Araújo Vieira, que em sua dissertação de mestrado *Entre o céu e a terra: questões de identidade cultural em As mulheres de Tijucopapo, de Marilene Felinto* (2001), aborda a construção da identidade cultural com base na cultura multirracial brasileira. Vieira reflete sobre o tema a partir da figuração da subjetividade da narradora Rísia, que incorpora outros eus para clamar pelo coletivo que perfaz sua identidade cultural e, assim, reivindicar uma digna cidadania para os excluídos por questões de raça, sexo e classe. Evidencia, desse modo, uma exigência pelo reconhecimento do heterogêneo e plural no âmbito da universalidade.

De acordo com Vieira (2001, p. 41), o “eu-mínimo” traduz a narradora Rísia, exigente de justiça a partir dessas categorias que envolvem o sexismo, a etnia e o social. Por isso, portadora de uma voz revolucionária, traduz-se pelo sujeito pós-moderno, esfacelado, fragmentado. Busca então a desconstrução das forças homogeneizantes que estabelecem um modelo de vida, como em uma fôrma ao homem contemporâneo, produzindo, assim, a opressão por desconsiderar as diferenças.

No livro *Identidade cultural na pós-modernidade* (2005), o estudioso Stuart Hall pensa a identidade, em um viés sociológico, como sendo um núcleo interior do sujeito construído a partir de alteridades. A partir do convívio com o outro, uma interação envolve, além de pessoas como a família, vizinhos e conterrâneos de uma forma geral, elementos simbólico-afetivos constituintes da cultura do local onde habita esse sujeito, ou seja, do mundo público, exterior ao mundo pessoal.

Hall, na obra *Da Diáspora: identidades e mediações culturais* (2018), aponta que

essencialmente, presume-se que a identidade cultural seja fixada no nascimento, seja parte da natureza, impressa através do parentesco e da linhagem dos genes, seja constitutiva de nosso eu mais interior. É impermeável a algo tão “mundano”, secular e superficial quanto uma temporária de nosso local de residência (HALL, 2018, p. 30).

Na identidade cultural, nesse sentido, ao significar o lócus que abriga e compõe a identidade individual, também residirá esse mundo pessoal do sujeito, em uma relação intrínseca. Nessa relação, o sentimento de pertencimento a esse mundo cultural sobreviverá no sujeito, mesmo que esse passe a se inserir em outra realidade cultural, ou seja, em um contexto de migração, mesmo que interna.

O fato de que nos projetamos a “nós próprios” nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os “parte de nós”, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade então costura (ou para usar uma metáfora médica “sutura”) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e previsíveis (HALL, 2005, p. 12).

A narradora Rísia – ao deslocar-se com a família, do Nordeste para o Sudeste – carrega a sua Recife ensolarada e derrete-se de calor junto dela. Razão essa que não consegue incorporar à sua a identidade cultural paulista. Mesmo que tente dialogar com outras identidades, pontua diferenças ao expressar o mundo dos que vivem à margem, assim como ela, e tenta reconstruir, a partir daí, sua identidade individual perdida. E é exatamente nessa perda do referencial que Hall reflete a nova identidade que os tempos pós-modernos denunciam, argumentando que, porém,

são exatamente essas coisas que agora estão “mudando”. O sujeito previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas. [...] O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático (HALL, 2005, p. 12).

Hall, nesse sentido, reflete sobre a condição do sujeito pós-moderno, desprovido de sua identidade fixa, como se fez pensar outrora. Assim, tal sujeito perde sua coerência entre o eu pessoal e o eu coletivo, e sua identificação se esfacela, tendo que assumir outras identidades em diferentes circunstâncias: sujeito provisório.

A protagonista, já no final do seu percurso que a levaria a Tijucopapo, em uma tentativa de reconhecer-se entre as mulheres de Tijucopapo, afirma que já é “[...] maior de idade e de identidade” (FELINTO, 2004, Cap. 31, p. 164). Nessa fala, podemos perceber a

narradora ser consciente de sua condição de sujeito provisório. Afirmar ser “maior de identidade” é reconhecer que a identidade varia e que, portanto, não é fixa.

Lourdes Bernardes Gonçalves (2001), no ensaio “A linguagem como instrumento de construção da identidade em *As mulheres de Tijucoapo*”, leva em conta as proposições de Stuart Hall sobre o sujeito pós-moderno, no que tange à sua identidade. Ela comenta sobre o processo de gagueira, mudez e a necessidade de se comunicar em outro idioma, como sintoma de uma identidade fragmentada da personagem Rísia. A perda do centro como identificação única faz com que a narradora crie “para si uma identidade. Não uma identidade harmoniosa e centrada [...], mas uma identidade descentrada, contraditória em si mesma” (GONÇALVES, 2001, p. 11).

Através de uma abordagem não muito distanciada das mesmas de Vieira (2001) e de Gonçalves (2001), Alexandra Maria Ferreira Silva no trabalho *Gênero, classe e etnia em As mulheres de Tijucoapo* (2007), ao focalizar a representação do feminino na referida narrativa, aponta a não dissociação da identidade feminina aos campos de força constituídos pela raça e pela classe. Assim, no processo de construção de sua identidade, desconstrução e reconstrução, subjetivamente, a protagonista Rísia questiona o sexo feminino que se encontra à margem, como as mulheres que fizeram parte de sua infância. Ao denunciar os patriarcados social e familiar como campos de poder simbólicos, considera-os como verdadeiros agentes de exclusão social e subalternizadores da mulher.

Desse modo, no retorno às origens da mãe (Tijucoapo), Rísia busca desconstruir o eu fraturado na infância, a partir de todos os sintomas consequentes de sua posição de inferioridade. A fim de reconstruir uma nova identidade, patrocinada por transgressões, já que essa busca identitária ignora os patriarcados legitimadores das diferenças, ela se ancora no legado das mulheres amazonas de Tijucoapo.

E para emoldurar esse quadro onde se assenta o gênero feminino, Silva (2007) reflete sobre o sistema capitalista, sobretudo no processo de globalização, como uma das causas de maior exclusão para a questão étnica. O estigma da cor, que a ascendência africana imprime, contribui ainda mais para a exclusão do negro. Muitas vezes, nos crivos de seleção para o mercado de trabalho em determinados setores, o fato de uma pessoa ser de cor negra é considerada como falta de uma desejável “boa aparência”, ao competir com uma pessoa branca. Logo, é no sentido de querer dar voz às mulheres negras, vítimas de preconceito, pobres e subordinadas ao discurso falocêntrico que Rísia apresentará seu contradiscurso.

Rose Mary Abrão Nascif – na tese de doutoramento *Transculturação e poder em Zoé Valdés e Marilene Felinto: o pluralismo na construção identitária latino-americana* (2008) –

tenta estabelecer uma equivalência entre a subalternidade da mulher e a do continente latino-americano, na qual se confere o açoitado dos patriarcados familiar e social, respectivamente. Ela faz sua análise a partir das obras *As mulheres de Tijuapapo*, *O lago encantado de Grongonzo* e *Obsceno abandono – amor e perda*, da brasileira Marilene Felinto; e *La nada cotidiana* e *La hija del embajador*, da cubana Zoé Valdés.

Ao aproximar as duas autoras, oriundas de uma marginalização sócioliterária dada a condição de mulheres, Nascif explora a transculturação². Esse processo se dá pelo encontro de culturas centrais e periféricas, resultante do deslocamento geopolítico de artistas e intelectuais e a aparente antropofagia dos países periféricos em relação às ideias importadas e aos empréstimos culturais.

Nesse sentido, Nascif pretende ressaltar que desse fenômeno transcultural surge, nos anos 1960 e 70, o *boom* da nova narrativa hispano-americana. E na narrativa brasileira aparecem também outras propostas estéticas, embora repetisse “a canonização dos textos [masculinos]” (NASCIF, 2008, p. 10). Assim, contribuiu-se para a renovação transgressora da cultura nacional e foi fundamental para a emancipação literária e cultural da América Latina, cuja identidade, a partir de então, passaria a revelar suas múltiplas feições, sublinhando sua heterogeneidade. A mulher, contudo, permanecendo subalternizada aos patriarcados supracitados, abraçou o movimento feminista, tentando construir uma nova identidade, ao conciliar sua vida privada e os setores públicos de que toma parte.

Tanto Marilene Felinto quanto Zoé Valdés irão representar esses textos anticanônicos cujo surgimento a literatura transcultural propiciou. Valdés vai estabelecer uma oposição declarada contra o regime socialista de Fidel Castro em Cuba, enquanto Felinto representa a nova geração de escritoras do Nordeste brasileiro, abordando o movimento diaspórico dessa região, e representando a periferia em direção ao centro, o Sudeste. Esse movimento, que ela mesma vivenciou, retratará as grandes diferenças sociais dentro do seu país, em uma sutil crítica ao capitalismo.

Ao estabelecer essas relações entre ambas, através da transfiguração narrativa, fruto de uma mestiçagem cultural, Nascif abordou a produção literária das referidas autoras. No caso de Felinto, a obra *As mulheres de Tijuapapo* expõe uma contestação a certos dogmas

²“Transculturação, de acordo com Fernando Ortiz, é um vocábulo que expressa melhor as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura a outra. Esse processo não consiste somente em adquirir uma cultura, o que em rigor indica a voz anglo-americana de aculturação, mas que o processo implica também necessariamente a perda ou desgarramento de uma cultura precedente. Essa perda talvez se pudesse dizer uma parcial desculturação, e, ademais, significa a conseguinte criação de novos fenômenos culturais que pudessem se denominar neoculturação” (RAMA, 2008, p. 38 – tradução nossa).

literários cunhados como verdades inquestionáveis pelo cânone. Nesse sentido, seria a periferia convalidando, literariamente, sua inadequação linguística frente à tradição.

Essas transgressões às normas que a obra objeto desta pesquisa assume são patrocinadas pelo prisma da raiva, de acordo com Serafina Ferreira Machado na pesquisa *A raiva na literatura: uma leitura de As mulheres de Tijucopapo* (2010). Nesse estudo, Machado vai refletir esse sentimento da narradora como a temática da obra, senão a própria, já que permeia todo o enredo, do início ao fim. Essa abordagem busca transferir para esse sentimento negativo o elemento que engendra o surgimento do sujeito poético que constrói o texto literário. Desse modo, Machado percebe esse sujeito-lírico como um ser espiritual criado pelo autor, expressando-se através da obraproduzida. Nesse sentido, salienta que a autora Marilene Felinto se transmuta em produto de sua própria escrita, cuja raiva, já que assume uma expressão literária, torna-se “a expressão de uma estética” (MACHADO, 2010, p. 128).

Outra obra da autora Marilene Felinto é a *Obsceno abandono: amor e perda*, objeto de estudo da dissertação *Obscenidade do abandono: a devastação feminina em Marilene Felinto*, de Myrna Agra Maracajá Maia (2010). Nesse estudo, ao focalizar a dialética da solidão, pela ausência do homem amado da protagonista e o conseqüente abalo da identidade dessa, vai buscar na psicanálise, através de Freud e Lacan, a influência do amor em ambos os sexos: feminino e masculino, discorrendo sobre as assimetrias quanto ao comportamento de cada sexo frente a esse sentimento. Assim, Maia (2010) analisa a literatura de ficção como espaço para a representação das relações de gênero através de narradoras/personagens, no sentido de focalizar suas relações com os sujeitos reais, uma vez que o fazer poético funciona como significante da realidade.

Assim, para essa abordagem, buscou-se em *Obsceno abandono: amor e perda*, o perfil do feminino nas relações conjugais, cuja dependência psicológica e física do homem como ser amado traz a ressonância da realidade ainda muito arraigada a laivos do patriarcalismo no que concerne aos papéis sexuais e sociais nessas relações de gênero.

No artigo “A solidão das mães-meninas-sem-mãe. Uma leitura de *As mulheres de Tijucopapo* de Marilene Felinto”, Lélia Almeida (2018) retrata o tema dos romances de autoria feminina contemporâneos que problematizam a reconstrução de uma genealogia familiar. São romances em que a relação mãe e filha, em uma transmissão de abandono entre ambas, como uma espécie de herança de orfandade, marca a história das personagens, como é o caso de Rísia, criação de Felinto, na narrativa *As mulheres de Tijucopapo*. Nesse caso, tal narradora resiste à identidade materna e, em um gesto de transgressão, vai reclamar sua linhagem no território onde nasceu a mãe.

Assim, a raiva acumulada, que provoca a resistência como desejo de comunicação, é o gatilho que impulsiona Rísia a se transbordar de si nos caminhos do labirinto que traduz o seu eu. Nessa perspectiva, apresenta esse sentimento em um deslocamento de negatividade, dada a sua forma corrosiva, para assumir o sentido positivo ao traduzir-se em energia (raiva-determinação) que conduz à busca e, conseqüentemente, à mudança.

1.2 A INFÂNCIA DE RÍSIA

Tudo calado, minha primeira influência literária foi a Bíblia, recitada aos berros por pastores histéricos, entre bocejos de uma menina enfadada, sentada ao lado da mãe nos bancos duros dos cultos noturnos da Assembleia de Deus.

(Felinto, *Folha de São Paulo*, 1993)

Marilene Felinto, que outorga à protagonista Rísia a condução de sua narrativa, cria um jogo simbiótico em que Rísia/menina e Rísia/adulta, uma sobrevivendo na outra, vomita todas as dores e ressentimentos que cicatrizaram sua alma, em um vaivém de lembranças negativas que significaram sua infância: “Tudo aconteceu mesmo nesse tempo de menina” (FELINTO, 2004, Cap. 16, p. 97).

O nome Rísia, cujo significado no latim é riso, deleite (SIGNIFICADO..., 2008), ironicamente denomina a narradora protagonista que traduz a sua experiência de vida pela dor, ressentimentos, mágoas e pelo “sentimento chorado” (FELINTO, 2004, Cap. 9, p. 58).

Cortaram mal o cordão do umbigo que me ligava a minha mãe e de noite eu quase morro em hemorragia. Foi tia quem me salvou. [...] Era de noite e todos dormiam na casa onde eu, recém-nascida, chorei a dor de meu umbigo ensopado de sangue (FELINTO, 2004, Cap. 8, p. 55-56).

O cordão umbilical que cumpria o papel de elo entre a garota e sua mãe, cujo desligamento machucado marcou os primeiros instantes de forma dolorosa, da inscrição da narradora no mundo, metaforiza, de antemão, a relação que se estabeleceria entre mãe e filha. A ausência de afeto e de outras manifestações de carinho e cuidado da progenitora no trato com Rísia constitui ferida de morte na alma da filha: “Minha mãe era galhos, roseira sem flor, seca, esturricada” (FELINTO, 2004, Cap. 4, p. 31). Nem mesmo quem havia acabado de lhe dar a vida estava acordada e atenta para salvá-la. A tia foi quem cumpriu o papel da mãe. Por

isso, ao afirmar: “Mãe, você me teve mas eu nunca tive você. Eu quis você, você nunca me quis” (FELINTO, 2004, Cap. 14, p. 90), a personagem dialoga com a canção “Mother”, de Jhon Lennon: “Mother, you had me, but I never had you / I wanted you, you didn’t want me”; e conclui: “pois eu sabia, mamãe não me olharia como não me olhou, abraçaria como não me abraçou. [...] E não me olhará e não me abraçará. [...] Mamãe nunca me abraçará. Mamãe me cansava de indiferença, mamãe era uma merda” (FELINTO, 2004, Cap. 4, p. 33-34).

A mãe de Rísia constitui ênfase flagrante em sua infância, já que os episódios de dor, ódio e tristeza que a menina sofreu estavam relacionados ao envolvimento da mãe com sua rotina. “Minha mãe mal sabia de tudo. Ela só sabia perguntar se eu me alimentara direito no almoço” (FELINTO, 2004, Cap. 15, p. 96). Nesse sentido, a mãe da protagonista é apresentada como uma mulher apática, cuja passividade frente às situações adversas – as constantes traições do marido, traições da própria irmã, a violência física e psicológica que dominavam o entorno familiar – denuncia o lócus subalterno que a mulher representa frente ao discurso falocêntrico. Esse comportamento por parte da mãe, de aparente insensibilidade e ausência de posicionamentos que possibilitassem enfrentamentos a essa realidade opressora, contribuiu para as fatalidades elencadas no eu fraturado de Rísia. Então afirma: “Mamãe foi quem me deu a vida e a morte. [...] Ela foi luz e escuridão” (FELINTO, 2004, Cap. 4, p. 32).

Ao apresentar essa mãe omissa, que não abraça, que não dá carinho, que abre a boca a chorar enquanto trança os cabelos da filha, fingindo sofrer de dor de cabeça, a protagonista revela também os maus tratos que sofria do pai. Esse pai a surrava com frequência, sempre que considerava suas brincadeiras inadequadas, como, por exemplo, brincar com terra e estar com mãos sujas de lama (FELINTO, 2004, Cap. 2, p. 23). O pai, assim, direta ou indiretamente, protagonizou os piores eventos do desgosto na infância da personagem. “Meu pai é lembrança de todas as minhas mágoas” (FELINTO, 2004, Cap. 22, p. 128). Além de não ser um bom pai, já que não atendia às necessidades afetivas e materiais da filha, também não cumpria os deveres de um bom marido – levava uma vida promíscua: “[...] um homem não pai, não marido. Papai era um homem sem amor” (FELINTO, 2004, Cap. 3, p. 29).

Nesse sentido, os traumas advindos da experiência dolorosa da protagonista com os problemas familiares, sobretudo aqueles provocados pelo pai – traições, a mãe com uma gravidez atrás da outra, surras –, traduziram-se por feridas no eu da protagonista, que indaga: “Papai, o que foi que você fez com mamãe para ela estar com esse bucho e com essa cara de cu?” (FELINTO, 2004, Cap. 3, p. 28). No *Dicionário enciclopédico de psicanálise – O legado de Freud e Lacan* (1996), Pierre Kaufmann afirma que, em Freud, o trauma é um

recalcamento, um efeito no domínio psíquico, resultante de uma impotência do sujeito frente a alguma ocorrência externa (KAUFMAN, 1996, p. 558).

A infância da personagem vivenciada em Recife, sua origem, constituiu um drama, pois a desestrutura familiar, caracterizada pela pobreza e, sobretudo, pelas imposturas do pai que possuía muitas amantes, imprimiu muitos estigmas em sua alma, como ela afirma: “Minha infância foi grande de um tamanho sem medida; havia dias de ela me pesar no estômago e eu quase vomitar. Havia noites de ela me derrubar da cama e eu não poder dormir com ela” (FELINTO, 2004, Cap. 16, p. 98). Ademais, a escassez que limitava o consumo de produtos básicos, como o de gêneros alimentícios, o de vestuário, o de entretenimento como brinquedos e televisão, compôs o cotidiano da infante de forma a afetar as suas experiências simbólico-afetivas.

A menina Rísia, em seu entorno familiar, tentava driblar essas carências materiais com brincadeiras pelo quintal, apropriando-se de galhos de árvores: “[...] eu me montava numa daquelas árvores e passava horas à sombra dos galhos que não eram os de mamãe” (FELINTO, 2004, Cap. 4, p. 31). Ou fazendo do pó da terra seu instrumento lúdico, escalando e escorregando em montes de terra, fazendo lama, trajando-se da própria terra ou mesmo alimentando-se dessa: “Eu fiz pó de terra e despejei na cabeça como quem é rainha e se bota uma coroa, ou como quem é noiva e se bota um véu” (FELINTO, 2004, Cap. 2, p. 24).

Esse pertencimento telúrico, esse redirecionamento para a terra enquanto matéria predizem a exigência da criança pelo seu primitivo, denunciando a necessidade do contato com sua gênese. Assim, o apelo à terra-mãe por esse colo invisível, ou mesmo como alimento, seja pelos frutos de árvores ou mesmo pelo consumo direto, sinaliza as carências afetivas que a protagonista precisava suprir.

Me vem barro na boca, gosto vermelho, cuspo farinha, os dentes rangem. Eu tinha cinco anos e comia terra e cagava lombriga abestalhada, os olhos de boto, sem que nada me impedisse, porém, de correr em disparada no outro dia e deslizar de cima a baixo do morro de terra, me embolando, cuspendo e cagando e dizendo aos ventos que dissessem a eles: “Vão à merda das minhas lombrigas, papai e mamãe, vocês que se intrigam e me intrigam em suas intrigas me fazendo chorar tanto assim. Vão aos meus oxiúros, às minhas giárdias” E eu fazia pó de terra e despejava na cabeça. Eu saía de lá, fim de tarde, cinzenta como uma calunga de caminhão satisfeita, alimentada [...](FELINTO, 2004, Cap. 1, p. 20).

A referência ao barro na boca e a imagem sinestésica – gosto vermelho – reiteram a necessidade da narradora pelo essencial de si, uma vez que ao recorrer ao pó da terra como alimento, essa lhe vem sob outra forma – o barro – com gosto de uma cor – vermelha –

simbolizando, respectivamente, a carne e o sangue, que quando voltam ao exterior através do cuspe, retornam à origem do pó – farinha –, em uma clara metáfora da condição humana: o indivíduo se torna pó ao morrer. Essa identificação entre pó, barro, sangue (vermelho) e terra, justamente na boca, alude à consubstanciação, entre pão e vinho/corpo e sangue de Cristo, que pela comunhão no Catolicismo, fiéis e Cristo, tornam-se um só corpo.

Assim, a exigência da menina pelo que lhe é ausente, a mãe (sangue), sua origem, é substituída pela mãe-terra, em uma só unidade quando ingerida, refletindo, também, a condição do homem pós-moderno desenraizado, fragmentado. Ademais, o autobatismo através do gesto com o elemento terra sobre a cabeça, que a criança parece insinuar, sugere funcionar como instrumento de purificação, já que as impurezas invisíveis – raiva, rancor, dor –, materializadas no escatológico, como as imagens relacionadas à defecação das lombrigas (vermes, giárdias, oxiúros) demonstram serem expurgadas. Portanto, o elemento terra é usado pela protagonista como um caminho para a própria salvação, através desse batismo, no sentido de ser um rito de passagem que ela pretende exigir, pois o corpo infantil parece não suportar a atmosfera familiar, não está se cabendo em si mesma.

O fardo que carrega dos pais devido às suas contendas e o conseqüente desajuste do lar, aliado à sua impotência por ser criança e de que nada pode resolver, a faz apegar-se ao pó, não para diminuir-se com ele, mas para mostrar-se que dele é feita, assim como uma rocha. Daí a substituição da água, pois a catarse em Rísia precisa iniciar justamente a partir daquilo que mais lhe ausenta: a mãe, aqui metaforizada pela terra, o princípio de tudo.

As formas de reclusão que a garota empreendia pelo quintal ou mesmo pela janela que dava para a rua, desacompanhada, muitas vezes, de outra criança, talvez assinalassem um tipo de fuga para alhear-se dos problemas que padecia ou que apenas percebia através do olhar, ou mesmo do que escutava. Isso pode ser inferido pelo que ela diz: “E por que (que você não calou a boca, mamãe?), por que eu devo saber que você foi traída dentro de casa por tia? Ora, você devia ter calado a boca, mamãe” (FELINTO, 2004, Cap. 6, p. 46).

Nesse desencontro familiar, pai e mãe, cada qual nas suas (im)posturas na administração do lar, ou precisamente na condução do seio familiar – que exige equilíbrio, estrutura, e alicerce –, tensionam a marginalização psíquica que acomete Rísia. A vivência dessa realidade contraria tais preceitos. E esse ser infantil, além de privado de qualquer forma de afeto, de carinho, uma vez que a mãe nunca cumpriu esse papel, não participa dos eventos que a fantasia pueril reclama, como, por exemplo, ter acesso a brinquedos, ou ganhar presentes no Natal: “ eu desejei ardentemente ter uma meia com pompons no Natal. Eu esperei essa meia o ano inteiro. [...] Quando chegou o Natal, Papai Noel não trouxe minha

meia” (FELINTO, 2004, Cap. 24, p. 133). Comer maçã ou tomar um guaraná inteiro também é sonho nutrido por Rísia, pois até fome já passara, por não ter o que comer: “Eu já tinha pedido esmolos” (FELINTO, 2004, Cap. 23, p. 129).

Era 1964 e naquele ano, um dia tal, não posso me esquecer que estava com Ruth na cidade, tomando um guaraná inteiro, primeira vez que eu tomava um guaraná inteiro, Ruth comprara, pois que naquele solão de março, um guaraná gelado pra mim, outro pra ela, quando súbito estouraria ali, no meio de nós, a Revolução. Larguei o guaraná em metade no balcão do bar (FELINTO, 2004, Cap. 3, p. 27).

Essa cena da revolução de 1964, impedindo a oportunidade da personagem de ingerir um guaraná inteiro, metaforiza o patriarcado social, ao sugerir a marginalização que acomete a região Nordeste, a periferia de uma nação carregada de contrastes socioeconômicos. Essa marginalização continuará promovendo o êxodo dos nordestinos para outras regiões, sobretudo a Sudeste, centro do poder hegemônico, para tentar escapar de suas mazelas.

O não afastamento dos problemas que a rodeiam, faz com que o ser infantil, muitas vezes, participe direta ou indiretamente, do mundo dos adultos. Ao experienciar situações alheias à sua faixa etária, as ressignifica através do seu limitado esclarecimento, como diz: “As pessoas resolveram confiar em mim, já que desconfiavam de si próprias. As pessoas resolveram deixar, sutilmente, por minha conta. Mamãe, por exemplo, jogava o peso de sua gravidez de mundo nas minhas mãos” (FELINTO, 2004, Cap. 8, p. 54). Ou mesmo já tem a consciência de que o seu lugar no discurso, na perspectiva do adulto, não existia: “ ‘O que foi, mamãe?’ , eu quase insinuava chorosa. Mas me calava antes, sem ousar.” (FELINTO, 2004, Cap. 3, p. 28). Rísia não ousava nem mesmo perguntar à sua mãe o motivo da sua tristeza, do seu choro, já que sofria junto dela, porque a sua voz não se fazia ouvir, a sua palavra não era aceita. Assim, delega a outrem a sua reclamação dessa vivência marginalizada. “[...] e dizendo aos ventos que dissessem a eles [...]” (FELINTO, 2004, Cap. 1, p. 20). A narradora, na ausência de um porta-voz que traduzisse os seus sentimentos ou mesmo que intercedesse por ela nessa relação de comunicação estabelecida em sua família, por sua mudez e impotência como infante, faz imprecizações a um ser inanimado (vento) para cumprir esse papel de mensageiro aos pais. Nesse sentido, cabe lembrar Tzvetan Todorov, que declara: “[s]e perco meu lugar de enunciação, não posso mais falar. Eu não falo, logo não existo” (TODOROV, 1999, p. 21). Nesse sentido, as castrações passam a significar o íntimo da protagonista e, quando adulta, ela se transbordará em mágoas e ressentimentos.

Nesse contexto, a narradora, através dos registros de sua memória, nos convida ao repensamento sobre o mito da ingenuidade da criança, dadas as inscrições que ela fez em sua

vida de menina, daquilo que seu olhar captou. Sobre esse mito, uma construção do folclore infantil advinda da noção e do sentimento da infância, Philippe Ariès, no livro *História social da infância e da família* (1981) esclarece que, com o objetivo de “fazer dessas crianças pessoas honradas e probas e homens racionais” (ARIÈS, 1978, p. 163), os estabelecimentos de ensino, no século XVII, transformaram-se em meios de formação intelectual e moral por meio de uma disciplina austera. E é justamente essa preocupação moral que acarreta a ideia de inocência da criança a fim de protegê-la, razão por que esclarece:

[t]udo o que se referia às crianças e à família tornara-se um assunto sério e digno de atenção. Não apenas o futuro da criança, mas também sua simples presença e existência eram dignas de preocupação – a criança havia assumido um lugar central dentro da família (ARIÈS, 1981, p. 164).

A protagonista não se encaixa em nenhum desses constructos sociais (o de infância e o de família), pois não é ingênua, dada sua perspicácia e posicionamentos mesmo como menina, tampouco assumiu lugar privilegiado dentro da família. Nesse ambiente, imprimiu na alma tudo o que sofreu e presenciou, a começar pelos maus tratos, pelas carências materiais e afetivas, como diz: “Não vou desrespeitar nunca a menina que existe dentro de mim” (FELINTO, 2004, Cap. 16, p. 98). A memória da personagem de quando era menina, assim, fotografou e registrou todos os episódios que a sua sensibilidade operou tanto por questões simbólico-afetivas ou eventos corriqueiros que se deflurassem no seu entorno. “Papai, fique sabendo que [...] você não existe desde os meus cinco anos de idade” (FELINTO, 2004, Cap. 21, p. 121).

A criança Rísia viveu em Recife durante a infância. O começo de sua vida compôs-se da identidade coletiva, âmbito sociológico ao qual se erigiu sua identidade individual. É justamente lá – nessa terra onde a lama encontra a areia, onde pobre não come maçã, onde as mulheres crentes, quando não estão com a bíblia na mão na porta da igreja, vão para o quintal fazer sexo; onde a enxurrada serve de via para frota de mais de cem barquinhos de papel ganhar o rio Capibaribe ou entranhar-se no mar; onde o sol incandescente do meio-dia incendia a cidade –, que Rísia guardará o essencial de si: a sua gênese, a sua ancestralidade entre índios e negros, esse regionalismo que só a sua Recife sabe ter. Como declara, “era a Poti, uma vila-lua onde nasci e onde sei que meu avô foi índio. Às vezes eu me olho no espelho e me digo que venho de índios e negros, gente escura” (FELINTO, 2004, Cap. 7, p. 50). Ou quando diz:

Hoje comi pinha. Longo tempo. Hoje é de tarde e faz um céu azul de quase sete horas da noite. Inacreditável não ser Recife aqui. Em Recife demorava a anoitecer. Mas quando era inverno, e quando de tarde anoitecia, lá em Recife a chuva caía, tromba d'água. Chovia e os telhados escorregavam molhados. Chovia chuva de um céu tristíssimo. Eu via em lances da janela. Sonhei com Recife ontem, aqueles campos alagados que dava para ver da casa onde eu morava. Aquela cidade não me esquece. Ela me vem em sonhos. Mas eu amava Recife (FELINTO, 2004, Cap. 25, p. 139).

Rísia considera que “não há espaço que preencha uma infância. [...] Uma infância não preenche espaço algum, ela se espalha” (FELINTO, 2004, Cap. 16, p. 98) e justifica, através da narração de sua história, os sentimentos negativos que se tornaram predicativos que traduziram essas castrações em sua vida. Apesar disso, a personagem declara que, quando era menina ela, às vezes, era feliz (FELINTO, 2004, Cap. 14, p. 89). Ela não detalha as experiências que marcaram esses momentos de contentamento, mas fica evidente que o que marcou sua trajetória tanto no âmbito familiar quanto no social foram as dores provenientes de situações diversas que se tornaram feridas. Essas verdadeiras chagas tomaram por morada sua subjetividade, construindo o sentimento de ódio que se potencializou quando ela se tornou mulher.

1.3 CRIANÇA E INFÂNCIA

A infância não é um tempo, não é uma idade, uma coleção de memórias. A infância é quando não é demasiado tarde. É quando estamos disponíveis para nos surpreendermos, para nos deixarmos encantar.[...] É uma janela que, fechada ou aberta, permanece aberta dentro de nós.

(Mia Couto)

A acepção etimológica da palavra “criança” remonta sua origem do latim *creare*, relacionado a *crescere* (crescer)³. Nesse sentido, podemos inferir, na história do nome “criança”, dada a sua forma primitiva no idioma latino, que o ser infantil traduz-se por um indivíduo em fase de criação, em um sentido de, entre outras palavras, o ser em complementação, logo, portando uma certa incompletude.

³ Informação disponível em: <http://origemdapalavra.com.br/palavras/crianca/>. Acesso em: 29 ago. 2018.

Philippe Ariès (1981), em estudo sobre a representação da criança e a noção do sentimento de infância, durante o período por ele analisado, declara:

[n]a sociedade medieval, que tomamos como ponto de partida, o sentimento de infância não existia – o que não quer dizer que as crianças fossem negligenciadas, abandonadas ou desprezadas. O sentimento da infância não significa o mesmo que afeição pelas crianças: corresponde à consciência da particularidade infantil, essa particularidade que distingue essencialmente a criança do adulto, mesmo jovem. Essa consciência não existia (ÁRIÈS, 1981, p. 99).

De acordo com Ariès, na sociedade medieval o sentimento de infância não existia, ou seja, “[...] a consciência da particularidade infantil, essa particularidade que distingue essencialmente a criança do adulto, mesmo jovem”. Assim, logo que ganha certa independência em relação à mãe, a criança é inserida no mundo dos adultos, como se fosse um adulto em miniatura.

Com o passar do tempo, a noção de infância começa a aparecer e os mecanismos de ensino foram um dos responsáveis por esse processo. Ariès comenta que “[...] é entre os moralistas e os educadores do século XVII que vemos formar-se outro sentimento da infância”, ou seja, “o apego à infância e à sua particularidade se exprimia [...] por meio do interesse psicológico e da preocupação moral” (ARIÈS, 1978, p. 162). Assim, a criança passou a ser moldada sob a ótica da disciplina. E nesse contexto, ao dar início ao conhecimento das especificidades do corpo infantil, percebeu-se a necessidade de conhecê-la melhor para adequá-la aos costumes, sendo delegado às instituições de ensino esse papel. E o caráter polimorfo, inerente ao ser humano, respaldará essa perspectiva. Para apresentar o novo lugar que o infante passa a ocupar na família, Ariès (1981) declara que a “família moderna separa-se do mundo e opõe à sociedade o grupo solitário dos pais e filhos. Toda a energia do grupo é consumida na promoção das crianças, cada uma em particular, e sem nenhuma ambição coletiva: as crianças mais do que a família (ARIÈS, 1978, p. 189).

No livro *Ensaio acerca do Entendimento Humano* (1999), Carlos Estevam Martins e João Paulo Monteiro mencionam que John Locke, filósofo inglês do século XVIII, nega a teoria segundo a qual o ser humano já vem ao mundo dotado de ideias inatas: “[a] crítica ao inatismo, realizada por Locke, levou-o a conceber a alma humana, no momento do nascimento, como uma “tábula rasa”, uma espécie de papel em branco, no qual inicialmente nada se encontra escrito” (MARTINS; MONTEIRO, 1999, p. 10). Nesse sentido, Locke defende que serão as experiências adquiridas no âmbito familiar, no ambiente da escola, com

a sociedade de um modo geral, que se inscreverão no indivíduo como forma desse preenchimento.

Jean Jacques Rousseau, no livro *Emílio ou Da Educação* (1762) pensa a criança como alguém de natureza boa, pura e ingênua, e na necessidade de respeitá-la, sendo deixada livre para que a natureza pudesse agir normalmente (ROUSSEAU, 1995).

Já Bob Franklin, citado por Manuel Pinto e Manuel Jacinto Sarmiento na obra *Ascrianças: contextos e identidades* (1997) afirma que:

[a] infância não é uma experiência universal de qualquer duração fixa, mas é diferentemente construída, exprimindo as diferenças individuais relativas à inserção de gênero, classe, etnia e história. Distintas culturas, em como as histórias individuais, constroem diferentes mundos da infância (FRANKLIN, *apud* PINTO; SARMENTO, 1995, p. 7).

A infância, portanto, não se caracteriza como algo natural; ao contrário da criança, que desde que nasce já se define como tal. Assim, como um estatuto social e viés etário, depende dos valores que a sociedade que a constitui lhe atribui. Moysés Kuhlmann Júnior, na obra *Infância e Educação Infantil: uma abordagem histórica* (1998), relativiza o conceito de infância, ao considerá-la um construto social e cultural, já que ser criança acaba variando entre as sociedades e com o passar do tempo. Assim, “[a] infância tem um significado genérico e, como qualquer outra fase da vida, esse significado é função das transformações sociais: toda sociedade tem seus sistemas de classes de idade e a cada uma delas é associado um sistema de status e de papel” (KULMANN Jr., 1998, p. 16).

De acordo com a *Convenção sobre os Direitos da Criança* (ONU/1989), criança é a pessoa menor de 18 anos de idade. E para o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA, 1990), a criança é a pessoa até os doze anos incompletos. Ambas as designações para o viés etário na configuração do ser infantil levam em conta os propósitos de regimento de tais leis.

Clarice Conh, em seu livro *Antropologia da criança* (2005), em uma clara alusão a Locke sobre essa teoria da tábula rasa, pontua que

[...] a criança pode ser a tábula rasa a ser instruída e formada moralmente, ou o lugar do paraíso perdido, quando somos plenamente o que jamais seremos de novo. Ela pode ser a inocência (e por isso a nostalgia de um tempo que já passou). [...] Seja como for, em todas essas ideias o que transparece é uma imagem em negativo da criança (COHN, 2005, p. 7-8).

Nessa concepção, Cohn faz um alerta para se evitar o risco de este conceito de “tábula rasa” configurar-se em um tom pejorativo para a criança, já que faz surgir a ideia de que,

embora se tenha nascido, ainda depende de ser preenchido por algo para se significar como pessoa.

A personagem Rísia, criação da autora Marilene Felinto, não apenas abarcava em sua vivência as experiências oriundas de sua marginalidade social. “Sou de uma família muito pobre e vou levar a vida a tentar descobrir porque essa injustiça. É muito ruim ser pobre” (FELINTO, 2004, Cap. 21, p. 123). Padecia com as necessidades que a puerilidade exigia, como a ausência de brinquedos, o guaraná inteiro metaforizando a falta de víveres alimentícios básicos; um seio familiar que não fosse problemático, já que não existia uma ancoragem que norteasse uma forma de superação da realidade opressora. Além disso, Rísia, que tinha apenas cinco anos de idade, não só inscreveu essas conflituosas percepções, mas as significou de forma a não ser condescendente com as mesmas, sofrendo mais ainda por não conseguir se posicionar devido à sua condição de infante, de ser destituído de voz diante do adulto: “Papai, fique sabendo [...] que você não existe desde os meus cinco anos de idade. Que se é como autoridade que você deseja existir, saiba que você é um merda pura. Que eu já sou maior de idade e que chegou a hora de você saber que o seu lugar é no inferno” (FELINTO, 2004, Cap. 21, p. 121).

Nesse sentido, a personagem, desde a idade de cinco anos, já conseguia discernir os papéis dos adultos na relação familiar. Se em suas palavras, já adulta, ela ignora a autoridade do pai, recobrando a inexistência deste desde a infância, é porque ela já não atuava no seu corpo de menina apenas como tal, não se conformava em apresentar um comportamento marcado pela passividade diante dos adultos.

Maria do Rosário Carvalho e Ângela Nunes, no artigo “Questões metodológicas e epistemológicas suscitadas pela epistemologia da infância”, reivindicam que “as crianças passem a ser consideradas como seres plenos, como agentes sociais ativos e capazes de criar um universo sociocultural com especificidade própria, produtor de uma reflexão crítica sobre o mundo dos adultos” (CARVALHO; NUNES, 2007, p. 17-18).

Cohn também se posiciona frente a esse hiato entre o mundo adultocêntrico e a mudez do corpo infantil, afirma que “ouvir as crianças é completar uma percepção de mundo que ficaria efetivamente incompleta se só ouvisse os adultos” (COHN, 2005, p. 7).

Carvalho e Nunes corroboram a ideia da presença da criança no discurso, na perspectiva do adulto, declarando que

[a]s crianças têm algo de original a dizer, socializam-se ao longo da relação dialógica com o mundo à sua volta, de tal modo que, justificadamente, a sua vivência, as suas representações e seus modos próprios de ação e de expressão devem constituir objetos específicos de pesquisa social (CARVALHO e NUNES, 2007, p. 18).

Rísia, durante seus diálogos solipsistas, encontrava em Nema, anagrama de mãe, seu interlocutor imaginário, a única forma de exteriorizar suas (in)conclusões do entorno familiar e social, onde ela se inseria apenas como vítima e espectadora da brutalidade do comportamento dos adultos, como se não fizesse parte do mundo deles. Como afirma Marilene Chauí no prefácio de *As mulheres de Tijucopapo*, “[...] Nema, a do único abraço, a que desapareceu na mata, rumo à Pedra Branca. Nema, Nemo, neminis: ninguém” (CHAUÍ, 2004, p. 12).

E você me abraçou. Um abraço. Você me abraçou um abraço. De repente eu... Então, eu... era abraçada. Era o meu primeiro abraço. E talvez o seu terceiro ou quarto. Papai e mamãe nunca tinham me abraçado. Nema, você me segurou demais de forte entre os seus braços de grande jogadora de vôlei. Quantos anos você tinha, Nema? Eu me sentia tão pequena. Você me apertou contra o peito chorando no meu ombro. Você chorou no meu ombro, Nema. Eu chorei contra o seu? (FELINTO, 2004, Cap. 10, p. 73).

A protagonista não divide suas ansiedades e frustrações com seus irmãos, tampouco com outras crianças. Em meio ao que já captou das relações humanas, no sentido relacional, em casa, entre os vizinhos, na igreja, fecha-se para dar significado ao que já começa a compreender. A personagem Nema, nesse sentido, é o porta-voz invisível que atende ao abraço e empresta-lhe o ombro para que pelo menos parte de seus problemas, como a dor, causada pelas indiferenças, pela falta de amor e carinho, pela falta de diálogo, desprenda-se de uma paisagem subjetiva abafada por não poder exigir o seu lugar no discurso. Nema, assim, é a mãe, a invisível enquanto detentora do único colo reclamado pelo instinto de sua cria: Rísia, aquela que além do riso, tem o nome originado também no vocábulo *rizoma* (raiz). Daí a sua insistente busca pelo seu princípio: a mãe (terra).

Natália Benincasa Velludo, em sua pesquisa *A criação de amigos imaginários: um estudo com crianças brasileiras* (2014), declara que, na literatura, a ficcionalização de amigos imaginários acontece por falta de companhia durante o período pueril, envolvendo crianças do pré-escolar até os anos finais da infância (VELLUDO, 2014, p. 15) E acrescenta:

[s]egundo alguns autores, as descrições que as crianças proveem sobre os seus amigos imaginários pode ser uma fonte de informação relevante sobre questões relacionadas ao *self*, assim como sobre as funções desse tipo de fantasia.

[...]

Similarmente, uma função desse tipo de faz de conta é companhia e apoio emocional (VELLUDO, 2014, p. 25).

A narradora, durante a sua infância, devido às castrações de seu *self*, procurava distrair-se em muitas brincadeiras, solitariamente, como salientado antes. Não somente durante as brincadeiras, mas em momentos em que sentia falta de um carinho familiar. Assim, Nema traduziu-se em sua companhia, em um consolo que nem a mãe foi capaz de dar.

Nesse sentido, a criança manifesta o desejo de se incluir socialmente, na perspectiva do adulto. Ela não apenas mantém participação no mundo social, mas também acrescenta algo a ele (CARVALHO; NUNES, 2007, p. 18).

Na verdade, a representação da protagonista como infante contraria o tensionamento simbólico a que a criança é posicionada na moldura da infância, enquanto recorte etário que impossibilita o seu lugar no discurso do adulto. Ao ser projetada como ser de pureza, ingenuidade, inocência, ou até mesmo incapacidade, essa fase é dotada apenas de fantasia e imaginatividade (LUNA, 2017, p. 2).

De raiva, eu preparei um dia cem barcos, uma frota. Santa Maria, Pinta e Nina, mamãe, papai, Leide, Lúcia, Uilma, Mia, Ismael... Cem barcos, uma frota, uma caravana de caravelas que me levassem para o mundo que eu começava a descobrir que não era aquela simples mentira do fim de minha rua. Eu estava doida. Eu tinha sete anos [...] (FELINTO, 2004, Cap. 9, p. 60-61).

A personagem Rísia, no tocante à sua sensibilidade, percepção e apreensão do mundo que a rodeia, não apresenta a ingenuidade e inocência impressos no folclore infantil.

CAPÍTULO 2 A REPRESENTAÇÃO DA MULHER PELA MULHER

Desenhar que estourou uma bomba de lama que se bipartiu em mim em seringa nos olhos, o meu choro, e em minha mãe na bolsa que parte. E nasci eu. Sou feita de lama imunda. O meu choro. Era uma vez, no onde a praia vira lama, Tijucopapo, nasceu minha mãe. Eu sou feita de lama que é negra de terra. Sou escorregadia. Todas as ideias, todos os dias, me remetem às mulheres de Tijucopapo.

(FELINTO, 2004, p. 79)

As mulheres de Tijucopapo insere-se no contexto da escritura romanesca, nomeada por alguns estudiosos como pós-modernismo. Felinto, ao lado de escritoras como Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Nélide Piñón, Lya Luft, Ana Cristina César, Hilda Hilst, entre outras, inscreve-se em uma atmosfera de rupturas e contestações aos modelos culturais hegemônicos (patriarcado, capitalismo), cuja tônica recai no discurso feminista que essa ascendente autoria feminina promove. É, portanto, um texto de dicção feminina que apresenta e representa o feminino, além das outras temáticas que aborda.

Pensar as observações, posicionamentos e insinuações da personagem Rísia, neste contexto de antipatriarcalismos social, religioso, familiar, é convalidar essa nova ideologia que os tempos pós-modernos traduzem.

Marilene Felinto pinta a infância de Rísia de forma a não deixar escapar os retratos de uma cena familiar em que abusos de autoridade paterna, subalternidade da mulher, religião e mazelas sociais a configuram. “Sou de uma família muito pobre e vou levar a vida a tentar descobrir por que essas injustiças. É muito ruim ser pobre” (FELINTO, 2004, Cap. 21, p. 123). Desse modo, todas essas questões vão favorecer as castrações do *self* fraturado que significa a criança Rísia, cuja raiva por tais representações, oriunda das inúmeras situações que vivenciou, vai compelir Rísia adulta a revisar o seu princípio através das origens da mãe.

2.1 O JOGO NARRATIVO

As mulheres de Tijucoapo são um romance que se apresenta com tons da narratividade pós-moderna, portanto, foge do padrão do romance tradicional, que, de acordo com Rosenfeld (1969), apresenta a ordem lógica da oração, as formas de tempo e espaço que conferem sequências aos acontecimentos, dando coerência à sua estrutura (ROSENFELD, 1969, p. 84). A produção literária romanesca brasileira da segunda metade do século XIX apresenta essa construção clássica e é representada por obras como *O Guarani* (1857), de José de Alencar, *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, dentre outras.

A escritura pós-moderna, assim, traduz-se por uma expressão não canônica, cujos procedimentos estéticos implicam uma narrativa híbrida, desprovida de linearidade temporal, estrutura e enredo fragmentados, linguagem transgressora, além de inovações temáticas. Entretanto, segundo explica Rosenfeld (1969), essas construções anticonservadoras do romance não são características da contemporaneidade⁴. Desse modo,

nota-se no romance do nosso século uma modificação [...] que parece ser essencial à estrutura do modernismo. A ilusão do espaço, ou da ilusão do tempo, parece corresponder no romance a sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, “os relógios foram destruídos”. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começaram a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro (ROSENFELD, 1969, p. 80).

Rosenfeld (1969), nesse sentido, chama atenção para essa ruptura estética no romance com ocorrências já remotas, portanto, não é uma prática inédita da pós-modernidade.

Antonio Candido, por sua vez, no ensaio “Nova narrativa”, que integra o livro *A educação pela noite & outros ensaios* (1989), elucida sobre esse desdobramento do romance a partir da década de 1960, apontando as motivações para essa tendência:

⁴ “A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo dele toma distância, mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela” (AGAMBEN, 2009, p. 59).

O timbre dos anos 60 e sobretudo 70 foram as contribuições de linha experimental e renovadora, refletindo de maneira crispada, na técnica e na concepção da narrativa, esses anos de vanguarda estética e amargura política. [...] no decênio de 70 pode-se falar em verdadeira legitimação da pluralidade. Não se trata mais da coexistência pacífica das diversas modalidades de romance e conto, mas o desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca dantes imaginadas dentro de suas fronteiras. Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte (CANDIDO, 1989, p. 209).

A ficção de Marilene Felinto, produzida no início da década de 1980, se entranha aí, no contexto da ditadura militar (1964-1985) no Brasil. E, nessa abordagem, pelo tom intimista que a configura, transbordará no tecido do texto as mazelas que assolam sua alma, fraturando-o, em um vaivém de repetições, frases incompletas, desvio da norma culta, enxertando-o com uma linguagem marginal –vocábulo chulos – e transgressora. “Me vem barro na boca, [...]. Eu comia terra e cagava lombriga [...], comendo, cuspiendo e cagando e dizendo aos ventos que dissessem a eles: ‘Vão à merda das minhas lombrigas, papai e mamãe, [...]’” (FELINTO, 2004, p. 20).

Kátia Luísa Seckler (2009), no trabalho *Sátira e crítica social no romance Os Tambores Silenciosos, de Josué Guimarães*, aborda essa dicção da literatura pós-64 que se ocuparia da reação ao poder instituído pelo golpe militar. Segundo ela, a heterogeneidade desta ficção se faz notar pelo engajamento, manifestações culturais, inovações formais e temáticas, estratégias discursivas para driblar a censura e o surgimento de novos escritores, sobretudo, oriundos do jornalismo (SECKLER, 2009, p. 6).

No romance, objeto deste estudo, Felinto também condensa o gênero epistolar: “[...] quando eu chegar lá depois de ter passado por canteiros de flores no meio das campinas, vou passar a carta pro inglês e enviar” (FELINTO, 2004, Cap. 11, p. 77). Rísia só enviará a carta quando o seu percurso já estiver concluído, ou seja, quando a viagem às suas reminiscências, ao seu íntimo, que a levará ao encontro da origem da mãe for concluída. E em muitas passagens, a protagonista se dirige a um suposto remetente, um aparente interlocutor, corroborando a ideia de correspondência que a narrativa assume: “Porque ódio, menino, ódio é fogo” (FELINTO, 2004, Cap. 5, p. 40).

Paulo César de Carvalho, na pesquisa de mestrado *Fragmentos epistolares de um discurso amoroso: elementos para uma análise semiótica do estatuto do gênero carta de amor* (2005), afirma que na carta

há um significativo hiato entre o tempo de escrita, o de envio, o de recebimento e o de leitura [...]. Na carta, também, não há a presença física dos interlocutores, como ocorre na conversação face a face. Por isso, diz-se que a interação na escrita se dá em ausência (conjunção à distância); na conversação face a face, em presença (CARVALHO, 2005, p. 19-20).

Rísia, que ao mesmo tempo que afirma que ama as pessoas, as rejeita, não pretende contar a sua história em presença, face a face, e além disso, precisa de tempo para concluir o que relata, essa suposta interação realizada à distância (carta) porque ainda precisa ver flores. “Quero ver flores” (FELINTO, 2004, Cap. 24, p. 135). Os vômitos, suas ânsias de infância, de asco por mulheres traidoras e passivas, de pai promíscuo e irresponsável, e toda uma ditadura quase militar que a vida lhe impusera ainda não permitiram, nessa viagem simbólica que empreende, que ela se esquecesse das flores, vermelhas, sobretudo. E fazemos aqui uma analogia com a situação descrita pelo poeta e compositor Geraldo Vandré (1968), símbolo de resistência à ditadura militar: para não dizer que Rísia não tenha falado das flores, insinue-se a crença da personagem nas flores vencendo o canhão das injustiças sociais, com as quais ela não se conforma e que, portanto, carrega na alma. Eis a letra poética da canção de Vandré:

Caminhando e cantando e seguindo a canção
Somos todos iguais braços dados ou não
Nas escolas, nas ruas, campos, construções
Caminhando e cantando e seguindo a canção

Vem, vamos embora, que esperar não é saber
Quem sabe faz a hora, não espera acontecer

Vem, vamos embora, que esperar não é saber
Quem sabe faz a hora, não espera acontecer

Pelos campos há fome em grandes plantações
Pelas ruas marchando indecisos cordões
Ainda fazem da flor seu mais forte refrão
E acreditam nas flores vencendo o canhão

Vem, vamos embora, que esperar não é saber
Quem sabe faz a hora, não espera acontecer

Vem, vamos embora, que esperar não é saber
Quem sabe faz a hora, não espera acontecer

Há soldados armados, amados ou não
Quase todos perdidos de armas na mão
Nos quartéis lhes ensinam uma antiga lição
De morrer pela pátria e viver sem razão

Vem, vamos embora, que esperar não é saber
Quem sabe faz a hora, não espera acontecer

Vem, vamos embora, que esperar não é saber
 Quem sabe faz a hora, não espera acontecer

Nas escolas, nas ruas, campos, construções
 Somos todos soldados, armados ou não
 Caminhando e cantando e seguindo a canção
 Somos todos iguais braços dados ou não
 Os amores na mente, as flores no chão
 A certeza na frente, a história na mão
 Caminhando e cantando e seguindo a canção
 Aprendendo e ensinando uma nova lição

Vem, vamos embora, que esperar não é saber
 Quem sabe faz a hora, não espera acontecer

Vem, vamos embora, que esperar não é saber
 Quem sabe faz a hora, não espera acontecer.

(VANDRÉ, 1968)

Geraldo Vandré compôs “Pra Não Dizer Que Não Falei das Flores” em 1968 e apresentou essa canção no Festival Internacional da Canção. Ela tornou-se um hino contra a ditadura. Carregada de metáforas, a letra da música representou a resistência.

No artigo “O contexto e o intertexto na música *Pra não dizer que não fale das flores*, de Geraldo Vandré” (2011), Adriana Alves Santana, Joseane de Jesus Pereira Araujo, Laila Kelly Almeida Jesus e Telma de Oliveira Santana (2011) analisam a produção da referida canção de Vandré, na atmosfera da ditadura militar. Consideram o viés social que essa composição explora, como uma forma de protesto contra as forças de repressão.

No verso “Vem vamos embora que esperar não é saber/Quem sabe faz a hora não espera acontecer”, o compositor conclama o povo brasileiro para as ruas a fim de aderir às manifestações, para que não fique alheio à circunstância opressora. Em “Pelos campos há fome em grandes plantações”, Vandré faz dura crítica ao patriarcado social, apontando o atraso do país ao latifúndio. Por causa da repercussão da música, precisou exilar-se, ficando fora do país por alguns anos.

Será esse hiato entre o tempo da escrita e o envio da carta que possibilitará o encontro de Rísia com o essencial de si, nessa viagem subjetiva, carregada de protestos, de ausência de flores – metáforas de resistência –, que ela realiza. “Quando eu chegar lá, e com certeza já terei visto flores, quero ver flores vermelhas, quando eu chegar lá, depois de ter passado por canteiros de flores vermelhas no meio das campinas, vou passar a carta para o inglês e enviar” (FELINTO, 2004, p. 19).

O gênero “carta” realiza-se na forma narrativa da escrita e traduz-se por uma transferência comunicativa. Rísia, que prefere o distanciamento, abre mão de ser a mensageira da correspondência. Uma vez que a enviará, também quer abrir mão da sua língua, o português, pois vai passar a carta para o inglês por ser diferente da língua falada pelas pessoas que a cercam. E pelo fato de ser o idioma universal, propiciaria a sua “conexão com o mundo” (VIEIRA, 2001, p. 41). Nessa perspectiva, a narradora, paradoxalmente, ao mesmo tempo que opta por um anonimato em seu entorno, pretende ser vista internacionalmente, porque, desse modo, não corre o risco de uma possível interlocução no modo face a face como consequência da carta. Apenas e somente à distância quer interagir por meio de sua missiva: “Essa carta que vou mandar, eu queria que fosse língua estrangeira, assim as pessoas não entenderiam exatamente. E assim os fatos seriam mais mundiais, não é? Código de guerra” (FELINTO, 2004, Cap. 2, p. 23). E justifica a predileção por outro idioma:

Inglês é de um material estrangeiro que me fascina e me separa dessa proximidade toda de enviar uma carta de mim na língua de minhas pessoas, a minha língua. Não quero que saibam de mim assim, tão proximamente. Quero que não me entendam. Inglês me dá distância (FELINTO, 2004, Cap. 14, p. 90-91).

Será justamente nessa distância entre emissor e receptor do texto veiculado pela carta que estará uma das maiores exigências da protagonista: o distanciamento tanto temporal quanto espacial. O tempo faz-se uma necessidade porque o percurso existencial de nove meses feito por ela deverá ser completado para que até mesmo possa se registrar o conteúdo textual que se quer anunciar. E o distanciamento espacial entre a narradora e o(s) destinatário(s) é uma exigência íntima. Rísia não se sente confortável sendo exposta, com fatos de sua vida, às pessoas com as quais se relaciona. Daí a comunicação através do gênero epistolar que garante tal interação, e também acontecer em língua estrangeira. Não é à toa que resolve delegar a Lampião a escrita da carta, pois prefere ditá-la, abrindo mão, também, da própria caligrafia, porque quer distância até mesmo das palavras que proferir (FELINTO, 2004, Cap. 33, p. 184).

Jane Quintiliano Guimarães Silva, no trabalho de doutoramento *Um estudo sobre o gênero carta pessoal: das práticas comunicativas aos indícios de interatividade na escrita dos textos* (2002), pontua que o remetente e a pessoa que escreve a carta podem ser pessoas distintas. Isso porque a correspondência trará a assinatura não de quem fez meramente o papel de escriba, que tingiu sua caligrafia no papel, mas do autor, o enunciador do texto. E explica que “o escriba, teoricamente, limita-se à ação de anotar o que é ditado ourasculhado pelo

autor, o agente, produtor do texto; a este, do ponto de vista enunciativo e jurídico, cabe-lhe a autoria, aresponsabilidade do que ali é enunciado” (SILVA, 2002, p. 92).

Rísia, que realiza a contação de si na privacidade, quer ser lida, ser vista de dentro, por isso escolheu a carta, já que se traduz no único gênero que se escreve para ser lido, em uma interação que, mesmo que à distância, mantém o vínculo interpessoal de forma afetiva. Ao passo que se dirige a seu mundo subjetivo, a protagonista demonstra escrever a carta em um lamento, em coro⁵, do seu passado. E, nesse sentido, o romance ganha um tom elegíaco, ao abarcar o subgênero “elegia”, criando um jogo de representação dentro da própria representação. Essa forma de se narrar se justifica pela tônica do discurso da protagonista Rísia, que insinua um canto sobre si mesma, ao exteriorizar, em forma de lamento, os acontecimentos que significaram sua tristeza e dor.

Esse canto triste se manifestará, sobretudo, na estrutura da narrativa, em pedaços e vaivéns. A própria personagem declara: “[...] eu vou fazer uma elegia” (FELINTO, 2004, Cap. 13, p. 86). Ademais, algumas manifestações de rima e musicalidade que recheiam a narrativa, a presença de excertos de poemas e de música no corpo dessa, insinuando serem refrões, como um trecho de música de John Lennon, confirmam a presença da poesia no enredo: “*Mother/You had me/But I never had you/I wanted you/You didn’t want me*” (FELINTO, 2004, Cap. 14, p. 89); a canção “ ‘Chuvas de Graças: *Chuvas de graças / chuvas pedimos Senhor / manda-nos chuvas constantes / chuvas do Consolador.*’ ” (FELINTO, 2004, Cap. 11, p. 80). Ou mesmo no poema dedicado a Nema, o seu duplo, percebemos essa manifestação poética através da aliteração: “Ema, seriema/Ema, seriema/Sereia e ema/Nema e Noêmia/Nema” (FELINTO, 2004, Cap. 10, p. 72).

Essa musicalidade, na verdade, é reforçada pelo tom poético que perpassa todo o romance. Na fala infantilizada que a Rísia adulta emula, se utiliza um discurso cujas frases aparecem incompletas sintaticamente, mas sem comprometer a mensagem: “Nema, era dezembro de 1969. Tinha até isso de ser fim de ano. Fim de um ano, Nema, e fim de... Natal me... Você sabe que Natal me entristecia, Nema. Tinha até aquilo de ser Natal” (FELINTO, 2004, Cap. 10, p. 70).

A narrativa se constrói por 33 capítulos, exatamente a idade que Cristo tinha quando morreu, com repetidas referências e trocadilhos com o Salmo 91, reforçando essa nuance

⁵ Ana Maria Goulart Silva (2014) parte da definição de coro que, segundo o Dicionário Grove de Música (1994), designa um grupo de cantores que se apresentam juntos na distribuição de vozes de maneira tradicional. O que também é conhecido no Brasil como *coral*, utilizado como sinônimo de *coro*, mas sem uma distinção muito clara no uso das duas palavras, é uma característica de língua portuguesa. Em outras línguas, o termo considerado correto é *coro*, para o estudo e execução do canto coletivo, visto que coral tem origem em uma abordagem religiosa da atividade (SILVA, 2014, p. 64).

elegíaca que o enredo apresenta, já que os Salmos são cânticos que remetem o ser ontológico aos enlevos da alma, através da palavra “fé”. Portanto mais uma presença da musicalidade na obra. “Se eu pudesse ouvir, vindo do céu, vozes dum coro de anjos: Salmo 91” (FELINTO, 2004, Cap. 23, p. 131). Marilena Chauí (2004), ao constatar a religião permeando o enredo, declara: “[e]scandido pelos versículos do Salmo 91, negados em cada dia da existência de Rísia, é um livro de exílios – a casa, a escola, Manjopi, Recife, São Paulo, a BR que leva-e-traz – e de êxodo – Tijucopapo, terra prometida [...]” (CHAUÍ, 2004).

E para cantar o seu *self*, sob a dor e o lamento, Rísia se embrenha nas matas de sua subjetividade para evadir-se do peso das lembranças atormentadoras que ela cavouca, involuntariamente, assim como as minhocas fazem com a terra por exigência do instinto. “Mas sinto que a cada dia me embrenho mais nas matas. Sigo somente paralelo à estrada” (FELINTO, 2004, Cap. 19, p. 111). Metaforicamente, nessa passagem, a personagem insinua um percurso interior, em que o vocábulo “matas” teria conotação de uma caverna intimista que significa o seu *self*, e um caminho próprio que ela insiste em trilhar – a margem, o paralelo –. Isso porque a estrada BR que liga São Paulo ao seu norte, Tijucopapo, indica apenas essa direção para que ela não se perca no seu próprio eu. Além do mais, os repetidos mocambos e babaçus com os quais ela se depara traduzem-se como uma espécie de resistência, e forma de exílio, como no caso do mocambo ou, talvez, um possível porto, onde seu passado opressor não a encontre para atormentar. Esses quilombos retratam ao mesmo tempo uma fuga das dores e fraturas que compõem a sua realidade e também a possibilidade de um encontro com o essencial de si, a sua terra dentro de si mesma. “Estou pensando por quantos mocambos já passei até agora” (FELINTO, 2004, Cap. 19, p. 111). Os babaçus, por sua vez, por sua altivez em meio ao ambiente inóspito à vegetação que resiste, refere-se à vida, já que alimenta, e, talvez, se traduza na única fonte de renda para quem habita uma região – a Nordeste –, que pertence à margem, assim como Rísia. “Aqui vou eu na minha trilha de terra. Há babaçus e canaviais. O canavial galga a serra, desce, torna a mostrar-se mais longe, verde-claro. São cores verdes, vou pela mata que margeia a estrada” (FELINTO, 2004, Cap. 9, p. 78).

A referência insistente que a narradora faz a esses elementos que remetem à resistência, como os mocambos, babaçus e canaviais, redesenham uma paisagem em que a cor verde (babaçus e canaviais) parece indicar a possibilidade de esperança na sua busca, pois as cores não permeiam o cenário visitado. Exemplo disso é a ausência das flores, principalmente vermelhas, que insistentemente a personagem busca encontrar. Apenas tem o contato visual quando já na sua terra, Pernambuco, encontra-se com o justiceiro Lampião. Então, as flores

vermelhas também são finalmente vistas, permitindo que sua carta, ou seja, a publicidade de si mesma já esteja quase pronta para ser enviada a seus leitores: “Nós cruzamos campinas, passamos por cocheiras, por moinhos, por fontes nas pedras, por hortos e quintais de fazendas, por canteiros de flores vermelhas finalmente, eu vira flores vermelhas então [...]” (FELINTO, 2004, Cap. 29, p. 153).

Nota-se que o encontro da protagonista com as flores constitui-se quase no momento que antecipa a sua epifania, quando essa já desperta em Tijucoapapo, após a queda em seu abismo existencial. Além disso, na geografia árida que percorre, consegue ver também água brotando das pedras, em uma metáfora da aproximação do seu sonho de pertencimento à terra da mãe, das mulheres guerreiras de Tijucoapapo que em nada se parecem à sua mãe. Mas enfim, ela pode se voltar para o espelho de sua ancestralidade entre índios e mulheres negras, guerreiras e mitológicas Amazonas, que nada têm de coitadas, nem dadas, apáticas ou flácidas e grávidas todos os anos, como sua mãe (FELINTO, 2004, Cap. 6, p. 44). Além do mais, agora já se pode acreditar em um tempo que vem antes dela, e que sua mãe de fato existe (FELINTO, 2004, Cap. 3, p. 26).

2.2 A VIAGEM

I celebrate myself, and sing myself

(Walt Whitman)

O verso “Eu celebro o eu, num canto de mim mesmo”⁶, do poema “Song of Myself” (“Canto de Mim Mesmo”) faz parte do livro *Folhas de relva* (1855), pelo poeta estadunidense Walt Whitman, e compõe a epígrafe de *As mulheres de Tijucoapapo*, anunciando, assim, a sua gênese.

Whitman, o poeta das liberdades, do corpo e da alma, se solidariza com os oprimidos, sempre pregando a igualdade, por meio dessa obra, sem com isso se apegar a nenhuma

⁶ Texto original: “I celebrate myself, and sing myself”. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes (WHITMAN, Walt. *Canção de mim mesmo*. In: _____. *Folhas de relva*. Edição bilíngue, tradução e posfácio de Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2005).

vertente sociológico-belicosa⁷, assim como a narradora Rísia. No poema “Canto de mim mesmo”, por exemplo, o eu poético declara que carrega apenas testemunho e “[...] os efeitos que a minha infância tem sobre mim, o bairro, a cidade, a nação” (WHITMAN, 2006, p. 49). E a personagem Rísia, ao exteriorizar suas emoções, componente predominante do seu discurso, também apresenta os sintomas de sua infância, evocando os espaços de sua vivência.

Essa consonância entre a sugestividade da epígrafe da narrativa de Felinto e sua tônica discursiva rubrica a ideia de que a protagonista, durante a travessia, no retorno à sua cidade natal, engendre uma “publicidade” de si mesma. E, nesse sentido, compreenderíamos esse romance abarcando um outro gênero: a autoficção. Através do jogo de espelhos, Rísia nos conta a trajetória da escritora Marilene Felinto, em uma instância em que a não ficção se apropria do romance para simular uma escrita sobre a vida da autora, a partir de um outro de si. O vazamento da memória é reconfigurado pela imaginação, mas assumindo que ao escrever sobre um personagem é sobre si que ela narra.

Leyla Perrone-Moisés (2018), em *Mutações da literatura no século XXI*, no tópico “A autoficção e os limites do eu”, versa sobre o surgimento do termo “autoficção”, em fins da década de 1970, por Serge Doubrovsky. O termo situa e conceitua narrativas que abordam ou abordaram memórias da infância, ou mesmo sobre o tempo presente. Na década de 1980, na França, a autoficção se consagrou como gênero em

[...] livros, cujo assunto era o próprio autor, suas experiências, pensamentos e sentimentos. Não eram diários, porque não registravam os acontecimentos dia a dia, em ordem cronológica. Não eram autobiografias, porque não narravam a vida inteira do autor, mas apenas alguns momentos desta. Não eram confissões porque não tinham nenhum objetivo de autojustificação e nenhum caráter purgativo (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 204).

As características do gênero autoficcional elencadas por Perrone-Moisés estão presentes no texto de Marilene Felinto. A personagem Rísia, ao contar a sua história no percurso da viagem, no resgate da memória, não estabelece uma cronologia. Ademais, ela rememora sua infância, suas próprias experiências. Muitos elementos da realidade, identificados em paratextos – orelhas, prólogos, dedicatórias – dentre outros, atestam a correspondência entre obra e a vida da autora. Entre eles, cabe citar: o contexto da ditadura militar, em que a narradora apenas descreve seu início em 1964, quando passeava por Recife; a migração de nordestinos para São Paulo em busca de emprego; o fato de a narradora saber o idioma inglês e a autora Felinto ter cursado Letras-Inglês e Português na Universidade de São

⁷ O termo “sociológico-belicosa” foi extraído de algum texto da web, mas não reencontrada essa fonte.

Paulo; ser afrodescendente, protestante e pertencer à camada inferior da sociedade; e o conflito envolvendo os holandeses em 1648, conforme registra Manuel Antônio de Almeida na obra *Ano Biográfico Brasileiro* (1876):

Mães, esposas, noivas e donzellas armão-se de espingardas, e de lanças, e em Quanto seus Paes, seus maridos e seus filhos batem-se fora do reducto, correm ellas ás trincheiras e esperão o inimigo. [...] Infelizmente nem um só dos nomes dessas estupendas heroínas foi conservado pela historia. Mas a grandiosidade do feito pelo menos ilustra e perpetua a memoria do mais esplendido e inexcédível denodo feminino (ALMEIDA, 1876, p. 513-514)⁸.

Luciene Almeida de Azevedo (2008), no artigo “Autoficção e literatura contemporânea”, considera a autoficção como um gênero polêmico. Isso se deve à ambiguidade provocada por sua estrutura híbrida, ao coadunar a ficção e a não ficção, e à possibilidade de esgarçamento dos limites do fazer literário, que, assim, confunde o leitor. Ainda explica que

a autoficção é entendida, então, como um apagamento do eubiográfico, capaz de constituir-se apenas nos deslizamentos de seu próprio esforço por contar-se como um eu, por meio de produzir-setextualmente. Eu descentralizado, eu em falta que preenche os vazios do semioculto com as sinceridades forjadas que escreve (AZEVEDO, 2008, p. 35).

Como um desdobramento do gênero autobiográfico, de acordo com o francês Philippe Lejeune, a autoficção traduz-se por uma “narrativa em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular de sua própria personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14). Ela parece transitar nesse entrelugar entre realidade (pautando-se pela autenticidade na representação do autor, na própria personagem que conta sua história) e ficção (“[...] não mais como instância capaz de controlar o dito, mas como referência fundamental para performar a própria imagem de si autoral que surge nos textos”) (AZEVEDO, 2008, p. 31).

O pai da autoficção, o francês Serge Doubrovsky (2011), contemporâneo do escritor também francês Philippe Lejeune, assim descreve a participação do autor na narrativa nos meandros da linguagem:

⁸ “Mães, esposas, noivas e donzellas armam-se de espingardas e de lanças, enquanto seus pais, maridos e seus filhos batem-se fora do reduto, correm elas às trincheiras e esperam o inimigo. Infelizmente nem um só nome dessas heroínas foi conservado pela história. Mas a grandiosidade do feito pelo menos ilustra e perpetua a memória do mais esplêndido e inescrivível denodo feminino.” (ALMEIDA, 1876, p. 513-514).

A escrita autoficcional abole a estrutura narrativa linear, rompe com a sintaxe clássica, substituindo-a por um encadeamento de palavras por consonância, assonância ou dissonância; a frase é sempre guiada, construída, em uma sucessão de parônimos, vírgulas, pontos, espaços vazios, eventual desaparecimento de toda sintaxe, associações de palavras como as associações livres existentes na Psicanálise. A escrita tenta traduzir a fragmentação, a quebra do eu, a impossibilidade de encontrá-lo numa bela unidade harmoniosa. Nesse surgimento inesperado de palavras e de pensamentos desconexos revela-se uma alteridade fundamental do sujeito ao longo do tempo (DOUBROVSKY, 2011, p. 26).

Os resíduos do passado que povoam a inquietante memória de Rísia, o outro de si da autora Marilene Felinto se entranham aí. A autora apresenta uma narrativa que abarca todas essas características elencadas por Doubrovsky em sua amostra de autoficção.

Rísia, nesse percurso da geografia do imaginário da viagem de regresso, se sente labiríntica, enluada, aluada, em constante estado de porre, mas sem ter bebido (FELINTO, 2004, p. 11-12). Entretanto, nessa imersão que empreende no seu íntimo, porque quer ser vista de dentro, para cantar a si mesma – não é à toa que carrega um violão –, parece estar sob efeito de alguma droga. Assim, demonstra, através do seu discurso entrecortado, com as constantes repetições, quebras nos relatos que conta, sofrer alucinação. Ao reclamar do fato de não ter consumido nenhum tipo de alucinógeno para suportar a dor da perda do amor e das tribulações, ela demonstra conhecimento sobre os efeitos dos tipos de drogas que menciona, sugerindo que já se encontra em estado de delírio. “Que faço, pergunto eu agora, que faço das horas de minha vida, então se elas são todas de tribulação? Dá vontade de tomar duas drogas e viajar toda hora” (FELINTO, 2004, Cap. 10, p. 69). E insiste: “Se eu encontrar a árvore do peiote pelo caminho vou cortar a erva e fazer um chá pra mim” (FELINTO, 2004, Cap. 24, p. 133).

O alucinógeno peiote, a que Rísia se refere na narrativa, é um cacto (*Lophophora williamsii* ou *Lophophora diffusa*) encontrado entre o norte do México e o Arizona, nos Estados Unidos, muito utilizado na fabricação da mescalina, substância psicodélica usada para o tratamento de neurose, alcoolismo e outros transtornos mentais.

Aldous Huxley, em seu livro *As portas da percepção e o céu e o inferno* (1966), declara:

Ser sacudido para fora das raízes da percepção ordinária, e ser mostrado, por horas infindáveis, o mundo interior e exterior, não como eles aparecem a um animal obcecado com a sobrevivência ou um homem obcecado com palavras e noções, mas como eles são apreendidos, direta e incondicionalmente, por uma *Mente à Solta* (*Mind at Large*) – esta é a experiência de inestimável valor para todos, e em especial para o intelectual (HUXLEY, 1966, p. 71).

O peiote, quando ingerido na forma de chá, é uma droga que leva a pessoa a uma profunda introspecção, uma verdadeira viagem no seu íntimo. Utilizado por índios durante rituais religiosos, seu consumo se torna legal tanto nos Estados Unidos quanto no México por tal etnia, já que o referido cacto já fora considerado um deus. Entretanto, seu consumo é proibido por outros povos.

A personagem Rísia, nesse contexto, além de fazer referência ao poder alucinógeno da planta, também se refere à questão espiritual, contrapondo-o ao Salmo 91. Esse salmo costuma ser usado como uma espécie de amuleto por alguns religiosos, que o decoram e que expõem suas bíblias abertas nas páginas desse salmo. A narradora satiriza as liturgias cristãs que em nada se relacionam com alguns dos que as confessam: seus “irmãos” crentes, por exemplo, após saírem dos cultos, com as bíblias nas mãos, costumavam ir para os quintais praticar imoralidades. “Mal sabem eles que sou eu quem me debato aqui com o sentimento decepcionante de descoberta da relatividade do mundo. O Salmo 91 é uma grande tolice. Infelizmente. Só o peiote para um transporte às altíssimas moradas” (FELINTO, 2004, Cap. 18, p. 109).

Se Rísia ingeriu tal bebida, esse momento não é narrado, mas quando ela se aproxima da cidade de Recife, já no final do seu percurso, declara que por pouco não tropeça e cai de tanta tontura. Ela está com insolação e labiríntica, já que o fato de estar próximo à capital de Pernambuco a confunde toda: “Recife está sempre morrendo de alucinação. De febre não sei quantos graus. As alucinações de Recife não são de peiote não” (FELINTO, 2004, Cap. 29, p. 151). Essa declaração isenta a capital pernambucana do uso da droga, fazendo uso da prosopopeia ao personificá-la, corrobora a hipótese de a personagem estar sob o efeito do alucinógeno para realizar a marcha interior, na imersão de sua subjetividade. A narradora, durante a viagem, sempre está fazendo referência ao seu estado de falta de razão e de suas tonturas, sem apresentar uma justificativa para tal sintoma.

O antropólogo e escritor Carlos Castañeda (2013), no livro *A erva do diabo: os ensinamentos de Dom Juan*, descreve que na cultura indígena, no México, ele teve acesso às pessoas que tiveram experiência com o cacto peiote tanto no consumo do chá quanto nos rituais. Nesse contexto, a pessoa poderia transformar-se em um animal. Rísia, na sua vontade

de ser égua para lançar mais patacas de terra ao sair em disparada, menciona o chá do peiote como uma possibilidade de transformar-se no equino: “Eu perdi o amor de Jonas e devia ter tomado peiote para virar égua. Eu viraria qualquer bicho que quisesse. Devia ter tomado droga porque não aguento com essa coisa de dor” (FELINTO, 2004, Cap. 10, p. 69).

Ao mesmo tempo em que parece sugerir a Nema a droga peiote para fugir das dores, das lembranças atormentadoras, também lamenta não ter tido a coragem de ingeri-la, e de não se conformar de ter sido estúpida em acreditar no Salmo 91 (FELINTO, 2004, Cap. 17, p. 105). Nessas declarações ambíguas, nega o consumo do alucinógeno e, ao mesmo tempo, menospreza o Salmo 91 por sua ineficácia frente às altíssimas moradas a que o peiote dá acesso. Assim, Rísia acaba nos revelando que está sob o efeito do cacto: “Eu saí de casa porque não tive coragem de tomar peiote pra fugir de lá” (FELINTO, 2004, Cap. 17, p. 105).

Ao afirmar que saiu de casa, ela nos declara que fugiu, e a fuga foi patrocinada pela coragem que o chá do cacto propiciou. Com a linguagem, a narradora faz o próprio jogo. Ao mesmo tempo que parece ocultar que realiza o proibido, o ilegal, assim como seu odiado pai preso por contrabando, permite que as marcas de seu discurso, como no caso de fazer uso da droga, revele isso sutilmente, sem, contudo, declarar-se. Agora ela está na estrada, ainda que simbólica, e levará nove meses para que reencontre a sua terra (terra-mãe).

Assim, sob o efeito de tal droga, na introspecção que essa possibilita, Rísia revisita o seu passado, as suas origens, em um jogo íntimo, entre São Paulo e Tijucopapo, em Pernambuco, na região Nordeste. Ela faz uma viagem memorialística, ao passo que percorre, durante o período de uma gestação, o caminho que, na verdade, leva à recomposição de sua identidade fraturada.

Márcia Cavendish Wanderley (2007), no artigo “Controvérsias sobre mestiçagem no Brasil em Marilene Felinto”, explica:

[n]este resgate e busca de origem e identidade femininas, Marilene usa o território mítico, mas também histórico do Arraial de Tijucoapapo (comunidade pernambucana de onde foi banido por mulheres corajosas o invasor holandês), confundindo-o com o espaço das Amazonas, mulheres guerreiras que viviam em bandos numa aliança feminina radical: “mulheres da matéria do tijuco, cabelos grossos arrastando pela crina do cavalo, no lombo do bicho sem sela”, que amputavam o seio esquerdo para melhor adaptarem o arco. Mulheres para quem os homens só eram aceitos como reprodutores: “Freqüentam o território dos mitos e iconografia grega, de onde vieram diretamente para o Brasil e os descobridores as encontraram milênios depois. Aqui, segundo consta, habitavam a foz do rio Marañon, que por isso foi rebatizado de Amazonas, topônimo que se estende ao estado” (WANDERLEY, 2007, p. 122-123).

Ao buscar em suas origens o seu duplo, já que quer pertencer ao clã das mulheres guerreiras do povoado onde nasceu sua mãe, Rísia se olha no espelho e reconhece que vem de gente escura, e se sente como uma árvore, raiz, mandioca saindo da terra (FELINTO, 2004, Cap. 7, p. 50). E esse sentimento de pertencimento que a faz percorrer seu íntimo, através do fluxo de consciência, revisitando a criança que suas reminiscências não deixam escapar, faz com que a narradora se questione: “[...] como definir esse meu sentimento senão como vindo do alto cume de mim, o meu céu, para bater, gotas grossas, no fundo de mim, o meu poço?” (FELINTO, 2004, Cap. 9, p. 59).

Marilene Felinto, ao evocar às guerreiras Amazonas as mulheres que defenderam o arraial de Tijucoapapo no século XVII contra os invasores holandeses, pretende insinuar que o patriarcado é apenas um discurso. Assim, Rísia, na sua criação, quer provar que se as mulheres com as quais conviveu durante sua infância – Ilsa, Lita, Babiana, Analice, e sobretudo a própria mãe, Adelaide – assinaram sua posição subalterna, ela, que pertence ao outro clã, que é feita de lama do Tijuco, não se deixará domar pelo discurso falocêntrico.

Nas escavações de sua memória sofrida, durante a viagem introspectiva que o peiote possibilita, Rísia reencontra a criança que, através do olhar, captou e significou todo tipo de violência que experienciou, realimentando raiva, ódio, medo, compaixão, dor e amarguras: “[...] sou uma pessoa atacada por lembranças atormentadoras” (FELINTO, 2004, Cap. 7, p. 50).

No livro *História e memória* (2014), Jacques Le Goff aborda o tema da memória como reconstrução do passado e, assim, da história. Em um analítico estudo tanto sobre aspectos psicológicos e físicos em que se alicerçam a memória quanto o funcionamento dessa desde antes da escrita até a contemporaneidade, esclarece que

tal como o passado não é a história, mas seu objeto, também a memória não é a história, mas um de seus objetos [...]. Tal como as relações entre memória e história, também as relações entre passado e presente não devem levar à confusão e ao ceticismo. Sabemos agora que o passado depende parcialmente do presente. Toda história é contemporânea, na medida que o passado é apreendido no presente e responde, portanto, a seus interesses, o que não só é inevitável como legítimo. Pois que a história é duração, o passado é ao mesmo tempo passado e presente (LE GOFF, 2014, p. 51-53).

Le Goff, nesse sentido, nos apresenta a relação intrínseca do passado permeando sempre o presente, e a recordação humana como dispositivo que mantém esse vínculo. A protagonista Rísia redesenha o passado de sua história como se o presentificasse, fazendo com que ela revivesse todas as agonias que significaram sua vida de infante. Nesse caso, trazer a todo instante as feridas que a memória não deixou escapar significa traduzir a sua experiência de adulta – tempo presente – em repositório desse tempo pregresso. De tal modo, o passado sobrevive na narradora, assim como ela também está presa a esse tempo.

Maurice Halbwachs, em *A memória coletiva* (1990), aponta as lembranças da infância como uma mistura de imagens associadas aos “homens e aos grupos que nos rodeavam” (HALBWACHS, 1990, p. 38). As lembranças sobre as quais a narradora insiste em trazer à tona estão diretamente relacionadas às alteridades que compunham a sua rotina. Daí a presença dos sentimentos machucados, acima descritos, que parecem desorientar o seu eu consigo mesma. Nessa abordagem, Halbwachs descreve a necessidade de a memória individual funcionar como pano de fundo da memória coletiva. E salienta que

Assim, mesmo quando se trata de lembranças de nossa infância, vale mais não distinguir uma memória pessoal, que reproduziria tal como nossas impressões de outrora, que não nos faria sair do círculo estreito de nossa família, da escola e de nossos amigos; e uma outra memória que chamaríamos histórica, onde não estariam compreendidos senão os acontecimentos nacionais que não pudemos conhecer então; tão bem que por nós mesmos ou com um eu alargado realmente até os limites dos grupos que comporta o mundo da criança. [...] é na história vivida que se apóia nossa memória (HALBWACHS, 1990, p. 60).

O que Halbwachs ressalta, nesse sentido, é que a memória individual se apóia na memória coletiva para recuperar suas impressões do passado. Se as lembranças da infância são reconstruídas, o cenário dos episódios são retomados como um quadro. E são essas reconstituições envolvendo coletivo e individual que permitem a reconstrução do que aconteceu. Ou seja, para a operação da memória no processo da lembrança precisa-se dos outros (coletivo).

Paul Ricœur (2018), na obra *A memória, a história e o esquecimento*, defende, por sua vez, o caráter individual da memória como difusor do registro da experiência nua e crua. “Ao lembrar de algo, alguém se lembra de si” (RICŒUR, 2018, p. 107). Assim, ele aponta os arquétipos que participam dessa propriedade da memória individual como a responsável pelo processo de lembrar-se:

Primeiro, a memória parece de fato ser radicalmente singular: minhas lembranças não são as suas. Não se pode transferir as memórias de um para a memória do outro. Enquanto minha, a memória é um modelo de minhadade, de possessão privada, para todas as experiências vivenciadas pelo sujeito. Em seguida, o vínculo original da consciência com o passado parece residir na memória (RICŒUR, 2018, p. 107).

Ricœur, explicitamente, problematiza a forma como a memória se opera, se a partir de uma consciência individual ou coletiva. E parece admitir que somos perfeitamente capazes de lembrarmos sozinhos, uma vez que a experiência ou o fato memorado pelo sujeito partem de um olhar interior, para dentro de si. E é para esse movimento, um olhar que alcance o eu interior que a personagem Rísia vai buscar os resíduos de uma época vivida no inventário de sua consciência, como algo que já se tornou involuntário em seus lapsos de lembranças. Embora suas dolorosas recordações reportem às alteridades com as quais conviveu, participam, dessa forma, de uma reconstituição das imagens recordadas em um contexto de coletividade. Não é à toa que é no lar que se inscreveram essas impressões em sua memória; mas, enfim, em nenhuma das inúmeras passagens de suas evocações, houve a necessidade de um apoio grupal para a configuração de tais recordações. O passado parece habitar a pele de Rísia, pois lhe vem à tona sem esforço algum.

Como a memória da personagem constitui o fio da narrativa, seu passado é apresentado em partes, por meio de oscilações de lembranças. E são justamente repetições como essas das recordações de Rísia que Jacques Derrida (1972) também problematiza, quando observa a memória e a rememoração como formas distanciadas do passado, e com momentos também distintos de repetição:

[...] Oposição sutil entre um saber como memória e um não-saber como rememoração, entre duas formas e dois momentos da repetição. Uma repetição de verdade (*aletheia*) que dá a ver e apresenta o *eidos*; e uma repetição de morte e de esquecimento (*léthe*) que vela e desvia porque não apresenta a apresentação, repete a repetição (DERRIDA, 1972a, p. 155, *apud* NASCIMENTO, 2001, p. 374).

Derrida pontua, nessa passagem, que a repetição daquilo que já fora evocado não teria a mesma legitimidade, pois a essência – *eidos* – da imagem, característica da memória

enquanto primeira forma de produção da lembrança, através do esquecimento, teria afetada a sua verdade. Portanto, rememorar seria relembrar de forma reconstruída e, assim, não original. A personagem durante sua travessia íntima retoma, no fluxo de consciência, os acontecimentos tristes e dolorosos por que vivenciou, em um zigue-zague de manifestações de lembranças. Por esse prisma, ainda que evoque a memória individual no âmbito coletivo formado pela família, rua, igreja e escola, Rísia, ao relembrar o Natal de 1964, narra diversas situações sobre a data:

Eu chorei como nunca em 1964, Natal.

Era Natal de 1964. Ismael seria o sexto filho de mamãe. Mamãe saíra para o centro do Recife com as lâmpadas queimadas de nossa árvore de Natal [...] (FELINTO, 2004, Cap. 3, p. 27);

No Natal de 1964 acontecia que mamãe pesava e me pesava. Mamãe grávida era o meu suplício, a minha cruz, os meus nove meses. [...] Eume punha a andar atrás dela como quem teme que um peso vá cair a qualquer hora – eu apanharia o peso com minhas mãos [...] (FELINTO, 2004, Cap. 3, p. 28);

Só sei que era fim de tarde naquele Natal de 1964, e as crianças brincando na rua quando eu parei. Já estávamos todos limpos esperando a meia-noite. Roupas novas, sapatos novos. Meu vestido era azul de vidrilhos na pala. [...] Pois não é que eu parei de brincar e pus a boca no mundo querendo mamãe? (FELINTO, 2004, Cap. 4, p. 32).

A narradora resgata, em sua memória, o Natal de 1964 sob diferentes situações que significaram para ela a referida comemoração. As recordações não se concatenam, indicando uma história em pedaços, não se encaixando, e de certa forma, assinalando repetições dispersas.

Na apresentação do livro *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, de Ecléa Bosi (1979), Marilena Chauí, por sua vez, declara:

[...] selecionamos e escolhemos o que lembramos e a lembrança, como a percepção, tem aspectos afetivos, sentimentais, valorativos (existem lembranças alegres e tristes, saudade, arrependimento, remorso). [...] também não se pode explicar o esquecimento, pois se tudo está espontânea e automaticamente registrado e gravado em nosso cérebro, não poderíamos esquecer coisa alguma, nem poderíamos ter dificuldade para lembrar certas coisas e facilidade para recordar outras (CHAUÍ, 2002, p. 128).

Nesse processo de escolha e de seleção do que recordar, Chauí acaba por explicar, sinteticamente, o movimento de Rísia em sua história: se o rancor e a raiva são sentimentos que sobrevivem na protagonista, a tendência a buscar as lembranças relacionadas aos fatos que patrocinaram suas dores também é maior. Se sua infância se traduziu em ânsias, embora

ela já tenha declarado que é feliz, às vezes, notadamente, as recordações inerentes, sobretudo, às questões simbólico-afetivas são as exteriorizadas quando cavoucadas na memória. O que prevalece, no caso de quem já sofreu as castrações em seu íntimo, são os episódios tristes.

Essa viagem no tempo e no espaço que impulsiona o fio narrativo trafega na relação do eu comigo mesmo, e com o outro, revisitando não só a identidade individual que outrora caracterizou a menina Rísia, mas, sobretudo, a coletiva em que as alteridades também possibilitam esse quadro do passado. O tempo psicológico e o cronológico, nesse sentido, não se dissociam, ao contrário, estabelecem o tempo dialógico, em que Rísia/adulta na perseguição do seu destino, apresenta-o em fragmentos, sob cenas em que ela se insere em espaços de distintas configurações.

Neste estudo, através dessa relação entre tempo e espaço – construído pela protagonista já adulta no jogo da representação –, Rísia transita, de forma desassossegada e ofendida, em uma dialética de cunho libertário. A revolução que pretende promover, juntamente com as mulheres amazonas de Tijuapapo, presume o rompimento com os estereótipos socialmente estabelecidos – os patriarcados social e familiar. E sobretudo denuncia uma reconstrução pela menina/Rísia, que desconstrói o mito da criança que nada percebe.

E para adentrar esse tempo passado que vive em Rísia/mulher, em pleno trânsito geográfico da representação, e conhecer o dialogismo que se estabelece nessa cronotopia, nos embasamos nas palavras do filósofo Mikhail Bakhtin sobre essa relação: “[a] representação do tempo une-se à do espaço como uma metáfora que se faz real: o tempo se faz visível e o espaço responde a esta visibilidade dos movimentos do tempo e do enredo. Os significados tomam a forma de um signo audível e visível” (BAKHTIN, 2002, p. 258).

A construção da narrativa, pelo viés memorialístico, durante a viagem de regresso que Rísia empreende, simbolicamente, através do húmus da dor e da raiva, traz à tona todo o sentimento de marginalização, rejeição e exclusão que sofreu. Isso faz com que o tempo (*cronos*) em que tais lembranças se reproduzem, e o espaço (*tópos*) em que se movimentam, conjugando o espaço subjetivo vislumbrado como real e o espaço da memória, constituam-se em cenas que recorrentemente ela revisita durante todo o seu percurso, na estrada que, imaginariamente, a levará de volta ao Nordeste. De acordo com Bakhtin, a estrada é

o ponto de enlace e o lugar onde se realizam os acontecimentos. Parece que o tempo se derrama no espaço e flui por ele (formando os caminhos); daí a tão rica metaforização do caminho-estrada: “o caminho da vida”, “ingressar numa nova estrada”, “o caminho histórico”, etc.; a metaforização do caminho é variada e muito planejada, mas o sustentáculo principal é o transcurso do tempo (BAKHTIN, 2002, p. 350).

O caminho que possibilita a viagem de Rísia à sua gênese é o mesmo que ela encontra para ressignificar a sua identidade, o seu eu fraturado. O reencontro consigo mesma nessas escavações do passado através da memória conduz Rísia à sua infância, à sua vida primeira, à sua identidade de outrora. Com isso, a narradora/protagonista retoma a consciência da sua essência, em um resgate do seu duplo em composição com alteridades cujos vínculos afetivos não apenas retratam aspectos individuais, mas coletivos também. “Eu, um buraco, um oco, um seco, um vazio. Eu de manhã noite. Nunca mais terei sol? A chuva me fere a cara dum céu tão cinza. Cinza, meu Deus, essa morte” (FELINTO, 2004, Cap. 13, p. 83). Esse encontro consigo mesma que Rísia persegue no caminho de volta à sua terra, precisamente ao lugar onde nasceu a mãe (Tijucopapo), corrobora a necessidade de identificar-se, já que seu discurso solipsista se processa entre as identidades de sua infância, em Recife, sua cidade natal, e a identidade de sua vida adulta, em São Paulo. “Estou indo de volta para Tijucopapo, vou passar por onde eu estava em 1964. Eu chorei como nunca em 1964, Natal” (FELINTO, 2004, Cap. 3, p. 27).

Sobre o conceito de identidade, Stuart Hall esclarece que

[o] próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceitualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (HALL, 2002, p. 12-13).

A perda do referencial de si – “o que sou não tem nome” (FELINTO, 2004, Cap. 12, p. 82) – que participa da paisagem subjetiva de Rísia tem causas que bolem com sua infância sofrida, como diz: “Eu não tenho mais esse começo que acho que tenho. Meu começo se perdeu serras lá para trás, não vou iniciar ninguém em nada. [...] Sei que do começo não me resta mais nada [...]” (FELINTO, 2004, Cap. 12, p. 81). As carências afetivas e materiais que traduziram sua infância ecoam como sentimentos de exclusão, de discriminação, marginalização e rejeição “Eu era pobre. Eu me sentia feia. Eu era tão magrela na frente das meninas” (FELINTO, 2004, Cap. 16, p. 99). Essa escassez de bens de consumo básicos, como comida e brinquedo, e a ausência de afeto, sobretudo da família, denunciam um contexto

perverso em que a aspereza e a aridez compõem os ingredientes de sobrevivência, participando, assim, da formação psicossocial de Rísia: “E você me abraçou. Um abraço. Você me abraçou um abraço. De repente eu... então, eu... era abraçada. Era o meu primeiro abraço. E talvez o seu terceiro ou quarto. Papai e mamãe nunca tinham me abraçado” (FELINTO, 2004, Cap. 10, p. 73). E é justamente essa carência material (falta de gêneros alimentícios e outros recursos básicos) que a envolverá juntamente com sua família em um processo diaspórico, de migração do Nordeste para o Sudeste. A mudança de Recife para São Paulo aumentará as chagas abertas na alma da protagonista.

Desgraça. Em 1969, Natal, nós nos retiramos das praias ainda maravilhosas de Boa Viagem. Boa viagem da incendiada e alagada Recife de entre-rios. Da Recife coitada. Nós batemos em retirada no meio de porcos e galinhas e pedaços de tapioca amanhecida, entre catabios e sacolejos de um pau-de-arara, para um hotel imundo no Brás de São Paulo enquanto papai, o louco, alugava um porão qualquer onde nos socar (FELINTO, 2004, Cap. 17, p. 104).

Na tese de doutorado *Diáspora como movimento social*, Marilise Luiza Martins dos Reis (2012, p. 30) considera o vocábulo “diáspora”, cuja etimologia deriva do grego *dia* (através, por meio de) e *speirō* (dispersão, dispersar, disseminar). Assim, seus sentidos são deslocamentos voluntários ou forçados, dispersão, êxodo, exílio.

Stuart Hall (2018) no artigo “Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior”, componente do livro *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*, explica que a palavra “diáspora” “tornou-se parte do nosso recém-construído senso coletivo do eu, profundamente inscrita como subtexto em nossas histórias nacionalistas. É modelada na história do povo hebreu (de onde o termo ‘diáspora’ se derivou), ” (HALL, 2018, p. 31). Explica ainda que “a pobreza, o subdesenvolvimento, a falta de oportunidades – os legados do Império em toda parte – podem forçar as pessoas a migrar, o que causa o espalhamento – a dispersão. Mas cada disseminação carrega consigo a promessa do retorno redentor” (HALL, 2018, p. 30-31).

Hall, nesse trecho, fala do processo diaspórico voluntário, motivado por questões econômico-sociais. Nesse sentido, embora não especifique nenhuma nacionalidade, parece referir, sobretudo, aos países africanos, vítimas do sistema colonialista e do regime escravocrata. A dispersão desses povos ocorreu sobremaneira na América. Trata-se, portanto de um deslocamento externo, ou seja, transnacional.

A diáspora como deslocamento interno é um movimento também resultante de fatores econômico-sociais, étnicos, dentre outros. E no Brasil, o êxodo de indivíduos que buscam em outros espaços, de forma voluntária, por empregos e melhores condições de vida, traduziu-se

em uma intensa migração, sobretudo daqueles que se encontram nas regiões marginalizadas do Brasil, como a Norte e a Nordeste, com direção ao Centro-Sul do país.

Adriana de Fátima Barbosa Araújo, no livro *Alguma prosa*(2007), explica essa relação laboral, iniciada no Brasil no início do século XX:

Desde 1920, os migrantes nordestinos substituíram paulatinamente os europeus na composição do operariado paulista. A partir de 1930, através de políticas de mobilização de mão-de-obra, grandes massas de migrantes nordestinos vão constituir o proletariado brasileiro. Com a industrialização do Sudeste e o empobrecimento do Nordeste, as diferenças regionais que já eram grandes tomam proporções ainda maiores (ARAÚJO, 2007, p. 112).

A diáspora de Rísia em relação a seu espaço (Recife), nesse sentido, funcionou como elemento de desagregação. Ao abandonar a sua identidade cultural, a que constitui a sua origem, o passado e a família de Rísia vão migrar com ela. Justamente ela que viveu todas as ausências em sua fase de puerilidade, agora vivenciará uma cultura estranha. A começar pelo deslocamento em um caminhão pau-de-arara – desconforto, sujeira e insegurança – caracterizam a viagem. Depois foi morar em uma casa inóspita alugada pelo pai, no Brás, um lugar já em decadência, onde pessoas também utilizavam o quintal para praticar sexo. Esse lar inóspito traduz-se em um porão que remete à sujeira, à insalubridade, à miséria. Portanto, sua condição social não se alterou com a mudança para São Paulo. A migração, assim, já prefigura uma travessia negativa. Na megalópole paulista, Rísia vai perdendo a essência porque desconectou-se de suas raízes, do coletivo que compôs sua cultura, e evoca “a pequena cidade de sua memória, a Recife de sua infância, que tem areia, pitomba, lama, onde fica o seu começo [...] numa alusão à sua ancestralidade [...], ou à própria condição brasileira de sermos feitos todos de tijuco (em tupi: lama, pântano) (VIEIRA, 2001, p. 58).

Outros estranhamentos, como a língua, cimentarão essa fratura na identidade de Rísia. A perda do sotaque nordestino e a assimilação de novos vocábulos comporão essa falta de afinidade com a cultura imposta no novo território, e Rísia vai sentir-se emudecida por acreditar ser falante de outra língua:

As pessoas de São Paulo não sabem mais falar. Não dizem coisa com coisa dizendo que tudo é coisa, chamando tudo de uma coisa qualquer. Eu sinto saudades dos nomes bonitos que vou reencontrar em Tijuco-papo. Lá em Tijuco-papo eu colho jambos toda tarde no alguidar. Há recas de pacas sinistras pelos regos. Há casas de farinha, moinho, canaviais viçosos. Em São Paulo eu só encontrei palavras em língua estrangeira, ou numa mudez impressionante. Em São Paulo eu quase perdi a fala (FELINTO, 2004, Cap. 20, p. 115).

Vieira (2001) salienta que a referência à língua estrangeira que Rísia faz a essa reviravolta linguística em sua nova rotina se explica porque

[o] falar em “língua estrangeira” aqui se refere à aquisição de um novo padrão linguístico aprendido na metrópole: a língua adquirida na cidade a faz esquecer o seu sotaque nordestino (regional) que é menosprezado pelos demais falantes. A língua, portanto, é um forte elemento de identidade e, num país grande como o Brasil, as variações linguísticas são comprovadamente múltiplas e marcadas (VIEIRA, 2001, p. 65).

Rísia precisa enfrentar o passado que sobrevive em si: “Estou indo embora da cidade onde me fiz mulher mas para onde cheguei criança. Parece que um sobreviveu sobre o outro e por isso precisei vir” (FELINTO, 2004, Cap. 21, p. 119). Enfrentar o passado para recomeçar, para redescobrir-se menos vulnerável a tantas situações negativas. E ela fez o caminho de volta para recompor-se às suas origens, para tentar agarrar-se à sua identidade. Mesmo que a sua casa já não seja mais a mesma, ela tem consciência dessas origens e está voltando: “Sou uma mulher indo sozinha pela estrada” (FELINTO, 2004, Cap. 11, p. 78).

Ricœur (2018), refletindo sobre a memória dos lugares, refere-se aos locais de importância para a vivência como lugares fortemente ligados à lembrança. Nesse sentido, esses lugares que habitamos apresentam forte ligação humana entre a data e o lugar – “Os lugares habitados são, por excelência, memoráveis” (RICŒUR, 2018, p. 59). Assim, a infância de Rísia, em Recife, a rua, a casa, o quintal, enfim, todo o espaço que configura o seu lar são imanentes de sua memória, uma vez que se trata de locais de fundamental importância em sua experiência de vida.

Rísia representa a mulher imigrante que prescinde o conformismo e a passividade, não se deixando acorrentar-se no abismo da existência. Ela provou ser feita de lama, de tijuco, e quer exigir esse pertencimento, essa inclusão ao grupo das bravas mulheres que, com seus instrumentos precários, conseguiram expulsar os holandeses que, no século XVII, tentaram saquear o povoado de Tejucoapapo, gênese da mãe Adelaide, dada em noite de lua (SABINO, 1996, p. 34-36).

Este percurso no espaço que o jogo representacional desenha, durante a simbólica viagem e na memória, é o não exercício da tolerância, de dar adeus à margem que sempre constituiu o seu lócus, em todos os sentidos: “E eu, como me cago de medo da margem, eu arranjo caras as mais diversas” (FELINTO, 2004, Cap. 16, p. 100). A consciência crítica com que Rísia mulher faz a leitura de mundo, desde os tempos de criança, impede sua paralisia frente aos desafiadores rumos. Questiona os que se encontram à margem do poder hegemônico, como os menos favorecidos, e a própria região Nordeste, cujo cenário percorrido

denuncia o descaso das autoridades governamentais. Se o que ainda consegue ver são babaçus, planta nativa da região, praticamente não se registra intervenção humana para redesenhar a paisagem agreste e socioeconômica que vitimiza seus conterrâneos. Por isso, além do violão, ela também carrega várias cores de lápis de cera, para completar esses vazios que seu olhar reclama (FELINTO, 2004, Cap. 25, p. 137). Ademais, o motivo primeiro dessa viagem, depois da recomposição do seu eu fraturado, é o repensamento de valores que conduz à não reprodução do estereótipo de mulher subalterna frente ao discurso falocêntrico que sobrepuja o do sexo feminino. Enfim, repensa sobre a condição daqueles que nunca estiveram no centro, como a tia traidora, a mãe que nunca via nada, a avó com seus quase vinte filhos castigados pela fome, os esmoleres, prostitutas e ladrões. Rísia nunca esteve no centro e quer reclamá-lo:

Na verdade o meu sonho, em São Paulo, sempre foi ser diplomata, uma embaixatriz, uma figura política importante qualquer. A presidente de algum país. Presidente sim é que seria o auge máximo, eu no comando, eu no bureau, eu no centro, eu no poder, eu seria a maior ditadora da história dos tempos (FELINTO, 2004, Cap. 20, p. 116).

Além da pobreza declarada – “Eu pedi esmolos de cuia na mão: – Um tiquinho de arroz. Um pão, pelo amor de Deus” (FELINTO, 2004, Cap. 23, p. 129) –, e de ser filha de um pai preso em São Paulo por contrabando, Rísia é crente. Sua mãe é protestante, portanto mais uma marca de exclusão, já que pertence a uma minoria religiosa: “Eu era pobre e minha mãe era crente” (FELINTO, 2004, Cap. 16, p. 100). Não cultua a religião católica, hegemonicamente instalada no Ocidente. Afrodescendente, era de fato uma quase cafuza por ser fruto da miscigenação entre negro africano e índio, duas raças recorrentemente perseguidas e vítimas de preconceito: “Era a Poti, uma vila-lua onde nasci e onde sei que meu avô foi índio. Às vezes eu me olho no espelho e me digo que venho de índios e negros [...]” (FELINTO, 2004, Cap. 7, p. 50). E para aumentar os problemas que sofria, é retirante nordestina, uma mulher de maioridade, independente, cujo pai ainda tenta vigiá-la – visita o guarda-roupa, impondo sua postura falocêntrica. É esse estado de indigência que significa a consciência da narradora/protagonista que faz com que ela se embrenhe em seu próprio eu. Sua perspectiva é de autorreconhecimento e identificação com as mitológicas amazonas, confundidas simbolicamente com as mulheres que um dia defenderam Tijuco-papo dos invasores holandeses (SABINO, 1996, p. 34-36).

Rísia, nessa necessidade de uma referência que possa abrigar as significações de sua infância, não participa da hipocrisia com a qual as mulheres, como a sua mãe e as demais da

sua rua em Recife, devem buscar a transgressão para se imporem. Nesse sentido, Silva (2007) assevera:

[...] a configuração da subjetividade que se apresenta na obra em estudo pressupõe uma consciência enraizada nas práticas institucionalizadas, mas capaz de compreender a condição social à qual tem sido submetida e, assim, luta no intuito de se fazer mulher e buscar uma individualidade desvencilhada do espaço simbólico do engendramento na ordem de gênero, classe e etnia (SILVA, 2007, p. 14).

Esse desejo de rompimento com os padrões estabelecidos, do mesmo modo que as mulheres guerreiras de Tijuapapo fizeram três séculos antes (SABINO, 1996, p. 34-36), lança Rísia a empreender a viagem em seu mundo subjetivo. Sob chuva e sol, peregrina e ruma suas dores cicatrizadas para permitir-se desconstruir o que não lhe cabe, e reconstruir uma identidade que ela já pressupõe existir. Daí forja o encontro. Essa busca, balizada por sentimentos negativos como dor, rancor, ódio e desamor, acaba por traduzir-se na sua força insurgente, o que, de acordo com Silva (2007), coabitará com a sua fragilidade expressamente denunciada em suas ruminções.

A sensibilidade coletiva que parece sobreviver em Rísia, uma vez que repugna e verbaliza contra as injustiças sociais, exige a explicação do porquê de as pessoas felizardas que tomam Coca-Colas inteiras e festejam com comilanças desconhecem as caras desgraçadas que não usufruem disso, virando bicho (FELINTO, 2004, Cap. 16, p. 101). Essa dor que ela também carrega do outro, que é vítima da desigualdade social, a leva a questionar a justiça:

É justo? Eu me pergunto caminhando pela ponte a ver os esmoleres. É justo? O que pode ser considerado justo? Eu caminho pela ponte e há esmoleres margeando meu caminho. E há ladrões e prostitutas. Não me identifico, portanto. E me identifico. Eu os fito sem me achar na pupila dos olhos deles. E me acho. Eles não refletem, eles não são o espelho claro e límpido. Eu me vejo. O que são eles? Devem ser algo, já que algo refletem. Mas o que é? É aquilo que é o injusto. A coisa injusta. É aquilo que me faz chorar de culpa sobre os pãezinhos do lanche do avião da Varig (FELINTO, 2004, Cap. 17, p. 103).

Na cena pintada pela protagonista, ela se insere pela identificação com os excluídos econômica e socialmente. O fato de seu espelho aparecer sem reflexo na pupila desses, enseja, assim, uma não correspondência com aquela forma de transgressão, por serem ladrões e prostitutas. Rísia reconhece essas ocupações como justificativa de sobrevivência na condição marginal que lhes é imposta pelo meio, e recheia o seu tom lírico com a preocupação com o

outro, com o coletivo que compõe sua estrada e suas memorações do tempo pretérito que significou sua infância.

E para reforçar seu inconformismo com a realidade opressora, discute o patriarcado familiar que emudece as mulheres, sobretudo as da rua, da casa onde morava em Recife, como forma de enfrentamento nesse contexto de instabilidades sociais e políticas. Adentra as mazelas que esfolam a chaga aberta em que se configura a sua subjetividade. Silva (2007) considera que nessa marcha para a inclusão de uma referência identitária, faz-se necessário que se desemoldem os patriarcados social, sobretudo, o familiar e o religioso. Este tripé basilar, de acordo com o método cartesiano, verdadeiro constructo cultural, ao tentar a representação do universal, legitima estereótipos constituídos em campos de forças como, por exemplo, o machismo como sinônimo de autoridade, e o catolicismo como referência. Assim, promulga as exclusões internas por não apreender a heterogeneidade das relações sociais, hierarquizando grupos e, por consequência, instalando a diferença.

O funcionamento da hegemonia dos patriarcados supracitados provoca o começo da gagueira de Rísia, o motivo de sua revolução solitária, de sua mudez na capital paulista e também de seus frequentes estados de insanidade:

Recife está se queimando em queimaduras de não sei quantos graus.
 – Fogo!
 – Morre, desgraça! Acaba, desgraça! Some de vez, desgraça!
 – Água!
 – Fogo!
 – Água! (FELINTO, 2004, p. 151).

Através do jogo da linguagem, nessa viagem, Rísia se insinua como uma metonímia da crise da narrativa contemporânea.

Denise Brasil A. Aguiar, no artigo “Narrativa Contemporânea: investigações da crise” (2010), reflete a narrativa em questão como um diálogo com a sociedade contemporânea que vive a desconstrução do projeto iluminista do sujeito uno, ao apresentar um indivíduo detentor de várias identidades, ou seja, um “eu” individual sobrelevado por um “eu” coletivo. Nessa perspectiva, Vieira (2001) considera que a narrativa *As mulheres de Tijucoapapo*,

[e]xposta no “eu” fragmentado revela um sujeito que exprime seus dilaceramentos, ancorados em estados de ânimo difusos e inconsistentes que sintomatizam seu isolamento frente a uma ausência referências de um mundo dominado pela imagem e mercado. Presumidamente centrada no “eu”, esta narrativa tem pouco de subjetivo; solipsista, denota um estado geral em que se inclui uma experiência da sensibilidade coletiva que se ancora no ponto de vista da primeira pessoa. Esse ponto de vista evidencia uma visão de mundo a partir de si mesmo, antes para esclarecer quem está narrando do que o objeto narrado. [...] Esses estados d’alma expressam na narrativa um tom denso e opressivo que desmontam o fluxo consciente da narrativa tradicional subvertendo a lógica narrativa, construindo-se na interpenetração de vários planos referentes a sonhos, delírios, viagens, memórias que localizam uma identidade estilizada (VIEIRA, 2001, p. 35-36).

A protagonista Rísia encarna a dialética do sujeito contemporâneo, cujo “eu” fraturado, além de denotar o próprio estado de ânimo, desvela o outro, metaforizando, desse modo, a criação literária como reflexo dessa realidade.

2.3 A RAIVA

A narradora/protagonista nutria um sentimento de descaso, que se devia à falta de carinho por parte da mãe, aliada às imposturas do pai. O fato de seu pai possuir outras mulheres como amantes e ainda usar de violência física para impedir suas brincadeiras com a manipulação da terra pelo quintal foram suficientes para despertar em Rísia o sentimento de raiva. Essa raiva, mais tarde, na idade adulta, funcionou como gatilho para que a protagonista fizesse um mergulho introspectivo, através do fluxo de sua consciência:

No inverno, quando os montes de areia e a terra vermelha da rua viravam lama, eu pegava patacas e atirava nos muros com raiva de mamãe. Eu queria ser uma égua para poder atirar com os pés. Ou então eu esculpia panelinhas e bonecos para os meus brinquedos. Se papai chegasse e me visse de mãos sujas, era uma pisa. Papai sempre me via (FELINTO, 2004, Cap. 10, p. 67).

A personagem Rísia, em seus ímpetos de raiva – ora pela mãe, com mais frequência pelas atitudes do pai –, procurava formas de dominar esse sentimento. Se deixasse se descontrolar em função disso, não seria compreendida, dada sua ausência de voz devido à condição de infante, na perspectiva do adulto, aqui representado pela família, e isso teria consequências maiores. Ao atirar patacas de lama nos muros, era como se seu corpo liberasse esse sentimento negativo. Mas suas reações não passavam disso.

Etimologicamente, o vocábulo “raiva” deriva do latim clássico *rabies*, e do latim vulgar *rabia*. Vista como um estado emocional, a raiva caracteriza-se pela ausência de calma, distúrbio do equilíbrio, comportamento agressivo e, muitas vezes, repleto de fúria. De acordo com Charles Donald Spielberger e Ângela M. B. Biaggio (1992), o sentimento de raiva varia com o tempo, a partir do que é percebido como frustração ou injustiça, já que é um sentimento que vai desde um aborrecimento qualquer, até a cólera ou fúria (SPIELBERGER; BIAGGIO, 1992). Nesse sentido, esse sentimento em Rísia trafega entre a raiva e o ódio. “Se não sei se amo tanto como odeio?” (FELINTO, 2004, Cap. 25, p. 140).

O psicólogo americano Daniel Goleman, em seu livro *Inteligência emocional: a teoria revolucionária que redefine o que é ser inteligente* (2011), afirma que “dentre todos os sentimentos em que as pessoas mais querem se ver livres, a raiva é o mais intransigente; [...] Na verdade, ela é a mais sedutora das emoções negativas” (GOLEMAN, 2011, p. 91). E acrescenta que:

[...] o intolerante monólogo interior que a impele inunda a mente dos mais convincentes argumentos para que lhe seja dada vazão. Ao contrário da tristeza, a raiva energiza, e até mesmo exalta. O seu poder sedutor e persuasivo pode em si explicar por que alguns comentários sobre ela são tão comuns: que é incontrolável, ou que seja como for, não deve ser controlada, e que lhe dar vazão numa “catarse” faz bem (GOLEMAN, 2011, p. 91-92).

O mau comportamento do pai de Rísia, a falta de diálogo dele com os filhos, as repetidas surras por qualquer motivo, o fato de ele deixar faltar alimentos em casa e, sobretudo, as traições (uma vez que ele tinha outros relacionamentos extraconjugais) alimentavam a raiva da protagonista. “Papai tinha outras mulheres. Papai não se interessava por nós” (FELINTO, 2004, p. 27).

Então, era por papai aquela minha agonia? Eu odiava papai. Eu tinha sete anos e odiava papai. Eu tentava esquecê-lo comendo terra e cagando lombriga. Mas o que fazer em dias de chuva? Eu odiava papai por ele representar assim: papai representava a mistura que era o meu sentimento chuvoso me escorrendo lacrimoso pelo rosto – o meu sentimento que, emocionado de tanta chuva, virava choro – e o meu sentimento que ao mesmo tempo precisava-me chuva e exigia-me chuva, aquela que ousa penetrar a morada profunda e esguia dos grãos de areia, a terra negra (FELINTO, 2004, Cap. 9, p. 61-62).

As rumações de Rísia sobre as dores provocadas por suas experiências, sobretudo no entorno familiar, a compeliavam à vingança. Ela muitas vezes alimentou a ideia de matar as amantes do pai e até mesmo o próprio pai. “Como eu imaginaria que tia trairia mamãe? Se eu tivesse na época a teria matado. [...] Porque eu sempre dizia que mataria de peixeira ou foice,

Analice, a mulher de meu pai no dia que eu a encontrasse. Eu pregava o meu ódio a Analice” (FELINTO, 2004, Cap. 8, p. 53).

Goleman declara que “quanto mais ruminamos sobre o que nos deixou com raiva, mais ‘bons motivos’ e justificativas podemos inventar para ficarmos com raiva. A ruminação alimenta a chama da raiva” (GOLEMAN, 2011, p. 92). Rísia, ao falar da tia traidora que dormiu com o seu pai, vomita as lembranças da outra amante, Analice, revivendo um sentimento negativo e justificando-o por outro. Por isso, Goleman propõe que “a cadeia de pensamentos furiosos que alimenta a raiva é também, potencialmente, a chave para uma das mais poderosas maneiras de desarmá-la: de cara, minar as convicções que a abastecem” (GOLEMAN, 2011, p. 92).

A criança Rísia pertencia a uma família em que o diálogo não existia. Sempre que algum fato envolvendo os pais ocorria, como brigas frequentes ou os lamentos da mãe pelas traições, os filhos participavam de tudo o que acontecia, pois não eram afastados desses problemas. Como e onde uma criança com apenas cinco ou sete anos de idade iria encontrar maneiras de desarmar-se, de, nas palavras de Goleman, minar as convicções que abastecem o seu sentimento de raiva? Rísia é apenas uma infante, não tem a quem recorrer. É no próprio lar, essa instância primeira a que buscamos quando estamos inseguros, que tudo se arma contra ela.

O sentimento de raiva de Rísia, quando não dissolvido nas patacas de lama pelos muros dos quintais da casa, é contido por ela, em seu íntimo. Isso aumenta as feridas que cicatrizaram sua alma e a deixa mais tonta e labiríntica (FELINTO, 2004, Cap. 29, p. 151). De acordo com Goleman “[...] as pessoas não perdoam e ficam longe do alcance da razão; seus pensamentos se fixam na vingança e na represália” (GOLEMAN, 2011, p. 94), mesmo que seja em quem não tem nada a ver. Na escola, por exemplo, ela começa a descontar a sua dor misturada à raiva na colega Luciana, e declara:

Luciana tinha sido a minha primeira oportunidade de não gostar. E eu aproveitei! Coitada de Luciana. Isso de querer descontar em Luciana o que tinham me feito em não me abraçar, mamãe, papai, Lita –, isso de querer descontar não sei se isso leva... (leva?). É “leva” que vou dizer? “Leva a algum lugar?” Mas pouco me importa. Importante é que precisei descontar em Luciana e descontei. Não digo que fiz mal. Isso sim. Me fez mal. Porque parece que várias vezes na vida desconto com ódio o amor que me oferecem. E ódio, menino, ódio é fogo (FELINTO, 2004, Cap. 5, p. 40).

A vingança promovida por Rísia em Luciana originava-se do carinho negado pela família daquela. E agora é a sua vez de negar afeto e humilhar. A oportunidade que Rísia

encontrou para isso surgiu do fato de Luciana demonstrar fascínio por ela, um sentimento positivo.

Rísia não quer saber se esse comportamento de excluir, de provocar sofrimento no outro de forma voluntária a levará a algum lugar. Mas garante que foi uma necessidade, necessidade essa, talvez, como a de lançar patacas de barro nos muros.

E essa necessidade de descontar, de matar, de dar uma pedrada, de acertar o olho de alguém, denuncia os lapsos de insanidade que acometem a narradora Rísia: “Papai comprara um açougue. Várias vezes até, por essa época, eu tive sonhos de papai pendurado nos ganchos a ser vendido: lombo, bucho, tripas, rabo. Eu era sanguinária. Mas eu era tão menina” (FELINTO, 2004, Cap. 8, p. 54). Nesse sentido, a raiva potencializara-se em ódio, e em outros sentimentos que faziam com que Rísia não coubesse em si. Daí, transborda-se em loucura:

Amanhã, [...] vou sonhar que o mundo é o inferno e está em chamas. O mundo pegando fogo. A revolução. O incêndio cósmico. O juízo final. E vou pular de espanto e excitação. E vou sair nua como uma doida, os olhos abotocados, um sorriso idiota, gritando à multidão que se incendia e aos destroços incendiados desse mundo:

– Queima, desgraça! vira carvão, desgraça! acaba, some, desgraça! vai de vez, desgraça! (FELINTO, 2004, Cap. 15, p. 94).

A paisagem subjetiva de Rísia denuncia as castrações sofridas na infância. E nesse sentido, Bruce Fink, no livro *O sujeito laciano: entre a linguagem e o gozo* (1998), reflete sobre a castração simbólica como um limite ou uma limitação (FINK, 1998). A infância da personagem Rísia se deu em uma condição de limitação de comportamento, de opressão, de violência, de perda em si mesma. E ela tenta se encontrá-las transgressões.

Ao afirmar que “uma infância são ânsias. Uma infância não preenche espaço algum, ela não cabe, ela se espalha no que eu sou até hoje, no que vou ser sempre” (FELINTO, 2004, Cap. 16, p. 98), Rísia nos declara que o passado sobrevive dentro dela, assim como todas as experiências negativas que significaram sua vida de menina. Os sentimentos de raiva, ódio, rancor, embora ela os vomite através das escavações de sua memória, asseguram-na de que o que a mantém em marcha, na direção, na tentativa de recomposição do eu fraturado, é a raiva. E parece lançar uma provocação: “Você acha que consigo ir, se o que me empurra é a raiva?” (FELINTO, 2004, Cap. 25, p. 140). E monologando, antecipa a resposta, ao considerar “[...] que ter raiva é sadio também” (FELINTO, 2004, Cap. 25, p. 140). Portanto, através da raiva, esse hímus da dor, Rísia percorrerá o abismo existencial, através da memória reencontrando a menina que tudo via, escutava e percebia, às vezes, apenas com o olhar.

Nesse sentido, ela nos convida ao repensamento do folclore infantil no que tange às construções ideológicas que limitam e determinam este corpo, privando-o do seu lugar de fala, na perspectiva do adulto. Pensar a desconstrução do mito da ingenuidade do ser infantil, através da literatura, é convalidar os diálogos que seus textos, simbolicamente, possibilitam, de forma divergente com a tradição. Resignificam, assim, certos conceitos, como, neste caso, o do mito da ingenuidade infantil.

CAPÍTULO 3 O BARRO

Bem, mas antes minha mãe nascera. E fora em Tijucoapapo. Era 1935 e nem imagino como poderia ser, como se podia ser, como se podia nascer. Como se podia ser em 1935? Acreditar num tempo que vem antes de mim? Mas é, minha mãe existe. Era 1935, todos os raios da lua escapuliam do céu pretoalumiando o caminho num atalho de serra por onde o jegue vinha empinando oscaçuás. Minha avó nem sequer açoitava obicho; vinha pachorrenta, os cabelos tronchados em cocó nas costas. [...] Ele levava minha mãe, a que seria dada. Minha mãe foi dada. Minha mãe veio num caçuá. Minha mãe foi dada numa noite de luar. [...] Minha mãe seria dada. Minha mãe era novinha como um filhote. Euchorava como nunca.

(FELINTO, 2004, Cap. 3, p. 26)

Ir ao encontro de nossa essência primeva é atingir um horizonte onde se amalgama o incorpóreo da herança de nossa ascendência e o ponto de partida que legitima a materialidade da forma que nos distingue. Desse modo, culpar o barro pelo gatilho principiante na construção do homem e, por conseguinte, pela vida que se faz presença nessa constituição, é poder contar não apenas com um elemento físico-químico, mas com uma matéria que adstringe e transcende ao mesmo tempo.

O pó, a água, o barro, a lama, é um começo que figura o corpo e identifica o homem. A personagem Rísia, reclamante de uma identidade fragmentada, precisa voltar-se ao pó da terra para tentar um contato com esse primitivo para compreender a mãe e entender-se.

João Cabral de Melo Neto, na obra *Morte e vida Severina* (2000, p. 24), reflete que no seu sertão severino todos são irmãos “de leite, de lama, de ar”, assim como também faz no poema “O cão sem plumas”, referindo-se à lama como a origem do homem. No entanto, não entona epicidade sobre essa formação, como demonstra fazer a protagonista Rísia, em muitos momentos, durante a viagem simbólica. No discurso paisagístico do rio Capibaribe, nesse poema, a lama de Melo Neto adquire um caráter amorfo, indicando a escória de sua terra Recife e, por extensão, da região Nordeste, conforme metaforiza o trecho abaixo:

Na paisagem do rio
 difícil é saber
 onde começa o rio;
 onde a terra
 começa da lama;
 onde o homem,
 onde a pele
 começa da lama;
 onde começa o homem
 naquele homem.
 (MELO NETO, 1994,p. 110).

A lama (barro), habitante do rio, na perspectiva de Melo Neto (1994), ao mesmo tempo que erige o homem a partir do pó da terra, é a consistência densa que se traduz um estado de ânimo, um lodo de impurezas, perdendo, assim, sua força simbólica de pulsar vida. A narradora Rísia, em muitos momentos, insinua a lama habitante de seu íntimo como metáfora dos problemas que a desolam. Chega a nominá-la de lodo em algumas ocorrências, como se o lodo fosse uma variável do barro, em um sentido de hierarquizar a terra misturada à água.

No dicionário de símbolos de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1997, p. 533-534), o barro simboliza a “matéria primordial e fecunda, da qual o homem em especial, foi tirado segundo a tradição bíblica. Mistura de terra e água, a lama une o princípio receptivo e matriarcal (a terra) ao princípio dinâmico da mutação e da transformação (a água)”. E apresenta esta lama sob duas formas:

[...] se tomarmos a terra como ponto de partida, a lama passará a simbolizar o nascimento de uma evolução, a terra que se agita, que fermenta, que se torna plástica.

Mas se, ao contrário, se considerarmos como ponto de partida a água com sua pureza original, a lama se apresenta como um processo involutivo, um início de degradação. Daí provém o fato de que a lama ou o lodo, através de um simbolismo ético, passe a ser identificada como a escória da sociedade [...], com a ralé, ou seja, com os níveis inferiores do ser: uma água contaminada entre a terra vivificada pela água e a água poluída pela terra, escalonam – se todos os níveis do simbolismo cósmico e moral (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 533-534).

A força simbólica do barro enquanto matéria é um narrar poético da criação do homem, que precisa acreditar nesse começo para aceitar a morte, que também vira barro, mesmo sem o elemento água. A morte do corpo seria o esfacelamento da matéria e, assim, o momento epifânico do reencontro do barro à sua forma primeira: o pó da terra. Eis a dialética da protagonista Rísia.

3.1 A CRIANÇA E O BARRO

Tu comerás o teu pão no suor do teu rosto, até que te tornes na terra, de que foste formado. Porque tu és pó, e ao pó hás de tornar.

(Gênesis, Cap. 3, v. 19)

A terra, seja como elemento ou metáfora da ancestralidade, é um componente do discurso da narradora Rísia. A insistência a essa referência denuncia o contumaz desejo da protagonista de consubstancialização, em que a matéria lama do território de Tijucoapo, simbolizando a sua ascendência, coexista, em uma só substância, em seu íntimo. Nesse sentido, a terra sob a forma de matéria, quando não manejada pela personagem em suas brincadeiras, é evocada como parte constituinte do seu ser, em um modo de composição de sua essência, comportando-se como inerente à sua identidade.

No Pentateuco, parte integrante do Antigo Testamento da Bíblia Sagrada⁹, tomo I: *As Origens*, encontra-se no primeiro capítulo do texto *A criação*, do livro do Gênesis, o nascimento da Terra e também a criação do primeiro habitante humano, Adão, e de sua companheira Eva. A Bíblia, nesse contexto, pode se constituir uma chave de leitura importante da obra *As mulheres de Tijucoapo*, pelo fato de estar no bojo do texto uma paródia bíblica. A autora Marilene Felinto rasura o texto sagrado com a raiva, porque se no livro bíblico o homem é feito de barro, na sua obra há uma metáfora que se desfaz em barro: “No princípio criou Deus o Céu e a Terra. [...] Disse também Deus: Façamos o homem à nossa imagem e semelhança, [...]. E criou Deus o homem à sua imagem: fê-lo à imagem de Deus, criou o macho e a fêmea” (Gênesis, Cap. 1, v. 26-27).

Ao contrário de Adão, que foi formado homem por Deus, conforme se declara nesse excerto do Gênesis, Rísia, na condição de infante, tenta conhecer-se ao manipular o material terra que constitui a origem bíblica da raça humana. A experiência dela se dá através dos divertimentos pelo quintal, usando este elemento árido, impuro – já que resultante da mistura de elementos outros como areia, minúsculas pedras e rochas variadas – tocando-o, apalpando-o, investigando-o na tentativa de descobrir-se. Transforma-o em barro ao misturá-lo à água, sob forma de uma condição alquímica em que a transcendência dessa lama representa

⁹ Bíblia Sagrada, versão católica. Edelbra Indústria e Editora Ltda. Tradução de Pe. Antônio Pereira de Figueiredo. 2006. Foi usada a mesma versão em todo este trabalho.

justamente o seu início: a mãe, a matéria imediatamente anterior à sua: “E naquele bucho tinha de tudo. Tinha os filhos, nós, queela tivera, tinha o marido dela, a mãe dela, a vida. A vida no bucho dela” (FELINTO, 2004, Cap. 4, p. 31). Se Adão – criatura direta do pó da terra pelas mãos do Criador Deus – não procurou por esse autoconhecimento na infância que não teve, Rísia, ao fingir que se diverte brincando pelo terreiro da própria casa, na verdade, explora a terra em um exame de autorreconhecimento. Busca, com isso, compreender a sua genealogia, o conteúdo do qual provém, pois a narradora precisa acreditar em um tempo que vem antes dela (FELINTO, 2004, Cap. 3, p. 26).

O Capítulo II do livro do Gênesis apresenta a hereditariedade do homem a partir do pó da terra:

Tal foi a origem do céu e da terra, e assim é que eles foram criados no dia que Deus os criou, [...] o Senhor Deus não tinha feito chover sobre a terra, nem havia ainda homem que a cultivasse, mas da terra saía uma fonte de água, que lhe regava toda a superfície. Formou pois o Senhor Deus ao homem do limo da terra, e assoprou sobre o seu rosto um assopro de vida; e recebeu o homem, alma e vida (Gênesis, Cap. 2, v. 4-7).

O barro como configuração material que participa da gênese do homem, conforme apregoa a passagem bíblica, é um dos elementos relacionados à vida. Portanto, apresenta natureza metafísica, uma vez que através de um sopro por Deus no próprio processo da criação, matéria e alma conjuntamente dão início à experiência humana na Terra. A criança Rísia busca, inconscientemente, entre os elementos com os quais depara na lama que produz ao fazer a mistura da terra com a água, esse pulsar alquímico. Ela pretende encontrar nessa matéria que dá a vida, o colo materno esquivado pela mãe Adelaide no que diz respeito à falta de carinho e atenção. Ao contrário do irmão recém-nascido, Ismael, cujas características físicas assemelhavam-se às suas, e se afogara em uma incubadora com o próprio sangue derramado dos próprios olhos (FELINTO, 2004, Cap. 9, p. 64-65), a protagonista, na mesma idade, sofreu hemorragia pelo umbigo. O cordão umbilical havia sido mal cortado, pois o parto fora feito em casa, sem médico, entretanto, não perdeu a vida (FELINTO, 2004, Cap. 8, p. 55-56). Então, ainda criança, tenta encontrar os traços, no barro, do sangue – talvez perdido nesse desenlace com a mãe, ao nascer – que se estende ao seu, através da gênese bíblica e também materna:

Pois sim, da janela pobre em que eu espiava a chuva, minha agonia era mesmo por mamãe, de quem papai trouxera uma notícia que, se não fora colocada em manchete de jornal como aquela da cheia do rio, colocara-se de alguma forma aos meus olhos que, eles que mal sabiam ler, a viam, a essa notícia, com a fatalidade que me pareciam carregar as letras pretas das manchetes dos jornais que eu modelava em barcos: MAMÃE ATRAVESSOU O CAPIBARIBE A BARCO, ATRASADA PARA A HORA DO PARTO. [...] E eu mal podia crer que daquela barriga toda que mamãe carregava naqueles meses de chuva (um tubinho vermelho, eu à sombra dela) lhe tivessem trazido um filho semimorto espirrando sangue emhemorragia pelos olhos (FELINTO, 2004, Cap. 9, p. 64).

O sexto filho de Adelaide, Ismael, ironicamente, dialoga com o trabalho completo de Deus sobre a criação do mundo no sexto dia: “E viu Deus todas as coisas que tinha feito, e eram muito boas. E da tarde e da manhã se fez o sexto dia” (Gênesis, Cap. 2, v. 31). Se o mundo criado por Deus representa a vida, e assim, o sangue sobre a Terra, o nascimento desse irmão da protagonista, negado para a vida, ejacula o sangue que ressignificaria a própria terra de Rísia: a sua casta, corroborando, desse modo, uma das definições de Jean Chevalier e Gheerbrant (1997, p. 809), que indica que, no livro do Apocalipse, “o número seis teria uma significação claramente pejorativa: seria o número do pecado”. O nome Ismael é bíblico e refere-se ao filho de Abraão e Agar. Na verdade, foi fruto da impaciência de Sara com Deus, esposa infértil de Abraão, que ofereceu sua escrava Agar para dar um filho a Abraão¹⁰. Não esperou, assim, o tempo de Deus, visto que Ele logo lhe concedeu um filho.

Ora Sarai, mulher de Abrão, não tinha filhos: mas comotinha uma escrava egíptana, chamada Agar, disse a seu marido: Bem vês que o Senhor me fez estéril e que eu não posso ter filhos. Toma pois a minha escrava, a ver se ao menos por ela posso ter filhos. E como Abrão anuísse aos seus rogos, tomou Sarai a Agar egíptana sua escrava, e a deu por mulher a seu marido, [...]. Ora, Agar pariu um filho a Abrão, que chamou Ismael (GÊNESIS, Cap. 16, v. 1-3, 15).

O irmão Ismael, por sua vez, nascido semimorto, foi vítima do atraso da mãe para o parto, na maternidade, fato que insinua certa negligência por parte da progenitora. Ao contrário dos bebês que vão para a incubadora, muitas vezes pelo fato de serem prematuros, Ismael passou da hora de nascer (FELINTO, 2004, Cap. 9, p. 64). A incubadora, uma espécie de barriga da mãe, já que é um ambiente adaptado para o recém-nascido se desenvolver, foi o recurso utilizado para o salvamento de Ismael da morte – o que não aconteceu. O jorro de sangue pelos seus olhos, essa chuva lacrimosa do seu alto cume, em um (in)cavoucável

¹⁰ Deus muda o nome de Abrão: ⁵Daqui em diante não te chamarás mais Abrão; mas chamar-te-ás Abraão; porque eu te tenho para pai de muitas gentes. [...] ¹⁵Disse também Deus a Abraão: Tu não tornarás mais a chamar Sarai a tua mulher, mas chamá-la-á Sara. (Gênesis, 17: 9-10).

terreno – na verdade, o transbordamento do seu sangue nos limites de uma incubadora, um não útero de uma não mãe, um não colo, uma não terra, assim como o transbordamento do rio Capibaribe, por excesso de chuva, que impediu o seu nascimento no tempo certo – representa, na perspectiva bíblica, uma metáfora de rejeição do seio familiar. O pai, Abraão, expulsou Ismael, juntamente com sua mãe, Agar, para outros territórios. Inicia-se, a partir daí, sua errância pelo deserto: “Abraão pois tendo-se levantado de manhã, tomou pão e um odred’água, e pô-lo às costas de Agar: entregou-lhe seu filho, e despediu-a. Agar tendo partido, andava errante pelo deserto de Bersabé” (BÍBLIA SAGRADA, Gênesis, Cap. 21, v. 14).

Esse retardamento na gravidez da personagem bíblica Sara é metaforizado na narrativa *As mulheres de Tijuco-papo* como o atraso para a hora do parto de Ismael. E a incubadora simboliza a mulher/mãe não oficial que Abraão usou para gerar seu herdeiro. Já o sangue derramado pelos olhos do irmão de Rísia, indica, também, a altitude dos olhos da criança e, conseqüentemente, a sua incapacidade de “cavoucar a terra” (FELINTO, 2004, Cap. 9, p. 59), a sua terra, no sentido de questionar a sua ascendência.

A criança Rísia, por esse prisma, remete ao questionamento para a compreensão de sua linhagem, já que durante a gestação daquele, o bucho da mãe “subia-lhe à altura dos olhos” (FELINTO, 2004, Cap. 4, p. 31), pressupondo, assim, uma linguagem estabelecida entre progenitora e feto. Os olhos de ambos canalizariam a identificação da consanguinidade.: “Mas o barco salvo esse era o último da frota, o em que eu pintaracom letras vermelhas: Ismael. Eu me agachei no rego estiado e comecei a esculpir o meu primeiro objeto de barro daprimavera: um boneco” (FELINTO, 2004, Cap. 9, p. 65).

Ao utilizar a cor vermelha para inscrever o nome do irmão Ismael no barco, a narradora denuncia sua incansável referência ao seu parentesco, já que essa cor representa, nesse sentido, o sangue (ascendência). Não é à toa que recorre à lama do rego para dar forma a um boneco, representado aqui por esse irmão. Ao utilizar a terra na forma do barro para esculpir o boneco, Rísia tenta constituir sua ancestralidade:sangue-barro-raiz. Essa é a representação do próprio homem que do pó se erige de acordo com as Sagradas Escrituras, porém um boneco/homem, Ismael, que além de derivar-se do pó da terra, também se constitui do próprio pó ao qual se retornou quando morreu. Portanto, insinua trazer os laços sanguíneos reclamados pela protagonista. E nesse sentido, ao promover sua primeira criação através do barro em um momento em que as flores colorem plantas e jardins – é “primavera” (FELINTO, 2004, Cap. 9, p. 65) –, insinua a busca de sua própria redenção, pois moldando o limo, reproduz o homem através de um boneco, que representa alguém, cuja imagem traz sua

semelhança. E esse tempo de primavera pode metaforizar o jardim do Éden, o paraíso, no qual Adão, o primeiro humano habitante da terra, esteve presente ao lado da mulher Eva. Se a criança Rísia não consegue descobrir no seu lar, no encontro da família, aqui representada pela mãe, sobretudo, um pedaço desse Éden, será preciso recorrer às evasões do ambiente opressor e, de uma forma pelo menos lúdica, forjar a própria história.

O barro – assim como o sangue, figuradamente associado à cor vermelha – e a raiz funcionam como metáfora da identidade da personagem. E, nessa perspectiva, lamenta Rísia não possuir “o delgado nem o lépido das minhocas,” para cavoucar-se e decompor os componentes do aluvião, do lodo, do “fundo de mim, o meu poço?”, a fim de atingir a essência máxima dessa terra, ou seja, o essencial de si que habita o outro que também é parte de sua individualidade. (FELINTO, 2004, Cap. 9, p. 59). A exigência por encontrar não apenas o seu início, mas os elementos que estruturam a sua forma, sua expressão como matéria anterior ao sopro da vida, à sua constituição ontológica, refletem a necessidade de encontro, de contato de (re)conhecimento de sua identidade. E esse processo de identificação que a metáfora do barro estabelece nada mais é do que um modo de consubstancialização tão exigido pelo íntimo da narradora. Assim, alcançará essa relação consigo mesma, com a sua matéria primeira: o tijuco, a terra preta, barro vermelho, o limo de sua linhagem entre indígenas, negros e mulheres amazonas.

Lélia Almeida (2018), em *A solidão das mães-meninas-sem-mãe. Uma leitura de As mulheres de Tijuco* explica essa dialética do barro que a protagonista escava em seu discurso como uma necessidade de conexão com a própria história em momentos de maior instabilidade subjetiva. A partir desse contato, encontraria as respostas dos próprios questionamentos (ALMEIDA, 2018, p. 3):

A necessidade da construção ou, inclusive, da reconstrução de um genealogia se dá quase sempre em momentos de crise na vida da protagonista. A construção real ou imaginária de uma genealogia familiar, feminina, permite que a protagonista, frequentemente, viva um processo de autoconhecimento que a leva, de maneira inexorável, à ruptura com estruturas sociais, parentais, seja através de divórcios, separações familiares e de velhas funções e todo tipo de separações, e que se apresentam nesses momentos como inevitáveis. A revisão dessa genealogia feminina tem, portanto, para a protagonista, a possibilidade da busca de respostas que ela elabora para si mesma num momento de crise, e do questionamento de seus papéis [...]. Como se ela escolhesse ou pudesse escolher, no momento da crise, com quem quer se parecer, às vezes identificando-se com determinados modelos familiares, às vezes rejeitando determinadas heranças que pensa não ter validade para si e sua descendência, justificadas pelos laços de ancestralidade (ALMEIDA, 2018, p. 5).

O (ser)tão lama que transborda a alma da narradora, soterrando-a por dentro em uma geografia de rancores e mágoas profundas – do pai, da mãe, da tia traidora, da avó que de tão preta se arrastava como lama, etc. – (FELINTO, 2004, Cap. 6, p. 47), desemboca em terras pernambucanas, onde Rísia se derrama em barro para constituir-se um novo pó de terra, uma espécie de miscigenação do barro do seu sangue e do “ negro tijuco. [...] a minha herança,” d’*As mulheres de Tijucopapo* (FELINTO, 2004, Cap. 11, p. 79). Por isso, a saga da protagonista: percorrer a sua subjetividade justamente a pé significa ter maior intimidade com a terra onde se pisa, rumo à sua “sina de lama,” , porque “ saí bicho da lama, tapuru.” (FELINTO, 2004, Cap. 11, p. 80). Não é por acaso que evita o asfalto da BR, porque mesmo árido, sedimentado, rígido, o caminho marginal lhe brinda raízes de plantas, e, sobretudo, a poeira, que lhe é afável. E o seu suor escorrendo e lavando-lhe o próprio corpo, depara com as partículas dessa terra, principiando, assim, o limo corpóreo que se aglutina na anatomia de si mesma. Esse contato telúrico é o começo da reconstituição identitária, que como uma gestação, vai tomando forma a partir do momento em que se aproxima do material original – a terra (Tijucopapo) – que constitui a sua gênese.

A assumida sina de barro da protagonista, no qual estão os rejeitos abstratos do seu íntimo, é a consciência desse material pegajoso, pastoso, cuja heterogeneidade, em suas feições superficiais, configura-se em uma certa instabilidade formada por vácuos disformes. E isso a faz constatar que dentro de si há um “ vazio, oco, seco.” (FELINTO, 2004, Cap. 13, p. 84), embora esse oco possibilite o poço fundo em sua essência, cavidade esta preenchida pela chuva de lágrimas proveniente dos seus olhos. A lágrima, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1997, p. 533), é “gota que morre evaporando-se, após ter dado testemunho: símbolo da dor e da intercessão”. Por isso, a chuva, no contexto do romance *As mulheres de Tijucopapo*, adquire uma conotação de purificação junto à terra, que abre caminho para a

redenção da personagem. Ao abrir fendas no seio da terra sob forma de lascas, ou seja, pedaços de barro são recortados pelas grandes gotas de água da chuva, expõe-se uma outra subjetividade: a da mãe-terra, o pântano onde nasceu a mãe, “ num sertão de lama”. (FELINTO, 2004, Cap. 11, p. 80). E é esse exatamente o destino perseguido por Rísia.

Vieira (2001) reflete sobre a presença da água na narrativa como um significado de purificação para se obter a redenção, ou seja, a experiência de uma nova vida (VIEIRA, 2001, p. 87). E reitera:

O elemento água, sempre recorrente na narrativa, traz em si um significado de positivo no que diz respeito ao “batismo”, purificação, a um renascimento para a vida. E parece ser este o princípio que rege a narrativa, visto que a protagonista refere-se constantemente à chuva como um sentimento presente, ensejando, aí, um desejo aí, um desejo de renascimento e libertação (SILVA, 2001, p. 87-88).

Somente o sentimento chuvoso de Rísia, sentimento-choro, chora como chuva e, através da janela de sua casa e a da alma, participa desse fenômeno pluvial. Ao mesmo tempo que assiste a sua chuva de lágrimas, mistura-se a ela, na tentativa de percorrer a correnteza da enxurrada. Além de tocar os grãos da lama do seu leito, enveredando-se por outros caminhos, esse sentimento pode também ganhar o mundo,

mas esse sentimento era um sentimento – desde eu menina sacada da janela vendo a chuva –, um sentimento de que: vai ser difícil ir por debaixo dessa água [...] pelos regos. Então eu preparo barcos que desde já mando a traçar-me os caminhos e a explorar-me os lugares que eu, menina, não sei quais são nem que nome têm, mas sei que são tantos e tão longos quanto deve ser o debaixo da terra (FELINTO, 2004, Cap. 9, p. 60).

Esse desejo de adentrar-se para outros caminhos nessa incessante busca das origens através do barro e da ressignificação de sua identidade, de acordo com Almeida (2018) traduz-se na rejeição das próprias mães como modelos identitários, daí um novo reconhecimento de si para evadir dessa representação, o que se denominaria de “matrofobia”.

Adrienne Rich (1976), no livro *Nacemos de mujer: la maternidad como experiencia e institución*, esclarece como a matrofobia é um sentimento comum entre muitas meninas que não aceitam para si a mesma situação vivida pela mãe no entorno familiar:

[...] La matrofobia, como la ha denominado la poeta Lynn Sukenick, no es sólo el miedo a la propia madre o a la maternidad, sino a “convertirse en la propia madre”. Miles de hijas consideran que sus madres, que han ejemplarizado la resignación y el autodesprecio de los que las hijas están luchando por liberarse, han sido las transmisoras forzosas de las restricciones y degradaciones características de la existencia femenina. Es mucho más fácil rechazar y odiar abiertamente a la madre que ver, más allá, las fuerzas que sobre ella actúan. Pero en un odio a la madre que llegue al extremo de la matrofobia, puede subyacer una fuerza de atracción hacia ella, un terror de que si se baja la guardia, se produzca la identificación completa con ella. Una adolescente puede vivir en guerra con la madre, pero usar sus perfumes y vestidos. Su manera de llevar su propia casa, una vez abandonado el hogar familiar, puede ser la negación del estilo de su madre: no hacer nunca las camas o dejar los platos sin lavar; es decir, un reverso inconsciente de la casa imaculada propia de una mujer de cuya órbita necesita salir¹¹ (RICH, 1976, p. 339).

A matrofobia, como se esclarece nesse excerto, traduz-se pela negação de um modelo identitário, muitas vezes, legitimado pela mãe, visto que, na maioria dos casos, se encontra arraigada ao poder simbólico do sexismo. E esse sentimento, se é que assim podemos denominar a matrofobia, se revela em Rísia na perspectiva do seu não alinhamento às posturas subservientes da mãe em relação ao pai opressor. A narradora não se conforma com a apatia dessa mãe diante de tantos problemas que assolam a família. Tais problemas são oriundos, sobretudo, dos patriarcados que ela já reconhece falidos, por isso precisa negar essa identificação materna para não carregar na conta essa herança consanguínea.

Rísia não sente medo, tampouco apresenta sentimento de repulsa pela mãe. Mesmo sem o abraço, sem o colo materno que fora esquivado, essa mãe ainda continua sendo a sua ferida: o cordão umbilical ainda não foi rompido. Todavia, ao rejeitar esses padrões, põe-se em marcha para tentar encontrar em um outro de si, do seu mesmo barro, a identificação tão necessária para uma nova identidade. Busca outros caminhos, outros rumos, mesmo que seja em um barco de papel na lama que escorre em direção a outra tradição de papéis femininos, ou seja, outros exemplos de mulheres, mesmo que seja na própria terra da mãe. E Rísia sabe onde encontrá-las. A matrofobia, nesse sentido, a compele à viagem simbólica em seu íntimo,

¹¹ [...] A matrofobia, como a tem denominado a poeta Lynn Sukenick, não é somente o medo à própria mãe ou à maternidade, mas também a “converter-se na própria mãe”. Milhares de filhas consideram que suas mães, que tem exemplificado a resignação e a autodesvalorização das quais as filhas estão lutando por libertar-se, tem sido as transmissoras forçosas das restrições e degradações características da existência feminina. É muito mais fácil rechaçar e odiar abertamente à mãe que ver, mais além, as forças que sobre ela atuam. Mas em um ódio à mãe que chega ao extremo da matrofobia, pode sustentar uma força de atração até ela, um terror de que se se baixa a guarda, se produza a identificação completa com ela. Uma adolescente pode viver em guerra com a mãe, mas usar seus perfumes e vestidos. Sua maneira de levar sua própria casa, uma vez abandonado o lar familiar, pode ser a negação do estilo de sua mãe: não arrumar nunca as camas ou deixar os pratos sem lavar; ou seja, um reverso inconsciente da casa imaculada própria de uma mulher de cuja órbita necessita sair (RICH, 1976, p. 339 – tradução nossa).

uma vez que é a identidade dessa mãe e, por conta dela, a sua identidade, o escopo desse movimento.

3.2 TIJUCOPAPO: A HISTÓRIA E O MITO

Então saíram as mulheres. Umas dez. Eu pude vê-las pela janela montando o lombo de cavalos sem sela. Havia mulheres assim, então, a minha herança, mulheres que não fossem minha mãe.

(FELINTO, 2004, Cap. 33, p. 180)

Estabelecer o pacto ficcional com a narrativa *As mulheres de Tijucopapo* permite, muitas vezes, desenhar o destino (Tijucopapo) que a protagonista pinta quando o evoca. Talha-o como um lócus privilegiado, já que a lenda parece materializar-se aí, ao remeter-nos a imagens de mulheres empoderadas que utilizam da altivez do gênero feminino para emanar diligência e justiça: “–Tijucopapo... o melhor lugar; vai exatamente para o lugar onde se levantou o motim. As mulheres de Tijucopapo são o primeiro grupo feminino armado que conseguimos montar” (FELINTO, 2004, Cap. 30, p. 157).

A história que exalta mulheres guerreiras distingue o distrito de Tijucopapo, pertencente ao município de Goiana, na região metropolitana de Recife, em Pernambuco.

No tomo I do livro *Memórias Históricas da Província de Pernambuco* (1844), José Bernardes Fernandes Gama assim descreve Tijucopapo:

Freguesia, sobre o rio Megão, 12 legoas ao N. do Recife, e 3 longe da cidade de Goianna. Tem uma Aula de Primeiras Letras, e uma Igreja Matriz, consagrada a são Lourenço. Arrolou 1.594 Fogos, tem portanto 7.970 habitantes livres: dá 16 Eleitores¹² (GAMA, 1844, p. 62).

Bulir com a história de Tijucopapo é tentar convalidar um cenário que a ficção recria, dando-lhe contornos de mito. E nessa forma de precisar sua existência, identificando as fontes que participam do amálgama entre história e imaginário, busca-se legitimar tal discurso. Como se a narrativa primeira fosse remodelada, assim como o barro do seu manguê – o

¹²Freguesia sobre o rio Megão, 12 léguas ao norte do recife, e 3 longe da cidade de Goiânia. Tem uma aula de Primeiras Letras, e uma Igreja Matriz, consagrada a São Lourenço. Arrolou 1594 fogos, tem, portanto, 7970 habitantes livres: dá 16 eleitores (GAMA, 1844, p. 62 – Atualização do texto conforme o novo acordo ortográfico).

princípio de tudo – (LYRA, 2011, p. 131), a história adquire outros contornos, ao emendar-se a outras histórias mesmo que propriamente do mesmo lócus. Isto posto, o mito e sua carga simbólica assumem a condução dos arranjos que compõem tais histórias.

No *Dicionário de Filosofia*, José Ferrater Mora (1991) assim define o mito:

Chama-se “mito” a um relato que se supõe que aconteceu num passado remoto e quase sempre impreciso. Os mitos podem referir-se a grandes feitos heroicos que, com frequência, são considerados como fundamento e o começo da história de uma comunidade ou do gênero humano em geral (MORA, 1991, p. 265).

As moradoras de Tijucoapapo dos idos do século XVII tornaram-se a expressão do mito, ao desempenhar papéis não inerentes a elas. Ao participarem de um conflito armado, determinaram a vitória do seu flanco. Daí o mito.

Maria Emília Martins da Silva (2012), na pesquisa *Experiências de um lirismo agreste: o relato de identidades femininas, em As mulheres de Tijucoapapo, de Marilene Felinto*, reflete o mito como uma necessidade do homem em revisitar uma figuração a partir de um “constructo de natureza coletiva” (SILVA, 2008, p. 59). Por conseguinte, esclarece que

o mito é um modo poético de pensamento, visto que expressa e condiciona formas básicas da vida humana; não a presença do verso, mas a metáfora que se faz concreta. Assim, o pensamento mítico é um narrar de costumes e a lógica poética do homem primevo (SILVA, 2008, p. 59).

No tomo III do livro *Memórias históricas da Província de Pernambuco*, anteriormente referido, Gama (1844) narra um evento ocorrido em Tijucoapapo, entre holandeses e tijucoapapenses no período da invasão holandesa no Brasil, no século XVII:

N'esse tempo em que Negreiros marchava da Parahyba para o arraial, saíram da ilha de Itamaracá oitenta soldados holandeses em lanchas, edesembarcaram em Tijucopapo, afim de pilharem as roças, e colherem mandioca; porém Zenobio Achioli, commandante da Milicia d'aquêle districto, atacou esta força inimiga com tanto vigor, que não só a obrigou a retirar-se sem nada colher, mas também a deixar trinta soldados mortos, todos os instrumentos que trouxera, e a mandioca que colhera, levando porém para maior infelicidade sua, vinte feridos¹³(GAMA, 1844, p. 124-125).

Nota-se no relato de Gama uma descrição sem a participação das mulheres no conflito entre os moradores de Tijucopapo e as forças holandesas. Ademais, apenas a figura de um comandante do lado brasileiro é exaltada, legando ao episódio um acontecimento beligerante comum como qualquer outro que ocorria na mesma ocasião. A Holanda buscou dominar o Nordeste brasileiro, e embates entre um lado e outro eramrecorrentes.

Rísia, em sua marcha simbólica, caminha em direção ao encontro com mulheres que defenderam Tijucopapo, em 1646, contra o invasor holandês. Portanto, vai ao encontro de guerreiras do mesmo sexo que o seu, e, por isso, quer exigir sua identificação. O mito que emoldura o distrito tijucopapense exalta essas heroínas.

Em *Tramas femininas na imprensa do século XIX: tessituras de Ignez Sabino e Délia*, Maria da Conceição Pinheiro Araújo (2008) apresenta a escritora brasileira do século XIX, Ignez Sabino, defensora dos direitos das mulheres, e de outras classes marginalizadas como índios e negros. Dentre “[...] as pesquisadoras dos estudos de gênero, ela é conhecida pelo seu livro *Mulheres ilustres do Brasil*, no qual faz um trabalho pioneiro sobre a memória literária feminina” (ARAÚJO, 2008, p. 61). Nessa obra, Sabino biografava mulheres brasileiras que deram algum tipo de contribuição para a construção da história do Brasil, nomes que a historiografia literária e os registros oficiais praticamente desconheciam. E é justamente nessa coletânea de nomes de mulheres empoderadas que se menciona D. Maria Frágoso, a quem Ignez homenageia ao lado das Heroínas de Tijucopapo, no conflito com os holandeses no século XVII, em Pernambuco, como se observa a seguir:

¹³ Nesse tempo em que Negreiros marchava da Parahyba para o arraial, saíram da ilha de Itamaracá oitenta soldados holandeses em lanchas, e desembarcaram em Tijucopapo, a fim de pilharem as roças, e colherem mandioca; porém Zenobio Achioli, comandante da Milícia daquele distrito, atacou esta força inimiga com tanto vigor, que não só obrigou a retirar-se sem nada colher, mas também a deixar trinta soldados mortos, todos os instrumentos que trouxera, e a mandioca que colhera, levando porém para maior infelicidade sua, vinte feridos. (GAMA, 1844, p. 124-125 – Atualização do texto de acordo com o novo acordo ortográfico).

À D. Maria Fragoso

[...] os inimigos avançavam intemeratos, até que um dia aportou em “Maria Farinha” pequena flotilha guarnecida por 600 homens apenas, simulando ligeiro desembarque, afim de illudir a vigilancia dos nativos que, sempre de alcatéa, seguiam-lhe o menor movimento, descobrindo afinal ser outro o seu intuito, em razão de se ter alta noite feito de véla para Tijucopapo. Por ser pequena a povoação, julgavam que pilhados de surpresa, se rendessem pusilanimemente os seus habitantes. Avisados estes, porém, como preparativos fizeram um fortíssimo reducto de páu a pique, esperando por essa forma os invasores, [...].

[...] o reducto resistiu. Então, entre as balas e o fumo, passou-se a uma scena gigantesca, raras nos annaes da humanidade. Havia entre os combatentes uma legião de mulheres invictas, olhar brilhante, gesto duro, corajosas, destemidas, sublimes, a distribuírem polvora e a manejar as armas [...], tudo isso n’um estoicismo de fazer pasmar o proprio hollandez. [...]

Os machados substituíam as espingardas, cruzava-se o ferro, estremecia o reducto, cahiam as estacas, as respirações, os brados de agonia ao passo que aquellas mulheres sem mais ambição do que conservou a posse do lugar que as vio nascer, [...].

Nas vastas regiões da morte, enquanto o hollandez foge espavorido, Pernambuco reúne aos seus floridos festões o nome de varias heroínas, as quaes, cousa e gigantesca; -- noBrazil, pelos dias coloniaes, surgiram no pó das batalhas, para as batalhas, [...].

Não tinham por certo reinos a construir, nem palacios a derrubar, nem politica que dirigir, nem congressos femininos a crear...

O Brazil, que diz a tradição ter tido a cohorte guerreira das Amazonas, podia, pela lei do atavismo fazer resurgir a raça...¹⁴ (SABINO, 1996, p. 34-37).

¹⁴ À D. Maria Fragoso,

[...] os inimigos avançavam intemeratos, até que um dia se aportou em Maria Farinha, pequena flotilha guarnecida por 600 homens apenas, simulando ligeiro desembarque, a fim de iludir a vigilância dos nativos que, sempre de alcateia, seguiam-lhe o menor movimento, descobrindo afinal ser outro o seu intuito, em razão de se ter alta noite de vela para Tijucopapo.

Por ser pequena a povoação, julgavam que pilhados de surpresa, se rendessem pusilanimemente os seus habitantes. Avisados estes, porém, como preparativos fizeram um fortíssimo reduto de pau a pique, esperando por essa forma os invasores, [...].

[...] o reduto resistiu. Então, entre as balas e o fumo, passou-se a uma cena gigantesca, raras nos anais da humanidade. Havia entre os combatentes, uma legião de mulheres invictas, olhar brilhante, gesto duro, corajosa, destemidas, sublimes, a distribuírem pólvora e a manejar as armas [...], tudo isso n’um estoicismo de fazer pasmar o próprio holandês.

Os machados substituíam as espingardas, cruzava-se o ferro, estremecia o reduto, caíam as estacas, as respirações, os brados de agonia ao passo que aquelas mulheres sem mais ambição do que conservou a posse do lugar que as viu nascer, [...].

Nas vastas regiões da morte, enquanto o holandês foge espavorido, Pernambuco reúne aos seus floridos festões o nome de várias heroínas, as quais, coisa é gigantesca; no Brasil, pelos dias coloniais, surgiram no pó das batalhas, para as batalhas, [...].

O texto de Sabino (1996) pontua a atuação feminina como determinante para o resultado de tal enfrentamento, mesmo porque esta narrativa se encontra ao lado de outras, como as biografias de Catarina Paraguaçu, D. Ana Dinis, D. Rosa Fonseca, Beatriz de Assis Brandão, Marília de Dirceu, Clara Camarão, Nízia Floresta Brasileira Augusta, Jacinta de São José, Délia Maria Benedita de Borhman, apenas para citar algumas. Essas mulheres, muitas vezes, rompiam com estereótipos estabelecidos pelo patriarcado familiar – como o machismo –, inscrevendo-se como sujeitos nas experiências que julgavam capazes de posicionar-se. Daí o título da obra *Mulheres ilustres do Brasil*.

Por essa abordagem, Rísia parece tecer os deslizamentos que os fatos e personagens assumem em sua escritura, confabulando ao exigir, via sangue materno, seu pertencimento a esse grupo de mulheres. Afinal, as mulheres, de fato, fizeram a diferença no seu espaço, salvaguardando a vida e a própria história, conforme a narrativa.

Em sua tese de doutoramento *Guerreiras e heroínas em performance: da Artenografia à Metodologia em artes cênicas*, Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra (2011, p. 35) adentra o distrito tijucopapense “trançando e emendando passado e presente”, a fim de discutir a simbologia nesse processo de dinamismo que o coletivo de Tijucopapo abarca. Ancora-se em sua história, além de explorar o viés performático das guerreiras e Batalha das Heroínas ao promover “a aventura do outro em si mesmo, o encontro com a alteridade” (LYRA, 2011, p. 37).

A moradora e contadora da Batalha de Tijucopapo, Dona Luzia Maria da Silva, de acordo com Lyra (2011), até há pouco tempo desconhecia a sua própria história. O contato com a narrativa aconteceu quando dona Luzia, padecendo de uma grave enfermidade e dirigindo-se a Recife para tratamento, foi confortada por médicos e por uma enfermeira, que a incentivavam a buscar tranquilidade, já que ela era uma mulher de Tijucopapo. Portanto, seria uma guerreira por resistir e ter forças para enfrentar a doença. A partir daí, inteirando-se do fato histórico ocorrido em solo tijucopapense há mais de 300 anos, em seus detalhes, Dona Luzia Maria teria feito uma promessa de que se fosse curada, seria uma reprodutora da história das mulheres de Tijucopapo. E isso teria se cumprido. Então, apropriando-se também do imaginário coletivo na produção de seus textos, criou as encenações no mês de abril, cujo elenco são as próprias mulheres do referido distrito. Essa iniciativa fez brotar o teatro nesse

Não tinham por certo, reinos a construir, nem palácios a derrubar, nem política que dirigir, nem congressos femininos a criar.

O Brasil, que diz a tradição ter tido a corte guerreira das amazonas, podia, pela lei do atavismo, fazer ressurgir a raça... (SABINO, 1996, p. 34-37 – Atualização do texto de acordo com o novo acordo ortográfico).

lugar, o qual acontece todo ano no último domingo do mês de abril, divulgando, dessa forma, a história do povoado, que na verdade se traduz na própria história (LYRA, 2011, p. 31-32).

No trabalho de campo, Lyra, através da *performance* que a dramaturgia possibilita, teria feito com que as mulheres guerreiras – trabalhadoras catadoras do manguezal de Tijucopapo – se vestissem de heroínas da Batalha de Tijucopapo e, de certa forma, nelas se inspirassem, contribuindo, assim, para elevar sua autoestima.

O sentimento de pertença ao clã das heroínas de Tijucopapo faz Rísia percorrer o seu íntimo durante nove meses, como se fosse uma gravidez ao inverso, uma gestação que a transporte para a ascendência da mãe, conforme se observa abaixo:

Mas antes: as mulheres de Tijucopapo. O nascimento de minhamãe. Pois que esses cotocos de lembranças me alvoroçam a alma a todo instante. Me cutucam o rabo de égua que eu tanto gostaria de ter. As mulheres de Tijucopapo, antes que seja tarde. Todas as ideias me remetem às mulheres de Tijucopapo. Vou iniciar as pessoas nas mulheres de, antes que eu me frustre: as mulheres de. Em cor vermelha de muitas cores. Vou. Sim. Também sei desenhar. Desenhar que estourou uma bomba de lama que se bipartiu em mim em seringa nos olhos, o meu choro, e em minha mãe na bolsa que parte. E nasci eu. Sou feita de lama imunda (FELINTO, 2004, Cap. 11, p. 79).

A exigência por seu renascimento em Tijucopapo faz com que Rísia recorra ao elemento lama, transbordando seu sentimento telúrico, em que mãe e pó se misturam e se imbricam. A protagonista é compelida ao seu pertencimento à terra em outra forma ou talvez em outro estado como matéria. Lama essa resultante de um outro encontro: o do rio com o mar, o mangue, confluindo-se para uma simbologia mais geral. Esse pântano – cujas raízes, ainda que penetradas em seu leito, se exibem nuas, expostas, assim como as chagas da protagonista – ainda emana cheiro de podridão, mesmo alimentando famintos com seus frutos subterrâneos e servindo de ponte entre Tijucopapo e o oceano. É o próprio porto de Tijucopapo. O caminho primeiro por onde adentraram os holandeses no século XVII, como se pode notar: “O meu choro. Era uma vez, no onde a praia encontra a lama, Tijucopapo, nasceu minha mãe. Eu sou feita de lama que é negra de terra. Sou escorregadia” (FELINTO, 2004, Cap. 11, p. 79).¹⁵

A personagem, ao identificar-se à lama por ser escorregadia e ter a cor dessa terra, sugere toda sua anatomia moldada pela maleabilidade que a argila permite. Sugere também toda a profundidade que essa terra aquosa dá acesso ao adentrar o íntimo da terra/mãe,

¹⁵ No seu primeiro livro, Bauman (1977) definiu *performance* como um evento comunicativo, no qual a função poética é dominante, sendo que a experiência invocada pela *performance* é consequência dos mecanismos poéticos e estéticos produzidos de vários meios comunicativos simultâneos (*apud* LANGDON, 2007, p. 8).

tocando sua muda subjetividade, mas sentindo, talvez, seu calor incondicional de progenitora. Tijucopapo começa no barro dos manguezais, a margem entre continente e mar, o limiar, lá mesmo onde lama e praia se comunicam, cada uma permitindo o encontro com suas profundezas, que é o lócus especular de Rísia. Esse lugar de reencontro consigo mesma lhe permite o olhar lançado para dentro, olhar esse que se ancora na memória para a reconstituição deste eu-outro, o outro eu refletido em seu interior perdido no mar de lama que se encontra dentro de si. Essa lama afunda e permite a busca do infinito habitante de si, o seu espelho, o seu duplo, nessa incessante busca de olhar para trás, em um movimento memorialístico e, ao mesmo tempo, para dentro. Duas direções de teor lírico, já que o processo memorativo traz talvez somente ecos de um passado incorpóreo, ou de mera ilusão, apenas forjando o encontro. E Rísia o busca em seu íntimo porque, de fato, precisa encontrar-se para reconstituir a identidade assolada pelas castrações. E na direção para dentro, ela corre o risco se afundar-se, e mesmo assim não tocar o seu infinito, onde habita o outro de si, essencial para sua completude.

O discurso da lama por Rísia é o seu contar não oficial da batalha de Tijucopapo. É através desse barro escorregadio e manipulável, que lhe escapa entre mãos e pés, que urge que ela encontre a mãe que sempre lhe fugiu entre as mãos também, negando-lhe o abraço. É na lama dos abismos das trincheiras cavadas pelas heroínas que Rísia escorregará para tentar visualizar algum rosto que se assemelhe ao da mulher, da qual ela esperou o carinho de mãe. Lama / Tijucopapo / mãe. Uma história que principia pela terra, na forma de pó batizado pela água, e culmina com mulheres / mães que defenderam seu espaço para proteger os próprios filhos. Eis a persistente busca da personagem! Então, constata: “Donde vieram essas mulheres assim, a minha herança, mulheres da matéria do Tijuco, cabelos grossos arrastando pela crina do cavalo, escanchadas no lombo do bicho sem sela, amazonas” (FELINTO, 2004, Cap. 11, p. 79-80).

A narradora quer mesmo reconhecer-se entre essas mulheres a quem ela lhes empresta o traje de amazonas, cuja performance, em um outro recontar para sua narrativa, na verdade, traduz-se no seu espelho objetivo, encontrando dentro de si o outro absoluto, o “Autre”¹⁶. Ele a recolocará na mesma posição que seu sangue reclama, já que é feita da mesma matéria dessas mulheres do Tijuco, e também por não se conformar apenas com instrumentos rústicos – bacia de barro com água quente e pimenta – para resistir à opressão que os patriarcados lhe

¹⁶ O *Autre* (Grande Outro) é o Outro Absoluto, não barrado pela castração. Ideia mítica de plenitude. É também O tesouro de significantes, ou seja, a Linguagem enquanto Simbólico, no qual se é mergulhado após o nascimento (Cf. KAUFMANN, 1996, p. 385).

impõem. Rísia, se ainda não conseguiu ser égua, monta-se no animal. Além de heroína, pretende guerrear, levantar poeira no chão, no lombo do seu equino e tentar guarnecer os marginalizados pelo sistema que os patriarcados social, familiar e religioso patrocinam, enfrentando, junto ao seu bando, a hipocrisia que legitima tais discursos opressores. E brada: “São amazonas a cavalo vindo fazer marca no Tijucopapo, lá onde é tudo lamaçal” (FELINTO, 2004, Cap. 11, p. 80).

No trabalho *Experiência de um lirismo agreste: o relato de identidades femininas em As mulheres de Tijucopapo*, de Marilene Felinto, Maria Emília Martins da Silva (2012) pontua que Felinto, nessa sua obra, “mune-se do diálogo com o Mito das Amazonas para valer-se e se autoconceder” (SILVA, 2012, p. 24). Sendo assim,

o mito das amazonas – mulheres caçadoras e guerreiras – tem sua origem na Grécia antiga, nas primeiras etapas do matriarcado. Eram mulheres que não partilhavam a vida com os homens, e se da partilha inevitável (para procriação) viessem filhos do gênero masculino, estes eram crucificados ou mutilados; as meninas nascidas sobreviviam paraserem treinadas, pelas mães, para guerrear.

De fundamental importância é o fato, ainda acerca do mito, de que as amazonas mutilavam ou queimavam um dos seios para que fosse melhor o manejo do arco, na guerra e na caça – daí a etimologia a = sem+ mazon = seio (SILVA, 2012, p. 24).

Ao apropriar-se de um mito para descrever o outro, Marilene Felinto apropria-se dos entrelugares e deslizamentos inerentes ao fazer poético. Reborda o cenário de Tijucopapo não apenas como um lócus de mulheres empoderadas. São mulheres que sabem distinguir o seu papel ontológico, guerrear contra as injustiças – fome, violência, indiferença, dentre outras ausências – com as quais Rísia, em sua fabulação como protagonista, conviveu durante toda a vida.

Se na Tijucopapo do século XVII, as heroínas mataram e expulsaram o invasor, agora, mais de três séculos depois, as descendentes, através da linguagem, armam-se para desconstruir o poder simbólico da opressão que acorrenta, invisivelmente, sobretudo, o ser marginal aqui representado pela mulher e pelas minorias. “Essas mulheres que não eram minha mãe, tinham a sina das que desembestam mundo adentro escanchadas em seus cavalos, amazonas defendendo-se não se sabe bem de quê [...]. Mulheres na defesa da causa justa” (FELINTO, 2004, Cap. 33, p. 180-181).

Já em Tijucopapo, a narradora demonstra questionar a legitimidade do lugar, assim que os olhos se direcionam para a janela:

- E você é um guerreiro que...
- Olhe, já viu Tijucopapo? – e ele estendeu o braço em direção à janela.
- Vi... e... e então, então tudo existe? Aquelas mulheres existem?
- Aquelas mulheres... aquelas mulheres são quem mais existe. São o nosso primeiro batalhão feminino armado. E Tijucopapo é o lugar de um motim (FELINTO, 2004, Cap. 33, p. 183).

E então descobre que as guerreiras, personagens da história de Tijucopapo, encontram-se presentificadas ali, bem à sua frente. Rísia percorreu milhas e milhas para esse encontro, acreditou nesse mundo possível em Tijucopapo, mundo esse batizado pela lenda de mulheres heroínas, palco também do nascimento da sua progenitora Adelaide. Andarilhou um caminho próprio na margem da estrada entre São Paulo e Pernambuco, durante o mesmo período da gestação de uma criança. E agora se surpreende ao ver, materializadas, as mulheres, símbolos da resistência. E Lampião, ao participar desse momento que a própria Rísia julga como um “passe de fantasia” (FELINTO, 2004, Cap. 33, p. 181), aponta para a janela, essa realidade com a qual a protagonista demonstra pasmar-se. E ele esclarece a ocorrência de tal grupo de mulheres como um desdobramento do seu bando, o maior ícone de resistência do Nordeste, do século XX.

Na tese *O rei do cangaço, o general do Nordeste, o governador do sertão; o bandido ousado do sertão, o cangaceiro malvado, o famoso cangaceiro: processos referenciais na construção da memória social sobre Lampião*, Geralda de Oliveira Santos Lima (2008) aborda as contações orais que constroem e reconstroem a memória discursiva em torno do bandoleiro nordestino Lampião, e assim o define:

Lampião é visto como uma figura complexa, contraditória, associada a “múltiplas representações que vão do bandidosanguinário ao bandido social, do justiceiro ao mau-caráter sem escrúpulos, do herói ao bandido”. Diante dessa visão, criam-se pontos de vista que o constroem como um mito de muitas faces, entre as quais a de político-militar. Lampião foi antes de qualquer coisa um sujeito político, soube construir sua imagem de forma mitológica. O imaginário de herói e bandido se confunde nas suas aparições diante a população (LIMA, 2008, p. 20).

No encontro de Rísia com Lampião, já em terras pernambucanas, à margem do caminho que a conduziria a Recife, a narradora reencontra o amor. É seduzida por um “homem diferente” (ALMEIDA, 2006, p. 3) o qual não se ajusta ao estereótipo masculino que seu pai, o marido de Lita, ou os outros homens de sua rua encarnam, pois esses estão inseridos em sistemas sociais. Lampião, ao contrário, não se prende a nenhuma organização social, já que é um transgressor, assim como a protagonista.

O encontro de uma mulher de Tijucopapo com Lampião é o desembocar das esperanças das luzes, do guaraná inteiro, também reclamados por Rísia. Já no primeiro contato entre ambos, ela cavalga com o novo amor em um jegue: “Nós cruzamos campinas, passamos por cachoeiras, por moinhos, por fontes nas pedras, por hortos e quintais de fazendas, [...]. O homem e eu deitamos no capim onde as éguas deitam. Foi no capim que amei um homem [...]” (FELINTO, 2004, Cap. 29, p. 153). Esse encontro, de antemão, já prediz o desfecho que alcançará a protagonista. Sendo ambos personagens do nordeste brasileiro, cuja errância abriga-os em lócus marginais, não foi à toa que se toparam em plena mata marginal de uma BR de Pernambuco. Ela, uma andarilha a caminho das origens, em busca da reconstrução de sua identidade, rumo a uma terra coroada por um motim protagonizado sobretudo por mulheres. Ele, Lampião, cujo nome de batismo Virgulino Ferreira da Silva, por sua vez, designa o homem rústico e líder de um bando armado que percorria o Nordeste, esquivando-se da polícia e muitas vezes enfrentando-a, vingando-se de inimigos, matando, roubando, e até mesmo realizando trabalho social (LIMA, 2008, p. 94).

Entretanto, foi no contexto de bandidagem que Lampião se consagrou como ícone de resistência contra o poder instituído, escondendo-se, juntamente com seu bando, das autoridades governamentais, refugiando-se na caatinga, em pleno sertão do Nordeste. Seu lugar sempre foi a margem, pois foi um transgressor que, como Rísia, queria reclamar as injustiças sofridas. De acordo com Lima (2008, p. 65), a perseguição sofrida pela família de Lampião, culminando na morte dos pais, o compeliu à vida dedicada ao cangaço. Transformou-se rapidamente no maior líder cangaceiro, e tornou massivamente perseguido, até a sua morte em 1938, no sertão de Sergipe. Como símbolo de resistência, destacou-se pela coragem e habilidade com que derrotava as forças inimigas. Lima (2008, p. 54) conta que “o cangaceiro, com pouco menos de cem homens, divididos em três subgrupos, derrotou de forma cabal as três volantes da Polícia Militar de Pernambuco. Mesmo sendo comandadas por oficiais experientes [...]”.

Foram esta e tantas outras vitórias contra o adversário que celebraram o bandoleiro Lampião, que agora também lidera um grupo de mulheres de Tijucopapo em direção à Avenida Paulista, como se poderá notar: “– Tijucopapo... o melhor lugar; vai exatamente para o lugar onde se levantou o motim. As mulheres de Tijucopapo são o primeiro grupo feminino armado que conseguimos montar... [...]” (FELINTO, 2004, Cap. 30, p. 157).

Rísia chegou a Tijucopapo sozinha, por meio de uma queda, e se encontra convalescente, em uma cama, ao lado do novo amor, Lampião, que lhe aponta para fora da janela. Uma janela que revela Tijucopapo ao mundo, não apenas por ter sido palco de um

motim no remoto século XVII, mas por apresentar mulheres cuja premissa é a resistência. São mulheres prontas para ir ao encontro de seus interesses e, assim como o bando de Lampião, mostrar que podem fazer justiça e reclamar “– Guaranás pela metade no balcão, amores perdidos, o poder da chuva, da areia e das pitombas” (FELINTO, 2004, Cap. 30, p. 157). A narradora reflete:

Eu mal acreditava. De tanta impaciência de que um fato só pudesse acontecer depois do outro, de tanto cansaço dessaespera, eu não mais me importava com que os fatos acontecessem ou não. E quando finalmente acontecia, eu não acreditava. De tanto que eu esperara, eu não acreditava. [...] Eu me agarrei com força no espelho da cama onde me haviam deitado. Eu precisava acreditar. Eu olhei pela janela e a paisagem de Tijuco papo estendeu-se na minha frente. Uma paisagem quase vermelha. Uma paisagem quase de cera (FELINTO, 2004, Cap. 33, p. 181).

Através dessa janela, descortina-se Tijuco papo, espaço de mulheres-modelo, uma vitrine atemporal para o mundo. Além de constituir-se em passagem de entrada ou saída de elementos, a área visual da janela redimensiona o espaço-foco, sobretudo para o que se encontra no exterior. Nesse caso, trata-se de uma casa cuja estrutura, muitas vezes retangular ou quadrada, emoldura essa área focalizada. Atribui-lhe características de um quadro vivo, insinuando uma ponte dialógica, não somente entre exterior e interior, mas para além de uma interface para alhures.

De acordo com o *Dicionário de símbolos* de Jean Chevalier (1997, p. 512), “enquanto abertura para o ar e para a luz, a janela simboliza a receptividade”. E Rísia, olhando através da janela, de dentro para fora, ou seja, para a direção das mulheres que representam a sua linhagem, rubrica a compatibilidade, o reconhecimento da sua casta, em um gesto de acolhimento, em um movimento contrário: de fora para dentro. Na infância, a “[...] janela verde e pobre [...]” (FELINTO, 2004, Cap. 9, p. 60) promovia o seu encontro com a chuva de suas lágrimas e com o barro dos regos, em uma mistura de ausências e de questionamentos. Agora, talvez, ela tenha encontrado, em um lance de olhar, através de outra janela, as respostas de que precisava para compreender-se.

Nesse sentido, o bordado que traz, enfim, o território tijuco papense e suas habitantes guerreiras, pela transparência que a janela possibilita, parece resultar no momento epifânico da protagonista que demonstra estupefação ao confirmar que a sua insistência em perseguir a sua ancestralidade, na recomposição do seu *self*, não foi em vão, pois além do mito, o encontro com essa realidade a fez crer que sua mãe tem um começo, e que “ser-se é possível” (FELINTO, 2004). Ademais, mesmo diante da janela, Rísia se volta para o espelho da cama e, nessa perspectiva, ela quer se reconhecer uma mulher de Tijuco papo, como as que essa janela

revela, ela espera uma identificação com esse duplo, o outro de si, também através destas mulheres.

Esse encontro, momento que assume uma feição simbiótica em que mito e realidade, um sobrevivendo no outro, parece entronizar o íntimo da personagem, acena para a reconstituição de sua paisagem subjetiva. Nesse sentido, Rísia insinua que o seu percurso existencial já está concluído, pois ela já chegou ao seu destino depois de ter visto flores vermelhas. Agora é “passar a carta para o inglês e enviar” (FELINTO, 2004, Cap. 1, p. 19), como se observa a seguir:

Alô! Mamãe? Sim, eu vou bem. Eu viajei nove meses...Nesse dia, o dia em que eu me refizera, um dia que era assim um dia de Tijuco-papo, um dia onde o entardecer podia ser o que fosse que seria sem traições, sem safadezas nem histórias perdidas como as daquelas cidades como São Paulo, [...] nesse dia eu perguntei a Lampião se ele escreveria a carta que eu lheditasse (FELINTO, 2004, Cap. 33, p. 184).

O próximo passo, depois do encontro com sua história e com o essencial de si, é o outro encontro com a mãe através da carta. Se a “[...] mãe é a coisa que mais toca” (FELINTO, 2004, Cap. 4, p. 32), e agora Rísia já tem a certeza de que tem um começo, então a mãe Adelaide é uma mulher de Tijuco-papo.

A implicação da dialética do barro na ressignificação da infância através de uma exigência íntima por parte da narradora, como efeito estético na obra, bole com a condição humana, no sentido do questionamento de nossa posição enquanto homem e de sujeito, ao mesmo tempo, em uma coletividade. Ou seja, de nossa relação ontológica com o mundo. Por essa perspectiva, entende-se a literatura como o signo que, por seu viés semiótico, mesmo insinuando legitimar determinados discursos sociológico-culturais que tentam nos construir e definir, como no caso da origem bíblica do barro e a constituição do homem, repousa nosso espírito de sociedade em um constructo cultural que possa ser variável. Isso permite a nossa relação com os discursos no sentido de poder desconstruir ou reconstruí-los.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Propusemo-nos neste estudo a viajar com a narradora-protagonista Rísia durante os nove meses em que percorreu a pé o seu íntimo, portanto uma viagem simbólica por um trajeto de São Paulo, megalópole da região Sudeste, rumo a Tijucopapo, no estado do Pernambuco, região Nordeste deste país. Esse processo de reterritorialização, a fim de reconfigurar a sua identidade, traduziu-se em uma travessia de retorno às origens, a terra onde nasceu a mãe (Tijucopapo), para encontrar-se com as mitológicas mulheres de Tijucopapo, símbolo de resistência e empoderamento, reconhecendo, dessa forma, a sua casta.

A personagem Rísia-mulher propõe-se a esse empreendimento pessoal devido às cicatrizes da dor na alma, resultantes das forças opressoras legitimadas pelos patriarcados, e ao inconformismo com a ausência de uma postura de sua mãe com relação ao enfrentamento das adversidades oriundas do contexto familiar arraigado a essa construção cultural. Esse encontro com o passado põe-se em marcha, movido pelo combustível da raiva, nas escavações de sua memória. Ela revisita sua infância e nela a criança que, pelo olhar, registrava os fatos – impostura paterna, e sobretudo, subserviência da mãe – que incidiam de forma negativa sobre si, reconstruía esses significados, em sua subjetividade, a partir dos questionamentos solipsistas, sem o direito de respostas, já que na condição de infante, não tinha lugar no discurso, na perspectiva do adulto.

Assim como mostrado no capítulo I, Philippe Ariès (1981), ao investigar o surgimento da infância, concluiu que essa é uma construção da modernidade e que, portanto, está relacionada à afirmação do capitalismo e à formação da família, na qual a atenção se volta para as crianças, no sentido de salvaguardá-las e promovê-las. Entretanto, a vida da menina Rísia não condiz com esse conceito de infância, visto que vítima do patriarcado social, sobretudo, não gozou de uma infância feliz. Pertencia a um lar desestruturado em que o pai, adúltero, violento e desatento às necessidades materiais da família, permitira, até mesmo, que a fome lhe fizesse pedinte. Ademais, as brigas do pai com a mãe eram também assistidas pela filha. Esse, na verdade, é um outro tipo de infância, a que traz a criança marginalizada, a que não encontra o suporte necessário na família para seu crescimento pleno, já que lhes são negados direitos fundamentais por quem deveria exercer o papel de protetor.

Importa ressaltar que além desses conflitos, o desenlace entre a narradora e a mãe constitui uma das maiores feridas, pois que Rísia chega a afirmar que a mãe é o assunto que mexe com os sentimentos dela. A menina nunca pôde contar com um abraço materno, com seus afagos de progenitora, tampouco com a proteção dessa quando o pai a surrava por

qualquer motivo. Essa mãe simplesmente representava a tradição da mulher passiva e omissa, que além de ser maltratada pelo marido, aceitava sua condiçõesubalterna, sem contestação ou uma tomada de postura que ressignificasse sua situação. A narradora, nesse sentido, rejeita o modelo de identidade da mãe, não quer se identificar com ela. Por isso, nas brincadeiras pelo terreiro de casa, o barro é o seu divertimento, uma espécie de comunicação, pela necessidade de tocar a sua ancestralidade. Há nisso um sentido de reconhecimento de sua linhagem, a fim de redescobrir essa mãe a partir do pó da terra, e compreender-se, refletindo, assim, sua identidade, e dando um novo sentido à sua infância.

Paralelamente a esses enfrentamentos, a menina Rísia e sua família foram compelidas a um movimento diaspórico. Abandonaram sua terra natal, o Recife, no Nordeste e foram viver na cidade de São Paulo, motivadas por melhores condições de vida. E nessa desterritorialização, a personagem não digeriu a cultura paulista – chegando até mesmo a sentir-se gaga, pois perdeu a fala –, mesmo prosperando financeiramente, uma vez que chegou a ter o salário superior ao do pai e a viajar em aviões da Varig (FELINTO, 2004). Nota-se, nesse contexto, mais uma vez o elemento “terra” figurando como parte constitutiva do íntimo da narradora.

Tendo em vista essas implicações, a identidade da personagem tornou-se fraturada, fragmentada, levando-a a se questionar sobre essa identidade, como se não reconhecesse o próprio eu.

Marilene Felinto, ao fabular essa personagem de identidade estilhaçada, como reflexo dos tempos pós-modernos conforme análise de Stuart Hall sobre o homem contemporâneo, traz para a cena um romance que representa esse sujeito conturbado, desconstruído, porque dono de mais de uma identidade (HALL, 2002). Assim, com uma dicção bastante peculiar, ao mesmo tempo que mimetiza a fala repetitiva de uma criancinha, rompe a tradição com o cânone – à maneira de Joyce, ao diluir um gênero no outro; e Guimarães Rosa, apresentando seu sertão mineiro sob inúmeros neologismos, entre outros recursos. Ao truncar o seu discurso, enxertando a escrita com rupturas e repetições, os efeitos de musicalidade e poesia insinuam um canto triste, fúnebre, de lamento – uma elegia –, desnudando o seu eu abalado. E nesse jogo textual, o gênero epistolar dilui-se, na narrativa, em uma experiência dialógica à distância, porque a carta possibilita um encontro à distância no tempo e no espaço, evitando, desse modo, a exposição de sua subjetividade em crise, dilacerada.

Nossa hipótese sobre o fato de Rísia ter ingerido o chá do peio para ganhar coragem e fugir de casa, partindo em uma viagem simbólica rumo às suas origens, se confirma quando consideramos as teorias tanto de Carlos Castañeda (2013) quanto de Aldous Huxley (1966)

sobre os efeitos do alucinógeno (como o sintoma da profunda introspecção, uma verdadeira viagem ao íntimo), bem como as afirmações da personagem de que seria essa droga a patrocinadora de sua fuga de casa. Isso explica porque ela de fato saiu, e também o seu desdém ao Salmo 91, ao contrapô-lo às questões espirituais, possibilitadas pelo consumo do cacto. E é essa subjetivação que a conduzirá ao barro do fundo do seu poço, do que reside no seu íntimo, o barro-lodo que reflete todos os ressentimentos e machucões que significaram sua infância, a lama que simboliza a escória das castrações sofridas.

Rísia-mulher ao desenhar esse cenário que a sua vida de menina captou através do olhar e padeceu pela ausência de voz, dada a sua impotência no discurso, diante do adulto, aproxima-se do seu primitivo, porque precisa nascer de novo para se redescobrir e, dessa forma, construir uma nova identidade. É por causa dessa necessidade de tocar o seu início que ela precisa se reconhecer entre as mulheres que habitam o barro do mangue de Tijucopapo.

O escopo deste trabalho em ressignificar a infância de Rísia através do contato telúrico, já que a mãe não figurou o sangue que assinaria essa relação parental ausente na vida de menina da narradora, encontrou em Tijucopapo, o lócus onde a força simbólica do mito de mulheres guerreiras, pudesse completar o seu percurso íntimo, ensejando um encontro consigo mesma. A terra da mãe, Tijucopapo, nesse sentido, adquire a simbologia do pó da terra como elemento bíblico de onde provém o primeiro homem, Adão.

A personagem precisa voltar aos primórdios da criação para provar-se constituída de lama, barro do mangue, o portal por onde os holandeses adentraram e foram expulsos por mulheres nascidas desse barro e, assim, tocar o seu começo, a sua genealogia, a fim de compreender a mãe e entender-se. Afinal, ao estar diante das mulheres de Tijucopapo, em sua terra, montadas em seus cavalos, e prontas para a luta, para percorrer o mesmo caminho que ela na BR entre Tijucopapo e São Paulo, a fim de exigir as luzes, maçãs e Coca-Colas inteiras, reconhece que o barro de suas veias, o seu sangue, que provém da mãe Adelaide, identifica-se com o dessas amazonas, e, portanto, é uma mulher-símbolo de Tijucopapo.

Estar em terreno tijucopapense não seria apenas deparar com a materialização da lenda de mulheres insubmissas, mas sentir a transcendência da sua terra, da poeira de terra que habita sua atmosfera e permitir atolar-se no seu mangue para uma intimidade mais profunda. Adentrando o barro úmido, aconchegando em seu abraço adstringente, atingir-se-ia o calor materno e, por conseguinte, o colo reclamado.

A ressignificação da infância da protagonista por meio de sua viagem em seu mundo interior e, assim, o encontro com o eu-outro, o outro de si, a sua linhagem, é o discurso do

barro, o mesmo limo que deu início à formação do homem na Terra pelas mãos de Deus, conforme nos apresenta a Bíblia Sagrada.

Eis o renascimento da menina Rísia!

Destacamos, pois, neste estudo, a relevância de uma narrativa que apresenta uma nova perspectiva da infância para os estudos literários contemporâneos. Isso porque a construção da criança em seus discursos ficcionais é marcada pelo não afastamento do infantil dos problemas que o rodeiam, e, assim, significam-se as impressões de mundo, denunciando a criança que tudo percebe. Aliás, assim outros autores o fizeram: Guimarães Rosa, com *Miguilim*; Graciliano Ramos, com *Vidas secas*. O que há de diferente é que se trata de uma menina (não mais um menino), representada por uma escritora mulher, negra e retirante nordestina.

Nesse sentido, importa salientar que as significações realizadas em seu entorno podem contribuir para as castrações em seu íntimo. Isso ocasiona outros problemas, como no caso da protagonista Rísia, que precisa buscar em suas origens (o barro de sua terra), as formas de ressignificar sua infância sofrida.

É da natureza do trabalho científico a limitação do tempo para uma investigação mais detalhada. A delimitação de dois anos para a realização da pesquisa de mestrado é insuficiente para aprofundar-se em uma discussão mais abrangente. Apesar disso, é importante ressaltar que trabalhamos com uma escritora pouco conhecida, cuja fortuna crítica apresenta-se ainda limitada. Essa pesquisa requer, inclusive, um trabalho *in loco*, como no caso ao distrito de Tijucopapo, próximo a Recife, em Pernambuco, a fim de se extraírem considerações também relevantes para o enriquecimento teórico deste estudo – o que, na verdade, não se concretizou devido a esse prazo escasso. Todavia, essa busca documental poderá ser feita em pesquisas futuras, pois fica o desejo de pesquisar mais sobre o corpo infantil na poética de Marilene Felinto, e, sobretudo, adentrar-se para a sua terra, para o seu mangue.

REFERÊNCIAS

Obras da autora

- FELINTO, Marilene. *As mulheres de Tijucopapo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- FELINTO, Marilene. *Jornalisticamente incorreto*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- FELINTO, Marilene. *O lago encantado de Grongonzo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- FELINTO, Marilene. *Obsceno abandono – amor e perda*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- FELINTO, Marilene. *The women of Tijucopapo*. Trad. de Irene Mattheus. Nebraska: University of Nebraska Press, 1991.

Referências sobre a autora

- ALMEIDA, Lélia. A solidão das mães-meninas-sem-mãe: uma leitura de *As mulheres de Tijucopapo* de Marilene Felinto. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, n. 33, 2006. Disponível em: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero33/asolidao.html>. Acesso em 22 nov. 2018.
- CHAUÍ, Marilena. Prefácio. In: FELINTO, Marilene. *As mulheres de Tijucopapo*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- GONÇALVES, Lourdes Bernardes. A linguagem como instrumento de construção da identidade em *As mulheres de Tijucopapo*. *Revista de Letras*, n. 23, v. 1-2, jan.-dez. 2001. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/revletras/article/view/2188>. Acesso em: 30 nov. 2018.
- LUNA, Christiane Aparecida Durães Oliveira. O olhar do infante nas narrativas *As mulheres de Tijucopapo*, de Marilene Felinto, e *La lengua de las mariposas*, de Manuel Rivas. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC – TEXTUALIDADES CONTEMPORÂNEAS, 15, Rio de Janeiro, 2017. *Anais...* Rio de Janeiro: ABRALIC, 2017. p. 4891-4898.
- LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. *Guerreiras e heroínas em performance: da artemografia à mitologia em artes cênicas*. 2011. 535 p. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284426>. Acesso em: 24 nov. 2018.
- MACHADO, Serafina Ferreira. *A raiva na literatura: uma leitura de As mulheres de Tijucopapo*. 2010. 253fl. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual de Londrina, Londrina. Disponível em: <http://www.dominipublico.gov.br/download/texto/cp152281.pdf>. Acesso em: 22 maio 2017.

MAIA, Myrna Agra Maracajá. *Obscenidade do abandono: a devastação feminina em Marilene Felinto*. 2010. Mestrado (Literatura e Estudos Interculturais) – Universidade Estadual da Paraíba, Universidade Campina Grande, Campina Grande, 2010. Disponível em: <http://tede.bc.uepb.edu.br/tede/jspui/handle/tede/2613>. Acesso em: 13 dez. 2018.

NASCIF, Rose Mary Brandão. *Transculturização e poder em Zoé Valdés e Marilene Felinto: o pluralismo na construção identitária latino-americana*. 2008. 252 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp101778.pdf>. Acesso em: 20 mai. 2017.

SILVA, Alexsandra Maria Ferreira da. *Gênero, classe e etnia em As mulheres de Tijucoapapo*. 2007. 99 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2007. 99 fls. Disponível em: http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/3477/1/2007_AlexsandraMariaFerreiraSilva.pdf. Acesso em: 14 jan. 2018.

VIEIRA, Solange Kate Araújo. *Entre o céu e a terra: questões de identidade cultural em As mulheres de Tijucoapapo*, de Marilene Felinto. 2001. 135 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Literatura, Curso de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Fortaleza, Fortaleza, 2001. Disponível em: http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/8072/1/2001_dis_skavieira.pdf. Acesso em: 23 mar. 2017.

WANDERLEY, Márcia Cavendish. Controvérsias sobre mestiçagem no Brasil em Marilene Felinto. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, UFRJ, n. 20, p. 112-127, 2009. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/11040/8056>. Acesso em: 13 abr. 2017.

Referências gerais

ABREU, Márcia. *Os caminhos dos livros*. Campinas: Mercado de Letras, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AGUIAR, Denise Brasil A. *Narrativa contemporânea: investigações da crise*. Juiz de Fora: Revista Verbo de Minas: Letras. Disponível em: <http://seer.cesjf.br/index.php/verboDeMinas/article/download/229/135>. Acesso em 16 abr. 2018.

ALENCAR, José de. *O demônio familiar*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

ALENCAR, José de. *O Guarani*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.

ALMEIDA, Lúcia Machado de. *O caso da borboleta Atíria*. São Paulo: Ática, 1975.

ALMEIDA, Lúcia Machado de. *O escaravelho do diabo*. São Paulo: Ática, 1974.

ALMEIDA, Lúcia Machado de. *Xisto no espaço*. São Paulo: Ática, 1972.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Belo Horizonte: Saraiva, 2013.

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1981.

- ARISTÓTELES. *Metafísica*. Trad. de Marcelo Perine. 2. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2002. 3 v.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Escala Educacional, 2006.
- ASSIS, Machado de. Encher o tempo. In: _____. Histórias românticas. São Paulo: Mérito, 1962.
- ASSIS, Machado de. *Iaiá Garcia*. Rio de Janeiro: L&PM, 2009.
- ASSIS, Machado de. *Pai contra mãe*. Disponível em: https://pt.wikisource.org/wiki/Pai_contra_m%C3%A3e. Acesso em: 28 ago. 2018.
- AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- AZEVEDO, Luciene Almeida de. Autoficção e literatura contemporânea. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 12, 2008. Disponível em: <http://www.revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/download/179/182>. Acesso em: 29 out. 2018.
- BAKHTIN, Mikhail M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. de A. F. Bernadini *et al.* 5. ed. São Paulo: Hucitec, 2002.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BÍBLIA SAGRADA. Trad. de Pe. Antônio Pereira de Figueiredo. Erechim: Edelbra, 2006.
- BRASIL. *Estatuto da Criança e do Adolescente*. Brasília: CBIA, 2017. Disponível em: http://www.chegadetrabalho infantil.org.br/wp-content/uploads/2017/06/LivroECA_2017_v05_INTERNET.pdf. Acesso em: 20 fev. 2018.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- CARVALHO, Maria do Rosário; NUNES, Ângela. Questões metodológicas e epistemológicas suscitadas pela Antropologia da Infância. In: ENCONTRO DA ANPOCS, 31, Caxambu, 2007. *Anais...* Caxambu: ANPOCS, 2007. Disponível em: <https://www.anpocs.com/index.php/papers-31-encontro/st-7/st14-5/2893-carvalho-nunes-questoes/file>. Acesso em: 13 mar. 2018.
- CARVALHO, Paulo César de. *Fragmentos epistolares de um discurso amoroso: elementos para uma análise semiótica do estatuto do gênero carta de amor*. 2005. 265f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- CASTAÑEDA, Carlos. *A erva do diabo: os ensinamentos de Dom Juan*. Trad. de Luzia Machado da Costa. Rio de Janeiro: Bestseller, 2013.
- CAVALCANTI, Maria Imaculada. Do romanceiro folhetinesco às telenovelas. *OPSIS – Revista do NIESC*, Catalão, v. 5, p. 64-74, 2005. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/Opsis/article/viewFile/9407/6483>. Acesso em: 20 fev. 2018.

- CHAUÍ, Marilena. Apresentação: Os trabalhos da memória. In: BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- COHN, Clarice. *Antropologia da criança*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- CONVENÇÃO sobre os Direitos da Criança. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/comissoes/comissoespermanentes/cdhm/comite-brasileiro-de-direitos-humanos-e-politica-externa/ConvDirCrian.html>. Acesso em: 20 fev. 2018.
- COUTINHO, Eduardo F. Revisitando o pós-moderno. In: GUINSBURG, Jaco; BARBOSA, Ana Mae (Orgs.). *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- COUTO, Mia. A velha e a aranha. In: _____. *Cronicando*. Lisboa: Caminho, 1991. p. 37-39.
- COUTO, MIA. E se Obama fosse africano? E outras intervenções. Lisboa: Caminho, 2009.
- CRIANÇA. *Origem da palavra*. Disponível em: <http://origemdapalavra.com.br/palavras/crianca>. Acesso em: 29 ago. 2018.
- DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem negra na literatura brasileira contemporânea. In: DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Orgs.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. v. 4. p. 309-337.
- DESCARTES, René. *Discurso do método*. Trad. de Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.
- DUPRÉ, Maria José. *A ilha perdida*. São Paulo: Ática, 1973.
- DUPRÉ, Maria José. *Éramos seis*. São Paulo: Ática, 1973.
- FILHO, José Rezende; BRASIL, Assis. *Tônico e Carne*. São Paulo: Ática, 1982.
- FINK, Bruce. *O sujeito lacaniano: entre a linguagem e o gozo*. Trad. de Maria de Lourdes Câmara. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- GAMA, José Bernardo Fernandes. *Memórias históricas da Província de Pernambuco*. 1844. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/221727>. Acesso em: 18 out. 2018.
- GOLEMAN, Daniel. *Inteligência emocional: a teoria revolucionária que redefine o que é ser inteligente*. 10. ed. Trad. de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- HALL, Stuart. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Trad. Adelaine La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Cláudia Álvares, Francisco Rudiger e Sayonaram Amaral. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

HUXLEY, Aldous. *As portas da percepção – o céu e o inferno*. Trad. de Osvaldo de Araújo Souza. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

KAUFMANN, Pierre. *Dicionário enciclopédico de psicanálise – O legado de Freud e Lacan*. Trad. de Vera Ribeiro e Maria Luíza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

KUHLMANN Jr., Moysés. *Infância e Educação Infantil: uma abordagem histórica*. 2. ed. Porto Alegre: Mediação, 1988.

LANGDON, Esther Jean. Performance e sua diversidade como paradigma analítico: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs. *In: ENCONTRO ANUAL DE ANPOCS*, 31, Caxambu, 2007. *Anais...* Florianópolis: UFSC/Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2007. n. 1. p. 5-26.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 7. ed. Campinas: Unicamp, 2018.

LEJEUNE, Philippe. Da autobiografia ao diário, da Universidade à associação: itinerários de uma pesquisa. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 48, n. 4, 2013.

LESSA, Orígenes. *O sonho e o feijão*. São Paulo: Ática, 1981.

LIMA, Aristides Fraga. *Os pequenos jangadeiros*. São Paulo: Ática, 1984.

LIMA, Aristides Fraga. *Perigos no mar*. São Paulo: Ática, 1985.

LIMA, Geralda. *O rei do cangaço, o governador do sertão, o bandido ousado do sertão, o cangaceiro malvado: processos referenciais na construção da memória discursiva sobre Lampião*. 2008. 304 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270427>. Acesso em: 13 nov. 2018.

LOCKE, John. *Ensaio acerca do entendimento humano*. Trad. de Anoar Aiex. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

MACEDO, Joaquim Manoel de. *Ano biográfico brasileiro*. v. 3. Rio de Janeiro: Tipografia e Litografia do Imperial Instituto Artístico, 1876. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/179448>. Acesso em: 15 abril 2019.

MAGALHÃES, Nathan Matos. *José de Alencar e a escravidão: suas peças teatrais e o pensamento sobre o processo abolicionista*. 2015. 133f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015. Disponível em: http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/18204/1/2015_dis_nmmagalhaes.pdf. Acesso em: 14 out. 2018.

MARTONI, Alex Sandro, *Macunaíma e a experiência de vanguarda no modernismo literário e no cinema novo*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2006. Disponível em: <http://repositorio.ufjf.br:8080/jspui/bitstream/ufjf/3385/1/alexsandromartoni.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2019.

MELO NETO, João Cabral de. *Morte e vida Severina e outros poemas para vozes*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

- MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MONTEIRO, José Mavíael. *O outro lado da ilha*. São Paulo: Ática, 1986.
- MORA, José Ferrater. *Dicionário de filosofia*. Lisboa: Dom Quixote, 1991.
- NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura: notas de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. 2. ed. Niterói: EdUFF, 2001.
- OLIVEIRA, Anna Olga Prudente de. A reescrita dos contos de Perrault no período inicial de desenvolvimento da literatura infantojuvenil brasileira. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC – TEXTUALIDADES CONTEMPORÂNEAS, 15, Rio de Janeiro, 2017. *Anais...* Rio de Janeiro: ABRALIC, 2017. v. 1. p. 1533-1544.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Mutações da literatura do século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- PESSOA, Fernando. *Poesias*. Lisboa: Ática, 1942.
- PINTO, Manuel; SARMENTO, Manuel J. (Coords.). *As crianças: contextos e identidades*. Braga: Centro de Estudos da Criança; Universidade do Minho, 1997.
- PLATÃO. *A república*. Trad. de Leonel Vallandro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- PRUDENTE, Sérgio Eduardo Lima. *Dimensões da vergonha no avesso da psicanálise: uma contraexperiência política do sujeito*. 2015. 310 f. (Doutorado em Programa de Pós-Graduação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo São Paulo, 2015.
- PUNTEL, Luiz. *Açúcar amargo*. São Paulo: Ática, 1986.
- PUNTEL, Luiz. *Deus me livre!* São Paulo: Ática. 1985.
- RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. 2. ed. Buenos Aires: El Andariego, 2008.
- REIS, Marilise Luisa Martins dos. *Diáspora como movimento social*. 2012. 237 f. Tese (Doutorado em Sociologia Política) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/100761/308891.pdf?sequence=1>. Acesso em: 2 nov. 2018.
- RICH, Adrienne. *Nacemos de mujer: la maternidad como experiencia e institución*. Madrid: Cátedra, 1976.
- RICŒUR, Paul. *A memória, a história, e o esquecimento*. Trad. de Alain François et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto / Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio ou da educação*. Trad. de Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

SABINO, Ignez. *Mulheres ilustres do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora das Mulheres, 1996.

SANTANA, Adriana Alves *et al.* O contexto e o intertexto na música “Pra não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré. *Revista Graduando*, n. 2, jan.-jun. 2011. Disponível em: <http://www2.uefs.br/dla/graduando/n2/n2.75-85.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2018.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Trad. de Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 2013.

SECKLER, Kátia Luísa. *Sátira e crítica social no romance Os tambores silenciosos, de Josué Guimarães*. 2009. 126 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2009.

SIGNIFICADO do nome Rísia. Disponível em: <https://www.significado.origem.nom.br/nomes/risia.htm>. Acesso em: 30 ago. 2018.

SILVA, Ana Maria Goulart. *O sujeito cantante: reflexões sobre o canto coral*. 2014. 192 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/14707/1/Maria%20Emilia%20Martins%20da%20Silva.pdf>. Acesso em: 27 nov. 2018.

SILVA, Jane Quintiliano Guimarães. *Um estudo sobre o gênero carta pessoal: das práticas comunicativas aos indícios de interatividade na escrita dos textos*. 2002. 209 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

SPIELBERG, Charles Donald; BIAGGIO, Angela Maria Brasil. *Manual do STAXI*. São Paulo: Vetor, 1992.

TODOROV, Tzvetan. *O homem desenraizado*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

VANDRÉ, Geraldo. *Pra não dizer que falei das flores*. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/geraldo-vandre/pr-nao-dizer-que-nao-falei-das-flores.html>. Acesso em: 03 set. 2018.

VELLUDO, Natália Benincasa. *A criação de amigos imaginários: um estudo com crianças brasileiras*. 2014. 130 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Departamento de Psicologia, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2014.

VITÓRIA, Jair. *Zezinho, o dono da porquinha preta*. São Paulo: Ática, 1981.

WHITMAN, Walt. *Folhas de relva*. Trad. de Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Brasiliense, 2006.

WHITMAN, Walt. Canção de mim mesmo. In: _____. *Folhas de relva*. Edição bilíngue, tradução e posfácio de Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2005.