

PASSAGEIRA EM TRÂNSITO: A POÉTICA DO DESLOCAMENTO E A AUTORIA FEMININA

Doutoranda Tássia Tavares de Oliveira¹ (UFPB)

Resumo:

A escritora contemporânea Marina Colasanti – filha de italianos, nascida na Etiópia e radicada no Brasil – escreve em diversos gêneros e a partir de diversas experiências culturais. Passageira em trânsito (2009), sua produção lírica mais recente, reforça, a começar pelo título, a perspectiva itinerante que assume a autora em sua vida e obra poética. Partindo das atuais discussões teóricas sobre deslocamentos territoriais nas literaturas pós-modernas, o presente trabalho observa alguns aspectos presentes na poética colasantiana que revelam uma visão de mundo concatenada com tais postulados teórico-críticos e uma construção feminina da voz lírica que deixa transparecer as tensões de gênero. Nossos pressupostos teóricos, portanto, são as áreas de interesse dos estudos feministas e pós-coloniais. Para demonstrar que tais questões não são pertinentes apenas às obras narrativas, objetivamos verificar como se dá a mobilidade desse sujeito lírico no sentido de fuga do espaço privado e conquista do espaço público, a partir da experiência migrante e das reflexões sobre a identidade cultural. Observamos como essa problemática está representada em poemas do livro, e compreendemos que tal relação entre literatura e trânsito, ao problematizar a noção de pertencimento, constitui uma forma de resistência às tentativas de imposição de modelos fixos de identidade nacional e de gênero.

Palavras-chave: Marina Colasanti, Gênero lírico, Trânsito.

1 Introdução

Marina Colasanti é uma mulher. Ela possui mais de trinta livros publicados, que contemplam diversos gêneros: poesia, contos, minicontos, crônicas, memórias, cartas, literatura infanto-juvenil. Inclusive, já recebeu vários prêmios por algumas de suas obras. Marina Colasanti é uma *mulher-escritora*. Tal afirmação parece despropositada ou, à primeira vista, desnecessária. Contudo, consiste no cerne de nossa pesquisa e é a justificativa central de toda uma gama de estudos acadêmicos que se voltam para a questão *mulher e literatura*. O termo ‘mulher’ é uma marca de diferença, e qualificando ou restringindo o campo do humano, tal recorte determina um posicionamento político em relações a outras restrições implícitas. Isso porque o terreno da escrita, que denota poder, historicamente foi de domínio masculino. Às mulheres não era permitido atrever-se no reino da palavra escrita. As que ousaram aventurar-se no meio letrado, destacam-se inevitavelmente em meio a um espaço tão preponderantemente masculino, seja em número de autores ou de críticos.

Virginia Woolf (1990), em *Um teto todo seu*, se questiona acerca dessa supremacia masculina nos escritos ao observar as prateleiras vazias de livros escritos por mulheres ou que abordassem questões relativas a essas, e vai buscar as origens desse anonimato no escasso registro histórico sobre a vida das mulheres no passado. O tipo de educação que recebiam e as normas culturais a que eram submetidas parecem ser a justificativa para tal apagamento.

Mas o que acho deplorável, prossegui, percorrendo novamente com o olhar as prateleiras da estante, é o fato de não se saber nada sobre as mulheres antes do século XVIII. [...] Eis-me aqui a perguntar por que as mulheres não escreviam poesia no período elisabetano, e nem tenho certeza de como eram educadas: se aprendiam a escrever; se tinham salas de estar próprias; quantas mulheres tiveram filhos antes dos vinte e um anos; o que, em suma, faziam elas das oito da manhã às oito da noite. [...] Teria sido extremamente incomum, mesmo considerando apenas essa amostra, que de repente uma delas houvesse escrito as peças de Shakespeare, [...] Pois não é preciso muito conhecimento de psicologia para se ter certeza de que uma jovem altamente dotada que tentasse usar sua veia poética teria sido tão contrariada e impedida pelas outras pessoas, tão torturada e dilacerada pelos próprios instintos conflitantes, que teria decerto perdido a

saúde física e mental. [...] E sem dúvida, pensei, olhando a prateleira onde não há peças da autoria de mulheres, seu trabalho sairia sem assinatura. Esse refúgio ela, de certo, teria buscado. Foi o resquício do sentimento de castidade que ditou o anonimato às mulheres até mesmo no século XIX. (WOOLF, 1990, p. 57-63)

“A mesma literatura que aos homens conferia *status*, honra, às mulheres era motivo de conflito” (KAMITA, 2006, p. 285). Mas como isso se relaciona com Marina Colasanti e outras autoras contemporâneas? Virgínia Leal (2010) nos responde essa pergunta ao afirmar que “ser uma escritora contemporânea é dialogar com a história da inserção das mulheres no campo literário, considerando-se a atuação dos movimentos feministas como força social” (LEAL, 2010, p. 183). Para perceber tal relação devemos observar que a escrita da mulher é um gesto de *transgressão*. A autoria feminina foi tão sufocada pelo sistema ideológico literário que é preciso uma reivindicação de espaço, é preciso justificar essa escrita como se ela não encontrasse razão de ser sem a permissão do cânone ou daqueles nele seguramente inseridos¹. O campo literário é cenário dessa luta, pois constitui um espaço onde se definem as relações de legitimação e reconhecimento entre os seus agentes – escritores/as, editoras, crítica, meios de comunicação, escolas (BOURDIEU, 1996). Com isso queremos dizer que o estudo de uma obra literária de autoria feminina preferencialmente dialoga com estudos sobre a condição da mulher.

Ao nos referirmos à condição da mulher no contexto contemporâneo, percebemos como “os desequilíbrios nas relações de gênero, que tanta desigualdade e violência causam na sociedade brasileira, continuam a ser livremente fomentados pelos aparelhos ideológicos da cultura contemporânea, não mais apenas a escola, a família e a igreja, mas também, e especialmente, pela mídia” (FUNCK, 2011, p. 69) e isso se reflete no senso comum e sua insistência em delimitar em esferas opostas o domínio do masculino e do feminino, como se homens e mulheres fossem duas versões diferentes da raça humana cujas diferenças precisam ser constantemente reafirmadas – quem ama mais, quem trai mais, quem compra mais, quem trabalha mais, quem dirige melhor e mais uma série de atribuições banais que são instituídas como verdades universais sobre os sexos. Além disso, as mulheres brasileiras ainda sofrem com o machismo expresso em diversas formas de humilhação social (piadas e cantadas machistas, limitação à livre circulação da mulher por todos os lugares, a qualquer hora e com qualquer vestimenta que lhe aprouver), assédio sexual, violência doméstica, homicídios motivados por ciúme, estupros, abuso de menores (a maior parte dos casos são meninas), tráfico de mulheres, discriminação no trabalho, criminalização do aborto, tabus sexuais, etc.

No terreno da literatura, no que se refere aos autores, costumeiramente não houve nem há necessidade de justificativa de sua condição como escritores (tida como algo natural a partir do momento em que produzem textos). Às autoras é requisitada coragem para entrar no jogo ideológico literário, sendo que o que elas escrevem é “escrita de mulher”. Uma escrita tida como marcadamente feminina (já que a escrita masculina sempre foi vista como a universal, sendo a escrita feminina uma espécie de escrita alienígena, anexa, que se acopla a outra). Isso porque, como afirma Woodward (2000), a identidade é um conceito relacional marcado pela diferença e a diferença é sustentada pela exclusão.

Evidentemente, esses empecilhos não são os mesmos de outrora, já que várias escritoras contemporâneas já circulam com desenvoltura no meio literário, mas os rótulos a que são expostas ainda persistem. Prova disso é a insistência de parte da crítica em determinar certas temáticas ou até mesmo estereótipos como sendo do domínio particular feminino (assuntos que só interessam às mulheres ou que não lhes dizem respeito). Por isso, o nome de uma mulher na capa de um livro imediatamente instiga considerações de gênero, já que se vincula ao sistema de significações

¹ Para demonstrar o quanto nosso campo literário ainda é excludente, utilizamos os dados da pesquisa de Regina Dalcastagnè (2007), abarcando o período de 1990 a 2004, em três grandes editoras brasileiras - Record, Companhia das Letras e Rocco: das 258 obras publicadas no período, mais de 70% foram de autoria masculina. Dos autores publicados, 93,9% são brancos, 78,8% possuem escolaridade superior, 49,7% são nascidos no eixo Rio-São Paulo e outros 23,6%, no Rio Grande do Sul e Minas Gerais.

presentes na sociedade (LEAL, 2010). É assim que o sistema de gênero atua na literatura.

Com “escrita feminina” não queremos dizer aqui que as mulheres possuem uma forma de escrever que seja intrinsecamente diferente da forma como os homens escrevem, ou que seus textos apresentem características linguísticas distintas. Não seguimos a linha psicanalítica de parte da crítica feminista francesa, que busca a essência da escrita feminina. Queremos nos livrar do peso dos “essencialismos”, que partem de perspectivas opressoras que relegam à mulher posição subalterna por atribuir-lhe culturalmente caracteres não valorizados socialmente como se fossem dados biológicos, o que se convencionou chamar de “essência feminina”. O essencialismo pode ser biológico e natural ou histórico e cultural, o que trazem em comum é a concepção *unificada* de identidade (WOODWARD, 2000). Quando falamos em escrita feminina atualmente pensamos logo na afirmação frequente de que a escrita não tem sexo, não há diferença sexual na arena artística, o que há é boa ou má literatura. No entanto, é importante observarmos como até mesmo linguisticamente a categoria tomada como universal é masculina, enquanto o feminino é uma marca particular, de diferença. Portanto, a suposta neutralidade da literatura universal já traz implícita uma marca de gênero. Afirmer ser um texto de autoria feminina, conseqüentemente, o coloca em aparente situação de rebaixamento, de literatura que não pertence ao domínio geral, mas apenas ao ‘feminino’.

Afirmar que a linguagem e a escrita são indiferentes à diferença genérico-sexual (que não existe diferença entre o masculino e o feminino), equivale a reforçar o poder estabelecido, cujas técnicas consistem, precisamente, em levar a masculinidade hegemônica a se valer do neutro, do impessoal, para falar em nome do universal. [...] A linguagem, a escrita literária, e as normas culturais, carregam as marcas deste operativo de violência sociomascuino, que subordina os textos a suas viciadas regras de universalidade. (RICHARD, 2002, p. 131)

Nesse contexto, surge então a necessidade de criar um sistema de referências autônomo, que valorize os modelos afirmativos de experiência feminina e que não marginalize suas singularidades, como ocorre com o sistema de interpretação e crítica tradicional. Esse é um dos papéis da crítica literária feminista. Em contrapartida, apesar de tal questionamento extremamente válido, também não podemos trancafiar a produção cultural das mulheres sob o rótulo taxativo do feminino e lá deixá-la relegada a um único prisma teórico (até porque não há esse consenso na crítica feminista). Isso seria negar o caráter simbólico e criativo da literatura, capaz de subverter tais mecanismos de diferenciação. É preciso também sair da “zona do gênero”, e reafirmar o valor dessa literatura frente à própria tradição crítica e literária; o que “obriga a crítica feminista a pensar o feminino em tensão com o marco da intertextualidade cultural e não como uma dimensão que deve se manter isolada, ausente dos processos de normatização da cultura” (RICHARD, 2002, p. 136).

Defendemos, sim, que textos produzidos por mulheres sejam trazidos à tona sob um olhar problematizador das relações de gênero, que questione a produção cultural sob a perspectiva hegemônica, revelando outros olhares possíveis; que evidencie as marcas de gênero do texto, e que não as apague; sobretudo, que desmistifique os modelos assexuados e estanques de interpretação, mas possibilite a produção de uma crítica textual inquieta frente aos postulados teóricos tradicionais, engessados através da reafirmação do cânone quanto à sua neutralidade. Dessa forma, trabalhamos sob uma perspectiva de gênero, entendido como uma construção cultural baseada na diferença sexual que distribui papéis sociais distintos às pessoas a partir de seu sexo. Ou seja, consideramos o *ser mulher* uma condição que não nos é dada naturalmente (como o *ser fêmea*), mas sim que é construída por uma determinada sociedade, assim como o *ser escritora* também o é. Conseqüentemente, o *ser mulher-escritora* traz uma combinação de dados culturais que precisam ser analisados por trabalhos que se propõem a abordar uma obra de autoria feminina sob uma perspectiva cultural. Portanto, abordamos a autoria feminina numa perspectiva que considera o *ser mulher* uma construção sociohistórica. “A crítica feminista tem se dedicado nos últimos tempos a questionar sobre a construção social do gênero, o que significa historicamente ser mulher. Essa reflexão considera as variáveis de tempo e espaço que contextualizam a abordagem” (KAMITA,

2006, p. 289).

2 Marina Colasanti

Marina Colasanti é oriunda de uma família italiana, mas nasceu na cidade de Asmara em 26 de setembro de 1937, antiga Etiópia, hoje capital da independente Eritreia, uma ex-colônia italiana na África, para onde seu pai, militar, fora enviado em 1935.

Quando, em conversas, digo que nasci na África, sei que o interlocutor me vê quase entre choupanas, elefantes ao longe, poeira erguida por um jipe, o sol abrasador recortando a silhueta da savana. A África, para os brasileiros, é sempre um filme da África. A minha África era uma cidade vibrante, divertida, que se modificava a cada dia, à medida que engenheiros e arquitetos erguiam os prédios encomendados por Mussolini para transformar Asmara na Pequena Roma. Uma catedral católica que parece ter vindo inteira da Itália, uma mesquita e uma grande igreja ortodoxa garantiam o abrigo da fé. Para acolher o corpo e eventualmente alimentar o espírito, um cinema de 1800 lugares, outro de 1200, os bares, os cafés, os restaurantes, as *ville* com os jardins floridos de buganvílias, as avenidas e ruas bordejadas de palmeiras e *flamboyants*. (COLASANTI, 2010, p. 18)

Essa passagem ilustra uma tentativa de desmistificar a imagem construída sobre a África para os ocidentais numa perspectiva eurocêntrica; processo cultural que Edward Said (1990) denomina *orientalismo*; por isso o esforço em destacar aspectos da modernidade em sua cidade, quando muitas vezes o que imaginamos sobre o continente é reflexo de representações literárias ou cinematográficas que trazem apenas um recorte – no caso da África, as savanas, o deserto –, sempre o associando ao atraso, o que ainda reflete uma compreensão da colonização como salvação; afinal o *orientalismo* é também “um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente” (SAID, 1990, p. 15).

Um olhar mais crítico sobre o contexto imperialista e as reais condições em que sua família italiana fora enviada para a colônia na África também aparece em outros escritos de Marina Colasanti. Em uma de suas crônicas, “O que me contaram” (2003), a autora relembra a infância na África, e denuncia, a começar pelo título, a incerteza dos fatos acerca do que lhe foi relatado quando ainda era uma criança, e dos quais, agora adulta, desconfia. A crônica termina com uma conclusão negativa da escritora face aos fatos de sua infância e de como fora, de certa forma, enganada. “Essas são as coisas que eu soube do país onde nasci. Que era dos outros, que tinha sido tomado, só aprendi mais tarde” (BARZOTO, 2006, p. 9). Colasanti morou ainda enquanto criança em Trípoli, capital da Líbia, passando sua infância, a partir dos quatro anos, na Itália. A autora partiu com a família para a cidade costeira de Porto San Giorgio em 1940, em pleno decorrer da segunda guerra, e posteriormente radicou-se no Rio de Janeiro, em 1948, após o fim da guerra. Sobre os acontecimentos históricos relativos a seu território de origem e a questão identitária decorrente desse processo, Marina Colasanti revela uma passagem bastante curiosa e reflexiva:

Durante a maior parte da minha vida fui Etíope. Italiana de família, registro e identidade, de olhar e de cultura, italiana antes de mais nada. Mas, além de italiana, etíope, *faccetta nera*. [...] Historicamente deixei de sê-lo em 1993, quando a Eritreia declarou enfim sua independência. Mas minha consciência foi puxada pelos cabelos antes disso. Outubro de 1985, Affonso e eu em Washington para um congresso de literatura Brasil/Portugal, tomamos um taxi. O motorista é conversador, logo pergunta de onde somos. “Brasileiros”, responde Affonso. E acrescenta, jocosamente, sabendo que isso sempre causa surpresa: “Mas ela é etíope.” “Etíope?” Uma surpresa diferente na voz do taxista, que indaga: “De que cidade?” Sempre, quando me fazem essa pergunta, respondo sabendo que não ligarão minha resposta a qualquer conhecimento prévio, e me pedirão para repetir apenas pela beleza do nome desconhecido. “Asmara”, respondo. Mas ele tem conhecimentos prévios, ah! Se os tem. É um eritreu exilado, vive em Washington com outros compatriotas que tiveram que deixar o país por questões políticas. E me passa uma descompostura educada porém firme: “Você não deve se dizer etíope se nasceu em Asmara. Asmara é a capital da Eritreia. E a Eritreia está em guerra com a Etiópia. Uma

guerra dura. Muitos estão morrendo para conquistar a nossa independência. Você não sabe disso?” Não, eu não sabia, pouco se fala da Eritreia no mundo. Nem ele soube que ali, naquele taxi, tive que dizer adeus a um país, e assumir outro. [...] E me perguntei em silêncio até onde pode a história alterar nosso pertencer. (COLASANTI, 2010, p. 24-26)

É possível perceber como a transitoriedade geográfica articula a vida e a obra da autora numa trama de conflitos e descobertas e como a guerra impactou sua formação, tornando-se *sua* guerra, embora *alheia*. Essa é a história, inclusive, de muitos nascidos em ex-colônias, de imigrantes e exilados. “Habitamo-nos a considerar o período moderno em si como espiritualmente destituído e alienado, a era da ansiedade e da ausência de vínculos. [...] A moderna cultura ocidental é, em larga medida, obra de exilados, emigrantes, refugiados” (SAID, 2003, p. 46). Esse aspecto, embora se trate de uma afirmação muito abrangente e, portanto, perigosa, é importante para pensarmos sobre a questão do deslocamento territorial, da construção da identidade nacional, e como esses pontos estão presentes na literatura e, principalmente, na poética colasantiana.

“O exilado sabe que, num mundo secular e contingente, as pátrias são sempre provisórias” (SAID, 2003, p. 58). Tal afirmação pode muito bem ser aplicada ao estudo dos poemas de Colasanti presentes no livro *Passageira em trânsito* (2009), embora Marina Colasanti não seja apropriadamente uma exilada. Mesmo assim, encontramos em seus versos registros da sua mobilidade, e a partir dela a marca da transitoriedade, do diálogo intercultural e de um tenso pertencimento. No seu caso falamos em migração, já que, segundo Edward Said (2003), o migrado encontra-se em situação ambígua, pois se trata de alguém que migra para outro país, no entanto, há uma possibilidade de escolha. Segundo Woodward (2000, p. 21), “a migração produz identidades plurais, mas também identidades contestadas, em um processo que é caracterizado por grandes desigualdades”. A voz lírica colasantiana é capaz de circular com naturalidade entre diversas paisagens e ao mesmo tempo de inquietar-se diante de cenários rotineiros, isso é uma característica do olhar do migrante, a respeito da situação de nacionalidade provisória, de não-pertencimento, mas também de não exclusão da pátria. Não há o estranhamento cultural, mas também não há o sentimento de aceitação cega.

Embora talvez pareça estranho falar dos prazeres do exílio, há certas coisas positivas para se dizer sobre algumas de suas condições. Ver “o mundo inteiro como uma terra estrangeira” possibilita a originalidade da visão. A maioria das pessoas tem consciência de uma cultura, um cenário, um país; os exilados têm consciência de pelo menos dois desses aspectos, e essa pluralidade de visão dá origem a uma consciência de dimensões simultâneas, uma consciência que – para tomar emprestada uma palavra da música – é *contrapontística*. (SAID, 2003, p. 59)

Hoje, no contexto de um mundo cada vez mais globalizado, parece ilógico falar em noções de pertencimento a um território; no entanto, a experiência revela que o contato cultural promovido pelo avanço tecnológico carrega as marcas da diferenciação cultural hierarquizada, que oprime manifestações não valorizadas em detrimento de outras, resultado de uma educação ainda não voltada para a convivência com a diversidade.

A globalização, entretanto, produz diferentes resultados em termos de identidade. A homogeneidade cultural promovida pelo mercado global pode levar ao distanciamento da identidade relativamente à comunidade e à cultura local. De forma alternativa, pode levar a uma resistência que pode fortalecer e reafirmar algumas identidades nacionais e locais ou levar ao surgimento de novas posições de identidade. (WOODWARD, 2000, p. 21)

A advertência de Kathryn Woodward (2000) nos alerta justamente para essa situação ambígua vivenciada pelos sujeitos nas “sociedades periféricas”, por um lado o impacto da globalização tende a apagar as noções de fronteira e pertencimento; por outro lado, há uma força que os impele à reafirmação de suas origens. Nesse sentido, podemos nos questionar até que ponto a fragmentação do sujeito pós-moderno representa um apagamento da noção de identidade. Acreditamos que a tensão parece mesmo ser o estado atual. “As mudanças e transformações globais nas estruturas políticas e econômicas no mundo contemporâneo colocam em relevo as questões de identidade e as lutas pela afirmação e manutenção das identidades nacionais e étnicas”

(WOODWARD, 2000, p. 25). A exposição de Said (2003) se refere a uma forma de apreensão do mundo mais ampla, consciente das justaposições, que não se fecha em sua perspectiva local, mas que se encontra aberta para a realidade da diversidade cultural. Esse olhar do exilado (em sentido lato, daquele que experimentou a realidade de outras culturas), se por um lado pode gerar aversão ao que lhe é estranho, por outro lado pode reduzir o risco do julgamento ortodoxo sobre o outro e elevar o nível da simpatia compreensiva acerca da humanidade e suas diversas manifestações culturais. A voz lírica colasantiana, por exemplo, é muito mais curiosa do que inquisidora.

3 A terra em que nasci

O poema “A terra em que nasci” (COLASANTI, 2009, p. 97-98) se volta para a questão da identidade étnica-cultural, trazendo uma reflexão sobre a geografia da terra natal. É curioso observarmos a relação de curiosidade que Marina Colasanti lança sobre a terra em que nasceu. São, de fato, bastante frequentes poemas em que o eu lírico louva sua terra de origem, divagando sobre suas belezas naturais ou um passado de glórias. O poema de Colasanti traz aspectos geográficos e históricos da Etiópia; no entanto, o poema é muito mais reflexivo do que meramente contemplativo. Com relação à identidade cultural flutuante, fruto de uma trajetória de vida migrante, e as implicações dessa diversidade de experiências na vida da escritora, Colasanti defende o que se segue:

Minha identidade cultural, assim como a de um número crescente de pessoas no mundo inteiro, não é algo que se possa prender num mapa com um alfinete, como se espete uma borboleta sobre o veludo. Nasci na África, mas a África que guardo em mim é uma África colonial que já não existe, um país que mudou de nome três vezes, um punhado de fotos na gaveta. Ainda assim sou africana, única da minha família, e isso marcou de diversidade toda a minha vida. Cresci na Itália como italiana, mas sem ter uma cidade que fosse minha, pois morei em muitas. Aos dez anos fui viver no Brasil, e lá construí a segunda parte da minha vida. Hoje sou, para todos os efeitos, uma escritora brasileira. E, se é verdade que língua é pátria, como disse Fernando Pessoa, eu tenho duas. Qual o resultado disso na minha identidade cultural? A multiplicidade: um paladar italiano, um dançar brasileiro, trigais e palmeiras, a selva e o deserto. E a sensação, dominante, de que minha identidade cultural não é um bloco que me tenha sido dado por um país, por uma família, por uma ideologia, por uma escola ou por uma moral. É fruto de um conjunto de fatores que construíram meu olhar cultural sobre o mundo, e que me foram dados pela vida. (COLASANTI, 2008, p. 65)

A autora percebe que a realidade do deslocamento territorial passa a ser experienciada por um número crescente de pessoas ao redor do globo, como pontuam alguns dos autores que utilizamos anteriormente neste trabalho; por conseguinte, as raízes passam a não ser mais fixas, não sendo possível classificá-las espetando um alfinete no mapa que aponta para a origem.

A terra onde nasceu, na África, parte da antiga Etiópia, hoje Eritreia, era um território colonial italiano, passou por diversas mudanças políticas enquanto ela estava fora, de modo que a África que ela reconhece como ‘sua’ é apenas um punhado de fotos na gaveta, embora ainda se considere africana de ‘nascença’ (a única da família, portanto, a ter nascido em solo africano de certa forma a singulariza entre os seus). Há referência à Itália, o país de origem de sua família e de sua infância naqueles períodos de guerra. Foi na Itália que Colasanti se alfabetizou e o idioma italiano lhe é concebido como pátria. No Brasil ela considera estar vivendo a segunda parte de sua vida (desde os 10 anos), pois foi aqui que ela ‘fixou’ residência desde então. É para todos os efeitos uma escritora brasileira, mas reconhece que possui duas pátrias, a brasileira e a italiana. O resultado disso, afirma a autora, é a diversidade de sua identidade cultural, algo que não lhe foi prontamente dado e inculcido, mas resultado de um processo de vida que nunca esteve preso a uma

única realidade. Marina Colasanti, portanto, avalia de forma positiva a flexibilidade da identidade cultural, já que amplia as possibilidades de experiência. Vejamos como esse olhar cultural é lançado para a terra natal no poema “A terra em que nasci” (COLASANTI, 2009, p.

97-98).

A terra em que nasci

A terra em que nasci fende-se ao meio.
Foi o terremoto – dizem –
são as placas.
E sessenta quilômetros de chão
se rasgam
como pão.

Salomão, Salomão,
Não terias a Rainha de Sabá
nem mirra nem olíbano ou canela.
Retida em terra etíope pela fenda
a dama dos enigmas
não tomaria tua mão diante das cortes
não deixaria em tua boca seus perfumes.

Eu penso: carne, sangue,
mas nada disso é fato.
Fato é o machado invisível
a ferida que avança
e não se fecha.
Pode o etíope mudar sua cor
E o leopardo suas manchas?
Em trinta milhões de anos
ou em dez
a chaga chegará ao mar e
como macho o mar
se meterá com fúria
fenda adentro.
A terra em que nasci flutuará como ilha,
o mar
já não será Vermelho
e o leopardo
de espanto
terá perdido as manchas.

(COLASANTI, 2009, p. 97-98)

O poema se inicia com uma referência à geografia Etíope/Eritreia (é difícil precisar a qual país mais especificamente ela se refere pelos motivos históricos que já expomos anteriormente), “A terra em que nasci fende-se ao meio”. Ao conferirmos o mapa da região, percebemos que os dois países são divididos por uma grande cordilheira. Além disso, estão situados na placa tectônica arábica, uma região de forte atividade vulcânica e terremotos (“Foi o terremoto – dizem – / são as placas”), o que, inclusive, deu origem ao Mar Vermelho. Apesar de este poema não vir com a indicação do local e data, como em muitos outros do livro, sabemos que em 2005 houve uma grande erupção de um vulcão na Etiópia que provocou a abertura de uma enorme fenda no solo de cerca de 60 quilômetros de extensão (“E sessenta quilômetros de chão / se rasgam / como pão”).

A partir dessa informação geográfica, a voz lírica realiza uma viagem no tempo e passa a resgatar a história etíope, imaginando as consequências que a fenda atual poderia ter causado na época do rei Salomão e da rainha de Sabá (o envolvimento dos dois monarcas faz parte do mito da fundação etíope). Caso a fenda etíope houvesse surgido anos atrás teria sido um impedimento ao

encontro dos dois, pois a rainha estaria “Retida em terra etíope pela fenda”.

Salomão, Salomão,
Não terias a Rainha de Sabá
nem mirra nem olíbano ou canela.
Retida em terra etíope pela fenda
a dama dos enigmas
não tomaria tua mão diante das cortes
não deixaria em tua boca seus perfumes.

Salomão era o rei do antigo Reino de Israel e, de acordo com o Velho Testamento, encontrou-se com a Rainha de Sabá, que partira da África com destino a Jerusalém para testar o conhecimento do rei através de enigmas (“a dama dos enigmas”). Encantada com a sabedoria de Salomão, ela lhe presenteou várias especiarias (“nem mirra, nem olíbano ou canela”) e aceitou o monoteísmo judaico. Eles também teriam se envolvido e tido um filho (“não tomaria tua mão diante das cortes / não deixaria em tua boca seus perfumes”), que de acordo com a tradição etíope, deu origem à linhagem de seus imperadores.

Apesar da fama dessa história (já adaptada para o cinema), não há comprovações de tal enlace. Por isso o poema prossegue (“Eu penso: carne, sangue, / mas nada disso é fato”). Ao pensar sobre “carne” e “sangue” (elementos identificados como indicadores de ascendência e origem étnica), provavelmente a voz lírica estaria se remetendo à descendência dos dois, que teriam dado origem a um povo. Mas logo em seguida, finaliza o assunto, pois “nada disso é fato”, e retoma o tema inicial sobre a fenda, metaforizada como “ferida que avança / e não se fecha”, já que a fenda, sim, é um fato, resultado da ação de um “machado invisível” (a movimentação das placas tectônicas é uma ameaça invisível).

Eu penso: carne, sangue,
mas nada disso é fato.
Fato é o machado invisível
a ferida que avança
e não se fecha.

Na sequência, o eu lírico volta a imaginar situações através de questionamentos (“Pode o etíope mudar sua cor / E o leopardo suas manchas?”). O povo etíope é africano subsaariano (da chamada África Negra, em oposição à África Árabe, ao norte) e, portanto, tem em sua maioria, a cor da pele escura. Tal questionamento, provavelmente, refere-se ao fato de que o avanço do mar sobre a fenda faria a região deixar de fazer parte do continente africano, tornando-se uma ilha; ao afastar-se do continente, o povo etíope perderia seu elo com o restante da África subsaariana, representada aqui pela cor da pele. O mesmo vale para as manchas do leopardo, animal muitas vezes atrelado à fauna africana. Essa possibilidade de leitura fica mais clara na continuação do poema, em que se imagina que o leopardo perderá as manchas de espanto diante da nova geografia.

Em trinta milhões de anos
ou em dez
a chaga chegará ao mar e
como macho o mar
se meterá com fúria
fenda adentro.
A terra em que nasci flutuará como ilha,
o mar
já não será Vermelho
e o leopardo
de espanto

terá perdido as manchas.

É possível perceber como a autora estava bem informada sobre as descobertas geológicas na África, o que garante a esse poema um viés próximo à crônica (reflexão a partir de fatos atuais). Ela sabe que “Em trinta milhões de anos / ou em dez / a chaga chegará ao mar”, já que a região se situa abaixo do nível do mar, e que “A terra em que nasci flutuará como ilha”, separando-se do continente, e o mar, portanto, “já não será Vermelho”, já que se abrirá para o oceano.

Há então a construção de uma forte imagem a partir da comparação de tal processo natural ao ato sexual:

como macho o mar
se meterá com fúria
fenda adentro.

A partir do gênero das palavras (mar-masculino e fenda-feminino) há uma assimilação entre os papéis ocupados durante o sexo, em que o mar/macho penetra a fenda/fêmea. Além disso, tanto há a aproximação sonora entre as palavras fenda/fêmea, como a aproximação da imagem da fenda terrestre com a vagina, enquanto o avanço do mar/macho seria o pênis. Atente-se para a seleção das palavras “se meterá com fúria”, que demonstra a violência de tal ato/processo.

Este é um poema interessante para pensarmos sobre o sentimento de territorialidade, advindo da terra natal, afinal, trata-se da “terra em que nasci”, com um forte apelo tanto geográfico quanto histórico e memorialístico, nos moldes dos poemas épicos de glorificação da pátria. No entanto, esse poema não se configura na forma de um poema épico, ao contrário, o lirismo das reflexões sobre sua cultura é que o caracterizam, inclusive problematizando o mito de fundação. Podemos dizer, portanto, que o poema se apropria de elementos da tradição etíope e de uma descoberta científica atual sobre a geologia do local para relativizar a noção de pertencimento, ao passo em que toda a história poderia ter sido ou ainda poderá vir a ser escrita de forma diferente graças à fenda, alterando a configuração do que concebemos como “a terra em que nasci”, ou até mesmo de ‘povo’ e dos elementos característicos que formam a sua identidade coletiva dentro da nação. É possível ainda pensarmos na feminização da África, como um corpo materno que se abre através da fenda para a criação do novo povo, além disso, locais colonizados ou explorados sempre foram vistos como praticamente um corpo feminino a ser penetrado e extorquido.

4 Considerações finais

Marina Colasanti, em seu livro *Passageira em trânsito* (2009), expressa sua subjetividade lírica a partir de um olhar migrante e questionador, rompendo com as amarras que circunscreviam o horizonte de expectativas feminino ao lar. Após séculos de opressão, parcial silenciamento e luta constante, as escritoras contemporâneas conquistaram autonomia para produzir literatura abordando variados temas e perspectivas diversas – não sem ainda algum estranhamento por parte dos mais conservadores leitores ou críticos. Nosso trabalho buscou evidenciar a perspectiva feminina expressa na voz lírica colasantiana, ou seja, adotamos o entendimento de que o eu lírico dos poemas de Marina Colasanti assume uma perspectiva feminina (é construído a partir de uma experiência feminina própria) que evidencia as relações de gênero e que não deve ser apagada (ao contrário do que postulam os defensores da neutralidade literária), sob o risco de empobrecimento de sua capacidade expressiva. Em outras palavras, a carga expressiva atribuída pelos leitores aos poemas apresentados e discutidos considera o aspecto cultural em que estamos inseridos, e, portanto, não é um dado neutro o fato de terem sido escritos por uma mulher, ainda que acreditemos que Marina Colasanti escreve a partir desse lócus de gênero específico, mas também para além dele.

Referências

- BARZOTTO, Leoné Astride. A intervenção da memória nas crônicas de Marina Colasanti. In: **Terra roxa e outras terras** – Revista de Estudos Literários. Vol. 8. Londrina: UEL, 2006. [on line]. p. 2-10. Disponível em:
http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol8/8_1.pdf. Acesso: 14/07/2012.
- BOURDIEU, Pierre. O campo literário no campo do poder. In: **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 244-252.
- COLASANTI, Marina. **Minha guerra alheia**. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- _____. **Passageira em trânsito**. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- _____. Quando a diferença funda a identidade. In: PRADO, Jason; MAIA, Ana Cláudia (orgs.). **Diferentes heróis, diferentes caminhos** - Hans Christian Andersen. Traduzido e adaptado por Paulo Condini. Rio de Janeiro: Leia Brasil, 2008. p. 64-75.
- _____. O que me contaram. In: _____. **A casa das palavras**. São Paulo: Ática, 2003. (Coleção Para gostar de ler).
- DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. In: **Estudos de literatura brasileira contemporânea**. n. 26. Brasília, jul-dez, 2005. p. 13-71. Disponível em:
http://repositorio.bce.unb.br/bitstream/10482/7380/1/ARTIGO_PersonagemRomanceBrasileiro.pdf. Acesso: 27/04/2012.
- FUNCK, Susana Bornéo. O que é uma mulher? In: **Palavra e poder: representações na literatura de autoria feminina**. Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura. Vol. 20, N. 31. Brasília: UNB, 2011. p. 65-74.
- KAMITA, Rosana Cássia. Mulher e literatura: uma relação tão delicada. In: MONTEIRO, Maria Conceição; LIMA, Tereza Marques de Oliveira (orgs.). **Entre o estético e o político: a mulher nas literaturas de línguas estrangeiras**. Florianópolis: Mulheres, 2006. p. 281-290.
- LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. O feminismo com agente de mudanças no campo literário brasileiro. In: STEVENS, Cristina (org.). **Mulher e literatura 25 anos: raízes e rumos**. Florianópolis: Mulheres, 2010. p. 183-207.
- RICHARD, Nelly. A escrita tem sexo? In: _____. **Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política**. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 127-141.
- SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: _____. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46-60.
- _____. Introdução. In: _____. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 13-39.
- WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 7-72.
- WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do livro, 1990.

i Tássia Tavares de OLIVEIRA, Doutoranda.
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)
Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL)
E-mail: tassiatavares@gmail.com