

Debora Ricci - Vanessa Castagna - Fabio Mario da Silva  
(organização/a cura di)

**Estudos de Género em contexto  
italiano e de língua portuguesa**

(des)construir o género

**Studi di Genere in contesto  
italiano e di lingua portoghese**

(de)costruire il genere



EDITORA  
TODAS AS  
MUSAS



**Estudos de Género em contexto  
italiano e de língua portuguesa:**

(des)construir o género

**Studi di Genere in contesto  
italiano e di lingua portoghese**

(de)costruire il genere



Debora Ricci, Vanessa Castagna, Fabio Mario da Silva  
(organização/a cura di)

Estudos de Género em contexto  
italiano e de língua portuguesa  
(des)construir o género

Studi di Genere in contesto  
italiano e di lingua portoghese  
(de)costruire il genere

1ª Edição  
São Paulo  
Todas as Musas  
2022

Editor: Flavio Felicio Botton  
Supervisão Editorial: Fernanda Verdasca Botton  
Capa e diagramação: Studio Vintage Br  
Na capa/in copertina: Adriana Assini, Donna che legge, 2008, Madrid, Collezione privata.  
<http://www.adrianaassini.it/>  
Debora Ricci ©  
Vanessa Castagna ©  
Fabio Mario da Silva ©

Comissão Científica/Comitato Scientifico:  
Angela Articoni – Università degli Studi di Foggia  
Angela Fedele – Università degli Studi della Toscana - Viterbo  
Carmen Petruzzi – Università degli Studi di Foggia  
Cristina Rosa – Università degli Studi della Toscana di Viterbo  
Gaspare Trapani - CEEC – Centro de Estudos de Comunicação e Cultura/UCP  
Henrique Marques Samyn – Universidade do Estado do Rio de Janeiro  
Iêdo de Oliveira Paes – Universidade Federal Rural de Pernambuco  
Patrícia Gonçalves – Universidade do Estado do Rio de Janeiro  
Roberta Trapè – University of Melbourne  
Vanessa Castagna – Università Ca' Foscari - Venezia

É proibida a reprodução total ou parcial desta obra sem a prévia autorização da organização.



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Kátia Aguilar CRB – 8/8898

E82	Estudos de gênero em contexto italiano e de língua portuguesa/ Studi di Genere in contesto italiano e di lingua portoghese: (des) construir o gênero/(de)costruire il genere /Organização de: Ricci, Debora; Castagna, Vanessa; Silva, Fabio Mario da. São Paulo: Todas as Musas, 2022. Ebook – PDF 416 p.  Bibliografia ISBN 978-65-88543-75-7  1. Estudos de gênero 2. Literatura portuguesa 3. Literatura brasileira 4. Literatura italiana I. Ricci, Débora II. Castagna, Vanessa III. Silva, Fabio Mario da.  CDD 869.9  Catálogo Sistemático Estudos do gênero 869.9; Literatura portuguesa 869.9; Literatura brasileira 869.91; Literatura italiana 853.
-----	--

Angela Articoni

*In memoriam*



## Sumário – Indice

Introdução – Introduzione .....	11
CAPÍTULO UM: CONTRIBUTOS ESPECIAIS/CAPITOLO UNO: CONTRIBUTI SPECIALI .....	13
Raccontare la violenza: Paola Drigo e il suo universo Antonella Cagnolati.....	15
Nísia Floresta: testemunha da unificação italiana Constância Lima Duarte .....	21
Florbela Espanca, contista e tradutora 1925-1930: contexto e coragem Chris Gerry.....	26
Inclusioni escludenti: una riflessione sull’origine e la diffusione longeva del cosiddetto genere non marcato Francesca Dragotto .....	45
Uomini e donne, parole, parole, /mulheres e homens, palavras ao vento, nos dicionários <i>Zingarelli</i> e <i>Aurélio</i> Philippe Simon.....	55
CAPÍTULO DOIS: OS ESTUDOS DE GÉNERO EM LÍNGUA ITALIANA / CAPITOLO DUE: GLI STUDI DI GENERE IN LINGUA ITALIANA .....	63
La Resistenza piemontese e la sua valenza per l’emancipazione femminile Aleksandra Janczarska.....	65
Helena Almeida e Gina Pane: il corpo come opera Alessandra Scappini.....	70
L’identità di genere in contesti multiculturali tra processi e pratiche di integrazione Angela Alessandra Milella.....	76
Tra militanza politica, attività letteraria e impegno femminista: il caso di Joyce Lussu Antonio Baglio .....	88
“Scrivere non è per me uno svago, ma una missione fin dall’infanzia”: i <i>Quaderni di lavoro</i> di Alba de Céspedes Cecilia Spaziani .....	95
La condizione femminile nell’ambiente di stampo mafioso in Sicilia Dominika Lipszyc.....	100
Donne di Marca. Dizionario delle Marchigiane Elena Santilli e Massimiliano Pinna .....	106

L'amicizia lanciata al volo: Giulia Niccolai e Monica Palma Elisabetta Chiacchella .....	112
La battaglia del sesso. La trasformazione del rapporto di coppia nella canzone italiana (1966-1989) Emiliano Longo.....	117
<i>O abuso</i> , l'abuso: la distanza tra legislazione e società in Italia e in Brasile Federica Belfiori.....	125
Cineromanzi italiani e ritratti femminili. Cortocircuiti di genere nel cinema a fumetti del secondo Novecento Gabriele Landrini.....	131
L'evoluzione diacronica della figura femminile nell'adattamento italiano dei Classici Walt Disney Gabriella Punziano e Rosa Sorrentino.....	138
Sguardo femminile e contesto omoerotico. Un confronto di sguardi: <i>Il bacio della Medusa</i> di Melania Mazzucco Gerardina Antelmi .....	156
Verismo e poetica dell'oppressione femminile nel romanzo di Neera Giulia Cilloni-Gaździńska .....	162
Regina di Luanto, scrittrice femminista Inés Rodríguez-Gómez.....	169
Confuse e felici. Le molteplici voci femminili di Carmen Consoli Laura Nieddu .....	173
Ordine patriarcale e claustrate ribelli nella letteratura italiana moderna Margherita Verdirame .....	180
Non c'era una volta la donna. Dall'Unità d'Italia al regime fascista Maria Grazia Colombari.....	185
Anne Charlotte Leffler: una femminista borghese nel Regno d'Italia Maria Pia Paternò .....	191
Tra le righe. Una riflessione sulla rappresentazione giornalistica italiana del femminicidio Paola Panarese e Juan Carlos Suárez Villegas .....	198
Per un cinema clitorideo vaginale. Il cinema collettivo femminista tra autocoscienza cinematografica, elaborazione teorica ed iscrizione della soggettività femminile Samuel Antichi.....	205
La prospettiva di genere nello studio del bullismo, attraverso la Teoria dell'Attaccamento: l'indagine psicosociale e l'esperienza clinica Vanda Fontana e Elisabetta Scalisi .....	211



Generi al rovescio e rovesci di genere in <i>Lettera da Casablanca</i> di Antonio Tabucchi Veronica Frigeni.....	224
CAPÍTULO TRÊS: OS ESTUDOS DE GÊNERO EM LÍNGUA PORTUGUESA/ CAPITOLO TRE: GLI STUDI DI GENERE IN LINGUA PORTOGHESE.....	
O folhetim no feminino: a participação de Ana Augusta Plácido na imprensa luso-brasileira Adriana Mello Guimarães .....	233
“Violência e relações conjugais, em <i>A Costa dos Murmúrios</i> e no conto “Marido”, de Lídia Jorge Albertina Ruivo .....	239
Maria Sara e Ouroana: uma leitura das mulheres de poder na <i>História do Cerco de Lisboa</i> Aldinida Medeiros e Jaqueline Vieira de Lima.....	246
A loucura como lugar-comum literário e teológico, no desempenho da comediantes <i>dell'arte</i> Isabella Andreini Ana Portich .....	253
Ines Piacesi, uma intrépida jornalista Angela Laguardia .....	261
Fluxos da vitalidade feminina em Clarice Lispector Betina Ruiz.....	264
Vestígios de um corpo desobediente: a opacidade do Outro em <i>Um amor incômodo</i> de Elena Ferrante Emília Rafaelly Soares Silva.....	270
O eu e o outro: a alteridade na construção da personagem Bel, na obra <i>Bisa Bia, Bisa Bel</i> , de Ana Maria Machado Giuliana Bergamo .....	279
A representação e o corpo da mulher no samba: a ilustração do contexto social brasileiro nas rodas de samba Grazielly Alessandra Baggenstoss e Beatriz de Almeida Coelho .....	284
A Paródia a Cláudia de Campos João Paulo Duque Löbe Guimarães.....	293
Menina e Moça, pioneira na questão de gênero João Pedro Góis .....	299
Imagens do corpo feminino no tratado <i>Sobre as doenças das mulheres</i> , de Trotula di Ruggiero (séc. XI), e sua tradução para o português brasileiro Karine Simoni e Luciana Calado Deplagne.....	305
A voz das autoras da coleção <i>PerVersas</i> ecoa as múltiplas vozes femininas Márcia Plana Souza Lopes .....	313

A recepção da obra de Elena Ferrante no Brasil: tradução, fortuna crítica, pesquisa, grupos de estudo Maria Cecilia Casini e Mariana Cristine de Almeida .....	323
A instrução primária da mulher do fim de século à I República e o conceito de “feminino” nos livros escolares de Ana de Castro Osório Maria Cristina Pais Simon .....	329
Afrescos poéticos de uma poeta: Natália Correia Maria da Graça Gomes de Pina.....	340
O Cavaleiro de Oliveira e Félix José da Costa – Discursos apologéticos e filóginos sobre mulheres douradas em pleno século XVIII Maria Helena Pinto da Cunha.....	348
Nélida Piñon: a língua para arfar, viver e criar Maria Inês de Moraes Marreco.....	355
Comentários contra as mulheres em notícias <i>online</i> : uma abordagem pedagógica Mariana Araújo Simões de Carvalho .....	362
<i>Mirta</i> de Hilda Hilst: Violência e invisibilidade feminina no “Mundo das Letras” Matteo Gigante.....	373
Amélia de Leuchtenberg: a trama da condição feminina no século XIX Paulo de Assunção .....	384
Violência e relações de gênero: avanços e retrocessos Rogéria Alves Freire.....	392
“Raparigas com brincos de cereja” – estereótipos de gênero no romance <i>O retorno</i> de Dulce Maria Cardoso Teresa Coelho.....	399
Biografias das autoras e dos autores – Contributos Especiais / Biografie delle autrici e degli autori - Contributi Speciali .....	407

## Introdução

A partir do projeto *Estudos de Género em contexto Italiano e de Língua portuguesa*, iniciado por nós em 2014, com a colaboração de um grupo de investigadores/as e docentes de vários centros e universidades, temos discutido sobre as problemáticas de género na língua, literatura e cultura de países falantes de português e de italiano. Deste projeto resultou a realização de cinco congressos internacionais (em Lisboa, 2014; Nápoles, 2015; Lisboa, 2016; Viterbo, 2017 e Lisboa, 2018), envolvendo participantes de diversos continentes e a publicação da Coleção homónima constituída por quatro ebooks (incluindo o presente) e um livro, entre outras iniciativas.

Neste sentido, o Gabinete de Estudos de Género do CLEPUL - Universidade de Lisboa, em parceria com outras instituições (nomeadamente: CIEG - Centro Interdisciplinar de Estudos de Género - Universidade de Lisboa, Escritoras y Escrituras - Universidade de Sevilla, Cátedra Pedro Hispano - Universidade de Viterbo e o Núcleo de Estudos lusobrasileiros - Universidade de Veneza, entre outras), desenvolve este projeto de longa duração e abrangência sobre as problemáticas de género no âmbito sociocultural dos falantes das línguas nele abordadas.

Este volume apresenta contextos e perspectivas variadas sobre a história e estudos sobre mulheres, estudos de género e feministas, masculinidades, teoria *queer*, e tem por objetivo ser também um material de consulta para investigadoras/es, professoras/es e estudantes que se interessem por esses temas. O volume apresenta-se dividido em três sessões (Capítulo Um: Contribuições especiais; Capítulo Dois: Os estudos de género em língua italiana; Capítulo Três: Os estudos de género em língua portuguesa). Os textos que agora vêm a lume dão a conhecer abordagens teóricas, metodológicas e temáticas sobre os estudos de género aplicados aos vários ramos do conhecimento, tais como o cinema, a linguística, a história, a filosofia e a literatura, esta última através de autoras, algumas delas esquecidas, ignoradas ou subvalorizadas pela crítica e pela academia por razões de género e/ou orientação sexual.

As/Os Organizadoras/es

## Introduzione

A partire dal progetto *Studi di Genere in ambito italiano e di lingua portoghese*, al quale gli organizzatori e le organizzatrici di questo volume hanno dato vita nel 2014, in collaborazione con un gruppo di ricercatori, ricercatrici e docenti di vari centri di ricerca e università, si è molto discusso su problematiche di genere nell'ambito della lingua, letteratura e cultura italiana e dei paesi di lingua portoghese. Grazie ad esso sono stati realizzati cinque congressi internazionali (Lisbona, 2014; Napoli, 2015; Lisbona, 2016; Viterbo, 2017 e Lisbona, 2018), ai quali hanno partecipato studiosi e studiose provenienti da ogni parte del mondo che hanno altresì contribuito alla pubblicazione di quattro ebook e un libro (incluso il presente) facenti parte della Collana omonima.

Il Gabinete de Estudos de Género del CLEPUL - Università di Lisbona, insieme ad altre istituzioni (ricordiamo, tra le altre: CIEG - Centro Interdisciplinar de Estudos de Género - Università di Lisbona, Escritoras y Escrituras - Università di Siviglia, Cattedra Pedro Hispano - Università de Viterbo e il nucleo di studi lusobrasiliani - Università di Venezia) porta avanti il suddetto progetto che, come già ricordato, si occupa di tematiche di genere applicate all'ambito socioculturale italiano e lusofono.

Il presente volume ci fornisce innumerevoli contesti e prospettive riguardanti la storia e gli studi sulle donne, gli studi di genere e femministi, gli studi sulle mascolinità, gli studi queer e ha come obiettivo anche quello di diventare fonte di consultazione per ricercatori e ricercatrici, docenti e studenti che si interessino a tali tematiche. Il volume è diviso in tre sessioni (Capitolo Uno: Contributi speciali; Capitolo Due: Gli studi di genere in lingua italiana; Capitolo Tre: Gli studi di genere in lingua portoghese) e accoglie testi grazie ai quali si può approfondire la conoscenza di teorie, metodologie e tematiche sugli studi di genere applicati ai più svariati ambiti del sapere come il cinema, la linguistica, la storia, la filosofia e la letteratura, quest'ultima attraverso la scoperta di autrici, alcune delle quali dimenticate, ignorate o sottovalutate dalla critica e dal mondo accademico per questioni di genere e/o di orientamento sessuale.

Le curatrici/i curatori



Capítulo Um: Contributos especiais/  
Capitolo Uno: Contributi speciali



## Raccontare la violenza: Paola Drigo e il suo universo

Antonella Cagnolati

### Attraversare i confini: l'esperienza della scrittura

Durante il secolo XX le donne, dapprima in numero esiguo, poi sempre più numerose hanno dato l'assalto alle mura (vere e/o virtuali) per uscire fuori dai confini e mostrarsi come cittadine con pieni diritti: tale battaglia è rigorosamente narrata nei romanzi che in tal senso diventano davvero una discesa nell'inconscio per motivare, definire le scelte e comprenderne le causalità più nascoste. L'approdo alla forma scritta permette allora alla narrazione di articolarsi su binari più complessi, che si avvalgono di variazioni, rimandi, deviazioni dai progetti esistenziali, e che si vanno rimodulando sia su esperienze collettive che vicende personali, collegate a spazi e tempi certi nei quali l'io ha trovato la sua legittimazione.

Dobbiamo tuttavia specificare nel contempo la pericolosa contraddittorietà che pone le autrici in bilico tra la sfera privata, tradizionalmente riservata alle donne in quanto sesso debole sottoposte alla tutela dell'uomo, padre o marito che fosse, e la sfera pubblica nella quale si va a collocare il loro nuovo ed inusitato ruolo di "scrittrici". Il compromesso tra questi due ambiti distinti è nella realtà raggiunto, non senza forti inquietudini ed ansiose ricerche di istanze giustificatrici, attraverso l'acquisizione di una nuova consapevolezza del ruolo che andavano via via assumendo<sup>1</sup>.

Alla sfera "pubblica", ben lo sappiamo, appartiene per antica consuetudine l'attività letteraria: pur se donne assai colte avevano scritto in passato le loro devozioni, i diari o i libri di memorie, la fruizione di tali testi era stata intenzionalmente rivolta al privato, nella cerchia ristretta della propria famiglia, senza che si fosse mai presupposto un accesso più vasto verso un potenziale uditorio esterno<sup>2</sup>. La narrazione, con quel suo volgersi all'interno della coscienza e tendersi nello sforzo di recuperare i "vuoti di memoria", si qualifica come uno strumento di conoscenza di sé e di apertura della sfera privata verso l'esterno: in questa scelta rinveniamo la sfida, il coraggio, talvolta la sfrontatezza di mettersi in gioco, di raccontarsi – pur con evidenti operazioni censorie – per costruire una immagine, un ritratto che sfidi il tempo e sfaldi la maschera che spesso nasconde il vero Io<sup>3</sup>.

La soggettività femminile ha modo di esprimersi quando si squarcia il velo del silenzio e dell'omertà che circonda il proprio vissuto, ricomponendolo attraverso un orizzonte di senso: la costruzione del sé impone allora uno sguardo differente che illumina, inizialmente con luce sfocata, poi con nitore sempre più terso, altre storie circoscritte in un universo simbolico divergente rispetto alla tradizionale relegazione nell'annullamento della sfera privata. Per riconoscersi come soggetti capaci di portare nello spazio letterario le proprie vicende biografiche, le donne hanno dovuto impadronirsi di un lessico, conquistarlo pienamente e ricomporlo su un orizzonte di genere che desse legittimazione alla narrazione delle loro esperienze, attribuisse senso al loro vissuto, interiorizzando e rileggendo con un'ottica divergente le vicende storiche per ri-narrarle e ricomprenderle attraverso categorie non meramente costruite dal maschile.

La vita delle donne si muove in questo spazio complesso, nel quale convivono desideri di realizzazione personale, responsabilità familiari e impegni sociali accanto a modelli educativi tradizionali e nuovi progetti per il futuro. Agire in questo contesto non è né semplice e né facile tanto che spesso le strategie seguite dalle donne rappresentano ciò che si definiscono preferenze coatte, cioè più che scelte sono in verità pesanti e sofferte rinunce. Ovvero, quando le regole sociali sono declinate con modalità e tempi esclusivamente maschili le donne si rassegnano alle disuguaglianze sociali. La conquista è dolorosa: le conseguenze sono l'esilio, geografico e psicologico, la sensazione perenne di scandalosa diversità, la cupa volontà di distruggersi.

---

1 Antonella Briganti, *Protagoniste e vittime: le donne e la scrittura*, Milano, ESA, 1989.

2 Cfr. Antonio R. Daniele, *Insolite e ignote. Drigo, Brin, Bonanni: scritture femminili negli snodi del Novecento*, Firenze, Franco Cesati editore, 2020.

3 Anna Nozzoli, *La parete di carta: scritture al femminile nel Novecento italiano*, Verona, Gutenberg, 1989; Anna Santoro, *Il Novecento. Antologia di scrittrici italiane del primo ventennio*, Roma, Bulzoni, 1997.

Paola Drigo<sup>4</sup> fu una voce importante e originale della narrativa italiana ed è riconosciuta dalla critica come la scrittrice d'area veneta più rilevante della prima metà del Novecento. Tuttavia la sua fama non fu duratura, bensì alquanto temporanea<sup>5</sup>: la dimenticarono rapidamente, sia perché aveva trascorso gli ultimi anni della sua vita molto lontano dai centri letterari e intellettuali dell'Italia del suo tempo, sia perché le sue opere non riflettevano la dominante retorica fascista, che privilegiava narrazioni molto diverse e trionfanti<sup>6</sup>.

Dopo aver fatto il suo apprendistato come giornalista e narratrice nei più prestigiosi giornali dell'epoca: *La Lettura*, *Nuova Antologia*, *L'Illustrazione italiana*, il *Corriere della Sera*, Paola Drigo (pseudonimo di Paola Bianchetti)<sup>7</sup> iniziò a raccontare e descrivere le esistenze delle donne, colte nel loro vivere in differenti contesti sociali, dalla famiglia borghese alla realtà contadina e rurale dell'Italia degli anni Trenta<sup>8</sup>. Drigo scrisse molti racconti che vennero alla luce dal 1912 in importanti riviste letterarie che in seguito riunì in diversi volumi<sup>9</sup>. I temi principali, trattati dalla scrittrice nella sua produzione, sono molto diversi: si passa da una fase iniziale, in cui prevale la descrizione artificiale degli ambienti luminosi e vuoti della borghesia in cui visse, a una fase matura, in cui i protagonisti delle sue storie sono persone umili, povere ed emarginate, abbattute dal destino e dalle disgrazie<sup>10</sup>. Alcune storie sembrano aver raggiunto un buon livello letterario, come i personaggi femminili che affrontano la miseria, il pregiudizio, il desiderio sempre negato di ribellione e fuga da contesti brutali e violenti. La trama narrativa è spesso severa, essenziale, tuttavia, le dinamiche relazionali sono costantemente caratterizzate dalla richiesta pressante della semplice sopravvivenza, alla quale vengono sacrificati affetto e tenerezza. Uno sguardo pieno di dolorosa pietà viene rivolto nei confronti dei bambini, vittime sacrificate per amore della miseria e della brutalità morale, abbandonate e sfruttate dalle loro famiglie, il cui destino è segnato dalla tragedia della morte<sup>11</sup>. Di conseguenza, gli elementi fondamentali del suo lavoro sono già molto presenti quando Drigo si propone, non senza timore, di scrivere gli ultimi due romanzi della sua carriera, interrotta dalla malattia e dalla morte<sup>12</sup>.

Nel 1936 pubblicò due rilevanti romanzi *Fine d'anno* e *Maria Zef*. Quest'ultimo libro fu riedito dall'editore Treves nel 1938, e in seguito nel 1939 da Garzanti, con successive ristampe nel 1946 e nel 1953<sup>13</sup>. Formatasi alla scuola del Verismo, Drigo omaggia in qualche modo la corrente: ne esce una storia secca, nel senso dell'essenzialità, priva di qualsiasi orpello, ma fedele ad una linea che esalta un profondo sentimento di pietà per gli 'ultimi', per i reietti, per i morti di fame, un universo profondamente contadino e lungi ancora da qualsiasi ipotesi di riscatto sociale<sup>14</sup>.

4 Per un profilo biografico di Paola Drigo si veda il saggio di Paola Zambon, "Paola Drigo, le opere e i giorni", in Paola Drigo, Maria Zef, Padova, Il Poligrafo, 2011, pp. 27-44, e la "Nota biografica" in Paola Drigo, Racconti, Padova, Il Poligrafo, 2006, pp. 191-193; per una bibliografia aggiornata si consulti il sito Le Autrici della Letteratura Italiana. Bibliografia dell'Otto/Novecento, nel portale dell'Università di Padova: <http://www.maldura.unipd.it/italianistica/ALI/bianchetti.html> (consultato il 15 giugno 2020).

5 Elvio Guagnini, "Paola Drigo", in Francesco De Nicola e Pier A. Zanon (Eds.), *La fama e il silenzio. Scrittrici dimenticate del primo Novecento*, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 31-39.

6 Andrea Gallo, "Riscoperta di Paola Drigo", *Forum Italicum*, vol. XLI, n.º 1, 2007, pp. 225-229; Andrea Gallo, "Redescubrimiento de las autoras italianas del siglo XIX-XX: el caso de Paola Drigo", *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura*, vol. VII, 2010, pp. 60-66.

7 La scrittrice ha sempre firmato le sue opere con il suo cognome da coniugata come era usanza in quegli anni. Il suo nome da nubile era Bianchetti, Drigo quello della famiglia di suo marito Giulio.

8 Flora Maria Ghezzi, *Corpi imprigionati: scritture femminili del ventennio*, Diss. Rutgers University, 2001.

9 *La fortuna*, Milano, Treves, 1913; *Codino*, Milano, Treves, 1918; *La signorina Anna*, Vicenza, Jacchia, 1932.

10 Patrizia Zambon, "Paola Drigo", in Antonia Arslan et alii (Eds.), *Le stanze ritrovate. Antologia di scrittrici venete dal Quattrocento al Novecento*, Venezia, Eidos, 1991, pp. 256-264; Beatrice Bartolomeo e Patrizia Zambon (Eds.), *Paola Drigo settant'anni dopo*, Pisa, Serra, 2009.

11 M. Elisabetta Pontello Negherbon, "Una scrittrice veneta: Paola Drigo", *Aevum*, XXXVII, 5-6, settembre-dicembre 1963, pp. 502-526.

12 Manara Valgimigli, "Paola Drigo", in Manara Valgimigli, *Uomini e scrittori del mio tempo*, Firenze, Sansoni, 1943, pp. 197-219; Luciano Parisi, "Il silenzio di Paola Drigo", *Rivista di letteratura italiana*, vol. XXXIV, n.º 1, 2016, pp. 79-96.

13 Il libro venne presentato nell'edizione del 1937 del Premio Viareggio: ottenne un notevole successo, nonostante non riuscisse a vincere il primo premio. Cfr. Sara Carlini, "Maria Zef: il grande romanzo di una scrittrice 'minore' (Paola Drigo)", *Otto/Novecento*, vol. XXXI, n.º 2, 2007, pp. 77-100; Maria Corti, "Paola Drigo, Maria Zef", *Alfabeta*, vol. V, n.º 53, 1983, pp. 5-9; Ermes Dorigo, "Per Maria Zef", *Alfabeta*, vol. VI, n.º 67, 1984, pp. 9-11.

14 Barbara Marola, "Paola Drigo", in Barbara Marola et alii (Eds.), *Fuori norma. Scrittrici italiane del Novecento: Vittoria Aganoor, Paola Drigo, Rosa Rosà, Lina Pietravalle, Ferrara, Tufani*, 2003, pp. 69-133.



Il romanzo destò molto scalpore nella comunità letteraria italiana all'epoca della sua pubblicazione perché trattava in modo duro e netto tematiche che erano considerate tabù, con una forte volontà di denuncia e con una semplicità a tratti disarmante<sup>15</sup>. La trama, in realtà abbastanza scarna, ruota attorno a tre figure femminili (una donna, un'adolescente e una bambina) che sono al centro dell'intreccio narrativo e dalle cui relazioni scaturiscono le dinamiche fondamentali dell'intero romanzo<sup>16</sup>. Si tratta tuttavia di una mera apparenza di semplicità in quanto il romanzo procede intelligentemente mediante la presentazione di alcuni indizi e tracce che porteranno ad una epifania finale alla quale seguirà un gesto distruttivo e risolutivo, gesto che viene ampiamente giustificato dalle premesse.

È necessario quindi, prima di avventurarsi nella analisi delle tematiche che emergono, ricostruire il profilo delle protagoniste. L'esordio ci offre un primo quadro di una piccola comitiva che va per le campagne del Friuli lungo il fiume Piave a vendere oggetti di legno di poco valore con un carretto. Lo scarno drappello è composto da Catine, la madre, Mariute la figlia maggiore, la piccola Rosute di sei anni e il loro cane Petoti<sup>17</sup>. La figura di Catine ci viene presentata attraverso punti di vista divergenti e simmetrici: da una parte vediamo la sconfinata adorazione che nutre nei suoi confronti la figlia maggiore, la quale si preoccupa della sua salute malferma e dell'aspetto emaciato e stanco che fa intravedere i segnali di una corrosiva malattia la quale, pur nascosta e mai rivelata, la porterà alla morte; dall'altra, la considerazione che di lei hanno gli altri, in particolare le contadine e le massare che la vedono incedere con il suo fare goffo, sgraziato e che criticano il suo pessimo carattere, i suoi modi bruschi, la sua durezza: "vecchia forse non era, ma così logora e malandata da sembrare decrepita"<sup>18</sup>. Il carattere di Catine aveva un effetto negativo anche sulla figlia Mariute, una ragazza gioiosa e solare che, ormai adolescente, avrebbe avuto desiderio di vivere come tutte le altre sue coetanee, in serenità e con i primi accenni di interessi amorosi: "benché alta e complessa con larga spalle di montanara, era ella piuttosto una bambina che una donna, di tredici o quattordici anni appena, con un visotto tondo e ingenuo, e due begli occhi azzurri dall'espressione infantile"<sup>19</sup>. Il suo entusiasmo e la sua effervescenza, così come la sua bravura nel cantare antiche canzoni popolari nei giorni di festa sulle aie in occasione dei raccolti, erano frenati dagli sguardi tristi della madre e dal quel suo viso che dimostrava non solo stanchezza ma soprattutto delusione per la vita. La piccola Rosute, infine, era una creatura innocente e ingenua, legata alla sorella maggiore, ancora ignara delle durezze della vita "una bimba di cinque o sei anni, ... avvolta in uno scialle sdrucito da cui non sbucavano fuori che un ciuffetto di capelli rossi e la sommità di una guancia paffuta"<sup>20</sup>.

La rottura dell'equilibrio irrompe repentinamente nella storia con la disgrazia: Catine, ormai sfinita e sempre più cupa, dopo una notte passata a dormire in una stalla, crolla miseramente per strada e deve essere portata all'ospedale dove poco dopo termina la sua esistenza terrena. Il dramma è percepito in tutta la sua gravità da Mariute che comprende la solitudine in cui le due bambine sono state lasciate, la perdita dell'unica figura alla quale ancorarsi, visto che il padre, emigrato per far fortuna in America, era morto da tempo lasciandole prive di ogni sostentamento. Un breve, misero funerale e di Catine non resta più traccia se non nella memoria delle bambine.

Vaghi accenni che la narratrice dissemina nel testo fanno pensare a un qualche mistero nella tragica sorte di Catine, parole pronunciate a mezza voce, torbide allusioni che tuttavia non vengono colte dalle figlie, occupate a trovare il modo di sostentarsi. La loro condizione di piccole montanare, lontane dalla civiltà e dai comportamenti gentili ed educati, le priva anche dell'ipotetico interessamento del monastero che le accoglie per breve tempo e della ricca signora locale che vorrebbe adottare la piccola Rosute. Non sanno leggere, non sanno pregare, non sanno cucire né ricamare: quindi nessuno le accoglierà. Il dramma segna un passaggio epocale per Mariute: dall'adolescenza alla condizione di adulta, con in aggiunta la responsabilità della piccola Rosute. Si riproduce quindi inconsciamente il legame madre-figlia, segnato dalla tenace inseparabilità delle due sorelle. La condizione di orfane impone che qualche membro della famiglia si occupi di loro: entra così in scena la figura dello zio paterno Barbe Zef che le porta nella sua baita in alta montagna, un luogo sperduto e

15 Arnaldo Boccelli, "Scrittori d'oggi: Paola Drigo, Maria Zef", *Nuova Antologia*, vol. LXXII, n.o 1574, settembre-ottobre 1937, pp. 466-468; Arnaldo Boccelli, "Scrittori d'oggi", *Nuova Antologia*, vol. LXXIII, n.o 1581, 1 febbraio 1938, pp. 350-351.

16 La prima edizione fu pubblicata nel 1936 dalla casa editrice Treves di Milano. Seguirono molte altre edizioni (1939, 1982, 1998, 2003, 2011) e traduzioni in diverse lingue (tedesco, inglese, ceco, croato e spagnolo). Per le citazioni viene utilizzata l'edizione del libro pubblicata nel 2011 da Patrizia Zambon.

17 I nomi dei personaggi sono citati così come sono presenti nel testo, nella forma della lingua tipica del Friuli.

18 Paola Drigo, *Maria Zef*, Padova, Il Poligrafo, 2011, p. 50.

19 *Ivi*, p. 49.

20 *Ibidem*.

quasi inaccessibile durante i freddi mesi dell'inverno. Inizia quindi una diversa vita, sempre declinata nella miseria e nello squallore. Lo zio, curvo e sporco, è un tipo chiuso, taciturno, sfuggente, ostile, spesso dedito all'alcol; la sua baita è una stamberga piccola e trascurata: "una delle solite baite di alta montagna della cui povertà e primitività, senza averle viste, si ha difficilmente l'idea: colla parte inferiore costituita da muretti a secco, la superiore in tronchi di abete, il tetto aguzzo e sporgente"<sup>21</sup>. In tale ambiente così alieno per poter sopravvivere, le bambine si legano ancora di più una all'altra.

Con mirabile arte narrativa, Paola Drigo ci avvicina alla crudezza dei rapporti familiari: Barbe Zef ha accolto in casa le nipoti non per carità cristiana ma perché le sfrutta come manodopera sia per i lavori domestici che per l'accudimento delle pecore mentre egli va a lavorare a giornata presso altre fattorie. Cominciamo ad intravedere, riflessa nella sporcizia reale della casa, una miseria morale che si intuisce da vari episodi assolutamente coerenti con la direzione che la narratrice ha impresso alla trama stessa.

Due eventi si intrecciano a complicare la convivenza tra zio e nipoti. Rosute soffre per un piede malato e deve essere portata all'ospedale, con grande preoccupazione di Mariute che non vorrebbe lasciarla sola. Il distacco brusco dalla sorella le pare un tradimento nei confronti della memoria della madre ma non può opporsi a tutto ciò per il bene della piccola. Sulla via del ritorno lo zio e la nipote sono accolti nella casa di ricchi proprietari terrieri per i quali Barbe Zef talvolta aveva lavorato: si assiste qui alla prima caduta morale dello zio nei confronti della nipote. Il ricco proprietario fa delle esplicite avances sessuali alla ragazza con abili tecniche, cercando altresì la complicità dello zio: "Compar Guerrino si passò la lingua sulle labbra e guardò golosamente la fanciulla. Indugiava con gli occhi sul suo seno un po' acerbo, sulle cosce che si indovinavano forti sotto la povera sottanella, sulla bocca rossa e carnosa"<sup>22</sup>. Non accade nulla di concreto ma Barbe Zef comincia a guardare la nipote, oggetto di attenzioni sessuali da parte di un uomo ricco e potente, con altri occhi. Si tratta di una fase cruciale per l'intreccio narrativo: nello sguardo dello zio Mariute non è più solo la nipote ma soprattutto una femmina, degna di essere usata sessualmente, un corpo che genera bramosie, che attira desideri e perversioni.

Dopo un lungo e faticoso cammino in mezzo alla neve, i due tornano alla baita, con un grosso fagotto di cibo e vino che è stata donato loro dai ricchi contadini. Contento e ristorato, Zef comincia a bere e a circuire la nipote, dapprima scherzosamente, poi senza proferire parola la violenta brutalmente, addormentandosi poco dopo stremato sul corpo di lei. Per Mariute, alla quale la nuova realtà si rivela in tutto il suo orrore, non vi è più scampo: costretta a lavorare duramente e a cucinare per lo zio, dovrà da ora in poi soddisfarlo sessualmente ogni volta che egli lo vorrà. Da lì in avanti i giorni si susseguono tristemente uguali, senza una luce di speranza: la baita diventa una prigione, una gabbia dalla quale Mariute sa bene che non potrà scappare. Lo zio si corica con lei e la prende ripetutamente, con violenza, fino a decidere di dormire sempre e costantemente nel letto con lei. Talvolta lo zio va a lavorare in pianura, lasciandola sola per giorni: allora Mariute si lancia fuori, corre fino a sfinirsi, fino al fiume, nella speranza che l'acqua gelida lavi via lo schifo che insozza la sua pelle e la sua anima.

Fino al giorno in cui Mariute si sente male: una debolezza la sfinisce, vede sul suo corpo piccole macchie rosse alle quale non sa dare spiegazioni. La memoria della madre le viene in aiuto: si ricorda che Catine si era recata spesso da una donna nel bosco, una guaritrice che abitava in una casa isolata, lontano forse quattro ore dalla baita. Approfittando dell'assenza dello zio, Mariute decide di recarsi dalla donna. Dopo un lungo cammino, trova la casa e, dapprima titubante, poi più sicura, bussa ed entra.

Qui avviene la sconvolgente epifania del romanzo: la guaritrice racconta a Mariute che sua madre veniva da lei perché la aiutasse ad interrompere le gravidanze, ad abortire i figli avuti come conseguenza dei rapporti sessuali che le imponeva il cognato Barbe Zef. Ma vi è di più: la madre aveva contratto da questi rapporti una malattia venerea che l'avrebbe condotta alla morte, se non si fosse fatta curare dai medici della città. E così era avvenuto. Dapprima assolutamente incredula, nella mente di Mariute si fa spazio un intero e completo mosaico: ora comprende perfettamente la reticenza della madre a farsi sfiorare dalle figlie e l'assenza di gesti affettuosi; capisce la durezza del carattere della madre negli ultimi anni della sua vita; vede chiaramente la perversione dello zio in tutto il suo orrore morale. Con angoscia, si rende conto che la stessa sorte potrà toccare a lei, lo stesso destino di malattia e morte. Una folla di pensieri la stordisce: che ne sarebbe stato della piccola Rosute? Forse che Rosute era figlia di Barbe Zef? Quante tribolazioni aveva dovuto sopportar la madre? Tutto adesso aveva un senso, una spiegazione.

---

<sup>21</sup> Ivi, p. 85.

<sup>22</sup> Ivi, p. 140.

Tornata alla baita, una decisione terribile la attende: lo zio le comunica che le ha trovato lavoro come domestica in una casa di città e che l'indomani stesso avrebbe dovuto partire e lasciare la baita. Nel frattempo Rosute sarebbe stata dimessa dall'ospedale e tornata a vivere con lo zio. Un altro terribile incubo si stagliava netto davanti ai suoi occhi: e se lo zio avesse usato violenza alla piccola? Mariute non lo avrebbe mai permesso. Gelida e silenziosa, armata di una incredibile forza d'animo, la giovane medita una soluzione che infine arriva. Dopo una frugale cena, pieno di alcol e dopo aver perpetrato l'ennesima violenza sessuale ai danni della nipote, Zef si addormenta pesantemente nel buio della cucina dove non brilla neppure la luce del focolare. Nel silenzio, senza fare il minimo rumore, Mariute afferra l'ascia e taglia di netto la testa dello zio: "e la lama lampeggiò nell'ombra. Mirò al collo, e vibrò il colpo. Non un grido: solo un fiotto di sangue"<sup>23</sup>.

Scevro di ogni pathos moralistico e umanitario, Paola Drigo ha l'imperturbabile forza epica dello scrittore capace di trattare oggettivamente la realtà e di rendere giustizia alle sue contraddizioni. L'autrice è riuscita ad esprimere la vita umiliata e oscura che scorre nel buio dell'abiezione, della sofferenza e dell'ottundimento, la vita di coloro che la sorte chiama soltanto a patire e a subire l'esistenza, impedendo loro perfino di capirla. È una vita indicibile, prigioniera del presente e della fatica, una esistenza che la letteratura stenta a raccontare o denunciare. Paola Drigo si cala invece all'interno di questo dolore e di questa brutalità, la racconta attraverso il linguaggio corporeo delle protagoniste, povere vittime di una violenza atavica e senza riscatto, dipingendo con parole crude e senza retorica la compresenza di degradazione e di candore verginale della sua Maria Zef, la sua stanca assuefazione alla propria condizione bestiale ed il timido, inespresso desiderio di una vita diversa. Il finale pare degno di una tragedia greca: vi domina la componente fatale, l'intreccio dei destini toccati in sorte ad essere umani ignari, e la morte assume inevitabilmente la dimensione di evento necessario per soddisfare l'esigenza di una giusta vendetta.

#### Dall'ingenuità alla consapevolezza: la maturazione psicologica di mariute

L'abilità narrativa di Paola Drigo costruisce lentamente il personaggio di Mariute, sia tenendo conto di una sua progressiva presa di coscienza della realtà morale e sociale in cui la giovane deve per forza di cose inserirsi, sia allineando, pagina dopo pagina, gli eventi che avranno una ripercussione drammatica nella sua psiche e la condurranno al gesto risolutivo finale. Seguiamo la sua evoluzione quindi da ragazzina chiusa nell'orizzonte familiare gelosamente custodito e vigilato dalla madre, fino alla scoperta di un universo esterno fatto di malvagità e corruzione che fatalmente le arrecherà danno.

L'esordio del romanzo ci presenta l'orizzonte di una esclusiva genealogia femminile, chiusa nel cerchio di sole tre figure, legate tra loro da vincoli di sangue: una madre, una giovinetta e una bambina<sup>24</sup>. Attraverso i gesti e gli sguardi, Drigo ci permette di intuire i sentimenti e le emozioni che sono in gioco nel loro rapporto: la giovane Mariute è sollecita e premurosa nei confronti della madre, la cui immagine si riflette nei suoi occhi come una donna spenta, affaticata, dai toni duri e anaffettivi, e tuttavia legata visceralmente alle due figlie, timorosa per la loro sorte e gelosa nei confronti delle altre persone che si possono avvicinare a loro. Tale ambivalenza troverà una sua spiegazione solo nella parte finale del romanzo, quando ogni tessera del mosaico identitario di Catine sarà messa al suo posto per comprendere appieno il panorama di dolore e violenza alla quale ella era stata sottoposta da parte del cognato.

Mariute ci appare nelle pagine iniziali del romanzo come una ragazzina solare, spensierata, felice di quel poco che le è concesso: una giornata di sole, una serata trascorsa in una masseria con le vendemmiatrici, il canto spensierato delle villette che ella conosce a memoria. Una creatura che vive nella natura e che è appagata dei doni che questa concede, pur nella estrema miseria e nell'assenza di un destino simile alle altre ragazze della sua età. Freno ineludibile alla sua sprizzante solarità è la corporeità dolente della madre che, soltanto con uno sguardo, spegne la sua vivacità e la riporta ai doveri e alla fatica. Mariute non si ribella, si sottomette di buon grado per evitare sofferenza e fatica alla sua adorata madre.

L'evento che determina una prima e rapida necessità di crescere è l'improvvisa morte di Catine: ella si accascia per strada, ormai allo stremo delle forze e durante la notte muore all'ospedale, lasciando così sole e abbandonate le due figlie. Mariute che, pur soffrendo molto, non si abbandona al pianto, sente il dovere morale di svolgere i compiti che spettavano alla madre: così si preoccupa per la sorellina Rosute e, tornata alla baita in montagna con lo zio, sfoga il suo dolore buttandosi in un lavoro frenetico per sistemare la povera dimora,

---

<sup>23</sup> Ivi, p. 188.

<sup>24</sup> Lori Ultsch, "La genealogia del personaggio e le 'figure in penombra' di Paola Drigo", *L'Anello che non tiene*, vol. XV, nn.0 1-2, 2003, pp. 31-57.

per procacciare cibo, per fare tutto ciò che prima era compito di Catine. Si tratta di un capovolgimento repentino e totale al quale la giovane si adatta di buon grado per non essere un peso allo zio e non fargli prendere la drastica decisione di abbandonare le due nipoti al loro destino di orfane, magari rinchiudendole in un orfanotrofio.

L'assunzione di responsabilità domestiche e la forzata maturazione non impediscono tuttavia la presenza di una episodica regressione nella spensieratezza: così Drigo si attarda nella descrizione di alcuni gioiosi momenti di allegria e di serenità<sup>25</sup>, durante i quali Mariute pare dimenticare la sua condizione di povera orfana e illudersi di poter vivere come le altre sue coetanee. L'alternanza tra realtà ed illusione viene altresì rafforzata da altri episodi che segnano inesorabilmente il cammino della giovane verso il baratro<sup>26</sup>. Le lusinghe alla sua bellezza e la generosa offerta di un aiuto avanzata dal ricco e potente Compar Guerrino nascondono in realtà un bieco tentativo di adescamento, una volontà di piegare la resistenza della giovane per finalità di sfruttamento sessuale: Mariute non se ne avvede e, avida di complimenti, non intuisce la perfida trama fino alla cruda rivelazione dello zio: "Tu piaci al gobbo – dichiarò a un tratto battendo con disprezzo la bottiglia sulla tavola. – Che credi? [...] Tu gli piaci, ti dico. Ha messo gli occhi su di te. E da me si aspetta che io gli faccia da ruffiano"<sup>27</sup>.

Mariute non arriva a comprendere neppure il mutamento dell'atteggiamento dello zio nei suoi confronti: così nella sequenza che precede lo stupro, ella gioca e scherza fino alla drammatica rottura. Solo il giorno seguente in lei avviene lo sconvolgimento provocato dalla violenza subita si fa consapevolezza brutale che si mescola (ancora indistintamente) alle dure prescrizioni che affioravano nei suoi ricordi sbiaditi: si rammenta così dei divieti che Catine aveva imposto al cognato, le sovviene il dubbio sulla paternità di Rosute e si rende conto improvvisamente della evidente somiglianza che la piccola mostra con Barbe Zef: stessi capelli rossi, stesse lentiggini, stesso volto.

La triste ed umiliante condizione in cui Mariute vive dopo lo stupro (e i brutali rapporti sessuali che lo zio pretende e che si ripetono sempre più frequentemente) lasciano un duro segno sul suo corpo e sulla sua anima:

Nei giorni che seguirono, ella parve aver accettato dalla sorte anche questo, come aveva accettato tutto il resto. Ma la povertà, la solitudine, l'aspra fatica, le aveva accettate con occhi ridenti ed ingenui, le aveva accettate cantando: 'questo' le aveva foggiate improvvisamente un volto duro, spento, l'aveva invecchiata in pochi giorni di molti anni. Ella, che non aveva mai assomigliato a sua madre, ora, malgrado i capelli biondi e la pelle chiara, nell'espressione senza luce le assomigliava. [...] L'indifferenza, l'apatia più profonda le colmavano il cuore.<sup>28</sup>

Infine, si aggiunge la rivelazione fornita dalla curatrice che vive nel bosco: la finale agnizione sembra accelerare nelle mente di Mariute l'intrecciarsi delle varie scene alla quali aveva assistito e il vorticare rapido dei pensieri. Ormai ha compreso tutto: la sofferenza della madre, il suo ineludibile destino futuro. La sua unica sollecitudine si esprime nei confronti della sorellina indifesa che va protetta e accudita, senza che venga lasciata in balia del "mostro". La conseguenza è la presa di coscienza dell'esigenza di agire, di scegliere quindi un destino diverso da Catine: con abile strategia Mariute ordisce una trappola in cui lo zio cade ignaro<sup>29</sup>. Il finale così crudo e privo di emozione serve a riscattare tutte le sofferenze, tutte le violenze subite da madre e figlia. Con i toni catartici della tragedia greca, Mariute si trasforma in una divinità vendicatrice, una novella Giuditta che taglia la testa ad un bieco Oloferne, una Erinni vendicatrice dei torti subiti.

---

<sup>25</sup> A tale proposito si veda la descrizione della cena e del filò nella ricca cascina degli amici di Barbe Zef.

<sup>26</sup> Per esempio, il dono di una collana di finti coralli che Mariute riceve da Compar Guerrino, dono che la rende felice e lusinga la sua vanità di adolescente.

<sup>27</sup> Paola Drigo, *Maria Zef*, Op. Cit., p. 148.

<sup>28</sup> Ivi, p. 161.

<sup>29</sup> Antonio Illiano, "Realismo tragico di Maria Zef", in Antonio Illiano, *Invito al romanzo d'autrice '800-'900: da Luisa Saredo a Laudomia Bonanni, Fiesole, Cadmo, 2001, pp. 81-94.*

## Nísia Floresta: testemunha da unificação italiana

Constância Lima Duarte

Observar o mundo é uma grande ciência; analisar e comparar os costumes, os usos, os diversos graus de civilização dos povos, é o melhor estudo que o viajar pode propiciar. Mas, para que esse estudo seja feito com ordem e algum proveito, é necessário, antes de tudo, que o espírito esteja calmo e que o coração não gema a mais de 2.500 léguas da cara pátria que encerra a metade de sua vida!<sup>1</sup>

É triste ver-se, querer-se bem, para deixar-se logo em seguida! São, assim, no entanto, as ligações de turistas! Meu espírito ama as viagens, meu ser físico nelas se compraz, mas meu coração nunca será viajante.<sup>2</sup>

Percorrendo as páginas da história da literatura brasileira do século XIX, poucas são as referências que encontramos acerca de relatos de viagem,<sup>3</sup> apesar de tantos brasileiros terem viajado pela Europa e estudado em Lisboa, Coimbra e Paris. Entre os que publicaram alguma narrativa lembro Araújo Porto-Alegre, que divulgou anotações de sua excursão a Roma e Nápoles; Pereira da Silva (*Variedades literárias*); Marcos de Macedo (*Viagem ao Egito e lugares santos*), Conselheiro Lisboa (*Viagem às Repúblicas do Pacífico*) e Nestor Vitor (*Paris*).

E nesse rol dos viajantes brasileiros do século XIX, destaca-se um nome feminino: o de Nísia Floresta Brasileira Augusta. Nascida no interior do Rio Grande do Norte em 1810, como Dionisia Gonçalves Pinto, Nísia residiu em Pernambuco, Rio Grande do Sul e Rio de Janeiro antes de se mudar para a Europa, em 1849, e residir em Portugal, Inglaterra, Itália e França, até falecer, em 1885, em Rouen, na França.

Nísia Floresta foi pioneira em várias frentes. Por exemplo, foi uma das primeiras mulheres no Brasil a romper os limites do espaço privado e a publicar textos na grande imprensa, pois desde 1830 seu nome aparece em periódicos nacionais assinando artigos sobre o direito das mulheres, e também o dos índios e dos escravizados, a uma vida digna e respeitável. Aliás, nesse gosto pela polêmica e no fato de viver sempre à frente de seu tempo, estariam os traços de modernidade da autora. Entre seus principais títulos estão: *Direitos das mulheres e injustiça dos homens* (1832), que denuncia o preconceito contra a mulher na sociedade brasileira e desmistifica a ideia dominante da superioridade masculina; *Opúsculo humanitário* (1853) e *A mulher* (1859), que discutem questões relativas à educação e à condição feminina; e o poema *A lágrima de um Caeté* (1849), que, diferente da maioria dos textos indianistas, traz o ponto de vista do índio consciente de sua derrota histórica e inconformado com a opressão do invasor.

Foi no ano da publicação desse livro – 1849 – que Nísia viajou para a Europa voltando apenas duas vezes ao Brasil – em 1852 e 1872 –, para rever familiares, vender terras e publicar novos livros.

Se o registro de suas viagens não se tornou conhecido pelo público nacional, isso se deve principalmente por ter sido escrito em língua estrangeira e ficado muitas décadas esgotado. São eles: *Itinéraire d'un voyage en Allemagne* e *Trois ans en Italie, suivis d'un voyage en Grèce*. O primeiro foi publicado em Paris, em 1857, e traduzido para o português somente em 1982. O segundo, também publicado em Paris, em dois volumes, em 1864 e 1872, apesar de considerado por mais de um crítico uma obra-prima, em que a autora teria alcançado a culminância de seu esplendor intelectual, permaneceu inédito em língua portuguesa até 1998, quando teve seu primeiro volume traduzido e lançado em português. O segundo só recentemente foi traduzido e encontra-se no prelo.

Em ambos os livros – o da Alemanha e o da Itália – ela realiza o caminho inverso dos estrangeiros que iam “descobrir” o Brasil. Escritos sob a forma de diário ou de cartas aos parentes, seus relatos revelam as emoções e as impressões da autora diante das cidades e países que visita, bem como suas reflexões diante das ruínas e dos fatos históricos que presencia.

---

1 Floresta, Nísia, *Itinerário de uma viagem à Alemanha*, 2. ed., trad. Francisco das Chagas Pereira, apresentação e notas de Constância Lima Duarte, Florianópolis, Editora Mulheres, 1998a, p. 285.

2 Floresta, Nísia, *Itinerário de uma viagem à Alemanha*, 2. ed., trad. Francisco das Chagas Pereira, apresentação e notas de Constância Lima Duarte, Florianópolis, Editora Mulheres, 1998a, p. 116.

3 Este texto encontra-se ampliado em Duarte, Constância Lima, *Nísia Floresta: vida e obra*, Natal, UFRN, 1995.

*Itinerário de uma viagem à Alemanha* relata a primeira excursão realizada por Nísia Floresta ao país de Goethe, entre agosto e setembro de 1856. Ao todo, são 34 cartas dirigidas ao filho e aos irmãos que residiam no Brasil, em que a narradora descreve os momentos mais marcantes da viagem, reiterando a saudade e o quanto desejava fazer tal passeio com toda a família e não só em companhia de Lívia, a única filha presente. À medida que a narrativa se desenvolve, percebemos que essa correspondência cumpriu a função de preencher a solidão da viajante, convertendo-se num diário no qual, a autora, além de registrar as impressões do que vê, deixava-se levar pelo devaneio, tornando-se cada vez mais intimista.

O principal motivo da viagem à Alemanha foi a aproximação dos aniversários de morte da mãe, do pai e do marido, todos falecidos em agosto. Mas é interessante observar que se a morte a impulsionou para a aventura, essa, por sua vez, a conduz de volta à vida. “Viajar, repito-lhes, é o meio mais seguro de aliviar o peso de uma grande dor que nos mina lentamente”,<sup>4</sup> ela afirma em dado momento. E, à medida que o roteiro avança, ela fica menos melancólica, refere-se cada vez menos aos familiares, envolvida pela movimentação normal da viagem.

Mas examinemos *Três anos na Itália, seguidos de uma viagem à Grécia*. Diferente de outros viajantes que percorreram o país em algumas semanas, e ela mesma fez em sua excursão à Alemanha, a escritora demora-se agora por três longos anos, tempo mais que suficiente para conhecer e rever lugares que lhe interessavam, fazer amizades e residir ora em Roma ou Veneza, ora Florença ou Milão, e ainda conhecer a Sicília e a Grécia. O *séjour* italiano de Nísia Floresta inicia-se em março de 1858 e termina em meados de 1861, o que nos permite supor que, assim como alguns locais foram visitados mais de uma vez, a narrativa pode ter sido revista apesar das reiteradas negativas da autora sobre modificações do texto.

Em todo caso, dada a demora de sua publicação, foram necessárias algumas anotações de pé de página atualizando informações, como quando ela descreve o “desagradável trajeto de sete horas, por uma estrada árida e deserta” a caminho de Roma e depois informa que “no momento em que publicamos estas páginas uma estrada de ferro transporta passageiros, em duas horas, de Civita-Vechia a Roma”. O segundo volume, no qual aparece o maior número dessas observações, traz uma advertência aos leitores: lembra que o livro havia sido escrito *antes* dos “grandes acontecimentos” (a luta pela independência) que ali estavam sendo narrados.<sup>5</sup>

O primeiro volume de *Três anos na Itália* assemelha-se a um *diário de viagem*, enquanto o segundo toma a feição de uma *crônica histórica*. No primeiro, ela opera uma singular fusão entre as duas formas de diário, “o de viagem” e o “diário íntimo”, além de guardar uma semelhança com o gênero epistolar, quando se dirige a outra pessoa. Mesmo no diário, aqui e ali surge um vocativo com quem a narradora dialoga (ou “monologa”), que tanto pode ser alguém de seu relacionamento, como um personagem histórico, uma cidade ou um cidadão qualquer.

Essa oscilação entre diário íntimo, diário de viagem e mesmo carta vem caracterizar a narrativa dessa escritora que parece não conseguir tratar um tema objetivamente sem se colocar no centro da questão. Em praticamente toda a sua obra, os sentimentos e os pensamentos mais íntimos são divulgados, pois ela não hesita em registrar dados autobiográficos e revelar seu ponto de vista em letra impressa. Essa subjetividade poderosa também vai estar presente nesse texto, pontuando-o com reflexões, opiniões, e referências à sua vida particular.

Antes de Nísia Floresta, é sabido, muitos tinham sido os escritores que visitaram o solo italiano e fizeram apaixonados relatos de sua estada. Entre os mais ilustres lembramos Chaucer, que por duas vezes cruzou esse território no século XIV para conhecer Petrarca e a Renascença Italiana, e Montaigne, que descreveu tudo com pormenores em *Journal de voyage en Italie*. A segunda metade do século XVIII, considerada a “idade de ouro da viagem à Itália”, registrou um sem-número de relatos, como o do astrônomo francês Lalande, o do abade Coyer, e o de Goethe, que perambulou durante dois anos, de 1786 a 1788, escreveu sua *Viagem italiana*, composto de cartas dirigidas a Charlotte Von Stein, que se torna importante por conter a “educação do olhar” goetheano, e alguns princípios da “arte de viajar”, preconizados anteriormente por Rousseau. Entre os franceses, Victor Hugo e Chateaubriand também conheceram de perto esse país, assim como George Sand, Musset, Michelet, Lamartine e Mérimée, cujas obras revelam influências da excursão em terras italianas.

Como era quase de praxe, ao registrar suas impressões da terra italiana Nísia Floresta também vai mencionar os livros dos que a precederam. Afinal, referir-se a eles representava uma amostra de erudição além de uma atitude de reverência. São suas as palavras:

---

4 Floresta, Nísia, *Itinerário de uma viagem à Alemanha*, 2. ed., trad. Francisco das Chagas Pereira, apresentação e notas de Constância Lima Duarte, Florianópolis, Editora Mulheres, 1998a, p. 129.

5 Floresta, Nísia, *Trois ans en Italie, suivis d'un voyage en Grèce*, Paris, E. Dentu, 1872, v. II, p. 47.

Onde tantos grandes gênios, tais como Goethe, Byron, C. Delavigne e Lamartine vieram entreter-se com a sombra lastimosa do sublime cantor da *Jerusalém Libertada!* [Torquato Tasso] A minha pobre pena nada poderia acrescentar. Mas uma lágrima sinceramente derramada nunca é demais para uma desgraça, e essa lágrima foi, sem dúvida, a primeira derramada *por uma mulher brasileira* na prisão de Tasso.<sup>6</sup>

Assim, em *Três anos na Itália* ela intertextualiza o próprio relato com os mais conhecidos, principalmente os de Byron e Goethe, citando-os e comentando os pontos comuns entre seu comportamento e o deles. E apesar do numeroso repertório que encontra, ainda assim ela inovará o gênero, principalmente na abordagem sensível que faz do tempo presente italiano. O passado é importante sim, mas como referência para se compreender e valorizar o momento presente. Da mesma forma ela age com relação à Grécia: apesar de as fantásticas ruínas estarem diante de seus olhos, não deixa de observar como os jovens se comportavam e de se inteirar da situação política, social e cultural do país.

Não é, portanto, apenas uma turista que aí está, mas uma mulher portadora de uma consciência política forjada num passado de lutas contra o preconceito e as injustiças sociais. Nísia Floresta – é bom lembrar – desde a infância conviveu com fases revolucionárias em que se defendiam propostas liberais (em 1817 e 1824, em Pernambuco; de 1835 a 1838, com a Farroupilha, em Porto Alegre; e em 1848, com a Revolução Praieira, também em Pernambuco), responsáveis, aliás, pelas inúmeras mudanças de domicílio ao longo de sua vida no Brasil.

Por tudo isso, o relato nisiano tinha que ser diferente. As sucessivas derrotas liberais que presenciou marcaram seu olhar com outra sensibilidade, permitindo que ela visse tais momentos singulares de forma bem diversa da que foi vista pelos europeus. A autora tinha o olhar atento para a história da opressão, cujas ruínas à sua volta eram apenas um referente. A simbiose entre o autobiográfico e a narrativa de viagem contribuirá para tornar o seu relato um texto ímpar, diverso dos conhecidos até então.

Em *Três anos na Itália* observei alguns níveis narrativos. Um primeiro conteria a viagem propriamente dita, com as informações acerca de cada cidade, os contratempos, os passeios, as festas populares, as novas amizades, enfim, o conjunto de pormenores que preenchem cada instante presente de uma viagem. O segundo nível traria a incursão que realiza em seu interior, seja em busca de lembranças de um passado familiar, seja nos instantes em que se isola do presente exterior próximo e se refugia em experiências de caráter íntimo. E, em um último nível, o terceiro, teríamos a sua *imersão* pela História, com reflexões e tomadas de posição acerca dos acontecimentos político-sociais. O fato de ela ter conhecido Giuseppe Garibaldi na época em que residiu em Porto Alegre, por ocasião da Revolução Farroupilha, torna mais elucidativo seu entusiasmo pelo revolucionário italiano, quando ele toma a frente dos combates.<sup>7</sup>

A narradora revela-se uma sutil observadora e analista de comportamentos ao perceber os prenúncios da revolução que se aproximava, nesse momento-limite em que se encontrava o povo italiano. *Três anos na Itália* é precisamente o livro em que melhor se delinea a ideologia política da autora, tanto por ter sido realizado num momento de maturidade intelectual, como por refletir as transformações sociais e políticas italianas. Nísia Floresta, como *cronista* da história italiana, expõe seus pensamentos liberais, toma partido e defende com paixão seu ponto de vista.

Quando se detém no instante presente, a autora percebe a singularidade do momento que os italianos estavam vivendo e registra a insatisfação popular, as conversas em tom baixo, o clima de revolta para com as medidas impopulares do invasor austríaco. Seu texto está pontuado de passagens que se referem a tais questões, como: “quando a hora da ressurreição da Itália soar”; ou: “um boato político, ainda confuso como o de ondas distantes, está se espalhando no ar e sacudindo certos espíritos”. (II, p. 105) A autora vive e registra a experiência do momento pré-revolucionário:

Como em Roma, escuto sempre em Nápoles, apesar da vigilância da sua polícia inquisitorial, a expressão de um ódio concentrado contra o governo que se detesta, fingindo-se estimar. Esse estado de coisas poderá prolongar-se? Uma nova constituição outorgada ao povo napolitano será suficiente para desviar os espíritos da direção que tomam? Ou os grandes meios materiais de que dispõe o próprio rei assegurarão, sempre, a ele e a sua dinastia, esse trono aparentemente tão sólido? É o que não me parece absolutamente provável.<sup>8</sup>

---

6 FLORESTA, Nísia, *Trois ans en Italie, suivis d'un voyage en Grèce*, Paris, E. Dentu, 1864, v. I, p. 227, grifos meus. (Tradução minha)

7 Duarte, Constância Lima, *Nísia Floresta: vida e obra*, Natal, UFRN, 1995.

8 FLORESTA, Nísia, *Trois ans en Italie, suivis d'un voyage en Grèce*, Paris, E. Dentu, 1864, v. I, p. 190. (Trad. minha)

A esperança em tempos melhores é outro elemento que também pontua esta narrativa. No alto do Vesúvio, ela vê *além* da paisagem: naquele instante “reapareceu a esperança radiosa em uma nova era, que marcará a regeneração dos povos entorpecidos sob o peso das facções”. Seu olhar parecia enxergar sempre mais à frente, à frente mesmo da maioria dos pensadores contemporâneos, refletindo a necessidade íntima de se refugiar num outro ideal. Como o presente não correspondia aos seus anseios, ela busca o futuro, não mais o passado, em atitude que, ao final, não deixa de ser também uma solução romântica.

Ó futuro, futuro! quanta doce consolação não se experimenta ao pensar na melhoria e na felicidade que reservas a esta pobre Humanidade, já sujeita a tantos flagelos naturais e inevitáveis, arrastando ainda o pesado grilhão da escravidão física e moral, com o deplorável cortejo de desgraças!<sup>9</sup>

Voltar-se para o futuro equivalia, segundo a lógica do espírito romântico, a projetar para depois o desejo de justiça e de paz que não era possível no seu tempo. Havia entre os românticos uma preocupação de cunho libertário que ultrapassava a questão regional e até a nacional. Queriam abarcar a defesa de todos os oprimidos, de todas as raças. Esta herança da ideologia progressista ou utópica, cuja visão era universal, data dos fins do século XVIII e do início do XIX.

Possam os governos de todos os países civilizados escutar os gritos da agonia prolongada desses desgraçados oprimidos, brancos e negros! E que a libertação geral dos escravos no Novo Mundo como no Velho Mundo, assinalando uma das mais gloriosas épocas nos anais da Humanidade, evidencie a elevação das ideias do século dos maravilhosos progressos intelectuais.<sup>10</sup>

A autora estava em Messine, na Sicília, quando surgem nos jornais as notícias da deflagração do movimento revolucionário. Seu texto a partir de então reforça uma feição de crônica histórica, por conter não só transcrições de matérias jornalísticas relativas aos avanços e às vitórias dos liberais, como também cartas de Garibaldi à população e comentários da autora com “os votos mais ardentes pelo triunfo completo da revolução”. A cronista toma partido e não esconde em nenhum momento o quanto estava envolvida pelos acontecimentos.

O *Monitore Toscano*, *Il Movimento*, *Constitutionnel* e *La Nazione* são alguns dos impressos de que a autora extraiu notícias. Tais jornais contribuíram, pois, para atestar a veracidade dos fatos históricos que serviram de base ao texto nisiano. Em maio de 1860, por exemplo, *La Nazione* publicou um apelo às mulheres italianas para que incentivassem seus homens para ir à guerra, assinado por Garibaldi, que Nísia Floresta fez questão de incluir em suas anotações. O tom panfletário da matéria jornalística contamina o texto nisiano que, mais do que nunca, mostra-se partidário defendendo suas ideias com entusiasmo. Ao tratar do general italiano, assim ela se expressa:

Ele não é um diplomata nem um político profissional, [...] Ele é apenas um grande coração e um braço corajoso, devotados um e outro, há mais de trinta anos, à santa causa da liberdade, onde quer que ela se encontre às voltas com o despotismo.<sup>11</sup>

A entrada triunfante em Florença de Victor-Emmanuel – o rei soldado –, em 16 de abril de 1860, é uma das páginas que merece destaque nesta *crônica*. A autora realiza uma reportagem entusiasmada desse fato, acrescentando à descrição da figura real e do seu séquito, das cerimônias e homenagens que lhes foram prestadas, a descrição de momentos que antecederam esta entrada: os preparativos e a expectativa popular. O texto registra a euforia da véspera, com os hotéis e as casas lotadas de pessoas que afluíam de todos os lados; a decoração das ruas, com as janelas com guirlandas de flores; enfim, o clima contagiante de festa que se espalhou pela cidade.

Arcos de triunfo artisticamente decorados com emblemas foram erguidos em diferentes locais da cidade por onde ele deveria passar; seu busto e seu retrato emoldurados de coroas de louro ornamentaram a fachada de várias casas. De todas as janelas pendiam suntuosos damascos e estandartes tricolores que formavam, com numerosas guirlandas de camélias naturais e ramalhetes de mil flores variadas, um espetáculo admiravelmente belo, realçado

---

9 FLORESTA, Nísia, *Trois ans en Italie, suivis d'un voyage en Grèce*, Paris, E. Dentu, 186., v. I. p. 243. (Trad. minha)

10 Floresta, Nísia, *Trois ans en Italie, suivis d'un voyage en Grèce*, Paris, E. Dentu, 1864, v. I. p. 389. (Trad. minha)

11 Floresta, Nísia, *Trois ans en Italie, suivis d'un voyage en Grèce*, Paris, E. Dentu, 1872, vol. II, p. 291. (Trad. minha)



pelas graciosas e sorridentes fisionomias das damas florentinas, munidas de flores raras para jogá-las sobre o herói que elas esperaram com entusiasmo unânime.<sup>12</sup>

Por tudo isso, este “diário de viagem” se constitui num valioso documento para o estudo da História italiana, principalmente por conter em suas páginas a história observada pela perspectiva dos dominados. *Trois ans en Italie*, envolvido por um discurso de caráter histórico, guarda análises sensíveis e eruditas acerca do passado, do presente, da vida social e política, dos costumes do povo, enfim, de tudo que mais caracterizava a vida na Itália naqueles idos de 1860, além das citações de autores e obras, da multiplicidade de nomes de personalidades. O livro termina por compor um painel social-político, tornando-se uma importante fonte de pesquisa para estudos de natureza científica, referentes, por exemplo, à história, antropologia, sociologia, política, história da literatura e das artes.

Ao final, ela transcreve uma carta sua de despedida a Florença, que foi publicada nos jornais da cidade em 10 de julho de 1861, dia de sua partida, dando conta do seu carinho pelo país e pelas pessoas que conheceu. Como seu *séjour* nessas terras não se passou de maneira discreta, nem limitado ao âmbito privado de alguns poucos relacionamentos, de certa forma, justifica-se sua despedida pública.

As referências à experiência pessoal ou ao caráter autobiográfico presente em *Trois ans* não chegam a comprometer o testemunho de época que o livro possui, pois não impediram o registro da crônica política, da crítica cultural e das reflexões sobre a história daquele país. A autora se inclui deliberadamente na trama do mundo e passa a fazer mesmo parte do espetáculo ao emitir opiniões, tomar partido ou vibrar com a vitória dos revoltosos.

Enfim, esta é Nísia Floresta. Uma brasileira de olhar viajante e reflexivo; sujeito periférico, perspicaz e ousado, que dialoga de igual para igual com o discurso das metrópoles. Em sua trajetória de vida ela nada mais fez que ampliar os passos da jovem autora de *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*, que já anunciava, em 1832, uma postura ativa diante do olhar estrangeiro.

---

12 Floresta, Nísia, *Trois ans en Italie, suivis d'un voyage en Grèce*, Paris, E. Dentu, 1872, vol. II, pp. 276-277. (Trad. minha).

## Florbela Espanca, contista e tradutora 1925-1930: contexto e coragem

Chris Gerry<sup>1</sup>

### 1. Introdução: contexto e coragem

É quase uma banalidade afirmar que uma das tarefas fundamentais na aquisição de uma maior compreensão do processo criativo nas artes consiste em entender o contexto — histórico, cultural, social, político e económico, literário, profissional, pessoal e existencial, aos níveis macro, meso e micro — em que os artistas exercem o seu ofício, avaliam as suas realizações pretéritas e refletem aonde os seus esforços criativos os hão de levar no futuro. No entanto, uma componente relativamente pouco estudada desse contexto, cuja análise permitir-nos-á articular melhor os níveis societal, sectorial e individual que condicionam o labor artístico, diz respeito à interface multifacetada entre o contexto acima referido e os valores e as vivências, quer pessoais, quer profissionais, do artista ou artistas sob escrutínio. Mais especificamente, falamos da coragem que muitas vezes os artistas são obrigados a exhibir nas suas escolhas estéticas e profissionais: entre a musa e o mercado, entre a candura e o artifício, entre o risco e a segurança. Negligenciar a interação dialética entre as motivações pessoais e as forças contextuais que as moldam, fornece apenas um retrato muito parcial e distorcido de uma das forças-chave que subjaz o desenvolvimento dinâmico das artes criativas.

Ao identificarmos — na esfera da literatura, por exemplo — o contexto e as variáveis que condicionem a criação, receção e impacto de diferentes tipos de texto, colocamo-nos em melhores condições para avaliarmos mais detalhadamente a natureza da interação entre uma obra ou conjunto de obras e as circunstâncias da sua criação, assim como entre a sua criadora (ou o seu criador) e o ambiente circundante e, conseqüentemente, para compreendermos melhor a articulação dinâmica entre toda a complexa ecologia que rodeia as artes criativas e a cultura por elas produzida.

É nesta perspetiva que o presente artigo avalia algumas das circunstâncias históricas e culturais em que Florbela Espanca produziu a sua obra e transformou a sua atividade criativa, focando-se, em particular, na coragem que evidenciou quando, em 1925, optou por retomar a composição literária em prosa<sup>2</sup> que tinha ensaiado e abandonado no período correspondente à Primeira Guerra Mundial, assim se reinventando como escritora de contos<sup>3</sup> e tradutora de romances estrangeiros (Gerry 2009, 2010, 2011, 2012, 2015).<sup>4</sup>

---

1 Os meus agradecimentos a José Eduardo Reis (UTAD/ILC-Margarida Losa) e Filomena Morais (docente do 3º ciclo e secundário) por terem aplicado as suas impressionantes competências linguísticas a uma versão preliminar deste artigo, corrigindo o meu português quando necessário, e assegurando que as ideias-chave fossem expressas da forma mais clara possível. Quaisquer infelicidades remanescentes de natureza linguística ou de cariz argumentacional são, obviamente, da minha inteira responsabilidade.

2 Já em 1916, Florbela tinha escrito dois contos com a intenção de incluí-los numa planeada — embora nunca realizada — coletânea de poesia e prosa sobre os desafios que a mulher portuguesa enfrentava na Grande Guerra de 1914-18. Estes textos, intitulados “Amor de sacrifício” e “Alma de mulher”, bem como “A oferta do destino”, um exercício também escrito em 1916 na base de uma obra alegórica de Silva Pinto, são habitualmente incluídos nas edições da prosa completa de Florbela.

3 Quicá, Florbela ambicionava escrever romances, motivada (por um lado) pela perda de criatividade lírica que acompanhou a deterioração de seu relacionamento com o seu segundo marido e (por outro) estimulada pelos livros que tinha começado a traduzir. A sua narrativa mais extensa, “Mulher de perdição”, está incluída, convencionalmente, na coletânea *O Dominó Preto*; contudo, devido à sua forma inacabada e à ausência de qualquer indicação por parte da autora de que o texto fazia ou ia fazer parte desse projeto, o texto parece ser fruto de uma tentativa frustrada e abandonada de escrever um primeiro romance.

4 Ver, por exemplo, (1) Chris Gerry (2009), “Figurative resonances between the translation work and short story writing of Florbela Espanca”, *Revista de Letras, Vila Real (Portugal): UTAD*, n.º 8: pp. 271-293. (2) Chris Gerry (2010), “Biographical resonances in the translation work of Florbela Espanca”, in Maher, B. & Wilson, R. (orgs.) *Words, Sounds and Images in Translation*. Londres (Inglaterra): Continuum, pp. 26-44. (3) Chris Gerry & José Eduardo Reis (2011), “A outra Florbela Espanca: reflexões sobre a prosa romanesca e ficcional traduzida”. in Clara Sarmiento (org.), *Diálogos interculturais: os novos rumos da viagem*, Porto (Portugal): Vida Económica Editorial, pp. 181-202. (4) Chris Gerry (2012), “Florbela tradutora”, in Ana Luísa Vilela, António Cândido Franco, Maria Lúcia Dal Farra & Fabio Mario da Silva (orgs.) *Florbela Espanca. O espólio de um mito*. Lisbon/Vila Viçosa: Colibri/C. M. de Vila Viçosa, número especial (n.º 21) da revista *Calípolo*, pp. 163-183. (5) Chris Gerry (2015), “A tradutora (des) mascarada: acerca da permeabilidade entre os diferentes esforços criativos da autora-tradutora”, in *Obras Completas de Florbela Espanca*, vol. IV, *As Máscaras do Destino*, Cláudia Pazos-Alonso & Fabio Mario da Silva (orgs.), Lisboa, Editorial Estampa, pp. 41-64.

## 2. Florbela, a contista

Na opinião de Maria Lúcia Dal Farra (2002, p. 45) seria surpreendente se não houvesse alusão, em nenhum dos trabalhos em prosa de Florbela, quer aos temas que quase obsessivamente surgem e ressurgem na sua poesia, quer aos meios técnicos que habitualmente emprega para expressar liricamente os seus sentimentos mais íntimos. A estudiosa brasileira constata ainda que essas *idées fixes* encontraram terreno fértil quando, em 1925-26, Florbela afastou-se da poesia e ensaiou um género literário diferente — ou mais rigorosamente, quando retomou os experimentos da composição em prosa que tinha abandonado já em 1916.

Embora a poesia lírica seja considerada literariamente como um meio mais adequado do que a narrativa breve para comunicar — às vezes disfarçadamente — pensamentos ousados, confissões perturbadoras e atos íntimos, as referências autobiográficas, omnipresentes na poesia algo narcisista de Florbela, uma vez dissolvidas e reconstituídas pelo efeito osmótico da sua criatividade, renascem transmutadas nos seus contos, sejam sob a forma das narrativas de cariz sentimental ou regionalistas reunidas na coleção *O Dominó Preto*, sejam sob a forma das efabulações em homenagem à vida e morte do seu irmão contidas n' *As Máscaras do Destino*. Inevitavelmente, no processo de escrita literária, ao se transitar da composição de sonetos para a elaboração de prosa contista, operam-se alterações estruturais, abrangendo não apenas o volume e a densidade lexicais para expressar sentimentos complexos, mas também processos estilísticos inerentes ao género utilizado. Nessa mesma transição, efetuaram-se operações de aditamento e de elisão, próteses e sínopes verbais, por assim dizer, prescritas por norma genológicas e pela criatividade e inventividade estilísticas da autora. Dito de forma mais simples, na referida transição, e com igual inevitabilidade, acrescenta-se algo, deixa-se algo para trás, amalgama-se algo, não permanecendo nada exatamente como era.

Uma parte considerável da poesia e da prosa de Florbela reflete implícita ou explicitamente aspetos e comporta traços das suas atitudes e crenças muito particulares sobre a vida (que caracterizou como um agonizante encarceramento), sobre o amor (que considerou uma quimera viciante, esgotante e destrutiva) e sobre a morte (que julgou uma regressão libertadora ao estado original de natureza). Se os escritores que expõem algumas das dimensões mais íntimas das suas vivências pessoais manifestam uma atitude intrépida, já aqueles que através dos seus escritos defendem valores e comportamentos heterodoxos que a sociedade androcêntrica rejeita, exibem uma categoria muito especial de coragem, a do destemor, proclamado, por exemplo, no direito da mulher à autonomia socioeconómica, conjugal e sexual, ou mesmo no direito do indivíduo pôr fim à sua própria vida.

Os dois livros de contos de Florbela — *O Dominó Preto* (publicada apenas em 1982) e *As Máscaras do Destino* (1931) — abordam uma ou mais dessas preocupações, apresentando ao leitor uma complexa matriz de motivos interconectados (ver Anexo 1 - sinopse dos contos). Florbela examina o amor, a vida e a morte experimentados tanto pelos ricos (membros dos estratos que lhe eram socialmente superiores) como pelos pobres (por uma margem mínima, inferiores à sua própria classe social). Na primeira coletânea, representa obliquamente o motivo do direito da mulher a assumir a sua autonomia pessoal e profissional, mas também, mais diretamente, o da quimera fútil do amor. Embora as reflexões relativamente à vida e à morte estejam presentes n' *O Dominó Preto*, elas sobressaem com mais evidência n' *As Máscaras do Destino*, uma sequência de efabulações, refratadas pelo prisma cético das suas próprias crenças, experiências e observações sobre a estrela cadente que foi o seu irmão Apeles. Reiterada e profundamente, assoma nesses escritos a tese de que as nossas certezas sobre o mundo em que vivemos são constantemente desafiadas, a ponto de começarmos a correr o risco de nos tornarmos nos danos colaterais de uma guerra travada, em que esperávamos ser meros espectadores — entre a Vida (o inimigo de todos) e a Morte (o libertador último).

Em vários dos contos, a narrativa desenvolve-se tendo como pano de fundo o poder transcendental da natureza e a beleza da paisagem campestre, facto que levou alguns comentadores a designar a prosa de Florbela como panteísta, ou de detetarem nos seus contos uma dimensão regionalista. Porém, estas caracterizações não refletem a rica heterogeneidade nem a complexidade temática ou a heterodoxia filosófica dos dois livros de contos. A título de exemplo, tanto em “O regresso do filho” (narrativa que incide sobre a emigração contada por aqueles que aguardam o regresso dos seus entes queridos), como em “O crime do Pinhal Cego” (uma história de amor correspondido, condenado, vingado e finalmente, redimido pós-morte), se verifica que em ambos os textos — legitimamente categorizáveis como literatura regionalista e pontuados por episódios de um desenfreado pasmo panteísta pouco típico da literatura contista portuguesa da época — a autora procurou dar voz a personagens de estatuto socioeconómico baixo, sobretudo a mulheres cujas tragédias pessoais ocorrem pela simples razão de terem ousado perseguir a sua própria felicidade.

Tem sido sugerido por Livia Apa (*apud* Dal Farra 2002, p. 75<sup>5</sup>) que Ana de Castro Osório revelou nos seus contos — que incidiram também sobre relações conjugais e a igualdade de género — um índice de frontalidade, alicerçados numa vitalícia praxis feminista, superior ao dos escritos da sua contemporânea Florbela. Apesar de pertinente, essa comparação é reveladora de alguma parcialidade (em ambos os sentidos da palavra) hermenêutica, já que os propósitos literários e axiológicos das duas autoras-tradutoras eram completamente distintos. Enquanto a primeira se comprometeu na criação de obras ficcionais e não ficcionais de cariz essencialmente pedagógico, Florbela, através da sua poesia lírica e prosa curta, tinha em vista comunicar aos seus leitoras e leitores não somente o seu próprio sofrimento existencial, mas também o da condição de todas as mulheres — focando-se nos obstáculos que estas tinham de superar para se libertarem das normas morais e práticas sociais que, tuteladas pela lógica patriarcal, muitas vezes reforçada pela cumplicidade feminina, as colocavam num papel de subordinação social.

Em certa medida, muitos dos contos de Florbela debruçam-se sobre a “condição feminina”, embora o façam geralmente de modo menos obsessivo e narcísico do que os seus poemas. Neles se evocam amiudamente os obstáculos que impedem que as mulheres ganhem maior liberdade para se expressarem em vários planos das suas vidas, adotando ora uma perspectiva mais íntima e autobiográfica, ora uma postura mais perentória e socialmente relevante. Tendo em consideração o quão frequentemente Florbela enfatiza a perspectiva da mulher, em particular sob o duplo *leitmotiv* da dor do amor e da angústia da vida, é tentador categorizá-la como profeminista. Para uma poeta no início da sua vida criativa — filha ilegítima de um dileteante empresário de classe média-baixa, vivendo na província, num país periférico de Europa, nas primeiras décadas do século XX — a adoção consciente e a deliberada publicitação de valores tão heterodoxos não poderia deixar de ser tida como uma empresa pessoal e profissionalmente arriscadas.

Porém, tanto na sua vida como nos seus escritos, Florbela — embora muitas vezes imune às convenções sociais e aos imperativos morais da sua época, frequentemente evidenciou uma paradoxal atração, igualmente forte, face às vantagens e benefícios de uma respeitável existência burguesa. Na sua opinião, essa contradição tenderia a agravar-se no decurso da vida e somente se resolveria com a morte, tida como acontecimento escatológico, salvífico, restaurador da harmonia interior e cósmica. Em última análise, para Florbela, é indiferente seguir o coração ou as convenções; tudo se desmoronará, “tudo se derrete neste mundo”,<sup>6</sup> seja num lento afundar como o do barquinho de papel do menino Tonecas, narrado no conto “Amor de outrora”, seja numa imersão célere, como a do cálice do Rei de Tule, evocada em “Os mortos não voltam”.

Quando Florbela assumiu o desafio que se propusera de escrever contos, a prosa romanesca — quer erudita, quer sentimental — já se tinha historicamente consagrado como uma plataforma ampla (embora ambivalente quanto ao uso legitimador ou de crítica dos valores ideológicos dominantes) a partir da qual as mulheres podiam expressar um maior grau de autonomia artística e até mesmo contestar o limitado espaço que eram autorizadas a ocupar na economia e na sociedade. Independentemente da identidade de género, a maioria dos autores deste tipo de literatura chamada sentimental defendia mais ou menos explicitamente o *status quo* da feminilidade subordinada. No entanto, a partir das últimas décadas do século XIX, um crescente número de escritoras tentou minar — algumas sutilmente, outras de forma mais inequívoca — os pressupostos androcêntricos subjacentes à sociedade europeia e americana da época.

A partir da sua adolescência e ao longo da sua vida adulta, Florbela leu romances sentimentais por prazer e, mais tarde, como veremos, passou a traduzi-los profissionalmente. Não é de surpreender, portanto, que nos enredos de vários dos contos escritos para a coleção *O Dominó Preto* e em alguns dos contos de *As Máscaras do Destino* — coletânea que Lídia Jorge classifica de obra híbrida, devido à experimentação estilística nela tão abundante<sup>7</sup> — Florbela adota uma estrutura narrativa que já se generalizara no romance sentimental francês finissecular, e que, segundo Diana Holmes (2003: 17)<sup>8</sup> se enuncia segundo o esquema diegético “aposta – obstáculo – rival”.

5 Livia Apa, “Note sulla prosa di Florbela Espanca”, *Annali dell’Istituto Universitario Orientale — Sezione Romanza*, XXXII, 1, Nápoles, Itália, 1990, pp. 139-143. Maria Lúcia Dal Farra (org.), *Afinado Desconcerto* (contos, cartas, diário), São Paulo, Iluminuras, 2002.

6 Florbela Espanca, *Contos e Diário*, Rui Guedes (org., introd., notas), Lisboa, Bertrand Editora, 1995, p. 113.

7 Lídia Jorge, “‘As Máscaras do Destino’. Contos de Florbela Espanca: uma leitura com mitos”, in Florbela Espanca. *O espólio de um mito*, número especial de Callipole – Revista de Cultura, Lisboa, Edições Colibri/Câmara Municipal de Vila Viçosa, 2012, pp. 215-222.

8 Diana Holmes, “Decadent love: Rachilde and the popular romance”, in *XIX—Journal of the Society of Dix-Neuviémistes*, n.º 1, Setembro de 2003, pp. 16-28.

O renascimento cultural conservador que já tinha surgido na França no final do século XIX ajudou a cristalizar esse subgénero literário. A *intelligentsia* católica tinha procurado descontaminar a literatura popular e erudita, exortando as editoras a se esforçarem no sentido de promoverem publicações moral e espiritualmente mais edificantes, com o intuito de afastar os leitores da literatura sensacionalista que estava a ganhar cada vez mais popularidade. Na viragem do século, embora o apelo à defesa dos valores católicos tivesse começado a atingir os meios mais conservadores de Portugal, a dependência político-económica externa do país, o atraso social, a inércia cultural e a pequena escala de sua população alfabetizada determinou um rápido ressurgimento nacional da literatura católica, o que teria sido impossível sem recurso a obras literárias importadas.

Como se sabe, naquele tempo, primeiro quartel do século XX, ainda se esperava que as mulheres — independentemente de serem de origem nobre, burguesa ou humilde — se afirmassem social e moralmente apenas por meio conjugal, isto é, através da celebração de uma união, preferencialmente religioso, que as predispunha a desempenhar unicamente a função da maternidade e de renunciar a qualquer preferência pessoal em prol de estratégias familiares de mobilidade socioeconómica ascendente e/ou de defesa dos privilégios tradicionais de classe, não obstante eventuais mudanças ocorridas nos valores e aspirações das gerações mais jovens.

Uma vez que a arte em geral e a literatura em particular tendencialmente refletem os atritos gerados pela mudança social, não é de surpreender que os enredos da ficção sentimental supostamente moralmente aperfeiçoadora tenham contribuído para a representação crítica da erosão dos valores familiares tradicionais (quase indistinguíveis de os da aristocracia latifundiária em decadência) e da sua substituição por ideias e quadros de moralidade burgueses associados ao economicamente florescente *nouveau riche* comercial, industrial e profissional.

Porém, em contraste com a perspetiva típica do romance sentimental — muitas vezes concebido com o intuito de proporcionar leituras supostamente sadias e saudáveis — e contrariamente a algumas das narrativas desse paradigma traduzidas pela nossa autora, muitos dos contos de Florbela, extensivamente inspirados na sua própria experiência pessoal, serviram de suporte à sua visão heterodoxa, e não raras vezes algo contraditória, em matérias de costumes. De facto, em muitos deles Florbela tentou revelar e retratar a oposição entre a ideia do casamento como cárcere e a ideia de liberdade pessoal como projeto de vida. Enquanto ansiava pela existência estável e burguesa da família que nunca experimentara enquanto criança, encarou o casamento quando veio — e, no seu caso, veio três vezes — insuportavelmente sufocante. Nenhum dos seus maridos se mostrou capaz de lhe proporcionar as condições materiais e emocionais para que ela pudesse dedicar o seu tempo à escrita e, na realidade, nenhum homem lhe ofereceu um espírito gémeo para reverenciar como sempre reverenciara o seu irmão.

Ao contrário dos juízos maioritariamente depreciativos relativamente à qualidade da prosa de Florbela, emanando da primeira vaga de avaliações críticas — nomeadamente pela consideração de que se tratava de ficção mais popular do que erudita, saturada de estereótipos, e exibindo uma forma de expressão desmesuradamente efusiva e verborreica — concordo com Maria Lúcia dal Farra (2002, p. 72) quando opina que é somente nos contos escritos em 1916 que se pode legitimamente criticar a jovem autora por ter assumido posturas moralizantes mediante as quais os seus principais personagens parecem incapazes de se conduzirem por outros princípios que não os encapsulados nos valores sociais burgueses que, na realidade, constituíam a causa e não a solução do seu sofrimento. De facto, nos enredos de vários dos seus contos mais tardios, Florbela revisitará o tema da impotência humana face ao fogo cruzado entre os costumes convencionais e a autoexpressão individual, criando protagonistas, tanto masculinos como femininos, muito distantes de qualquer estereótipo banal.

Apesar do âmbito do presente artigo não permitir uma refutação detalhada das principais críticas da qualidade da prosa florbiana, julgamos importante, ao refletirmos sobre os dois livros de contos, ter em mente as três seguintes ressalvas.

Em primeiro lugar, dos dezasseis textos em prosa que Florbela contemplou publicar ou que se encontravam ainda numa fase de *work-in-progress*, não mais do que quatro dos seus enredos, a nosso ver, estão de acordo com a fórmula do romance sentimental popular, tal como este foi definido por Holmes (2003: 17). Dois dos enredos dessas narrativas, “Amor de sacrifício” e “Alma de mulher”, foram escritos quando Florbela mal saíra da adolescência. Já um dos dois textos que redigiu posteriormente, “Amor de outrora”, foi aparentemente destinado a ser incluído na coleção de contos desde a inceptção do projeto, enquanto o segundo foi considerado

pela própria Florbela<sup>9</sup> apenas como “primeiros ensaios (coisas para aproveitar) ou antes, para não aproveitar! Tolices!” — palavras sugestivas para qualificar um esboço de romance que talvez um dia concluísse (Gerry & Reis, 2008).

Em segundo lugar, estamos em crer que muitos dos críticos que afirmam que os contos de Florbela denotam um recurso excessivo a estereótipos, não tomaram em linha de conta o contexto histórico em que foram elaborados. O que é considerado como estereótipo num determinado estágio da evolução do sistema literário frequentemente é uma original inovação literária que só passa a ser encarado como estereótipo após a sua repetição sem fim o converter num recurso ideotemático universalmente reconhecível.

Em terceiro lugar, as acusações de prolixidade e de excessiva fraseologia melodramática demonstra uma surpreendente falta de familiaridade dos críticos com o o estilo de prosa com que os poetas líricos frequentemente se expressam. De facto, o estilo da prosa narrativa florbeliana reflete as sonoridades métricas, os simbolismos fonéticos e a efusividade subjetiva e interiorizada da sua poesia lírica, algo, aliás, que ocorre nas obras de prosa de outros poetas portugueses do século XX prosódicas, entre os quais os contemporâneos de Florbela, Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, apenas para dar dois exemplos. De facto, em vários dos seus contos, além de ocasionalmente escrever frases que refletem tanto a métrica como a rima de sua própria poesia lírica, de vez em vez Florbela repete uma determinada frase adjetiva a fim de conferir a um personagem uma certa espessura ou alteridade identitária.

A título de exemplo, no conto “As Orações da Soror Maria Pureza”, Florbela identifica reiteradamente a epónima criança-noiva transformada em criança-noviça não simplesmente por “Mariazinha”, mas por recurso a palavras ou sintagmas com valor de aposto, portadoras, sucessivamente, de um sentido de afetividade, de um juízo paradoxal e de um *pathos* pungente, tal como se pode verificar pelos seguintes exemplos: Mariazinha “pouco mais era ainda que um bebé!”; Mariazinha “quase um bebé, e já uma senhora!”; e Mariazinha “a noiva-menina de um noivo-morto”.<sup>10</sup> Já no conto “O Sobrenatural”, Florbela qualifica repetidamente os olhos da *femme fatale* do enredo, fazendo uso de procedimentos líricos, sobretudo a anáfora e aliteração “olhos verdes, oblíquos e semicerrados como os dos felinos”.<sup>11</sup>

Vistos desta perspectiva, os contos do primeiro livro de contos, e alguns do segundo, exemplificam como Florbela, na sua tentativa de transitar da poesia lírica para a prosa ficcional e, confiando na popularidade de um formato já familiar à maioria do público leitor, conseguiu, em certa medida, sequestrar — por assim dizer — a estrutura e a intenção da ficção sentimental popular, subvertendo-a para que os paradoxos da condição feminina e da instituição matrimonial pudessem ser abordados, investigados e difundidos de uma forma menos moralizante. Cumpriu esse objetivo através da adoção de uma perspectiva psicológica mais reflexiva, que, aliás, acabou por se revelar muito mais sombria do que a comum representação do mundo feminino à época.

### 3. Florbela a tradutora

Tradicionalmente, o estereótipo do que é um tradutor está associada à ideia de um agente mediador, neutro, atuando como um conversor, linguisticamente equipado de um texto de uma língua de partida, estrangeira, para um texto de uma língua de chegada vernácula, destinado a um público leitor local. Considerado uma espécie de artesão erudito motivado por considerações mais estéticas do que pecuniárias, o tradutor, nessa aceção, dispunha ainda de um nível de autonomia suficiente para desenvolver os seus próprios projetos. Porém, numa perspectiva contemporânea, constata-se que a globalização e a mudança tecnológica têm vindo a transformar os gostos dos consumidores, a fazer emergir indústrias virtuais até recentemente inexistentes e inimagináveis, e obrigando editoras e tradutores a se adaptarem a essa nova realidade. Hoje, os que se dedicam à tradução erudita, embora menos negligenciados do que no passado, enfrentam no seu quotidiano um novo contexto que, constantemente, corrói a sua autonomia limitada, a sua criatividade ainda negligenciada, e a importância do seu papel ainda pouco valorizado no diálogo intercultural. Quanto às legiões de tradutores engendradas pelos novos meios de comunicação, apesar de gozarem de uma autonomia ainda mais constrangida e uma invisibilidade quase total, têm a potencialidade — através das suas competências linguísticas e técnicas, bem como das suas sensibilidades solidárias para com os pares — de reivindicarem uma maior valorização tanto da sua participação atual na economia como do seu potencial contributo para uma futura comunicação intercultural mais justa e transparente.

---

9 Florbela Espanca, 1995, op cit., nota de rodapé, p. 35.

10 Florbela Espanca, 1995, op cit., pp. 223, 225 e 229, respetivamente.

11 Florbela Espanca, 1995, op cit., pp. 236, 237, 240, 247.

As origens da verdadeira profissão tradutológica, no sentido moderno do termo, remontam ao século XIX: o crescimento da classe média europeia estimulou a procura de livros e periódicos, motivando jovens instruídos não somente a lerem com maior regularidade, mas alguns deles mesmo a procurarem emprego numa cadeia de valor cultural e criativa em plena expansão, que, rapidamente, viria a abranger as editoras, tipografias, bibliotecas e livrarias, assim como a imprensa escrita e os incipientes setores publicitário e tradutório. Para as jovens mulheres, a atividade remunerada da tradução representou uma oportunidade — eventualmente a primeira e única — de estabelecerem um grau de autonomia pessoal e económica capaz de afrouxar e mitigar os constrangimentos impostos pela família patriarcal e o androcentrismo prevalecente na sociedade em geral. Uma minoria ínfima de entre os jovens qualificados teria até sonhado com a possibilidade de desenvolver, paralelamente às suas atividades profissionais, uma carreira como escritor ou escritora. Para aqueles que ambicionavam ser autores, a tradução proporcionava um meio de gerar fundos próprios que lhes permitiriam dedicar mais tempo aos seus próprios projetos criativos.

Face à necessidade de satisfazer a procura crescente, as editoras passaram a ter a necessidade de recrutarem indivíduos com competências linguísticas para traduzirem *best-sellers* já publicados nas línguas hegemónicas da Europa e das Américas. A nova onda de traduções funcionava como uma correia de transmissão tanto de inovações culturais como de ideologias retrógradas vindas do exterior. As primeiras prometiam ser um aríete que invadia as cidadelas adormecidas da cultura portuguesa do século XIX, enquanto as segundas ameaçavam escorar as fundações decadentes sobre as quais o edifício da tradição retrógrada ainda se erguia. De entre as questões tratadas pela literatura importada, quer a indecorosamente desafiadora quer a militantemente defensora do *status quo*, destacaríamos vários debates finisseculares sobre temáticas interrelacionadas a respeito da vida e morte (contraceção, aborto, eutanásia, suicídio), do casamento (sacramento dinástico *versus* contrato amoroso, infidelidade hipócrita *versus* divórcio legal), e do género e orientação sexual (liberdade, igualdade, desestigmatização). Estas temáticas não apenas interessavam às mulheres em geral, mas a todas aquelas que, ao se lançarem nas suas carreiras, experimentavam em paralelo, e paradoxalmente, uma autorrealização pessoal e uma continuada sujeição a uma ordem ditada por homens. Tomando em consideração quer estas novas temáticas literárias, quer a atividade da sua tradução, tal como esta foi prosseguida por mulheres artistas como Florbela, é possível especular sobre as reações que elas teriam nos planos psicológico, cultural e moral quando confrontadas com textos que apresentavam uma visão de género, sexualidade e autonomia socioeconómica antagónica à da sua experiência, e aos valores dominantes.

Ainda mais especificamente, e com base uma série de estudos dos romances originais traduzidos e das traduções feitas por Florbela realizada pelo presente autor, tem sido possível avaliar em que medida os valores pessoais e as vivências quotidianas desta autora-tradutora portuguesa poderão ter contribuído para a forma final que as suas traduções assumiram, tendo em consideração que, na sua vida e na sua obra, Florbela questionava constantemente os papéis de género convencionais e os constrangimentos impostos pela moralidade sexual burguesa.

Importa referir que, na segunda metade do século XIX, e nas primeiras décadas do século XX, apenas um punhado de mulheres portuguesas publicava poesia lírica ou ficção narrativa (romances, novelas ou contos), muito menos traduções, um fato cultural de cariz conjuntural e contextual que ilustra a coragem de Florbela em assumir a função de tradutora, ciente dos riscos éticos e estéticos a que estava exposta ao se confrontar com os temas socialmente retrógrados com que, inevitavelmente, se deparava face aos textos que as editoras lhe propunham que traduzisse. Não tendo qualquer fonte própria de financiamento, a decisão de afastar-se da sua zona de conforto lírica acarretava um triplo risco: se a iniciativa falhasse, acentuaria os seus sentimentos de inadequação, eliminaria uma oportunidade prática de estabelecer um grau mínimo de autonomia económica, e tornaria inviável a sua ambição de ter a sua terceira coleção de poesia publicada.

As pouquíssimas mulheres em Portugal que já se haviam lançado com sucesso na trajetória da escritora-tradutora, muitas vezes auferiam de uma riqueza material e beneficiavam de conexões familiares que Florbela simplesmente não dispunha. Muitas delas militavam nos movimentos feminista e sufragista, enquanto algumas — defensores de valores católicos conservadores — se opunham ativamente ao regime político republicano, sendo que outras acabaram por abraçar entusiasticamente o modelo corporativista autoritário proposto por António Salazar, encarado como a única forma de resgatar Portugal da sua crise política e económica. Diferentemente desta plêiade de atitudes femininas, há escassa evidência para apoiar a tese de que Florbela teria estado disponível a se colocar ao serviço de qualquer movimento coletivo, motivada pelas suas próprias convicções feministas e sufragistas que, como se pode inferir por várias passagens da sua obra e da sua correspondência privada, defendia veementemente ao nível pessoal.

A decisão um tanto impetuosa e súbita de Florbela se concentrar na escrita ficcional em prosa não deveria surpreender, já que decorre de um traço recorrente de caráter: na sua vida pessoal, sobretudo na sua vida amorosa, mostrara de vez em vez impaciência e até intolerância diante de situações que não atendiam às expectativas, amiúde irrealisticamente elevadas, que o seu indómito ânimo nutria. Essa atitude impetuosa sofreu reveses que não foram apenas românticos, mas também editoriais. Na década de 1920, por exemplo, sem meios para financiar uma edição de autor, e apesar de desesperadamente querer publicar os seus sonetos mais recentes, não conseguiu interessar uma única editora nesse seu projeto.

Foi assim que quase em simultâneo com a sua decisão de se concentrar no gênero narrativo, Florbela conseguiu arranjar emprego como tradutora. E fê-lo não apenas devido às suas competências linguísticas (em francês, espanhol e inglês) e à sua experiência prévia como escritora com obra publicada, mas — possivelmente sem que ela soubesse — porque a procura doméstica por material de leitura, sobretudo livros e periódicos que refletiam os interesses de mulheres, estava crescendo tão rapidamente que as empresas editoriais foram obrigadas a recorrer cada vez mais à importação de literatura estrangeira e, em consequência, a recrutar um número crescente de tradutores locais.

À época, certamente havia poucas tradutoras portuguesas. Muitas delas eram provavelmente aspirantes a escritoras e não propriamente autoras consagradas. Entender o contexto histórico-cultural é, de novo, crucial: a crescente alfabetização pressionava a indústria editorial a contratar tradutores tanto masculinos como femininos, muitas dos quais ansiosos por periodicamente suplementarem o seu rendimento a fim de lhes permitir dedicarem-se mais tempo à literatura. O investimento público feito no ensino feminino nos finais do século XIX revelou-se uma lâmina de dois gumes, por assim dizer, em termos das suas consequências sociais: por um lado, expunha cada vez mais mulheres ao discurso patriarcal com o qual muita da literatura erudito e popular, bem como da imprensa escrita, estavam fortemente imbuídas; por outro, fornecia às mulheres as ferramentas e competências para reivindicarem valores económicos, sociais e culturais que esse discurso não refletia. As autoras-tradutoras mais proeminentes da época demonstraram também a sua própria motivação altruísta ao quererem colocar mais material de leitura à disposição de mulheres e crianças potencialmente beneficiadoras da muita desejada igualdade de direitos. E faziam-no, quer através dos seus próprios projetos literários, quer através das suas traduções de literatura estrangeira considerada adequada para esse efeito.

Embora Florbela tivesse procurado trabalho como tradutora por motivos mais financeiros que literários, não há dúvida que as traduções que realizou exerceram uma influência notável sobre os contornos, o conteúdo e o estilo de sua prosa. Os seus contos evidenciam ressonâncias estruturais, temáticas e imagéticas, não só da leitura competente das obras de que se ocupava enquanto tradutora, mas também da sua própria vida algo perturbada, e dos seus valores heterodoxos enquanto mulher, filha, irmã, esposa e amante. Por sua vez, e em sentido reversível, as suas experiências literárias e biográficas projetaram-se ocasionalmente nas suas traduções, sobretudo quando o teor da obra original arriscava colidir com as suas convicções ou valores fundamentais, suscitando-lhe a tentação de modificar, conscientemente ou não, a intenção do autor, e assim praticando uma estratégia de transposição verbal que Carol Maier designa de “interveniência”.<sup>12</sup>

Os estímulos que possam ter provocado tais interveniências advieram provavelmente dos seus sentimentos sobre os sacrifícios que a Vida impõe às mulheres em geral e, dos obstáculos colocados à expressão honesta da sua sexualidade, da sua luta contra a doença física e mental, e do que o Além reservava para ela e para os seus entes queridos. Assim, tal como nos seus contos, encontramos enredos, cenários e imagens cujas origens, plausivelmente, remontam em parte aos livros por ela lidos ou traduzidos. Ademais, também nas suas traduções é possível assinalar importações biográficas e interveniências literárias da sua autoria.

Florbela já havia começado a traduzir no final de 1924 e teria que ter trabalhado arduamente para que as editoras pudessem, em 1926 e 1927, ter colocado no mercado um número tão considerável de traduções da sua autoria. Este esforço representa um nível impressionante de produtividade, tendo em consideração que, já em 1924, depois de ter abandonado a composição de poemas, Florbela trabalhava em dois volumes de contos — *O Dominó Preto*, projeto interrompido para escrever outra coletânea intitulada *As Máscaras do Destino*, dedicada ao seu recém-falecido irmão Apeles — bem como na edição final do que seria o seu último livro de poesia, *Charneca em flor*.

Quanto à tríplice persona literária de Florbela como poeta, contista e tradutora, também é fundamental examinarmos cuidadosamente o contexto histórico e social em que se moveu, para que possamos melhorar a nossa compreensão do seu trabalho como tradutora e avaliar até que ponto essa atividade interagiu, em

<sup>12</sup> Carol Maier, “The translator as an intervenient being”, in J. Munday (org.), *Translation as Intervention*, Londres: Continuum, 2007, pp. 1-17.



particular, com a sua escrita em prosa. Tendo já tecido algumas considerações relativamente ao ecossistema organizacional e cultural que prevalecia quando Florbela começou a aceitar propostas de editoras para traduzir romances estrangeiros, importa também ter a noção de quem, em Portugal, nas primeiras décadas do século XX, estava a traduzir o quê, porquê e em que circunstâncias.

No caso específico de Portugal novecentista, talvez sejam os nomes de Herculano, Castelo Branco, Ramalho Ortigão, Eça de Queiroz e Guerra Junqueiro que vêm logo à mente, seguramente por serem autores ilustres que também efetuaram algumas traduções. No Portugal das primeiras três décadas do século XX, os tradutores mais procurados continuaram a ser escritores de renome, entre os quais destacaríamos, primordialmente, Fernando Pessoa, Aquilino Ribeiro, Eduardo Noronha, José Teixeira Rego e Eugénio de Castro, mais pela importância dos autores que traduziram do que pelo volume de traduções efetuadas. Outros autores-tradutores contemporâneos — muitos deles mais prolíficos, embora hoje praticamente desconhecidos — incluiriam o pai e filho Pinheiro Chagas, José Ramos Coelho, Garibaldi Falcão; Oldemiro César, Cândido de Figueiredo, Agostinho Fortes, Vasco Valdez e Delfim Guimarães.<sup>13</sup>

Relembrando que mesmo os mais célebres autores raramente dependiam financeiramente apenas da sua própria produção literária, é mais realista caracterizar a emergente profissão de tradutor como sendo constituída maioritariamente por praticantes que, em paralelo com as suas principais atividades de jornalismo, ensino ou nas profissões liberais, respondiam regularmente às solicitações das empresas editoriais para traduzir textos canónicos, romances em primeiras edições, tratados académicos de ciência, política, história, filosofia e religião, manuais de autoaperfeiçoamento e, em número crescente, ficção popular, quer sentimental, quer sensacionalista, todos provenientes de culturas literárias estrangeiras.

Quanto ao material de leitura popular, a limitada oferta de obras de autores portugueses fazia com que, à medida que ia aumentando a procura, as editoras recorressem cada vez mais à contratação de tradutores, num emergente sistema manufatureiro caracterizada pela distribuição de encomendas a dezenas de isolados tradutores indivíduos, trabalhando ao domicílio, num processo comparável à evolução da classe de autores e autoras de literatura popular, ou “operários de letras”, identificado por Ellen Constans,<sup>14</sup> que se constituiu a mando dos donos dos periódicos e das editoras a fim de fornecer às massas o seu material de leitura. O modelo de negócios adotado dependia de tradutores cujo tempo de trabalho fosse rigidamente controlado e cujos salários, pagos por peça, permanecessem modestos.<sup>15</sup>

Embora nas décadas sob escrutínio, a presença feminina não fosse expressiva no campo da tradução, as mulheres começavam a marcar presença nas fileiras da nova profissão. Muitas vezes eram autoras, quer

13 Manuel Pinheiro Chagas (1842-1895), escritor, traduziu romances de Guillaume de la Landelle e Octave Feuillet; o seu filho Álvaro (1872-1935), jornalista de profissão, superou as conquistas de seu pai ao traduzir obras de J. Verne, A. Dumas, Feuillet, Ohnet, Ponson du Terrail e Henri Martin. José Ramos Coelho (1832-1914), historiador, poeta ultrarromântico, conservador da Biblioteca Nacional de Portugal e da Torre do Tombo, traduziu obras de Dante, Torquato Tasso, André Chénier, Horácio, La Fontaine, Byron e Manzoni. José Manuel Garibaldi Viegas Falcão (1864-1944), autor de estudos sobre a Primeira Grande Guerra, traduziu Tolstói, V. Hugo, Balzac, Dickens, Salgari, e também Pitigrilli (Dino Segre), Vautel, Marsan, Richebourg e Hermant, e mesmo alguns números de *Sâr Dubnotal*, uma das primeiras revistas francesas do fantástico. Oldemiro César da Lima (1884-1953), tradutor de Maupassant, Anatole France e Pearl S. Buck, também verteu para o português várias obras de literatura sentimental (Maryan, Ardel e Vautel). António Cândido de Figueiredo (1846-1925), filólogo e escritor, essencialmente traduziu obras académicas. Agostinho José Fortes (1869-1940), historiador, político também traduziu obras académicas, tais com os do economista Stanley Jeavons, o jurista Paul Elzbacher, o polímato Gustave Le Bon, os sociólogos J. Novicow e Georges Palante, o filósofo e crítico literário Émile Hennequin, o teorista de sionismo Max Nordau e o psicólogo Théodule Ribot, bem como de obras de ficção, sobretudo romances de Blasco Ibañez, H. Bordeaux e R. Verce. Vasco Valdez (1850-1935), também traduziu Blasco Ibañez, para além de obras de Tolstói, Dumas, Hugo, Zola, d’Annunzio, Mirbeau, Grave, Castelar e vários romances sentimentais de Armand Silvestre e Trilby. Delfim de Brito Monteiro Guimarães (1872-1933), empresário comercial, fundador da editora Guimarães, bem como poeta e ensaísta, verteu obras de Beaudelaire e Dumas para o português.

14 Constans, 2004, 2007 (*Op. Cit.; passim*). Em francês, *ouvrières des lettres*.

15 Não se sabe ainda quais os montantes recebidos, quer por tradutores experientes, quer por neófitos, no período sob escrutínio, eventualmente, investigação futura nos arquivos das principais editoras clarificará esta questão. No entanto, pelo menos sabemos que quando o Estado Novo, através do Secretariado de Propaganda Nacional / Secretariado Nacional de Informação, começou a sistematicamente recrutar tradutores nos finais da década de trinta, os pagamentos rondavam 20 escudos por página de 25 linhas dactilografadas (de textos “vulgares” em francês ou inglês, com um pequeno suplemento para textos técnicos), subindo até 50\$00 para línguas menos faladas, tais como húngaro ou russo. Assim, um tradutor de inglês ou francês para português, trabalhando com regularidade ao longo do mês, teria auferido um rendimento aproximadamente igual ao salário mensal de um docente do ensino primário. (João Pedro Caeiro da Silva Bernardo Cotrim, “Tradutores e propagandistas”, dissertação de Mestrado em Tradução, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2010, p. 46).

experientes quer pretendentes, motivadas quer por aspirações materiais e individualistas, quer por valores estéticos e de consciente empenhamento social e filantrópico. Ou seja, além do desejo de usufruírem de uma maior autonomia pessoal e material, muitas vezes, os seus valores pessoais, politicamente traduzidos — por exemplo, no protesto feminista sobre a desigualdade de géneros, na luta socialista em prol de uma sociedade igualitária, ou na reivindicação sufragista pelo direito ao voto — impulsionaram a expansão e a afirmação sociocultural da profissão, favorecendo contactos com protagonistas de outras tendências progressistas, nomeadamente as que deram ênfase ao acesso das mulheres e crianças a uma educação que lhes permitissem participar mais plenamente na economia e na sociedade.

Nesse contexto histórico, Florbela — poeta ainda não reconhecida pela crítica e ainda não publicamente consagrada, sem obra em prosa publicada, dependente de recursos alheios para custear as suas atividades criativas e editoriais, com um estatuto de debutante e relativamente mal paga na profissão de tradutora — estaria ainda longe de se afirmar e de se sentir como mulher e artista com um nível de autonomia idêntico ao dos seus pares masculinos. Contudo, não era a única mulher jovem a seguir o caminho sinuoso e pedregoso de autora-tradutora; de entre as poucas mulheres que exerciam a profissão na década de vinte<sup>16</sup> (ver anexo 2), importa salientar as autoras-tradutoras portuguesas como Aurora Jardim, Ana de Castro Osório, Alice Moderno, Maria Benedita Pinheiro, Emília de Araújo Pereira, Maria O'Neill, Maria Veleda, Mécia Mouzinho de Albuquerque e Emília de Sousa e Costa, bem como duas estrangeiras — Selda Potocka e Luise Ey — estas últimas intimamente associadas à cultura literária portuguesa e também empenhadas na luta pela emancipação feminina.<sup>17</sup>

As poucas referências na literatura académica às traduções efetuadas por Florbela (ver a bibliografia atualizada das suas traduções no Anexo 3) têm repetido o mesmo preconceito — primeiramente conjurado por Agustina Bessa-Luís — de que se tratava de “literatura chamada de bons sentimentos, isto é má literatura”,<sup>18</sup> ou dito de outra forma, romances medíocres chamados cor-de-rosa escritos por autores igualmente medíocres. O facto de o veredicto inicial ter sido pronunciado com base num evidente desconhecimento sobre a qualidade das obras em questão, isso não impediu que o mito fosse propagado pela esmagadora maioria dos comentadores da obra de Florbela que tomaram por adquirido o juízo crítico de Agustina. Se esta sentença comprova exemplarmente as qualidades sibilinas da autora recentemente falecida, de modo algum fornece uma avaliação objetiva dos méritos das obras que Florbela traduziu.

Apesar da qualidade, seguramente variável, dessas obras, seria enganoso simplesmente dicotomizar autores que produziam trivialidades a granel e aqueles cuja produção menos prolífica se mostrou mais inspirada (ver Anexo 4 sobre o - s autores traduzidos por Florbela). De facto, a realidade é mais complexa. À época, como ainda hoje, os autores promovidos pelas editoras, pelos conselhos editoriais de periódicos ou pela crítica jornalística, eram ordenados segundo uma escala de valoração judicativa muito mais diferenciado, principalmente de acordo com o seu sucesso no passado e/ou potencial mérito futuro, com a estratégia comercial da editora, e com as preferências dos seus leitores. No caso específico dos autores traduzidos por Florbela, encontraríamos, numa extremidade do referido espetro, Armando Palacio Valdés, rebento de uma família asturiana abastada, que viveu para escrever, gozando da independência material suficiente para produzir um corpo significativo de romances de alta qualidade durante quase meio século e que os seus pares espanhóis nomearam duas vezes para o Prémio Nobel de Literatura. Na zona central do espetro situam-se autores cujos talentos lhes asseguravam um quinhão de autonomia financeira, mas que escreviam essencialmente para ganhar a sua vida ou, pelo menos, para auferirem de uma melhor qualidade de vida material; alguns deles, mais heterodoxos, seguiram os seus próprios instintos criativos mais do que as convenções culturais prevalecentes, como Georges de Peyrebrune, a autora protofeminista da *Belle Époque*, altamente conceituada e popular na época, ou como o exotista literário e colaborador do regime de Vichy Pierre

16 De facto, a presença de mulheres na atividade e profissão tradutórias começou a se desenvolver, quantitativa e qualitativamente, apenas a partir do início da década de 40, quando as traduções de Maria Franco Machado, Teresa Emília Marques Leitão de Barros e Alice Ogando Costa de Oliveira Brun começaram a ser publicadas, e na década de 50, quando apareceram tradutoras prolíficas de literatura popular como Aurora Rodrigues, Custódia de Carvalho e Melo, Antónia Leyguarda Pimenta da Silva Ferreira e Mariac Dimbla (pseudónimo de Maria do Carmo Dias Monteiro de Barros Lacerda).

17 Também havia tradutoras extremamente produtivas tais como Beatriz Gonçalves de Freitas e Maria Tereza que, tanto quanto sabemos, não publicaram obras da sua própria autoria. Estas duas tradutoras trabalharam para a mesma editora (Romano Torres), nos mesmos anos (a partir de 1927-28), e verteram para o português obras do mesmo autor francês (Vaudin). É bem possível que se trate da mesma pessoa, utilizando um pseudónimo para além do seu nome próprio. No catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal, há 12 registos válidos para Beatriz Gonçalves de Freitas e 3 para Maria Tereza ou Maria Teresa.

18 Agustina Bessa-Luís, *Florbela Espanca: a vida e a obra*, Lisboa, Guimarães Editores, 1984, p. 161.

Benoit; ainda outros, mais ortodoxos, optaram por aceitar as normas da ordem patriarcal em detrimento da sua própria liberdade criativa, como os romancistas assumidamente católicos, Rameau, Maryan e Champol. Depois temos ainda os escritores cujas promessas iniciais, fossem por que razões fossem, não se materializaram cabalmente e que se tornaram escritores ocasionais, como o jurista e professor de direito Georges Piot (que publicou sob o pseudónimo de Georges Thierry) ou que tiveram de se refugiar na escrita de romances formulaicos por encomenda, como Jean Thiéry e Marie Thiéry. Finalmente, ocupando a extremidade mais distante do espetro, situam-se os *hobbyistas* literários (como Claude Saint-Jean), escritores amadores a quem, apesar da vida confortável e do tempo de ócio que tinham à sua disposição, lhes faltou a inspiração e/ou aplicação necessárias para produzirem, de forma sustentada, literatura de qualidade.

#### 4. Conclusão

Ao investigarmos os contextos socioculturais que mais pertinentemente influenciaram o trabalho da poeta, contista e tradutora Florbela Espanca, ao apreciarmos a diversidade de autores que traduziu, assim como os fatores pessoais e contextuais que condicionaram o seu trânsito criativo da poesia lírica para a prosa ficcional, torna-se-nos compreensível em que medida se podem estabelecer nexos de correlação entre o tempo histórico, a vida da autora e a obra literária por si produzida. Além disso, damo-nos conta de que estudos contextuais como o que aqui delineámos, fornecem informação de cariz micro, meso e macro, não somente para avaliarmos, num plano axiológico, a coragem exibida por uma artista de roturas e inovações tal como Florbela Espanca, mas também, para colmatarmos, no plano cultural, algumas das lacunas do nosso conhecimento histórico sobre a transição da tradução enquanto atividade erudita praticada por um número ínfimo de estudiosos e escritores altamente especializados, que atendiam às necessidades de um mercado muito restrito de consumidores privilegiados, à tradução enquanto componente-chave da atual indústria comunicacional globalizada, praticada por milhões e consumida por bilhões de cidadãos letrados.

#### ANEXO 1. SINOPSE DOS CONTOS ESCRITOS POR FLORBELA ESPANCA.

A. Os cinco contos d'*O dominó preto* (1926/27), coleção publicada em 1982.<sup>19</sup>

**À margem de um soneto.**<sup>20</sup> Este conto fala de ciúmes, personalidade múltipla e loucura. Induzido pela declamação de um soneto que a sua amiga acaba de escrever, um médico reconta como um conhecido mútuo, um oficial do exército bonito e elegante, se casou com uma romancista brasileira de aparência bela-feia, meiga, desajeitada, com uma mente brilhante. Pouco a pouco, o militar torna-se incapaz de distinguir entre a sua séria e fiel esposa e as mulheres devassas, trágicas e calculistas que povoam a ficção por ela escrita. Enlouquecido, acaba por ser encarcerado num asilo, onde passa os dias balbuciando frases tais como “Expulsa as outras todas e fica só tu. Não queiras tantas bocas no teu rosto que eu tenho medo de ti. Monstro com tantos nomes, dantes chamavas-te só Maria”.

**O dominó preto**, conto epónimo da coleção, é essencialmente uma estória de um amor não correspondido de um jovem provinciano pouco atraente, embora ambicioso, empregado de um merceeiro tirânico, por uma garota do mesmo bairro da cidade, a quem todos — à exceção do seu admirador — consideram uma rameira pouco confiável. Após muita hesitação, reflexão e fantasia, numa noite de carnaval, o caixeiro convence a sua pretendida a encontrá-lo depois do trabalho a fim de se conhecerem melhor. Quando ela não aparece, o jovem desesperado corta os seus próprios pulsos, morrendo sozinho, sentado num banco numa avenida cheia de foliões.

**Amor de outrora** descreve como o primeiro amor inocente de Cristina é reavivado muitos anos depois, consumado com intensa paixão e, finalmente, renunciado por ela de forma altruísta. O seu admirador, agora um médico casado, encontra-a novamente por acaso e está preparado para sacrificar a sua reputação, a sua esposa e o seu filhinho Tonecas a fim de reaver o amor que um dia sentiram um pelo outro. São as palavras

---

19 Espanca, Florbela, *O Dominó Preto*, Lisboa: Bertrand, 1982, p. 210. O conto epónimo, no entanto, foi publicado em 1946 “nas páginas do diário portuense *O Primeiro de Janeiro*”, conforme José Carlos Seabra Pereira, “Os contos de Florbela: Introdução”, p. 13 de Florbela Espanca, *Obras de Florbela Espanca*. Vol. 3 — Contos, Lisboa: Editorial Presença, 2011, pp. 258.

20 Publicado pela primeira vez na revista *Portugal Feminino*, n.º 2, Março de 1930.

inocentes do filho, retratando o dilema angustiante que o seu pai experimenta que, finalmente, convencem Cristina a terminar o relacionamento para não magoar os entes queridos do seu amante. Culpa a impiedosa Vida por sua miséria pessoal — “Ah, a Vida! Como ela troçara (...) como espezinhara (...), como enlameara tudo à sua volta! (...) Tudo se derrete neste mundo”.

**O crime do Pinhal do Cego** é uma narrativa sombria e sangrenta de adultério, ciúmes, vingança e assassinato que termina em reconciliação, graças à compaixão de duas mulheres enlutadas. Tanto Rosa como Rita pranteiam a perda de Francisco, namorado de Rita e depois marido de Rosa. Tendo sido rejeitado pela família de Rita por ser um pobre sem terrenos próprios, Francisco casa-se com Rosa, mas morre num chamado assassinato de honra cometido pelos dois irmãos de Rita quando descobrem que a sua irmã está grávida. Não conseguindo a polícia identificar os autores do crime, os meses do luto de Rosa transformam-se em anos. Porém, inesperadamente, Rita convoca Rosa para explicar o que aconteceu naquela noite trágica. A viúva escuta calada enquanto a amante enlutada conta que os seus dois irmãos já morreram, sem ter confessado nem às autoridades, nem a Deus, libertando-a do seu dever familiar de sigilo. As mulheres forjam logo um vínculo forte que leva Rosa a perdoar os assassinos. No entanto, somente se sente reconciliada com a morte do marido devido ao filho que deixou para trás, a criança que não tiveram a oportunidade de ter. Rita e Rosa comprometem-se a assumir conjuntamente as responsabilidades maternais pelo filho de Francisco e Rosa, a lembrança viva do homem que ambos amavam.

**O regresso do filho** retrata a angústia de famílias camponesas que esperam medrosa e pacientemente que os seus entes queridos emigrados regressem. Dois compadres idosos aguardam notícias dos seus filhos que tinham partido juntos para as colónias africanas à procura da fortuna que transformaria as pequenas explorações familiares dos seus pais em grandes propriedades. Contudo, enquanto Justino passa cada dia mais ou menos estoicamente, Gabriel sonha, constantemente, na expectativa de que tudo mudará, quando o filho regressar. Quando Justino recebe uma carta do seu próprio filho anunciando a morte do seu companheiro, Gabriel não consegue aceitar o relato fatal, e continua a repetir o seu discurso de “Quando o filho regressar ...”. Com o passar dos anos, a sua inabalável crença no retorno de seu rapaz é vista por seus vizinhos como pura ilusão e o seu comportamento cada vez mais excêntrico torna-se um objeto mais de pena do que de simpatia. Finalmente, quando chega a notícia oficial da morte de seu filho, Gabriel começa rapidamente a perder a sua razão, tanto que quando o seu filho milagrosamente aparece vivo à sua porta, Gabriel está incapaz de compartilhar o júbilo da comunidade por seu regresso, pois não consegue reconhecer o rosto do seu próprio filho.

## **B. Os oito contos d’*As máscaras do destino* (1927/28), coleção publicada em 1931.<sup>21</sup>**

**O aviador.**<sup>22</sup> Observando um avião a sobrevoar o rio, fazendeiros nos seus campos, pescadores nos seus barcos e gente nas avenidas da cidade especulam se o voo humano é milagre tecnológico ou loucura corajosa. O piloto sobe cada vez mais alto no vasto céu azul em direção ao sol flamejante, antes de mergulhar nas águas do Tejo. Nas profundezas abaixo, as ondinas, sereias, nereidas e outros espíritos aquáticos não têm essa reticência. Depois de ver o avião mergulhando no seu domínio, as suas especulações têm apenas um propósito - decidir que tipo de túmulo faria mais honra ao piloto, que evidentemente era filho dos mesmos deuses que eles.

**A Morta** segue as experiências pós-morte de uma menina inocente recentemente enterrada “na cidade dos mortos”, o cemitério de sua vila natal. No entanto, durante um certo período de limbo, consegue reter a sensibilidade corporal e lucidez cognitiva temporárias. Nas visitas diárias do seu noivo enlutado, os amantes parecem capazes de expressar o seu amor mútuo melhor do que jamais foi possível em vida. Quando o jovem deixa de visitá-la na sua sepultura, a Morta conclui que a luz finalmente desapareceu dos seus próprios olhos. Abandona a cidade dos mortos, procura a luz que lhe falta na cidade dos vivos. Apesar da sua presença fugaz na vila abençoar a população com boa fortuna, os seus esforços revelam apenas uma sombra todo-envolvente. Atraída pelo luar refletido na superfície do rio, a Morta funde-se extaticamente com as águas, libertando-se de

---

<sup>21</sup> Florbela Espanca, *As Máscaras do Destino*, Porto: Marânus, 1931, pp. 147.

<sup>22</sup> Publicado pela primeira vez na revista *D. Nuno*, n.º 95, vol. 4., 17 Junho de 1928.

vez do seu limbo, e reúne-se com o seu noivo, cuja angústia em perdê-la fora tão insuportável que se suicidou, para que pudesse, sem demora, estar à sua espera no Além.

**Os mortos não voltam.**<sup>23</sup> O Prof X relembra os eventos que o convenceram de que os mortos definitivamente não voltam. Pouco antes do seu casamento, o noivo de Lídia de Vasconcelos, um oficial da Marinha, está perdido no mar. Uma noite, num jantar, um grupo de amigos discute os fenômenos sobrenaturais, cuja existência é apaixonadamente defendida por alguns e veementemente negada por outros. Não percebem que, naquele mesmo salão, estão cumpridas todas as condições mais propícias a eventos sobrenaturais. Anos depois de perder o seu amante, Lídia ainda está profundamente de luto e, estimulada pelas palavras pungentes de uma canção, o som das ondas, e a sua própria dor, apela apaixonadamente e de voz alta a seu amante para regressar, mesmo que fosse apenas por um momento. Mas nada sobrenatural acontece, ou pelo menos não o que o Prof. X esperava acontecer.

**O resto é perfume.** Na aldeia onde mora, e muito contra a vontade dos seus pais, uma jovem faz caminhadas diárias pelo campo fora acompanhada da pessoa mais excêntrica da aldeia. Enquanto conversam, eles exploram a interface entre a loucura e a sanidade e a articulação entre o nosso mundo e o mundo dos mortos. Embora aparentemente inconsciente do mundo real em que as pessoas comuns passam as suas vidas inteiras, o velho parece ter a chave dos mistérios do além. A maioria de nós é totalmente inconsciente, diz ele, da verdadeira realidade, ou seja o facto de sermos um mero epifenómeno de um mundo feito para e povoado pelos mortos. Este conhecimento é revelado a apenas alguns eleitos de entre os chamados vivos que têm a capacidade inata de filtrar todo o barulho do mundo e ouvir o que os mortos nos contam. Enquanto viverem, a sabedoria concedida aos eleitos funciona como um bálsamo contra um mundo que de outra forma não faz sentido e só causa sofrimento. E tudo o resto é apenas perfume.

**A paixão de Manuel Garcia** é outro conto de amor não correspondido que culmina no suicídio. A própria mãe de Manuel descobre-o deitado na sua cama com um tiro fatal no peito. O jovem pedreiro — homem simples, artista talentoso, romântico incurável — apaixonou-se perdido e obsessivamente por Maria de Pilar, a bela filha de um fidalgo espanhol. O único meio pelo qual consegue materializar a sua adoração pura e abstrata pela jovem espanhola é através do seu próprio gênio de escultor de estátuas. Porém, cada uma das estátuas que cria traz o rosto de sua amada, suscitando tanto piedade como preocupação entre os seus colegas. Quando o inevitável acontece, e Maria se casa, o seu mundo interior racha como uma peça de mármore defeituosa, expondo-o a um mundo real cujo peso não consegue suportar. Fecha-se no seu quarto, escreve uma carta para Maria, e suicida-se. A mãe de Manuel, narradora dos eventos trágicos, lamenta que um tal príncipe tivesse sido criado por pessoas tão pobres, e que havia tantas Marias que o seu filho pudesse ter amado sem correr o risco de perder a sua razão e a sua vida.

**O inventor.** No seu primeiro voo, um jovem piloto descobre que, na cabine de qualquer avião, a Morte é a sua companheira constante. Toma a decisão de desenvolver o motor aéreo perfeito, para que a Morte não tenha sempre as coisas do seu próprio jeito. Após trabalho árduo repleto de desapontamentos e reveses, finalmente testa com sucesso o seu protótipo e prepara-se para enviar os seus planos meticulosamente desenhados ao Ministério da Aeronáutica. No entanto, não se pode livrar da noção de que em breve a aviação se tornará tão segura quanto apanhar um elétrico — sem riscos, sem perigo — e que os heroicos cavaleiros do céu serão substituídos por meros viajantes aéreos burgueses, que nunca saberão como é voar com a Morte a morder os calcanhares e a cutucar os cotovelos. Regressa para casa, rasga os seus planos em pedaços e arremessa-os pela janela fora para serem levados pelos quatro ventos. No dia seguinte, sentado no seu avião, sorri com satisfação ao encontrar a Morte sentada ao seu lado na cabine, a companheira invisível que o faz sentir-se tão vivo.

**As orações de Soror Maria da Pureza.** Neste conto atmosférico, a etérea Mariazinha é cortejada por um jovem oficial do exército ao longo de um ano mágico de 365 dias veraneais. Fascinada, embora sem compreender cabalmente as suas declarações de amor, Mariazinha permanece calada, enquanto a cascata de palavras do seu pretendente a retrata como um objeto digno de adoração tanto carnal quanto espiritual. Tornam-se noivos, mas o oficial é morto na guerra. O silêncio de Mariazinha continua; as únicas palavras que

---

23 Publicado pela primeira vez na revista Portugal Feminino, n.º 6., Junho de 1930.

pronuncia são para expressar o seu desejo de passar o resto da sua vida num convento, uma opção que os seus pais rejeitam. Porém, ao testemunhar o desvanecimento gradual da sua filha, os pais finalmente cedem. Em Toledo, a freira noviça ganha imediatamente uma reputação de quase santa, devido às preces que compõe, consideradas pelas freiras as mais lindas e fervorosas orações ouvidas desde os dias de Santa Teresa de Ávila. De facto, são as palavras reaproveitadas das inúmeras declarações sacrílegas de amor que o seu noivo lhe fez diariamente através do portão do seu jardim.

**O sobrenatural.** Uma bela e misteriosa *femme fatale*, cujo *sobriquet* de Gatita Blanca se referia aos seus olhos opalescentes e à sua preferência por vestidos da mais pálida e rija seda — certa vez perseguiu um oficial da Marinha sem que se encontrassem cara a cara. Vários anos depois, por acaso, encontram-se num mesmo jantar. Os convidados começam algo etilicamente a discutir o significado de ser burguês. A Gatita Blanca define o burguês, um tanto obliquamente, como alguém que pelo menos uma vez na sua vida realmente experimentou o medo. Mário Meneses, não preocupado com o facto de a sua história poder despertar quer a troça quer o ridículo entre os seus companheiros, toma a palavra. Alguns anos antes, num solar lúgubre no campo, onde fora obrigado a passar a noite, ficara apavorado por um intermitente sussurrar fantasmagórico de saias no seu quarto, embora a mulher nunca se mostrasse. Não conseguindo dormir, nem sequer por um minuto naquela noite, logo que amanheceu, apanhou o primeiro comboio para a cidade sem se despedir do seu anfitrião ou dos outros convidados. Mário só percebe no final do seu relato de que a sua perseguidora está presente. A Gatita Blanca fita-o, um sorriso interrogatório nos lábios, aproxima-se dele e beija-o ardentemente. Os seus companheiros, oblívios ao que Mário acabou de entender, estão boquiabertos quando ele rejeita o inconfundível convite da Gatita Blanca e simplesmente abandona a sala.

### C. Obras em prosa esparsas.

**Mamã!**<sup>24</sup> A primeira obra em prosa atribuída a Florbela, provavelmente escrita quando tinha aproximadamente 12 anos de idade. Uma senhora abastada sai despercebida de um baile no castelo e faz uma visita — aparentemente não pela primeira vez — a um casebre à beira da estrada, a fim de ver a sua criancinha, nascida ocultamente e fora do casamento, que está a ser criada em segredo por uma camponesa.

**A oferta do destino.**<sup>25</sup> O Destino manda a narradora calçar um par de sapatos de ferro e andar, sem parar, sem descansar, até que as solas estejam completamente gastas. Só nesse momento encontraria a alma gémea com quem passaria o resto da sua vida.

**Alma da Mulher.**<sup>26</sup> Antes da guerra, Margarida Dubois e Karl Ulrich estavam noivos. Quando seu regimento alemão ocupa a cidade natal francesa de Margarida, sua noiva avisa-o de que agora o casamento se tornou impossível, porque Karl tinha optado tornar-se inimigo da França. A jovem acrescenta, no entanto, que jamais deixará de amá-lo e jura que não se casará com mais ninguém. Imperiosamente, Karl lembra-a de que a sua decisão significa que nunca poderá ter os filhos que tanto desejava, concedendo-a, num aparente ato de benevolência, mais alguns dias para refletir e reconsiderar o sacrifício que estaria a fazer. Quando o prazo termina, Karl chega para ouvir a decisão final de Margarida, que, para grande surpresa e horror de Karl, continua rebelde - terrivelmente rebelde - até ao fim.

**Amor de sacrifício (escrito 1916).** Portugal está em guerra. Quando o seu marido entra nas fileiras do exército como voluntário, Amanda decide integrar a Cruz Vermelha como enfermeira, a fim de compartilhar o sacrifício que o seu marido está a fazer. Por acaso, Margarida reencontra o seu primeiro amor, que trabalha

---

24 Provavelmente escrito antes de 1907. Florbela Espanca, 1995, op cit., pp. 9-11.

25 Escrito em 1916, o texto faz parte do caderno Trocando Olhares preparado por Florbela, que abrange obras tanto de poesia como de contos. Trata-se do primeiro exercício adulto em prosa de Florbela, e baseia-se numa passagem que tinha lido no livro Neste Vale de Lágrimas (1896) de José da Silva Pinto que, por sua vez, parece ter-se inspirado em vários contos de fadas espanhóis nos quais sapatos de ferro aparecem como maldição ou punição, reimaginando a narrativa como uma parábola oriental que nos ensina as tristes consequências de recusarmos teimosamente largar o pesado fardo da vida. Florbela examina a mesma questão à sua maneira, apontando os trágicos resultados de tenazmente aturar a vida na vã esperança de algum dia encontrar uma verdadeira alma gémea. Ao fazê-lo, está implicitamente a defender o suicídio, tal como Silva Pinto, mas também a rejeitar a submissão cega a todas as convenções sociais que restringem a autonomia pessoal.

26 Também escrito em 1916, e incluído no caderno Trocando Olhares.

como médico no hospital militar, para o qual seu marido foi levado do campo de batalha. Juntos, os antigos namorados cuidam do soldado moribundo até que ele dê seu último suspiro.

**Mulher de perdição.**<sup>27</sup> Parece que João Eduardo, um jovem oficial da marinha, está destinado a casar-se com Helena, que conhece desde a infância. Enquanto conversava com os seus amigos no centro da cidade do Porto, vislumbra uma mulher extraordinariamente bela que atrai a atenção de todos; na noite do mesmo dia, por coincidência, vê-la novamente, atuando no palco do Modern Club. Não consegue tirar da sua mente a imagem dessa mulher que representava a princesa Salomé a dançar. Subsequentemente, o seu melhor amigo, recentemente regressado do estrangeiro, apresenta-o à bailarina Reine Dupré, que se qualifica desavergonhadamente como uma oportunista bem-sucedida já com uma lista impressionante de ex-amantes. João Eduardo começa a repensar o seu futuro — embora o caminho mais racional seja consumir um casamento seguro, confortável e feliz com uma menina da sua idade como Helena, a ideia mais atrativa parece-lhe iniciar uma *liaison dangereuse* com uma mulher mais velha — eventualmente muito mais velha — que o faz sentir em simultâneo extático e liberto, abjeto e impotente.

**Carta da herdade.**<sup>28</sup> Mais *flânerie* impressionista do que propriamente conto (Dal Farra (2002, p. 78), neste texto em forma epistolar, Maria escreve a um amigo longínquo, evocando a bela e austera paisagem alentejana e a vida quotidiana da família de agricultores com quem se aloja. Ademais, medita sobre os amigos vivos que agora estão mortos para ela e os amigos mortos que permanecem para ela tão cheios de vida.

## Anexo 2. As principais autoras-tradutoras das primeiras três décadas do século XX em Portugal



**ANA DE CASTRO OSÓRIO** (1872-1935). Jornalista, escritora, ensaísta, conferencista, proeminente feminista, republicana e franco-maçom, é considerada uma das mais notáveis intelectuais do movimento de emancipação das mulheres portuguesas. Autora de obras didáticas, romances, novelas, contos, literatura infantil, bem como do primeiro manifesto feminista português, colaborou ainda na redação da primeira lei de divórcio em Portugal.



**ALICE MODERNO** (1876-1946). Alice Augusta Pereira de Melo Maulaz Moderno, feminista, republicana, educadora, poeta, escritora e jornalista açoriana, colaborou ainda no negócio familiar de comércio e seguros, destacando-se ainda como ativista dos

**MARIA VELEDA** (1871-1955). Pseudónimo de Maria Carolina Frederico Crispim, jornalista e autora que adotou sistematicamente uma postura republicana e feminista radical até que, cada vez mais desencantada com a orientação antipopular e antisufrágio da República, optou por investir a sua militância e energias no espiritismo, movimento em plena expansão na altura. Fundou as revistas espíritas *A Asa*, *O Futuro* e a *Vanguarda Espírita*.



**LUISE EY** (1854-1936). Filóloga e tradutora alemã que verteu obras de Trindade Coelho, Júlio Dantas, António Corrêa d'Oliveira e Eça de Queirós para a língua alemã. Feminista que visitou Portugal múltiplas vezes tanto a fim de aprofundar o seu conhecimento da literatura portuguesa, como



<sup>27</sup> Um fragmento escrito muito provavelmente antes da morte de Apeles Espanca, ou seja, contemporaneamente a alguns dos contos de *O Dominó Preto*, 1926/27. Por imposição de sucessivos editores mais do que pela intenção da autora, este romance ou novela inacabada tem sido incluída nas várias edições da *Obra Completa* de Florbela e da coleção *O Dominó Preto* (op. cit).

<sup>28</sup> Florbela Espanca, *Portugal Feminino*, n.º 5, secção “Páginas breves”, Junho de 1930.

direitos dos animais. Está enterrada ao lado da sua companheira de 40 anos, Maria Evelina de Sousa.



**EMÍLIA DE SOUSA E COSTA** (1877-1959). Emília da Piedade Teixeira Lopes de Sousa e Costa, republicana e feminista, era autora e tradutora de literatura infantil. Defensora da educação feminina, colaborou com o seu marido jurista e escritor Alberto Mário de Sousa e Costa, na promoção do primeiro sistema integrado de avaliação, acolhimento e ensino de menores vulneráveis.



**MARIA BENEDITA PINHO** (1864-1939). Maria Benedita Mouzinho de Albuquerque de Faria Pinho, escritora de romances e de literatura infantil. Republicana e feminista, a partir de 1909, dirigiu, com Ana de Castro Osório, Fausta Pinto da Gama e outros membros da Liga Republicana das Mulheres Portuguesas, o periódico *A mulher e a criança*.



**AURORA JARDIM (CORREIA DO VALE)** (1898-1988). Aurora Fernanda Marck Jardim Aranha era filha do 2º Visconde de Monte São. Romancista, contista, pintora, escritora de manuais de bons costumes para raparigas, e tradutora prolífica de romances sentimentais populares franceses e latino-americanos. Redatora e depois colunista do *Jornal de Notícias* e d'*O Primeiro de Janeiro*, contribuindo também a revistas tais como *Eva*.

para colaborar com Ana de Castro Osório na tradução e edição de contos para crianças.

**MARIA O'NEILL** (1873-1932), Maria da Conceição Infante de Lacerda Pereira de Eça Custance O'Neill era romancista, poeta, tradutora, jornalista, conferencista. Prima do escritor Eça de Queiroz, a sufragista, feminista, vegetariana, teosofista e membro da liderança do movimento espiritista português, tendo falecido enquanto regressava de uma turnê de conferências no Brasil, foi sepultada em alto-mar.



**FLORBELA ESPANCA** (1894-1930) Flor Bela de Alma da Conceição Lobo, era filha ilegítima de João Espanca, fotógrafo e antiquário alentejano. A agora celebrada poeta também escreveu contos e traduziu romances. A evolução da governação republicana deixou esta feminista heterodoxa profundamente dececionada.



**SELDA POTOCKA (DE MALHEIRO DIAS)** (1870-1950). Descendente da nobreza polaca, colaborou, na primeira década do século XX, com Eduardo de Noronha na tradução de romances de Bjørnson, Sienkiewicz (ambos premiados do Nobel) e Lewis Wallace, Em Portugal, publicou livros sobre saúde e moda, e fundou uma cadeia internacional de institutos de beleza. No Brasil, escreveu para a *Revista da Semana* e militou na Associação da Mulher Brasileira.







VIRGÍNIA DE CASTRO E ALMEIDA (1874-1945). Virgínia Folque de Castro e Almeida Pimentel Sequeira e Abreu escreveu literatura infantil e pedagógica com conteúdo histórico e moralista, além de manuais sobre mulheres, maternidade e família. Escritora e produtora pioneira de filmes mudos portugueses. Delegado do governo salazarista em Genebra.



MARIA PAULA DE AZEVEDO (1881-1951). Pseudónimo de Joana de Távora Folque do Souto, cuja literatura, quer infantil quer escrita para um público adulto, defendia os valores do Estado Novo. Colaboradora da *Mocidade Portuguesa Feminina*, do jornal *A Voz*, e da *Association Internationale pour la Protection de l'Enfance*. Tradutora de várias obras de Louisa May Alcott, nomeadamente *Mulherzinhas*.

MÊCIA MOUZINHO DE ALBUQUERQUE (1870-1961). Poeta, escritora, atleta, filantropa e memorialista, era filha ilegítima de um engenheiro militar, rebento da nobreza leiriense. Monarquista convicta, fundou várias associações de apoio aos exílios e presos políticos. Delegada portuguesa da *Société des gens de lettres* de França.



MARIA AMÁLIA VAZ DE CARVALHO (1847-1921) e MARIA DA CONCEIÇÃO VASSALO E SILVA DA CUNHA LAMAS (1893-1983)). Estas duas escritoras foram excluídas do presente elenco de autoras-tradutoras por não corresponderem ao período em consideração. A primeira, conservadora, publicou muitas das suas traduções no final do século XIX, e a segunda, feminista e sufragista, só começou a traduzir nos finais da década de 30.



### ANEXO 3. AS OBRAS TRADUZIDAS POR FLORBELA ESPANCA UMA BIBLIOGRAFIA ATUALIZADA.

- 1) GEORGES THIERRY, pseudónimo de Georges Piot (c. 1870 – c. 1950).  
*L'île bleue*, Paris: *La Croix*, 18 Novembro de 1910 – 12 Janeiro de 1911; [folhetim].<sup>29</sup>  
*L'île bleue*, Paris: Maison de la Bonne Presse, Nouvelle Série Bijou, 1924, 320 pp;  
*A ilha azul*, Porto: Casa Editora A. Figueirinhas, Biblioteca das Famílias, 1926, 368 pp.
- 2) M. MARYAN, pseudónimo de Marie Rosalie Virginie Deschard (1847-1927).  
*Le secret du mari*, Paris: Supplément Littéraire de *La Mode Illustrée*, n.ºs 20-36, 1906; [folhetim].  
*Le secret du mari*, Paris: Firmin-Didot, Bibliothèque des mères de famille, 1907, 429 pp.  
*O segredo do marido*, Porto: Casa Editora A. Figueirinhas, Biblioteca das Famílias, 1926, 296 pp.
- 3) M. MARYAN, pseudónimo de Marie Rosalie Virginie Deschard (1847-1927).  
*Le secret de Solange*, Paris: Gauthier, Collection Blériot – Bibliothèque Grise, 1887, 348 pp.  
*O Segredo de Solange*, Porto, Casa Editora A. Figueirinhas, Biblioteca das Famílias, 1927, 328 pp.

<sup>29</sup> Obra dividida em episódios publicados em edições sucessivas de um jornal, periódico, revista ou magazine. Confirmamos que pelo menos cinco dos romances foram publicados primeiramente em formato de folhetim: *L'île bleue* (Thierry), *Le secret du mari* (Maryan), *Pauvre Charlie* (Thiéry) embora com título diferente, *Victoire d'âme* (G. Saint-Savin/Champol), e *Le bonheur passait* (C. Saint-Jean).

- 4) MARIE THIÉRY / JEAN THIÉRY, pseudónimos de Marie-Louise Bouvet (1869-1954).<sup>30</sup>  
Marie Thiéry, *L'amour de Jacques*, Paris: *Le Gaulois*, n.º 6225 (27/12/1898) – n.º 6234 (05/01/1899), subsequentemente reitulado, por motivos de direitos autorais, *Le mariage de Jacques*, n.º 6235 (06/01/1899) – n.º 6280, (20/02/1899); [folhetim].  
Jean Thiéry, *Pauvre Charlie*, Paris: Librairie A. Hatier, 1905, 353 pp.  
Jean Thiéry, *O canto do cuco - romance*, Porto: Livraria e Imprensa Civilização, Biblioteca do Lar, 1927, 279 pp.
- 5) GEORGES DE PEYREBRUNE, pseudónimo de Mathilde Georgina Élisabeth (Johnson) de Peyrebrune (Judicis) (1841-1917).  
Georges de Peyrebrune, *Doña Quichotta*, Paris: Hatier, Collection Hermine, 1906, 320 pp.  
Georges de Peyrebrune, *Doña Quichotta*, Porto: Livraria e Imprensa Civilização, Biblioteca do Lar, 1927, 307 pp.
- 6) G. SAINT-SAVIN / CHAMPOL, pseudónimos de Marie-Anne Bertille de Beuverand de la Loyère, Condessa de Lagrèze (1857-1924).  
*Victoire d'âme* de G. Saint-Savin, Paris: *Le Correspondant*, Vol. 214, 1904, 10 de Janeiro (pp. 95-129), 25 de Janeiro (pp. 286-313) e 10 de Fevereiro (pp. 474-511); [folhetim].  
*Autre temps*, Paris: Hatier, Collection Hermine, 1906. A novela epónima foi publicada em conjunto com a obra mais extensa, *Victoire d'âme*, acima referida.  
*Dois noivados*,<sup>31</sup> Porto: Livraria e Imprensa Civilização, 1927, 304 pp.
- 7) CLAUDE SAINT-JEAN, pseudónimo de Louise-Virginie-Pauline de Lefebvre Saint-Ogan (nascida c. 1870).  
*Le bonheur passait*, Paris: *Bibliothèque de la cuisine des familles, recueil hebdomadaire de recettes d'actualité*, 1905;<sup>32</sup> [folhetim].  
*Le bonheur passait*, Paris: Hatier, Collection Hermine n.º 11, 1905, 346 pp.  
*O castelo dos noivos - romance*, Porto: Livraria Civilização, Biblioteca do Lar, 1927, 229 pp.
- 8) JEAN RAMEAU, pseudónimo de Laurent Lebaigt (1858-1942).  
*Le roman du bonheur*, Paris: Albin Michel, 1926, 307 pp.  
*O romance de felicidade*, Porto: Livraria e Imprensa Civilização, Biblioteca do Lar, 1927, 297 pp.
- 9) PIERRE BENOIT (1886-1962)  
*Mademoiselle de la Ferté*, Paris: Albin Michel, 1923, 319 pp.  
*Mademoiselle de la Ferté: um romance da actualidade*, Porto: Livraria e Imprensa Civilização, Coleção de Hoje, 1929, 310 pp.

---

30 No seu artigo “Ouvrières des lettres: les romancières populaires sous la IIIe République”, (J. Migozzi & P. Le Guern, Production(s) du populaire (Actes du Colloque International de Limoges, 2004, Limoge, França: PULIM, pp. 91-124), a celebrada especialista nas autoras dos romances sentimentais populares Ellen Constans, identifica Jean Thiéry e Marie Thiéry como sendo pseudónimos de duas autoras distintas, respetivamente Marie-Louise Bouvet (1860-1937), natural de Tarbes nos Pireneus Atlânticos e esposa de Robert Thiéry, e a parisiense Marie Angèle Caroline Thiéry (1869-1954), esposa de Gaston Lietot. Curiosamente, ambas faleceram na vila de Pau, nas proximidades de Tarbes, vila natal de Marie-Louise Bouvet. No seu volume *Ouvrières des lettres*, (Limoge, França: Presses Universitaires de Limoges – PULIM, 2007, p. 176), a mesma investigadora confirma a ligação pseudónima única entre Marie Thiéry e Marie Angèle Thiéry. A minha própria pesquisa sobre a sinuosa transmogrificação do romance serializado *L'Amour de Jacques* (atribuído a Marie Thiéry) em livro (*Pauvre Charlie*, atribuído a Jean Thiéry) e, subsequentemente, em versão portuguesa traduzida por Florbela (*O Canto do Cuco*, também atribuído a Jean Thiéry), sugeriria que os prenomes Marie e Jean são ambos pseudónimos da mesma autora, seja ela Marie-Angèle Thiéry (a hipótese mais plausível), seja ela Marie-Louise Bouvet. (Gerry “Acerca dos autores traduzidos por Florbela Espanca”, in *Revista 7faces* (Natal, Brasil), vol. 9, n.º 17, 2018, pp. 202-219).

31 As traduções das duas obras foram publicadas em conjunto também na versão portuguesa de 1927, sob o título coletivo de *Dois noivados*, com a novela *Autre temps* (subintitulada *Noivado triste*) nas páginas 7-107 e o romance completo *Victoire d'âme* (subintitulado *Noivado feliz*) nas páginas 111-304.

32 Embora não se saiba em qual edição apareceu a versão serializada do romance, a revista foi publicada apenas entre 25 de Junho de 1905 e 27 de Dezembro de 1908.

10) ARMANDO PALACIO VALDÉS (1853-1938)

*Maximina: segunda parte de Riverita, novela de costumbres*, Madrid: Tipografia de Manuel Ginés Hernández, 1887.

*Maximina: romance da actualidade (sequência de Riverita)*, Porto: Livraria Civilização, Coleção de Hoje, Biblioteca de Romances de Actualidade, 1932, 356 pp.

ANEXO 4. OS AUTORES TRADUZIDOS POR FLORBELA ESPANCA



**Maryan**

1847-1927

pseud. de Marie Rosalie Virginie  
Deschard nasc. Cadiou

*Le secret de Solange*

Paris: Gauthier 1888.

*Le secret du mari*

Paris: Firmin-Didot, 1907



**Armando Palacio Valdés**

1853-1938

*Maximina*  
Madrid: Tipografia de Manuel  
Ginés Hernández, 1887



**George de Peyrebrune**

1841-1917

pseud. de Mathilde Georgina  
Élisabeth (Johnson) de  
Peyrebrune (Judicis)

*Doña Quichotta*

Paris: Hatier, 1906



**Jean Rameau**

1858-1942

pseud. de Laurent Lebaigt

*Le roman du bonheur,*

Paris: Albin Michel, 1926



**Georges Thierry**

c. 1880 - c. 1950

pseud. de George Piot

*L'île bleue*, Paris: Maison de la  
Bonne Presse 1924



**Pierre Benoit**

1886-1962

*Mademoiselle de la Ferté*  
Paris: Albin Michel, 1923



**Jean Thiéry / Marie Thiéry**  
pseuds. de Marie-Louise Thiéry,  
nasc. Bouvet (1860-1937) ou de  
Marie-Angèle Caroline Lietot, nasc.  
Thiéry (1869-1954)

*Pauvre Charlie*  
Paris: Hatier, 1905

**Claude Saint-Jean**  
c. 1870 – c. 1935  
pseud. de Louise-Virginie-  
Pauline de Lefebvre  
Saint-Ogan

*Le bonheur passait*  
Paris: Hatier, 1905

**Champol**  
1857-1924  
pseud. de Marie-Anne Bertille  
de Beuverand de la Loyère,  
Comtesse de Legrèze

*Autre temps*  
Paris: Hatier, 1906

## Inclusioni escludenti: una riflessione sull'origine e la diffusione longeva del cosiddetto genere non marcato

Francesca Dragotto

[...] gender is the most puzzling of the grammatical categories.  
It is a topic which interests non-linguistics as well as linguistics  
and it becomes more fascinating the more it is investigated.  
In some languages gender is central and pervasive,  
while in others it is totally absent.  
(Greville G. Corbett)

Premessa

Every language, all of the language, should do whatever they want, whatever it takes.  
They mustn't be forced to express anything, despite they might express everything.  
(Roman Jakobson)

Quello che si sta per intraprendere è il racconto di un viaggio iniziato e ben lontano dall'essere concluso. La storia di una risalita lungo un sentiero popolato di parole la cui storia appartiene a più lingue, o, forse più correttamente, a fasi diverse della stessa storia, quella del latino, anzi dei latini, fattisi italiano e le altre lingue romanze.

Scopo di questo viaggio sarà di cercare di comprendere le ragioni per cui di fronte alla complessa e sempre viva dinamica conflittuale che è lecito immaginare abbia avuto inizio con l'affermazione delle lingue come forme di linguaggio specie specifico (di *Sapiens Sapiens*) marcate culturalmente, chi si assume l'onere di spiegare il funzionamento della lingua e il rapporto tra gli usi linguistici reali e i modelli interiorizzati dalla comunità parlante passi, e con una certa disinvoltura, dall'invocare il rispetto della norma (e quindi il suo mantenimento al fine evitare di disperdere o quanto meno di svilire un patrimonio identitario) al mostrarsi incline all'ammissione che tutto, nella lingua, possa un giorno cambiare.

Come e quando e per quanto tempo la gestazione e poi il perfezionamento del processo avrà luogo, forse, a monte, non è dato dire; è dato però farsi una idea di cosa accadrà in questo intervallo perché da sempre, quando si tratta di lingua, le reazioni di chi la parla sembrano essere destinate a ripetersi. Quasi che si fosse ricevuta per destino l'impossibilità di accettare l'assunto fondamentale che le lingue – non essendo tenute a dare voce ad alcun che, ma potendo potenzialmente esprimere tutto, anche quello che ancora non esiste ma che può essere pensato – vanno dove vanno le persone che se ne servono per la vita, ogni qualvolta ci si trovi ad avere a che fare con un fatto di lingua che non è in sintonia con il proprio giudizio si assiste invece a reazioni volte non solo a rifiutare il nuovo (se fosse così sarebbe almeno in parte comprensibile, anche quando non condivisibile) ma a stigmatizzarlo e a stigmatizzare con esso i gruppi sociali che ne sono portatori e le ragioni. Che si tratti di professionisti della lingua o “solo” di parlanti della lingua, non sempre peraltro (stando ai testi prodotti) a proprio agio con le varietà più controllate del repertorio, simili appaiono le strategie impiegate per rispedire al mittente ciò che al loro orecchio – o al cospetto della grammatica normativa da loro interiorizzata – risuona come inutilmente innovativo, isterico e talvolta persino pernicioso.

Primeggia, tra queste strategie, quella che si vota alla grammatica quale nume tutelare: entità immanente rispetto alla lingua, scevra da qualsiasi promiscuità con la società foriera dell'innovazione, della variante delle forme più conservatrici. Di questo nume tutelare, declinato nella sola “versione” normativa, sembra invece trascurarsi l'antecedente, anzi l'archetipo, ovvero la grammatica mentale, contenitore di tutte le possibili grammatiche della norma e dell'uso. Passi per l'utente non professionista, questa trascuratezza appare sorprendente da parte di chi eserciti la linguistica per professione: ché se trascuratezza non fosse si farebbe di sicuro peccato, ma si correrebbe rischio di aver ragione, ipotizzando che questa omissione possa essere funzionale al solo mantenimento di uno status quo. Status quo della forma messa sotto attacco dal nuovo, della norma da cui procedono la forma e la varietà stessa di riferimento della forma, e, non ultimo, del gruppo di utenti che di quella varietà – una varietà – ha fatto la varietà. Se infatti l'utente, per ingenuità o disinteresse, può non porsi domande sulla “storia” mi si passi il termine “personale” della grammatica, sulla falsariga della

personificazione tutelare, lo stesso non può dirsi per chi lavora sulla lingua e con la lingua; ragion per cui, la fermezza con cui ci si sbarazza della, o si minimizza sulla, opportunità di usi non solo coerenti ma più coerenti delle rispettive varianti con la grammatica mentale della lingua, ha un che di sospetto. Solletica, altresì, il sospetto che si tratti di una preclusione ideologica.

Si prendano, a titolo di esempio, parole italiane del lessico fondamentale o comune quale *bella*, *maestra* e *mago*: nell'età evolutiva in cui la grammatica dell'individuo italofono si va rapidamente costituendo, non sussiste il minimo dubbio che, già tra i 3 e i 4 anni, innanzi alla necessità di accordare le forme di genere grammaticale maschile con soggetti reali (referenti) del genere biologico opposto il bambino o la bambina senza sforzo o esitazione modificherebbero le rispettive terminazioni ottenendo *bello*, *maestro* e *maga* (cfr. morfologia naturale di U. Dressler<sup>1</sup>).

Allo stesso modo, in assenza degli usi che nell'Ellenismo si sarebbero categorizzati come anomalie, non avrebbe indugio nel riferirsi alla *medica* o alla *cana*. Ma la lingua, si sa, è fatta anche di anomalie, che in principio si devono fare largo a forza per trovare spazio nella competenza linguistica del(la) giovane parlante, che inizialmente avrà a disposizione due forme autonome che solo a seguito dell'azione di rinforzo esercitata da altri parlanti (i "caregivers" e le persone adulte di riferimento dell'infante, ma anche "le voci" dei cartoni animati o degli altri tipi di discorso che negli anni hanno agito da "babysitter") giungeranno a un conguaglio a vantaggio della forma usata dal gruppo adulto a contatto col quale si è acquisita e insieme appresa la lingua.

Già da questo esempio, alla portata dei bambini, verrebbe il caso di chiosare, si comprende come a far da sfondo alla sempreverde questione del conflitto tra tradizione e innovazione sia l'essenza stessa della lingua, fatta di natura (il cervello, la mente, la fisiologia) e di società (persone che parlano e agiscono e agiscono parlando e che, così facendo, offrono ai cuccioli d'uomo un modello-target, la cultura di riferimento del proprio gruppo, che allontanerà progressivamente, ma mai troppo, i cuccioli dalla natura (natura che invece, linguisticamente parlando, procede per analogia), con lo scopo di assimilarli. Cercare di far capire che quelle anomalie (di oggi) ieri erano analogie, diventate anomale quando la lingua è mutata, è cosa troppo distante dal sentire comune, per poterla invocare come spiegazione del fatto che, in fondo, nelle lingue tutto ha una coerenza, purché la si sappia vedere. Persino l'assenza, che nel caso che tra poco si andrà ad affrontare, non sarà, però, da imputare a una "scelta" espressiva della lingua.

Tant'è, per chi nasce e diventa parte della comunità in un certo momento storico, la lingua si presenta come un repertorio per lo più analogico, soprattutto nella morfologia del nome, inframmezzato da forme via via sempre meno iconiche (e perciò anomale) fino all'apice della scala, costituito dal suppletivismo. Un repertorio di varietà il cui effetto si traduce, per chi parla, nella normale compresenza di più varianti in alcuni casi e, in altri, nella completa assenza di alternative. Almeno dalla prospettiva di chi ritiene che ciò che è dato... è dato.

Come caso concreto di studio di questa complessità si assumerà quello relativo al trattamento del genere grammaticale femminile nei seguenti casi:

- nella declinazione di nomi, quali quelli di professione usati anche in funzione allocutiva, usati tradizionalmente solo al maschile;
- nella flessione verbale, nello specifico nell'accordo degli aggettivi con i nomi o nell'accordo del participio passato con il complemento oggetto e in tutti quei casi in cui si abbia una testa nominale costituita da cose o individui di genere diverso, indipendentemente dalla prevalenza numerica.

Caso, questo, cui, come è noto, si ha prevalenza o sistematicità, a seconda che la testa sia costituita da cose o persone, del genere grammaticale maschile, al quale ci si riferisce, in virtù di ciò, come al maschile neutro (!) o maschile non marcato o maschile inclusivo o maschile generico (nel caso di testa nominale costituita da individui, l'accordo al maschile è sistematico anche quando per numero di teste nominali  $m=f$  o  $m<f$ ).

Le considerazioni muoveranno dai dati offerti da un corpus ristretto, non sistematico ma ritenuto soddisfacentemente significativo, giacché collettore di interventi che hanno avuto luogo all'interno di forum aventi per oggetto proprio la riflessione sulla lingua:

- 1) *Italianistica Online*: "Forum di LID'O" (Lingua italiana d'oggi) e "Forum generale"

---

<sup>1</sup> Il rinvio è a Wolfgang Dressler et alii, *Leitmotifs in Natural Morphology*, Amsterdam, Benjamins, 1987. Si tratta di un approccio teorico interazionista e costruttivista "che non assume un modulo autonomo della grammatica ma fornisce delle spiegazioni cognitive e semiotiche per le preferenze e i tipi morfologici". (Anna De Marco, *Acquisire secondo natura: lo sviluppo della morfologia in italiano*, Milano, Franco Angeli, 2005). I principi che rendono più naturale un elemento rispetto a un altro della stessa classe o microclasse sono brevità, iconicità e trasparenza.

2) *Cruscate - Spazio di discussione sulla lingua italiana / Discussion board on the Italian language* (versione elettronica, consultata l'8 novembre 2018, in <http://www.achyra.org/cruscate/viewtopic.php?p=43404&highlight=maschile%20inclusivo&ie=utf-8>)

3) *La Crusca per voi* (versione elettronica, consultata il 4 novembre 2018, in <https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/il-femminile-di-questore-e-di-prefetto/865>)

Scopo ultimo, lontano dall'essere realizzato, di questo percorso sarà la risalita, proprio a partire dall'italiano (dell'uso) contemporaneo, a quello che potrebbe essere stato il punto di avvio di un processo di ristrutturazione (una sorta di re-ingegnerizzazione del dna linguistico) mai messo in discussione perché i suoi esiti da sempre sono stati sentiti come "normali" e perciò propri di una norma, quella coincidente con la "tradizione": tradizione che, se messa in discussione, ha portato e porta all'accusa, rivolta a chi attenda ad essa, di agire in nome di qualche *-ismo*. Di questo si dirà oltre.

## I dati

Di seguito si produrranno, in successione e deprivati, per ragioni di spazio, di elementi contestuali che pur sarebbero stati utili (e di numerosi refusi, volutamente lasciati intatti, e oscillazioni redazionali), i passaggi più interessanti raccolti muovendosi tra le tante conversazioni sui fatti lingua oggetto di questa riflessione. Questo primo blocco di discussioni fa riferimento al forum "LID'O" di *Italianistica Online*

**Discussione 1** (versione elettronica, consultata il 6 novembre 2018, in <http://www.italianisticaonline.it/forum/topic.php?id=44&page>)

*Problema con il verbo perdere*

Discussione 1:

Se io sento la frase "così ti ho perso" sono sicuro che chi la pronuncia si sta rivolgendo a un maschio perché se stesse rivolgendosi a una femmina direbbe "così ti ho persa"?

[...] Esatto. L'accordo è obbligatorio nel caso in cui ci si stia rivolgendo ad un'interlocutrice: [...] Spesso, nelle conversazioni più "rilassate", questo non avviene. [...] una canzone può considerarsi "rilassata"? [...] conversazione "rilassata" [...] quell'italiano che si scosta dalla norma (i linguisti lo chiamano italiano dell'uso medio) e che è una costante della lingua dei mass media (televisione in testa); certo, in questo caso non è che si possa parlare di errore [...] ma è, [...] un allontanarsi da quello che le grammatiche postulano, anche se nell'uso questo è pienamente accettato. Anche le canzoni (e soprattutto canzonette) dei nostri cantanti e cantautori non sono scevre da riflessi di questo tipo: d'altronde, la canzone è vita (e quindi anche lingua) quotidiana.

[...] il passato prossimo del verbo Perdere è invariabile e non declinabile secondo il genere. Dunque "Io ho perso" dovrebbe restare tale, che l'oggetto perduto sia maschio, femmina o plurale. [...] Dunque per me può essere corretta e l'una e l'altra forma.

Mi contraddice però il fatto che per molti verbi transitivi al P. Prossimo una sola scelta è obbligata. Es.: "Io li ho uccisi".

[...] Sono andato a consultare la grammatica del Serianni e ho trovato che [...] con un verbo composto con avere e con l'oggetto anteposto, sono ammissibili entrambe le forme: es. "ci ha perso", "ci ha persi". All'inizio la norma prevedeva l'accordo, ma poi, dato che la lingua dell'uso tende quasi sempre alla semplificazione, tale regola è caduta. Forse ho avuto un eccesso di purismo. [...] l'accordo può essere fatto quando abbiamo dei pronomi personali atoni (mi, ti, ci, etc.) e pronomi relativi: "ti ho perso/a", "la ragazza che ho perso/a". Il caso di "li ho uccisi" è diverso: Serianni dice infatti che l'accordo non è più un optional ma è d'obbligo quando abbiamo uno dei seguenti pronomi atoni: "lo, la, li, le".

**Discussione 2** (versione elettronica, consultata il 6 novembre 2018, in <http://www.italianisticaonline.it/forum/topic.php?id=48&page>)

*Dubbi su maschile/femminile*

[...] A volte quando devo concordare maschile e femminile mi vengono dei dubbi. [...] C'è una regola[...]? [...] L'accordo non va effettuato con l'ausiliare avere: "ho mangiato una mela" e non "ho mangiata una mela"; si può scegliere nel caso di oggetto anticipato: "la mela che ho mangiato", "la mela che ho mangiata". Con "essere" invece l'accordo va sempre fatto: "la sua prima vittima è stata", "l'ultima volta era stata", ecc.

Riguardo agli esempi con "qualcosa" [...] questo pronome indefinito è di genere maschile (la presenza di "cosa" è fuorviante), e quindi non può che essere "qualcosa fosse entrato" e "qualcosa era morto". [...] Un'ultima cosa riguarda "se stesso". Io francamente alla frase che proponi ("La maggior parte voterà per se stesso/a") preferirei "La maggior parte voterà per sé", perché trovo scorretto l'uso di "stesso": questo elemento prevede che si faccia riferimento a una terza persona (singolare o plurale) ben individuabile e già citata, cosa che non è possibile con un'espressione indefinita come "maggior parte". [...] "stesso" (certamente omissibile) può essere visto come un rafforzativo del pronome. [...] un rafforzativo, che però pone il problema del genere e del numero, che non sorge con "sé" [...] più elegante una soluzione con l'omissione [...]

**Discussione 3** (versione elettronica, consultata il 6 novembre 2018, in <http://www.italianisticaonline.it/forum/topic.php?id=5571&page>)

*sono sposata con due bambini*

[...] Lo capiamo, ovvio, cosa intende dire chi usa l'espressione [...] di soluzioni alternative (e soprattutto corrette) ce ne sono svariate [...] io trovo errata l'espressione "domenica Marisa sposa" [...] Dal punto di vista logico il discorso non fa una piega, anche se non bisogna dimenticare un aspetto centrale delle dinamiche linguistiche: l'uso, che può arrivare a legittimare tutto quanto si sia sufficientemente diffuso e sia stato accettato dalla comunità dei parlanti. [...] Per quanto lei scrive sul fatto che a legiferare sia l'uso in effetti, è indubbio, che ci piaccia o no (altrimenti parleremmo ancora il latino). Tuttavia in un forum come questo dobbiamo provare a batterci per difendere la lingua, anche se razionalmente non ha senso: infatti non gioverà di sicuro all'umanità [...]. Per il solo fatto che a noi piace. Altrimenti anche la crusca, da questo punto di vista, combatterebbe una battaglia persa in partenza.

Ancora dal forum di Italianistica Online, ma stavolta da quello generale, si assumono le seguenti discussioni

Discussione 4

*nomi al femminile*

[...] può dirmi com'è il *femminile di trasgressore*? [...]

Tragredice (ndr. trasgreditrice?), che piaccia o no. Non so se esista anche trasgressrice, ma dubito.

Discussione 5 (versione elettronica, consultata il 6 novembre 2018, in

<http://www.italianisticaonline.it/forum/topic.php?id=5547&page>)

*il plurale quando maschile e femminile hanno tema diverso*

[...] In italiano se si nomina una moltitudine di elementi di sesso misto si adotta il maschile, anche per un solo elemento è di sesso maschile [...]. Il dubbio mi viene però quando il collettivo comprende ad esempio generi e nuore: "la signora ha cinque figli (tra maschi e femmine) è espressione corretta, ma mi lascerebbe perplesso "ha cinque generi". Non so spiegarlo razionalmente ma istintivamente preferirei (e gradirei pareri) la dizione "cinque tra generi e nuore". [...] è sicuramente da preferire tale soluzione, se non altro perché potrebbero sorgere incomprensioni sul piano comunicativo.

Discussione 6

*il femminile di nomi con desinenza "man"*

[...] barman, cameraman: al femminile si lasciano invariati? o diventa barwoman o camerawoman? [...] Ebbene sì...

[...] In fondo doveva essere naturale

Discussione 7 (versione elettronica, consultata il 6 novembre 2018, in

<http://www.italianisticaonline.it/forum/topic.php?id=2699&page>)

*femminile plurale di pediatra (e di altre termini con stessa desinenza)*

[...] le due pediatre? le due odontoiatre? Bruttino, decisamente, ma mi sfuggono alternative. [...] formano regolarmente il femminile in -e.

Discussione 8

*ancora sulle concordanze*

[...] Appurato che una frase come "il primario è sposato?" sarebbe innanzitutto un anacolutto, ma anche cercando di correggerla mi sentirei molto a disagio dicendo "è sposato il primario?", ma del resto sarebbe oscena la forma "è sposatA il primario?". Unica soluzione aggirare il problema "è sposata la dottoressa Bianchi?" E al femminile troverei lo stesso problema con nomi femminili tantum, come guardia, mascotte, mezzala: [...] Certo che è cavillosa la nostra lingua. [...] Per evitare ambiguità, l'unico modo è non parlare di "primario" ma di "dottoressa" [...] Certo, sia l'accordo grammaticale (primario - sposato) sia quello "a senso" (primario [donna] - sposata) sono in teoria possibili, e anche nella pratica non mi sembrano aberranti. In questo caso, secondo me, si potrebbe promuovere (come del resto qualcuno già fa) la forma al femminile "primaria", non brutta e soprattutto grammaticalmente ineccepibile.

Discussione 9 (versione elettronica, consultata il 6 novembre 2018, in

<http://www.italianisticaonline.it/forum/topic.php?id=3806&page>)

*ancora sui termini tecnico-istituzionali*

[...] "notaia" e "primaria" per ora li considero colloquiali, anche se per ambo i casi "si dice" (nel senso che la gente lo dice). Io ricordo invece un presentatore che durante un suo gioco a quiz spesso parlava della "signora notaio". Non è mai stato considerato un intellettuale ma non vorrei che avesse ragione. Però si dice "il signor sindaco" o "signor giudice" o "signor comandante" anche quando è in gonnella, o no? [...] Per il femminile di molti nomi professionali non si è ancora arrivati a una soluzione univoca. Per "primario" (ma anche per sindaco) sono tre le forme concorrenti: "il primario", "la primaria", "la primario". [...] nei confronti di una "femminilizzazione" completa (del tipo "sindaca [...]") permane una certa diffidenza (dovuta alla ironia che spesso accompagna il nome al femminile di certe cariche o professioni tradizionalmente monopolio degli uomini) da parte delle stesse donne. [...] per ora, a parte sindaca che è decisamente brutto (come pure trovo orrendo ministra) anche come nome comune e non istituzionale, primaria e avvocatata sono usate disinvoltamente e lecitamente come aggettivi, come nomi professionali anche io la penso come lei: sarà il tempo a decidere.



Discussione 10 (versione elettronica, consultata il 6 novembre 2018, in <http://www.italianisticaonline.it/forum/topic.php?id=3731&page>)

*la ministra, l'avvocata*

[...] Avvocata è contemplato (almeno da un dizionario) anche se poco usato sia nel linguaggio ufficiale per indicare colei che svolge la professione di avvocato, sia, e a maggior ragione nel significato non istituzionale [...] Da qualche tempo constatato, sconcolato, l'uso di ministra [...] La lingua italiana è allo sfascio? Ministro non piaceva? [...] Le soluzioni a disposizione sono in teoria tre: "il ministro", "la ministro", "la ministra". Grammaticalmente, "ministra" (caldeggiato dalle "femministe") non fa una piega [...] il problema è che si porta (ancora) dietro una patina di ironia che solo il tempo potrà (se tale forma resisterà e non verrà soppiantata definitivamente dal maschile, come sta accadendo) cancellare.

In questa prima batteria di esempi emerge come persistente la questione delle forme da preferire in risposta ai problemi sollevati dalla propria competenza (metalinguistica), alla quale ci si appella per sciogliere i dubbi. Dopo aver ricercato soluzioni empiriche, ragionando spesso non in assenza di acredine, chi partecipa alla discussione si ritrova a invocare, innanzi ai casi sentiti come più problematici (il picco della problematicità è raggiunta con il caso di *stesso*), i numi tutelari della lingua – la grammatica e il grammatico –, custodi di una verità che in genere coincide con la norma, inderogabile e rassicurante.

Non ci si chiede però, se non raramente, di quale grammatica si stia parlando (in un solo caso si allude a quella naturale, qualche volta a quella descrittiva), che rapporto questa grammatica abbia con gli usi, e che ruolo pertenga al grammatico (marcato, al maschile) nella sua individuazione e fissazione. Deroga occasionalmente a questa tendenza chi modera il forum, in possesso di formazione anche metalinguistica.

Colpisce, inoltre, l'assenza di reazioni scomposte alle proposte di abusi, quelli sì, quali *la sindaco et similia*, in cui si propone che il determinante si accordi con il termine indicante la carica, oltre che, più in generale, la scarsa *curiositas* nei confronti di formazione e perfezionamento, nel corso della storia linguistica, di forme e usi citati *ad exemplum* (è il caso della differenza, per esempio, che passa tra l'impiegare un termine per la carica tout-court e invece in riferimento a chi è nominato/a in quanto esercitante).

Affermare, inoltre, che la femminilizzazione (di cui si apprende esistere una versione completa!) è cosa da femministe – benché non faccia una piega grammaticalmente –, riporta alla mente il mito del capro espiatorio e della rassegnazione con cui lo si caricava del peso dei mali. Ma ciò nonostante, ovvero benché non faccia una piega, la lingua, subita anche l'onta della cacofonia di *la chirurgo*, si troverebbe a rischio di sbandò.

Due battute, poi: la prima sulle "professioni in gonnella", la seconda sull'inutilità della battaglia che comunque è da farsi, non fosse che per solidarietà alla Crusca.

Sarebbe del resto non corrispondente al vero accusare gli autori e le autrici di quei commenti di una generica scarsa apertura a ciò che suona come poco noto, vista la propensione all'accettazione persino di varianti "anomale" per la totalità o quasi della comunità italoфона, quali *la mela che ho mangiata* o lo stesso *la sindaco*.

Difficilmente perciò si potrà smentire, nel complesso di questi commenti, che sussista una diversa calibrazione – pesi e misure diverse – per fatti di lingua erronei/erranti rispetto alla norma(lità), taluni tollerati in nome della "rilassatezza", altri no.

Altro spazio di confronto, analoghi i problemi segnalati e gli argomenti prodotti.

Cruscate - Spazio di discussione sulla lingua italiana / Discussion board on the Italian language

[...] Segnalo che l'Accademia della Crusca ha collaborato alla redazione di linee guida per l'uso del genere nel linguaggio amministrativo. [...] Il documento contiene molte affermazioni di buon senso [...] Molto assennata l'osservazione secondo la quale la differenza di genere dev'essere o messa in risalto o oscurata secondo il tipo di testo. [...] Non comprendo molto l'intolleranza verso il maschile inclusivo: si tratta di una forma grammaticalizzata e accanircisi contro vuol dire da un lato cercare di snaturare la lingua, dall'altro appesantire il discorso [...] Non concordo nemmeno sulla proposta di femminili come assessora. Questo tipo di femminilizzazione [...] ha una connotazione popolaresca che poco si addice a cariche pubbliche di rilievo. [...] \*Asseditrice sarà pure contorto, ma è più rispettoso dell'importanza del ruolo. [...] Trovo stucchevole il suggerimento di abolire il maschile inclusivo per sostituirlo con forme che fanno di "lingua di plastica". Per fortuna che non hanno anche sdoganato l'uso dell'asterisco \* tanto in voga negli attuali annunci che fanno tanto di veterofemminismo. [...] Per quel che mi riguarda, non darei troppa importanza ai giudizi dei cosiddetti profani e non mi scaglierei contro le loro obiezioni, ché tutto ciò fa parte della classica reazione alle innovazioni che sovvertono un certo tipo d'ordine.

È una questione d'abitudine. L'orecchio necessita di tempo [...]. Il discorso riguardante la parità fra i sessi, invece, non penso abbia ragion d'essere. [...] non comprendo l'accanimento contro il maschile inclusivo in alcuni casi, ma l'idea di "femminilizzare" le professioni mi garba e credo sia più che giusta. Occorre però che vi siano regole ben precise [...] Insomma, tra sindaco e sindachessa, per esempio, si scelga il vocabolo che più si confà alle geometrie della lingua italiana e si usi soltanto quello. [...] Il fatto è che, anche tra le dirette interessate, l'uso [...] oscilla tra

una piena adesione al principio secondo cui si deve, quand'è possibile, declinare i nomi al femminile, e il mantenimento del maschile come genere neutro. Il problema sorge quando si confondono i due principi, generando mostri grammaticali come "Il ministro è molto brava" o, peggio mi sento, "La sindaco". [...] Riguardo ai femminili di nomi di carica, c'è un filone apposito. [...] sarebbe meglio evitare incoerenze grammaticali, mescolando i generi. O assumiamo il maschile come genere neutro e decliniamo aggettivi, nomi e pronomi di conseguenza, oppure decliniamo al femminile il nome di carica quando è attribuito a una donna, anche se quel femminile è inusitato e "suona strano". Cose come \*"la sindaco" sono compromessi inaccettabili per salvare capra e cavoli.

[...] "Car\* collegh\*"

Si tratta di una grafia (sottolineo: una grafia) in uso presso gruppi che applicano una forma estrema di politicamente corretto. La ridicolaggine di questo modo di scrivere sta nel fatto che queste parole non possono esser lette se non declinando al maschile o al femminile l'aggettivo e il sostantivo: quindi la "discriminazione" che cacciano dalla porta usando gli asterischi al posto delle desinenze rientra dalla finestra, perché in italiano il genere e il numero sono imprescindibili. Il maschile plurale è la forma non marcata quando ci si rivolge a un insieme di persone di sesso diverso. Non capisco chi ci vede una forma di discriminazione. [...] Si tratta di persone che non conoscono questa nozione di forma non marcata del maschile plurale o che la conoscono ma non se ne curano perché non la ritengono più appropriata ai nostri tempi in cui la battaglia per le pari opportunità viene anche, e fortemente, condotta sul piano linguistico. [...] Da moderatore di foro (sì, al maschile perché in quel foro non è specificato che sono una femmina quindi vale il neutro-maschile) [...]

In quello stesso periodo, del resto, commenti del genere erano tutt'altro che insoliti, anche a piè di articolo di giornale. A stimolarli, la richiesta della allora presidente della Camera dei Deputati, On. Laura Boldrini, di usare un linguaggio non sessista, nel senso sabbadiniano del termine, riportata da giornali e telegiornali e rimbalzata, di lì, attraverso i social.

Numerosi gli articoli ispirati dalla richiesta e, neanche a dirlo, i commenti in risposta. Come nel caso dell'articolo di Mariangela Galatea Vaglio, pubblicato sul sito de *L'Espresso* il 20 febbraio 2017 (versione elettronica, consultata il 31 ottobre 2018, in

<https://espresso.repubblica.it/visioni/cultura/2017/02/20/news/no-lingua-italiana-non-sessista-maschile-e-femminile-cominciate-a-usarli-1.295694>), dal quale si riporta il seguente unico passaggio

*No, la lingua italiana non è sessista: ci sono il maschile e il femminile. Cominciate a usarli*

[...] In nessun caso si può proporre, per legge o con una petizione, di inventare in italiano un fantomatico "genere neutro". Non esiste. Non sapremmo nemmeno come inventarlo. La nostra lingua non lo prevede e di certo non si può imporre per decreto. Per altro, non si capisce nemmeno chi dovrebbe imporre questo uso: il Governo? Il Parlamento? [...] Quando ci servono parole nuove per indicare professioni svolte da maschi e femmine, semplicemente si inventano o si volgono quelle che già abbiamo al femminile o al maschile.

Non è neppure necessario costruire a tavolino un genere, il neutro, che è stato eliminato dall'evoluzione naturale della nostra lingua, e riesumarlo artificialmente non avrebbe gran senso. Usiamo la grammatica che abbiamo già. Funziona benissimo anche per affrontare le sfide del mondo moderno.

accompagnandolo con alcuni stralci di interventi in risposta, presentati a mo' di centone

[...] L'autrice dimentica un risvolto importante: il plurale neutro. Ovvero la possibilità di potere rivolgersi a una platea i soggetti sia maschi che femmine senza declinarli tutti al maschile in un colpo solo [...] la cacofonia diventa "Compagne e Compagni". E questo sì che mi annoia. Anche perché delle assessore, sindachesse e ministre mi interessa poco: ne ho già abbastanza delle mie amate lavoratrici, professoresse, massaie, impiegate, etc etc.

[...] la cosa più curiosa è la prosopopea e il tono ammonitore con cui certe erbe trite ci vengono propinate, nei decenni e nei secoli. [...]

[...] Il genere neutro, esiste nella lingua italiana ed è inutile questa "Crociata" femminista di retroguardia. Sarebbero altri i problemi seri.

[...] Comprendo lo spirito dell'articolo, ma rimane il fatto che nella lingua italiana ci sono situazioni in cui il maschile vince sul femminile. Per esempio, riferendosi a un gruppo misto, qualsiasi aggettivo va al maschile [...] Così è e non si può cambiare [...] ma capisco l'osservazione sul sessismo intrinseco della lingua in questo caso.

[...] totalmente in disaccordo con l'articolo. Le regole grammaticali sono convenzionali, non instaurate per diritto divino e dunque si possono cambiare. Usare sindaco-a ministro-a assessore-a non è solo brutto ma anche scorretto. Le istituzioni non sono né maschili né femminili, e non si declinano in quanto sono espressione della sovranità popolare e non sono una proprietà di chi ricopre l'incarico temporaneamente, maschio o femmina che sia. [...] La verità – che sfugge alla poco qualificata scrittrice – è che le FUNZIONI hanno un genere che prescinde dal sesso di chi le incarna in ogni dato momento x, ed è lo stesso preciso motivo per cui "SINDACA" non solo suona orrendo in

italiano, ma è soprattutto sbagliato grammaticalmente. [...] Costruire un articolo o proporre un dibattito sociologico-culturale sul nulla è un esercizio essenzialmente divertente. [...] parliamo anche di cose serie, che sono i fatti, le condizioni di vita, le sofferenze, i diritti, l'equità e tanto altro per cui vale la pena impegnare energie. [...] sta arrivando il momento in cui prendendosi la libertà di dire sindaco si rischia il carcere o di perdere il posto di lavoro. Offesa contro la donna che chiaramente è molto più grave che la bestemmia verso Dio. Ormai è certo che bisogna aver più paura della donna che di Dio... Il neutro era una grande cosa ma chissà cosa si rischia a sostenerlo [...] Quindi una donna che fa IL sindacO è maschilismo mentre un uomo che fa LA sentinella è giustizia?

Fa da pendant a questo assemblato un lungo, articolato, commento prodotto in quegli stessi giorni sulle pagine di un blog, *Culturalsocial.it* (versione elettronica, consultata il 6 novembre 2018, in <http://culturalsocial.it/esiste-neutro-italiano/>), in cui la questione dell'asterisco funge da innesco per trattare ad ampio spettro del neutro italiano<sup>2</sup>.

*“Esiste il neutro in italiano?”*

[...] Non esistono aggettivi e nomi usati normalmente come se fossero di genere neutro? [...] no. L'italiano, al contrario del latino [...] non prevede l'esistenza del genere neutro [...] il sistema a tre valori del latino classico ha dato luogo [...] a sistemi bipartiti, con la confluenza nelle classi del maschile e del femminile dei nomi che in latino erano neutri. La confluenza però non è stata totale ma ha lasciato dei resti [...] Da questi resti nascono quindi i termini usati con valenza neutra, anche se il genere neutro, come abbiamo visto, in italiano non esiste.

*Esistono aggettivi e nomi che sono usati come se fossero di genere neutro?*

[...] Già nel 1993 il noto Codice di stile [...] denunciava: “il fatto che in italiano il genere grammaticale maschile sia considerato il genere base non marcato, cioè [...] valido per entrambi i sessi, può comportare sul piano sociale un forte effetto di esclusione e di rafforzamento di stereotipi. [...]

Il genere maschile, quindi, viene considerato un genere base, che può quindi svolgere, in caso di necessità, da genere neutro, anche se quest'ultimo non esiste. Leggendo però l'articolo nella sua interezza, si può notare che questa convinzione, più o meno inconscia, sia errata e che titoli come Questore, Prefetto e Avvocato vengano declinati al femminile

*Perché usare l'asterisco?*

Non c'è alcuna ragione per usare un asterisco al posto della desinenza maschile o femminile. Nessuna. [...] Ciò ha portato ad un uso delle desinenze maschili e femminili, a svolgere anche il ruolo di desinenze neutre, in special modo nel plurale. La desinenza maschile o femminile dipende dal contesto della frase, non dal genere delle persone coinvolte. [...]

Fa da sfondo, anche in questo caso, alla discussione il rapporto conflittuale fra tradizione e innovazione, declinato nei termini di norma e uso, dove *norma* non equivale alla coseriana “media delle realizzazioni individuali (parole) delle possibilità esistenti, in astratto, nel sistema (langue)” ovvero “la norma che seguiamo necessariamente se vogliamo essere membri di una comunità linguistica”<sup>3</sup>, bensì quella “stabilita od imposta secondo criteri di correttezza e di valutazione soggettiva di quel che viene espresso”<sup>4</sup>. La norma, quindi, “dipende dall'estensione e dall'indole della comunità considerata”<sup>5</sup>.

L'uso, insomma, determinerebbe dove va la lingua ma con delle eccezioni: “il genere” è tra queste. Non deve perciò stupire che una stessa persona si dichiari graniticamente convinta quando si tratta di un uso e che mostri invece dubbio e desiderio di conferme in altri casi. Così come, tornando al ruolo della grammatica e del grammatico, che un moderatore esperto (maschile marcato) passi dalla devozione indiscussa e indiscutibile alla grammatica (richiamata come “quella di X”, per rinforzare l'autorevolezza di quanto si esprime) al ricorso

---

2 L'autore del blog scrive di sé “Laureato in Storia Medievale, ho frequentato un master in Economia, Management, Valorizzazione e Promozione del Turismo. Seguo con interesse il mondo dei social network. Amo molto la fotografia e il buon cibo, ma non amo fare foto al cibo”.

3 Eugenio Coseriu, “Sistema, norma e ‘parole’”, in Eugenio Coseriu, *Teoria del linguaggio e linguistica generale*. Sette studi, Bari, Laterza, 1971 (edizione originale 1951), p. 76.

4 Paolo D'Achille, “Norma linguistica” in *Enciclopedia dell'Italiano*, Istituto Enciclopedia Italiana Treccani, Roma, 2011 (versione elettronica, consultata il 6 novembre 2018 [http://www.treccani.it/enciclopedia/norma-linguistica\\_\(Enciclopedia-dell%27Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/norma-linguistica_(Enciclopedia-dell%27Italiano)/)).

5 Eugenio Coseriu, “Sistema, norma e ‘parole’”, in Eugenio Coseriu, *Studi linguistici in onore di Vittore Pisani*, Brescia, Paideia, 2 voll., vol. 1, pp. 250.

al proprio sentimento linguistico (che si traduce in come una forma suona al suo proprio orecchio), o persino, all'invocazione del tempo come ordinatore e normalizzatore.

Funzionale a supportare l'una o l'altra posizione è il ricorso alle citazioni che, ora come nell'antichità, servono per avvalorare quanto affermato: a far sì che l'exemplum si faccia esemplare, modello immune dai gusti del tempo e di chi scrive.

Si consideri, anche qui a titolo di esempio, l'uso che quasi mezzo secolo ne faceva Aldo Gabrielli<sup>6</sup> disquisendo prima, in generale, dei limiti di azione della grammatica e poi, più specificamente, di concordanza, anche in funzione del genere del determinato

La grammatica è certo un complesso di regole, ma non è neppure la matematica dove due più due fanno sempre quattro. La lingua nasce anche da un sentimento, da un gusto di chi l'adopera, e non può avere la stessa rigidità di una scienza esatta. [...] Chi mi segue si sarà accorto che io tendo, in via generale, a una codificazione più possibile precisa e rigida delle leggi grammaticali; troppo spesso infatti accade che la mancanza di una norma rigorosa, oggi specialmente che tutti stampano su libri e giornali o parlano alla radio e alla televisione, porti alla codificazione di un errore. Ma bisogna anche lasciare una certa libertà all'artista, il quale ha istintivo il senso della responsabilità anche quando esce, volutamente, dalla norma comune.

[...] Veniamo ora alle concordanze riguardo al genere. Do qui di seguito tutti i casi possibili:

1. Se nella proposizione ci sono più soggetti dello stesso genere, il verbo concorda naturalmente con essi nel genere: "Lucia e Carlo sono partiti", "Lucia e Carla sono partite";

2. Se invece i soggetti sono di genere diverso, cioè un po' maschili un po' femminili, la concordanza si fa nel genere maschile: "Lo dosso e 'l petto e ambedue le coste / Dipinti avea di nodi e di rotelle" (Dante); "Tutte le illusioni e tutti i disinganni e i dolori e le gioie e le speranze e i desiderii degli uomini gli apparivano vani e transitorii" (Pirandello); "Renzo e Lucia furono perseguitati da don Rodrigo"; "le donne e i bambini furono salvati per primi". C'è però da aggiungere questo: quando i soggetti sono persone di sesso diverso, la regola si applica severamente, cioè sempre il maschile plurale, come nel caso ora detto di Renzo e Lucia, delle donne e dei bambini; nel caso invece che i soggetti siano cose, concrete o astratte, l'accordo si può fare anche col soggetto più vicino: "Molti applausi e molte risate furono udite nella sala", cioè l'accordo si può fare anche nel femminile, con riferimento alle sole risate; perciò nell'esempio di Dante si sarebbe anche potuto dire "dipinte avea" accordando con le coste anziché con lo dosso;

3. Nelle forme riflessive apparenti (in quelle forme cioè in cui le particelle mi, ti, ecc. non sono in funzione di complemento oggetto, ma di complemento di termine), il verbo può correttamente concordarsi tanto col soggetto quanto col complemento oggetto; potremo cioè dire tanto "mi sono messo la cravatta", "Gino si è lavato le mani", "Lina s'era tolta il cappello" quanto "mi sono messa la cravatta", "Gino si è lavate le mani", "Lina s'era tolto il cappello". Alcuni esempi di autore: "(Renzo) s'era levata la chiave di tasca" (Manzoni); "la mercantessa s'era visto morire il marito" (Manzoni); "s'era perfino tolto gli occhiali" (F.M. Martini); "il dubbio d'essersi messi le streghe in casa" (Fucini)

Ma la faccenda delle concordanze verbali non finisce qui. Si deve dire, per esempio, "ho letto molti libri" oppure "ho letti molti libri", "ha fatto la domanda" o "ha fatta la domanda", "i libri che ho letto" oppure "che ho letti", "la domanda che ho fatto" o "che ho fatta"? Una volta tanto la grammatica ci lascia mano libera: possiamo dire nell'un modo e nell'altro, secondo il nostro gusto. E infatti ecco alcuni esempi di scrittori: "Aveva cambiata la domanda (Alfieri); "il sarto, il quale aveva fatta loro l'imbasciata" (Manzoni); "rido della bugia che hai detto" (Collodi) [...].

Il Fornaciari preferiva distinguere e diceva: si metta il verbo nel maschile singolare quando l'oggetto segue: "Ho letto molti libri", "ho fatto la domanda", "hai detto molte bugie"; si faccia invece l'accordo quando soggetto precede: "I libri che ho letti", "la domanda che ho fatta", "le molte bugie che hai dette". Chi voglia, segua questa regola. Io però, se mi fosse consentito, vorrei suggerirne una più semplice: si metta sempre il verbo nel singolare maschile, in ogni caso [...]. Ma c'è ancora un ultimo caso da considerare: quello del complemento oggetto rappresentato dai pronomi mi, ti, ci, si, vi anteposti al verbo composto con avere. Qui la concordanza del verbo con l'oggetto è quella preferita; tuttavia si può anche lasciare la forma verbale invariata nel maschile singolare. Diremo perciò "la vostra ditta ci ha informati" ma anche "ci ha informato"; "sorella mia, ti ho vista" ma anche "ti ho visto"; "ci avete lasciate sole" ma anche "ci avete lasciato sole". Se però il complemento oggetto è rappresentato dai pronomi dimostrativi lo, la, li, le, l'accordo tra verbo e oggetto è obbligatorio: "Le ho viste io quelle facce" (Manzoni); "li ho presi io stamani" (Fucini); "lo avevo pregato di venire"; "la avevo udita piangere".

Citazione dopo citazione, rimando dopo rimando, le grammatiche si mostrano inclini a preservare e rilanciare quanto preconizzato dalle precedenti grammatiche, restringendo la rappresentazione di usi che, però, ciò nonostante, la storia linguistica lo insegna, riusciranno non di rado a diventare norma e normali per la comunità linguistica e ciò a dispetto del fatto che, così facendo, si viene a opacizzare un principio che accomuna le lingue alla materia: nessun uso, infatti, ha origine dal nulla e ogni nuovo uso ha radici che

---

<sup>6</sup> Aldo Gabrielli, *Il museo degli errori*, Milano, Oscar Mondadori, 1977, pp. 93-96.

affondano nella variabilità sociolinguistica. Ration per cui - se nulla si crea, nulla si distrugge e tutto si trasforma – si opera una forzatura sulla lingua quando si pensi di poter imporre il sigillo del prestigio a una varietà preconizzandosela altro da ciò che è: *prima inter pares*, la cui primazia va imputata a ragioni di carattere socio-culturale e pertanto esterne alla lingua<sup>7</sup>.

Di grammatica in grammatica si potrebbe perciò risalire di parecchi secoli, senza necessariamente trovare nulla di significativo su un fatto di lingua, avallando però in tal modo la convinzione, perennemente moderna, che si deve dire così perché è così che si dice *da sempre*.

Volendo accettare la sfida improba (e per certi versi folle) della risalita, fino a che epoca occorrerebbe risalire per intercettare il momento in cui “un modo di usare la lingua” è addivenuto a “il modo di usarla”? A che epoca guardare per sperare di poter individuare l’archetipo concettuale che ha fatto da base per il riuso da parte di tutte le grammatiche successive? Alla fase, a giudizio di chi scrive, in cui il grammatico inizia a tralasciare la letteratura per farsi guardiano della lingua<sup>8</sup>: al mondo tardo antico, culmine di un processo che deve essere durato secoli e che ha trovato la spinta decisiva nella perdita di competenze da parte di parlanti per i quali il latino era ormai LS.

Una o due generazioni dopo Servio il grammatico, Prisciano, giunto dalle coste atlantiche dell’Africa fin nella capitale dell’impero d’oriente, tralascierà la critica della letteratura per rivolgersi piuttosto alla difesa della lingua. Nelle sue opere minori come in quella più importante, l’*Institutio de arte grammatica*, lo studioso sente ormai la lingua di Roma come unico elemento unitario che può opporsi alla fine dell’Impero. Cercando di mettere ordine nelle norme grammaticali egli si serve certo dei testi classici, di Virgilio in particolare, non però allo scopo di discutere le diverse possibili interpretazioni di singoli casi, ma per stabilire certezze, per confermare con esempi pertinenti la propria dottrina grammaticale e una serie di proposte normative che aveva introdotto. Il frantumarsi dell’interesse critico e la subordinazione del fatto letterario a quello puramente linguistico sono ancora più evidenti nella formazione dei lessici, quando il materiale virgiliano e non solo virgiliano di varia provenienza viene ordinato alfabeticamente, non più allo scopo di accompagnare e guidare la lettura del testo, ma solo per testimoniare, caratterizzare e difendere un uso di lingua.<sup>9</sup>

Decisivi per la formazione del modello esemplare sarebbero, perciò, stati, adottando questo quadro interpretativo, gli strumenti di normalizzazione e normatizzazione (meta)linguistica, in special modo perché destinati alla pratica didattica, in funzione di facilitatori dell’apprendimento. Su tutti

- la grammatica, corredata da esempi letterari volti a rinforzare il significato
- gli strumenti lessicografici, con il dizionario progressivamente assunto a repertorio per eccellenza a spese dell’*onomasticon*, forma di riferimento fino all’età augustea

Non propriamente strumento, ma tecnica a servizio degli strumenti, e di peso non inferiore a essi, sarebbe poi la

- forma di richiamo: quella alfabetica, puramente formale e facilitata dalla scrittura numerica ionica, che avrebbe finito col sancire la non marcatezza del “chiamare” per eccellenza, ovvero del nominativo, nel caso dei nomi, e della I persona singolare nel caso dei verbi, verosimilmente per ragioni pragmatiche.

La fissazione e cristallizzazione di una forma di citazione potrebbe inoltre essere stata il presupposto per la successiva inclusione di un genere nell’altro: nel caso del richiamo dell’aggettivo, infatti, al ricorso, prevedibile in base a un ragionamento analogico, al nominativo, si andavano a sommare ulteriori due esigenze in parte tra loro in conflitto.

La prima, funzionale a migliorare l’uso dell’accordo, dalla quale sarebbe scaturita la necessità di citare tutti e tre i generi grammaticali; la seconda di natura economica, in linea con le prassi scritte, funzionale a ridurre al minimo il consumo di spazio della superficie scrittoria e il lavoro di scrittura. Cruciale, tra questi due elementi, la fissazione di un ordine maschile-femminile-neutro che nei secoli a venire, irrobustita anche dalla consacrazione dell’ordine alfabetico, avrebbe reso naturale l’implicita citazione di femminile e neutro e poi solo di femminile per mezzo del maschile capofila.

---

7 Il ragionamento proposto ricalca quello con cui Max Weinreich (ripreso da Noam Chomsky) spiegava il rapporto tra italiano e dialetti: “la lingua è un dialetto con un esercito e una marina”.

8 Robert A. Kaster, *Guardians of Language. The Grammarian and Society in Late Antiquity*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1997.

9 Mario Geymonat, “I critici”, in *Lo spazio letterario di Roma antica*, III, Roma, Salerno editrice, 1990, p. 134.

La fissità<sup>10</sup> risultante da questa logica procedurale potrebbe aver provocato conseguenze logico-concettuali che dal piano metalinguistico e linguistico potrebbero poi essersi estese al piano non linguistico e, di qui, attraverso le narrazioni, a quello cognitivo.

Si verrebbe in tal modo a determinare un parallelismo rispetto a quanto capitato, sul versante lessicale, per *homo* (da una radice indoeuropea connessa con la terra e lo stare sulla terra), retrocesso già nel II sec. d.C. dalla funzione originaria di iperonimo della coppia *mas (vir) – femina (mulier)* a variante della serie maschile. Un mutamento semantico parziale, questo, ovvero privo di quella sistematicità che avrebbe consentito, ieri come oggi, di evitare ambiguità semantiche risolvibili solo sul piano pragmatico (uomo-maschio o uomo-persona?). Della natura sovra-genere di *homo* restano peraltro tracce in *nemo* e nel radicale *human-*, testimoniate dall'antichità fino all'italiano contemporaneo.

Operativamente, occorrerebbe perciò indagare la fase di individuazione e progressiva fissazione dei criteri alla base della struttura lessicografica e poi di quella alfabetica, proprio perché data per scontata (naturale perché così da sempre) e per questo innocua, giacché avente a che fare con la “sola” lingua. E occorrerebbe farlo ripartendo da uno spoglio esaustivo, a ritroso, dei testi grammaticali (in particolare di quelli antecedenti al periodo imperiale) e delle più tarde compilazioni lessicografiche, fino a individuare indizi significativi di quel processo di imbrigliamento della lingua che da prodotto dell'*ars* avrebbe finito per assurgere a spia di un qualcosa di naturale perché nelle cose. Così naturale da far apparire artificiale qualunque tentativo di alterare lo status quo.

Un'ultima considerazione, infine, sulla marcatezza, condizione invocata per tacitare le istanze di (ri)emersione del genere femminile nei vari casi prima citati.

Markedness has been invoked on several occasion to explain gender resolution, notably by Schane 1970, who attempted to extend markedness from phonology into French morphology and syntax. The claim is that the unmarked gender will be used as the resolved form. It is significant that such claims about markedness often relate to two-gender languages like French: given only two genders it is not surprising that various properties are found with a single gender (compare Roca 1989 on Spanish). Once we move to systems with three and more genders the clustering of properties no longer obtains. [...] However, in such cases gender has little or no semantic justification in any case. We claim that it is the instances where a semantically justified form is possible which determine the resolution form. The remainder, for which neither form is semantically justified, merely conform with the semantically justified cases.<sup>11</sup>

Tra tutti i dispositivi linguistici citati, la marcatezza è probabilmente quello percepito come meno discutibile, probabilmente per il suo apparire squisitamente tecnico. Metterla in dubbio come procedura tassonomica neutrale, che si limita a classificare e spiegare l'esistente, fa sorgere immediato il pensiero che la storia (linguistica) sarebbe andata ben diversamente se invece che a tre generi il latino fosse stato a quattro o più (ma non troppi, per ragioni di economia). Che ne sarebbe stato del paraplasmato che, riducendo i generi da 3 a 2, ha innescato l'innovazione? Ci sarebbe stato? E con quali effetti?

Di certo al paraplasmato occorre guardare per capire la condizione necessaria della riorganizzazione della categoria. Necessaria, ma non sufficiente. A colmare questo spazio potrebbero essere stati

- la necessità di razionalizzare la grammatica di una lingua in cui quella che era L1 si cristallizza nei generi testuali scritti o del riuoso (riti, civili e poi liturgici) e vira prima a L2 e poi a LS, mentre la lingua “viva” va a coincidere con varietà del precedente sistema che progressivamente si distanziano fino a non rendere intellegibile la varietà matrice (latini volgari > preromanzi). Questa necessità potrebbe aver spinto a trovare soluzioni non solo sistemiche, ma anche pratiche per gestire il nuovo assetto
- la volontà/il desiderio di fissare il latino per fissare ciò che resta della *Latinitas*. Questo bisogno potrebbe aver piegato la lingua a istanze ideologiche
- la necessità di dotarsi di apparati di riferimento che in principio facilitassero la fissazione di forme, addivenuti a modello (un *classico*, in senso etimologico) per i dubbi successivi
- le diverse cose insieme, che hanno determinato per “il latino” (che si avvia a diventare l'antesignano di ciò che è oggi per noi) un nuovo sistema in cui *tout se tient* e diventa naturale anche quando artificiale (nel senso di *ars/techne*).

---

<sup>10</sup> Un ulteriore tassello di questa ricostruzione potrebbe/dovrebbe essere costituito dall'indagine sulla fase precedente la fissazione dell'ordine maschile-femminile-neutro delle uscite dell'aggettivo.

<sup>11</sup> Greville G. Corbett, *Gender*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, pp. 290-291.

Uomini e donne, parole, parole, / mulheres e homens, palavras ao vento, nos dicionários  
*Zingarelli e Aurélio*

Philippe Simon

O dicionário, edição após edição, regista a definição (e a evolução na definição) de coisas, conceitos, figuras. Dada a sua ampla difusão em versão impressa, nas bibliotecas, nas escolas e nas famílias, concorre (ou concorria até anos recentes...) fortemente à formação (ou deformação estereotipada) das imagens mentais referidas a esta ou aquela noção. Como uma espécie de *vox populi* ou *vox populi masculi* sendo a maior parte dos redatores dos dicionários homens. Escolhemos estudar um certo número de palavras usadas para designar e qualificar os indivíduos de sexo masculino ou feminino em dicionários recentes de italiano e português, nomeadamente o *Zingarelli* e o *Aurélio*,<sup>1</sup> e as respetivas imagens que transparecem através das definições dos termos e exemplos. Começaremos este estudo, observando os adjetivos que apresentam os dois principais géneros: masculino/feminino e acompanharemos homens e mulheres através das palavras que os/as designam desde o nascimento até a vida adulta.

No dicionário *Aurélio*, no verbete *masculino* além da definição: “macho, varonil relativo a, próprio do macho” são enunciadas algumas características masculinas em sentido figurado e sinónimos: “enérgico, forte”. Um exemplo fala de “coragem masculina”. O *Zingarelli*, no verbete *maschile*, propõe uma definição semelhante e, nos exemplos, evoca a voz, o aspeto, a descendência masculina. Cita ainda a expressão pouco galante de “*donna maschio*” usada no caso de uma mulher que apresenta características próprias do macho. Tudo isto reflete a visão tradicional do homem forte e procriador. Quanto às definições/exemplos que caracterizam os adjetivos mais usuais referidos às mulheres: *feminino/feminil/ femminile*, o redator italiano propõe, através dos exemplos, uma imagem estereotipada (e um pouco malévola) aludindo às que considera como características tipicamente femininas: “*grazia, astuzia, orgoglio*”. O redator do *Aurélio* que se limita a uma definição meramente biológica a propósito de *feminino*: “referente ao sexo caracterizado pelo ovário nos animais e nas plantas “no verbete *feminil* insiste, na citação proposta, – e é a única característica apresentada – na sensualidade: “uma ninfa e vestida unicamente da *feminil* tentadora nudez“. De *feminil* também recorda o sentido figurado de efeminado.

A diferença do *Aurélio*, o *Zingarelli* dedica muita atenção à aceção gramatical dos adjetivos *maschile* e *femminile* e evoca, entre outros, os problemas linguísticos postos pela necessária criação de formas femininas para as profissões “*tradizionalmente riservate agli uomini*” sublinhando o caráter “*imbarazzante*” de alguns sufixos femininos “*avvocata o avvocatessa ; chirurga o chirurgo ?*”. O adjetivo “*imbarazzante*”, muito forte, sublinha implicitamente a reticência linguística (e mental) a admitir a presença feminina em profissões consideradas como reservadas aos homens. Assim, no *Aurélio* e no *Zingarelli* nota-se uma diferença de ponto de vista entre o masculino, cujas características são essencialmente positivas, e o feminino, muito mais ambíguo.

Vamos agora acompanhar, folheando as páginas dos dicionários, homens e mulheres desde o nascimento até a idade adulta. Nas muitas palavras que designam os indivíduos nos primeiros anos de vida, (estudámos só as mais frequentes) *bebé/bebê, nené/ nenê, recém-nascido, miudo/bebê, neonato, piccino* ou ainda *baby* etc, não se observa uma grande diferença na apresentação em função do sexo. Em português, a palavra *bebé/bebê* ou *nené/ nenê* (no Brasil) ou *baby* tanto pode ser usada para crianças de sexo masculino quanto de feminino. Acontece o mesmo em italiano com *bebè* (o género da palavra também é masculino) ou *baby*. Pode-se notar que esta última palavra pode ser usada, em tom de brincadeira, para saudar, uma rapariga ou moça “*ciao baby!*” (obviamente nunca para um rapaz...), como se a mulher fosse considerada, pelo menos a nível linguístico, como uma eterna criança. A palavra portuguesa *criança* que acabamos de mencionar, sem real equivalente em italiano, também pode ser usada para ambos os sexos. A caracterização em função do sexo ainda é pouco marcante nas palavras *menino* e *menina/bambino/a*. O dicionário *Aurélio* prevê um verbete

---

<sup>1</sup> Usámos: Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, Novo dicionário da língua portuguesa, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993, XIX-1499 p. e Nicola Zingarelli, Lo Zingarelli 1996, Vocabolario della lingua italiana a cura di Miro Dogliotti e Luigi Rosiello, Bologna, Zanichelli 1995, 2144 p. Todas as citações e definições remetem para os verbetes presentes nestas edições, salvo indicação contrária. Deixámos as citações na língua original.

para cada gênero, o que indica já uma diferenciação implícita, mas, tanto na definição: “criança do sexo feminino/masculino” como no conteúdo, os textos são praticamente iguais. As expressões (incompletas) que ilustram o uso da palavra insistem quase unicamente no carinho: “menino de ouro”, “é uma criança mimada”. Porém, nota-se uma pequena diferença no uso da palavra *menina* em relação a *menino*: *menina* pode-se dizer afetuosamente duma mulher nova ou solteira e é o tratamento dirigido a uma mulher solteira (*menino* nem tanto). Uma *menina* enfim pode indicar uma prostituta (aceção omitida por pudor? no *Aurélio*) “bar de meninas”. Mais uma vez, a mulher é considerada como uma eterna criança e pior ainda. No dicionário *Zingarelli*, as palavras *bimbo/bambino* são apresentadas na forma masculina, sendo considerada linguisticamente como forma de base. A definição sublinha a indiferenciação: “l'essere umano dalla nascita all'inizio della fanciullezza”. Os redatores italianos como os portugueses manifestam simpatia para meninos e meninas. Entre as expressões que ilustram a palavra, cita-se o modelo (masculino) de comportamento e de vida para todas as crianças (não citado no *Aurélio*): “il Bambino (Gesù)”, o menino Jesus. As palavras *fanciullo* e *fanciulla* pertencem ao registo elevado e são assim definidas: “giovanetto di età compresa tra i 6 e i 13 anni”. Tanto para *bambino/a* como para *fanciullo/a*, as expressões italianas citadas apontam para eventuais excepcionais capacidades e talentos: “fanciullo/a, bambino/a prodigio” (existente em português mas omitido no *Aurélio*) ou para a ingenuidade ou inexperiência: “eterno fanciullo”.

A situação “piora” com os anos e a particularização também aumenta. *Rapaz* indica um “adolescente de sexo masculino”, “um menino ou homem jovem” ou, especialmente no Brasil, um “escravo ou criado”. Uma *rapariga* em Portugal é o equivalente masculino de *rapaz*. No Brasil, a forma indica uma “mulher de má vida” ou meretriz ... (diga-se de passagem que a expressão “homem de má vida” não existe) sendo preferidas para designar uma adolescente de sexo feminino as formas *moça* ou *garota*. Ainda assim, se o substantivo *moço* é simplesmente sinónimo de rapaz ou eventualmente de criado ou marinheiro novo, o redator do dicionário *Aurélio* define a *moça* como mulher jovem ou criada, mas também como “mulher púbere ou que perdeu a virgindade”, insistindo na sexualização, aspeto completamente ausente na versão masculina da palavra. No caso de *garoto*, o termo indica um “rapaz sem educação que anda vadiando nas ruas” um “rapaz imberbe” ou, simplesmente, no Brasil, um menino ou um rapaz. Quanto à *garota* ( mais do que *garoto*) significa também namorada.

Em italiano, nos verbetes correspondentes, existe uma diferença entre a imagem do *ragazzo* ou da *ragazza*. As definições são praticamente iguais: “giovinetto/a, fanciullo/a, adolescente”, os exemplos também: “studioso/studiosa, bravo/brava, buono/buona”; da mesma forma, tanto *il ragazzo* como *la ragazza*, segundo os exemplos de uso apresentados, podem estar cheios de virtudes: “un ragazzo/a d'oro, una perla di ragazzo/a un ragazzo/a in gamba”. Mas, em exemplos suplementares o *ragazzo* pode ser “un ottimo lavoratore” e a *ragazza* “una bella ragazza” (o verbete masculino nos exemplos não alude ao físico do *ragazzo*) ou “ragazza da marito”: é evidente o reflexo da visão tradicional dos papéis sociais de cada sexo: o homem trabalha, a mulher é bonita, procura um marido e está em casa. Aparece claramente o aspeto sexual na apresentação da *ragazza* e várias expressões masculinas têm um significado pejorativo (muitas vezes com conotação sexual) no feminino: o *ragazzo* pode ser “ragazzo di vita”, quer dizer da rua (em particulares nos romances de Pasolini), a *ragazza* também pode ser “ragazza di vita”, mas, neste caso, significa prostituta ou “ragazza squillo, call girl” também, ou “ragazza allegra”, segundo a definição: “disponibile per facili avventure amorose” (sem equivalente no verbete *ragazzo*) ou ainda “ragazza madre” (expressão omitida no *Aurélio*) e unicamente feminina.

Nos tratamentos reservados aos jovens, nota-se nas duas línguas uma grande diferença em função do sexo. *Signorino* em italiano indica o “il figlio giovane del padrone di casa per i domestici” ou um “giovanetto delicato e difficile da soddisfare”. Em português a forma masculina correspondente (*senhorinho*) não está registada no *Aurélio*. As formas femininas *menina/senhorita/senhorinha* referem-se ou ao físico “mulher de baixa estatura” ou ao estatuto social da jovem “moça solteira” e em último lugar ao tratamento cerimonioso ou respeitoso reservado à mulher nova.

No verbete *signorina*, o redator italiano é mais preciso e formal na medida em que o primeiro significado lembrado é o “titolo di reverenza, appellativo premesso o al nome o al cognome o al nome e cognome o al titolo di una donna non sposata”. Como em português, a segunda aceção é de “donna giovane non ancora sposata”. Está mais uma vez presente a sexualização da mulher.

Chegando à idade adulta, o *rapaz* torna-se *homem*, a *moça*, *mulher*, *la ragazza*, *donna*, *il ragazzo*, *uomo*. *Homem* e *uomo* tem a mesma origem: a palavra latina *homo* ligada provavelmente ao radical de *humus*, terra, chão. O primeiro significado da palavra *homem/uomo* como *homo* em latim é ser humano. Só em segundo lugar indica o indivíduo de sexo masculino como se fosse o “homem por excelência” substituindo a palavra *vir* conservada unicamente em formas cultas como viril, virilidade, evirar ou ainda virtude etc. *Homem/uomo* é



uma das palavras mais usadas nas duas línguas (mais do que mulher). O verbete italiano, nos exemplos, ilustra as características físicas do homem (muito positivas e estereotipadas). Claramente o homem pode ser “brutto, piccolo” mais sobre tudo, entre outros, “grande, grosso, alto, robusto, atletico, erculeo”, “un bell’ uomo”. O redator português perfre insistir “nas chamadas qualidades viris”: coragem, força, vigor sexual, autoridade: “homem que é homem não leva desaforo para casa”, qualidades também citadas no verbete italiano “coraggio, audacia, combattività”. A nível moral e psicológico, l’uomo pode ser “malvagio, crudele, brutale, corrotto, perverso, ipocrita”, bem como “intelligente ragionevole, sensato, equilibrato, buono, onesto, gentile, galante”. Uma quantidade de expressões correntes (às vezes um pouco irónicas) completam este retrato relativamente lisonjeiro como: “Buon uomo, onest’ uomo” ou “brav’uomo”: “onesto e lavoratore ma con limitate capacità intellettuali” ou ainda “galantuomo, gentil’uomo/gentiluomo, sant’uomo” e “grand’uomo” (eventualmente irónico). Estas qualidades aparecem implicitamente em algumas expressões citadas no *Aurélio* como “homem de ação, homem de bem, homem de Deus, homem de espírito, homem de palavras, de homem para homem” que sublinha a franqueza e a sinceridade. No *Aurélio* quase tudo é positivo no homem. É característico que um dos primeiros exemplos para ilustrar a definição de homem “ser humano de sexo masculino” é o seguinte: “depois de 5 mulheres nasceu-lhes um homem !!” que sublinha a superioridade masculina no imaginário coletivo.

Quanto à apresentação socioprofissional do homem no *Zingarelli*, a sua posição é essencialmente dominante: o homem pode ter uma profissão humilde “uomo delle pulizie, del gas” etc., mas o *Zingarelli* cita também “il cortigiano, l’uomo di lettere, di scienza, l’uomo politico, l’uomo d’affari, l’uomo di legge, l’uomo di guerra, l’uomo di chiesa” e muitos outros. O *Aurélio* além de “homem marginal” cita quase unicamente figuras masculinas prestigiosas como “homem de empresa, homem de negócios, homem de estado, homem público”. Nas duas línguas, *homem/uomo* diz-se ainda dum militar, tradicional profissão viril, embora as mulheres sejam cada vez mais numerosas nas forças armadas. Mesmo se o redator italiano tenta adotar uma atitude imparcial globalmente (e mais ainda no *Aurélio*) a apresentação da figura masculina é então extremamente positiva.

Se passarmos a analisar os verbetes dedicados à mulher, a nível etimológico, o português conserva praticamente intacta a palavra latina *mulier*, enquanto o italiano, significativamente, usa a palavra que designava em latim a dona de casa: *domina*=> *donna*. Pode-se lembrar ainda que, segundo alguns etimologistas medievais, *mulier* deriva de *mollis* (adjetivo que significa mole) origem não muito valorativa.

No dicionário *Aurélio*, o verbete *mulher* é breve, incrivelmente misógino (não existe um adjetivo equivalente para os machos), depreciativo: parece uma caricatura. Abre-se com uma sucinta definição “pessoa de sexo feminino após a puberdade ou esposa”. Mais uma vez, a primeira imagem da mulher é sexual e ligada a um dos seus papéis sociais principais: o casamento. Segue-se uma longa série de expressões principalmente brasileiras (15 ao todo) como “mulher à toa, mulher de comédia, mulher da rótula, mulher da rua [nada a ver com homem da rua...], mulher pública [mais um exemplo em que a forma feminina é depreciativa em relação à forma masculina] mulher da vida, mulher da zona, mulher de má nota” etc. Nesta surpreendente acumulação de expressões, a única positiva é “mulher de César”, que indica uma mulher de reputação inatacável. Além disso, a mulher pode ser só teimosa, “mulher do piolho”, ou particularmente sensual e sedutora, “mulher fatal”.

No *Zingarelli*, o verbete *donna*, no início, parece menos brutal: começa, como o verbete *uomo*, com a apresentação fisiológica “femmina fisicamente adulta della specie umana”. Os exemplos de caracterização física são mais ou menos similares aos do homem: “bassa, alta, robusta... piccola, brutta”, mas com umas características tradicionalmente atribuídas à mulher: “sottile, slanciata, ben fatta” ou “donna cannone” excessivamente gorda. Está também citada uma expressão pouco elegante “andar a donne” referida à homens “in cerca di facili avventure amorose”. Não existe um equivalente feminino. A seguir, como no verbete *uomo*, são enumeradas as qualidades intelectuais e morais da mulher que podem ser “intelligente, ragionevole, equilibrata, buona, brava, gentile”, os mesmos adjetivos utilizados no verbete *uomo*, mas como o homem também pode ser: “malvagia, corrotta, crudele, perversa, ipocrita” ou ainda “pettegola, linguacciuta, maligna”. Com estes adjetivos negativos suplementares, a imagem da mulher aparece assim implicitamente mais “diabólica” do que a do homem. Porém, uma série de expressões galantes matiza um pouco esta impressão negativa, mas não sem ambiguidades: algumas delas são formas femininas de expressões usadas no masculino como “donna onesta, santa donna, donna di cuore”. Expressões como “gran donna, buona donna” ou “brava donna” como no masculino podem ser usadas ironicamente. Mas, a forma feminina “buona donna” também pode ter o significado antifrástico de meretriz completamente inexistente no masculino. E se a expressão “uomo generoso” é positiva, a “donna generosa”, na visão do dicionário, “è facile a concedersi”. Entre outras

expressões lisonjeiras, “donna di poche parole, donna d'oro, perla di donna, donna di gusto, di classe” insinuam-se outras expressões ofensivas: “donna da poco, di facili costumi”.

Quanto a visão da mulher na vida social, económica e política, as primeiras expressões que a definem são “donna di servizio” ou “donna di casa”. Seguem-se, como no verbete português, expressões variadas que aludem à prostituição: “donna di mondo, di partito, di vita, di malaffare” e muitas outras.

Em italiano existe ainda outra palavra para indicar a mulher: *fem(m)ina*, termo essencialmente depreciativo como demonstra o exemplo: “femina è cosa garrula e fallace (Tasso)”. A palavra usa-se também para definir uma pessoa vil, fraca, tímida. Enfim, a expressão meridional *mala femmina* designa uma prostituta. E *fêmea* em português pode designar uma mulher sensual ou uma meretriz... os preconceitos linguísticos não desaparecem...

A forma masculina correspondente à *fêmea/femmina* é *macho/maschio*. *Maschio* além da definição puramente fisiológica pode designar um “uomo aitante e robusto capace di rilevanti prestazioni sessuali” (uma indicação totalmente ausente nos verbetes *femmina/fêmea*), como adjetivo é sinónimo de “virile, forte, robusto”. Não aparece nenhuma *nuance* negativa como na palavra *femmina*. Em português *macho* designa em particular um homem a nível físico e sexual e, como em italiano, pode ser usado como sinónimo de forte, robusto. O *Aurélio* não menciona nenhum aspeto negativo no termo derivado *machismo* definido como “qualidade, ação, modos de macho”. Para a palavra *feminismo* é apresentada uma simples definição: “movimento daqueles que preconizam a ampliação legal dos direitos civis e políticos da mulher ou a equiparação dos seus direitos aos do homem”.

A definição de *maschilismo* (existe também *machismo*) no *Zingarelli* é mais aprofundada: “concezione e comportamento secondo cui all'uomo viene riconosciuta in contesti sociali e privati una posizione di superiorità e quindi di privilegio, nei confronti della donna non giustificata da altro motivo che non sia quello tradizionalmente connesso ai caratteri della virilità”. A propósito de *femminismo*, além da definição “histórica” de “movimento tendente a portare la donna su un piano di parità con l'uomo per quanto riguarda i diritti civili e politici e le condizioni socio-economiche” o redator sublinha, na evolução recente, “la posizione antagonistica della donna rispetto all'uomo in ogni contesto sociale (anche privato) culturale e politico e sulla riscoperta in senso antitradizionale di alcuni valori tipicamente femminili”.

Assim, nas definições e exemplos das palavras mais usadas para designar as mulheres estão ainda muito presentes, nos dois dicionários analisados, os preconceitos que, mais ou menos explicitamente, as consideram como seres ambíguos, sempre a balançar, especialmente na visão incrivelmente redutora e misógina do *Aurélio*, entre casa e prostituição, sendo o universo dominado pelos homens! Mais matizada, a apresentação da mulher no *Zingarelli*, apesar de reconhecer algumas qualidades comuns a homens e mulheres, globalmente retransmite a imagem linguística estereotipada do homem enérgico e dominador e da mulher em parte considerada numa perspectiva mais ou menos implicitamente sexual.

Uma etapa fundamental na vida adulta, pelo menos segundo a visão tradicional em boa parte adotada pelo *Aurélio* e pelo *Zingarelli*, é o *casamento/matrimonio*, mais para as mulheres que para os homens: já simplesmente a nível etimológico *casamento* vem de *casa*, que segundo a tradição é o reino da mulher e *matrimonio* de *madre*. Além disso, recordemos que em italiano a palavra específica para designar a mulher casada, *moglie*, vem de *mulier* (o étimo latim *uxor* subsiste unicamente em palavras cultas como o adjetivo uxório ou uxoricídio (“mariticídio” não existe..). Em italiano, então a mulher por excelência (*moglie*) está casada e fica em casa: *donna* vem de *domina*, dona de casa. O verbete *moglie* em italiano é breve, a definição sucinta “il coniuge di sesso femminile”. Significativo é um exemplo como: “essere geloso della propria moglie” que reflete uma atitude classicamente atribuída aos maridos latinos. Ou um provérbio como “moglie e buoi (postos no mesmo nível...) dei paesi tuoi”. Como se a mulher fosse um bem como os animais. A única nota positiva é a expressão “la moglie di Cesare” que designa uma mulher sem defeitos. No masculino, em italiano, à *moglie* corresponde *marito*. Pode ser “buono, cattivo, geloso”.. mais uma vez aparece a adjetivo ciumento (ausente no verbete *moglie*...). Outros exemplos fazem do marido um objetivo natural para a mulher: “età da marito” (mas não existe “età da moglie”) ou “cercare un cane, un cencio, uno straccio di marito”: um marido a tudo custo. Mais uma vez existe um desequilíbrio na apresentação italiana: a mulher quer um marido e deve achar um marido, o marido considera a mulher como um objeto, como a sua coisa. Embora tudo isto esteja a mudar, parece que o *Zingarelli* não tenha em conta esta evolução. No *Aurélio*, o redator interessa-se pouco pelos dois pilares da família. Da *mulher*, propõe uma definição sucinta, sexualizada: “pessoa do sexo feminino após a puberdade”, preferindo citar uma longa série de expressões que a ligam à prostituição. Da mesma forma, a definição de *marido* como “homem casado...cônjuge do sexo masculino” é pouco aprofundada.

Em português, para designar a mulher casada (ou prometida em casamento) além de *mulher*, usa-se também a palavra *esposa*: o verbete limita-se a uma sucinta definição: “mulher que está prometida em casamento ou mulher em relação ao marido”. A definição da palavra masculina correspondente (*esposo*) é praticamente idêntica

O redator italiano considera *la sposa* com mais simpatia aludindo brevemente ao dia do casamento: “fiori d’arancio per la sposa, regali per la sposa”. Como em português, *sposa*, em algumas regiões italianas, pode designar a mulher prometida. Se considerarmos agora a parte masculina, como no verbete feminino, está evocado com empatia o dia do casamento “abito da sposo” ou “lo sposo ha baciato la sposa” a iniciativa, neste caso, só pode ser masculina. Está ainda citado um dos romances mais famosos da literatura italiana, *I promessi sposi* que narram as aventuras de dois noivos castos e humildes que ao fim de intermináveis peripécias acabam por casar. O casamento na língua e na cultura italiana é uma coisa séria!

Uma vez casada, a mulher em italiano e português tem direito a um tratamento específico: *signora/senhora*. Se não estiver casada é *signorina/menina*, podendo ser chamada *signora/senhora* só se tiver uma certa idade. Porém, *senhor/signore* diz-se dum homem solteiro sem condições de idade, o que representa mais uma discriminação.

Pode-se notar que *signora/senhora* deriva da forma masculina comparativa de *senex* que significa velho. O *Aurélio* ainda menciona este significado, *senhor*: “homem idoso”. As palavras em italiano e português têm definições semelhantes. Nas duas línguas (e especialmente em português) o verbete *senhor* é mais longo do que o da forma feminina *senhora*, mais uma indicação implícita da supremacia masculina. *Signore/senhor* diz-se do dono de uma propriedade feudal e por extensão de um príncipe ou soberano “Cangrande della scala, signore di Verona”, a nível eventualmente simbólico também: “Portugal senhor dos mares”, significado presente em menor medida na forma feminina: “Venezia signora dell’Adriatico”. A palavra tem também aceção religiosa *il Signore/o Senhor* é Deus ou Jesus. O redator italiano insiste com muitos exemplos sobre este significado. O redator do *Aurélio* não. Em italiano, tanto a forma masculina quanto a feminina também indicam educação, gentileza “comportarsi da signora/ da signore”.

Se o homem não casar, em português fica *solteiro* ou *solteirão* e a mulher *solteira* ou *solteirona*. O dicionário *Aurélio* não introduz diferenças entre os sexos assinalando só que, no Brasil antigamente, *solteira* podia significar meretriz. Em italiano, o homem que não casou é *scapolo* “uomo che non è ammogliato”. Mas o *scapolone* é “uomo rimasto scapolo ancora in cerca di avventura” que conserva então o poder de sedução. O equivalente feminino de *scapolone* é *zitella*: além da definição “donna nubile”, está frequentemente presente uma nuance depreciativa “donna nubile e non più giovane”; ou ainda “donna di carattere acido”. Mais uma vez nota-se uma discriminação entre homens e mulheres, especialmente em italiano. Um homem que não casa pode ser um sedutor, uma mulher só pode ser azeda.

*Moglie e marito/ mulher e marido* formam parte de uma família com pais e sogros. Em português o redator limita-se a apresentações neutras *sogro*: “pai do marido em relação à mulher, pai da mulher em relação ao marido”. Em italiano *il suocero* é apresentado com uma definição sóbria “padre di un coniuge in relazione all’altro coniuge”. Quanto à *suocera*, o redator italiano tem mais inspiração: além da simples definição *la suocera* em sentido figurado é “donna che vuole comandare, riprendere gli altri” ou ainda “donna bisbetica”. Enfim, está citada uma saborosa expressão toscana: “suocera e nuora” que corresponde a galheteiro. Sem dúvida porque azeite e vinagre nas se podem misturar...

Tradicionalmente, tarde o cedo, o marido e a mulher têm filhos e tornam-se *pai* e *mãe/padre* e *madre*. Em português *padre* e *madre* são termos clericais. O “santo padre” é o papa. *Madre* diz-se de uma religiosa. No que diz respeito à palavra *mãe*, além da definição “fisiológica”: “mulher ou qualquer fêmea que deu à luz um ou mais filhos”, as ideias associadas aos exemplos presentes no verbete são de dedicação e carinho “Pedro é uma mãe para os amigos”, de origem “Grécia foi a mãe do teatro ocidental”, de família “mãe de família”. A *mãe* está muito presente na fantasia popular: especialmente no Brasil *mãe* está a base da formação de uma longa série de palavras compostas que designam árvores, aves, peixes, insetos, entes fantásticos: “mãe de santo” é uma sacerdotisa do candomblé, “mãe-bóia” uma planta, “mae-de-anhã” um peixe etc... A imagem do *pai* é bastante diferente. O *pai* mais que a mãe é criador, fundador “Baden Powell pai do escotismo”, “Bowles é pai da poesia romântica inglesa”, “segundo alguns Fernão Lopes é o pai da história portuguesa”, “Santos Dumont pai da aviação”. O *pai* pode ser protetor “pai dos pobres”. Na religião, o *pai* é a primeira pessoa da Trindade (a mãe de Deus é a virgem Maria, personagem muito reverida mas “hierarquicamente” inferior). Até o inferno é nas mãos de uma personagem masculina “o pai da mentira” ou “pai do mal” (o diabo). Como *mãe*, *pai*, está também à base da formação de uma série de palavras figuradas, mas muito menos variadas e fantasiosas: “pai-

de-santo” é sacerdote do candomblé, “pai-de-chiqueiro” é “bode não castrado”, “pai-gonçalo” é “marido moleirão”.

Em italiano, *il padre* pode ser “buon padre” *la madre* é “amorevole, dolce, accorta” dá de comer “succhiare il latte della madre”. *Il padre* pode ser “cattivo” ou demais autoritário “padre padrone”; *la madre* “infame o snaturata”: a ideia da mãe suscita sentimentos negativos ou positivos mais violentos. Como em português, *il padre* é guia, protetor moral, espiritual, cultural: “padre spirituale, padre della patria, padre della fisica moderna” *la madre* é mais caracterizada pela caridade “madre dei poveri” é origem “madre natura”. *Madre* é termo religioso também: fala-se em italiano da “madre chiesa” ou da “madre di Dio”, a virgem Maria. *Madre* é ainda o título de algumas religiosas como em português. *Padre* também é termo religioso superior à madre: o *Padre (eterno)*, como já dissemos, é a primeira pessoa da trindade e um *padreterno*, em sentido figurado “una persona molto potente, influente e importante”, “i padri della chiesa” fundaram a teologia, o “santo padre” é o papa, máxima autoridade da igreja católica.

Em latim, a palavra *matrona* indicava uma mulher casada de elevada condição social e era termo de reverência. Em italiano como em português, a palavra na língua culta conserva o significado de mulher respeitável, mas pode indicar uma mulher imponente e corpulenta. O correspondente masculino latim *patronus*, que indicava o senhor em relação aos libertos e clientes, hoje em italiano como em português *patrono* diz-se por exemplo de o defensor no tribunal, em italiano de um santo protetor, em português de uma personalidade tutelar. Deste mesmo étimo provém *padrone/patrão* que designa, entre outros, o proprietário especialmente em relação aos empregados, palavra masculina que exprime como muitas outras uma dominação eventualmente abusiva: “credersi padrone del mondo”, como Deus, é “presumere di sé...”. Mas, significativamente, a única expressão feminina indica um excesso “serva padrona” indica uma mulher “che ama comandare”. Em português, a figura da *patroa* é claramente inferior: diz-se da mulher do patrão, da dona de casa ou, no registo popular, da esposa. No *Zingarelli* e no *Aurélio*, a autoridade parece mais natural nas mãos dos homens.

Em italiano, são frequentemente usados diminutivos para designar os pais: *papà* (*babbo* ainda na Toscana). O verbete *papà* é breve. Além da definição “padre nel linguaggio familiare e come vocativo” está lembrada a expressão “figlio di papà” que vive das riquezas e do prestígio da família, considerado unicamente do lado masculino. O verbete *mamma* é mais longo e dominado por ternura e meiguice. Os exemplos que vem à mente do redator estão ligados à infância “mamma mi dai la merenda?”, “essere tutto mamma”, diz-se de alguém “eccessivamente legato alla madre” e “come mamma l’ha fatto”, quer dizer nu.

Em português, usam-se os diminutivos *mãezinha* e *paizinho*, no Brasil *mamãe* e *papai*, sendo só estas duas últimas formas sucintamente definidas: “tratamento carinhoso que o adulto dá, à sua mãe/ao seu pai”.

Às vezes, o casamento corre mal e eis aparecer as figuras da *madrasta/matrigna* em italiano e do *padrasto/patrigno*. Tanto em italiano como em português, além do simples significado de “mãe descarável ou segunda ou terceira etc. mulher” significa “madre ostile, nemica e poco amorevole” para os italianos; “pouco carinhosa, ingrata” em português, como nas expressões “terra madrasta, madrasta vida”; no caso do *padrasto/patrigno* nada disto: nas duas línguas há uma simples definição sem aspeto negativo: “indivíduo que ocupa o lugar do pai”; “il nuovo marito della madre...”.

Assim, os dicionários, ainda nos anos 90, em vez de corrigi-los, muitas vezes contribuíam, nas definições e na apresentação das palavras, à persistência dos estereótipos: existe um evidente desequilíbrio na apresentação do masculino e do feminino, de homens e de mulheres. Se os meninos/as, apesar do sexo são considerados quase da mesma maneira, na idade adulta, muda tudo (ou quase...). Tanto no *Aurélio* como no *Zingarelli*, o homem quase naturalmente domina, é senhor até na religião católica e não só. Sublinha-se nos exemplos o seu vigor sexual, a sua energia. Exprime-se nos verbetes uma certa reverência, uma admiração, um carinho (particularmente manifesta no *Zingarelli* no verbete *mamma*), para as mulheres especialmente no papel de mãe. Porém, a dominação feminina, raramente evocada, é considerada como suspeita. Os exemplos de mulheres autoritárias, a sogra, por exemplo, são considerados com ironia e distância. Os dicionários, especialmente o *Zingarelli*, preferem a figura reconfortante da dona de casa, presente até etimologicamente na palavra italiana *donna*. E a origem da palavra *moglie* indica claramente o destino da mulher: o casamento. Todo o resto é ambíguo. Admira-se as capacidades sexuais do homem, mas muitas expressões, complacentemente enunciadas pelo *Aurélio*, presentíssimas no *Zingarelli*, também associam a mulher à prostituição. E em muitos casos, expressões anódinas no masculino revestem um significado negativo no feminino. Basta referir homem público *versus* mulher pública, porém há muitos outros exemplos.

Qual foi a evolução nos últimos anos? Nas edições dos anos 2000, observa-se no *Zingarelli* a vontade de lutar contra alguns preconceitos. Assim, nas definições de algumas palavras introduz-se uma nota que remete

para o verbete *stereotipo* (verbeta já existente a partir das edições dos anos 90 mas isolado). Porém, estes estereótipos dizem respeito prevalentemente ao antisemitismo: *ebreo* definido como “chi mostra grande attaccamento al denaro”, ao antagonismo entre italianos do sul e do norte, *polentone* “epiteto dato agli abitanti dell’Italia settentrionale” ou *terrone* “epiteto dato ai nativi dell’Italia meridionale”. A propósito de homens e mulheres, só a definição de *zitella* como “donna acida” está mencionado como estereótipo.<sup>2</sup> Trata-se de correções limitadas e incrivelmente insuficientes. O *Aurélio*, nas edições recentes, persiste na sua misoginia: a única e quase inacreditável modificação encontra-se no verbete *sogra*. O redator faz derivar esta palavra de *sogra* “e não diretamente do latim *socerem*” com a seguinte explicação: a palavra “sogra era muitíssimo empregada dada a sua influência (a da sogra) no meio familiar quer pela geralmente difícil relação entre nora e sogra quer pela convivência doméstica de ambas”, provável vingança pessoal de um redator péssimo latinista.<sup>3</sup> Convém porém assinalar a interessante e recente iniciativa do canal televisivo FOXlife e do dicionário português online *Priberam*,<sup>4</sup> que desafiaram os portugueses a participar na revisão do significado da palavra *mulher* no dicionário.<sup>5</sup> Antes da revisão das propostas, a palavra *mulher* encontrava-se definida no dicionário *Priberam* como “pessoa adulta do sexo feminino; conjugue ou pessoa do sexo feminino com quem se mantém uma relação sentimental e/ou sexual; pejorativo: mulher pública: meretriz” ainda caracterizada por preconceitos. Após a análise de mais de 500 propostas num site específico,<sup>6</sup> foi redigido um novo verbete *mulher* que é o quase exato “copia e cola” do verbete *homem* não só na definição, mas nos exemplos, alguns deles surpreendentes como, por exemplo, de “mulher para mulher, mulher de armas, mulher de Deus”, claramente escolhidos para tentar acabar com alguns preconceitos. Trata-se de uma iniciativa isolada, mas significativa, que demonstra uma tendência, à nível linguístico também, de pôr em causa séculos de lugares-comuns e ideias feitas a propósito de homens e sobretudo mulheres. No entanto, ainda há muito a fazer (e a escrever) para chegar a um equilíbrio à nível linguístico nas imagens do masculino e do feminino.

---

2 Nicola Zingarelli, *Lo Zingarelli 1996*, Vocabolario della lingua italiana a cura di Mario Cannella e di Beata Lazzarini e con la collab. di Luciano Canepari, Bologna, Zanichelli, 2019, 2688 p. ad voces

3 Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, *Dicionário Aurélio da língua portuguesa*, Curitiba, ed. Positivo, 2010, L-2222 p. ad vocem *sogra*.

4 <https://dicionario.priberam.org/> (consultado a 10 de setembro de 2020).

5 <https://zap.aeiou.pt/foxlife-priberam-revisao-palavra-mulher-201345> (consultado a 10 de setembro de 2020).

6 O site [www.palavramulher.pt](http://www.palavramulher.pt) foi ativo até 16 de maio de 2018.



Capítulo Dois: Os estudos de género em língua italiana /  
Capitolo Due: Gli studi di genere in lingua italiana





## La Resistenza piemontese e la sua valenza per l'emancipazione femminile

Aleksandra Janczarska

Il presente lavoro intende spiegare i processi, i fatti e le dinamiche di cambiamento per cui la Resistenza e la mobilitazione partigiana possono essere considerate una prima vera *chance* per l'affermazione del ruolo delle donne in tema di diritti civili e politici in Italia e, in senso lato, nell'ottica della mentalità e dell'assetto sociale presente nel paese fino a quel momento.

Come punto di inizio di questa trattazione consideriamo quanto affermato in un famoso discorso tenuto da Palmiro Togliatti nel Giugno del 1945, alla prima conferenza delle comuniste italiane, quando rivestiva la carica di Vicepresidente del Consiglio dei ministri del Regno d'Italia: "Se la democrazia italiana vuole affermarsi come democrazia nuova, antifascista, popolare e progressista, deve emancipare la donna. [...] La democrazia italiana ha bisogno della donna e la donna ha bisogno della democrazia"<sup>1</sup>.

In un momento importantissimo come la riorganizzazione politica ed istituzionale dell'Italia all'indomani della fine della seconda guerra, queste parole, pur apparentemente in stile celebrativo-retorico, non lasciano dubbi sulla consapevolezza, da parte di Togliatti, della tematica del coinvolgimento delle donne nella scena politica italiana. Seguendo le vicende storiche, ricordiamo, si giungerà, un anno dopo, nel 1946, al primo voto su scala nazionale dove le donne voteranno, per la prima volta, in occasione del referendum Monarchia/Repubblica.

In un più ampio contesto internazionale, la data del 1946 ci mostra in effetti come l'Italia sia stata praticamente uno degli ultimi Stati in Europa ad istituire ed applicare il suffragio universale. In questo lavoro desidero approfondire questo tema, studiando in particolare il contesto istituzionale, storico e sociale attraverso il quale si è giunti al risultato finale (cioè al già menzionato esercizio del suffragio universale femminile del 1946).

Tra le diverse fonti consultate, devo ammettere che è proprio attraverso la lettura attenta del lavoro di Chiara Saraceno che ho preso coscienza della complessità del tema del suffragio universale in Italia e della lunga strada intrapresa per arrivare a questo seppur parziale obiettivo. Ciò che più ha suscitato il mio interesse nell'ambito della ricerca è il fatto di aver scoperto che il processo per cui si è arrivati al suffragio universale in Italia è durato alcuni decenni, dopo circa 20 volte che fosse stata avanzata formale richiesta in Parlamento e, per la precisione, a ben settant'anni dalla prima richiesta. A livello europeo, per dovere di comparazione e di cronaca, si deve dire che, dopo la Finlandia nel 1907, in generale, altri Stati concedettero il suffragio universale dopo la Prima Guerra Mondiale, quasi a volerlo considerare un cambiamento, un segno del nuovo ordine europeo dopo il nuovo assetto geopolitico.

In Italia questo non avvenne. L'Italia riuscirà ad introdurre il suffragio universale propriamente detto solo dopo la Seconda Guerra Mondiale, in particolare dopo l'esperienza della Resistenza<sup>2</sup>.

In questo lavoro analizzeremo alcuni punti di vista secondo cui questo periodo storico di rottura è stato essenziale come propulsore dei diritti tipici della cosiddetta moderna emancipazione del sesso femminile, fatti propri in Italia da una nuova, sebbene molto fragile, prima Repubblica.

Ripercorrendo con ordine lo stato delle cose secondo una prospettiva storico-istituzionale, appare evidente che, in Italia, la situazione di diseguaglianza della donna a livello politico in tutto il XIX e per buona parte del XX secolo sia stata la conseguenza di una diseguaglianza profonda e radicata, confermata da tutto il sistema giuridico per lunghissimo tempo. In particolare, ci riferiamo non solo al periodo del fascismo, ma al Codice Pisanelli del 1865, primo Codice Civile dell'Italia Unita, che sostituì il diritto degli Stati preunitari e che aveva concezioni molto chiare sul diritto di famiglia, insistendo in particolare sul fatto che la donna era subordinata al marito all'interno del nucleo familiare, essendo la famiglia l'unico luogo dove la donna doveva realizzarsi. Secondo tale schema, era all'epoca impossibile – per quei tempi – ogni tipo di partecipazione politica o di espressione politica autonoma senza vincoli di dipendenza dal marito o, se la donna non era sposata, dal

---

<sup>1</sup> Patrizia Gabrielli, 1946, le donne, la Repubblica, Roma, Donzelli, 2010, pp. 49-50.

<sup>2</sup> Vale la pena a questo proposito citare le approfondite indagini condotte dalla sociologa italiana Chiara Saraceno, che si occupa con particolare attenzione di cambiamenti socio-demografici e che ha dedicato uno dei suoi lavori proprio a questa tematica. Chiara Saraceno, "Le donne dalla battaglia per il voto alla 'tutela' fascista" in Laura Derossi (a cura di), *Millenovecentoquarantacinque: il voto alle donne*, Milano, Franco Angeli, 2008, pp. 31-39.

padre<sup>3</sup>. Una ricerca attenta delle discussioni istituzionali dell'epoca chiarisce quindi perché, prima e dopo il Codice Pisanelli, non si siano fatti progressi, per moltissimi anni, in tema di emancipazione femminile in Italia. Anzi, si può affermare che il Codice Pisanelli si dimostra piuttosto arretrato in tema di famiglia: basti ricordare che proprio tale normativa aveva tolto alle donne del Lombardo-Veneto il diritto di voto amministrativo censitario di cui queste avevano goduto negli ultimi decenni sotto l'impero austroungarico<sup>4</sup>.

Soffermando la nostra attenzione su una analisi più prettamente storico-istituzionale, nella prospettiva della storia del diritto e dell'ordinamento legislativo ed amministrativo dell'apparato statale, sappiamo che il Piemonte, in quanto motore dell'Unità d'Italia, ebbe un ruolo sostanziale nella legiferazione per il Regno d'Italia. Come da tradizione, la produzione legislativa si rifaceva al modello francese (*Code Napoléon*), ma occorre constatare che il Piemonte non conobbe l'esperienza di laicizzazione verificatasi in Francia. Per questi motivi, nonostante alcuni progressi giuridici ed istituzionali introdotti dal modello francese, rimase in Piemonte un'impronta molto conservatrice in tema di diritti politici e di diritti di famiglia. Questa situazione influenzerà per lungo tempo le leggi di tutta Italia<sup>5</sup>.

Più avanti nel tempo, si evidenzia che neppure la parentesi fascista, in verità, cambiò questo scenario: in realtà, essa rappresentò più che altro una riduzione del diritto di voto e di espressione politica per tutti, per cui, secondo alcuni studiosi, si può dire che non sia il fascismo la sola causa dell'arretratezza istituzionale italiana in tema di diritti politici. Sarebbe piuttosto difficile sostenere il contrario, cioè che il fascismo abbia apportato aperture alla libertà di espressione politica. Come risaputo, e come spesso accade sotto i regimi totalitari, la retorica di coinvolgimento delle donne nella tematica del lavoro e nelle sorti della patria non corrisponde ad una veritiera volontà di affermare la loro voce, ma semplicemente asserve la componente femminile alle cause della propaganda, dettate dall'ordine costituito.

Invece, per svariati motivi, è la Resistenza a convogliare tutte le forze di cambiamento che porteranno a una graduale emancipazione civile e politica della donna in Italia. Questo periodo si rivela quindi un fattore di svecchiamento politico, culturale, sociale, in un'ottica più vicina ai bisogni individuali di emancipazione. In questo lavoro proveremo a riflettere sui motivi e sui fatti da cui detto cambiamento deriva, con particolare riferimento al contesto del Piemonte.

Da una prima ricerca che, quindi, non può che avere uno spiccato carattere locale, e che vuole anche approfondire la tematica sociale ed individuale vissuta dalle donne in quel periodo, è interessante notare, in primo luogo, come l'adesione femminile ai movimenti partigiani sia avvenuta su base volontaria in misura ancora maggiore di quello che succedeva per gli uomini. Gli uomini in alcuni casi si davano alla macchia per sfuggire all'arruolamento forzato nell'esercito fascista. La donna, invece, più spesso decideva di partecipare alla Resistenza, armata o no, per una scelta più soggettiva e individuale.

Marisa Ombra, partigiana e scrittrice piemontese, durante un convegno storico svolto ad Asti nel 1984, racconta: "Per noi donne non si trattava di una scoperta generazionale, ma di una vera e propria rottura storica: per noi era veramente la 'prima volta' (intendo naturalmente in termini di massa) mentre per i ragazzi no"<sup>6</sup>. Si tratta di un cambiamento storico che continuerà: infatti, allo stesso modo, passata poi la Resistenza, nel momento dell'organizzazione politica della Prima Repubblica, le donne inizieranno o continueranno ad esprimersi politicamente, anche nei governi locali, sfruttando il bagaglio di esperienza civica acquisito proprio durante la Resistenza. Scrive Emma Mana nel suo saggio intitolato "La rappresentanza femminile nei governi locali: il Piemonte":

Oltre il 50%, ben più del doppio rispetto ai colleghi maschi, delle donne elette complessivamente nelle prime due tornate elettorali, proviene da un'esperienza di impegno attivo nella Resistenza, pur con ruoli perlopiù subalterni e quasi mai politici. Una sola avrebbe fatto parte infatti di un CLN clandestino, quattro di CLN del periodo successivo alla liberazione. Soprattutto dal punto di vista soggettivo, la Resistenza è vissuta dalle donne che accettano di candidarsi e che vengono elette come una tappa fondamentale, come la vera molla che determina la scelta dell'impegno successivo.<sup>7</sup>

---

3 Loredana Garlati, "La famiglia tra passato e presente", in Salvatore Patti e Maria Giovanna Cubeddu (a cura di), *Diritto della famiglia*, Milano, Giuffrè, 2011, p. 31.

4 Chiara Saraceno, *Op. Cit.*, p. 33.

5 Per una storia completa dell'evoluzione del diritto italiano secondo una prospettiva storica, vedasi Carlo Ghisalberti, *Storia costituzionale d'Italia 1848-1994*, Bari, Laterza, 2006.

6 Marisa Ombra, "Donne e Resistenza una sconvolgente scoperta" in Contadini e partigiani, *Atti del Convegno storico*, Asti-Nizza Monferrato dicembre 1984, ISRA, Alessandria, Edizioni dell'Orso, p. 374.

7 Emma Mana, "La rappresentanza femminile nei governi locali: il Piemonte", in Laura Derossi (a cura di), *Millenovecentoquarantacinque: il voto alle donne*, Milano, Franco Angeli, 2008, p. 153.

Che cosa ci mostrano queste testimonianze? Innanzitutto paiono dimostrarci che la Resistenza, che è stata una gravissima e delicatissima crisi socio-politica di tutta la nazione italiana, si rivela fondamentale non solo per la ricostruzione dell'identità italiana a livello istituzionale, ma come fattore di cambiamento sociale femminile. A ben guardare, questa linea di studio si ritrova ampiamente confermata dall'esistenza di una specifica letteratura "di genere" della Resistenza femminile, partendo dal più noto *Diario Partigiano* di Ada Gobetti, fino ad arrivare a raccolte di memorie di donne redatte negli anni successivi. Nonostante la diversità formali e di redazione, tutte queste opere danno voce vera al punto di vista femminile, inserendo le donne a pieno titolo nella storia d'Italia. È un fatto assolutamente non scontato, dopo anni di predominanza maschile in tutte le sfere della vita politica e sociale.

Ci sono alcune opere molto interessanti che racchiudono questa tematica: *In guerra senza armi* di Anna Bravo e Anna Bruzzone, e *La guerra alla guerra. Storie di donne a Torino e in Piemonte tra il 1940 e il 1945*, a cura di Anna Gasco. Da queste testimonianze, oltre alle irripetibili esperienze e ai racconti individuali, emergono alcune considerazioni sorprendenti su moltissimi aspetti di quell'epoca.

Vorrei evocare le parole di Marisa Diena quando afferma che

in ogni modo si organizzava l'assistenza, ma poi soprattutto si cominciava a discutere dei diritti delle donne, del diritto di voto, perché presso le nostre formazioni c'era l'ora politica, in cui si parlava anche appunto di quelle che sarebbero state le prospettive dopo la liberazione.<sup>8</sup>

Oppure ancora, citando Mariassunta Fonda Gaydou, staffetta ed infermiera:

Le donne fin dall'inizio hanno capito che la guerra sarebbe stata una guerra distruttiva per l'Italia, e che non c'era niente da guadagnare. Le donne hanno aperto gli occhi molto prima di quanto non abbiano fatto gli uomini. Oltre al fatto che era anche una rivendicazione di libertà femminile, le donne hanno partecipato alla Resistenza perché si erano rese conto che alla fine l'Italia avrebbe perso e la guerra sarebbe stata una distruzione, una rovina per l'Italia.<sup>9</sup>

Può essere ugualmente interessante soffermarci su alcune forme di aggregazione nel periodo della Resistenza, quali ad esempio i "Gruppi di Difesa della Donna e per l'Assistenza ai Combattenti per la Libertà", un'organizzazione nata nel 1943, il cui ruolo inizialmente doveva essere prevalentemente assistenziale. Tale denominazione fu molto discussa dalle donne, in quanto poco precisa e riduttiva del loro ruolo. Citando in primis Ada Gobetti: "L'organizzazione si chiama Gruppi di difesa della donna e per l'assistenza ai combattenti della libertà. Non mi piace; in primo luogo è troppo lungo e poi perché difesa della donna e assistenza? Non sarebbe più semplice dire volontarie della libertà anche per le donne?"<sup>10</sup>.

La stessa denominazione non piaceva neanche a Marisa Ombra:

Quel termine *difesa* mi sembrava generico e allo stesso tempo riduttivo rispetto a ciò che desideravo fare e stavo facendo. Mi sentivo una che correva pericolo esattamente quanto Sergio o Tom Mix. Il termine "assistenza" era anche peggio, mi faceva pensare alle crocerossine.<sup>11</sup>

Un commento simile lo ritroviamo anche nelle memorie di Marisa Diena: "non si capiva se questo 'della donna' fosse genitivo soggettivo o oggettivo: se i Gruppi dovevano difendere le donne o se erano gruppi di donne che difendevano"<sup>12</sup>.

Da queste citazioni risulta chiaro che le donne che partecipavano ai movimenti della Resistenza, in generale, non volevano limitarsi solo ad assistere e dare aiuto ai partigiani. Appare evidente una certa consapevolezza del proprio ruolo e dei propri diritti. Bisogna ricordare infatti che i Gruppi, oltre ai problemi legati alla guerra, si occuparono anche di quelli relativi alla condizione femminile. Sono gli stessi Gruppi a iniziare discussioni su

---

<sup>8</sup> Anna Gasco (a cura di), *La guerra alla guerra. Storie di donne a Torino e in Piemonte tra il 1940 e il 1945*, Torino, SEB27, 2007, p. 178.

<sup>9</sup> Ivi, p. 84

<sup>10</sup> Patrizia Gabrielli, *Op. Cit.*, p. 43. Secondo l'autrice, tale approccio paritario di Ada Gobetti sarebbe derivato soprattutto dall'opposizione al modello femminile fascista in cui esisteva una rigida divisione sessuata dei ruoli sociali.

<sup>11</sup> Marisa Ombra, "Donne e Resistenza una sconvolgente scoperta" in *Contadini e partigiani*, Atti del Convegno storico, Asti-Nizza Monferrato dicembre 1984, ISRA, Alessandria, Edizioni dell'Orso, p. 374.

<sup>12</sup> Anna Gasco (a cura di), *Op. Cit.*, p. 178.

questioni di carattere molto ampio, dalla parità salariale al coinvolgimento delle donne in politica e alla tutela della maternità.

Molto significative sono le parole di Marisa Diena che – a proposito del primo numero del giornalino dei Gruppi di difesa della donna – ricorda che esso era diviso in due colonne: la prima intitolata “Come aiutiamo, come collaboriamo alla guerra di liberazione” mentre la seconda “Parità di retribuzione a parità di orario”. Continuando con le sue parole: “c’era volontà di affrontare anche certi argomenti, si sentiva cioè, quello che io sostengo, che la liberazione voleva dire anche liberazione della donna”<sup>13</sup>.

In questo modo, il tema dell’essere “altre” rispetto alla società civile, che aveva caratterizzato per lunghi anni la condizione femminile, apparve improvvisamente chiaro alle donne che cooperavano con la Resistenza, diventando un cliché da superare. In questo momento storico, le donne non accettano più di essere “altre” quando si parla di ruolo civile nella lotta di liberazione. Vogliono parteciparvi, senza limitazioni, prima di tutto come cittadine alla pari degli uomini. Senza ulteriori fronzoli, ed anche senza eroismi, questo per motivi intrinseci all’identità femminile. Citando ancora le parole di Marisa Ombra:

Piuttosto credo che questa assenza di sentimenti eroici, abbia a che fare con quella estraneità alla storia, alla cultura fin qui data, per cui categorie come eroismo, aggressività non ci appartengono proprio, sono fuori dal nostro immaginario su noi stesse. Mentre un poco eroi, credo che un poco eroi tutti i partigiani si sono sentiti. Non voglio dire che in quella circostanza la cosa fosse giusta o sbagliata, semplicemente era. Vale a dire che gli uomini, resistenza o non resistenza, sono stati educati all’eroismo. L’uomo è l’eroe. La donna è altro.<sup>14</sup>

Queste parole chiariscono bene come le donne restino autenticamente “altre” in quanto portatrici di una scelta individuale e di valori propri, non sempre necessariamente uguali a quelli maschili.

La partecipazione delle donne alla Resistenza è quindi un misto di fattori individuali, politici, femministi, incentrati sul bisogno di mobilitarsi per dare solidarietà ad altre donne, altre madri altre sorelle, altre combattenti, altre vittime. Questo filone di interpretazione è particolarmente forte nelle ricerche di Marina Addis Saba, che chiarisce come le donne mettono sovente in risalto il lato più “intimo”, più “umano” e “individuale” delle vicende della Resistenza, con un approccio introspettivo tipicamente femminile, e meno celebrativo rispetto a quello maschile<sup>15</sup>.

Rimane pur vero che la complessità storica e locale del fenomeno della Resistenza si fonde sempre con l’intreccio delle storie individuali delle donne, le tematiche dell’emancipazione, il senso di solidarietà femminile e la profonda sensibilità d’animo dei personaggi coinvolti. Le figure di donna che spiccano in questo contesto, soprattutto quelle che hanno superato una logica locale e che hanno acquisito, per la profondità della loro azione, carattere nazionale (una per tutte Ada Gobetti), sono la più emblematica espressione di questa pluralità di energie, unite al vissuto individuale e ad un’intima volontà di partecipare alla costruzione di un mondo migliore.

Procedendo quindi verso la conclusione della trattazione, possiamo ribadire che, da uno specifico corpus di testimonianze e ricerche, incrociate con le numerose informazioni sulle organizzazioni partigiane, appare fondata la tesi secondo la quale il coinvolgimento delle donne nel periodo della Resistenza piemontese ed italiana sia stato importante, trasversale e con risvolti profondi sull’assetto sociale del periodo e dei periodi successivi.

La Resistenza piemontese esprime in modo esemplare questa pluralità di prospettive perché ha, in realtà, due facce, una più spiccatamente politica, elitarista, intellettuale (mondo urbano, cioè Torino) e l’altra più selvaggia, rurale, ancorata ad un contesto contadino dominato da rigide logiche materialistiche<sup>16</sup>. Specificatamente in Piemonte, la Resistenza esprime ed afferma l’intero processo di ammodernamento che si vuole perseguire facendo rinascere l’Italia dopo il fascismo. Il Piemonte come regione, per tradizione monarchico ed economicamente piuttosto arretrato, ma nel bene o nel male motore dell’Unità d’Italia, diviene centro propulsore di nuovi sviluppi. Inoltre, come spesso accade, in un momento di shock violento come quello della guerra e dell’occupazione tedesca, che ha toccato anche il Piemonte, tutta l’Italia trova la forza di

---

13 Ibidem.

14 Marisa Ombra, Op. Cit., p. 374.

15 Marina Addis Saba, Partigiane. Tutte le donne della Resistenza, Milano, Mursia Editore, 1998.

16 Per queste tematiche, due testi di riferimento fondamentali sono: Valerio Castronovo, Storia delle regioni dall’Unità a oggi. Il Piemonte, Torino, Einaudi, 1977 e Norberto Bobbio, Trent’anni di storia della cultura a Torino (1920-1950), Torino, Einaudi, 2002.

organizzare la propria transizione verso la modernità, che, per quel periodo, significò il superamento del fascismo e la ridefinizione di una nuova democrazia repubblicana.

Per l'emancipazione femminile, questo cammino è stato svolto a piccoli passi, poiché basta ricordare che si dovranno aspettare altri trent'anni fino alla riforma del diritto di famiglia (metà degli anni Settanta) per giungere finalmente ad una situazione di parità uomo-donna<sup>17</sup>; è altresì inconfutabile che la parità di fatto, anche dopo gli anni Duemila e nel periodo in cui si scrive, sia ancora un traguardo per cui combattere, insieme a tutta la nuova tematica dei diritti di genere in senso lato; tuttavia, si constata anche che la situazione di "tabula rasa" creata dalla Resistenza ha rappresentato una concreta, buona opportunità con la quale l'universo femminile ha saputo per la prima volta far sentire propria voce, con la quale le donne si sono espresse come cittadine e come italiane, in un momento di svolta unico nella storia dell'Italia moderna.

---

<sup>17</sup> Si noti il lungo e travagliato percorso che portò a questi cambiamenti: legge sul divorzio approvata nel 1970 senza l'appoggio della Democrazia Cristiana e fortemente combattuta proprio dagli ambienti clericali, tanto da indurre il referendum abrogativo del 1974 che, contrariamente alle previsioni dell'epoca, confermò la legge vigente. Su questa scia, inoltre, il dibattito, guidato da movimenti della sinistra e dal Partito Radicale, con cui si giunse alla riforma del diritto di famiglia nel 1975. Solo detta riforma, per la prima volta, introdusse novità sostanziali quali la considerazione del coniuge donna come erede, la responsabilità genitoriale condivisa, un nuovo regime patrimoniale della famiglia e, più in generale, l'abbassamento della maggiore età da 21 a 18 anni.

## Helena Almeida e Gina Pane: il corpo come opera

Alessandra Scappini

### Introduzione

Helena Almeida (Lisbona, 1934 – Sintra, 2018) e Gina Pane (Biarritz, 1939 – Parigi, 1990), sono due artiste, l'una di origine portoghese, l'altra naturalizzata francese, che hanno svolto il loro itinerario creativo nell'ambito della *performance* e della fotografia. Nel loro lavoro hanno conferito rilievo al corpo come opera e alla figura femminile attraverso l'analisi del proprio ruolo in relazione al contesto socioculturale, avendo vissuto direttamente gli anni della contestazione e del femminismo. Dal confronto tra le due esperienze artistiche emerge il valore della fotografia come *identikit* del corpo e della rappresentazione di sé e come riflessione sulla propria identità a contatto con l'ambiente artistico culturale e la comunità sociale.

Figlia di uno scultore, Leopoldo de Almeida (1898-1975), Helena nel 1955 completa il corso di pittura presso la Scuola di Belle Arti di Lisbona. Sposa un architetto e scultore, Artur Rosa, che diventa suo compagno di vita e di lavoro. Dopo aver trascorso alcuni anni in famiglia, formandosi nell'*atelier* del padre scultore, nel 1964 ottiene una borsa di studio dalla Fondazione Calouste Gulbenkian e si trasferisce a Parigi. L'ambiente artistico-culturale della capitale francese è stato per lei uno stimolo come per numerosi artisti che hanno lavorato nei versanti delle avanguardie novecentesche. Il suo lavoro è venuto alla luce alla fine degli anni Settanta a causa della chiusura politica e culturale durante la dittatura di António de Oliveira Salazar e dell'indifferenza all'arte contemporanea di un paese che sembrava ancorato al proprio passato coloniale. Scomparsa recentemente, all'età di ottantaquattro anni, è stata considerata un'artista concettuale che combina fotografia, pittura e disegno in una pratica che ruota intorno all'autorappresentazione.

Nata da padre italiano e madre austriaca, Gina ha assunto dalla formazione accademica avvenuta a Parigi l'interesse per il corpo e la sua fisicità, fino al limite della sofferenza imposta a se stessa. Studia, infatti, pittura e litografia all'*Académie des beaux-arts* dal 1961 al 1966 e all'*Ateliers d'art sacré*, dedicandosi in seguito, tra il 1975 ed il 1990, ad insegnare presso l'*École des Beaux-arts* di Le Mans ed a condurre *workshops* sulle proprie *performances* minuziosamente preparate e documentate al Centre Georges Pompidou tra il 1978 e 1979. È, infatti, considerata una figura di primo piano della *body art* degli anni Settanta, svolgendo il suo itinerario creativo dalle azioni a contatto con la natura, già nel corso degli anni Sessanta, alle testimonianze fotografiche del martirio del proprio corpo attraverso la ferita, come in *Partitions* degli anni Ottanta, gli ultimi lavori prima della scomparsa dalla scena artistica, avvenuta troppo presto.

### 1. Il mio corpo è il mio lavoro

L'esplorazione del corpo è la componente essenziale che caratterizza il lavoro di entrambe come processo di ricerca orientato a conoscere se stesse. Helena Almeida ne affronta la frammentazione, analizzando le diverse parti e, fin dalla prima volta in cui ha esposto e si è presentata al pubblico, nel 1967, presso la Galleria Buchholz a Lisbona, ha aperto la strada all'uso di elementi tridimensionali per elaborare installazioni che esprimono il suo desiderio di autorappresentazione, nel momento stesso in cui tenta di "sfuggire" all'identificazione, al supporto, che sia la tela o la carta per impressione fotografica. Infatti incuriosisce lo spettatore, poiché la sua immagine appare scomposta su più superfici, ma spesso il suo volto non emerge o, in ogni caso, non si presenta nella sua integrità, ma distinto in frammenti. "Mi obra es mi cuerpo, mi cuerpo es mi obra. [...] Soy el lienzo", ha sottolineato<sup>1</sup>. A partire dal 1969 ha sperimentato in ambito fotografico, esponendo immagini in bianco e nero di se stessa con le braccia aperte e lo sguardo verso il basso, come un corpo votato al sacrificio, approssimandosi alla figura di Cristo che porta la croce. Tale aspetto emerge anche nelle *performances* preparate da Gina Pane, in cui ogni gesto, spesso legato alla dimensione dolorosa del corpo, viene compiuto in maniera rituale. Per questo il suo itinerario creativo è stato interpretato come esempio di *body art* in cui il corpo stesso diventa l'assoluto protagonista, mentre per Helena Almeida è parte

---

<sup>1</sup> Helena Almeida apud Ángeles García, "Helena Almeida: la obra es ella", El País, Edición impresa, 21 novembre 2008 (versione elettronica consultata il 4 ottobre del 2019 [https://elpais.com/diario/2008/11/21/cultura/1227222005\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2008/11/21/cultura/1227222005_850215.html)).

fondante, anche se non unica, del proprio lavoro, che si situa tra *performance* e *body art*<sup>2</sup>. Non risulta, infatti, del tutto appropriato avvicinarla a quest'ultima forma artistica che assume rilievo specialmente tra gli anni Sessanta e i Settanta, con artisti che, ponendosi alla prova, si conducevano ai limiti estremi per conoscere se stessi attraverso la capacità di resistenza fisica e mentale, alcuni dei quali hanno proseguito fino ad oggi, perseverando secondo l'idea del sacrificio, della catarsi come purificazione dalle "scorie" del mondo, della rinascita dopo aver raggiunto la massima tensione, profanando e dissacrando il proprio corpo come Marina Abramovic, Regina José Galindo o Stelarc. In ogni caso ognuna delle due artiste procede nell'assunzione di consapevolezza di sé e della propria dimensione attraverso un dialogo impostato con la corporeità che diventa opera<sup>3</sup>. Entrambe utilizzano la fotografia come *medium*. Per Helena Almeida tale tecnica conferma la fede nell'identificarsi con l'essenza del suo lavoro e appare ricorrente nel suo percorso. Quando è impegnata a porre in atto un'idea realizza numerosi bozzetti utili per la realizzazione finale. Nella sua sperimentazione l'immagine di una donna è sempre presente, ma si trasforma e dall'immagine fotografica diventa dipinto o disegno, nel momento in cui sparge colore sopra di essa, o tratti di matita, annullando la rappresentazione di sé. Per Gina Pane la fotografia, oltre al video, è utilizzata per registrare, secondo sue precise indicazioni, come suggerimenti di regia alla compagna Françoise Masson che esegue gli scatti, ma anche per dialogare all'interno di una *performance*, per cui assume valore come parte dell'azione, diventando prolungamento di sé, "oggetto sociologico che permette di cogliere la realtà -come spiega l'artista, che- può, dunque, cogliere sul vivo quella dialettica per cui un comportamento diventa significativo comunicando ad una collettività"<sup>4</sup>. Nella processualità dell'azione, che coinvolge l'attenzione del pubblico, compaiono elementi che, come lei stessa afferma,

presenti in questa pratica artistica, non sono delle nature morte, ma sono gli accessori di un'azione o gli attributi di una o più persone. Di conseguenza essi possono conservare il loro contesto originario o quello del rimando alla loro realtà attraverso il supporto di immagini<sup>5</sup>.

Stabiliscono, dunque, relazioni e assumono anche significanze simboliche e archetipiche nel suo lavoro, che si esprime nella realizzazione della sua prima azione in Italia nel 1969, *Premier projet du silence*, alla Galleria Franz Paludetto-LP 220 di Torino, seguita dalla installazione *Stripe rake* in cui rastrella un cumulo di sabbia. Tra il 1968 e il 1970 Gina lavora sul rapporto fra corpo e natura, mentre nei primi anni Settanta Helena ritorna allo schizzo tridimensionale, utilizzando per i suoi disegni fili di crine dipinti in blu, rosso, nero, che sembrano fuoriuscire dal supporto tanto da essere da lei definiti "pittura verso l'esterno", in cui riunisce fotografia, pittura e disegno come opere "sculturali" capaci di invadere lo spazio dello spettatore. L'artista spiega:

non ho mai fatto pace con la tela con l'aiuto della carta o di un altro *medium*. Penso che la mia rottura con il *medium* attraverso le linee oblique dei volumi dei fili e di diversi altri mezzi è sempre stata motivata da un'insoddisfazione profonda nei confronti della questione dello spazio. Che io lo affronti o che io lo neghi, queste sono state le sole vere costanti del mio lavoro. Non sarei lontana dalla verità, se dicessi che io dipingo la pittura e che disegno il disegno.<sup>6</sup>

Sembra svolgere una sperimentazione più "votata" ai mezzi del fare arte che diventano i fini, sempre evitando di creare autoritratti. La sua riflessione, infatti, si rivolge a tutte le componenti dell'operazione artistica che diventano autosignificanti, quindi acquisiscono valore in sé e per sé senza rinviare ad altro. Alla metà degli anni Settanta si orienta verso la composizione performativa, utilizzando i mezzi pittorici come estensioni del suo corpo. Il ricorso alla fotografia mentre è in azione

---

2 Ibidem.

3 Nei tempi attuali emergono anche esperienze creative degli artisti "mutanti", che impostano la loro ricerca sulla metamorfosi e la trasformazione del proprio corpo attraverso il camuffamento/travestimento, o l'innesto di componenti meccaniche ed elettroniche come protesi capaci di alimentare le proprie energie, come forme di ibridazione e mescolanza nell'arte contemporanea.

4 Gina Pane, "Il corpo e il suo supporto immagine per una comunicazione non linguistica", [1970], in Gillo Dorfles, *Ultime tendenze dell'arte d'oggi*, Milano, Feltrinelli, [1961], 1984, p. 203.

5 Ibidem.

6 Stefania Mazzotti, "Wiels Centre d'art contemporain, Bruxelles, 2016. My body is my work di Helena Almeida", *Gagarin orbite culturali*, 18 ottobre 2016 (versione elettronica consultata il 4 ottobre del 2019 <https://www.gagarin-magazine.it/2016/10/arte/wiels-centre-dart-contemporain-bruxelles-2016-my-body-is-my-work-helena-almeida/>).

le permette di esplorare lo scarto tra gli stati interiori soggettivi e le loro forme esteriori visibili [...]. La trasformazione del filo in una linea, in Disegni abitati, i colpi di pennello blu sulla fotografia, in Pitture abitate e Studi per un arricchimento interiore o l'atto di vestirsi con la tela stessa in Tele abitate corrispondono a un'azione, a un marchio, un registro di presenza.<sup>7</sup>

Come le fotografie del corpo contorto, ricoperte di tracce di vernice blu, rossa o nera, sono diventate le immagini più emblematiche della sua produzione<sup>8</sup>, autentiche "azioni fotografiche". Esprimendosi principalmente attraverso il grande formato fotografico, utilizza elementi compositivi rigorosi ed essenziali in nero e bianco attraverso lo scatto del marito Artur Rosa. Costituisce così l'atto finale di un processo di lavoro lungo e puntuale, attraverso un gran numero di disegni, diagrammi o registrazioni. Intanto la ricerca artistica di Gina Pane diventa più articolata, sviluppando *performances* in cui il corpo è attivo e sottoposto a prove inconsuete come in *Escalade non anesthésiée* proposta nel suo *atelier* nel 1971, costituita da una serie di fotografie che la riprendono mentre sale su una scala chiodata, ferendosi mani e piedi, o *Action autoportrait(s): mise en condition/ contraction/ rejet* del 1973, una sequenza di azioni svolte mentre è distesa su un letto di metallo, con al di sotto candele accese, mormorando alcune parole in un microfono e tagliandosi le labbra con un rasoio, per poi fare dei gargarismi con il latte mescolato al sangue che esprime l'energia vitale del corpo.

## 2. Il corpo della riflessione sullo spazio

Il rapporto con lo spazio nel tentativo di giungere ad un connubio con l'energia cosmica è presente specialmente in due *performances* realizzate da Gina Pane quasi al termine degli anni Sessanta. In *Enfoncement d'un rayon de soleil*, nel luglio 1969, tenta di cogliere un raggio di sole che penetra in una buca scavata in un terreno coltivabile vicino Torino, grazie a due specchi che lo canalizzano; la terra viene coperta di corsa per non farlo sfuggire. L'artista tenta di comprimerlo e scava la terra, utilizzando lo specchio per creare un'opera invisibile. Intuisce il potere che ha il gesto di *fare immagine*, anche quando il materiale è impalpabile come il calore. La natura non è un luogo da esplorare, né da conquistare, ma semmai da proteggere, una sostanza vivente, organica, con cui entrare in relazione. Nel luglio dell'anno precedente nella valle dell'Orco vicino Torino, luogo della sua infanzia, si limita a spostare delle pietre da nord a sud per esporle al calore del sole. Nelle fotografie che documentano l'azione, l'artista indossa una giacca di pelle marrone quasi a volersi mimetizzare con la valle, a scomparire tra gli arbusti. Talora si dispone a terra con le braccia aperte per "sentirne" l'energia intrinseca e "sentirsi" parte di essa come terra madre dei viventi.

Quand je dis Terre-Humain-Ciel, c'est mon équation. Le corps en est l'idée, le fondement. Son environnement est toujours présent, il suffit de bien chercher pour le trouver, mais je n'en limite pas ses frontières et pour moi le ciel fait partie d'une conquête majeure.<sup>9</sup>

Nel campo unificato dell'auto-rappresentazione il corpo diventa lo strumento dinamico con cui intervenire, comunicare e creare spazio pittorico e architettonico, in senso fenomenologico nell'esperienza creativa di Helena Almeida, che combina fotografia, pittura, disegno, *mixed media* e *performance* in un *corpus* unitario. La fotografia stessa, dal momento in cui non è concepita come rappresentazione di sé e del visibile, diventa meta-narrativa, oggetto di riflessione su se stessi e sull'ambiente circostante per considerare la relazione intrinseca e continua tra le parti e il tutto. Infatti, il suo approccio all'opera d'arte è profondamente segnato da una complessa concezione plastica, che nasce dall'intimo desiderio di esprimersi in un ordine "spaziale", come bisogno di superare i limiti della pittura. In *Lona habitada*, un lavoro prodotto nel 1976 che ha definito la sua successiva carriera, una sequenza di immagini fotografiche presenta l'artista che si muove all'interno di una cornice, intrappolata. Improvvisamente, lascia la prigione di legno e appare "liberata", riuscendo a fuggire da quel referente spaziale. Helena ha rotto con la cornice, l'ha superata. In tal caso il suo lavoro si concentra non

---

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> Sono, infatti, considerate "muestras toscas y expresivas, registros de la vivencia y la acción", come afferma Helena Almeida, apud Aitor Hernández Morales, "Muere Helena Almeida, la artista que escapó del marco", *El Mundo*, 27 settembre 2018 (versione elettronica consultata il 4 ottobre del 2019 <https://www.elmundo.es/cultura/2018/09/27/5bacc32e5fdea7c588b464e.html>).

<sup>9</sup> Gina Pane, "Textes sur les oeuvres exposées", in Gina Pane *Terre-Artiste-Ciel*. Dossier de presse, Paris, Centre Pompidou, 16 février-16 mai 2005, p. 22.



solo sul sé, ma anche sulla riflessione sulla concezione dello spazio inteso come totale, avvolgente, materico, oltre che relazionale, che non disconosce, chiaramente, gli esiti delle avanguardie storiche, dal cubismo, al futurismo, all'astrattismo, e dello spazialismo<sup>10</sup>. La sua presenza è, dunque, affermazione di se stessa e al tempo stesso negazione tramite la sua assenza o "fuga" dallo spazio della tela o dell'immagine fotografica, segnando il suo intento di rendere la totalità spaziale che sconfinava dal supporto e che non si può raccogliere nelle tre dimensioni, poiché è infinita e, quindi, procede anche al di là della quarta, o "quinta" dimensione o "altra ulteriore" confermando la non dimensione dello spazio incommensurabile. In *Ouve-me* (1979) si benda gli occhi o si dispone dietro un supporto semitrasparente e agisce toccandolo con mano e strisciando il volto con la bocca socchiusa e talora aperta sulla superficie che diventa animata, mentre la sua presenza-assenza si testimonia attraverso il gesto-traccia, come se fosse sottovuoto. L'artista insisteva sempre sul fatto che le sue opere non erano autoritratti, ma tentativi di cogliere le relazioni tra gli oggetti, poiché propriamente su di esse si intesse lo spazio vissuto. Appariva vestita di nero per sottolineare la sua interazione con i mobili del suo studio, specchi, tessuti, fumo, mentre suo marito, realizzando gli scatti fotografici, la "catturava" mentre lei si muoveva nello spazio. "É sempre ele. Porque é importante que as fotografias aconteçam no lugar físico em que eu as pensei e projectei. E como tal tem que ser alguém próximo de mim. Mas antes faço sempre desenhos das situações que quero fotografar", precisa Helena Almeida in un'intervista nel 1998<sup>11</sup>.

Se sentó en el suelo con las fotos, a pensar. -dice Artur Rosa-. Tenía cerca pintura azul y dio unas pinceladas sobre las fotos. Así comenzó todo. Luego la fotografié envuelta en tules y como si estuviera pintando, y, efectivamente, de su pincel salía una mancha azul, que tenía el efecto de que la obra y el artista fueran lo mismo.<sup>12</sup>

Anche Gina Pane propone nelle sue *performances* le relazioni tra elementi e studia i rapporti tra sé e l'ambiente. In *Io mescolo tutto. Cocaina Fra Angelico*, dal titolo dissacratorio, considerando i tempi della contestazione, presentata presso la Galleria d'arte moderna a Bologna nel 1977, l'artista italo-francese gioca con la luce artificiale che si accende e si spegne come un obbiettivo semichiuso della telecamera, che pulsa similmente a un battito cardiaco, mentre lei stessa nella semioscurità è semidistesa a terra. La sua voce recitante e monotona descrive situazioni di vita quotidiana in cui si innestano anche i nomi di personaggi conosciuti, secondo una registrazione fredda e lucida che procede con modalità quasi *robbe-grilletiane*<sup>13</sup>, generando spaesamento nell'ascoltatore-spettatore. Indossa un paio di occhiali con le lenti coperte e abiti bianchi, che usa solitamente nelle sue *performances*, seduta su uno sgabello, sporgendosi con il busto oltre i limiti a destra ed a sinistra e sorreggendo con una mano un cucchiaino pieno di polvere bianca (cocaina?) in una porzione di tempo scandita da un dinamometro, in simultaneità a due giovani che dietro di lei, in un angolo dello spazio, si inviano continuamente una pallina da ping-pong da una parte all'altra di un tavolo. Improvvisamente appare la sua fotografa personale, Françoise Masson, che scatta continuamente immagini girandole intorno e diventando parte dell'azione, basata sulla ritualità del gesto, sul tempo, su una riflessione del vissuto e sull'identità, sulla propria dimensione umana e sociale che emerge specialmente nel momento in cui, nel corso dell'azione, l'artista muove a terra dei piccoli parallelepipedi di legno che simulano, nelle forme elementari, le componenti di un nucleo collettivo, mentre con una lametta si incide su un braccio una traccia di forma triangolare, simbolo alchemico (unità triadica di anima-corpo-mente) e segno della propria identità. Spesso, comunque, Gina Pane sperimenta azioni più audaci, in cui ferisce il suo corpo provando dolore secondo movimenti che seguono una precisa ritualità. Così nel 1973 propone una *performance* intitolata *Azione sentimentale*, composta di più fasi che traggono suggestioni dalla dimensione cristiana del martirio attraverso l'automutilazione nella galleria milanese di Luciano Inga Pin in cui l'artista, vestita di bianco, porta un *bouquet* di rose rosse, dalle quali stacca tutte le spine conficcandosele poi nel braccio. Successivamente, mentre trattiene con una mano un *bouquet* di rose bianche, con l'altra si toglie le spine lasciando colare un rivolo di sangue, per poi incidersi il palmo della mano con una lama di rasoio, come momenti di un itinerario simbolico che si riferisce all'universo femminile, rinviando alle fasi della vita, dalla purezza giovanile al passaggio all'età adulta, alla maternità. La ferita è concepita come *identikit* e "memoria" del corpo, a sua volta considerato come

10 In tal senso i riferimenti diretti spaziano da Pablo Picasso a Lucio Fontana.

11 Helena Almeida, "Intervista con Isabel Carlos", in Helena Almeida. Milano, Electa, 1998, p. 46.

12 Artur Rosa, apud Javier Martín Del Barrio, "Muere la artista portuguesa Helena Almeida, que hizo lienzo de su cuerpo", El País, 26 settembre 2018 (versione elettronica consultata il 4 ottobre del 2019 [https://elpais.com/cultura/2018/09/26/actualidad/1537976696\\_382240.html](https://elpais.com/cultura/2018/09/26/actualidad/1537976696_382240.html)).

13 La registrazione scorre come pura e oggettiva narrazione tipica del Nouveau roman di cui Alain Robbe-Grillet (Brest, 1922-Caen, 2008) è un esponente.

“progetto, materiale, esecutore di una pratica artistica” che “trova il suo supporto logico nell’immagine, attraverso il mezzo fotografico”. La ferita è, dunque, “scrittura”.

Bisogna che questo corpo esploda, vada in ogni direzione, parta alla conquista degli spazi, delle terre nuove. La ferita [*blessure*] è una sorta di scrittura [*écriture*], che manifesta e fissa simbolicamente un altro genere di ferita [*plaie*], stavolta interiore, placandola. [...]. Mette in scena un sacrificio, offre il suo stesso dolore in cambio di una consapevolezza più ampia della sofferenza degli altri -e nella speranza di riuscire a ridurla, sia pure simbolicamente. [...]. Una resistenza simbolica [...] a partire dall’intuizione di far parte del cosmo. [...]. In Gina Pane c’è insomma un consapevole intento di ritualizzare la sofferenza sociale [...] assumendola sul proprio corpo- per esorcizzare almeno in parte la sofferenza del mondo.<sup>14</sup>

Così nelle *Partitions* le ferite, che si è provocata nel corso delle sue *performances* precedenti, negli scatti fotografici diventano emblemi del martirio. Il riferimento alle figure dei santi, Sebastiano, Francesco, Lorenzo, è concepibile in relazione al fatto di accogliere su di sé tutte le “miserie” del mondo, di cui il corpo diventa vittima capace di esorcizzarle secondo un processo simbolico di autoliberazione e liberazione collettiva<sup>15</sup>.

Le corps du Saint irradie la lumière ou brille comme un feu brûlant. [...] Le sang était signe de la vie de la lumière-origine de l’homme-origine de la vie. Il y a eu illumination de la part du Seigneur quand il vit le sang couler. [...] Dans notre environnement au niveau planétaire, nous assistons à des guerres de religion, avec ses martyrs, à une barbarie dans sa violence la plus extrême que je regarde à travers une vitre (un des matériaux importants utilisés dans mon travail); je vois et je suis vue. La lecture de la Bible se situe dans ce passage.<sup>16</sup>

La sua ricerca dalla fine degli anni Settanta non si svolge più con le *performances* che seguono un programma ben preciso: tra il ’68 e il ’70, il corpo ecologico, esaminato nel suo processo vitale, tra il ’71 e il ’74, il corpo sociologico, concepito nel rapporto con i processi sociali. La rivoluzione della società può compiersi solo tramite la rivoluzione dell’individuo, delle singole coscienze, come rivoluzione antropologica. Il corpo in azione non è “soltanto in relazione, ma esso stesso è relazione” tra sfere diverse quali la terra e il cielo, l’uomo e la natura, l’uomo e il sacro, il pubblico e il privato, il corpo sociale e il corpo cosmico, l’artista-donna e la comunità femminile. Il corpo assume valenze diverse, come spiega Maria de Fátima Lambert<sup>17</sup>, ripercorrendo l’itinerario creativo di Helena Almeida, così da distinguerne le molteplici sfaccettature, tra le quali il “corpo luogo di culto”, il corpo-spazio, il corpo-sintesi, forma e figura, opera (d’arte), auratico, esplorativo, reale, astratto, mitico, simbolico.

### 3. Conclusioni

Molte delle opere realizzate da Helena Almeida negli ultimi quattro decenni rivelano una profonda sensibilità per il simbolismo del colore, che è evidente attraverso l’introduzione di interventi pittorici essenziali, sempre in netto contrasto con il bianco e nero come non colori e basilari per la fotografia. In ogni caso il suo intento è superare i limiti dell’arte e dell’artista. Nel 1967 realizza la sua prima mostra in cui già tenta di sfuggire alla pittura, pur utilizzandola. La propria cancellazione attraverso il gesto, come nel lavoro di Arnulf Rainer<sup>18</sup>, assume il significato di “lavorare sul proprio sé”, ma anche, per Almeida, di orientarsi verso

---

14 D. Le Breton, “Intaccare se stessi: dalla body art alle performance”, in *La pelle e la traccia: le ferite del sé*, Meltemi, Roma, 2005, pp. 121-122.

15 “Aujourd’hui, je revendique le religieux et je tiens que ce mot est étymologiquement juste par rapport à mon travail. Il va de soi qu’il n’est lié à aucune pratique institutionnalisée mais au contraire je donne les pistes afin que cette dimension religieuse soit liée à la vie ordinaire des humains”, Gina Pane, “Textes sur les oeuvres exposées”, in Gina Pane *Terre-Artiste-Ciel*. Dossier de presse, Op. Cit., p. 22.

16 Ibidem.

17 Maria de Fátima Lambert, “Habitar em Desenhos e pinturas-Helena Almeida”, testo di conferenza. (versione elettronica consultata il 4 ottobre del 2019 [https://www.academia.edu/1706274/\\_Habitar\\_em\\_Desenhos\\_e\\_pinturas\\_Helena\\_Almeida\\_pdf](https://www.academia.edu/1706274/_Habitar_em_Desenhos_e_pinturas_Helena_Almeida_pdf)).

18 Derivando la sua esperienza dall’Aktionismus viennese, ha basato la sua sperimentazione sulla gestualità e l’automatismo ed ha lavorato con gli scatti fotografici che riprendono il linguaggio del suo corpo, intervenendo con la gestualità pittorica che cancella o accentua o, in ogni caso, trasforma l’immagine, combinandosi o interagendo con il gesto libero fissato dalla macchina come studio fisiognomico. Cfr. Ana Rita de Almeida Ferreira, “Arnulf Rainer e Helena Almeida: expressões do movimento na interseção entre pintura e fotografia”, in *Movências da pintura*, I Simpósio Internacional do núcleo de pesquisa em pintura e ensin-Nuppe, (Uberlândia, Instituto de Arte/ Universidade Federal de Uberlândia-

un'arte analitica che comporta la riflessione su se stessa, negando la rappresentazione nel momento in cui si rappresenta, annullando il possibile riconoscimento nel momento stesso del rispecchiamento. "No creo en la evolución. El trabajo nunca está completo. Lo que me interesa es siempre lo mismo. Cada día es el mismo día"<sup>19</sup>. Dal 1975, Almeida esplora altre discipline in cui i rapporti tra l'opera e l'autore, lo spazio dell'opera e il corpo dell'artista, la sua ossessione giungono a fondersi; per questo, come menzionato, combina molteplici *media*. Il lavoro è lei e l'oggetto è il soggetto, e viceversa. Ha sperimentato la realizzazione di video durante gli anni Ottanta, per sfuggire alla "menzogna" che può sorgere quando si cattura un corpo congelato in movimento, "el significado puede variar si la mano se mueve hacia un lado o hacia el otro"<sup>20</sup>, per poi tornare alle fotografie che hanno definito la sua vita e il suo lavoro. Per decenni, il corpo di Almeida è stato un oggetto artistico, ma mai appare il suo volto, tranne che nei primi lavori. Non per timidezza o per nascondere il passare del tempo, ma perché, come ha detto, "cuando corté por primera vez mi cabeza vi que los trabajos quedaban más expresivos"<sup>21</sup>. Esiti, quindi, di de-rappresentazione.

Riguardo al lavoro di Gina Pane

si può dire [...] che è tutto corpo e nulla all'infuori di esso, poiché la sua psiche utilizza l'organismo e la sua organizzazione. [...]. Le sue azioni -sono- programmate ogni volta attraverso uno studio di mesi, eseguite in esclusiva per il luogo e il pubblico cui sono destinate, fotografate da una collaboratrice assai acuta, quasi simbiotica, che si chiama Françoise Masson. [...]. I temi su cui imposta il proprio lavoro, generalmente sono: il conflitto tra razionale e irrazionale, tra inconscio e consapevole; la liberazione dalle cariche affettive represses; l'omosessualità vissuta come non patologica o sostitutiva, la necessità di combattere e sciogliere l'aggressività che è in noi; l'amore come possibilità di opporsi alla morte; la collettività contro la separatezza; l'identità di vita e politica; ancora l'amore come rapporto interpersonale e intersessuale, come ricongiungimento tra l'io e l'altro [...]. La voglia di conoscere porta a rimescolare tutto continuamente.<sup>22</sup>

La particolarità di Helena e Gina risiede nell'impossibilità di inscrivere le caratteristiche formali del proprio peculiare linguaggio artistico entro i confini disciplinari e le etichette di classificazione definitive. La fotografia è adottata da ambedue come metodo di lavoro ma non è sola registrazione, anzi è opera autosignificante, e concorre a renderla tale; è prolungamento del corpo fino ad identificarsi con esso e viceversa. Infatti, si combina alla *performance*, diventando essenziale per innestare il processo di riflessione sul fare arte che comporta declinazioni concettuali nel lavoro artistico. Non solo, quindi, *body art*, riguardo all'esperienza creativa che concepisce il corpo come opera, ma concettualizzazione del proprio fare creativo, secondo l'idea di un'arte autoriflessiva e intransitiva<sup>23</sup>. Abbattono gli stereotipi anche violentando se stesse per conoscersi. Helena integra il *medium* pittorico per escludere la rappresentazione, Gina è più orientata verso la *performance*, mettendo alla prova se stessa fino agli estremi, ma in ambedue assume rilievo l'azione e il fondamento concettuale. La metanalisi comporta per loro la capacità di guardare in se stesse e di esaminare il proprio lavoro come parte di sé, testimoniandosi in presenza e di proporre, al tempo stesso, un'arte ideologica come confronto con la realtà esterna e con le sue contraddizioni sociali.

IARTE/UFU, 10 a 13 settembre 2012), Uberlândia, Minas Gerais, Brasil. (versione elettronica consultata il 4 ottobre del 2019 [https://www.academia.edu/2572289/ARNULF\\_RAINEER\\_E\\_HELENA\\_ALMEIDA\\_EXPRESSÕES\\_DO\\_MOVIMENTO\\_NA\\_INTERSEÇÃO\\_ENTRE\\_PINTURA\\_E\\_FOTOGRAFIA?auto=download](https://www.academia.edu/2572289/ARNULF_RAINEER_E_HELENA_ALMEIDA_EXPRESSÕES_DO_MOVIMENTO_NA_INTERSEÇÃO_ENTRE_PINTURA_E_FOTOGRAFIA?auto=download)).

<sup>19</sup> Helena Almeida, apud Javier Martín Del Barrio, "El universo único de Helena Almeida", *El País*, 25 aprile 2015. [https://elpais.com/elpais/2015/04/21/eps/1429633739\\_515620.html](https://elpais.com/elpais/2015/04/21/eps/1429633739_515620.html) (versione elettronica consultata il 4 ottobre del 2019).

<sup>20</sup> Helena Almeida, in Aitor Hernández Morales Op. Cit.

<sup>21</sup> Helena Almeida, apud Javier Martín Del Barrio, Op. Cit.

<sup>22</sup> Lea Vergine, "Gina Pane, la cocaina e Fra Angelico", *Data*, n.° 25, febbraio-marzo, 1977, pp. 33-34.

<sup>23</sup> "La riflessione dell'arte su se stessa, che la linea analitica ha posto in evidenza come un tratto fondamentale dell'arte moderna, seguendone il percorso fino al traguardo estremo dell'arte concettuale, riconosce, quindi, anche i propri limiti e con essi la necessità di confrontarsi con più franchezza con l'altro da sé, sia che questo appartenga alla realtà esterna e alle sue contraddizioni sociali sia che si iscriva nel dominio del soggetto e della struttura psichica profonda", Filiberto Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*, Torino, Einaudi, [1975], 1983, p. XVIII.

## L'identità di genere in contesti multiculturali tra processi e pratiche di integrazione

Angela Alessandra Milella

### Il quadro teorico e metodologico di riferimento a livello internazionale e nazionale

Il fenomeno della dispersione scolastica è stato ripetutamente oggetto di studio e quantificazione, per lo meno dalla pubblicazione degli obiettivi di Lisbona che introducono un fine identico per tutti i paesi europei: ridurre sotto il 10% il tasso del mancato completamento della scuola secondaria. La preoccupazione dei *policy makers* risiede nello svantaggio relativo, in termini di reddito e/o di rischio di disoccupazione, nel quale si troveranno tutti coloro che non hanno raggiunto un'istruzione secondaria. Le strategie discusse dagli esperti per trattenere il maggior numero di giovani a scuola nel segmento secondario oscillano tra la differenziazione interna ai curricula e il rafforzamento dell'orientamento o riorientamento (Lambert al 2011). Inoltre, considerando il carattere sequenziale del processo formativo, va tenuto presente che un elevato tasso di abbandono della scuola secondaria rende di fatto più difficile il conseguimento di un tasso di laureati nella popolazione adulta.

Il mancato raggiungimento dei traguardi individuati ha indotto la Commissione Europea a rivedere gli obiettivi nella strategia di Lisbona 2020. Nel caso dell'Italia, il quarto obiettivo generale (*ridurre l'abbandono scolastico al di sotto del 10% e aumentare a almeno il 40% la quota della popolazione di età compresa tra 30 e 34 anni che ha completato gli studi superiori*) è stato declinato in termini di 15-16%, cui dovrebbe corrispondere un tasso di laureati pari al 26-27%<sup>1</sup>.

Se sul tema circola ottimismo, in ambito comunitario resta cruciale determinare a quale punto del percorso di convergenza possa collocarsi il nostro paese.

Per la compilazione del seguente progetto contro la dispersione, per l'orientamento al lavoro e la prevenzione della violenza abbiamo preso le mosse dalla quantificazione ufficiale offerta da Eurostat, sulla base dei dati tratti dalla European Labour Force survey. Secondo questi dati, il tasso di abbandono scolastico in Italia si attesta attualmente al 17% con un *trend* decisamente positivo di miglioramento (6 punti percentuali di riduzione in 10 anni, che lascerebbe presagire il certo raggiungimento dell'obiettivo (auto)assegnato del 15-16%). Inoltre la disaggregazione per generi segnalerebbe come il problema riguardi esclusivamente la componente maschile della popolazione, avendo quella femminile raggiunto l'obiettivo già da cinque anni. (Dati riferiti al 2012 – MIUR 2013 e confermati dalla ricerca Lost nel mese di Ottobre 2014).

La prevalenza di giovani uomini tra coloro che abbandonano precocemente l'istruzione propone una speciale questione di genere che andrebbe meglio indagata visto che la situazione diventa contraddittoria nel momento in cui studenti e studentesse si inseriscono nel mondo del lavoro.

Considerando le performance scolastiche, misurate dai risultati dei test sugli apprendimenti, emergono dati non univoci. Nel 2012 i test PISA rilevano che le ragazze di 15 anni sono mediamente più brave dei maschi coetanei nelle prove di italiano (differenza statisticamente significativa di 39 punti), meno brave dei maschi nelle prove di matematica (differenza statisticamente significativa di 18 punti) e non emergono differenze significative nelle prove di scienze. Altri elementi, che andrebbero valutati e ponderati, sono le differenze di genere nei comportamenti che hanno rilevanza disciplinare, nella capacità di sopportazione della noia e della fatica che potrebbero essere fortemente condizionate dai modelli culturali di genere e, infine, nelle aspettative delle famiglie nei confronti del conseguimento di un diploma. In alcuni territori, specie negli anni che hanno preceduto la profonda crisi attuale, e con riferimento specifico alle aree dove prevalgono le imprese industriali di piccola e media dimensione, le tensioni dal lato della domanda di lavoro possono avere "tirato" fuori dalle scuole giovani poco o per nulla qualificati, che si sono inseriti nei posti di lavoro manuale delle imprese meno dinamiche e alla ricerca di lavoratori da pagare poco. Questa pressione del mercato del lavoro può essersi concentrata sui giovani maschi più che sulle giovani donne.

Il costo della scarsa scolarizzazione per gli individui è rilevante e stimabile tra l'1% e il 5% di perdita di reddito mediamente fruibile nell'arco della vita. L'azzeramento dell'abbandono precoce degli studi potrebbe aumentare il prodotto interno lordo da un minimo dell'1,45% fino ad un massimo del 6,8%, dimostrando il peso complessivo del pessimo funzionamento del sistema educativo nazionale.

Tutti questi calcoli e risultati di studi complessi nei quali il nostro paese investe ingenti risorse diventano inutili di fronte a un dato sostanziale: in Italia gli uomini guadagnano in media il 7,2% in più rispetto alle donne. Nel dettaglio, la retribuzione lorda annua per i lavoratori di genere maschile, nel 2014, è stata pari a 29.891 euro contro i 27.890 euro delle colleghe. Alla vigilia della giornata internazionale della donna, le differenze retributive sulla base del genere sono state così fotografate dal Gender gap report 2015, uno studio realizzato dall'Osservatorio di JobPricing, portale che fa riferimento alla società di consulenza Hr Pros.

L'indagine mette in risalto un'altra contraddizione: se in Italia il divario tra uomo e donna a livello salariale è innegabile, il rapporto evidenzia come sia tra i più bassi in Europa. Infatti, nella classifica dei Paesi più virtuosi (o meglio, di quelli meno discriminatori) all'interno dei 28 Stati dell'Unione europea, l'Italia si piazza al quarto posto, dietro Slovenia, Malta e Polonia (Ricerca Eurostat 2012).

In base a queste cifre, tutti i principali Paesi europei mostrano una differenza di stipendio ben al di sopra del 10%, con una media continentale che si attesta al 16,4%.

Prendendo in esame il divario salariale nei vari settori lavorativi, lo studio sottolinea come la forbice si allarghi soprattutto nei comparti servizi finanziari (+27,5% in favore degli uomini) e servizi (+14%). La tendenza si inverte invece nei settori agricoltura (dove le donne guadagnano il 13,2% in più) ed edilizia (+12,6%). "Qui tuttavia – si legge nel documento – la componente femminile è molto ridotta, e il settore è connotato dalla prevalenza di profili operai". Analizzando invece la retribuzione nelle singole industry (ossia le specificità settoriali), si nota come l'ago della bilancia penda a favore degli uomini in ben 27 casi su 34. Per esempio, nel settore assicurazioni il gap si attesta al 42,8%, nel comparto moda al 37,2%.

Le differenze sottolineate dallo studio non stanno solo nel divario salariale, ma anche nelle posizioni ricoperte all'interno delle aziende: nei ruoli di vertice, la prevalenza maschile è netta. In particolare, il 71% dei dirigenti e il 58% di quadri sono uomini. Tuttavia, la presenza femminile nelle posizioni di rilievo delle società si è fatta più rilevante nell'arco degli ultimi dieci anni. Nel dettaglio, le donne dirigenti sono passate dal 24% del 2004 al 29% del 2013, mentre il dato relativo alle lavoratrici occupate con il ruolo di quadro è aumentato dal 39 al 42%.

Infine, le differenze di genere sono evidenti anche nel rapporto tra livello di istruzione e stipendio. In Italia il numero di donne lavoratrici e laureate, 3,5 milioni, supera quello dei colleghi maschi, che si fermano a 2,9 milioni. Eppure, un uomo con un titolo accademico guadagna in media 48mila euro lordi all'anno, mentre una donna solo 36mila, con una differenza del 33,3%. Il rapporto spiega questo divario con il fatto che l'età anagrafica degli uomini laureati è mediamente più alta e, di conseguenza, gli scatti d'anzianità e le posizioni lavorative raggiunte nel corso degli anni hanno permesso loro di ottenere stipendi più elevati.

Il documento precisa:

Le donne invece hanno ottenuto più tardi nel tempo questo livello di scolarità, perciò il loro livello retributivo dovrebbe essere destinato a salire, restringendo così il gap con gli uomini, solo nei prossimi anni, quando raggiungeranno con maggior frequenza quei ruoli che ora sono prevalentemente ricoperti da uomini.

La scuola italiana, come è possibile dedurre dall'analisi di queste indagini, è diventata un'area di parcheggio per femmine. Quindi la questione della femminilizzazione<sup>1</sup> non riguarda più solo il personale, ma anche l'utenza. I dati sono molto cambiati da quando don Milani scriveva in "Lettera a una professoressa":

Delle bambine di paese non ne venne neanche una. Forse era la difficoltà della strada. Forse la mentalità dei genitori. Credono che una donna possa vivere anche con un cervello di gallina. I maschi non le chiedono d'essere intelligente.

È razzismo anche questo. Ma su questo punto non abbiamo nulla da rimproverarvi. Le bambine le stimate più voi che i loro genitori.<sup>2</sup>

Si è creato per e con la scuola un patto tacito.

Lo Stato indirizza gli investimenti altrove e con questo atto sembra ogni volta stabilire l'accordo:

---

<sup>1</sup> La femminilizzazione della scuola italiana, in una misura sconosciuta alle scuole europee, risale agli anni Cinquanta/Sessanta del secolo scorso e le ragioni sono ormai note: l'occupazione tirava, poi ci fu il boom economico, gli uomini si dedicarono alle professioni che, secondo la nostra società maschilista sono appunto maschili: ingegneri, avvocati, magistrati, notai, medici (anche i ginecologi sono prevalentemente uomini).

<sup>2</sup> Scuola di Barbiana, Lettera a una professoressa, Libreria editrice fiorentina, 1966, p. 16.

Ti pago poco; è uno stipendio per le tue piccole spese, tanto c'è tuo marito (medico, ingegnere, notaio, avvocato, magari con ricca eredità) che regge tutto il bilancio familiare. Il tuo non è uno stipendio per famiglie monoreddito o per single autonomi, è una sinecura per la professione tipica delle donne: insegnare.

Per la ragazza l'università non è il luogo dove avviene la sua liberazione mediante la cultura, ma il luogo dove si perfeziona la sua repressione così bene coltivata nell'ambito della famiglia. La sua educazione consiste nell'iniettarle lentamente un veleno che la immobilizza sulla soglia dei gesti più responsabili, delle esperienze che dilatano il senso di sé.<sup>3</sup>

L'insegnamento è ritenuto l'occupazione vocazionale delle figlie di buona famiglia. Infatti, il dato fornito dal Miur, relativo ai docenti che si sono iscritti alla prova selettiva per la partecipazione al concorso a cattedra del 2013 lo conferma: 321.210 i candidati di cui 258.476 donne, pari all'80,47%.

Il fatto che le figlie degli uomini colti – scrive Virginia Woolf – svolgano un'enorme quantità di lavoro gratuitamente o con una minima retribuzione non dimostra necessariamente che stiano liberamente facendo un esperimento sul valore psicologico della povertà. Così come il fatto che molte figlie degli uomini colti non “mangino a sufficienza” non è una prova che esse stiano facendo un esperimento sul valore fisiologico della denutrizione. E neppure il fatto che solo una piccola percentuale di donne, rispetto agli uomini, accetti onorificenze costituisce necessariamente la dimostrazione che le donne vogliono sperimentare la virtù dell'oscurità.<sup>4</sup>

Toccherà alle “estranee”, alla “estranea”,

fare pressioni perché tutte le professioni aperte al suo sesso vengano retribuite con salari sufficienti per vivere; [...] in modo da creare nuove professioni che le consentano di guadagnarsi il diritto all'indipendenza di pensiero. Dovrà pertanto impegnarsi a far ottenere uno stipendio in denaro alle lavoratrici non retribuite della sua classe: le figlie e le sorelle degli uomini colti, che come ci hanno dimostrato le biografie, vengono ora pagate in natura, con vitto, alloggio e un'elemosina. [...] Fare pressioni perché venga pagato uno stipendio dallo Stato, per legge, alle madri degli uomini colti.<sup>5</sup>

“Sessismo sul lavoro, complotto contro le donne e insidiosa congiura anziché pari opportunità”. Questo l'allarme lanciato da Christine Lagarde, una delle donne più potenti del mondo, oggi alla guida del Fondo monetario internazionale. Nel suo mirino, “le restrizioni legali” che in troppi Paesi “cospirano contro le donne per impedirci di essere economicamente attive”. È stata l'attrice Patricia Arquette a portare la questione – i diritti delle donne e il divario di genere legato agli stipendi – sul palco della notte degli Oscar: in un anno avaro di riconoscimenti, l'artista ha ringraziato “tutti quelli che ci aiutano ad avere pari diritti. È difficile avere un'eguaglianza degli stipendi per le donne negli Stati Uniti ed è ora che ne parliamo”.

Il gap, tuttavia, non si limita affatto agli Usa. In Europa, infatti, è del 16,4% il divario medio retributivo tra uomini e donne che hanno un impiego. A tutto vantaggio dei primi, s'intende, nonostante la commissione Ue in passato abbia ampiamente strigliato gli Stati membri sulla questione. Secondo i dati Openpolis (fonti Eurostat e Consob), in Italia i lavoratori guadagnano il 7,3% in più delle lavoratrici: la differenza tra gli uni e le altre, dunque, c'è ed è innegabile, ma Paesi come Francia, Finlandia, Regno Unito e Germania sono messi decisamente peggio quanto a distanza di genere sui compensi. In una classifica che analizza il fenomeno all'interno dei Ventotto, infatti, l'Italia è quarta per solco meno elevato, preceduta da Slovenia, Malta e Polonia che si piazzano sul podio delle “meno peggio”. La Francia è 14esima col 15,2% di gap, la Finlandia è 20esima col 18,7%, il Regno Unito è 22esimo col 19,7% e la Germania è 24esima col 21,6. All'ultimo posto c'è l'Estonia che arriva a sfiorare il 30% di scarto.

Interessante l'andamento storico del *gender pay gap* analizzato dalla crisi in avanti (tra il 2007 e il 2013). A incrementare il divario nel corso degli anni ci pensano Italia (che dal 5,1 balza al 7,3%), Spagna (dal 18,1 al 19,3%), Ungheria (dal 16,3 al 18,4%), Portogallo (dall'8,5 al 13%) e Croazia (dal 5,7 al 7,4%). Di contro, spicca la capacità di ridurlo di Polonia (dal 14,9 al 6,4%), Francia (dal 17,3 al 15,2%), Cipro (dal 22 al 15,8%), Lituania

---

3 Carla Lonzi, Sputiamo su Hegel, La donna clitoridea e la donna vaginale, e altri scritti, Milano, Rivolta femminile, 1974, p. 55.

4 Virginia Woolf, Le tre ghinee, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 155.

5 Ivi, p. 149.

(dal 22,6 al 13,3%), Paesi Bassi (dal 19,3 al 16%), Romania (dal 12,5 al 9,1%), Svezia (dal 17,8 al 15,2%) e Finlandia (dal 20,2 al 18,7%).

In cifre assolute, da noi nel 2014 la retribuzione annua (lorda e media) è stata di 29.891 euro per gli uomini e di 27.890 euro per le donne (fonte *Jobpricing*).

E dire che dal punto di vista dell'istruzione, il numero delle laureate supera di gran lunga quello dei colleghi maschi. In Italia, ad esempio, ogni 100 uomini col titolo accademico in tasca, ci sono 155,8 donne che hanno raggiunto il medesimo traguardo scolastico. In questo contesto, il nostro Paese è al decimo posto in Europa: in cima c'è la Lettonia con 207 donne laureate ogni cento uomini, in fondo finisce l'Irlanda con 120 ogni cento. La media Ue è 143,2 e da qualunque parte la si guardi il raffronto consegna una foto in cui le donne che hanno terminato l'università sono sempre e comunque di più. Spesso sono più giovani, anche perché il limitato accesso delle fanciulle all'istruzione ha cominciato a registrare una lenta inversione di tendenza a partire dagli anni Sessanta, e laddove trovano un impiego con contratto a tempo indeterminato scontano anche lo scarso accumulo degli scatti di anzianità.

Non a caso, la disoccupazione in Italia rimane maggiormente un incubo femminile: giovani donne vengono licenziate o non assunte quando rimangono incinte<sup>6</sup>. Nel 2013 in Italia risultava senza lavoro il 13,1% delle donne contro l'11,5% degli uomini. Cifre pesantissime che hanno "regalato" il Belpaese alla 22esima posizione in Europa: su questo tema è decisamente più virtuosa la Germania, al primo posto col 4,9% di disoccupazione femminile (5,5% quella maschile), in basso c'è la Grecia col 31,4 (24,5% la maschile). La precarietà in rosa? Ha il sopravvento su quella maschile in 18 Stati membri su 28. L'Italia è uno di questi, affiancata pure da Svezia, Finlandia e Paesi Bassi.

Il raffronto col nord Europa è emblematico, però, se si considerano le madri lavoratrici analizzate rispetto al numero dei figli. In Danimarca le donne occupate con un solo bambino sono il 73%. Una percentuale che sale se i pargoli sono due (82,6%) e si attesta al 77% se la prole è a quota tre. Svezia, Slovenia, Paesi Bassi e Austria viaggiano tutti e quattro su binari decisamente ampi (con tre figli: la Svezia 75,7%, la Slovenia 70,5%, i Paesi Bassi 63,8%, l'Austria 57,5). L'Italia è tra i fanalini di coda: con un figlio lavora il 57,8% delle donne, con due il 50,9%, con tre soltanto il 35,5%. Numeri più bassi appartengono a Slovacchia, Bulgaria e Ungheria che vanno a chiudere la classifica. Quel che salta agli occhi è che, nei cinque Paesi ai primi posti, le mamme che lavorano con tre bimbi superano sempre e comunque il totale delle lavoratrici italiane con uno. In tutti i casi, poi, l'Italia è sempre al di sotto della media Ue.

Sui ruoli chiave – le cosiddette *key position* sia economiche sia politiche – il gap con gli uomini costituisce un vero e proprio abisso, è questione spinosa su cui si continua a dibattere senza però arrivare a centrare l'obiettivo. Su 613 grandi aziende europee quotate in Borsa, ad esempio, in media i presidenti di società sono per il 7% donne e per il 93% uomini, mentre nei cda il rapporto è 20 a 80, a tutto svantaggio delle prime. L'Italia si piazza all'ottavo posto, con solo il 5% di presidenti donne e, complessivamente, il 24% di consiglieri di amministrazione in rosa. Al primo posto c'è la Francia (seguita da Lettonia e Finlandia), in fondo invece c'è Malta. Discorso analogo se si punta la lente sulla dirigenza. La media Ue è di 21 (donne manager) a 79. Un raffronto che si sbilancia ulteriormente a favore degli uomini se si guarda alla dirigenza senior: 13 a 87. In Italia il medesimo paragone (senior) restituisce un gap ancora più profondo: 8 a 92. Ben al di sopra dello standard europeo si piazza la Francia (33 a 67), mentre Repubblica Ceca, Malta, Cipro e Ungheria si attestano agli ultimi posti.

Per quel che riguarda le sole società quotate italiane, un dato in crescita è nel raffronto col passato. Tra il 2008 e il 2014, infatti, complice la normativa, l'incidenza femminile nei cda è passata dal 5,9% al 22,2% (in cifre assolute si è passati da 170 a 520 unità). Vero è che la percentuale più recente è sempre e comunque drammaticamente bassa.

Anche spostando lo sguardo altrove, il risultato è davvero poco confortante. Sindacati, media, giudici di Cassazione: i ruoli apicali rimangono saldamente in mano agli uomini. Le organizzazioni dei lavoratori, ad esempio, mostrano una realtà ancora molto al maschile. In un monitoraggio Ue che tiene assieme Cgil, Cisl, Uil, Cida, Ugl, Confsal, Cisa, Confedir, Ciu e Usae, la media europea fornisce questi risultati: per i presidenti, 11% donne e 89% uomini; per i vice, 25% donne e 75% uomini; per i membri degli organi decisionali, 27% donne e 73% uomini; per i direttori generali, 19% donne e 81% uomini. In tale contesto, l'Italia è messa meglio sui leader assoluti (20% donne, 80% uomini), ma si pone al di sotto nelle altre voci: i vicepresidenti sono 100% uomini, i membri degli organi decisionali sono 18% donne e 82% uomini, i direttori generali sono 20% donne

<sup>6</sup> Chiara Valentini, *O i figli o il lavoro*, Milano, Feltrinelli, 2012. Si veda pure Francesca Rigotti, *Partorire con il corpo e con la mente*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010.

e 80% uomini. Numeri più alti sui presidenti donna appartengono a Regno Unito, Svezia, Slovacchia, Portogallo e Lituania.

Un'occhiata alle tv pubbliche europee conferma lo squilibrio<sup>7</sup>. L'Italia è 12esima sui Ventotto con il 100% di dirigenti senior uomini e soltanto il 33% di manager donne. Per la dirigenza senior, la media Ue fornisce un rapporto che è 30 a 70 a tutto vantaggio maschile. Meglio di noi, dunque, fanno Paesi come Bulgaria, Danimarca, Irlanda e Spagna. Finlandia e Regno Unito riescono ad agguantare la parità – Svezia e Lussemburgo addirittura a ribaltare il trend – mentre peggio dell'Italia si comportano, tra gli altri, Belgio e Polonia.

Ma ancora: in Europa i presidenti di Corte di Cassazione (o equivalenti tali) sono 8 donne e 20 uomini. Quanto ai componenti della medesima Corte, siamo 17esimi con il 74% al maschile. E se sul podio salgono Romania, Bulgaria e Slovacchia (rispettivamente con l'85%, il 73% e il 57% di quote rosa contro una media Ue che consegna alle donne non più del 37%), in basso ci sono Spagna (12% donne), Portogallo (12%) e Regno Unito (8%).

Tra i tasti dolenti di sempre, poi, spicca la politica. In Europa, i capi di governo donna si limitano a quattro unità mentre i capi di Stato si fermano a quota cinque. Di più: in Italia la presenza femminile a tutti i livelli istituzionali continua - nonostante i passi avanti compiuti, è innegabile - a risultare piuttosto striminzita. Al netto di un commissario europeo italiano (Federica Mogherini), di una presidente della Camera (Laura Boldrini) e di due vicepresidenti del Senato (Valeria Fedeli e Linda Lanzillotta), per il resto il dato numerico femminile è sempre e comunque basso. Ad esempio, al parlamento europeo le donne italiane non esprimono alcun vicepresidente, le nostre deputate rappresentano il 36,9%, le ministre del governo Renzi sono il 40%, nessuna è viceministro, le sottosegretarie sono appena il 28,57%, alla Camera dei deputati le presidenti di commissione sono il 7,14% contro un 14,29% al Senato, le deputate costituiscono il 30,79% a fronte di un 28,25% di senatrici e un 16,67% di senatrici a vita.

Cifre scarse, certo, che però indicano una direzione se si guarda al grafico storico delle donne in parlamento: nel 1948 erano il 7% a Montecitorio e l'1,4% al Senato. Col passare degli anni, la situazione cambia (seppur con estrema lentezza): sono l'8,3% alla Camera e il 4% al Senato nel 1976 e ancora ben al di sotto del 20% nel 2006. Trasformazioni ancora più pigre emergono dallo storico delle donne nei governi italiani, da De Gasperi a Renzi. Sarà necessario attendere il 1976 (con Giulio Andreotti) per avere la prima donna in un esecutivo (Tina Anselmi). E il 1988 per riuscire a contarne due (con Ciriaco De Mita). Massimo D'Alema nel 1998 ne nominerà 6, idem Romano Prodi e Silvio Berlusconi. La cifra salirà a 7 con Enrico Letta mentre con Matteo Renzi saranno inizialmente 8.

A seguire ci sono le giunte regionali, dove le presidenti rappresentano il 10%, le vicepresidenti il 33,3%, le donne assessore il 32,4% e le consigliere il 15,6%. Nei Comuni? I sindaci donna non vanno oltre il 13,27%, gli assessori in rosa il 27,5% e le consigliere il 23,2%. Tra le Regioni con più Comuni guidati da donne spiccano l'Emilia Romagna (20,8%), il Veneto (18,3%), il Piemonte (17,2) e la Toscana (16,8). In fondo ci sono Puglia, Sicilia e Campania con percentuali comprese tra il 6 e il 4%. Irrisorie.

Il progetto, realizzato per le classi degli Istituti di istruzione superiore Fermo Corni e Guarino Guarini di Modena nell'ambito di una ricerca per il FAMI e l'Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia, ha come partner l'associazione Toponomastica Femminile e si caratterizza come offerta formativa in risposta alle sollecitazioni e agli indirizzi inaugurati in Europa ed anche nel nostro Paese in vista degli obiettivi 2020 e dei 17 obiettivi dell'Agenda Onu 2030 per la sostenibilità. L'educazione alla cittadinanza si rivela strategica per il vivere civile, per la prevenzione di discriminazioni, violenza, bullismo, per un uso consapevole e sostenibile delle risorse e del patrimonio artistico, culturale, ambientale per il benessere e il miglioramento della qualità della vita in ogni ambito senza esclusioni. I 17 obiettivi Onu costituiscono un riferimento fondamentale per la rivoluzione culturale necessaria a riportare veramente al centro delle politiche la persona umana e il suo benessere individuale e sociale. In particolare l'obiettivo trasversale dell'*empowerment* di donne e bambine riconosce finalmente che l'inserimento dell'ottica di genere in ogni politica e azione in tutti gli ambiti e livelli e la partecipazione attiva alla vita della polis costituiscono la base per il riconoscimento del valore di ogni differenza al fine di assicurare il progresso sociale ed economico. La diffusione della cultura e dell'educazione di genere nelle scuole (L. 107/2015 e Linee guida Miur, negli organismi di parità, tra le posizioni apicali e decisionali, tra le persone interessate a risolvere la grave crisi attuale, costituisce una condizione fondamentale per un ripensamento dei rapporti sociali basato sul rispetto, sullo sviluppo delle capacità di ogni individuo in

---

<sup>7</sup> Si leggano anche Loredana Lipperini, Non è un paese per vecchie, Milano, Feltrinelli, 2010; Milly Buonanno, Visibilità senza potere: le sorti progressiste ma non magnifiche delle donne giornaliste italiane, Napoli, Liguori, 2005.



vista del bene comune attraverso la riconsiderazione dei modelli tradizionali, l'uso dei linguaggi, gli aspetti relazionali. In considerazione della complessità delle tematiche, gli argomenti saranno affrontati in una prospettiva interdisciplinare, in costante riferimento ai 17 obiettivi di sostenibilità per il 2030 e della normativa nazionale e internazionale, e in chiave comparativa grazie alle esperienze internazionali e di partecipazione a progetti europei della docente. L'approccio sarà diversificato con lezioni frontali e laboratoriali. Attraverso la chiave del genere, nelle classi terze, si affronteranno argomenti riguardanti: la storia della questione femminile, le politiche e gli organismi di Pari Opportunità, l'educazione ai media in riferimento alla trasmissione degli stereotipi e dei modelli, al cyberbullismo e alle tematiche relative alla digitalizzazione nei diversi ambiti, universalità e particolarità dei diritti con attenzione alla cornice interculturale, del rispetto delle culture non disgiunto dal rispetto delle donne, delle minoranze, delle diversità, ed infine le domande di riconoscimento di identità collettive (origine etnica, credenze religiose, orientamento sessuale, disabilità) in relazione ai fenomeni migratori<sup>8</sup>.

### Il contesto della ricerca-azione

L'Emilia-Romagna si conferma tra le regioni che registrano una significativa presenza di studenti con cittadinanza non italiana. Nell'anno scolastico 2015-2016 erano 34.838.

La scuola è il luogo in cui, percorrendo nuove traiettorie, si creano idee e atteggiamenti di integr-azione, dove è possibile conoscere inediti rapporti intergenere e intergenerazionali, narrarsi, esprimere e raccogliere opinioni, decostruire stereotipi e fornire modelli alternativi attraverso le donne della toponomastica e i loro primati, dove imparare a smascherare le strutture linguistiche sessiste e a comunicare senza stereotipi, a utilizzare gli strumenti multimediali per favorire lo scambio tra *ingroup* e *outgroup* e l'esercizio della L2.

La ricerca si è svolta in due fasi: la prima di osservazione e di studio dei testi scolastici di antologia e storia adottati per il biennio obbligatorio di un Istituto industriale; la seconda nel triennio dell'Istituto tecnico per Geometri, il primo collocato nel centro della città, il secondo in una zona limitrofa detta "Giardino". Modena, riferisce la "Gazzetta" di giovedì 13 settembre 2018, è la città dell'Emilia-Romagna con il numero più elevato di classi o sezioni in deroga (829). In tutto gli studenti con cittadinanza non italiana sono 3.447, di cui 1.624 nella scuola primaria. In alcuni casi si supera il 50% di bambini con cittadinanza non italiana. Bambini che nel 60%-70% dei casi sono nati in Italia.

La situazione descritta si riflette nelle classi campione della Nostra ricerca, che nel biennio sono costituite da un'alta percentuale di ragazzi immigrati. Le classi terze invece sono composte rispettivamente da 21 (4 ragazze italiane, 8 ragazzi italiani, 6 ragazzi marocchini, 3 ragazze immigrate: marocchine e indiana) e 24 (13 studenti italiani, 2 studenti immigrati: slavo e marocchino; 2 studentesse immigrate: marocchina e slava; 6 studentesse italiane) elementi. Nel primo istituto il lavoro è stato reso difficoltoso dalla mancanza di laboratori e di ITC e dall'assenza di collaborazione tra i colleghi del Dipartimento di Lettere. Abbiamo sopperito alla carenza di mezzi attraverso il Byod. Nel secondo è stato più facile portare avanti il lavoro di ricerca-azione per la possibilità di usufruire dei laboratori di informatica e per la presenza di una postazione fissa nelle aule, inoltre il progetto è stato ben accolto dalla Dirigente scolastica e dalle sue collaboratrici. Difficile è stato coinvolgere il Dipartimento di Lettere, infatti nessun collega si è reso disponibile per interviste e *focus group*.

### Il disegno della ricerca azione

---

<sup>8</sup> Su questo tema si rimanda alla seguente bibliografia di riferimento: Serena Gibbini Ballista e Judith Tissi Pinnock, *Bellezza femminile e verità: modelli e ruoli nella comunicazione sessista*, Bologna, Fausto Lupetti editore, 2012; Imma Barbarossa, *La polis borghese: Rivisitazione tendenziosa di alcuni affreschi del Palazzo pubblico di Siena*, Bari, Palomar, 2004; Simone De Beauvoir, *Il secondo sesso*, Milano, Il Saggiatore, 2012; Colette Dowling, *Il complesso di Cenerentola: la segreta paura delle donne di essere indipendenti*, Milano, Longanesi, 1982; Eurostat 2012. Database statistiche di genere a livello regionale:

[https://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php?title=Archive:Gender\\_statistics\\_at\\_regional\\_level&oldid=341910](https://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php?title=Archive:Gender_statistics_at_regional_level&oldid=341910) (consultato il 25 agosto 2015); Lucia Mason, *Psicologia dell'apprendimento e dell'istruzione*, Bologna, Il Mulino, 2015; Angela A. Milella, "La polis borghese: modelli e ruoli nella comunicazione sessista" in *Atti del IV e V Convegno di Toponomastica femminile (18-20 settembre 2015/11-13 novembre 2016)*, Roma, UniversItalia, 2017, pp. 269-274; Roberta Pinelli, "Due passi per Modena e per le vie al femminile che non ci sono", *Impagine webzin*, 31 luglio 2015 (<https://www.impagine.it/ultime-news/italia-due-passi-per-modena-e-per-le-strade-femminili-che-non-ci-sono-partecipando/>); Carlo Barone e Antonio Schizzerotto, *Sociologia dell'istruzione*, Trento, Il Mulino, 2015; Virginia Woolf, *Una stanza tutta per sé*, Roma, Newton, 2006.

Il progetto prende le mosse dall'osservazione dei libri di testo e dei quotidiani utilizzati in classe<sup>9</sup>, sono state osservate anche le relazioni tra gli studenti rappresentate con il sociogramma.

Lo studio dei gruppi ha permesso di lavorare sugli stereotipi, sulla lingua e di costruire ambienti di apprendimento.

Per far sì che l'apprendimento diventi significativo e che al dichiarato corrisponda l'agito, agli studenti sono stati affidati compiti di realtà e *problem solving*. È stato somministrato un questionario sugli stereotipi e sulla lingua per avviare lo studio della toponomastica attraverso la lettura dell'articolo "Due passi per Modena e per le strade femminili che non ci sono" scritto dalla toponomasta Roberta Pinelli e pubblicato sulla rivista *impagine.it*.

Gli studenti e le studentesse, disposte in gruppi da quattro, hanno prodotto una presentazione power point per fare proprio il linguaggio sessuato utilizzato dall'articolista.

Inoltre, a questo primo studio seguirà l'analisi di alcuni capitoli tratti dal libro *Le Mille: i primati delle donne* scritto dalle socie di Toponomastica femminile. Attraverso questo testo si forniranno i nomi e le storie delle prime donne distinte nelle scienze e nelle tecniche, "personage ponte", modelli femminili utili a creare connessioni e legami tra le varie culture.

Sempre prendendo spunto dalla toponomastica cittadina, dalla stradina periferica dedicata nel 1986 a una vittima di femminicidio, novella Maria Goretti modenese: Maria Regina Pedena, le classi hanno partecipato al progetto regionale "Educare alle differenze per promuovere la cittadinanza di genere".

L'Assessorato alle Pari opportunità del Comune di Modena ha ottenuto un finanziamento regionale per promuovere incontri formativi nelle Scuole in tema di pari opportunità e contrasto alle discriminazioni. L'azione formativa sarà realizzata dalla Commissione per le Pari Opportunità (C.P.O.) del Comitato unitario permanente degli Ordini e Collegi professionali (C.U.P.) Partner con il Comune di Modena del Progetto regionale.

Le classi hanno realizzato il processo simulato penale sui reati connotati da violenza e discriminazioni. Il Processo simulato è stato realizzato presso Tribunale penale di Modena. In quella sede alcuni rappresentanti studenti/sse hanno rappresentato le parti del processo (es. imputato, parte civile, avvocato difensore parte offesa, avvocato difensore imputato, Collegio giudicante magistrati, Pubblico ministero P.M., testimoni ecc.).

### Il campione della ricerca-azione

Per definire il campione della nostra ricerca abbiamo utilizzato le schede socio-anagrafiche. Le prime classi del biennio dell'Istituto industriale contano rispettivamente 29 e 27 discenti, tutti maschi. Su 29, nove sono immigrati, la maggior parte (6) di prima generazione. C'è chi è nato a Santo Domingo, chi in Moldavia (2), chi in Russia, chi in Venezuela e chi ha padre italiano e madre nordafricana. Nella classe da 27 studenti, 10 sono immigrati, la maggioranza di seconda generazione (7), gli altri provengono da Lima (Perù), Moldavia, Brasov (Romania), uno ha padre italiano e madre nordafricana. La classe seconda è composta da 24 studenti, tutti di sesso maschile, di cui 3 sono immigrati di seconda generazione.

Le classi terze dell'Istituto tecnico per geometri sono invece meno numerose. In quella da 23 studenti, di cui 7 sono studentesse, ci sono 4 immigrati: 2 di prima generazione, provenienti dalla Nigeria e da Piatrò Neamts (Romania) e 2 studentesse marocchine, di seconda. Nell'altra, da 21 elementi, di cui 7 sono ragazze, ci sono 8 immigrati, di cui uno studente disabile e una studentessa di prima generazione, proveniente da Arequipa (Perù), molto determinata: "Ho scelto questa scuola perché mi piace disegnare, costruire oggetti, cose, e mi piace molto la matematica. Nel futuro vorrei essere una brava architetta e viaggiare per il mondo conoscendo nuove tecniche di costruzione". Sono infatti le ragazze a mostrare maggiore consapevolezza rispetto alla scelta dell'indirizzo di studi.

La maggior parte proviene da famiglie operaie, ci sono anche figli di insegnanti, professionisti, tecnici e piccoli imprenditori, ma sono in minoranza.

Attraverso l'uso del sociogramma è stato possibile individuare i rapporti e i legami tra gli studenti e le studentesse e lavorare sui gruppi.

### Le fasi della ricerca-azione

8 maggio – 5 giugno 2018:

---

<sup>9</sup> In particolare, i testi utilizzati sono: Simonetta Damele, Tiziano Franzì, Alberi infiniti, Loescher Editore, 2017; Gianni Gentile, Luigi Ronga, Guida allo studio della storia, Editrice La Scuola, 2017.

Compilazione della scheda socio-anagrafica “Mi presento”;  
Osservazione dei libri di testo di italiano e storia adottati nel biennio dell’ITIS;  
Gli studenti hanno letto e analizzato i testi svolgendo gli esercizi presenti sul libro;  
Osservazione dei giornali – progetto “Quotidiano in classe”;  
Multiculturalismo e linguaggio mediatico; linguaggio mediatico e immigrazione;  
I discendenti hanno ritagliato e incollato gli articoli sul quaderno, seguendo e compilando una scheda composta dai seguenti campi: testata, data, titolo, giornalista, sintesi e commento.

Prove di verifica degli apprendimenti

Verifiche orali: interrogazioni e contestuale correzione degli esercizi svolti.

Da settembre a dicembre 2018:

Compilazione delle schede socio-anagrafiche;

Costruzione del sociogramma delle classi terze dell’ITG;

Svolgimento di un compito di realtà;

*Problem solving*;

Compilazione del questionario;

Studio della toponomastica e del linguaggio sessuato;

Lecture specialistiche:

Roberta Pinelli, “Due passi per Modena e per le strade femminili che non ci sono”, in *impagine.it*, 7 agosto 2015 (Versione elettronica consultata il 15 settembre 2018);

Produzione di un PowerPoint.

Monitoraggio intermedio, prove di verifica e valutazione degli apprendimenti.

Studio delle personaggi ponte, attraverso il testo:

AA.VV., *Le Mille: i primati delle donne*, a cura di Ester Rizzo, Marsala, Navarra Editore, 2016.

Simulazione del processo penale da ottobre a dicembre 2018

Tematiche trattate: <sup>[1]</sup><sub>[SEP]</sub>

- Le molestie e molestie sessuali, stalking e figure similari. Azioni in giudizio e onere della prova; <sup>[1]</sup><sub>[SEP]</sub>

- La violenza sulle donne: aspetti giuridici, criminologici, psicologici e sociali. Come prevenire e proteggere.

La nuova normativa per il contrasto della violenza di genere. <sup>[1]</sup><sub>[SEP]</sub>

Monitoraggio finale.

Restituzione alla Dirigente scolastica e alla comunità scolastica del percorso realizzato.

### **Gli strumenti della ricerca azione<sup>10</sup>**

Mi presento

Scheda socio-anagrafica

Nome e cognome/classe/età/luogo e data di nascita/nazionalità/lingua madre/religione/nucleo familiare/lavoro dei familiari/come mi vedo/come mi vedono gli altri/carattere/personalità/perché ho scelto questa scuola/come mi vedo nel futuro.

*Uno strumento indispensabile per raccogliere dati e informazioni essenziali sul campione che saranno elaborati e utilizzati costantemente durante l’azione di ricerca.*

I miei legami

Sociogramma

---

<sup>10</sup> Laura Cerrocchi, *Relazione e apprendimento nel gruppo-classe*, Bari, Adda, 2002.

Laura Cerrocchi e Martini B., “Gli strumenti della ricerca”, in F. Frabboni, Franca Pinto Minerva (a cura di), con la coll. M. Baldacci, I. Loidice, Liliana Dozza, R. Gallelli, B. Martini, Laura Cerrocchi, *Pianeta delle scienze umane*, Roma-Bari, Laterza Edizioni scolastiche, pp. 249-277, 2005. Liliana Dozza, *Il lavoro di gruppo tra relazione e conoscenza*, Firenze, La Nuova Italia, 1993.

Con chi lavoreresti per un compito di area tecnica?/Con chi andresti allo stadio?/Chi porteresti con te in concessionaria per acquistare un motorino?/Con chi faresti sport?/Da chi ti faresti consigliare per la scelta di un apparecchio elettronico?/Con chi affronteresti un viaggio?

*Per decostruire stereotipi e fornire modelli in modo mirato è necessario lavorare sul gruppo. Questo strumento ha esplicitato le relazioni presenti all'interno delle classi dandoci la possibilità di scomporre, ricomporre e modificarle.*

## QUESTIONARIO

1) Per indicare la professione o l'attività di una donna quale parola utilizzeresti?  
Ingegnere/Ingegnera/Un ingegnere donna/Una donna ingegnere/Una ingegnera

2) Quali fra queste attività può fare bene una donna? (max 5)

L'estetista/La meccanica/La casalinga/La maestra/ la badante/La babysitter/L'inventrice/La pilota/La scienziata/L'infermiera/La manager/La commessa/L'operaia/L'esploratrice/La calciatrice/La parrucchiera/La modella/La cuoca/La pugile/La colf/La medica/La dirigente/La velina/La vigile/La cantante/La giornalista/La direttrice/L'ispettrice/L'impiegata/La generale/La segretaria/L'operatrice ecologica/La mamma

3) Quale di questi libri consiglieresti a una tua amica? Perché?

Un romanzo rosa/Un giallo/Un romanzo di fantascienza/Un horror /Un romanzo psicologico/Un fantasy/Un romanzo di avventura/Un romanzo realista/Un libro di poesia/Un saggio di politica, economia, ambiente/Una biografia (indicare di chi)

4) Quale gioco compreresti per una bambina?

Una cucina/Un razzo spaziale/Una barbie/Un telescopio

5) Non avendo limiti economici cosa regaleresti alla tua amica?

Una moto/Un bracciale/Un anello/Una jeep/Un paio di sci

6) Quale sport faresti praticare a una bambina? (max 3)

Nuoto/Arti marziali /Danza /Scherma/Calcio/Basket /Nuoto sincronizzato/Equitazione/Aerobica

7) Di che colore vestiresti una neonata?

8) Quale di queste caratteristiche attribuiresti a una donna che non conosci di cui sai solo che si chiama Maria? (max 5)

Buona/Dolce/Remissiva/Intelligente/Coraggiosa/Forte/Combattiva/Aggressiva/Intraprendente/Curiosa /Timida/Sensibile/Indipendente/Geniale/Schizzinosa/Lunatica/Volubile/Protettiva

9) Se vedi una donna seduta sola in una stazione cosa pensi?

È vedova/È una zitella/È single/Sta aspettando il principe azzurro/È fuori per lavoro

10) A cosa non dovrebbe rinunciare una donna?

Un paio di tacchi a spillo/All'automobile /Al make up/Al proprio lavoro/A un bel vestito

11) Quale di queste situazioni sminuisce una donna? (max 4)

Stare sola al bar/Frequentare assemblee di uomini/Fare lavori "da maschio"/Apparire nuda su un cartellone pubblicitario/Sfilare sulla passerella/Fare la velina /Posare per una rivista/Un aspetto casual

Un sondaggio nella personalità di ciascuno per capire su quale tassello lavorare e in che modo portare avanti l'azione. Un ottimo strumento per conoscere in maniera più approfondita e monitorare il campione.

## Compito di realtà

In quale comune abiti? Se dovessi dare un nome a un ponte, a una strada o a una piazza da te progettata a chi la intitoleresti? Perché?

*Questo strumento consente di sondare la cultura posseduta e la forma mentis che genera stereotipi e invisibilità di genere.*

Possiamo notare che nella classe **3<sup>a</sup>C** hanno indicato soltanto nomi maschili. Riportiamo le risposte date da ragazze e ragazzi immigrati:

“A Giulio Cesare. Perché ha lasciato importanti segni in tutto il mondo”.

“Street Notorious Big. Perché ha lasciato un segno nella storia del rap, parlando dei problemi che c'erano a quei tempi (ghetto)”.

“Lo intitolerei a Gandhi, perché ha insegnato e ha dimostrato che la forza di un singolo uomo può diventare la forza di un popolo intero. Ha incoraggiato i suoi seguaci a cercare la propria strada e a seguirla senza esitazioni e senza paure”.

Nella **3<sup>a</sup>B** i ragazzi immigrati hanno scelto uomini, le ragazze hanno scelto le donne.

“Se progettassi un ponte lo intitolerei a Anne Bancroft, perché era un'attrice che fin dall'inizio aveva dimostrato una grande bravura nel recitare che pure gli addetti ai lavori di una serie TV ne rimangono colpiti. Anne Bancroft viene ricordata di più per il ruolo della sensuale e malinconica Mrs Robinson”.

“Marilyn Monroe, da niente è passata ad avere tutto. Una ragazza senza una famiglia e senza niente si è affidata a poco e al rischio ma è riuscita ad impressionare tutto il mondo con la sua bellezza e i suoi modi di fare. Se dovessi progettare una strada la intitolerei proprio a lei: via M. Monroe”.

Due studentesse italiane scrivono:

“Ponte Miriam Makeba, cantante sudafricana. Ha lottato contro la discriminazione razziale e per la democrazia nel suo paese. Perché è morta in Italia a causa di un attacco cardiaco. Aveva appena terminato la sua esibizione, un concerto anticamorra dedicato allo scrittore italiano Roberto Saviano. Per questo sento il dovere, come italiana, di dedicarle un mio progetto come lei ha dedicato la sua esibizione a uno scrittore italiano”.

“Se dovessi dare un nome ad una piazza, una strada o un ponte del comune di Modena la intitolerei a Coco Chanel. Coco Chanel era una stilista che ha rivoluzionato il concetto di moda e di eleganza femminile nel XX secolo. La stilista francese ha superato varie difficoltà, dato che in quel periodo gli uomini screditavano e facevano sentire le donne inferiori e con i suoi modelli stilistici di gonne più corte della normalità ha stravolto la figura femminile continuando così la rivoluzione femminile”.

Un ragazzo marocchino scrive: “La intitolerei a nome di mio nonno perché la ho progettata io”.

Uno studente italiano risponde: “La intitolerei a M. Afrika perché è una cantante che ha dato tutto per la lotta razziale e per la piena democrazia”.

### **Problem solving**

In un paese, le donne sono molto discriminate e rese invisibili, che cosa potresti fare per valorizzarle e ricordare i loro meriti?

*Questa traccia è servita a mettere i ragazzi e le ragazze di fronte alla realtà e a far trovare a loro stessi la soluzione ai problemi che la vita reale pone, utilizzando le proprie risorse e la capacità di autodeterminarsi.*

### **Brainstorming 3<sup>a</sup>B**

Informazione e propaganda/Non creare personaggi di sfogo/Permettere azioni compiute solo da uomini/Eliminare differenze tra donne di colore diverso/Ricordare le ricerche e le scoperte fatte dalle donne/Attribuire gli stessi diritti che hanno gli uomini/Non considerare la donna come un oggetto/Le donne devono opporsi a quello che viene loro imposto/Le donne devono stare allo stesso livello degli uomini/Istruire le donne/Collaborazione tra uomini e donne e costruzione di monumenti in loro ricordo/Non isolare le donne/Dare le stesse opportunità di lavoro che hanno gli uomini/Eliminare i matrimoni combinati/Sensibilizzare la gente/Fare più leggi a favore delle donne/Presenza delle donne in politica/Non fare violenza alle donne/Non trattare le donne come oggetto di sfogo/Dare ascolto alle opinioni delle donne/Costruire in un museo una galleria dedicata ai gesti delle donne che hanno fatto qualcosa di importante/Costruire un duomo/Costruire una scuola/Costruire una statua/Costruire un edificio pubblico/Creare una piazza/Costruire un ponte/Dipingere un ritratto/Creare un museo della donna/Creare

una sala riunioni per le donne/Intitolare una via/Creare una galleria d'arte/Intitolare le vie/Scolpire statue in legno

Dare il nome di una donna a una città/Stabilire una giornata dedicata a una donna che ha lottato per la libertà delle donne/Creare associazioni

### **Brainstorming 3<sup>a</sup>C**

Festività per celebrare e ricordare i loro meriti/Sanzioni per maltrattamento/Leggi per proteggere le donne/Dare più importanza al lavoro femminile/Fare in modo che la parità tra i sessi sia rispettata/Eliminare credenze e stereotipi/Indire uno sciopero per le donne/Promuovere la donna in politica/Aiutare le giovani madri/Dare lavoro alle donne/Campagna di sensibilizzazione sulle donne/Movimenti delle donne/Maggiori retribuzioni/Sostegno alle lavoratrici per la maternità/Aumentare le statue di donne importanti/Scrivere su un grande muro i nomi e i cognomi delle donne come si fa per i caduti in guerra/Festività/Giornate mondiali/Ritratti, frasi, monumenti di donne/Dare il nome di donna a un oggetto/Una canzone che dica quanto sono importanti, da far passare in radio/Ricordare le donne che hanno lottato per le altre donne/Utilizzare parti del corpo femminile per realizzare opere d'arte/Intitolare vie con nomi di donne che hanno fatto la storia/Ricordare eventi della storia delle donne tramite monumenti, vie, edifici pubblici

Legenda:

- Idee dei ragazzi immigrati
- Idee delle ragazze immigrate

Per l'espletamento della prova gli/le studenti/esse hanno espresso a turno le proprie idee. Attraverso questo esercizio abbiamo potuto verificare che le/i migranti parlavano dopo aver ascoltato le proposte dei compagni e delle compagne italiane, quindi le loro opinioni sono state orientate da quelle dei coetanei italiani, ma alcune proposte come "Creare una sala riunioni per le donne" sono rimaste legate alla cultura musulmana di origine.

### **L'analisi e l'interpretazione dei dati**

La nostra ricerca-azione, ad oggi, ha fornito gli elementi conoscitivi necessari alla programmazione didattica.

Dall'osservazione e dallo studio dei testi scolastici abbiamo desunto l'assenza totale delle donne immigrate e come il tema dell'immigrazione sia affrontato in modo generico e spersonalizzato, come questione-problema meramente economica o politico-ideologica, i/le migranti sono assenti. La narrazione non è mai autobiografica, è sempre realizzata da qualcun altro.

Anche le pagine dei quotidiani utilizzati per il progetto "Quotidiano in classe" (Corriere della Sera; Il Sole 24ore; La Gazzetta di Modena) non hanno fornito materiale conoscitivo adatto a un confronto interculturale. Anzi, nelle pagine di cronaca le donne immigrate compaiono, ma solo in negativo (vittime o artefici di violenza e crimini di ogni genere).

È a cominciare da questo studio che si è reso necessario integrare il materiale didattico con articoli e saggi scritti dalle donne, sulle donne, con le donne e per le donne e gli uomini di tutte le etnie.

Dallo studio dei dati raccolti è evidente come permanga all'interno della classe la presenza di sottogruppi formati per sesso e/o per etnia. E che siano più spesso le donne appartenenti ad etnie diverse a scegliersi, mentre gli uomini effettuano questa scelta di rado.

Dalla lettura incrociata con le risposte al brainstorming si può notare che i ragazzi immigrati propongono come soluzione quella di consentire "riunioni di sole donne", una proposta che richiama alla mente situazioni descritte in *Leggere Lolita a Teheran*<sup>11</sup>.

Significativo è il dato relativo alle situazioni in cui i ragazzi scelgono le ragazze e viceversa. Mentre le ragazze sono scelte per lo studio e lo svolgimento di compiti tecnici, per l'acquisto di un prodotto tecnologico la scelta ricade sul sesso maschile. A conferma che le ragazze sono tanto brave, ma escluse da responsabilità economiche e dall'uso sociale delle competenze acquisite.

Dalla sola lettura dei questionari sugli stereotipi e della tabulazione dei dati raccolti (il diagramma è in fase di elaborazione) è possibile riscontrare una imbarazzante conferma della mentalità tradizionale. Solo nello sport si spingono in scelte che vanno oltre la danza e l'aerobica, optando anche per il calcio, l'equitazione, il basket. Un grande gap resta la lingua per italiani e immigrati si dice ingegnere o al massimo una donna

---

<sup>11</sup>Azar Nafisi, *Leggere Lolita a Teheran*, Milano, Adelphi, 2004.

ingegnere. E su questo, pure quella che sembrava essere una mosca bianca, per le risposte fuori dal coro date agli altri quesiti, nonostante il livello socio-familiare medio-alto (i genitori sono insegnanti delle scuole superiori), è cascata.

Per concludere, possiamo affermare che sottoporre le classi a prove di ingresso effettuate attraverso questi strumenti aiuti notevolmente la programmazione degli obiettivi e delle competenze da far raggiungere ai propri studenti attraverso un percorso didattico personalizzato.

Il nostro lavoro ha avuto risonanza per l'intero istituto scolastico, infatti la dirigente lo ha potenziato firmando anche una convenzione con la Fondazione Fossoli, per far partecipare le quinte classi al progetto "Storia in viaggio. Da Fossoli a Mauthausen", che prevede il viaggio nei luoghi della memoria e un programma di formazione per gli studenti da noi accompagnati, nonché un progetto di restituzione da noi intitolato "Come il profumo dei Lillà: storie di donne passate dal Campo di Fossoli".

## Tra militanza politica, attività letteraria e impegno femminista: il caso di Joyce Lussu

Antonio Baglio

Joyce (Gioconda Beatrice, all'anagrafe) Salvadori Lussu (Firenze, 1912 - Roma, 1998) è stata una delle voci più genuine e battagliere nel panorama politico e culturale novecentesco. Spirito profondamente laico, cresciuta in un ambiente culturale di respiro internazionale, donna di non comune bellezza, dal carattere esuberante e anticonformista per eccellenza, nel suo lavoro di scrittura – capace di abbracciare in modo poliedrico i generi più disparati tra letteratura e storia, dalla poesia, al racconto, alle traduzioni, alla memorialistica, in un percorso denso di tensioni ideali e di istanze etiche – si rispecchiano i temi centrali della sua parabola esistenziale: la scelta antifascista e la lotta partigiana; la militanza politica; il femminismo; l'antimilitarismo e le battaglie civili per i popoli oppressi, condotte anche attraverso il suo lavoro di traduzione di letterati e poeti delle aree "periferiche" del mondo; l'ecologismo<sup>1</sup>. Una produzione dominata da una spiccata impronta memorialistica e ben radicata in un corposo filone di impegno politico e civile che hanno reso l'autrice una indiscutibile protagonista nella storia del Novecento<sup>2</sup>.

Non è esagerato affermare che sia stata una testimone eccezionale dei maggiori eventi del secolo passato, per via di una vita dai tratti avventurosi che l'ha condotta in tempi diversi a muoversi ed operare in vari contesti socio-politici e culturali, nei luoghi più sperduti del pianeta. Si formò in collegi svizzeri, trasferendosi e lavorando in Africa tra il 1934 e il 1938; fu poi esule e clandestina in Francia, dove, accanto al compagno e futuro marito Emilio Lussu, ebbe un ruolo attivo nell'opera di assistenza agli emigrati e perseguitati politici; fuggita in modo rocambolesco dal territorio francese occupato dai nazisti, dopo aver peregrinato per mezza Europa, si sarebbe impegnata nella lotta resistenziale offrendo un contributo fattivo in una delicata missione di collegamento nell'Italia centro-meridionale tra il Comitato di Liberazione nazionale e il Governo italiano del Regno del Sud. Chiusa la fase resistenziale e posto fine al suo impegno politico diretto, nell'immediato secondo dopoguerra, nelle file prima del Partito d'Azione e poi nel Partito socialista – senza dimenticare il suo ruolo attivo nell'Unione Donne Italiane (UDI) –, Joyce si sarebbe dedicata a tradurre e far conoscere in Italia poeti rivoluzionari del Terzo Mondo, anche allo scopo, per adoperare le sue stesse parole, di "uscire dall'ombra della grande quercia" e trovare un'attività che la portasse "oltre la frontiera della notorietà"<sup>3</sup> del marito Emilio Lussu, già protagonista nella prima guerra mondiale, uno dei più importanti esuli antifascisti, uomo della Resistenza e ministro nei primi governi post-bellici. Svolse questa attività in modo singolare, ma efficace, traducendo poesie da lingue che non conosceva, attraverso il contatto diretto con i poeti rivoluzionari al fine di comprendere meglio la loro ottica, visione della vita ed esperienza, fosse anche nella condizione di clandestinità e nel ruolo di guerrigliero, "immergendosi nella loro cultura, nella matrice storica e nello svolgimento della

---

1 Per un quadro più dettagliato del percorso biografico, la formazione intellettuale e politica, la sua attività poetico-narrativa si rimanda a: Joyce Lussu, *Sguardi sul domani*, Maria Teresa Segà (a cura di), Fermo, Andrea Livi Editore, 1996; Silvia Ballestra, *Joyce L. Una vita contro*, Milano, Baldini & Castoldi, 1996; Antonietta Langui e Gilda Traini, *Joyce Lussu. Biografia e bibliografia ragionate*, Ancona, Quaderni del Consiglio regionale delle Marche, 2008; Federica Trenti, *Il Novecento di Joyce Salvadori Lussu. Vita e opera di una donna antifascista*, Sasso Marconi, Le Voci della Luna, 2009; Elena Pisuttu, *La mia patria è il mondo. Storia di una donna libera: vita, pensiero e poetica di Joyce Lussu*, Fermo, Andrea Livi Editore, 2018. Di grande importanza sono pure i volumi collettanei che ripercorrono i diversi "fronti" del suo impegno: Luisa M. Plaisant (a cura di), *Joyce Lussu. Una donna nella Storia*, Cagliari, CUEC 2002; Francesca Consigli (a cura di), *Joyce Lussu. Il più rigoroso amore*, Quaderni del Circolo Fratelli Rosselli, Firenze, Alinea editrice, 2002; *Joyce Lussu. Sibilla del Novecento*, Atti del Convegno di Colle Ameno del 17 novembre 2007, Sasso Marconi, Le Voci della Luna Poesia, 2008.

2 Senza alcuna pretesa di esaustività e rinviando al testo di A. Langui e G. Traini, già citato, per un elenco completo delle opere, ci limitiamo in questa sede a richiamare, sul versante della saggistica e narrativa, tra gli scritti della Lussu: *Fronti e frontiere*, Milano-Bergamo, Edizione U, 1945 (ora in Ead., *Opere scelte*, con prefazione di Silvia Balestra, Ancona, Il Lavoro Editoriale, 2008, pp. 21-137); *Tradurre poesia*, Milano, Mondadori, 1967; *Storia del Fermano*, Roma, Lerici, 1969; *Le inglesi in Italia*, Roma, Lerici, 1970; *Padre, padrone, padreterno*, Milano, G. Mazzotta, 1976; *L'acqua del 2000*, Milano, G. Mazzotta, 1977; *L'uomo che voleva nascere donna*, Milano, G. Mazzotta, 1978; *L'olivastro e l'innesto*, Cagliari, Edizioni Della Torre, 1981; *Il libro Perogno*, Ancona, Il Lavoro Editoriale, 1982; *Sherlock Holmes. Anarchici e siluri*, Ancona-Bologna, Il Lavoro Editoriale, 1982; *Portrait*, Ancona-Bologna, Transeuropa 1988; *Il libro delle streghe*, Ancona-Bologna, Transeuropa, 1990; sul terreno della produzione poetica ricordiamo: *Liriche*, Napoli, Ricciardi, 1939; *Inventario delle cose certe*, Fermo, Andrea Livi Editore, 1989.

3 Joyce Lussu, *Portrait*, Roma, L'Asino d'oro, 2012 (prima edizione 2008 già citata), p. 111.



loro rivoluzione”<sup>4</sup>. Operando secondo questa modalità di approccio, che non necessitava di competenze proprie della filologia accademica e si avvaleva della padronanza linguistica acquisita nel tempo – come strumento di mediazione e comprensione comune – di inglese, francese, tedesco e portoghese, poteva vantarsi di aver fatto conoscere al pubblico poeti di grande valore appartenenti a popoli repressi, la cui lingua era sconosciuta ai più anche perché poco scritta, come l’esquimese, il curdo o il creolo della Guinea-Capoverde<sup>5</sup>. Questi contatti la condussero nei diversi continenti, con viaggi intensi ed entusiasmanti, dall’Albania alla Turchia al Kurdistan, da Cuba alla Cina, dall’Algeria al Congo e all’Angola, fino ad arrivare all’estremo Nord per abbracciare la poetica degli eschimesi a rischio di estinzione<sup>6</sup>. Così spiegava l’origine dell’intenso lavoro di quegli anni:

Durante la guerra fredda, avevo lavorato con il Movimento mondiale della pace, che aveva per emblema la colomba di Picasso col ramoscello d’olivo e si contrapponeva alla crociata anticomunista indetta dagli Stati Uniti e dalle potenze colonialiste [...] Durante quest’attività, avevo girato parecchio e conosciuto rivoluzionari di tutti i continenti, rendendomi conto che la guerra partigiana che avevo combattuto era stata soltanto l’inizio di una lunghissima serie di guerre partigiane altrettanto legittime e necessarie, dato che il nazifascismo era stato solo parzialmente abbattuto e rispuntava dalle sue radici: lo sfruttamento sostenuto dalla forza delle armi, il colonialismo, il razzismo<sup>7</sup>.

Un’attività vissuta con grande tensione etica e ideale, nel quadro di un impegno civile che guardava con favore alle battaglie per l’emancipazione femminile e tradottosi in direzione di una convinta adesione alla causa del Movimento mondiale per la Pace, senza trascurare di dar voce alle istanze e problematiche di quei popoli interessati dai complessi processi di decolonizzazione. Sempre ricollegandoci alla sua testimonianza diretta, ecco come Joyce Lussu descriveva il ruolo che si era ritagliata in quest’ambito:

Con molti di loro, turchi, curdi e palestinesi, angolani, guineani e mozambicani, avevo stretto rapporti di amicizia e di fiducia alla fine degli Anni Cinquanta, quando ancora in Europa si sapeva pochissimo dei loro movimenti e le campagne di solidarietà delle grandi forze politiche non erano ancora incominciate. Mi sforzavo di far conoscere i loro problemi sia nella mia attività politica, sia scrivendo qua e là, e di convincere gruppi di compagni a prendere a cuore la questione<sup>8</sup>.

Non è affatto superfluo rievocare, nell’occasione offertaci dal *V Congresso sugli studi di genere* ospitato proprio a Lisbona, il suo sostegno alle lotte di indipendenza di quei paesi africani ancora soggetti alla dominazione del Portogallo. Come ha rilevato Mario Albano in un recente intervento, “il contributo di Joyce Lussu alle lotte di liberazione africane, principalmente a quelle delle colonie portoghesi, è stato assai più efficace di quanto comunemente si creda”<sup>9</sup>. Albano ricorda l’efficacia della strategia lussiana, che si esplicò secondo molteplici linee d’azione: da un lato, la presenza diretta nelle zone di guerriglia, per conoscere i leader delle lotte e affiancarsi alle popolazioni delle “zone liberate”, presupposto indispensabile per una presa di coscienza nei riguardi del quadro politico-economico, degli aspetti antropologico-culturali e dei risvolti strategici legati a quelle opposizioni appena originatesi. Non dimentichiamo il ruolo decisivo giocato dalla Lussu per ottenere la liberazione del medico-poeta Agostinho Neto, destinato a divenire il presidente della

4 Ivi, pp. 111-112. Per maggiori informazioni sul suo approccio alle traduzioni si veda: Tradurre poesia, Op. Cit.; ed anche Antonella Gargano, “Il corpo dell’eschimese”, in Luisa M. Plaisant (a cura di), Joyce Lussu. Una donna nella storia, Op. Cit., pp. 75-84. In particolare, gli studi della Lussu permisero di far conoscere al pubblico italiano la poesia di Nazim Hikmet, attraverso le seguenti pubblicazioni: In quest’anno 1941, Milano, Lerici, 1961; La conga con Fidel, Milano, Avanti!, 1961; Poesie d’amore, Milano, Mondadori, 1963; Paesaggi umani, Milano, Lerici, 1965; e qualche anno più tardi lo omaggiava con un saggio, di taglio biografico: Il turco in Italia, Venezia, Centro internazionale della grafica, 1991. Si dedicò pure, tra gli altri, alla traduzione dell’opera di Ho Chi Minh, di cui uscirono il Diario dal carcere, Roma, Tindalo, 1967 e Poesie, Roma, Newton Compton, 1978.

5 Nel 1963 pubblicò la traduzione dei Canti esquimesi per le edizioni Avanti! e nel 1968 usciva la curatela di una raccolta di poesie scritte dai poeti del “Black Power” negli anni del Movimento per i diritti civili negli Stati Uniti, dal titolo L’idea degli antenati. Poesia del Black Power (Milano, Lerici); mentre la sua attenzione nei confronti dell’Albania è testimoniata dalla pubblicazione di altri due volumi incentrati sulla produzione poetica di quel paese e rispettivamente: Tre poeti dell’Albania di oggi. Migjeni, Siliqi, Kadare, Milano, Lerici, 1969 e La poesia degli albanesi, Torino, ERI, 1977.

6 Joyce Lussu, Padre, padrone, padreterno, Op. Cit., pp. 26-32.

7 Joyce Lussu, L’uomo che voleva nascere donna. Diario femminista a proposito della guerra, a cura di Chiara Cretella, Ancona, Gwynplaine, 2012, p. 78.

8 Ivi, pp. 78-79.

9 Mario Albano, “Joyce Lussu e le lotte di liberazione nazionale”, in Luisa M. Plaisant (a cura di), Joyce Lussu. Una donna nella storia, Op. Cit., p. 127.

Repubblica Popolare d'Angola. Sempre in questa direzione offrì un altro apporto apprezzabile attraverso la promozione della pubblicazione di un volume sulla *Storia dell'Angola*, curato per i tipi di Lerici; partecipò inoltre a incontri di notevole rilievo, come quelli di Algeri del 1963, che sancì la nascita della Conferenza organizzativa delle colonie portoghesi (Concp), e di Dar es Salaam, nel 1965, alla presenza di numerose delegazioni straniere che sostenevano la causa dei movimenti per l'indipendenza delle colonie portoghesi; per poi fondare, l'anno successivo, l'Associazione per i rapporti con i movimenti africani di liberazione (Armal). Al di là della visibilità assicurata alle battaglie combattute dai movimenti di liberazione nazionale, in particolare di Angola, Guinea-Bissau, Capo Verde e Mozambico, e ai suoi sforzi per sostenere la nascita di un fronte solidale quanto più trasversale anche in Italia, cercando ad esempio il coinvolgimento delle forze cattoliche e non lesinando la promozione di forme concrete di solidarietà e di aiuti per dirigenti e militanti di quei paesi africani, il canale peculiare di intervento fu rappresentato dalla traduzione di componimenti lirici di grandi poeti, letterati – e al contempo leader dei movimenti rivoluzionari – delle colonie portoghesi (e non solo), da Agostinho Neto (Angola) a José Craveirinha (Mozambico), da Kaoberdiano Dambará (Capo Verde) a Marcelino dos Santos (Mozambico), ad Antonio Jacinto (Angola), con l'obiettivo di amplificarne il valore delle rispettive lotte di liberazione e sensibilizzare l'opinione pubblica italiana e internazionale, aprendo – attraverso lo strumento della poesia e della parola – una breccia nella sopita e cattiva coscienza europea<sup>10</sup>.

Accanto alla vicenda di Neto e delle campagne intraprese a favore dei perseguitati politici africani in lotta per l'indipendenza dei rispettivi paesi dal colonialismo portoghese, in verità un'altra esperienza lega il nome di Joyce Lussu a Lisbona. Aveva infatti soggiornato nella capitale portoghese agli inizi degli anni Quaranta, durante il secondo conflitto mondiale. Proveniente dalla Francia, in fuga dall'occupazione nazista, dopo un viaggio rocambolesco che l'aveva vista varcare a piedi i Pirenei e sostare in Spagna, con il compagno erano riusciti a raggiungere il Portogallo, paese neutrale, dove Emilio Lussu avrebbe cercato di prendere contatto con i gruppi di Giustizia e Libertà statunitensi e la *Mazzini Society*. Lisbona era all'epoca una città chiave, proprio perché ospitava le direzioni delle compagnie di navigazione neutrali, che ancora consentivano la traversata dell'Atlantico, e la rappresentanza del governo americano. A quel punto diventava prioritario il compito di favorire il transito in America ai leader del movimento antifascista di Giustizia e Libertà, tra cui Alberto Cianca, Leo Valiani e Aldo Garosci, rifugiatisi nel frattempo a Casablanca, in Marocco. Dopo aver descritto con dovizia di particolari la figura di Carolina, la padrona di casa che li ospitava “senza chiederci documenti”, Joyce così raccontava il suo impatto con la capitale:

Ciò che mi colpì maggiormente a Lisbona, i primi giorni, non fu la perfezione della Piazza del Commercio, la festosa grandiosità dell'Avenida da Libertade, la bellezza delle maioliche a disegni azzurri sui muri delle case; furono i mercati e le pasticcerie. Quei vassoi colmi di meringhe, di vol-au-vents, di fondats, di marzapane, quelle cataste di ananas di manghi di pesche grosse come poponcini, quei mazzi di pernici di fagiani di tordi, quelle pile di triglie di trote di aragoste di ostriche; e tutto a portata di mano, a prezzi modesti, senza file, senza bollini, bastava andare al banco e dire: “Vorrei quello e quello”, mi dava il capogiro. La sola vista di tanta abbondanza causava violente contrazioni al mio stomaco abituato alle privazioni.<sup>11</sup>

Nella capitale lusitana, Joyce trovò il tempo per imparare la lingua portoghese e riscriversi all'Università, dopo l'esperienza alla Sorbona. Lo fece utilizzando le sue vere generalità, “fidando nei limiti intellettuali della polizia fascista; difficilmente mi avrebbero cercato nelle aule universitarie. Detti anche esami pubblici di letteratura e filologia portoghese. Per il resto, avevamo dei documenti falsi e vivevamo in stretta

10 Ivi, pp. 128-129. Tra le raccolte di poesia di questi protagonisti delle lotte di liberazione contro il colonialismo portoghese, da lei tradotte, ricordiamo: Agostinho Neto, *Con occhi asciutti*, Milano, Il Saggiatore, 1963; José Craveirinha, *Cantico a un dio di catrame*, Milano, Lerici, 1966. Per maggiori dettagli sull'incontro con Neto, poeta-medico-patriota dell'Angola, allora rinchiuso nel carcere di Aljube a Lisbona, e sulle strategie adottate dalla Lussu per favorirne la liberazione, si legga la testimonianza in *Portrait, Op. Cit.*, pp. 125-129. A seguito dei suoi tentativi per agevolare la fuga di Neto, la Lussu sarà espulsa dal Portogallo nel 1965. Rimanendo sempre nel contesto portoghese, in merito al significato da lei attribuito alla traduzione come “mediazione culturale” e atto “creativo e politico” in grado di incidere nei processi storici, si veda: Claudia Capancioni, “Joyce Lussu's 'Africa, Out of Portugal': translating José Craveirinha, Kaoberdiano Dambará, Marcelino dos Santos, Agostinho Neto, and Alexander O'Neill in Italian”, *Scientia Traductionis*, n.º 11, 2012, pp. 245-258. Sulle modalità e scelte, spesso filologicamente non difendibili, di un lavoro di traduzione mosso più da intenti politici che letterari – in fondo, il suo scopo principale rimaneva quello di accendere l'interesse dei media sul caso dei perseguitati politici – si rimanda a: Mariagrazia Russo, “Agostinho Neto e Joyce Lussu: questioni di lingua e traduzione”, *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*, V, 2003, pp. 57-67.

11 Joyce Lussu, *Fronti e frontiere*, in *Ead., Opere scelte*, con prefazione di Silvia Ballestra, Ancona, Il Lavoro Editoriale, 2008, pp. 61-62.

clandestinità”<sup>12</sup>. Nel frattempo, Emilio Lussu era impegnato a tessere contatti con i movimenti antinazisti di vari paesi e le loro rappresentanze all'estero. Mentre “l'imbarco per l'America dei diciassette compagni bloccati a Casablanca prendeva più del previsto”, prolungando di fatto la permanenza dei Lussu a Lisbona, per altro verso il progetto di penetrare in Sardegna attraverso la Corsica al fine di tentare l'insurrezione contro il regime fascista, di cui erano venuti a conoscenza i servizi di informazione britannici, avrebbe portato i Lussu a lasciare nel gennaio del '42 il Portogallo, con regolare passaporto fornito dal Ministero della Guerra britannico, alla volta di Londra, dove li aspettava una infruttuosa trattativa col War Office inglese<sup>13</sup>.

I nuclei “forti” del percorso biografico di Joyce Lussu, l'antifascismo, la militanza in Giustizia e Libertà, la partecipazione alla Resistenza italiana, sono tutti presenti e centrali nel romanzo autobiografico *Fronti e frontiere* che, pubblicato per la prima volta nel 1945 e riedito in varie occasioni, rappresenta una delle più lucide testimonianze degli anni drammatici del secondo conflitto mondiale. Un testo esemplare, “un capolavoro di semplicità, di chiarezza e di immediata efficacia”, secondo la ben nota definizione di Gaetano Salvemini, che può essere letto come una biografia, una storia della Resistenza italiana oppure alla stregua di un racconto d'avventura, dagli effetti “cinematografici”, per via del susseguirsi di azioni rocambolesche e di repentini cambi di scena, accanto a dialoghi essenziali<sup>14</sup>. Proprio l'antifascismo divenne per Joyce una scelta di vita, il nucleo fondativo di una nuova identità – come ha sottolineato Elisa Signori – strumento essenziale di lotta contro ogni forma di tirannia e di oppressione, in vista di un progetto politico fondato sulla ricostruzione dello Stato su basi di effettiva democrazia<sup>15</sup>.

In un alveo esistenziale ed educativo caratterizzato dall'esempio forte dei genitori, avrebbe maturato la scelta di un antifascismo combattente, all'interno del movimento rosselliano di Giustizia e Libertà insieme al compagno di vita Emilio Lussu. L'ambiente familiare avrebbe infatti esercitato un ruolo fondamentale nel processo di maturazione della sua identità antifascista e nella formazione di un carattere fiero, combattivo, fortemente autonomo e anticonvenzionale. Joyce, il cui vero nome era Gioconda, era nata a Firenze nel 1912 da genitori marchigiani di ascendenza anglo-francese, nutriti di cultura liberal-radical, che avevano operato uno strappo netto con le loro famiglie, d'estrazione aristocratica e terriera. Il padre, Guglielmo Salvadori, traduttore delle opere del filosofo positivista Herbert Spencer, insegnava presso l'Istituto di studi superiori di Firenze, mentre la madre Giacinta Galletti de Cadhillac, donna colta, parlava quattro lingue, era corrispondente di giornali inglesi e condivideva i sentimenti politici del marito e la sua profonda avversione al

12 Ivi, p. 62.

13 La presenza in territorio inglese si rivelò particolarmente proficua ai fini dell'acquisizione di competenze utili a fini bellici. Mentre Emilio era impegnato nelle trattative con il governo inglese e compiva due brevi viaggi negli Stati Uniti e a Malta, Joyce si dedicò all'addestramento in un campo militare dove si preparavano i “commandos” destinati ad essere paracadutati in zone di guerra per aggregarsi alle forze partigiane. Unica donna in mezzo a centinaia di giovani di varia nazionalità, ebbe l'opportunità di imparare ad usare la radiotrasmittente e l'alfabeto Morse, accanto all'utilizzo di cifrari e codici “coi sistemi più diversi”. Venne dunque a contatto con i “segreti” degli inchiostri simpatici e dei reagenti, esercitandosi all'uso degli ordigni di sabotaggio e al tiro con le armi da fuoco, “secondo i più moderni criteri della guerriglia e della difesa totale in un territorio invaso”. Una volta troncate le trattative con il Ministero inglese, perché Emilio “non era riuscito a far accettare le sue condizioni di rimanere a Londra a dirigervi tutti i servizi del settore italiano”, la coppia decise di fare a meno dell'ospitalità britannica; con un aereo militare furono condotti a Gibilterra, dove, in modo clandestino, riuscirono a rientrare in terra francese, a Marsiglia. Ivi, pp. 62-63.

14 Beatrice Manetti ha parlato di “un libro trasparente e complesso [...] in bilico tra la testimonianza, la ricostruzione storica e il racconto picaresco”. In sostanza, un testo in cui si mescolano vari generi, accurato sotto il profilo storico e, al contempo, frutto di un'esperienza autobiografica e soggettiva, con inserti di finzione narrativa laddove si descrivono i viaggi avventurosi dei protagonisti, largamente connotati da effetti di suspense ed ironia, senza dimenticare gli elementi di racconto ideologico che lo contraddistinguono. In proposito si leggano: B. Manetti, “Da una frontiera all'altra”, in J. Lussu, *Il più riguroso amore*, Op. Cit., p. 58; Consuelo Tersol, *Joyce Lussu's Fronti e Frontiere: re-writing between literature and political activism*, Thesis submitted to the College of Art for the Degree of Master of Philosophy, University of Glasgow, sept. 2013. Per un'analisi puntuale delle modifiche al testo apportate durante le edizioni successive del volume – in particolare in quella pubblicata da Laterza nel 1967 – e sulle motivazioni alla base delle mutate scelte linguistiche ed editoriali si veda: Gigliola Sulis, “Scrittura e riscrittura. Note sulle varianti d'autore di “Fronti e frontiere”, *Quaderni del Circolo Rosselli*, nuova serie, n.º 4/2003, pp. 85-95. Sull'uso della scrittura autobiografica nell'opera lussiana, cfr. Nicole Robinson, “Return from exile: Joyce Lussu's many autobiographical voices”, in *Carte italiane*, serie 2, vol. 10, 2015, pp. 41-60; della stessa autrice si veda pure: *Out of Italy: Italian Women under Fascism Reimagine Home and the Italian Identity*, Doctoral dissertation, Los Angeles, University of California, 2006. Sull'esistenza di una specificità di genere negli scritti memoriali di antifasciste (Vera Modigliani, Luce Fabbri, Joyce Lussu, Teresa Noce e Lidia Campolongo) ha insistito Santi Fedele nel saggio: “Fuoruscite. Memorie femminili dell'antifascismo in esilio”, *Humanities*, n.º 17, giugno 2020, pp.1-27.

15 Elisa Signori, *L'antifascismo come identità e scelta di vita. Joyce Lussu dal fuoruscitismo alla Resistenza*, in Luisa M. Plaisant (a cura di), *Joyce Lussu. Una donna nella storia*, Op. Cit., pp. 13-45.

regime<sup>16</sup>. Dalla loro unione, oltre a Joyce (la terzogenita), erano nati la sorella Gladys e il fratello Max, liberale e noto antifascista, reclutato nell'esercito britannico nel secondo conflitto mondiale. Il padre, di orientamento laico-repubblicano, simpatizzante socialista – di cui aveva condiviso la posizione neutralista durante la prima guerra mondiale – era rimasto vittima di un pestaggio fascista, come rappresaglia per due articoli polemici nei confronti del regime pubblicati sul *New Statesman* “Il fascismo e le prossime elezioni” e sulla *Westminster Gazette* “Come Mussolini fabbricò il fascismo”, rispettivamente il 1° e il 24 marzo 1924. Avvertito della “sentenza di morte” comminatagli, vigilato e pedinato, lo studioso avrebbe trovato riparo in Svizzera<sup>17</sup>.

Contrariamente alla componente maggioritaria dell'emigrazione, orientatasi principalmente in Francia, meta privilegiata per lo spirito di accoglienza e tolleranza che animava il paese nei confronti degli esuli politici e l'atteggiamento di avversione evidenziato dalle autorità governative francesi nei confronti del fascismo, i Salvadori avevano scelto di emigrare in Svizzera, dove esisteva comunque una esigua ma rilevante colonia di fuorusciti<sup>18</sup>. Così Joyce aveva potuto frequentare una scuola speciale, a contatto con un ambiente aperto e stimolante sul terreno culturale e dei contatti internazionali. Ad ogni modo, dal 1928 anche Joyce non sfuggiva al controllo e alla schedatura da parte della polizia politica fascista, in quella fase più per l'appartenenza ad un nucleo familiare connotato in senso antifascista che per un suo specifico impegno militante<sup>19</sup>. Frattanto maturava esperienze diverse: dalla stesura dei primi racconti, drammi e poesie, sottoposte nel 1928 all'autorevole giudizio di Benedetto Croce, amico del padre, che le avrebbe pubblicato nel 1939 la sua prima raccolta poetica, *Liriche* (per l'editore Ricciardi); al conseguimento della maturità classica, nel 1930, e la successiva decisione di iniziare a lavorare facendo l'istitutrice a Bengasi, in Libia, per racimolare il denaro utile ad iscriversi alla Facoltà di Filosofia dell'Università di Heidelberg, in Germania.

Avrebbe poi seguito il fratello Max nella scelta di aderire al movimento di Giustizia e Libertà (GL), fondato da Carlo Rosselli nel 1929 a Parigi, la cui carica d'azione, l'intransigenza nella lotta contro il fascismo e il tentativo di conciliare un socialismo etico, volontaristico, con il rispetto delle libertà individuali, propri del programma rosselliano, esercitavano una forte attrazione nei confronti dei fratelli Salvadori. Svolsse quello che lei stessa definiva “lavoro politico clandestino”, favorendo con i suoi viaggi la diffusione “illegale” in Italia della stampa giellista. Rimase colpita dalla dura esperienza di prigionia del fratello Max, che aveva lavorato a tessere una rete clandestina di GL a Roma e continuato a svolgere il suo ruolo cospirativo, anche nella qualità di impiegato dell'Istituto internazionale per l'esportazione, fino a quando non era stato scoperto e arrestato dalla polizia politica. Max sarebbe stato successivamente assegnato al confino a Ponza e poi liberato, visto il proscioglimento intervenuto “per atto di clemenza del Duce”, grazie all'intercessione di un autorevole parente inglese e previo ricorso ad una lettera di ravvedimento. Configuratosi come vero e proprio cedimento morale, tale episodio era destinato a rimanere come una sorta di onta nel suo percorso politico ed esistenziale, da cui avrebbe cercato di risollevarsi negli anni a venire non risparmiandosi nella lotta antifascista e arruolandosi volontariamente nell'esercito britannico, per assumere un ruolo da protagonista nella *Special Operations Executive* sul fronte italiano<sup>20</sup>.

Se le pagine autobiografiche di Joyce risultano alquanto reticenti riguardo alle vicende della metà degli anni Trenta, le carte del fascicolo personale del Casellario politico centrale – come fa rilevare Elisa Signori – ci dicono molto sulla sua esperienza lontano dall'Italia e sul primo matrimonio, avvenuto nel 1934, con un

16 Per una descrizione dell'ambiente familiare e del contesto culturale anticonformista in cui era maturata l'educazione di Joyce si rimanda alla rievocazione fattane dalla stessa autrice in *Portrait*, op. cit., pp. 22-33. Una ricostruzione appassionata e puntuale della storia dei propri antenati compare nel volume *Le inglesi in Italia. Storia di una tribù anglo-franco-mar-chigiana in un angolo remoto degli Stati Pontifici*, Op. Cit.

17 Sulla figura di Salvadori e il suo orientamento antifascista si veda, tra gli altri: Alessandra Grasso, “Guglielmo Salvadori e il primo fuoruscitismo”, *Humanities*, n.° 1, gennaio 2012, pp. 212-237.

18 Nell'ormai vasta letteratura storiografica sul tema dell'emigrazione politica, ci limitiamo in questa sede a citare: Aldo Garosci, *Storia dei fuorusciti*, Bari, Laterza, 1953; Pierre Milza (ed.), *Les italiens en France de 1914 à 1940*, Rome, École française de Rome, 1986; Elisa Signori e Marina Tesoro, *Il verde e il rosso. Fernando Schiavetti e gli antifascisti nell'esilio fra repubblicanesimo e socialismo*, Firenze, Le Monnier, 1987; Simonetta Tombaccini, *Storia dei fuorusciti italiani in Francia*, Milano, Mursia, 1988; Santi Fedele, *Il retaggio dell'esilio. Saggi sul fuoruscitismo fascista*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2000.

19 E. Signori, *L'antifascismo come identità e scelta di vita. Joyce Lussu dal fuoruscitismo alla Resistenza*, Op. Cit., pp. 22-23. Per i fascicoli personali conservati nel CPC si vedano: Archivio Centrale dello Stato, Ministero dell'Interno, Casellario Politico Centrale, busta 962, Salvadori-Paleotti, Guglielmo; b. 2243, Galetti Giacinta; b. 4545, fascicolo 113821, Salvadori Massimo, fasc. 125661, Salvadori-Paleotti, Gladys, fasc. 127446, Salvadori-Paleotti, Gioconda.

20 Su queste vicende si veda la ricostruzione fattane da Alessandra Grasso, *Max Salvadori. Appunti per una biografia politica*, Roma, Aracne, 2014.

giovane di Tolentino, Aldo Belluigi, definito “possidente” dalle carte di polizia, ma estraneo agli ambienti antifascisti. I due si sarebbero trasferiti, insieme al fratello Max, in Kenia, nel distretto di Nakuru (frazione di Nyoro), per avviare una azienda agricola nell’ambito della concessione inglese di Equator Farm. L’iniziativa si sarebbe rivelata fallimentare e la decisione di Joyce di lasciare l’azienda e di impiegarsi a Mwanza come segretaria di un’azienda di brillatura di riso segnalava la fine del matrimonio. Rimase in Africa fino alla primavera del 1938, ma figurava sempre iscritta alla Rubrica di frontiera come “pericolosa”<sup>21</sup>. Sarebbe stato il console di Aden, nel marzo del 1938, a non rinnovargli il passaporto, avuto 10 anni prima, episodio che segna l’incipit del suo racconto autobiografico *Fronti e Frontiere*. Da quel momento avrebbe preso corpo la sua esperienza di militante clandestina antifascista. Dopo esser riuscita, non senza difficoltà, a rientrare in Europa, la troviamo riprendere i contatti con il fuoruscitismo in Svizzera prima, dove grazie all’aiuto del repubblicano Giuseppe Chiostergi si impiegava presso il *Bureau International du Travail*, e poi agli inizi del 1939 a Parigi. L’attività successiva è ben nota e gli avvenimenti riscontrabili grazie ad una pluralità di fonti, a partire dalla ricostruzione da lei stessa fattane nei suoi scritti e in quelli di Emilio Lussu (in *Diplomazia parallela*), senza contare le testimonianze dei rappresentanti di Giustizia e Libertà e le carte di polizia. Determinante si sarebbe rivelato il rapporto con Emilio Lussu, il partigiano “Mill”, come veniva chiamato in gergo, incontrato per la prima volta a Ginevra nel ’33 e poi ritrovato nell’esilio parigino, con cui avrebbe formato, a partire dal ’38, una solida coppia, cementata da sentimenti di amore e dalla passione politica. Dimostrando una forte capacità di adattamento, una ferrea volontà d’azione e competenze non comuni nella vita clandestina, Joyce si sarebbe ritagliata alla fine degli anni Trenta e dopo lo scoppio della seconda guerra mondiale un ruolo attivo, specializzandosi nel confezionamento di documenti falsi per gli antifascisti e nella custodia del relativo archivio, fino a gestire con perizia un vero e proprio laboratorio-officina; senza dimenticare il contributo offerto nell’organizzazione della fuga di attivisti politici, alcuni dei quali ebrei, a rischio di arresto, che in quel contesto avrebbe comportato una sicura condanna a morte. Esemplificativo fu il caso del salvataggio del leader del socialismo riformista Emanuele Modigliani insieme alla moglie Vera – inseguiti dalla Gestapo, aiutati ad espatriare in Svizzera e così sottratti a deportazione certa – rivelatosi una vera e propria impresa per le difficoltà incontrate che esposero a ripetuti rischi la stessa vita della Lussu. Ancora, per comprendere il carattere e il temperamento di Joyce, militante ormai iscritta a pieno titolo tra i quadri del fuoruscitismo antifascista e divenuta una “rivoluzionaria di professione”, ma senza “quel settarismo e la subordinazione gerarchica nel lessico stalinista associati a questa categoria”<sup>22</sup>, si può far riferimento alla rischiosa missione effettuata per conto del Comitato di Liberazione nazionale. A Joyce, rientrata in patria dopo la caduta di Mussolini, il 25 luglio 1943, con regolare passaporto – a differenza di Emilio che aveva preferito attraversare la frontiera illegalmente – l’occasione per rimettersi in azione sarebbe venuta dalla decisione del CLN, rappresentato da sei partiti antifascisti costituitisi dopo l’8 settembre, di affidarle il compito di prendere contatti col governo costituitosi nell’Italia liberata, sotto la presidenza di Badoglio<sup>23</sup>. Dopo una serie di tentativi falliti, il punto di svolta fu rappresentato dall’intuizione che proprio una donna avrebbe potuto condurre la missione, dal momento che non avrebbe attirato su di sé attenzione e sospetti. In quella impresa pericolosa, portata a termine con determinazione e caparbia, che aveva l’obiettivo di “agevolare il lancio di armi per le prime bande partigiane e favorire la formazione di unità volontarie nell’Italia già liberata, da affiancare agli eserciti alleati”, ebbe modo di rivedere non solo il fratello Max, di cui aveva perso le tracce e che adesso risultava arruolato nella *Special Force* dell’Esercito britannico – in virtù del possesso della doppia nazionalità, italiana e inglese – con il nome di Sylvester; altrettanto gradito sarebbe stato l’incontro con Benedetto Croce, avvenuto nella Villa Albertini a Capri, dove rimase per tre giorni a colloquio con i rappresentanti dei vari partiti. Avrebbe poi incontrato il generale Pavone, in predicato di organizzare un Corpo nazionale di volontari, ma senza esito, per la ferma contrarietà degli Alleati alla creazione di unità italiane. Sbocco favorevole aveva invece la richiesta di lanci di armi per rifornire le formazioni partigiane: fondamentale in tal senso si rivelò l’accordo con il comandante della *Special Force* britannica, il maggiore Malcom Munthe, figlio dello scrittore Axel. Fu fissato il primo lancio sul lago di Bracciano, che avvenne regolarmente; seguì il rientro, altrettanto periglioso, di Joyce

21 Elisa Signori, *L’antifascismo come identità e scelta di vita. Joyce Lussu dal fuoruscitismo alla Resistenza*, Op. Cit., p. 25.

22 Ivi, p. 28.

23 Stabilitisi a Roma che, dopo l’annuncio dell’armistizio firmato dal governo Badoglio con gli anglo-americani, l’8 settembre 1943, sarà occupata dai tedeschi, i Lussu avrebbero condotto una vita semiclandestina, trincerandosi sotto la falsa identità di coniugi Raimondi. Il 5 e 6 settembre del 1943 avevano preso parte al congresso che sancì la nascita del Partito d’Azione, formazione forgiata nella lotta contro il fascismo e frutto della confluenza di diverse anime politiche, di area liberale, repubblicana e socialista, pronta a raccogliere l’eredità di Giustizia e Libertà.

a Roma, varcando la linea del fronte in movimento<sup>24</sup>. Sulla base di quanto sin qui rievocato, non è superfluo rimarcare come, nell'ambito del cosiddetto antifascismo femminile, l'operato di Joyce Lussu si caratterizzi per un ruolo originale. Più comunemente, le donne antifasciste erano impegnate nella propaganda culturale, nell'accoglienza e assistenza dei fuorusciti – anche attraverso l'organizzazione delle cucine per fornire pasti caldi giornalieri, come nel caso di Luigia Nitti a Parigi – oppure come staffette partigiane durante la Resistenza. Joyce rivestì invece un ruolo paritario con il marito Emilio, non sottraendosi alle azioni più pericolose, e assunse le identità più disparate al fine di sfuggire al controllo della polizia politica fascista e nazista, in virtù della sua ottima conoscenza delle lingue; inoltre, partecipò alla costituzione del Partito d'Azione, favorendo l'inclusione delle tematiche di genere nell'agenda politica della sinistra nel periodo repubblicano.

Già questi elementi ci aiutano a chiarire meglio la sua concezione del femminismo, in molti punti distante dalle correnti allora diffuse<sup>25</sup>. Rimandando alla lettura dei suoi scritti per un doveroso approfondimento sul tema<sup>26</sup>, ci limitiamo in conclusione a rievocare un brano che contribuisce a lumeggiare con immediatezza le linee di fondo del suo pensiero e il senso del suo impegno femminista:

Io ero irriducibilmente convinta che alla donna non spettano le retrovie della storia, ma la prima linea [...] Le antenate che mi riconoscevo erano le donne della Comune di Parigi, delle leghe contadine, del movimento operaio; e non le femministe e le suffragette, strutturalmente antioperaie, come avevano dimostrato le loro reazioni alla Rivoluzione d'Ottobre e all'insorgere del fascismo. Emmeline Pankhurst, capo storico del femminismo europeo, si era presentata nel 1926 candidata per il Partito conservatore in un collegio di Londra, con un programma imperialista e antioperaio. Negli Stati Uniti, Alice Paul aveva fondato nel 1916 il National Woman's Party, partito della donna, razzista e nazionalista. In Italia Teresa Labriola aveva aderito al fascismo con uno zelo abbastanza indecente. Penso che se le femministe del 1971 avessero conosciuto la storia dei decenni precedenti, avrebbero scelto un altro nome e altre antenate<sup>27</sup>.

---

24 Questa sua attività avrebbe avuto un significativo riconoscimento, nel secondo dopoguerra, con l'attribuzione della Medaglia d'argento al Valor militare (e di una pensione), concessa con le seguenti motivazioni: "Esule in terra straniera, perseguitata dalle polizie asservite ai nazisti, costretta ad una vita di privazioni e di sacrifici, di stenti, ha tenuto alta per oltre tre anni la fiaccola della Resistenza lottando con insuperabile fede e valorosa tenacia per il riscatto della Patria. Rientrata in Italia superando pericoli spesso mortali, attraversando arditamente più volte fronti e frontiere, ha assolto missioni di estrema delicatezza ed importanza irradiando intorno alla sua mirabile attività un alone di leggenda".

25 Ha scritto Chiara Cretella nella sua introduzione al saggio di Joyce Lussu, *L'uomo che voleva nascere donna*. Diario femminista a proposito della guerra, Op. Cit., p. 11 (nell'edizione del 2012 ripubblicata dalla casa editrice Gwynplaine di Camerano, AN): «Joyce è sempre stata una donna libera, anche dalle etichette e dai gruppi femministi. Il suo esempio era quello di una parità sentita e vissuta, di chi la guerra e la Resistenza l'aveva fatta con gli uomini, lottando contro il separatismo, anche quello intellettuale. Non un pensiero della differenza ma piuttosto un pensiero dell'uguaglianza: Joyce non perdonava ai femminismi degli anni Settanta la scelta separatista e il ripiegamento sul corpo (lo chiamava con disprezzo il femminismo 'intimistico-sessuale')».

26 Si consultino almeno: Joyce Lussu, *Padre, padrone, padreterno*. Breve storia di schiave e di matrone, villane e castellane, streghe e mercantesse, proletarie e padrone, Op. Cit.; Ead., *L'uomo che voleva nascere donna*, Op. Cit.

27 Joyce Lussu, *L'uomo che voleva nascere donna*, Op. Cit., pp. 60-61.

“Scrivere non è per me uno svago, ma una missione fin dall’infanzia”: i *Quaderni di lavoro*  
di Alba de Céspedes

Cecilia Spaziani

Nata nel 1911 a Roma da padre cubano e madre italiana, Alba de Céspedes trascorre la sua infanzia e adolescenza tra l’Italia – presso la casa della zia materna nel quartiere romano di Prati – e la Francia, ospite dei parenti del padre, ministro plenipotenziario della repubblica cubana e, seppur per pochi mesi, Presidente dell’isola<sup>1</sup>. Avviata allo studio dalle due istitutrici Maria Locatelli prima e Maria Guglielmotti poi, ella entra immediatamente a contatto con l’italiano e il francese: le due lingue che, in tempi e modalità differenti, rappresenteranno il fulcro della sua produzione letteraria. Si pensi, in tal senso, alla scelta di scrivere gran parte dei suoi racconti e romanzi nella lingua materna tra i quali *Il segreto* (1934), *Nessuno torna indietro* (1938), *Dalla parte di lei* (1949) e *Quaderno proibito* (1952). Rappresenta invece la conclusione della fase precedente quella che, dagli anni Settanta, vedrà la scrittrice allontanarsi, delusa, da quell’Italia che tanto le aveva donato sino a quel momento, che ora sembrava rifiutarla e soffocarla sul piano umano e che, inoltre, non rappresentava per lei più fonte di ispirazione sul piano artistico. È dunque in questo momento, adulta e intellettualmente matura, che de Céspedes si trasferisce a Parigi e fa del francese la sua lingua letteraria con la composizione e la pubblicazione della raccolta poetica *Chansons des filles de mai* (1968) e l’ultimo suo romanzo edito *Sans autre lieu que la nuit* (1973).

Parallelamente alla formazione italiana e parigina si va definendo, nell’immaginario dell’ancora giovane scrittrice, l’appartenenza alla lontana e straniera Cuba: tramite i racconti del padre sui costumi, sulle abitudini e sugli abitanti dell’isola e, al contempo, attraverso i suoi insegnamenti<sup>2</sup> – pur non avendovi mai messo piede sino alla fine degli anni Trenta – prende così forma, nell’iter di formazione decespedita, il terzo polo geografico intorno al quale ruoterà la sua vita, tanto privata quanto letteraria<sup>3</sup>. Scrive infatti all’interno dei suoi appunti:

Sono cubana, diversa da mamá – 1949

Sentivo in me tutto il peso dell’isola che all’estero tentavo di descrivere a quelli che non la conoscevano e anche quando ero all’Avana, mi pareva che io sola la conoscessi veramente, pur essendo considerata da molti straniera a causa del mio accento e del mio modo di vestire e infatti in strada, spesso mi guardavano come tale. Mi pareva di comprenderla più profondamente perché la conoscevo attraverso la storia, la leggenda e la poesia, senza essere turbata dalla quotidianità, dalla eccessiva confidenza, come accade a chi ha sempre vissuto con qualcuno e non ne scorge più né i pregi, né i difetti, né fa più caso a quei dati, quei segni che agli altri paiono essenziali. Cuba mi è stata insegnata con amore, poiché mio padre l’amava, l’aveva lungamente vagheggiata nell’esilio: egli, anch’egli, sino a 24 anni, l’aveva conosciuta solo attraverso le narrazioni dei familiari e dei patrioti. Mia madre diceva di amarla “con delirio” poiché amava mio padre allo stesso modo. Tuttavia il suo era un amore di straniera, come certi inglesi che vivono da anni e anni a Firenze, che non se ne andranno mai, ma che resteranno sempre anglosassoni fino alla morte. Io la portavo in me nel sangue, e non l’amavo solo perché era bella e azzurra e fruscante di palme: ma “per le sue sventure” e perché era mia. Ogni volta, tornando, ne riprendevo possesso e in pari tempo mi consegnavo a lei.<sup>4</sup>

Sebbene de Céspedes, dal 1939 al 1977, si recherà a Cuba diverse volte stringendo con l’isola, soggiorno dopo soggiorno, un rapporto sempre più intenso e coinvolgente, l’unica opera ad essa dedicata, rimasta incompiuta, è il romanzo *Con grande amore*, al quale ella lavorerà per oltre trenta anni. Romanzo storico,

---

1 Il padre di Alba, Carlos Manuel de Céspedes y de Quesada, fu Presidente della Repubblica di Cuba per alcuni mesi del 1933, seguendo le orme del nonno della scrittrice insignito dai cubani del medesimo ruolo il giorno dell’Assemblea Rivoluzionaria del Guàimaro, il 12 aprile 1869.

2 Scrive de Céspedes: “1939 – Papà: ‘Non ti ho dato nulla: il nostro mestiere, ci prende, ci allontana’. Io: ‘Mi hai dato Cuba. Che potevi darmi di più grande, di più prezioso?’”. Fondo Alba de Céspedes, Alba II, Stesura, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.

3 Scrive a tal proposito l’autrice nei suoi Quaderni di lavoro: “Per esempio mio padre, talvolta, andando su e giù nello studio, mi dettava i discorsi che poi egli doveva leggere in cerimonie ufficiali”. Fondo Alba de Céspedes, Appunti e quaderni, Raccolta di appunti, b. 77 fasc. 1, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.

4 Fondo Alba de Céspedes, Stesura, Alba VII, b. 64 fasc. 3, Milano Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.

autobiografico, d'amore, familiare e di autoformazione<sup>5</sup>, esso rappresenta la testimonianza di un legame con Cuba profondo e indissolubile, al quale dedicherà sempre più tempo con l'obiettivo di portare a compimento un'opera che riunisse la sua storia con quella della sua famiglia e, insieme, del popolo cubano, sino a quel momento distorta, nei manuali, dagli orientamenti filoamericani. Contrariamente alla parziale verità riportata all'interno dei testi in circolazione, il desiderio è quindi quello di offrire una ricostruzione oggettiva di quanto accaduto, che descrivesse gli usi, i costumi e le tradizioni di Cuba nei loro aspetti più veri e sinceri. Scrive infatti de Céspedes:

Dire assolutamente

Talvolta, per scrivere contro Fidel ed il castrismo in un libro, gli autori fanno volontariamente alcuni errori di date o di cifre senza importanza per la storia [...]. Sono dichiarati quali "errori di stampa" e uno o due errori importantissimi per es. 500 dollari diventano 5000. Inoltre, salvo i cubani, nessuno protesta per quanto si dice o si scrive di Cuba e del suo governo, anzi molti se ne rallegrano.<sup>6</sup>

Nonostante una scelta dei passaggi più compiuti e significativi dell'opera sia stata pubblicata nel 2011 nel Meridiano Mondadori dedicato a de Céspedes e curato da Marina Zancan<sup>7</sup>, la centralità della ricerca storiografica e il desiderio di portare a compimento il romanzo, affinché fosse pubblicato e accessibile a tutti, come la scrittrice ricorda spesso, appaiono evidenti e chiari solo facendo riferimento alla grandissima quantità di appunti che ella conserva dal 1939, anno del primo soggiorno cubano.

Una caratteristica propria del suo lavoro di scrittrice risiede infatti nella conservazione (senza scarto alcuno) di ogni suo scritto<sup>8</sup>, unito ad un atteggiamento di compulsivo ordine e riordino delle carte che con il tempo organizza all'interno del suo appartamento romano di via Eleonora Duse, con apposita piantina delle stanze e con relativa collocazione dei documenti.

Caratterizzato dalla presenza, dunque, delle stesure di tutte le sue opere – dalla prima alla definitiva –, degli appunti, dei ritagli di giornale, degli intensi scambi epistolari (si tratta infatti di una scrittrice pienamente inserita negli ambienti intellettuali e culturali italiani e internazionali, che intrattiene rapporto con scrittori, autori e intellettuali del Novecento), il Fondo a lei dedicato, conservato presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano, si distingue per la ricchezza e l'eterogeneità di materiali. Completo sia sul piano dei documenti presenti, sia su quello cronologico (va infatti dai primissimi anni del Novecento, con carte di famiglia, soprattutto paterne, fino al 1997, anno della sua morte), l'archivio è complessivamente costituito da circa quattordici metri lineari di documentazione, in parte catalogata da de Céspedes stessa, in parte rinvenuta sparsa.

È dunque proprio all'interno di questo ricco e complesso sistema archivistico che i materiali relativi a *Con grande amore* assumono un'importanza centrale in quanto rappresentano una delle sezioni più corpose (è l'unica ad avere delle sottoserie), con il delicato compito di conservare la stesura, gli appunti, le fotografie, i volumi storici su Cuba, le interviste, nonché i quarantuno *Quaderni di lavoro* che la scrittrice tiene dal 1976 al 1984 e che risultano centrali per comprendere alcuni tratti fondamentali del processo di definizione del romanzo, impossibili da cogliere dalla sola stesura.

In tal senso, per una ricostruzione del rapporto di de Céspedes con la scrittura, i *Quaderni di lavoro* – conservati all'interno della terza di sei sottoserie dedicate al romanzo cubano, dal nome *Appunti e quaderni* –

---

5 Per un approfondimento circa le categorie romanzesche entro cui collocare *Con grande amore* si veda Cecilia Spaziani, *Verso Con grande amore: il laboratorio narrativo di Alba de Céspedes*, tesi di Dottorato in Scienze documentarie linguistiche e letterarie presentata presso l'Università di Roma La Sapienza, 2019.

6 Fondo Alba de Céspedes, *Appunti e quaderni*, I, b. 82 fasc. 1, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.

7 Alba de Céspedes, *Romanzi*, a cura di Marina Zancan, Milano Mondadori, 2011. La curatela e la scelta dei dattiloscritti del romanzo da inserire nel volume si devono a Monica Cristina Storini. Per il testo si rimanda alle pagine 1475-1604. I romanzi presenti nel volume sono *Nessuno torna indietro*, *Dalla parte di lei*, *Quaderno proibito*, *Nel buio della notte* e, appunto, *Con grande amore*.

8 Sostiene a tal proposito Myriam Trevisan (*Gli archivi letterari*, Roma, Carocci, 2009, pp. 24-25) che «l'archivio di Alba de Céspedes [...] è il luogo dove si svolge un lavoro continuo di scrittura e di riscrittura, in cui le carte sono continuamente rilette e rielaborate. È evidente l'impegno di de Céspedes a ricostruire e documentare la propria storia, le proprie origini, raccogliendo documenti che risalgono agli avi e conservando e organizzando in fascicoli la documentazione prodotta nel corso del lavoro. Non solo archivio d'uso, dunque, ma archivio di testimonianza nella cui organizzazione la scrittrice, forse inconsapevolmente, fornisce indizi per i futuri archivisti. Nel formare e nel disporre le carte nelle stanze della sua casa parigina, de Céspedes spiega le articolazioni interne del proprio archivio, indicando i riferimenti cronologici, le suddivisioni per genere letterario, le fasi di lavoro e offre così utili dati non solo per l'organizzazione definitiva dei documenti ma anche per lo studio e l'interpretazione del loro contenuto».



rappresentano il deposito entro cui, in modo più evidente e sofferto, sono rese esplicite le riflessioni in merito alle modalità di costruzione di un romanzo tanto complesso sul piano metodologico e strutturale. È in tal senso, dunque, che gli appunti presenti nella suddetta sottoserie possiedono un'importanza eccezionale in quanto sono l'unico scrigno nel quale sono custoditi i ragionamenti sulla metodologia e sullo stile, seppur riferiti ad una precisa opera.

Con la missione morale di trasmettere, al tempo stesso, una rappresentazione storica e familiare, la scrittrice avvia la stesura dei quarantuno *Quaderni di lavoro* solo dal 1976, nel momento in cui si rende conto del passare del tempo e dunque ammette a sé stessa la difficoltà di far fronte all'organizzazione interna di un'opera di tale importanza e portata, quale sarebbe dovuta essere appunto *Con grande amore*. Insieme al lungo periodo di tempo dedicato alla progettazione, infatti, la prova tangibile della difficoltà nel percorso di definizione del romanzo risiede proprio nell'urgenza, trentasette anni dopo il 1939, di rivedere il proprio *modus operandi* e dunque di riflettere su una differente organizzazione del lavoro che è opportuno e interessante ripercorrere.

Già negli ultimi mesi del 1939 infatti, di ritorno dal primo soggiorno sull'isola a causa delle gravi condizioni di salute del padre – che morirà nello stesso anno lasciando alla figlia l'eredità morale di diffondere la storia di Cuba – de Céspedes avvia la stesura del *Romanzo cubano* che, conservato anch'esso presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano, non ha inizialmente nulla a che fare con l'ideazione, successiva, di *Con grande amore* e rappresenta un progetto a sé. La composizione dell'opera prosegue, a singhiozzi, fino al 1944, quando viene definitivamente interrotta perché considerata dalla scrittrice ormai non più affine ai propri interessi, come Alba stessa scrive ad Arnoldo Mondadori in una lettera del 14 dicembre dello stesso anno:

Vorrei scrivere ancora un bel romanzo e tuttavia quello di Paco mi sembra già vecchio, sbiadito. Non si può prescindere, ormai, mi sembra dal tempo presente, dalla tremenda avventura che abbiamo vissuto. Io sono molto cambiata. La mia esperienza del passaggio delle linee, la vita dura, i disagi, tutto quello che ho visto nel Sud, il nostro paese distrutto, la nostra gente senza tetto, affamata mi ha profondamente mutata. Non sono più quella ragazza alla quale piacevano tanto le tuberose. Lavoro e sopravvivo, ormai, lottando aspramente. E pur tuttavia ho ancora tante cose da dire e da scrivere.<sup>9</sup>

Sarà invece durante il soggiorno del 1948, questa volta per prendersi cura della madre caduta in un grave stato di depressione a causa della morte del marito, che de Céspedes, coinvolta e scossa emotivamente dalle vicende familiari, sente di dover far spazio alla figura materna nel suo immaginario poetico attraverso la definizione di due nuove opere dal titolo *Dialoghi attraverso la porta chiusa* e *Diario di un ciclone*. Con l'idea di trattare rispettivamente la storia della madre e quella di Cuba, i due nuovi progetti si vanno ad aggiungere ai tentativi originari di raccontare l'isola e di ripercorrere le vicende di famiglia. Per lungo tempo l'autrice lavora alle due opere a singhiozzi sovrapponendo tali stesure a quelle di altri progetti; nel 1976, in occasione del suo ottavo viaggio a Cuba, invitata per il XXIII anniversario dell'assalto alla caserma Moncada, comprende di dover cambiare nuovamente rotta. Ormai maturata intellettualmente, con numerosi romanzi e raccolte di racconti editi (con un buon successo, tra l'altro, di pubblico e di critica) e soprattutto grazie a quei soggiorni cubani che, con il trascorrere del tempo l'hanno profondamente e intimamente legata all'isola permettendole di conoscerla nei suoi aspetti più puri e nella sua storia più vera, e di entrata in contatto con coloro che sarebbero dovuti diventare i personaggi stessi del romanzo in una sorta di opera intima ma corale, de Céspedes sente il bisogno di inserire Cuba, con i suoi “laghi azzurri”, con le sue “isole fiorite”, con i “battelli bianchi” e gli alberghi ormai bellissimi quale scenario, spazio, luogo e protagonista indiscussa dell'opera: “Sto lavorando, e lo devo a me stessa, alla mia vita di scrittrice, al mio amato Paese, ed ai miei antenati”<sup>10</sup>.

Dunque è in questa fase di acquisizione di consapevolezza e di responsabilità nei confronti del popolo cubano che l'autrice avvia la raccolta dei materiali tutt'oggi conservati nel Fondo. Eterogenei sul piano della tipologia, essi rappresentano l'unica testimonianza del lungo e complicato lavoro preparatorio della scrittrice per la composizione di *Con grande amore*. La raccolta di cartoline, di appunti, di interviste ai cubani, la conservazione, negli anni, di circa cinquanta volumi in lingua spagnola pubblicati da editori dell'isola, insieme ai ritagli di giornali italiani e stranieri diventano, proprio a partire dal 1976, l'attività alla quale la scrittrice

9 Alba de Céspedes, Corrispondenza de Céspedes Alba, Archivio Arnoldo Mondadori, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.

10 Fondo Alba de Céspedes, Appunti e quaderni, Raccolta di appunti, b.77 fasc.1, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.

dedicherà le proprie energie, con sempre maggiore fervore, consapevole dello scorrere degli anni, sino a considerare la conclusione del romanzo il suo unico obiettivo.

Spettatrice del cambiamento in atto, ella sente insomma la responsabilità – per il padre, che le aveva trasmesso l'amore per l'isola e per il suo lavoro, e per la madre – di riscrivere la storia di Cuba e dei suoi abitanti<sup>11</sup>:

Veniamo da generazioni che hanno amato appassionatamente la loro terra; che hanno [?] tutto ciò che avevano – la vita inclusa – per la sua libertà e la sua purezza; abbiamo visto trarre dai cassetti delle spose, delle madri, delle nonne e delle bisavole, i gioielli che erano stati pegno d'amore e offrirli per un amore più alto. Tutto qui, a Cuba, è stato fatto dall'amore: amore di patria, amore delle dignità dell'uomo che comprende implicitamente la sua libertà: e nulla si potrà mai compiere di grande, di eroico, con i mezzi che provengono dalle tecniche acquisite. Paesi altamente civilizzati, non vibrano come questo caimano verde, più piccolo di innumerevoli altri Paesi, e che pure, nei pochi secoli che lo dividono dalla sua esistenza, diciamo, dalla sua scoperta, ha fatto sempre parlare di sé tutto il mondo. A Cuba v'è qualcosa di più delle sue ricchezze naturali, delle sue spiagge, del suo mare: c'è il suo popolo ed è questo popolo che – anche senza che essi se ne avvedano – la rende desiderabile [...]. Lo zucchero della nostra canna, il nickel delle nostre miniere, il tabacco delle nostre vegas, non valgono quanto l'oro, i diamanti, il petrolio che altri Paesi possiedono. Ma, qui, qualcosa di particolare, di ineffabile vibra nell'aria, brilla negli occhi e nella voce dei suoi figli. Le donne di Cuba sono belle, ma il loro corpo, spesso troppo formoso, non regge al confronto di quello delle anglosassoni, né sempre possiede la grazia delle veneziane, delle fiorentine, l'eleganza delle francesi<sup>12</sup>.

Ad opera neanche avviata, ancora in fase di raccolta dei materiali, de Céspedes sembra aver già trovato il titolo: *Con grande amore*. Espressione, questa ripresa dalle parole di Fidel Castro che, raggiunto in casa sua per un'intervista, alla domanda su come avesse fatto ad “operare tanti miracoli” a Cuba in così poco tempo dirà di esservi riuscito, appunto, “Con un gran amor”:

Il titolo me lo ha dato Fidel Castro, senza volerlo: una sera del '77 all'Avana, gli domandai: “Come hai fatto, in così poco tempo a fare tante cose meravigliose a Cuba?”. Lui, un po' impacciato, mi rispose: “Con un gran amor”, dandomi così, senza volerlo, il titolo del libro che in italiano sarà “Con grande amore”. È in fondo la mia autobiografia, partendo però da mio nonno che a Cuba venne chiamato “il Padre della Patria”.<sup>13</sup>

Il 26 novembre 1976 la scrittrice firma con la casa editrice Mondadori il primo contratto per la pubblicazione del romanzo, stabilendo già la data di uscita della seconda edizione e inviando la documentazione necessaria per l'edizione cubana.

La convinzione di essere in dirittura di arrivo presenta una battuta di arresto proprio all'interno dei *Quaderni di lavoro*, che registrano una serie di difficoltà, di ripensamenti e di questioni insolite relative all'opera. La quantità di materiale a disposizione insieme alla convinzione di dover narrare ogni fatto storico e ogni accadimento familiare creano infatti una sorta di blocco compositivo che la scrittrice non riesce a gestire. La molteplicità della documentazione, che da un lato rappresenta un punto di forza per la ricchezza contenutistica di *Con grande amore*, dall'altro lato diventa fonte di grandi difficoltà dovuta alla gestione di una quantità di notizie così ingente.

Tra le numerose motivazioni, dunque, che hanno impedito a de Céspedes di portare a compimento l'opera emerge quella relativa alla scelta, irrinunciabile, di inserire la narrazione all'interno di un romanzo che fosse storico, autobiografico, familiare al tempo stesso, e il desiderio di non eliminare nulla perché, scrive, “questo è

---

11 Scrive Alba nei suoi appunti: “Genitori. Se avessi potuto sceglierli, li avrei scelti quali erano e proprio perché non ci sentivamo uniti da vincoli di carne. Forse quello che ci legava era propriamente valido e indistruttibile poiché rinnovato dalla fantasia nella lontananza, dai racconti della loro vita fin da quando si erano conosciuti. [...] I loro, i nostri legami, divenivano leggenda, poesia”. Fondo Alba de Céspedes, Appunti e quaderni, Cuba 1989, b. 82 fasc. 8, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori. E, ancora, a proposito dell'eredità lasciata dal padre, riporta le sue parole: “Alba. È una grande fortuna, ed un grande orgoglio avere alle spalle tanta storia eroica della propria famiglia, ma è anche una grande responsabilità, un carattere diverso che si assume ogni azione pubblica che compiamo. Ed è diverso nascere con tanto passato nazionale importante alle spalle”. Fondo Alba de Céspedes, Appunti e quaderni, Ultimo 1989, b. 84 fasc. 8, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.

12 Fondo Alba de Céspedes, Alba II, in Stesura., Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.

13 Stefania Ghirardello, “Con gran amor”. Frammenti di un romanzo cubano, in Marina Zancan (a cura di), Alba de Céspedes. Scrittrici e intellettuali del Novecento. Approfondimenti, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori e Il Saggiatore, 2005, p. 188.

importante”<sup>14</sup>; rinunciare avrebbe voluto dire, come scrive spesso nei *Quaderni*, perdere l’essenza propria dell’opera e modificarla nei suoi aspetti più profondi.

Si sviluppa così in lei, con il tempo, la consapevolezza della difficoltà unita, nello stesso momento, all’obiettivo di portare a termine l’opera, di vederla conclusa e pubblicata:

Io devo dedicare il mio tempo al lavoro perché data la mia età, temo di non riuscire questo libro che è ora per me quanto v’è di più importante al mondo e di [?] verso Cuba ed i miei antenati.<sup>15</sup>

Le riflessioni presenti all’interno dei *Quaderni* rappresentano dunque un *unicum* letterario in quanto sono testimonianza di un profondo, lungo e irrisolto lavoro sulla forma romanzo e sulle scelte stilistiche e metodologiche da mettere in atto. È dunque in tal senso che *Con grande amore* può essere considerata l’opera che – seppur incompiuta – termina l’avventura letteraria della scrittrice caratterizzata da un’attenzione puntuale alla struttura del testo. Si tratta, quindi, di una “narrativa di costruzione” tesa, in ogni suo aspetto, alla ricerca e alla cura dell’opera, come provano le numerose pagine dedicate al metodo nelle quali, ad esempio, appunta:

Tirare fuori dai libri tutte le descrizioni del carattere di Fidel  
Pezzi da scrivere  
Pezzi da inserire assolutamente  
Inserire, a pezzi già esistenti spesso.<sup>16</sup>

La presenza costante di appunti di questo tipo, insieme alle numerose cancellazioni, la sovrapposizione delle scritture e l’utilizzo di penne di vari colori danno idea di un materiale in continua evoluzione, costantemente consultato e riletto, in perenne aggiornamento, indispensabile, a partire dalla seconda metà degli anni Settanta, per far fronte alla necessità di concentrare la moltitudine di considerazioni metodologiche e teoriche relative a *Con grande amore*. Ne rappresentano una conferma, ad esempio, i *Quaderni di lavoro* dal titolo *Cuba Indice, Cuba nomi, Nomi, Nomi e cariche e Glossario cubano*, elenchi di parole in lingua spagnola insieme a date di eventi storici e politici o rubriche organizzate alfabeticamente nelle quali de Céspedes tiene memoria dei cubani incontrati durante i suoi soggiorni sull’isola che si ripropone di inserire – tutti – all’interno del romanzo (in diversi punti, nei *Quaderni*, si parla di quattromila personaggi da introdurre nel racconto). Sono testimonianza, ancora, degli appunti come spazio di conservazione di materiale, in fase preparatoria e antecedente alla scrittura, i *Quaderni* dal titolo *Cuba – I elenco materie, Cuba II – II elenco materie e Soggetti*, nei quali sono presenti idee e progetti del romanzo.

---

14 Fondo Alba de Céspedes, Appunti e quaderni, Lista pezzi mancanti, b.83 fasc.7, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.

15 Fondo Alba de Céspedes, Appunti e quaderni, Raccolta di appunti, b.77 fasc.1, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.

16 Fondo Alba de Céspedes, Appunti e quaderni, 1983, b. 83 fasc. 9, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.

## La condizione femminile nell'ambiente di stampo mafioso in Sicilia

Dominika Lipszyc

Nel presente articolo intendo presentare la situazione delle donne legate all'organizzazione di stampo mafioso in Sicilia negli ultimi 30 anni. Soprattutto mi interessano le donne che si sono schierate contro la mafia e contro la cultura della violenza, rompendo il muro del silenzio, soprattutto collaborando con le forze dell'ordine e scrivendo le proprie memorie. Nonostante il loro enorme ruolo nella lotta contro la criminalità organizzata oppure nella diffusione delle informazioni concernenti Cosa Nostra, in maggioranza rimangono sconosciute per il pubblico internazionale.

Dalle mie osservazioni sui ruoli criminali risulta che le donne erano presenti praticamente da sempre nelle azioni delittuose: cominciando dalla mafia agraria, che vide le donne coinvolte in attività estorsive o nella gestione delle latitanze, attraverso poi gli anni Settanta e Ottanta, durante i quali le donne cominciarono su vasta scala a lavorare per l'organizzazione, occupandosi del narcotraffico. La loro partecipazione massiccia alle operazioni illegali di trasporto e compravendita della droga, come corrieri e spacciatrici, va spiegata non soltanto con la difficile situazione economica, ma soprattutto con la loro insospettabilità. Per tale ragione la mafia volentieri ricorse alla manodopera femminile, offrendo alle donne un lavoro poco redditizio e molto pericoloso.

A partire dagli anni Settanta le donne iniziano a prendere parte nelle attività criminali, non violenti, della consorteria mafiosa. Dal momento in cui il narcotraffico diventa una delle principali attività della mafia, "il coinvolgimento delle donne è aumentato"<sup>1</sup>, benché si trattasse della funzione di corriera e/o spacciatrice, nella maggioranza dei casi, svolta dalle casalinghe e dai loro bambini. Inoltre ci sono le donne coinvolte nelle attività economiche, come prestanome, intestatarie di imprese e società, proprietarie di beni immobili, le donne che "si limitano a favorire le attività delittuose dei congiunti"<sup>2</sup>, aiutandoli a riciclare il denaro sporco. Sono "usate" dalla mafia in diversi affari illegali perché davanti alla legge sono responsabili esclusivamente di favoreggiamento dei loro familiari, il che le rende impunibili.

Nel tempo acquisiscono "sempre più spazio nel contesto criminale"<sup>3</sup>, venendo promosse dalla funzione di messaggere alla delega di potere. Come nota Teresa Principato "oggi le donne rivestono un ruolo di grande rilevanza nelle organizzazioni mafiose, partecipandovi a pieno titolo e con totale consapevolezza"<sup>4</sup>, un ruolo condannabile dal giuridico punto di vista. Abbiamo sempre più testimonianza di casi di donne arrestate per concorso esterno in associazione mafiosa, nonché dell'evoluzione di un nuovo stereotipo, secondo cui le donne sono presenti nelle attività criminali al punto di raggiungere l'uguaglianza con gli uomini. Per giunta, vengono presentate dai mass media come più criminali e brutali dei mafiosi stessi.

### Donne e l'attività economico-finanziaria

Sta di fatto che il narcotraffico ha prodotto all'organizzazione mafiosa un flusso quasi interminabile di denaro liquido che si doveva investire in qualche attività legale. Di conseguenza ci sono sempre più donne coinvolte nella gestione economico-finanziaria, che amministrano "società fittizie che riciclano il denaro sporco"<sup>5</sup>. Tuttavia non si tratta esclusivamente di società fittizie, ma anche di vere e proprie imprese e società, nonché di beni immobili acquisiti con soldi provenienti dalle attività illecite e intestate alle donne, dato che i mafiosi non ne potevano diventare ufficialmente proprietari. Da un lato ci sono le donne che solamente "prestano" il proprio nome, dall'altro ci sono le donne che si occupano, consapevolmente e con buon risultato,

---

1 Renate Siebert, *Mafia e quotidianità*, Milano, Il Saggiatore, 1996, p. 79.

2 Anna Puglisi e Umberto Santino, "La ricerca del Centro Impastato su 'Donne e mafia'", in Fedele Ruggeri (a cura di), *La società e il suo doppio. Perché ricercare sull'illegalità*, Milano, Franco Angeli, 2001, p. 30.

3 Teresa Principato, "Lo psichismo mafioso femminile fra tradizione e trasformazione", in Girolamo Lo Verso (a cura di), *Come cambia la mafia*, Milano, Franco Angeli, 1999, p. 85.

4 Ivi, p. 86.

5 Marina Terragni, "Il Venerdì di Repubblica", luglio 1997.

della gestione del patrimonio mafioso. Addirittura si è iniziato a parlare della “femminilizzazione dei cosiddetti *white collar crimes*”<sup>6</sup>7.

La presenza femminile in questo tipo di delitti risulta dalla partecipazione delle donne nella cultura, dalla loro istruzione, inoltre dalle loro conoscenze di settori come l’economia, la finanza, la giurisprudenza.

Comunque bisogna sottolineare il fatto che soltanto la legge *Rognoni-La Torre*, applicata nella seconda metà degli anni Ottanta, fece sì che il coinvolgimento delle donne nelle attività economico-finanziarie venisse alla luce perché la legge offriva “la possibilità di emettere ordinanze di sequestro nei confronti di proprietà registrate sotto nomi ‘puliti’, ma sospettate di nascondere patrimoni mafiosi”<sup>8</sup>. Il coinvolgimento attivo delle donne nella mafia implica la loro responsabilità in quanto sono soggetti giuridici autonomi.

Le donne entrarono a far parte delle attività criminali della mafia, ossia della cosiddetta *altra mafia*<sup>9</sup>, ricostruita da Bernardo Provenzano, definita così per distinguerla da Cosa Nostra che vigeva sotto la regia di Totò Riina. *L’altra mafia* mostrò “maggiore interesse per i delitti economico-finanziari”<sup>10</sup>, i quali divennero di dominio femminile. A questo proposito si noti che la mafia ha sempre più bisogno delle donne, alle quali affida nuovi e più numerosi compiti. Di conseguenza le donne guadagnano un certo tipo d’indipendenza. Tuttavia, se si trattasse di un’indipendenza dagli uomini, oppure di un’indipendenza economica non saprei dire, l’unica cosa certa è il fatto che non si tratta di indipendenza dall’associazione mafiosa.

### Le donne e il potere

Le femmine nelle organizzazioni mafiose erano sempre tenute al di fuori di certi compiti. D’altra parte però, in alcune situazioni, per esempio quando tutti i maschi della famiglia si trovavano in carcere oppure erano latitanti, le donne uscivano di casa e potevano svolgere diverse funzioni operative. Tutte le modifiche intervennero gradualmente, dalla funzione di messaggera alle funzioni direttive. A dire il vero, si possono elencare vari fattori che contribuirono ad assegnare il potere mafioso alle donne. Dobbiamo ricordare che dopo le stragi del 1992 la risposta dello Stato diminuì maggiormente il numero degli uomini d’onore in libera circolazione, sia a causa della loro detenzione sia a causa della loro latitanza. Per di più fu introdotto l’articolo 41 bis che stabilisce le condizioni del cosiddetto “carcere duro”: visite consentite soltanto ai parenti più stretti, e in numero limitato. Per tale motivo le mogli, le figlie o le sorelle fanno da unico collegamento con il mondo esterno dei detenuti e acquisiscono, per forza di cose, una certa autonomia decisionale. E l’autonomia decisionale in molti casi si trasforma anche in autonomia gestionale, dunque le donne avanzano dal ruolo di assistenza a quello di comando.

Posso azzardare l’ipotesi che il potere delle donne nell’universo mafioso sia piuttosto il risultato dei fattori esterni all’organizzazione, non sia un esempio dell’emancipazione femminile, né sia progettato dagli uomini d’onore o dall’associazione stessa. Semplicemente si tratta di una prova delle capacità della mafia di adattarsi alle circostanze e alle necessità della realtà. È lecito immaginarci la situazione in cui si trova un capofamiglia incarcerato: da una parte i suoi contatti con il mondo sono molto limitati, visto che è sottoposto al regime carcerario di cui all’art. 41 bis dell’ordinamento penitenziario, d’altra parte non vuole rinunciare alla funzione del boss e ai privilegi legati ad essa. Per tale motivo è obbligato a designare qualcuno come suo sostituto. La prima scelta cade sui parenti stretti di sesso maschile, tuttavia se tutti sono incarcerati o latitanti, oppure il boss non si fida di loro e non vuole lasciarsi detronizzare, incarica moglie, sorella o figlia della delega del suo potere. In tale situazione la donna è custode del potere maschile, un potere temporaneo, inoltre un potere autorizzato dall’uomo. In altre parole le donne confermano “l’autorità e il controllo del territorio da parte dei loro uomini.”<sup>11</sup> Un’immagine simile ci presenta Teresa Principato illustrando i mutamenti di Cosa Nostra avvenuti negli anni Novanta. Siccome

gli arresti e le latitanze degli uomini d’onore si susseguivano sempre di più, Cosa Nostra ha ritenuto più sicuro ricorrere alle donne della ‘famiglia’ più affidabili e più conservatrici dei disvalori mafiosi degli stessi uomini, affidando a loro il favoreggiamento e l’assistenza ai latitanti, la trasmissione di bigliettini sigillati dal carcere

---

6 Reati dei colletti bianchi.

7 Ombretta Ingrassi, *Donne d’onore. Storia di mafia al femminile*, Milano, Bruno Mondadori Editori, 2007, pp. 64-65.

8 Ivi, p. 63.

9 Cfr., Ombretta Ingrassi, *Op. Cit.*, p. 65.

10 Ivi, p. 68.

11 Teresa Principato, “Lo psichismo mafioso femminile fra tradizione e trasformazione”, in Girolamo Lo Verso (a cura di), *Come cambia la mafia*, Milano, Franco Angeli, 1999, *Op. Cit.*, p. 87.

all'esterno, il supporto in qualche operazione criminosa, anche di rilievo, il collegamento tra i detenuti o i latitanti con gli altri componenti dell'organizzazione.<sup>12</sup>

Analizzando le carriere delle donne *boss*, ne possiamo trarre delle caratteristiche comuni. Antonio Quintavalle, comandante del GICO (Gruppo Investigativo Criminalità Organizzata) della Guardia di Finanza di Napoli osserva che:

Tutte gestiscono i soldi delle cosche, stipendiano gli affiliati e hanno ruoli strategici all'interno dell'organizzazione. Le donne della mafia hanno lo stesso atteggiamento e sguardo sprezzante dei loro uomini quando vengono arrestate. Amano i vestiti firmati, il lusso, le auto di grossa cilindrata e telefonini di ultima generazione.<sup>13</sup>

Per approfondire il profilo della donna dirigente di una famiglia mafiosa, ritengo opportuno presentare due figure femminili al potere delle cosche criminali.

Giuseppa Vitale è la prima donna boss, nonché la prima donna pentita, la cui storia conosciamo grazie alla sua autobiografia intitolata *Ero cosa loro. L'amore di una madre può sconfiggere la mafia*. Proviene da una famiglia mafiosa. Molto presto diventò un tipo di soldato per i suoi fratelli. Innanzitutto si adattava velocemente al mondo mafioso, come lei stessa dice: "capivo al volo i segnali che arrivavano da loro [dai fratelli], mezzi gesti, sguardi sfuggenti... Non chiedevo mai nulla e loro non avevano bisogno di spiegare"<sup>14</sup>. A quattordici anni non andava più a scuola, però i fratelli le assicurarono un altro tipo di scolarizzazione. In tutto quello che le fu insegnato, non venne trattata come una donna, anche lei non si sentiva donna, e negò la propria femminilità "assumendo tratti tipicamente maschili"<sup>15</sup>. Loro la controllavano pienamente e lei eseguiva tutto. Una volta Vito, presentandola a un amico, disse di lei che, anche se non era un uomo, era "meglio di un maschio! E se ne vantava, ritenendosi fortunato ad avere una sorella del genere"<sup>16</sup>.

È interessante notare che Giusy "per la 'famiglia' ha fatto di tutto: ha coperto la latitanza del fratello maggiore Vito, ha girato paesi e città per recapitare 'bigliettini' con i messaggi da affidare ai boss, ha perfino portato nei covi dove si nascondeva il fratello l'amante per rendere più lieve la sua latitanza. Ma non si limitava a svolgere un ruolo di secondo piano: analizzava, rifletteva, suggeriva"<sup>17</sup>. Era una bravissima "studentessa", coglieva al volo tutte le dinamiche del mondo mafioso, e i fratelli le affidavano degli incarichi sempre più responsabili. Sebbene fosse sposata, i fratelli continuavano a rappresentare l'interesse primario nella sua vita: "Se Nardo, Vito o Michele chiedevano di me, anche se stavo per scolare la pasta o ero già a letto in pigiama, mollavo tutto e correvo"<sup>18</sup>. In tale modo i fratelli esercitarono il loro controllo su di lei, non la lasciarono libera di condurre la propria vita: "io ero cosa loro [...] nonostante fossi rimasta incinta"<sup>19</sup>.

Col passar del tempo i suoi obblighi verso i fratelli aumentarono, e Giusy venne incaricata anche di occuparsi dei soldi provenienti dalle risorse illecite. Nel periodo in cui uno dei fratelli fu incarcerato e l'altro latitante, alle tante attività di Giuseppa si aggiunse anche la funzione di messaggera. Parlavano in un linguaggio cifrato, pieno di gesti, di mezze parole, e Giusy doveva essere ben addestrata nell'usarlo fluentemente, perché non solo portava dei messaggi, ma raccontava loro tutto quello che succedeva nella cosca.

I fratelli furono costretti dalle circostanze a fidarsi sempre di più della sorella, a basarsi sulle sue osservazioni e opinioni. Una volta, nel 1998, venne osservata la conversazione tra Giusy e il fratello in carcere, durante il quale Leonardo le diede un "bigliettino", le dimostrò di leggerlo e subito di strapparlo, "come a volerne sollecitare il consiglio e l'approvazione"<sup>20</sup>. Mai visto prima un comportamento del genere di un mafioso nei confronti di una donna. Ho deciso di richiamarlo, dato che significa che la partecipazione di Giusy "alla sfera decisionale, da sempre riservata in via esclusiva al potere maschile e prerogativa dello stesso"<sup>21</sup>. In un

---

12 Teresa Principato, "L'altra metà della Cupola", in *Narcocomafie*, ottobre 2005, Dossier Donne di Cosa Nostra, pp. 8-9.

13 Nadia Franca Lacci, "Le signore delle cosche: Se la mafia diventa sempre più rosa," *Panorama*, 21 gennaio 2010, <http://blog.panorama.it/italia/2010/01/21/le-signore-delle-cosche-se-la-mafia-diventa-sempre-più-rosa/> (consultato il 10 settembre 2018).

14 Giusy Vitale e Camilla Costanzo, *Ero cosa loro*, Milano, Mondadori editore, 2009, p. 61.

15 Ombretta Ingrassi, *Op. Cit.*, p. 87.

16 Giusy Vitale e Camilla Costanzo, *Op. Cit.*, p. 70.

17 Alfonso Pecoraro, "Il pentimento della donna boss", *Il Manifesto*, 26 marzo 2005.

18 Giusy Vitale e Camilla Costanzo, *Op. Cit.*, p. 96.

19 *Ibidem*.

20 Teresa Principato, "Lo psichismo mafioso femminile fra tradizione e trasformazione", in *Girolamo Lo Verso* (a cura di), *Come cambia la mafia*, Milano, Franco Angeli, 1999, *Op. Cit.*, p. 88.

21 *Ibidem*.

certo qual modo l'importanza della promozione della Vitale alla sfera decisionale sta nel fatto che è il primo avanzamento di questo tipo nell'ambiente di Cosa Nostra avvenuto praticamente davanti agli occhi degli investigatori. La stessa Giusy si sentì pronta a prendere decisioni autonome, nonché si sentì apprezzata e importante per la fiducia dei fratelli nei suoi confronti. Nella sua biografia ricorda: "In quel periodo imparai tutto quello che c'era da imparare sul mandamento e sugli affari dei Vitale e col passare del tempo mi sentivo sempre più in grado di occuparmi di tutto. Poi volevo dimostrare ai miei fratelli che, se me lo permettevano, potevo benissimo prendere il loro posto, anche se ero una *fimmina*"<sup>22</sup>.

Dopo gli arresti successivi dei maschi della famiglia, soprattutto dopo quello di Vito, l'unico modo per garantire sopravvivenza alla cosca fu passare il comando a Giusy. Una decisione fatta per la prima volta nella storia di Cosa Nostra e spiegata con "preminenti ragioni di autotutela dell'associazione"<sup>23</sup>. Giuseppa al potere della cosca aveva ancora più impegni, essendo responsabile del mandamento. Per quanto era possibile si consultava con i fratelli, prese le decisioni, fra cui anche quelle riguardanti gli omicidi: "questa gente doveva essere ammazzata urgente, urgente, urgente, urgente"<sup>24</sup>. Si omologò al modello maschile perfettamente, quella volta non soltanto eseguendo gli ordini, fu lei stessa a darli e lo fece con assoluta spregiudicatezza.

Per la prima volta fu arrestata il 25 giugno del 1998 per associazione mafiosa, e scarcerata il 25 dicembre del 2002. Come afferma nella sua biografia, durante la propria vita svolse diversi compiti assegnatili dai fratelli, sempre in corsa, sempre con qualcosa da fare ("ma non mi rendevo conto di quello che stavo facendo"<sup>25</sup>). Eseguiva gli ordini senza rifletterci, non viveva la propria vita, ma quella dei fratelli, e scriverà: "vivevo come in un film che non era il mio"<sup>26</sup>.

Fu accusata per il delitto di cui all'articolo 416 bis, ossia per associazione mafiosa, tuttavia "il 26 marzo del 2003 è arrestata con l'accusa di essere il mandante dell'omicidio di Salvatore Riina (omonimo del capomafia), un imprenditore assassinato il 20 giugno 1998, perché sospettato di essere un informatore di Bernardo Provenzano"<sup>27</sup>.

È la donna che, avendo solo 25 anni, reggeva la cosca di Cosa Nostra, maneggiava appalti, gestiva le latitanze dei familiari, ordinava omicidi.

Il 16 febbraio 2005 Giusy Vitale passò alla storia come la prima donna boss di Cosa Nostra che cominciò a collaborare con la giustizia. La pentita racconta "gli anni trascorsi accanto ai fratelli Vito e Leonardo, boss di Partinico [...] Tutti i segreti: omicidi, appalti, gli incontri con il superlatitante Bernardo Provenzano"<sup>28</sup>.

Ma perché si decise al pentimento? Da un lato essendo stata accusata di omicidio "comincia a temere di dover passare tutta l'esistenza in carcere." Dall'altro canto si deve ricordare che oltre a essere mafiosa, è innanzitutto la madre. "L'ho fatto per i miei due figli"<sup>29</sup> spiega. Già nel 1998, dopo l'arresto, le venne il germe del suo pentimento:

Mentre ero detenuta mi portarono mio figlio, oggi dodicenne, in carcere. Aveva allora quasi sei anni e ricordo che mi chiese perché ero stata arrestata e in particolare mi disse "Mamma che cosa è l'associazione mafiosa?". Io non sapevo cosa rispondere. Lo presi in braccio e lo misi a sedere su una panca della mia cella, davanti a me e tentai di dire qualcosa, di spiegare. Poi gli dissi che la mafia è una brutta cosa, e che quando sarebbe stato più grande avrei cercato di spiegare.<sup>30</sup>

Adesso il figlio la incoraggia nella scelta del pentimento: "Mio figlio mi ha detto: 'Mamma vai avanti io sono con te'<sup>31</sup>. E del giorno in cui le comunicarono che i suoi bambini erano sottoposti al programma di protezione, ricorda: "l'intero incubo della mia vita era finito"<sup>32</sup>. Che Giuseppa abbia deciso di collaborare per l'amore dei suoi figli è comprensibile. Tuttavia rimane qualche dubbio sulla sincerità del suo pentimento, dato che, come

22 Giusy Vitale, Op. Cit., p. 137.

23 Teresa Principato, Op. Cit., p. 89.

24 Giusy Vitale, Op. Cit., p. 150.

25 Ivi, p. 157.

26 Ibidem.

27 Alfonso Pecoraro, "Il pentimento della donna boss," Il Manifesto, 26 marzo 2005.

28 Una volta a Giusy venne chiesto da uno dei fratelli di preparare da bere e da mangiare per i mafiosi durante una riunione in campagna, dove era presente anche Bernardo Provenzano travestito da vescovo per non attirare le forze dell'ordine. Antonio Rossitto, "Lady mafia, che volle essere più potente dei boss," Panorama, 22 aprile 2005.

29 Alessandra Ziniti, "Mamma spiegami cos'è la mafia? Così il boss divenne una pentita" La Repubblica, 18 giugno 2005.

30 Ibidem.

31 Ibidem.

32 Giusy Vitale, Op. Cit., p. 166.

osserva Teresa Principato in un'intervista televisiva, la sua decisione fu presa solo a seguito delle imputazioni dell'omicidio, quindi del rischio di un ergastolo.

Un'espressione significativa della biografia di Giuseppa Vitale che può riassumere la sua storia, è secondo me la seguente: "è in carcere che ho imparato a essere libera"<sup>33</sup>. Libera dal dominio dei fratelli, dal loro potere e controllo, libera di decidere da sola della propria vita, libera di scegliere di vivere, finalmente.

La seconda donna che vorrei menzionare è Carmela Iuculano, moglie di un boss, madre di tre figli, che si ribellò contro una cosca mafiosa. Lo fece per l'amore verso i suoi figli che non soltanto la incoraggiarono, ma prima di tutto le dimostrarono tale possibilità. Le due figlie adolescenti parlarono con lei del loro grande disagio causato dalla detenzione del padre, di altri familiari e innanzitutto dell'arresto della madre. Si vergognarono di andare a scuola perché figlie di un mafioso, si sentirono diverse, valutate dagli altri studenti e dagli insegnanti non per quello che erano o che sapevano, ma per il fatto di appartenere a una famiglia mafiosa. Nel passato tale appartenenza garantiva ai bambini una certa intangibilità, un senso di grandezza, il che evidentemente cambiò grazie alla cultura di legalità insegnata nelle scuole italiane.

Con l'arresto di Pino, imputato per il delitto di concorso in associazione mafiosa aggravata, gli impegni di Carmela si estesero alla funzione di messaggera, ovvero portava gli ordini, sia verbali sia scritti, dal carcere al mondo esterno. Se prima, con Pino in libertà, eseguiva soltanto quello che comandava il marito, non prendeva mai l'iniziativa, perché "era convinta che una buona moglie dovesse appoggiare il marito in tutto e per tutto, qualunque fosse la sua attività"<sup>34</sup>, allora dovette non soltanto venire a conoscenza del preciso funzionamento dell'organizzazione, distinguere l'importanza dei ruoli dei membri, ma anche prevedere ogni esito delle decisioni prese e riferitele da Pino. "Nel corso di ogni colloquio suo marito le dà una serie di disposizioni, nominandole persone e situazioni a lei sconosciute o quasi; e non può permettersi di sbagliare nel riportare gli ordini a chi di dovere"<sup>35</sup>. Di conseguenza Carmela si impegnò nell'attività della mafia più consapevolmente, imparando il funzionamento della segreta società, come se cominciasse un tirocinio.

Nel maggio del 2004 Carmela venne arrestata, dalle indagini risultò che "svolgeva un supporto fondamentale per le esigenze dell'organizzazione"<sup>36</sup>. Nell'ordinanza di custodia cautelare leggiamo:

[...] la donna, ben consapevole delle attività delittuose [...] svolte dal coniuge e dai sodali appartenenti al medesimo gruppo mafioso, [...] offriva [...] un contributo tendente a far "salva" l'attività dell'associazione, contribuendo a realizzare gli scopi criminosi del sodalizio in mancanza della volontà di farli propri. [...] In tal senso vanno lette le condotte di ausilio al marito ed agli altri congiunti [...] concretatesi nel fungere da tramite fra il coniuge e gli altri sodali per la trasmissione di messaggi e direttive di vitale importanza per l'operatività del gruppo mafioso, [...] è emerso anche che la stessa dopo l'arresto del marito aveva ricevuto da Virga Domenico somme di denaro che dal contesto dell'interlocuzione è chiaro che la donna ben sapeva essere provento di attività estorsiva e che fungeva da tramite fra il marito ed il fratello Iuculano Giuseppe per pianificare le attività estorsive.<sup>37</sup>

Il suo terzo figlio non aveva ancora tre anni, così venne sottoposta agli arresti domiciliari. A casa parlò con le figlie: "Mi dissero 'Mamma questa è vita secondo te?' E allora *gli* ho detto: 'Cosa volete da me? Cosa volete che io faccia?' Ero disperata, non riuscivo più nemmeno a controllare le mie figlie. E loro mi hanno detto: 'Perché non dici la verità? Collabora!'"<sup>38</sup>.

Solo il suono della parola *collaborare* le incuteva spavento, era consapevole delle conseguenze, prima di tutto dovette accusare il marito, padre dei suoi figli, di seguito cambiare abitazione, iniziare la vita da capo senza parenti e senza amici. Per giunta si rese conto della sua complicità: "aveva barattato la legalità con la pace coniugale senza valutarne le conseguenze. Scendendo a patti con Pino aveva creduto di aver conquistato la stima di lui e di se stessa come persona; si era sentita finalmente vincente senza capire che invece gli si legava maggiormente diventandone la complice"<sup>39</sup>.

---

33 Ibidem.

34 Carla Cerati, *Storia vera di Carmela Iuculano*, Venezia, Marsilio Editori, 2009, p. 95.

35 Ivi, p. 96.

36 Teresa Principato, "Il futuro dei figli, prima di tutto," (intervista a Lia Sava) in "L'altra metà della cupola," *Narcomafie*, Op. Cit., p. 21.

37 Teresa Principato, "Carmela, madre coraggio," in "L'altra metà della cupola," *Narcomafie*, Op. Cit., p. 22.

38 Rai Educational, "Donne di mafia: La storia di Carmena Iuculano", *La storia siamo noi*, <http://www.lastoriasiamonoi.rai.it/puntata.aspx?id=342>.

39 Carla Cerati, Op. Cit., p. 123.



Poco dopo iniziò il suo processo di collaborazione in cui testimoniò contro il marito e il fratello, contro “ognuno dei coassociati, circoscrivendo con precisione l’ambito delle attività e della caratura criminale di ognuno”<sup>40</sup>.

Quando prese la decisione di cambiare la propria vita pensò soprattutto ai suoi figli: “Lo faccio per amore dei miei figli, finora sono stata una mamma incosciente, ma adesso voglio assicurargli un futuro migliore, voglio toglierli da quella cultura fatta di silenzio, egoismo e odio, strapparli a quella *famiglia* mafiosa in cui, per destino o per disgrazia, sono nati”<sup>41</sup>.

Riguardo la sua collaborazione, bisogna ricordare il fatto che, con il passare del tempo, sviluppò la consapevolezza di fare qualcosa di utile e importante per il futuro della Sicilia. Desiderava che la sua storia diventasse un esempio per altre donne legate, come lei, a Cosa Nostra. A loro si rivolse con le parole seguenti: “Ho scelto la giustizia come famiglia... ho intrapreso questa strada al buio... quando ho deciso di fare questo passo ero in casa mia, tra i miei affetti e le mie cose, eppure quando mia figlia mi ha chiesto di abbandonare tutto non ho esitato”<sup>42</sup>.

Da queste osservazioni risulta che la collaborazione per Carmela non era esclusivamente un compito arduo, ma innanzitutto, grazie alla confessione pubblica, un certo tipo di passaggio, una cerimonia di liberazione. Si sentì più sicura di sé, diventò consapevole dei suoi diritti e vide l’assurdità di certe imposizioni che le limitavano la vita. Era sicura della giustezza della decisione presa, e invitò suo marito a pentirsi: “Io sono qui. Io credo nei miracoli e credo nel miracolo che lui finalmente possa trovare il coraggio, perché il coraggio è questo e non quello di andare avanti, ammazzando le persone e facendo le angherie agli altri. Il coraggio è di seguirmi e scegliere la sua vera famiglia che sono sua moglie e i suoi figli”<sup>43</sup>.

Come abbiamo già osservato con Giuseppa Vitale, le ragioni del suo pentimento non erano unilaterali e oneste, come invece è accaduto nel caso di Carmela Iuculano. Mi sembra piuttosto che Carmela abbia preso la decisione di ribellarsi contro Cosa Nostra per l’amore dei suoi figli. Sottoposta agli arresti domiciliari, non era esposta alla pressione e durezza della prigione, nonché alla separazione dai suoi bambini. Tuttavia decise di capovolgere tutto per riscattare i figli, ma anche se stessa dal dominio di Cosa Nostra, per crescere e educarli nella cultura della legalità e della vita, anziché nella cultura della morte. Invece le ragioni che spinsero Giuseppa alla collaborazione, a mio parere, erano piuttosto egocentriche. Soltanto la prospettiva dell’ergastolo le incusse la volontà di collaborare, infatti “dal giugno 1998 al dicembre 2002, la Vitale ha scontato la pena senza mai un tentennamento, sopportando il carcere come un vero uomo d’onore”<sup>44</sup>.

Dagli anni Novanta la mafia presenta in maniera sempre più evidente le proprie capacità di adattamento, nonché un certo tipo di autotutela, e come conseguenza ritroviamo un numero maggiore di donne messaggere, e anche tra quelle investite della delega del potere. Secondo la mia opinione si tratta di una delega e non di un potere vero e proprio, visto che dietro di esso sempre si trova un uomo e la sua autorizzazione, ed ha, oltretutto, un carattere temporaneo. Sebbene i mass media gridino delle boss in gonnella, delle donne al potere delle famiglie mafiose o della mafia rosa, è anche vero che la prima regola dell’organizzazione esclude il sesso femminile dall’affiliazione. Per tale ragione le donne non possono indipendentemente e ufficialmente governare Cosa Nostra, e a un certo punto si imbattono in un tetto di cristallo. Come è avvenuto nel caso di Giuseppa Vitale, soprannominata dalla stampa *donna d’onore*, sebbene fosse nominata dal fratello il capomandamento, ed era esclusa dalle riunioni con gli altri capi.

40 Teresa Principato, “Carmela, madre coraggio,” in “L’altra metà della cupola”, Narcomafie, Op. Cit., p. 23.

41 Carla Cerati, Op. Cit., p. 127.

42 Nino Luca, “La donna che si è ribellata alla mafia. La storia della giovane mamma che ha avuto il coraggio di mettersi contro Cosa Nostra e sfidarla pubblicamente,” Corriere della sera, 19 gennaio, 2010, [http://www.corriere.it/cronache/10\\_gennaio\\_19/nino-luca-libro-pentita-carmela-iuculano\\_0ee1e212-0508-11df-aece-00144f02aabe.shtml](http://www.corriere.it/cronache/10_gennaio_19/nino-luca-libro-pentita-carmela-iuculano_0ee1e212-0508-11df-aece-00144f02aabe.shtml) (consultato il 10 settembre 2018).

43 Rai Educational, “Donne di mafia: La storia di Carmela Iuculano”, La storia siamo noi, <http://www.lastoriasiamonoi.rai.it/puntata.aspx?id=342>.

44 Teresa Principato, “Giusy, ex boss in gonnella,” in “L’altra metà della cupola,” Narcomafie, Op. Cit. p. 26.

## Donne di Marca. Dizionario delle Marchigiane

Elena Santilli e Massimiliano Pinna

Nel 2016 prendeva avvio il progetto dal titolo *Il Dizionario Biografico delle Marchigiane (1815-2018)*, sotto la cura scientifica di Marco Severini e Lidia Pupilli. L'obiettivo era quello di realizzare una mappatura biografica dei profili femminili della regione Marche, distintisi nei vari ambiti economico, sociale, politico, artistico e culturale *tout court* a livello nazionale e internazionale.

Nel saggio sono presentati gli innovativi *criteria* che hanno orientato la ricerca dei trentacinque autori impegnati nella stesura del volume, con un *focus* particolare sull'applicabilità del *Multifocal Approach* (UniMc) e dei *gender studies* per la valorizzazione coerente del *female gender* nella trattazione storica. La rivalutazione della *history of below*<sup>1</sup> ha permesso una indagine capillare e sostanziale sulle personagge che sono censite nel Dizionario Biografico. Tra queste meritano menzione le cantanti Giuseppina Vitali, Elisa Petri, Rinalda Pavoni, la letterata Anna Malfaiera, la cartara Elia Contenti, la fotografa Maria Spes, la pittrice Anna Laurenzi.

### Le Marche: una pluralità femminile

Il *Dizionario delle Marchigiane* è il frutto di un percorso di ricerca durato oltre ventiquattro mesi, destinato alla ricostruzione di una parte di storia contemporanea ancora poco sondata e affrontata secondo una prospettiva femminile. La mappatura, la selezione e lo studio di oltre trecento donne impattanti nelle dinamiche culturali, sociali ed economiche delle Marche sono stati determinanti per la raccolta di numerosi dati in merito allo sviluppo storico di tutto il territorio marchigiano. Il genere letterario scelto è stato quello della biografia, il quale ha permesso un approccio soggettivo e oggettivo alle protagoniste della ricerca, replicando il successo di una storia al femminile, finora tentata solo dalla regione Lombardia<sup>2</sup>. Tra i meriti del fortunato progetto va menzionato l'approccio sperimentale che ha comportato, per gli autori, lo spoglio di numerosi documenti e l'apertura di archivi storici pubblici (comunali), parrocchiali e privati finora insondati. Il territorio tutto è stato gestito secondo una ripartizione interna in sette distretti (da Ascoli a Pesaro e Urbino), coordinati da direttori di studio, i quali hanno concertato le fasi di ricerca, esprimendosi sulla scelta dei profili femminili da biografare. Per tali motivi lo stato attuale del *Dizionario* è considerato *in itinere*, punto di partenza per sempre più numerosi approfondimenti: esso è giunto, in poco meno di un anno e mezzo, alla sua terza edizione con un ampliamento di oltre trentacinque biografie.

Le donne protagoniste del censimento sono nate e vissute nelle Marche, trascorrendo gran parte della vita in questa regione o determinato una evoluzione sensibile in termini storico-culturali al punto tale, spesso, da raggiungere una fama nazionale e internazionale.

Il periodo storico preso in considerazione procede dall'anno 1815 fino al 2018. Il *terminus a quo* è stato deciso in base alle occorrenze storiche decisive per il passaggio dalla "regionalizzazione alla Regione Marche"<sup>3</sup>, per la prima volta citata con tale dicitura nei Protocolli del Congresso di Vienna (1815).

Innovativo anche lo stimolo ai criteri di indagine storica. Infatti, se i metodi scientifici di ricerca tradizionali hanno permesso l'acquisizione di materiale documentale archivistico conservato negli enti nazionali, comunali, negli archivi musicali e scolastici, in quelli di famiglia e di enti privati, sono state integrate informazioni bibliografiche, giornalistiche e di riviste settoriali e la produzione editoriale e artistica delle stesse donne selezionate, secondo il sentimento dei più recenti *gender studies*. Peraltro l'utilizzo del *Multifocal Approach*, che prende in considerazione e valorizza competenze, scenari e specificità convergenti, è risultato

---

1 La categoria storiografica dell'*History from below* o *history of the common people* o *grassroots history* guarda alla storia delle persone ordinarie, capaci di costituire, con la propria attività sociale e lavorativa, reti relazionali complesse che si inseriscono in congiunture storiche più ampie e strutturate. Cfr. Eric J. Hobsbawm, "History from below – some reflections", in Frederick Krantz, *History from below. Studies in popular protest and popular ideology*, Oxford, Basil Blackwell, 1988, pp. 13-27.

2 Cfr. Rachele Farina, *Dizionario Biografico delle donne Lombarde, 568-1968*, Milano, Baldini & Castoldi, 1995.

3 L'espressione è debitrice del titolo di un prezioso contributo elaborato a cura di Lidia Pupilli in merito alle evoluzioni storiche e amministrative della Regione Marche: cfr. Lidia Pupilli, "Dalla regionalizzazione alla Regione", in Rita Forlini et alii (coord.), *L'avvento della Regione e la fine del Novecento (1970-2000)*, Fano, Aras Edizioni, 2019, pp. 49-61.

strategico per l'analisi e la ricezione delle fonti, garantendo l'interazione e il dialogo scientifico agli autori del volume, provenienti da aree di ricerca eterogenee, che spaziano dalla filologia alla storia, dalla classica a quella attuale, dal diritto all'archivistica, dalla filosofia alla genetica. Nel dinamismo della letteratura comparata<sup>4</sup> soprattutto la prospettiva *gender* ha acquisito rilevanza dal momento che essa permette un nuovo approccio di indagine, rivoluzionando il concetto della neutralità del soggetto<sup>5</sup> e valutando la forma del pensiero di studio e ricerca che è sempre sessuata. A partire dal linguaggio adottato sino alla selezione delle professioni riscattate delle protagoniste (molto spesso si parla di contadine, bidelle, ostesse, governanti) le donne sono indagate in una maniera multifocale *paradigmatica* ed *ermeneutica*<sup>6</sup>, con una conseguente elevazione scientifica della qualità dei risultati.

A seguire verranno presentati alcuni profili di donne operanti nel contesto fabrianese, territorio di cui gli autori si sono occupati in maniera diretta.

## 2. Le arti di Fabriano

La centralità del territorio marchigiano nel contesto socioeconomico italiano ha fatto sì che si sviluppassero reti relazionali complesse capaci di connettere piccole realtà locali con il resto del Paese e con l'estero. Le Marche, tra il XIX e il XX secolo, hanno infatti ricoperto il crocevia strategico tra il Nord della penisola, il Sud e le realtà adriatiche oltremare. Basti pensare alla peculiarità del settore terziario dell'area di Fabriano, che annovera una tradizione manifatturiera, cartaria, dell'industria della calzatura e del design d'interni di altissimo profilo<sup>7</sup>. Ma vi è anche una particolarità culturale capace di esaltarsi nella trasmissione di saperi musicali, letterari, della pittura, della poesia, che hanno una decantazione felicemente femminile. Assumono, in questa fattispecie, particolare valore e interesse transnazionale figure chiave dell'arte canora autoctona: Giuseppina Vitali (1845-1915), Elisa Petri (1869-1929) e Rinalda Pavoni (1885-1968).

Proprio le singolarità delle figure indicate favoriscono l'inserimento in un contesto coevo internazionale, e ne determinano la loro duplicità esperienziale, in grado di valorizzarne l'unicità e di far corrispondere individuale e collettivo, storie di vita e Storia<sup>8</sup>.

Figlia di Claudia Ferlotti, cantante, e di Raffaele, tenore illustre cerretano, la soprano Giuseppina Vitali nasceva a Odessa, città ospitante della tournée materna. Iniziata al canto nella rinomata scuola bolognese diretta da Raffaele, esordiva a Modena ne *Il Rigoletto* nel gennaio 1863, nel ruolo di Gilda. Esibitisi a Forlì dinanzi al principe Umberto, nel 1864 calcava i palchi di Londra, Liverpool, Washington e ancora Londra, alla presenza di Giuseppe Garibaldi. Dopo il tour tedesco del 1864 (Colonia, Aquisgrana, Francoforte), mostrò le proprie qualità canore a Madrid e Parigi, dove rimase dal febbraio al maggio 1865, acclamata durante tutta la rappresentazione. Nella capitale francese consolidò la propria carriera, esibendosi prima in *Crispino e la comare* sotto gli occhi di Napoleone III, e poi nell'abitazione privata di Gioacchino Rossini. Il compositore ne rimase talmente estasiato da personalizzare *La cavatina della gazza ladra* sulle espressioni vocali di Vitali, giudicata dal pesarese come "la migliore delle mie Desdemone"<sup>9</sup>. Le sue abilità tecniche colpirono anche il M° Giuseppe Verdi e continuarono a farsi apprezzare a Baden Baden (1866), Barcellona (1866-1867), Siviglia e Praga (1868), fino all'inaugurazione del Teatro Vicereale del Cairo (1° novembre 1869), proprio a ridosso dell'apertura del Canale di Suez. In quest'ultima occasione conobbe il tenore romano Augusto Paoletti, con il quale si unì in matrimonio nel 1871 e dal quale ebbe tre figlie. Trasferitisi stabilmente a Roma, alternava presenze teatrali internazionali senza mai dimenticare la terra natia. La decade 1874-1884 rappresentò il periodo aureo della carriera di Giuseppina, con nuove esibizioni tra Napoli (1874), Lisbona, dove divenne cantante di corte della Regina Maria Pia di Portogallo (1875), cantante di corte dello zar di Russia nel 1879 e

4 Cfr. Armando Gnisci, *Letteratura Comparata*, Milano, Bruno Mondadori, 2002.

5 Sulle possibilità di interazione tra il mondo femminile, la comparatistica e le neutralità del soggetto nell'apporto scritto alla letteratura si cfr. Margaret R. Higonnet, "Comparative Literature on the Feminist Edge", in C. Bernheimer (coord.), *Comparative Literature in the Age of the Multiculturalism*, Baltimora-London, The Johns Hopkins University Press, 1995.

6 Il concetto di multifocalità è recuperato dalle novelle teorie scientifiche divulgate dall'Ateneo di Macerata grazie alla speculazione dei prof. Maurizio Migliori e Arianna Fermani. Esse sono state esposte in maniera compiuta per la prima volta nel convegno *Multifocal Approach* tenutosi a Macerata nel febbraio/marzo 2018. Gli Atti sono in corso di pubblicazione.

7 Si citano, fra gli altri, il Museo della carta e della filigrana di Fabriano e la Fondazione Fedrigoni Fabriano che nel 2016 ha acquisito la collezione di filigrane Zonghi di cui sta producendo l'edizione cartacea e quella digitale, in <http://www.fondazionefedrigoni.it>.

8 Liliana Lanzardo (coord.), *Storia orale e storie di vita*, Milano, Franco Angeli, 1989, p. 8.

9 Marisa Cianconi Vitali, Giuseppina Vitali. *La piccola stella che commosse Rossini e Verdi*, Comune di Cerreto d'Esi, 2003, passim.

ancora apprezzata voce nei teatri europei dei primi anni Ottanta. A seguito della morte del marito, nel 1887, Vitaline rimase molto segnata: lasciò il canto per avvicinarsi maggiormente a Cerreto d'Esi e alla scrittura poetica e compositiva, caratterizzata da toni cupi e altamente malinconici<sup>10</sup>. Nel 1892 vestì per l'ultima volta i panni di Desdemona nell'*Otello* al Teatro Ponchielli a Milano, ritirandosi definitivamente dalle scene per il peso della perdita dell'amato. Sebbene ancor giovane, a 48 anni preferì ritirarsi a vita privata per dedicarsi all'insegnamento del canto lirico, alla scrittura poetica<sup>11</sup> e alla famiglia, spegnendosi nella propria casa romana in via del Teatro Valle il 15 febbraio 1915<sup>12</sup>.

Una delle più promettenti allieve di Vitali fu Elisa Petri. Fabrianese di nascita, Elisa Petri venne sostenuta fin da piccola alla formazione canora dal padre Ugo, membro del Corpo Bandistico Filarmonico fabrianese fin dal 1858 e finanziatore del Teatro Gentile di Fabriano che, nel 1888, richiedeva un aggiornamento tecnologico: l'energia elettrica. Introdotta alla musica dal M° Marcello Serafini eseguita dalla soprano Vitali, considerata dalla stessa Petri "la mia prima maestra"<sup>13</sup>, venne indirizzata al M° Carlo Pedrotti e, a Pesaro, accolta dalla soprano Boccabadati nel liceo Musicale "Rossini". Sin dalle prime esibizioni era manifesto il garbo vocale di Elisa Petri, esaltata nel giornale *Il Trovatore*, che ne definiva la "voce paradisiaca [...] educata ad ottima scuola"<sup>14</sup>. Forte dei successi del saggio del 14 e 18 agosto 1889, debuttò il 22 novembre 1889 presso il Teatro Costanzi di Roma, impersonando il ruolo di Donna Raffaella nell'opera del francese Émile Paladilhe *Patrie!*. Tra dicembre 1889 e gennaio 1890 venne scritturata a Ferrara in *Mefistofele* di Boito e in *Roberto e il Diavolo* di Meyerbeer. Nonostante gli impegni la portassero a spostarsi tra Firenze, Milano, Ferrara, Gubbio, Pistoia, Lucca, Arezzo, non dimenticò le proprie origini ritornando, di quando in quando, a Fabriano e Pesaro<sup>15</sup>. L'ottima capacità di modulare il registro vocale la portò ad esibirsi come soprano, mezzo soprano e contralto nelle più importanti città italiane e internazionali. Si esaltò come mezzo soprano nel *Werther* di Massenet al Teatro Pergola di Firenze (1893) e nella *Dannazione di Faust* di Berlioz alla Scala di Milano (1902), sotto la direzione di Arturo Toscanini. La Scala la vide protagonista nelle stagioni del 1902-1903 e nel biennio 1906-1907. La "cantante intellettuale", come veniva ricordata affettuosamente dalla collega Rinalda Pavoni<sup>16</sup>, ebbe una scintillante carriera tra il 1893 e il 1915.

In Italia Elisa calcò i palchi nazionali<sup>17</sup> e internazionali, incantando in particolare Barcellona (1893, 1896, 1897, 1900), Buenos Aires (1894, 1895, 1899, 1909), Montevideo (1894, 1895), Rio de Janeiro (1900) e Madrid (1902, 1909, 1910). Grazie all'originalità del repertorio e la versatilità nell'interpretazione, Elisa seppe tessere rapporti professionali e personali con figure portanti del suo tempo. Frequentò Puccini, che le rivolse parole di stima grazie alla sua interpretazione al S. Carlo di Napoli del 14 marzo 1896, e Gabriele D'Annunzio nel dicembre 1907 a Roma, occasione in cui ricevette la benedizione di Papa Pio X. Dopo essersi esibita al Carlo Felice di Genova nel 1915 per l'ultima volta, l'anno successivo si ritirò ad appena 46 anni per insegnare canto nella scuola privata aperta a Milano nel 1916. Autrice di varie incisioni discografiche, fra cui quelle con la società statunitense *Vintage Nauck's Records*, si spense a Milano l'11 luglio 1929 all'età di 60 anni<sup>18</sup>.

La terza cantante biografata che merita una menzione e che ha seguito le orme transnazionali delle precedenti è senza dubbio Rinalda Pavoni. Nata a Fabriano nel 1885 da un calzolaio e un'operaia, diversamente da Vitali e Petrisi avvicinò alla musica in maniera autonoma. Nel 1900, ad appena 15 anni, debuttò al Teatro

10 Compose in questo periodo, definito "della grande tristezza", Alla luce della ribalta, la romanza Quando sarò sotterra, Fiori appassiti e Ti voglio amar, in Lidia Pupilli e Marco Severini (a cura di), Dizionario delle Marchigiane 1815-2018, Ancona, Il lavoro editoriale, 2018, p. 292.

11 Giuseppina Paoletti Vitali, Pensieri poetici, Città di Castello, Stab. Tip. Lit. S. Lapi, 1889; Eadem, Divagazioni notturne, Città di Castello, Stab. Tip. Lit. S. Lapi, 1896.

12 Marika Ragni, "Giuseppina Vitali – Biografia", <http://lamemoriadeiluoghi.regione.marche.it/index.php/cerreto-d-esi/71-giuseppina-vitali-biografia> (consultato il 20 giugno del 2019).

13 Anna Miliani Vallemani, "Le cantanti celebri: Elisa Petri", Rivista marchigiana illustrata, n.° 3-4 mar-apr. 1908, pp. 57-60.

14 Il Trovatore, 31 agosto 1888.

15 Nel luglio del 1892 cantò ne L'occasione fa il ladro di Rossini e ne La bella di Alghero di Fara Musio. Si esibì ancora a Pesaro il 10 agosto 1904 in Fiorella, presso il Salone Pedrotti, dopo essersi espressa nella tonalità da soprano il 18 giugno 1904 al Teatro Gentile di Fabriano in Adriana Lecouvreur, in Lidia Pupilli e Marco Severini, Op. Cit., pp. 213-214.

16 Giancarlo Pecci, Elisa Petri. Una cantante fabrianese "intellettuale", Fabriano, Centro Studi don Giuseppe Riganelli, 2004, passim.

17 Fra le città calcate dall'artista, che ne determinano il lavoro instancabile, si ricordano Roma, Ferrara, Firenze, Gubbio, Pistoia, Lucca, Arezzo, Alessandria, Mantova, Livorno, Torino, Ravenna, Napoli, Palermo, Bari, Ancona, Genova, Rovereto, Bergamo, Bologna, Imola, Modena, Este, Catania, Fano, Parma, Trieste, Mirandola, Reggio Emilia, Forlì, Pisa, Padova.

18 Il corpo venne traslato tre giorni dopo a Fabriano, dove riposa nel cimitero di Santa Maria, in Lidia Pupilli e Marco Severini, Op. Cit., p. 214.

Gentile di Fabriano, interpretando Bettina nella *Mascotte* di Edmond Audran. Nel novembre 1902, grazie alle limpide doti canore e all'appoggio familiare, riuscì ad entrare al liceo Musicale "Rossini" di Pesaro, seguita da Lena Bordato Renzi e, dal 1904, da Teresa Brambilla Ponchielli. Il costante impegno di Rinalda Pavoni e le umili origini vennero gratificate dalle borse di studio "istituite per allievi meritevoli e bisognosi"<sup>19</sup> e dall'aiuto della concittadina Elisa Petri, che all'inizio del secolo era già un affermato mezzosoprano di caratura internazionale. Nel 1907 debuttò a livello nazionale nell'opera *I pagliacci* di Ruggero Leoncavallo, nel ruolo di Nedda, al Teatro Chiabrera di Savona. Tra il 1907 e il 1914 fu legata professionalmente all'autore campano, che le affidò il ruolo portante di Fleana nell'opera *Zingari*, presentata per la prima mondiale il 16 settembre 1912 al Music Hall Hippodrome di Londra, lo stesso teatro dove aveva impersonato Nedda l'anno precedente. Per ben 22 edizioni interpretò la dolce CioCio San in *Madama Butterfly* di Puccini. Dall'autunno 1916 alla primavera del 1919 Rinalda soggiornò a Malta come primadonna del Royal Opera House, sebbene prediligesse cantare principalmente in Italia. Ne 1923, a soli 38 anni, abbandonò le scene a favore dell'insegnamento nella scuola che tanto aveva creduto in lei in gioventù. In circa vent'anni inscenò, con spiccato talento verista, 37 opere, traducibili in 132 edizioni e 1101 recite, fra le quali si ricordano la prima italiana di *Giovanna d'Arco* al Teatro Vittorio Emanuele di Torino (1914) e quella di *Margot* al Petruzzelli di Bari (1915). La sua ultima esibizione, a 76 anni, avvenne al teatro Gentile di Fabriano il 3 settembre 1961, intonando *La vergine degli Angeli* da *La forza del destino* di Verdi. Spentasi nel 1968, la città di Fabriano le riservò funerali solenni, anche grazie all'"inesausta attività di beneficenza e di promozione culturale"<sup>20</sup> che le valse l'onorificenza della Croce Rossa per meriti artistici. A ricordo di un legame profondo che lega la città di Fabriano a Rinalda Pavoni, si conservano presso l'Archivio del Teatro Gentile due album di ricordi contenenti ritagli, lettere e telegrammi in sua lode e una via cittadina porta il suo nome<sup>21</sup>.

La poliedricità delle donne fabrianesi si manifestò anche in altre aree della vita sociale e della comunità fabrianese. Nelle arti della letteratura poetica spicca, ad esempio, Anna Malfaiera. Nata a Fabriano nel 1926, frequentò senza terminarne gli studi, la Facoltà di lingue e letterature straniere, seguendo le lezioni dei professori Bo, Reborà e Necco, in letteratura francese, spagnola, tedesca, inglese. Animata dalla necessità di viaggiare, avrebbe vissuto brevemente a Parigi e a Roma, considerando la città natale troppo stretta alle proprie esigenze esperienziali. Nel 1961 uscì il suo primo libro di liriche, *Fermo d'avanzale*<sup>22</sup>, seguito, sei anni dopo, da *Il vantaggio privato*<sup>23</sup>. Pur lavorando presso il ministero della Pubblica Istruzione, continuò a dedicarsi all'attività poetica. Nel 1971 usciva *Lo stato d'emergenza*<sup>24</sup> e nel 1984 la prima racconta *Verso l'imperfetto*<sup>25</sup>. La sprezzante poetica di Anna Malfaiera è in grado di regalare immagini vivide, paesaggi naturali, scandite da sillabazioni battenti e ritmiche, ricercate, che richiamano fortemente alla terra natia mai dimenticata. Diverse furono le liriche prese a modello e unite in antologie poetiche italiane, altre ancora tradotte in francese e inglese<sup>26</sup>. Anna Malfaiera, molto attiva anche nella scrittura di testi teatrali tra il 1987 e il 1989<sup>27</sup>, vinse nel 1993 la settima edizione del premio nazionale di poesia "Lorenzo Montano", con la silloge *Il più considerevole*<sup>28</sup>. Si spense a Fabriano nel gennaio 1997. Mantenendone vivo il ricordo, la Società Dante Alighieri istituì in sua memoria la Rassegna Nazionale di Poesia e Narrativa "Anna Malfaiera", un concorso di italiano rivolto agli studenti della scuola primaria e secondaria, e l'amministrazione comunale ha dato il suo nome alla scuola d'infanzia.

Una delle rappresentanti del territorio industriale marchigiano fu anche la cartaiia Elia Contenti. Nata a Fabriano nel 1889, respirò idee progressiste e socialiste familiari e, appena diciottenne, entrò nelle Cartiere Milani, dove già lavoravano due sorelle maggiori. Assegnata inizialmente al reparto "riveditura", prese parte alle rivendicazioni sindacali di inizio secolo, partecipando attivamente allo sciopero operaio del 1908, che portò

19 Intervista a Rinalda Pavoni del 1967, in Giancarlo Pecci, Rinalda Pavoni: La grande artista del popolo fabrianese, Fabriano, Centro Studi Don Giuseppe Riganelli, Arti Grafiche "Gentile", 2007, p. 9.

20 Ivi, p. 120.

21 Lidia Pupilli e Marco Severini, Op. Cit., pp. 207-208.

22 Anna Malfaiera, Fermo d'avanzale, Padova, Rebellato, 1961.

23 Ead., Il vantaggio privato, Roma-Caltanissetta, Sciascia, 1967.

24 Prodotta in collaborazione con Luigi Paolo Finizio e con i disegni di Valeriano Trubbiani, Ead., Lo stato d'emergenza..., Pollenza, La nuova foglio, 1971.

25 Ead., Verso l'imperfetto, Torino, Geiger, 1984.

26 Cfr. Biancamaria Frabotta (coord.), Donne in poesia. Antologia della poesia femminile in Italia dal dopoguerra ad oggi, Savelli, Roma, 1976; Carlo Antognini (coord.), Scrittori marchigiani del '900, t. II, Poeti, Ancona, Tipografia Trifogli, 1971, pp. 305-6; Mario Lunetta (coord.), Poesia italiana oggi, Roma, Newton Compton, 1981.

27 Lidia Pupilli e Marco Severini, Op. Cit., pp. 162-163.

28 Anna Malfaiera, Il più considerevole: poesie, Verona, Anterem, 1993.

alle prime conquiste, e allo sciopero del 12 ottobre 1909 in segno di protesta con le autorità spagnole per la condanna a morte dell'anarchico Francisco Ferrer. Frequentando i gruppi libertari fabrianesi "Carlo Cafiero" e "Pietro Gori" conobbe il futuro marito Ermete Corradi<sup>29</sup>. Nella "settimana rossa" di sciopero generale del 7-14 giugno 1914, indetto in risposta all'uccisione di tre manifestanti avvenuta ad Ancona ad opera della forza pubblica, Ermete venne arrestato (poi liberato a dicembre) per aver partecipato ai fatti<sup>30</sup>.

Pur non figurando l'implicazione diretta agli eventi di Elia Contenti, il suo impegno nel sindacato la portò ad essere sorvegliata dalla Regia Questura di Ancona. Il 7 luglio del 1915 Elia Contenti fu tra i firmatari del "Memoriale presentato al Delegato della rispettabile Ditta P. Milani On. Sig. Giambattista Miliani", in cui venivano avanzate richieste al proprietario della fabbrica. Nell'aprile del 1918, dopo undici anni trascorsi nel reparto "riveditura", venne trasferita e mandata alle "confezioni diverse". Nel marzo del 1920 fu nuovamente spostata ed assegnata al reparto delle "preparazione copertine, cartoni, impaccatura finale". Nel 1921 passò infine alla "vuotatura e scelta buste". La "pericolosità" di Elia Contenti in quanto fomentatrice di conflitto aziendale è riscontrabile ancora in un'informativa della Regia Questura, la quale riportava che "tra i membri più influenti [c'era] Contenti Elia [...] capolega delle operaie"<sup>31</sup>. Nel 1924, durante l'avvento del totalitarismo fascista, la cartara prese parte all'ultimo grande sciopero degli operai della Miliani, prima di licenziarsi l'anno successivo. Nel 1934 Elia venne radiata dall'albo dei sovversivi in quanto non si riteneva più necessaria l'assidua sorveglianza da parte della Regia Questura. Si spense a Fabriano il 3 ottobre 1951<sup>32</sup>.

### 3. Arti a confronto: due donne di Marca

Il contesto artistico trova particolari apporti da parte delle donne marchigiane. Tra i profili più interessanti del settore culturale del Dizionario trovano spazio le figure di Maria Bartoli Spes e di Anna Laurenzi. Entrambe provenienti dal territorio di afferenza anconetana, a distanza di circa cinquanta anni l'una dall'altra, le due artiste fecero delle proprie abilità una specificità espressiva di indubbio riconoscimento nazionale e anche europeo.

Maria Bartoli Spes nacque nel 1888 a Senigallia e, si trasferì molto presto a Tolentino, nel maceratese, fu una delle prime fotografe professioniste indipendenti in Italia e con ogni certezza la prima nelle Marche. Venne introdotta alla professione dal padre Beniamino Bartoli e, con il suo atelier, riuscì ad avere una buona fortuna. Soprattutto negli anni del primo conflitto mondiale le foto- ritratto dei militari assicurarono solidità economica alla famiglia che delegò a Maria la responsabilità dello studio fotografico dopo che il fratello venne chiamato alle armi. Ella fu maestra di Remo Scuriatti e di lui divenne amica. Fu soprattutto una ritrattista ma molto si dedicò anche alla fotografia di paesaggi. Chiuse il proprio studio solo nel 1968 e continuò ad esercitare l'arte nella propria abitazione privata, spegnendosi nel 1981.

Il 24 ottobre del 1939 nasceva, dal pittore Onofrio e da Norina Carletti, Anna Laurenzi. Rimasta orfana di madre all'età di 17 anni, coltivò e intraprese la strada dell'arte sotto la guida del padre che si occupò di restaurare tutti gli edifici di Fabriano nel secondo dopoguerra. Anna, dunque, sviluppò un rapporto materiale con l'arte, una sorta di conoscenza esperienziale e, da autodidatta, iniziò la propria carriera professionale. Iniziò ad esporre nel 1963 a Roma, conquistando immediatamente il pubblico e raggiungendo tra il 1971-1973 l'*acmè* della propria produzione artistica. Il consenso della critica la favorì nel raggiungere una fama internazionale al punto tale che, ancora oggi, molti dei suoi quadri sono esposti in collezioni pubbliche e private in Francia, Germania, Spagna, Portogallo e Sud America. Nonostante il successo Anna non dimenticò mai Fabriano e le sue Marche, vere e proprie dedatarie delle proprie tele. Proprio nella città di Fabriano ella aprì una Galleria-laboratorio che divenne centro di scambio culturale della vita cittadina: politici, artisti, pittori, scrittori, giornalisti frequentavano casa Laurenzi e sovente portavano materiale per avviare discussioni. L'apertura speciale del laboratorio da parte delle eredi Tiziana e Patrizia Beferain occasione delle ricerche per il *Dizionario* ha permesso di inaugurare lo spoglio dell'archivio privato della Laurenzi ricco di riviste, articoli di giornale, opere artistiche, documenti storici, appunti personale, articoli personali sulla situazione socioeconomica e politica del territorio e della nazione.

---

<sup>29</sup> Si sarebbero sposati il 12 marzo 1932. Il 18 ottobre del 1935 Elia rimase vedova e il 9 aprile del 1938 sposò in seconde nozze Nazzareno Borioni, anch'egli cartaiolo, che sarebbe deceduto nel 1943.

<sup>30</sup> ASAn, Fondo della Regia Questura di Ancona, Gabinetto, Ancona, Politici, b. 34.

<sup>31</sup> Ivi, 19 luglio 1922 e Stefano Gatti, "Elia contenti, una sovversiva nella cartiera di Giambattista Miliani", in Giancarlo Castagnari (a cura di), *Le cartare di Fabriano: società, donne, lavoro nei tempi della città della carta*, Fabriano, Fondazione Giancarlo Fedrigoni ISTOCARTA, 2013, pp. 127-151.

<sup>32</sup> Lidia Pupilli e Marco Severini, Op. Cit., pp. 84-85.

L'apporto della Laurenzi per Fabriano e per la storia dell'arte è tutt'altro che limitato. Attraverso le sue tele Anna Laurenzi interpretò perfettamente le sensibilità estetiche del tempo. Da una fase anti-materica passò ben presto alla fase materica e soggettivista: i fiori costituirono la propria *sfraghis*, emblema del rapporto con la terra marchigiana<sup>33</sup>. Si dilettò anche nella scultura, nella modellistica in ferro rimanendo comunque molto affezionata ai colori a olio. Alla pittura ella introdusse anche le figlie, tuttora viventi e promettenti artiste, che omaggiano la madre, venuta a mancare in un incidente d'auto nel 2012, nelle loro opere più significative.



Anna Laurenzi, *Cardi*, Fabriano

#### 4. Conclusioni

Tessere insieme “brandelli” di storie personali, come espresso da Primo Levi, e farli combaciare nel quadro ben più ampio dell'esperienza comune è un esercizio complesso ma altamente gratificante. Quando poi farlo significa omaggiare la vita, l'opera, la passione, la variegata qualità delle donne, in primo luogo, di un territorio ancora poco noto quale quello marchigiano, in secondo luogo, il risultato appare ancor più straordinario.

La terza edizione del *Dizionario biografico delle Marchigiane* dimostra che la strada tracciata è coerente e ben percorribile, e che l'intenso lavoro di giovani studiose e studiosi dalle formazioni multidisciplinari può aiutare a colmare un divario scientifico che indaga storia, società, genere. Ci si augura che il Dizionario possa servire da modello anche per altre realtà consimili che abbiano nella valorizzazione di esperienze umane al femminile il loro focus, affinché non appaiano come eccezioni rispetto a quelle maschili, mostrandosi invece parimenti eccezionali.

---

<sup>33</sup> I cardi, in modo specifico, rappresentarono la metafora per eccellenza delle Marche. Il cardo è infatti un fiore spinoso tipico dei monti sibillini, impiegato per ricette erboristiche e per alcuni dolci tipici di montagna chiamati torciglioni, dei quali la ricetta viene gelosamente custodita dalle vergare (donne massaie dell'entroterra marchigiano).

## L'amicizia lanciata al volo: Giulia Niccolai e Monica Palma

Elisabetta Chiacchella

Mantova, settembre 2007: l'arte contemporanea in esposizione, curata dall'associazione Non Capovolgere presenta "Tra le due sponde", installazioni plastiche e musicali nella Loggia di Giulio Romano sul Rio, per la quarta edizione di *Arte sull'acqua*<sup>1</sup>. L'ispirazione del progetto era nata dalla lettura di un articolo apparso sulle pagine culturali de *Il manifesto* in cui si recensiva il libro di Giulia Niccolai, *Le due sponde*, pubblicato da Archinto nel 2006. Donata Negrini, critica d'arte di Non Capovolgere, acquista il libro e, colpita da ciò che legge, cerca l'indirizzo dell'autrice per poi scriverle una lettera che arriva a destinazione. Niccolai, alla quale da poco, nel 2006, è stato conferito il titolo di Grand'Ufficiale dal presidente Ciampi, risponde fissandole un appuntamento nella sua casa milanese. Lì si presentano, per l'associazione, Donata Negrini e Tiziana Busato, con l'aggiunta di Monica Palma, anch'essa mantovana e *performer* teatrale. Giulia Niccolai nota che "Monica in quell'occasione non è che sgomitasse, ma si faceva avanti in modo spiritoso"<sup>2</sup>, cosicché non ha pensato che esagerasse; le quattro donne trascorrono la giornata insieme e la critica d'arte ricorda che Monica Palma si comportava come se fosse calamitata dalla presenza dell'autrice. Tutte insieme prendono accordi per il progetto *Arte sull'acqua* di quell'anno, che s'ispirerà appunto a *Le due sponde*. Quel giorno di giugno la *performer* anticipa alle altre che a partire dal libro lei metterà in scena una linea d'azione, *Scheggia fra le due sponde*. La notizia viene accolta con incredulità e gratitudine dall'autrice: considerando l'ampiezza del testo, le appare difficile poterlo ridurre a testo teatrale. A settembre però, per l'inaugurazione della rassegna d'arte sul Rio a Mantova, la *performance* ha luogo, Giulia vi assiste e si ferma a dormire da Monica Palma. Da lì la loro frequentazione non si è più interrotta.

Leggiamo dal catalogo di *Arte sull'acqua* di quell'anno chi è Giulia Niccolai:

Nei suoi libri più recenti ci introduce a poco a poco nella sua cronologia privata: incontriamo la sua famiglia –madre americana e padre italiano-, conosciamo i luoghi dell'infanzia e della prima adolescenza nell'Italia fascista e del secondo dopoguerra, ne seguiamo l'attività di poetessa, fondatrice con Adriano Spatola della rivista di poesia sperimentale "Tam tam", e abbiamo notizia delle relazioni con gli altri protagonisti del Gruppo '63 negli anni sessanta e settanta, nonché del profondo legame di stima e di affinità con lo scrittore Giorgio Manganelli. [...] Ma di fronte al suo incontro con il Buddismo tibetano e alla sua decisione negli anni ottanta di intraprendere una nuova strada come monaca buddista, tutti questi avvenimenti subiscono una traslazione dal piano dell'esperienza esistenziale a quello della dimensione spirituale. È in questo passaggio tra le due sponde – dall'affermazione individuale alla pratica della rinuncia (di oggetti, di sicurezze, di desideri), dalla partecipazione attiva all'ambiente letterario alla solitudine della meditazione e della preghiera – che si dona la chiave di lettura di ogni episodio raccontato<sup>3</sup>.

Lasciata la riva del lavoro di fotografa fra Egitto e Stati Uniti, quella dell'avanguardia poetica e della poesia visiva, quella della frequentazione della dolce vita romana che per più di 25 anni, in ordine sparso, avevano costituito la base della sua esistenza nomade, l'approdo al buddismo di Niccolai è quasi sovrapponibile alla pratica della scrittura come *frisbee*: la sua figura ispiratrice dal 1984 in poi sta proprio nelle parole girevoli che si staccano dalla pagina e roteano verso di noi, nella richiesta di essere afferrate al volo e rilanciate.<sup>4</sup> Il mondo quotidiano è l'enorme spazio delle possibilità di senso offerte alla lingua; l'umorismo vi fiorisce costantemente e innumerevoli sono gli episodi che sbloccano la mente, deviandola per attimi dal suo lavoro comune: "I *Frisbees* si chiamano *Frisbees*/ e non poesie. Il loro scopo,/ da più di trent'anni, è quello/ di raccontare (?), cantare (?)/ la libertà conquistata man mano nella vita./ Libertà? Questa sì che è poesia!"<sup>5</sup> E pur non scrivendo più poesie in senso stretto, nel 2016 riceve il premio nazionale Elio Pagliarani alla carriera.

---

1 Le installazioni di *Arte sull'acqua*, curate dall'associazione Non Capovolgere, s'inseriscono nella cornice del Festivalletteratura e sono giunte alla quattordicesima edizione nel 2018.

2 Dal mio colloquio con Giulia Niccolai, avvenuto nella sua casa milanese il 10 settembre 2018.

3 Donata Negrini, "Transiti e soste tra le due sponde", nota introduttiva di *Arte sull'acqua*, Mantova, Publi Paolini, 2007, pp. 7-8.

4 Stefano Bartezzaghi, prefazione di *Poemi & oggetti*, di Giulia Niccolai, Firenze, Le lettere, 2012, p. 7.

5 Giulia Niccolai, *Foto & Frisbee*, Salerno, Oèdipus, 2016, p. 136.



Perciò vorrei attingere, con le mani a conchetta, all'acqua fresca della sua scrittura, là dove l'ispirazione dei *frisbees* si deve in varia forma a Monica Palma: "Monica Palma mi regala questo *frisbee*: four two nata! / Lo sono, eccome se lo sono! / Ma lei l'ha rubato a Ollio e Stanlio?"<sup>6</sup>; "Secondo Monica Palma, io continuo/ a farmi ricoverare in ospedale/ per poter scrivere *frisbees*"<sup>7</sup>; "In un SMS racconto a Giammei [critico letterario, *NDR*]/ la teoria di Monica Palma/ e lui mi risponde: anche Saba/ si faceva ricoverare per scrivere./ E aggiunge: l'importante è che/, anche se ricoverata, tu non stia/ male"<sup>8</sup>.

"E Saba come staba?"<sup>9</sup> "Monica Palma ora insegna l'italiano/ a studenti stranieri. Leggono un testo/ che termina con 'e poi c'era persino la frutta'./ Una signorina del Bangladesh chiede: cosa/ vuol dire persino? Le risponde un'altra/ ragazza del Bangladesh: persino vuol dire/ che ce n'era un po', non era andata persa tutta."<sup>10</sup> "Monica mi racconta di una/ sua lezione sui pronomi/ con gli alunni extracomunitari:/ io guardo le stelle/ tu le guardi/ lei le guarda/ lui le guarda/ noi le guardiamo/ voi le guardate/ loro stellano."<sup>11</sup> "Monica insegna il passato prossimo/ ai suoi studenti:/ 'Lui le ha fatto una domanda,/ lei *ha ha r r i ri ha ri ha ri...*'/ 'HARRY POTTER!'/ *ha risposto* un alunno"<sup>12</sup>.

E ancora:

A Mantova, nell'auto di Monica Palma, tra le tante cose abbandonate a terra, sul/ cruscotto, sui sedili, noto dei biglietti scritti a lei, Prof. d'inglese, dai suoi scolari delle/ elementari. Mentre aspetto Monica che fa la spesa, ne leggo un paio per curiosità./ Sono tutti 'messaggi d'amore': evidentemente sa farsi volere molto bene dai/ piccoli. Quando torna le chiedo come faccia a conquistarsi tutti così/ incondizionatamente, i bambini. "Semplicissimo, dico loro per esempio: se fate i/ bravi, vi dico come si dice 'merda' in inglese"<sup>13</sup>.

È lo stupore a prendere forma nelle parole di Giulia Niccolai e noi sentiamo la gratitudine che prova per il fatto di scoprire un altro volto delle cose, un inatteso punto di vista, ancora fotografico. Le coincidenze non solo si fanno vedere, ma girano e trovano spazio dove spazio non c'è. In fondo che altro è l'umorismo? È la presenza implicita dei paradossi nel linguaggio, è la loro accettazione nella realtà. Da lì sgorga il riso, scintillio e precarietà, l'arte difficile di stare in bilico in una situazione che ogni volta si sdoppia e dove il dentro e il fuori si danno continuamente il cambio. Così l'umorismo, atto transcontestuale molto approfondito da Gregory Bateson, non è tanto un episodio, ma uno stile di interazione che, se può distruggere dei mondi, può anche contribuire a mantenerli in vita, a ripararli, ripristinando il flusso dell'attività ordinaria<sup>14</sup>. L'ultimo *frisbee* che ho scelto di citare, fra vari altri ispirati da Monica, mi sembra la dimostrazione plastica di questa riparazione umoristica dell'attività ordinaria:

All'arrivo alla stazione di Mantova,/ il Servizio Assistenza mi viene a prendere/ al vagone con una sedia a rotelle./ Come al solito chiacchiero con l'inserviente./ È gentilissimo e rifiuta la mancia./ Il Servizio Assistenza va sempre prenotato/ in anticipo, ma il giorno successivo/ arrivo in stazione in tempo per partire/ col treno precedente a quello da me/ originalmente scelto./ Grazie a Monica, troviamo l'inserviente/ dell'Assistenza che, correndo, riesce a portarmi/ al binario 4 in tempo per non perdere il treno./ Anche questa volta – con mio forte disagio –/ rifiuta la mancia. Partita, mi chiama dal cellulare/ di Monica: stanno bevendo un caffè insieme:/ ha già avvisato Milano che arrivo alle 16,50/ (e non alle 18,50), perché vengano a prendermi.<sup>15</sup>

Negli appunti che ho preso durante l'incontro con Niccolai nel settembre 2018, è evidente il ricorrere di alcune parole che spiegano l'enorme rilevanza dell'unione fra umorismo e vacuità, perché nessun fenomeno, affermava Niccolai, ha solidità, indipendenza, compiutezza dalla sua parte, perché ogni cosa che appare è sempre interdipendente da qualcosa. Questa, che in termini tibetani si configura come non esistenza inerente dei fenomeni, riecheggia nella poesia di Monica Palma.

6 Ibidem, p. 120.

7 Ivi, p. 146.

8 Ivi, p. 148.

9 Ivi, p. 149.

10 Ibidem.

11 Giulia Niccolai, *Foto & Frisbee*, Op. Cit., p. 168.

12 Ibidem, p. 170.

13 Giulia Niccolai, *Frisbees della vecchiaia*, Udine, Campanotto ed., 2012, p. 373.

14 Cfr. Gregory Bateson, *L'umorismo nella comunicazione umana*, Milano, Cortina editore, 2006. Questo saggio ha profondamente ispirato un mio articolo dal titolo "L'umorismo in classe", in Anna Ciliberti et alii, *Un mondo di italiano*, Perugia, Guerra edizioni, 2008, pp. 137-143.

15 Giulia Niccolai, *Favole & Frisbees*, Archinto, 2018, pp. 113-114.

Ci vuole vuoto  
ci vuole vuoto  
ci vuole niente sguardo  
ci vuole niente sguardo  
ci vuole richiamo  
ci vuole ricordo libero  
inframmezzo  
al micro macrocosmo.<sup>16</sup>

E ancora nella stessa raccolta *senza fini di logos* leggiamo:

Sono stanca delle cose  
ho sussurrato alle cose  
Smettetela con la mania di esserci  
di voler essere ascoltate  
dette  
contate  
Finitela  
o almeno  
non comportatevi così<sup>17</sup>

Palma, nell'intervista che le ho fatto in settembre, mi ha indicato apertamente e con riconoscenza le varie combinazioni ispirate ai pensieri esposti da Giulia Niccolai nelle conversazioni fra di loro. Il risultato di quel confronto è stato che parole come fotografie si rincorrono nei versi e nei libri della multiforme mantovana. Gong<sup>18</sup>, coincidenze, stupore<sup>19</sup>: la loro azione ha il sapore del risveglio, del sollievo, dell'alleggerimento:

Quella cosa ero e a quella cosa  
così affezionata?  
Diventiamo a noi  
cose di noi, a  
lustrar la differenza  
e intanto andiamo  
con sprovveduta calma,  
ma giusta  
verso frutti che, per fortuna,  
non siamo stati noi a coltivare.  
Voilà la gratitudine.<sup>20</sup>

La consapevolezza di ciò che viviamo, di come lo viviamo, potrebbe colmare di sé tutto il nostro mondo fino ad esaurirci, conducendoci per una maligna eterogenesi dei fini a soffocare ancora dentro il nostro io che ci afferra fisicamente alla gola. Ne fornisco un esempio: nel 1966 e più tardi, fra il 1983 e il 1985, la poeta milanese visse due momenti di grandissimo dolore. Nel '66, dopo la scomparsa di suo marito, non riusciva a guarire da una consapevolezza incessante e nevrotica fissata sulla deglutizione; negli anni '80 ebbe disturbi serissimi legati all'atto del parlare, dell'emettere suoni, dell'articolare il linguaggio. Quest'ultimo periodo da lei viene definito costantemente come discesa agli inferi<sup>21</sup>. Dalla prima malattia la salvò l'analisi (suggeritale da Manganelli), dalla seconda la salvò il buddismo. Ecco, coltivando il fiore delicato dell'empatia, la poeta mantovana è riuscita a immedesimarsi in Niccolai nell'esperienza della sofferenza fisica, ed è sbocciata una figura poetica da quell'inferno; Palma riesce a coglierne la fragranza al volo, all'apparire nella sua mente, grazie a un formidabile verso:

---

16 Monica Palma, *senza fini di logos*, Mantova, Gilgamesh, 2014, p. 81.

17 Ivi, p. 72.

18 Monica Palma, *Frankenstein e dintorni*, Como, Lieto colle, 2012, p. 64.

19 Ivi, p. 69.

20 Ivi, p. 91.

21 Cfr. Giulia Niccolai, *Foto & Frisbee*, Op. Cit., pp. 77-78.

Mancava Malattia per capire Geografia  
di Destino  
ma ora il collo  
si è incurato il serpente  
e so la separazione fra le corde del suolo  
so l'infinito che conta il deglutire<sup>22</sup>

Entrambe, Nicolai e Palma, donne diverse per generazione e compatibili proprio per sensibilità, stanno tessendo una trama che è fatta visivamente del loro parlare; dal 2007 a oggi lo fanno da un luogo di cui vive la loro stessa vita, quello dell'amicizia e della conversazione, il cuore di ogni relazione<sup>23</sup>. Il filo che unisce le due donne non è rosso, ma giallo, ed è di Monica Palma<sup>24</sup>.

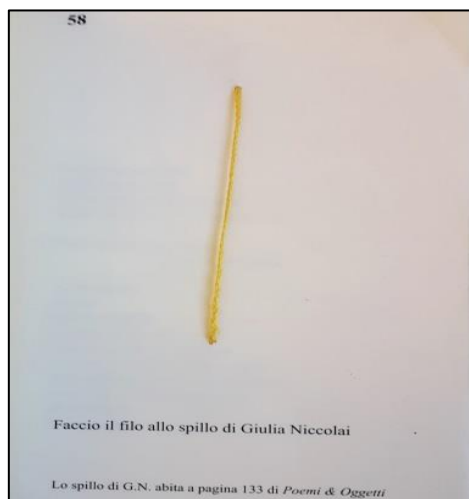


Immagine 1 – Filo giallo di Monica Palma

È in dialogo con questo spillo di Giulia Niccolai<sup>25</sup>.

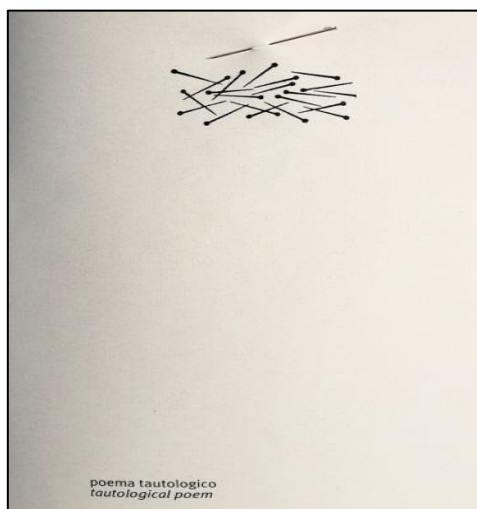


Immagine 2 – Spillo di Giulia Niccolai

Nel divertimento visivo e linguistico c'è uno spessore, c'è una densità testuale. Oso dire che è un'azione poetica diretta a limitare la sovrapproduzione del potere. La sinuosa immaginazione femminile è misura elastica, è economia di mezzi: con gli stessi strumenti della donna di casa, trasfigurati dallo spazio di libertà

<sup>22</sup> Monica Palma, *Lady Enne Enne*, Milano, La vita felice, 2013, p. 92.

<sup>23</sup> Cfr. Liliana Rampello, "Autobiografia di una lettrice", in Virginia Woolf, *Voltando pagina*, Milano, Il Saggiatore, 2011, p. 21.

<sup>24</sup> Monica Palma, *senza fini di logos*, Op. Cit., p. 85.

<sup>25</sup> Giulia Niccolai, *Poemi & oggetti*, Op. Cit., p. 133.

che i femminismi ci hanno permesso di trovare, l'immaginazione ripensa la realtà, riconfigura e dona un diverso oriente alle nostre strutture esistenziali. Bisogna disfare, rifare, cucire, lasciare. Così spuntano il filo e lo spillo dalla pagina: il filo della tessitura, lo spillo dell'imbastitura.

Chiudo il mio contributo con l'evocazione di un fatto davvero peculiare. Nel 1985 per un lungo periodo Palma tratteggiava su qualsiasi foglio, con ripetitività grafica, l'immagine di una donna in canoa. Tredici segni erano sufficienti a farla emergere. Le due donne ancora non si erano conosciute. Il disegno è questo<sup>26</sup>.

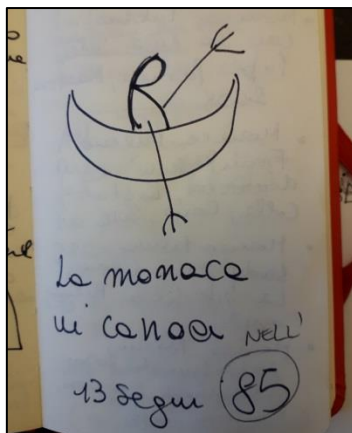


Immagine 3 – Disegno di Monica Palma

E queste sono le parole di Niccolai, che spirano come istantanee dell'eternità, sulle onde di una coincidenza:

I Lama parlano di nostre azioni negative, difetti o "afflizioni mentali". Per diversi anni, dopo aver incontrato il Buddismo nell'85, continuò a tornarmi alla mente con insistenza l'immagine di una grossa cassa da imballaggio di legno grezzo d'abete che – non fissata e legata – nella stiva di una nave, sbatteva pesantemente da una paratia all'altra a causa del rullio e del beccheggio della nave stessa. Un giorno mi venne in mente di cercare "affliggere" sul dizionario. Dal latino "ad-fligere", dice lo Zingarelli, "sbattere", "urtare". Ora sono in canoa, senza bagaglio appresso.<sup>27</sup>

La buddista poeta e la *performer* poeta sono in acqua, per combinazione, su singole imbarcazioni leggere: credo che stiano andando nella stessa direzione.

---

<sup>26</sup> Disegno eseguito sul mio taccuino di appunti da Monica Palma, nel settembre 2018.

<sup>27</sup> Ivi, p. 359.

## La battaglia del sesso. La trasformazione del rapporto di coppia nella canzone italiana (1966-1989)

Emiliano Longo

*La battaglia del sesso (Batracomiomachia)* è una canzone scritta da Giancarlo Bigazzi per il cantautore Raf e pubblicata nel 1989. Vi si racconta, a colpi di metafore surreali, delle difficoltà che intercorrono all'interno di una relazione amorosa, vissuta come "un bell'incontro di boxe", in cui entrambi i contendenti indossano i guantoni: "E siamo tutti matti, / siamo fatti e il sesso / scatena guai nei letti".

Uno scenario impensabile, nella canzone italiana, fino a poco più di vent'anni prima, quando prevaleva ancora una visione edulcorata del rapporto di coppia e una idealizzazione della figura femminile, quale era stata lungamente preparata, nel corso degli anni Cinquanta, per esempio dai brani in gara al Festival di Sanremo<sup>1</sup>.

Non intendo indagare, in questo contributo, semplicemente l'evoluzione della percezione della donna da parte del mondo maschile, ma più in generale come viene raccontato in canzone il legame a due. A partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, si osserva infatti un mutamento nella descrizione delle relazioni, che sembra risentire della rivoluzione sessuale in corso, dell'affermarsi della seconda ondata del femminismo e dell'imporsi della donna quale soggetto sociale inedito, fortemente intenzionato ad ottenere parità sul piano dei diritti civili.

Come è noto, le protagoniste di questa fase della storia del femminismo, scaturita dalla contestazione studentesca del 1968, riescono a rompere uno schema millenario di subordinazione al maschio dominante, *pater familias* e autoritario, rivendicando uno spazio per sé e soprattutto una autonomia psicologica fino a quel momento impensabile nell'ottica maschile<sup>2</sup>.

È a questo punto che la canzone può essere utilizzata come sismografo di una trasformazione radicale tutta interna alla coppia, che modifica i propri equilibri e le proprie modalità di comunicazione: stravolta una morale condivisa per secoli, fondata su parametri fino allora indiscutibili, la fine degli anni Sessanta segna un punto di non ritorno e la canzone stessa si apre a nuovi scenari e nuove narrazioni.

Perdono infatti il monopolio i piagnistei per la fine di un amore (per esempio *L'ora di piangere*, Lucio Dalla, 1965; *Il mondo*, Jimmy Fontana, 1965; *C'è una strana espressione nei tuoi occhi*, Rokes, 1965; *Adesso sì*, Sergio Endrigo, 1966) le pretese stilnoviste e maschiliste (*La ragazza di via Frattina*, Gianni Meccia, 1962; *Sabato triste*, Adriano Celentano, 1963, ancor più emblematico: "Questo sabato è triste perché / la mia donna non c'è [...] ma se rientra la picchio davvero: / deve capir che così, no, non va!"), nonché le idealizzazioni romantiche (*Innamorati a Milano*, Memo Remigi, 1965) e si comincia a descrivere la relazione in tutta la sua drammatica realtà.

Due artisti in particolare, Luigi Tenco e Lucio Battisti, sembrano più di altri attraversare il crinale: accusano il colpo dell'improvvisa apparizione di una figura femminile inedita – imprevedibile e imprevedibile – e reagiscono con orgoglio maschile alle "ferite" inferte da un nuovo modello di donna che non accetta più di essere eterodiretta.

In questo percorso, un significativo punto di partenza è a mio avviso il brano *Se sapessi come fai* (1966) di Tenco, di cui si considerino i versi: "Se sapessi come fai / a fregartene così di me. / Se potessi farlo anch'io / ogni volta che tu giochi col nostro addio [...] / Vorrei che per un giorno solo / le parti si potessero invertire. /

---

1 Gianni Borgna, *L'Italia di Sanremo. Cinquant'anni di canzoni, cinquant'anni della nostra storia*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 25-34.

2 Senza considerare il coronamento della lunga lotta per il suffragio, sono la letteratura e il cinema a offrire le prime rappresentazioni di individui femminili tanto indipendenti quanto inquietanti: è il caso del romanzo *Lolita* di Vladimir Nabokov (1955), in cui – al di là della scabrosa e inopportuna storia di pedofilia – è possibile individuare un modello di donna-bambina pericolosamente autonoma, perché in grado di tenere in scacco persino un adulto. Anche in virtù dell'omonima trasposizione cinematografica di Kubrick (1962), il cinema lanciò personaggi quali Catherine Spaak, Claudia Mori e Stefania Sandrelli, giovanissime e indipendenti. Così il barone Cefalù, in *Divorzio all'italiana* (1961), crede di essere il padrone del gioco, ma in verità l'azione è condotta in ultima analisi dalla provocante Angela. La "democratizzazione del lusso", con la vendita dei lipstick (Cfr. Emanuela Scarpellini, *L'Italia dei consumi. Dalla Belle Époque al nuovo millennio*, Bari, Laterza, 2008, p. 161) e la rivoluzione degli short, del bikini, del topless e della minigonna, per non parlare della pillola anticoncezionale, faranno il resto.

Quel giorno ti farei soffrire / come adesso soffro io”. Non che prima la canzone escludesse dal proprio archivio tematico le storie d’amore prive di lieto fine (anzi, ho fatto riferimento ad abbondanti situazioni lacrimose), ma in questo brano colpiscono il senso di impotenza e il rancore del protagonista, in balia degli sbalzi d’umore della propria ragazza, che si traducono in un covato desiderio di vendetta.

In più di un’occasione, a dire il vero, Tenco sembra incarnare un tipo maschile che, stanco di decodificare i comportamenti femminili, risponde con cinica indifferenza alle lusinghe dell’amore: è il caso ad esempio di *Mi sono innamorato di te* (1962) “perché non avevo niente da fare”.

È dello stesso 1966 l’esordio di Lucio Battisti, che lavorerà in sinergia con Mogol fino al 1980: a differenza di Tenco, che rimarrà un artista incompreso alle masse fino al tragico epilogo del gennaio 1967, Battisti sfornerà una serie innumerevole di successi, destinati a trasformarsi in *evergreen*. Benché l’artista laziale operi nell’epoca dell’azione collettiva e delle sue successive degenerazioni – quando qualsiasi espressione culturale sarà letta e interpretata attraverso la lente deformante della politica – le sue canzoni, per lo più interpretate come “leggere”, riescono a far breccia nel cuore degli italiani.

Curiosamente, sono in pochi ad accorgersi che diversi brani della coppia Battisti-Mogol sono intrisi di maschilismo e pervasi da livore (che a volte si traduce in cinico distacco) nei confronti della donna: uno di questi è Dario Fo, che mette alla berlina il duo musicale, accusato di misoginia, nella *pièce* teatrale *Parliamo di donne*. Va detto – a onor del vero – che l’acredine o l’indifferenza, manifeste nei brani del cantautore laziale, sono sempre frutto della sofferenza scaturita da una precedente delusione amorosa. Si consideri per esempio *Io vivrò (senza te)* (1968), che ha inizio con il verso “Che non si muore per amore, / è una gran bella verità”, preludio comunque a un lungo ritornello di lacrime amare; oppure *Dieci ragazze* (1969), dove il protagonista, giacché ha visto “un uomo che moriva per amore” e un altro “che più lacrime non ha”, pensa bene di crearsi un harem di “tipi” femminili, ognuno dei quali preposto a una mansione funzionale alle aspettative maschili.

Nel frattempo, in *Una ragazza in due* (1966), due componenti del complesso I Giganti si confrontano sulla strategia più efficace per tenere legata a sé la partner, evidentemente percepita come sfuggente: se uno dei due intende trattarla bene, al pari di una principessa, l’altro sostiene che la tattica da seguire deve essere quella opposta (“La tratterò male / e lei mi amerà”). Le donne – e con esse, la morale corrente – stanno infatti rapidamente cambiando: qualcuno forse pensa sia opportuno correre ai ripari, in qualunque maniera.

Che la figura femminile risulti incomprensibile ai più è ben testimoniato da brani come *Dolce di giorno* (“Dolce di giorno, / fredda di sera, / sì, tu ogni volta / cambi bandiera”), del 1966, e *Mary oh Mary* (“Vorrei saper chi sei / quando sopra il volto hai / quell’espressione angelica / e sembri una donna che prega. / Vorrei saper chi sei / quando gli occhi azzurri tuoi / diventano coltelli / scagliati dalla mano di una strega”), del 1970, entrambi scritti da Lucio Battisti e Mogol (il secondo interpretato da Bruno Lauzi). D’altro canto, la rivolta delle donne è già da tempo manifesta in canzone: basti pensare a *Nessuno mi può giudicare* (Caterina Caselli, 1963) o a *La bambola*, (1968, Patty Pravo).

Dopo il bikini, il topless e la pillola anticoncezionale, a mettere in discussione definitivamente valori secolari è la legge Fortuna-Baslini sul divorzio, votata nel 1970, anno in cui l’angelo della morte cala sulla coppia del film *Love Story*: Jennifer, di umili origini, è una ragazza emancipata e indipendente, mentre Oliver, figlio della buona borghesia, si ribella al padre, contrario alla sua relazione con una giovane di diversa estrazione sociale; decidono di convivere senza sposarsi e il loro rapporto prosegue felicemente, fino alla prematura scomparsa di lei. Sembra quasi un segnale, un’inconscia profezia: le storie d’amore, anche quelle che stanno al passo con i tempi, sono ormai destinate a spegnersi.

È dello stesso anno la pellicola *Anonimo veneziano* in cui, sullo sfondo di una Venezia romantica – con echi di Thomas Mann – e di un’Italia in attesa della legge sul divorzio (che sarà votata a dicembre), fa nuovamente capolino il tema della morte: questa volta, a farne le spese è il marito di una coppia separata, pur ancora unita da un appassionato sentire comune.

Se ora prestiamo attenzione alla canzone, possiamo individuare in un brano dello stesso 1970, *Chi non lavora non fa l’amore* un manifesto quanto mai significativo: l’“operaio” Adriano Celentano viene ricattato dalla moglie Claudia Mori, che minaccia lo sciopero dell’attività sessuale se il marito non smetterà a sua volta di astenersi dal lavoro. I toni sono tesi, pur nella leggerezza del brano, e la Mori sa bene il fatto suo. Quella che fino a pochi anni prima si autodefiniva “La coppia più bella del mondo”, ora mette in scena un momento di tensione, cedendo per il momento lo scettro dell’amore ideale ad Al Bano e Romina Power e alla loro *Storia di due innamorati* (1970).

Forse non troppo casualmente, nel 1971, in *Sotto le lenzuola*, Celentano racconta di un tradimento e dei successivi sensi di colpa: “Io amo lei / soltanto lei / ma perché mai / l’avrò tradita?”.

Di tradimento ha già cantato Battisti in *Non è Francesca* (1969), ma il tema tornerà per esempio in *Buonasera, dottore* (1975), vera e propria rappresentazione in musica di un adulterio, inscenata da Claudia Mori e Franco Morgan: il fedifrago è comunque sempre un uomo.

Nel 1973, una risposta sembra levarsi da Patty Pravo con *Pazza idea*, canzone in cui una donna afferma palesemente di pensare a un altro uomo mentre fa l'amore con il proprio compagno: il tradimento avviene solo col pensiero, ma è già significativa l'ammissione pubblica di tale intimo dramma, che di certo ha radici antiche. Tenuto conto che il tradimento femminile era già stato affrontato da Claudio Baglioni in *Signora Lia* (1970) – personaggio che pure torna dal marito pervasa dai sensi di colpa – e che un pensiero adulterino aveva forse sfiorato la donna di cui canta Adriano Celentano in *Una carezza in un pugno* (1968), la novità consiste nel fatto che il tema viene affrontato apertamente proprio da una donna: “Pazza idea / di far l'amore con lui / sognando di stare ancora insieme a te”.

Sullo scorcio degli anni Settanta, la coppia è dunque minata al suo interno da un forte sentimento di insofferenza che induce alla fuga, anche se il matrimonio quale tomba dell'amore è un *topos* di origine antica. Nella vicenda narrata in *Alice* (1973) da Francesco De Gregori, un giovane si ribella a questa convenzione, quindi perde il controllo e grida: “Ma io non ci sto più!”. È ancora troppo presto perché possa essere compreso un comportamento del genere e così non uno, bensì *tutti* gli astanti pensano che “lo sposo è impazzito oppure ha bevuto”. Sarà semmai la responsabilità paterna (“La sposa aspetta un figlio / e lui lo sa”) a costringere il ragazzo a retrocedere dai propri propositi.

In un altro brano del duo Battisti-Mogol, datato sempre 1973, *Questo inferno rosa* (il titolo è già di per sé significativo), riemerge il luogo letterario del matrimonio-prigione: vi si racconta – naturalmente da un punto di vista maschile – del terribile mutamento in atto nella protagonista, che si è imborghesita, abbandonando le aspirazioni libertarie che l'avevano animata ai tempi della contestazione. Il marito, sconsigliato, constata che “le mura di un castello hai alzato intorno a noi / e olio bollente sugli altri getti oramai”<sup>3</sup>. La coppia descritta nelle canzoni sembra dunque ormai incapace di uscire dalla fortezza-prigione che la rinchioda.

Tornerà sul tema Roberto Vecchioni in *Montecristo* (1980): utilizzando (come sempre) un personaggio letterario come specchio di sé e della propria vita – in questo caso Edmond Dantès de *Il conte di Montecristo* –, sceglie il carcere e l'isola toscana quale metafora del proprio matrimonio (“Visto dall'alto mi sembrava un Paradiso in mezzo a quei sentieri. / Di tutto mi aspettavo tranne che una spiaggia di carabinieri”), mentre il padre del cantautore è rappresentato dall'abate Faria, che suggerisce a Roberto di trovare il prima possibile una via di fuga<sup>4</sup>.

Non solo, dunque, il matrimonio è da alcuni ormai vissuto come una forzatura carica di sofferenza, ma c'è anche chi non ne contempla neppure l'avvio: “Non sono capace di stare normale: / non voglio infilare un vestito nuziale”, canta Jo Squillo, leader delle Kandeggina gang, in *Skizzo Skizzo* (1981).

Nozze a parte, è la vita di coppia stessa a risultare insoddisfacente: “tutto il resto è noia”, scrive Franco Califano (1977) e aggiunge Vasco Rossi: “Ci limitiamo a vivere dentro nello stesso letto / un po' per abitudine / o forse un po' anche per dispetto” (*La nostra relazione*, 1978). Il tema di un rapporto avvelenato dalla *routine* era comunque stato anticipato da Francesco Guccini in *Lui e lei* (1970) e da Claudio Baglioni in *Io, una ragazza e la gente* (1971).

Persino Albano e Romina, percorrono una parabola – che inizia con la già citata *Storia di due innamorati* (1970) e approda alla malinconica *Oggi sposi* (1991), preludio alla reale separazione della coppia – il cui acme è rappresentato da *Sharazan*, del 1981 (“Stretta tra le braccia tue / la mia idea di libertà”, dove si può notare che la libertà femminile, conseguita dopo tante lotte e battaglie, è ridotta a mera custodia maschile).

Intanto, si affermano i rapporti “aperti” – direttamente sgorgati dalla liberazione sessuale – o addirittura “sperimentali”: “Il primo amante in fondo è come il primo amore” (*Due giornate fiorentine*, Roberto Vecchioni, 1977); “E tu... / e noi... / e lei... / fra noi...” (Patty Pravo, *Pensiero stupendo*, 1978); “Il triangolo no, / non l'avevo considerato! / D'accordo ci proverò: / la geometria non è un reato” (*Triangolo*, Renato Zero, 1978); “Sì ma qui, / che l'amore si fa in tre [...]” (Enzo Jannacci, *Io e te*, 1979).

Il 1974 registra un ulteriore strappo. È l'anno del referendum sul divorzio e della sconfitta della coalizione antidivorzista ma anche della pubblicazione di due brani a mio avviso paradigmatici: *Volevi un amore grande* e *Bella senz'anima*, interpretati rispettivamente da Loredana Bertè e da Riccardo Cocciante. I due artisti sembrano quasi salire sul *ring*, facendosi portavoce l'uno del genere maschile, l'altra di quello femminile, e

<sup>3</sup> Gianfranco Salvatore, Mogol-Battisti. L'alchimia del verso cantato. Arte e linguaggio della canzone moderna, Roma, Castelvecchi, 1997, pp. 294-295.

<sup>4</sup> Sergio Secondiano Sacchi, Voci a san Siro, Milano, Arcana, 1992, p. 130.

mettendo in scena un dramma universalmente condiviso. Come a dire: fino a questo momento si è solo scherzato, ma adesso bisogna prendere atto ufficialmente che qualcosa, tra uomo e donna, si è definitivamente rotto.

In *Volevi un amore grande*, incluso in *Streaking*<sup>5</sup>, primo album della Bertè (all'interno della busta, l'artista è ritratta nuda in diversi scatti fotografici), l'interlocutore è un ragazzo, spietatamente denigrato dalla ex fidanzata. Lui, che amava frequentarla anche perché remissiva, è ora completamente spiazzato, dal momento che la giovane si è ribellata a questo ruolo subordinato ed è "volata via". Il sarcasmo della Bertè lascia trasparire un velo di sadismo – che ha il sapore di una vendetta generazionale e di genere<sup>6</sup> – nell'infierire su un uomo che "voleva un amore grande", uno di quegli amori "che cambiano una vita": prima "burbero", poi umiliato, l'uomo è deriso e definito "pulcino". Da un lato, la Bertè sembra evidenziare come – in tempi di amore libero – risulti anacronistico sognare una storia che duri una vita intera, ma soprattutto lascia trasparire l'immagine stereotipata dell'uomo mediocre che, pur difendendo a parole l'ideale della famiglia, si comporta da tiranno al suo interno, per magari concedersi altrove alcune "libertà". Svelando che "tu eri solo un flirt" e che "hai sbagliato tutto ormai / su di me", la cantante mette l'uomo di fronte a una cruda realtà: le donne sono cambiate e gli uomini non sono più in grado di incasellarle, né interpretarle.

Il punto di vista maschile pare allora incarnato da Riccardo Cocciante che, con *Bella senz'anima*, sembra rispondere all'artista calabrese, quasi fosse stato lui l'"ex" di *Volevo un amore grande*: "Vivere insieme a te, / è stato inutile / tutto senza allegria, senza una lacrima [...] / Nella tua trappola, ci son caduto anch'io. / Avanti il prossimo: / gli lascio il posto mio! / Povero diavolo / Che pena mi fa!". I celebri versi "E adesso spogliati, / come sai fare tu!" sono stati poi duramente contestati da alcune organizzazioni femministe<sup>7</sup>.

Parimenti, in *Era già tutto previsto* (Riccardo Cocciante, 1975), una ragazza inaugura una nuova relazione tradendo il precedente compagno. Di qui, lo sconforto del protagonista, tradito a sua volta: comprende infatti troppo tardi che avrebbe dovuto prevedere il comportamento coatto della fidanzata.

Il maschio, dunque, viene sempre più spesso messo in scacco o punito per i propri comportamenti, come accade in *Piange il telefono*, successo di Domenico Modugno del 1975: "Dille che son qui / che soffro da sei anni! [...] / Anche se grido 'Ti amo!', / lo so che non mi ascolterà".

In *Volo AZ504* (1976), gli Albatros di Toto Cutugno raccontano dell'amaro "risveglio" di un uomo che prende atto che la donna con cui credeva di iniziare una relazione stabile lo ha in realtà illuso. Noncurante delle suppliche, la giovane gli fa presente che "fuori" esiste un "cielo" pieno di amori che lei non può fare a meno di sperimentare. La canzone si conclude con l'urlo straziante di Cutugno (in parte coperto dai rumori del motore dell'aeroplano su cui la ragazza è salita per partire), che implora: "Sandra! Aspetta! Ti amo! Sandraaa!".

Emerge allora il ritratto di un uomo disingannato (*Sotto il segno dei pesci*, Antonello Venditti, 1978) e sperduto, quasi fosse un bambino in cerca di coccole (*Vorrei*, Roberto Vecchioni, 1979), che in ultima analisi non riesce a vivere senza una donna accanto: "Io / se lascio te son solo", canta Bruno Lauzi (*Amore caro, amore bello*, di Battisti-Mogol, 1970)<sup>8</sup>.

Sgorga allora spontaneo il quesito posto da Rino Gaetano nel 1980: "Vile maschio, dove vai?" (1979) e, se Donatella Rettore si lamenta più volte nei suoi brani di questa ormai cronica debolezza maschile, a tratti tornano a manifestarsi il compagno-padrone (*Sei bellissima*, Loredana Bertè, 1975) o il "pappagallo" sbruffone, erede del "tipo" descritto da Fred Buscaglione, che tuttavia viene infine smascherato e deriso: in *Ma che idea* (Pino D'Angiò, 1980), è la donna, ancora una volta, a trionfare ("È maliziosa, ma saprà / tenere a bada un superbullone buffo come te").

Se i due universi maschile e femminile sembrano non trovare punti di contatto né una modalità di comunicazione adeguata, *solitudine* diventa la parola-chiave per interpretare il periodo: essa si declina fino alla masturbazione, a cui sovente in questi anni fanno riferimento autori e interpreti (sia uomini che donne): si considerino in particolare Francesco Guccini (*L'avvelenata*, 1976), Lucio Dalla (*Disperato erotico stomp*, 1977), Anna Oxa (*Fatelo con me*, 1978), Vasco Rossi (*Albachiara*, 1979), Gianna Nannini (*America*, 1979),

<sup>5</sup> Il termine indica una pratica, diffusa nel periodo della contestazione, consistente in una corsa effettuata in luogo pubblico da persone completamente nude (Cfr. treccani.it).

<sup>6</sup> Ha scritto la Bertè stessa nella propria autobiografia, *Traslocando*. È andata così (Milano, p. 81): "Così cominció il periodo dei fidanzati cambiati come fazzoletti. Relazioni usa e getta, senza nessuna importanza [...]. Gli uomini li cacciavo. Me li scopavo, ma solo se volevo. Ero io la predatrice [...]. Ero stata ferita dall'amore e dall'amore mi difendevo con cinismo".

<sup>7</sup> Cfr. Enrico Derogibus, *Dizionario completo della canzone italiana*, Firenze, Giunti, 2010.

<sup>8</sup> Solo per fare un esempio, nel film *Io so che tu sai che io so*, del 1982, Fabio Bonetti (Alberto Sordi), che pur in precedenza ha tradito la moglie, quando scopre che quest'ultima a sua volta ha avuto un rapporto occasionale con un altro uomo, prende in considerazione l'ipotesi di suicidarsi.



Amanda Lear (*Ho fatto l'amore con me*, 1980), Roberto Vecchioni (*Montecristo*, 1980), Fiorella Mannoia (*Caffè nero bollente*, 1981).

Paradossalmente, è proprio l'atto sessuale – la cui liberazione da censure e tabù è stata una delle istanze portanti della contestazione – a complicare il quadro: se da un lato viene gioiosamente ostentato (*A far l'amore comincia tu*, 1977; *Tanti auguri*, 1978, entrambi interpretati da Raffaella Carrà) o affrontato con la giusta serenità, come un obiettivo generazionale finalmente conseguito (diversi sono i brani in cui si affronta il tema della “prima volta”: *Lailolà*, Donatella Rettore, 1976; *Due ragazzi nel sole*, Collage, 1976; *La prima volta*, Andrea e Nicole, 1976; *Ragazzina*, Luca D'Ammonio, 1977), dall'altro viene vissuto come l'ennesimo problema della coppia, fino a diventare un muro divisorio<sup>9</sup>. Lo puntualizzano ad esempio, con modalità differenti, Renato Zero (*Sesso o Esse*, 1978), Enrico Beruschi (“Ma come? Non è mica un aeroplano! / Ma, se è vero che ci amiamo, / non dovresti domandarmi / ‘Cusa l'è ches chi?’”: *Sarà un fiore*, 1979) e Gianni Bella (“Fare l'amore una volta in più / sarebbe come non farlo”: *Questo amore non si tocca*, 1981). Laddove infine Luca Carboni chiede alla protagonista di *Farfallina* (1987) – che in realtà è una vera farfalla – se “il sesso / è un problema / oppure no?”, la risposta la fornisce Raf in *La battaglia del sesso* (1989): sì, lo è. D'altronde, come ricorda Rino Gaetano, con gli anni Sessanta è cominciato “un mondo diverso / ma fatto di sesso” (*Gianna*, 1978).

Come risponde il genere maschile a quanto descritto finora? A un certo punto, osserviamo un moto di orgoglio, che a partire da Tenco e Battisti tende ormai a generalizzarsi. Renato Zero parla di “caos” (*Il caos*, 1976) e, se l'uomo pare manifestare una timida reazione all’“imboscata” femminile (“Bussa dieci volte, mille volte, tanto non ti sento!”), in ultima analisi, ancora una volta cede (“insisti un'altra volta non è detto che non aprirò”): si tenga del resto presente che il protagonista di *Era già tutto previsto* di Cocciante ammette di essere stato lasciato perché “troppo buono”. Si considerino poi i seguenti versi tratti da *L'amore non ha padroni* (1975), in cui Antonello Venditti invita la propria compagna a non cadere nella trappola della dipendenza psicologica: “E se sei delusa, / se ogni cosa della vita ti fa male, / non guardarmi – ti prego! – / come la tua strada principale, / come se fossi, / come se fossi il tuo maestro elementare!”. Ancora Zero, in *L'ambulanza* (1977) si affranca da una relazione squilibrata, assicurando che “dei miei collassi non avrai ragione tu”: è consapevole del pericolo corso frequentando una “strega”<sup>10</sup>, che adesso è libera di mietere un'altra “vittima”. Battisti, poi, è addirittura parossistico: “Non sento niente, no / Adesso niente no: / nessun dolore!” (*Nessun dolore*, 1978).

Questo è nulla: nella fase più acuta del terrorismo, il linguaggio delle canzoni riflette la violenza della lotta armata e si insinua subdolamente nella narrazione delle storie d'amore. Aumenta così l'utilizzo di ingiurie ed epiteti (all'indirizzo femminile), ma anche la menzione di armi di ogni sorta con cui “colpire” (da ambo le parti) il partner. Sono indizi di astio e rancore montanti anzitutto verso la donna emancipata, ormai imprevedibile e non più riconducibile all’“ordine”, ma anche della delusione e rabbia di quest'ultima nei confronti di un uomo spaventato e rancoroso.

Odio e desiderio di *revanche* maschili iniziano a serpeggiare in canzone decisamente in ritardo rispetto per esempio al cinema<sup>11</sup>, anche se il *mood* di un rapporto violento e burrascoso viene preannunciato nel 1973 dalla

9 Di certo non ha aiutato la diffusione della pornografia nel corso degli anni Settanta, genere che si insinua subdolamente nelle canzoni dell'epoca, fino a manifestarsi apertamente in brani come *Questo amore non si tocca* (Gianni Bella, 1981: “È sempre un'avventura rimettersi con te, / ma io non ho paura: del porno sono il re”) o *Porno in TV* (Stadio, 1984: “Come un porno nella TV/ che si è rotta e non va più, / quindi il porno lo facciamo io e tu”).

10 Soprattutto, sulla scorta del movimento americano WITCH, la donna italiana si autoproclama “strega” e tale viene percepita da parte dell'universo maschile, dal momento che incute un timore atavico. Il termine viene utilizzato da Bruno Lauzi in *Mary! Oh, Mary* (1970), Renato Zero in *Un uomo da bruciare* (1976) e, come si è visto, in *L'ambulanza* (1977), mentre alla figura della strega sono dedicati interi brani: di Vasco Rossi (*La strega* (la diva del sabato sera), 1979), Angelo Branduardi (*La strega*, 1979) e Roberto Vecchioni (*La strega*, 1980). Risponde Rettore, trasformandosi lei stessa in “strega” e pubblicando il brano *Stregoneria* (1980), per giocare a spaventare il pubblico. Non va dimenticato che, nell'autunno 1978, il secondo canale trasmette il programma televisivo *Stryx* (“stryx” è termine latino – il cui significato è “barbagianni” – da cui deriva l'italiano “strega”). Intanto, al cinema escono *Halloween. La notte delle streghe* (1978) e *Mia moglie è una strega* (1980).

11 Ritengo opportuno evidenziare l'incidenza del cinema. È questo il periodo del filone delle metropoli “violente” (per esempio *Roma violenta*, 1975; *Milano violenta*, 1976) e di alcuni lavori che illustrano un universo vendicativo, rancoroso e sadico, a tratti delirante: si considerino solo *Un borghese piccolo piccolo* (1977) e *Il mostro* (1977). In particolare, la denigrazione della figura femminile risale agli anni Sessanta: tra i primi film, si considerino *L'orribile segreto del dr. Hitchcock* (1962) o *La frusta e il corpo* (1963). La cinematografia si mosse precocemente in una sorta di reazione antifemminista, mettendo in scena situazioni torbide di complicità malata tra uomo e donna: si pensi allora a *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970) e a *Lo strano vizio della signora Ward* (1971) – che segna l'esordio del thriller all'italiana (la sua uscita nelle sale cinematografiche è preceduta di pochi mesi da *L'uccello dalle piume di cristallo* di Dario Argento, in

*Canzone degli amanti* di Patty Pravo: “E in questa stanza senza culla / ogni mobile può dire / le battaglie e le tempeste” (1973).

Nella già citata *Due giornate fiorentine*, Vecchioni racconta del primo tradimento della moglie Irene, cui rivolge un appellativo inequivocabile: “Ho pensato: “Ma brava!”. / Va beh, ho pensato ‘*Puttana!*’”. Il brano risale al 1977 e, come si evince, si stanno decisamente alzando i toni<sup>12</sup>.

La tensione si taglia con il coltello (a proposito di armi) sullo scorcio di fine anni Settanta e il botta-risposta fra uomo e donna è davvero impressionante: “Guarda che tipo assurdo, ma che donnaccia: / se la ripesco per strada, *le spacco la faccia!*”, canta Fabio Concato in *Pussy* (1978), mentre di nuovo Vecchioni, in *Stranamore (pure questo è amore)* (1978), ricorda che “ti ho sparato sulla bocca invece di baciarti / perché non fosse troppo lungo il tempo di lasciarti”.

Risponde Raffaella Carrà in *Sono nera* (1978) (“Sono nera, / questa sera sono nera nera nera / Ho paura: sarà meglio che io metta la sicura [...] / Chi mi tocca, ve lo giuro, prendo e *sparo*: prendo e sparo! / [...] Spacco tutto / ma nel mare di sicuro non mi butto”), coadiuvata da Stefania Rotolo nell’emblematico brano *Spaccotutto* (1978), costellato di una serie di inequivocabili suoni onomatopeici (“*Crash, boom, crash, boom*”).

Nel 1979, un esordiente Alberto Fortis al vetriolo, già fustigatore del produttore Vincenzo Micocci (“Vincenzo io ti ammazzerò! / Sei troppo stupido per vivere”) e dei politici romani (“E vi odio a voi Romani, / io vi odio tutti quanti”), indirizza il proprio *pamphlet* contro una fanciulla da lui ritratta *Nuda e senza seno* (1979): “E all’*insalata fatta col tuo seno* / ci voglio aggiungere un po’ di cervello / ma il tuo, scusa e arrabbiati con Dio, / non mi sembra del più bello / e ce ne aggiungo un po’ del mio!”.

Loredana Bertè, in *Robin Hood* (1979)<sup>13</sup>, narra di un individuo “insensibile all’amore”. Infatti, “la passione non lo tenta. / Con le donne è un gran signore: se le vuole, le *violenta*”, mentre Rettore cade vittima di uno *stalker* e della magia nera in *Salvami* (1979): “Sento una fitta di *odio* mortale. / Mi piego al dolore, ma non posso scappare: / ovunque io vada mi può riacciuffare, / perché mi detesta e mi vuole ammazzare”.

C’è violenza verbale (che si spiega con la rabbia per una serie di tradimenti subiti e con l’impotenza di fronte a una relazione che si sta concludendo) anche in *Vorrei* di Vecchioni (1979): “Io vorrei / *fare a pezzi* il ricordo di un treno, / i tuoi treni / e quell’uomo che vedi e che tremi. / Io vorrei / *ammazzarlo* per farti tornare / sulle scale, / con la voglia di ricominciare”.

È ironico Renato Zero quando, in *Amore sì amore no* (1980), narra di un uomo e una donna sull’orlo di una crisi di nervi, eppure la situazione che ritrae la dice lunga sulle condizioni in cui versa la coppia italiana: “Usi ogni volta l’*accetta* se non ti do retta / e, se bevo e gioco, prendi e *mi dai fuoco!* / Se amo fare quello, / metti mano al *coltello* puntando verso il mio pappagallo. / Amore sì, amore no: / troppo *violento* è questo amore ti dirò”. *La guerra dei Roses* è di là da venire, ma pochi mesi prima era uscito *Kramer contro Kramer* (1979). E forse non è un caso.

Un complesso d’Edipo irrisolto fa da sfondo a *Profumi, balocchi e maritozzi* (1980), dello stesso Zero, in cui una mamma apprensiva e decisamente mascolina viene infine eliminata a colpi di pistola da un figlio in cerca di compagna/o e, soprattutto, di affrancamento dalla tentacolare Grande Madre.

Di un incomprensibile sarcasmo è invece permeato *Galeotto fu il canotto* (1981), un altro brano del cantautore romano: l’opportunità di una gita in canotto si tramuta, per il personaggio interpretato da Zero, in un’occasione per “far fuori” la propria compagna, la cui morte per annegamento viene osservata con cinismo e, anzi, con un senso di sollievo: “Mentre vai giù / non rammento di te alcuna virtù. / Mentre vai giù / io mi sento su”.

Uno sparo e un riferimento alla violenza all’interno di una coppia fanno capolino persino in un brano di poche pretese, quale *...E ti abbraccio così* (1980), interpretato da Milena Caso: “È stato un colpo di *pistola*: / non so partire sola. / È stato un colpo a tradimento, / se ho rotto il giuramento [...]”. È impressionante riscontrare come poi si ammetta che “questo amore capriccioso e violento / *non è un fallimento*”.

---

cui assistiamo a una serie di femmicidi commessi...da una donna!), passando per La grande abbuffata di Marco Ferreri e naturalmente Salò. Le centoventi giornate di Sodoma (1975), sino a Histoire d’O (1976). Non va dimenticato Suspiria (1977), ambientato in una scuola di danza diretta da una fantomatica strega. Né si può tralasciare l’“innocua” commedia sexy delle liceali, supplenti e via dicendo, in cui la figura femminile si riduce a figurina, da spiare – a uso e consumo maschile – dal buco di una serratura.

<sup>12</sup> A questo brano, si ispireranno Claudio Bisio e Rocco Tanica per la composizione di Rapput, hit dell’estate 1991. Cfr. Emiliano Longo, Roberto Vecchioni. Un cantautore in cattedra, Roma, Arcana, 2017, pp. 190-191.

<sup>13</sup> Si continua a giocare con le armi: sulla copertina dell’album Bandabertè, in cui è incluso il brano Robin Hood, la cantante è ritratta con in mano una pistola di cioccolata in fase di scioglimento. Parimenti, Ivan Cattaneo impugna una pistola ad acqua per l’album Primo secondo e frutta (Ivan compreso), del 1977.

Se, in questo caso, la “violenza” riguarda uomo e donna, un’ironica ma sempre determinata Rettore non ha peli sulla lingua nel mostrare energicamente chi comanda *davvero* in una relazione: “Mantieni le promesse / o ti strappo i tuoi galloni” (*Delirio*, 1980); “Compro e ti regalo stricnina [...] / Giuro che non l’ho ucciso: / ero lì, lo guardavo. / Gli ho sparato per caso...” (*Clamoroso*, 1981).

In un’incoscienza e torbida sfida al rischio, Jo Squillo invita la controparte maschile ad abusare di lei (“Violentami violentami piccolo, / violentami violentami sul metrò”), consapevole che tale disinvoltura otterrà solo l’effetto contrario: “[...] Sono nuda, tu hai paura” (Kandeggina gang, *Violentami*, 1981).

Alberto Fortis, in *Settembre* (1981) specifica, tra metafore di primavera, aria, tempesta di neve, battelli, che “L’armatura non l’avrò”.

E si considerino ancora i seguenti versi: “Oh, Valentina, [...] / tutta *seni da torturare*... [...] / e se la pelle te la strappa una spina” (Ornella Vanoni, *Vai, Valentina*, 1981); “[...] prima o poi farò lo sbaglio / di fare il pazzo e venir sotto casa, / *tirare sassi* alla finestra accesa, / prendere a calci la tua porta chiusa” (Eduardo De Crescenzo, *Ancora*, 1981). Concludo la rassegna sul tema della violenza con alcuni versi di Vasco Rossi (“Ho perso un’altra occasione buona stasera: / è andata a casa con il negro, la *troia*”, *Colpa d’Alfredo*, 1980) e di Lucio Dalla (“Non dormo da una settimana, / per quel cuore di *puttana*” (*Mambo*, 1980).

*Summa* e ad un tempo *lisis* di questo intreccio armato è l’elaborazione teorica di Marco Ferradini, che offre tre soluzioni alla matassa arroventata in cui sono rimasti intrappolati uomo e donna nel corso degli anni Settanta: ai due teoremi già proposti dai Giganti (“Prendi una donna, / trattala male: / lascia che ti aspetti per ore” e “Prendi una donna, dille che l’ami, scrivile canzoni d’amore”: in quest’ultimo, dato l’esito sconsigliato – “E sta sicuro che ti lascerà” – riecheggia *Era già tutto previsto*), Ferradini propone una soluzione alternativa, comunque intrisa di romanticismo, giocata sulla trasparenza e la valorizzazione dell’identità maschile (“Lascia aperta la porta del cuore: / vedrai che una donna è già in cerca di te”): è questo il triplice *Teorema* del 1981, non troppo stranamente diventato *evergreen*, considerati i tempi cupi.

C’è intanto chi si accorge che l’imminente estinzione del “vile maschio” avrebbe potuto generare ancor più confusione e pertanto rifluisce nella riproposta di schemi tradizionali, con una punta di maschilismo: “E c’è chi passa il tempo a pensare alla sua donna ideale / che gli sia un po’ mamma un poco amica e magari anche un’amante eccezionale / e sogna donne lontane su qualche giornale e non si rendo conto / che tutto quello che gli può *servire* / è nella donna che gli sta accanto” (Eugenio Finardi, *Quindici bambini*, 1979).

Così, il nerboruto e taurino Adriano Pappalardo non si arrende alla fine di una storia d’amore, rasentando – come poi De Crescenzo – lo *stalking*: “Non mollo, lo giuro, / perché sono nel giusto, / perché io ti amo: / ricominciamo!” (*Ricominciamo*, 1979).

Intanto e coerentemente, continuano a essere vagheggiate, nonostante tutto, relazioni stabili per cui si perdonano gli errori (“Non succederà più / che torni alle tre / e io mi addormento senza te” (Claudia Mori e Adriano Celentano, *Non succederà più*, 1982), si difende il valore della fedeltà (“Noi che di vita ne abbiamo una sola / e amiamo da sempre la stessa persona. / Ci credono pochi e siamo milioni, / eppure ci capita di stare soli” (Viola Valentino, *Romantici*, 1982) e persino del matrimonio (*A mia moglie*, Enrico Ruggeri, 1987).

Viene intanto riproposto il modello *rassicurante* (per gli uomini) della “bambolina”, incarnato alla fine degli anni Settanta in Heather Parisi, il cui primo brano di successo si intitola, non a caso, *Disco bambina* (1979), mentre in *Ti rockerò* (1980) la showgirl canta: “Sarò solo la tua pupa rock / [...] / Questa sera ti sarò vicina [...] / Io con te sarò carina”.

Intanto, negli anni Ottanta, per lo più i toni si stemperano, mentre avanza un profondo senso di delusione. Sono significative le prime canzoni di Zucchero Fornaciari, i cui testi, scritti da Mogol, sembrano tradurre in versi il difficile rapporto del cantautore emiliano con la moglie Angela<sup>14</sup>. Dopo innumerevoli brani che descrivono la delusione, il disinganno e la solitudine (emblematici *Per una delusione in più*, 1985, e *Rispetto*, 1986, ma anche l’originale *Stasera se un uomo*, 1985: “Stasera se un uomo mi toccasse, / forse non protesterei. / È tanta ormai la mia delusione che / non c’è una scelta che è rimasta in me”), nonché la rabbia e il livore (*Pippo*, 1987; *Non ti sopporto più*, 1987), Zucchero ribalta infine la paura espressa diciassette anni prima da Lauzi in *Amore caro amore bello* e afferma convinto: “Non ho più paure / di restare / senza una donna” (*Senza una donna*, 1987). Nel brano *Tra uomo e donna* (1986), la riflessione si allarga al rapporto tra i generi e, se un coro di donne rivendica una sensibilità superiore (“Sensibili siamo certo più di voi”), Zucchero risponde irritato: “Eh no che non è così!”. Ne segue un amebeo tra il coro e l’attore, a colpi di “No, Sì, / No, Sì”.

La rabbia, il rancore e il desiderio di *revenge* perdurano nel corso degli anni Ottanta nella produzione di Vasco Rossi (e culminano nel capolavoro *Io no*, del 1998), caratterizzata da forti oscillazioni tra il maschilismo

14 Cfr. Zucchero Fornaciari, *Il suono della domenica. Il romanzo della mia vita*, Milano, Mondadori, 2011, pp. 122 e 133.

più spietato (“Nude, le tette nude... / Le voglio toccare! / [...] Le tocco tutte quante”, *Voglio andare al mare*, 1981; “Mi piaci perché sei porca [...] / Mi piaci perché sei bastarda”, *Mi piaci perché*, 1983), in una sorta di estrema autodifesa del genere, e l’empatia di chi forse ha capito più di tutti la psiche femminile (*Albachiara*, 1979; *Ridere di te*, 1987).

Nel 1990, al Festival di Sanremo, trionfano i Pooh con il brano *Uomini soli*, il cui titolo è già eloquente manifesto di un cancro sociale che è ormai andato in metastasi. Canta Roby Facchinetti, su testo di Valerio Negrin: “Vediamo se si può / imparare queste donne / e magari un po’ cambiarle / e cambiare un po’ anche noi” (si noti che l’autocritica maschile viene messa in subordine).

Ancora, nel 1990, Marco Masini, in *Le ragazze serie*, traccia un pesante bilancio di un mondo femminile che, in nome della propria libertà, ha perso di vista i valori più autentici: “Le ragazze serie / non ci sono più: / toccano il sedere”<sup>15</sup>. È ormai definitiva la consapevolezza che uomo e donna siano due galassie sempre più lontane.

---

<sup>15</sup> Peccato poi che Masini viri verso il maschilismo più bieco, violento e retrogrado in altri brani: uno su tutti, *Bella stronza* (1995).

## *O abuso, l'abuso: la distanza tra legislazione e società in Italia e in Brasile*

Federica Belfiori

Durante il XX secolo il valore della donna ha assunto un maggior rilievo sociale. Questo è stato possibile grazie a movimenti che, partendo dal basso, hanno generato dei cambiamenti di portata nazionale ed internazionale. Tuttavia, come ben sappiamo, tali trasformazioni non hanno implicato il raggiungimento di una piena parità di genere. Oggi la donna rimane una delle componenti sociali più esposte alla discriminazione, spesso intersezionale, che può esplicitarsi in contesti differenti, dando luogo a forme trasversali di abuso. In questo lavoro si è deciso di focalizzare l'attenzione sul fenomeno, con particolare attenzione alla realtà italiana e alla realtà brasiliana. In entrambi i Paesi, infatti, vi è stata un'evoluzione parallela dei processi culturali, sociali e legislativi.

L'analisi che si vuole offrire inizia con una riflessione sull'accezione della parola *abuso* in entrambe le lingue, per poi approfondirne il significato nella legislazione brasiliana e in quella italiana. In seguito, si tratterà la prevenzione all'abuso secondo la Convenzione di Istanbul, che insiste sul cambiamento della componente socio-culturale. Si vedrà, poi, come quest'ultimo aspetto sia alla base della discriminazione lavorativa sia in Italia, che in Brasile. Infine, si farà riferimento alla *Semana da Mulher Brasileira em Roma*, iniziativa dell'ambasciata Brasiliana a Roma volta a creare un momento di riflessione interculturale sulla condizione delle donne brasiliane e italiane.

### 1. La definizione di abuso

Il linguista ginevrino Ferdinand de Saussure interpreta il concetto di lingua come “prodotto sociale”<sup>1</sup>. In accordo con la sua affermazione, è interessante confrontare la definizione della parola *abuso* secondo i principali vocabolari delle due lingue messe a confronto: il Treccani per l'italiano e l'Aurélio per il portoghese, variante brasiliana:

Abuso: s.m. [dal lat. *abusus* –us, der. di *abuti* “abusare”, part. pass. *abusus*] 1. Cattivo uso, uso eccessivo, smodato, illegittimo di una cosa, di un'autorità [...]. 2. Estens. Atto che faccia uso della forza fisica per recare danno ad altri; violenza: *a. sui minori* [...], *a. sessuali*. 3. In partic., nel diritto, si definiscono *abuso* varie ipotesi di reato o di illeciti che hanno come elemento comune l'uso illegittimo di una cosa o l'esercizio illegittimo di un potere.<sup>2</sup>

Abuso: Mau uso ou uso errado, excessivo ou injusto; excesso, abuso. 2. Exorbitância de atribuições ou poderes. 3. Aquilo que contraria as boas normas, os bons costumes. 4. Uso excessivo, inadequado ou prejudicial de substância lícita ou ilícita. [...] 6. *Bras.* Aborrecimento, nojo. 7. *Bras.* Fastio a comida ou bebida, enjojo. 8. *Bras.* Falta de respeito; desacato [...] *Tomar abuso de: Bras. N.E.* Enjoar de, aborrecer-se de; abusar [...].<sup>3</sup>

Le entrate del vocabolario italiano si orientano verso un significato più giuridico, mentre nel testo brasiliano acquisiscono un significato legato alla fisicità del senso di disgusto, dove “*Tomar abuso de*” significa non poterne più - fino alla nausea - di qualcuno o qualcosa. Vediamo, quindi, che l'abuso non è solo un atto che viene subito e che ha una rilevanza giuridica, ma una sensazione, un fastidio fisico nei confronti dell'altro.

### 2. L'abuso nella legislazione brasiliana e italiana

#### 2. 1 Il panorama in Brasile

Se la lingua è un prodotto sociale, la legislazione ne è la figlia, poiché risponde al bisogno di giustizia sentito dalla società. Le storie legislative del XX secolo di Italia e Brasile condividono, relativamente alla violenza

---

1 Ferdinand de Saussure, *Corso di linguistica generale*, a cura di Tullio de Mauro, 19 ed., Roma, Bari, Editori Laterza, 2005, p. 19.

2 Vocabolario Treccani, <http://www.treccani.it/vocabolario/abuso1/> (consultato il 3 aprile 2018).

3 Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, 5a ed., Curitiba, Editora Positivo, 2010, p. 21.

domestica perpetrata sulle donne, un retaggio storico, sociale e culturale comune, e diversi sono i punti di contatto nell'evoluzione verso una consapevolezza giuridica del problema. Non a caso, il “delitto d'onore” in Italia, e l'equivalente “*defesa da honra*” in Brasile, sono state dinamiche largamente tollerate fino alla metà del secolo scorso.

L'impulso verso il cambiamento arriva dai primi movimenti femministi che si sviluppano negli anni '70. In Italia si costituiscono gruppi quali l'*MLD (Movimento di Liberazione della Donna)* legato al Partito radicale, il *FILF (Fronte Italiano di Liberazione Femminile)*, il *Rivolta Femminile*, che in modi diversi perseguono come obiettivo la liberazione della donna sia in ambito pubblico, che privato<sup>4</sup>.

Negli stessi anni, Terezinha Gody Zerbini fonda in Brasile il *Movimento Feminino pela Anistia*<sup>5</sup>, che si colloca all'interno del processo di opposizione al regime di dittatura militare. Aumenta, allora, la partecipazione delle associazioni femministe nei Consigli del potere esecutivo di alcuni Stati e, nel 1985, anno di caduta della dittatura, viene fondata la prima *Delegacia de Defesa da Mulher*<sup>6</sup>.

Tuttavia, per vedere riconosciuta la specificità della violenza di genere è necessario attendere la *Convenção de Belém do Pará*, del 9 giugno 1994. Il primo articolo, infatti, delinea la particolarità del crimine:

Para os efeitos desta Convenção, entender-se-á por violência contra a mulher qualquer ato ou conduta baseada no gênero, que cause morte, dano ou sofrimento físico, sexual ou psicológico à mulher, tanto na esfera pública como na esfera privada.<sup>7</sup>

Il vero cambiamento legislativo inizia nel 1998, quando il Centro para a Justiça e o Direito Internacional (CEJIL), e il Comitê Latino-americano e do Caribe para a Defesa dos Direitos da Mulher (CLADEM), accolgono l'istanza di Maria da Penha Maia Fernandes, resa invalida a seguito delle violenze subite da parte del marito, e denunciano l'inerzia con la quale il sistema giuridico brasiliano svolge le indagini. Il Brasile viene allora accusato dalla Comissão Interamericana de Derechos Humanos da Organização dos Estados Americanos (CIDH/OEA), per negligenza, tolleranza e omissione statale nei confronti della violenza domestica contro le donne<sup>8</sup>. L'evento costringe il Paese verso un cambiamento nella lotta alla violenza di genere e, nel 2006, porta alla promulgazione della legge n. 11.340, conosciuta come “*lei Maria da Penha*”<sup>9</sup>. Il testo, che ha subito modificazioni fino al 2018, esplicita le diverse forme di abuso, quali violenza fisica, psicologica, sessuale, economica e morale:

São formas de violência doméstica e familiar contra a mulher, entre outras:

I - a violência física, entendida como qualquer conduta que ofenda sua integridade ou saúde corporal;

II - a violência psicológica, entendida como qualquer conduta que lhe cause dano emocional e diminuição da auto-estima ou que lhe prejudique e perturbe o pleno desenvolvimento ou que vise degradar ou controlar suas ações, comportamentos, crenças e decisões, mediante ameaça, constrangimento, humilhação, manipulação, isolamento, vigilância constante, perseguição contumaz, insulto, chantagem, violação de sua intimidade, ridicularização, exploração e limitação do direito de ir e vir ou qualquer outro meio que lhe cause prejuízo à saúde psicológica e à autodeterminação;

III - a violência sexual, entendida como qualquer conduta que a constranja a presenciar, a manter ou a participar de relação sexual não desejada, mediante intimidação, ameaça, coação ou uso da força; que a induza a comercializar ou a utilizar, de qualquer modo, a sua sexualidade, que a impeça de usar qualquer método contraceptivo ou que a

---

4 Rosalba Spagnoletti, Virginia Ciuffini, “Femminismo”, Enciclopedia italiana Treccani, IV appendice, 1978, [https://www.treccani.it/enciclopedia/femminismo\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/femminismo_%28Enciclopedia-Italiana%29/) (consultato il 9 novembre 2020).

5 Maria Aline Matos de Oliveira, “Memória e reparação: o Movimento Feminino pela Anistia no Brasil (1975-1979)”, in “Educação e Contemporaneidade”, IX Colóquio Internacional (São Cristóvão, 17 a 19 de novembro de 2015).

6 Senado Federal, Observatório da Mulher contra a Violência, Panorama da violência contra as mulheres no Brasil: indicadores nacionais e estaduais, 2a ed., Brasília, 2018, pag. 17, <http://www.senado.gov.br/institucional/datasenado/omv/indicadores/relatorios/BR-2018.pdf> (consultato il 26 maggio 2018).

7 “Art. n.º 1, cap. I del 9 giugno 1994”, Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher: “Per effetto di questa Convenzione, per violenza contro la donna si intenderà qualsiasi atto o condotta basata sul genere che causi morte, danno, sofferenza fisica, sessuale o psicologica alla donna, tanto nella sfera pubblica, quanto nella sfera privata”.

8 Instituto Maria da Penha, “Quem é Maria da Penha”, <https://www.institutomariadapenha.org.br/quem-e-maria-da-penha.html> (consultato il 9 novembre 2020).

9 “Lei n.º 11.340 de 7 de agosto de 2006”, Diário Oficial da União dell'8 agosto 2006, p. 1, Presidência da República, Casa Civil, Subchefia para Assuntos Jurídicos, Brasília.

force ao matrimônio, à gravidez, ao aborto ou à prostituição, mediante coação, chantagem, suborno ou manipulação; ou que limite ou anule o exercício de seus direitos sexuais e reprodutivos;

IV - a violência patrimonial, entendida como qualquer conduta que configure retenção, subtração, destruição parcial ou total de seus objetos, instrumentos de trabalho, documentos pessoais, bens, valores e direitos ou recursos econômicos, incluindo os destinados a satisfazer suas necessidades;

V - a violência moral, entendida como qualquer conduta que configure calúnia, difamação ou injúria.<sup>10</sup>

Nel 2018, l'*Instituto de Pesquisa do Senado Federal* pubblica il *Panorama da violência contra as mulheres no Brasil*<sup>11</sup> per offrire uno scenario completo sul fenomeno della violenza di genere a dodici anni dalla promulgazione della legge *Maria da Penha*. Dal documento emergono diversi fattori di natura amministrativa, sociale e culturale che ostacolano l'applicazione omogenea della legge in tutto il Paese. Da un lato, il sistema politico federale determina una discrepanza nell'attuazione della stessa tra i singoli Stati. Solo in alcuni di essi, infatti, vengono efficacemente messi a disposizione delle vittime gli strumenti utili per sporgere denuncia e richiedere protezione. Dall'altro, si evidenzia la rilevanza dell'origine etnica delle vittime, spesso afroamericana o india, il cui contesto di provenienza non assicura loro le stesse possibilità educative, sociali e lavorative delle donne caucasiche e, ancor meno, degli uomini. Tale elemento le rende soggetti fragili, maggiormente esposti a povertà e violenza. Inoltre, si registra la resistenza di molte vittime a sporgere denuncia. Questa ostilità sarebbe dovuta sia a motivazioni culturali e familiari, che alla difficoltà nell'affrontare l'ambiente delle *delegacias*, talvolta refrattario ad accogliere le loro testimonianze. D'altronde, le forze dell'ordine si mostrano spesso reticenti a dar seguito alle denunce e le autorità giudiziarie raramente mettono in atto dei provvedimenti volti a proteggere la vittima, quando questa convive con il suo aggressore. Infine, i tempi di attesa per l'applicazione della condanna permangono inadeguati rispetto all'urgenza che la situazione richiede.

## 2. 2 Il panorama in Italia

Fino alla seconda metà del secolo scorso, anche in Italia il femminicidio e la violenza di genere sono stati considerati parte della sfera familiare e privata verso i quali si è osservata una certa tolleranza. Ne è sintomatica la presenza degli articoli n. 587 e n. 544 nel Codice Penale. Il primo, relativo ad "omicidio e lesione personale a causa di onore", rende evidente l'accezione prevalentemente sessuale che la parola *onore* sottintende:

Chiunque cagiona la morte del coniuge, della figlia o della sorella, nell'atto in cui ne scopre la illegittima relazione carnale e nello stato d'ira determinato dall'offesa recata all'onore suo o della famiglia, è punito con la reclusione da tre a sette anni. Alla stessa pena soggiace chi, nelle dette circostanze, cagiona la morte della persona, che sia in illegittima relazione carnale col coniuge, con la figlia o con la sorella. Se il colpevole cagiona, nelle dette circostanze, alle dette persone, una lesione personale, le pene stabilite negli articoli 582 e 583 sono ridotte a un terzo; se dalla lesione personale deriva la morte, la pena è della reclusione da due a cinque anni. Non è punibile chi, nelle dette circostanze, commette contro le dette persone il fatto preveduto dall'articolo 581.

Il secondo articolo fa riferimento alla causa speciale di estinzione del reato di stupro:

Per i delitti preveduti dall'articolo 530, il matrimonio, che l'autore del reato contragga con la persona offesa, estingue il reato anche riguardo a coloro che sono concorsi nel reato medesimo; e, se vi è stata condanna, ne cessano l'esecuzione e gli effetti penali.

Il testo di quest'ultimo articolo riporta la memoria collettiva al caso di Franca Viola, la prima donna in Italia a rifiutare il matrimonio riparatore nel 1965, a seguito di un sequestro e uno stupro. Nonostante l'accaduto abbia avuto una risonanza mediatica nazionale, i due articoli sono stati abrogati soltanto nel 1981.

Ancor più grave è il tardivo riconoscimento del reato di stupro come offesa alla persona e non alla morale, con la legge n. 66 del 15 febbraio del 1996<sup>12</sup>.

Bisogna attendere il 2011 per un vero impegno da parte degli Stati Comunitari contro la violenza di genere. L'11 maggio, infatti, viene redatta la Convenzione del Consiglio di Europa sulla prevenzione e la lotta contro la

---

<sup>10</sup> Ibidem, "Art. 7, Cap. II".

<sup>11</sup> Senado Federal, Observatório da Mulher contra a Violência, *Panorama da violência contra as mulheres no Brasil: indicadores nacionais e estaduais*, 2a ed., Brasília, 2018, pag. 17, <http://www.senado.gov.br/institucional/datasenado/omv/indicadores/relatorios/BR-2018.pdf> (consultato il 26 maggio 2018).

<sup>12</sup> L. 15 febbraio 1996, n.°66, Gazzetta Ufficiale, n.°42, Serie Generale del 20 febbraio 1996.

violenza nei confronti delle donne e la violenza domestica<sup>13</sup>, conosciuta anche come Convenzione di Istanbul. Inoltre, viene formato un organo specializzato ed indipendente che vigila sulla reale attuazione delle linee guida proposte nella Convenzione. Tale organo si chiama GREVIO (*Group of Experts in Action against Violence against Women and Domestic Violence*)<sup>14</sup>, ed è composto da esponenti di tutti gli Stati che hanno sottoscritto il documento. Il GREVIO elabora e pubblica dei rapporti nei quali si segnalano le misure di ordine legislativo, e non, adottate da ogni Stato per dare effetto alle disposizioni della Convenzione.

Il documento non si prefigge l'unico obiettivo di prevenire la violenza di genere, ma promuove la concreta parità dei sessi incentivando autonomia e autodeterminazione femminile. Affinché ciò avvenga, si richiede l'attiva collaborazione da parte della popolazione maschile, che, talvolta, dimostra una forte difficoltà nel cogliere gli ostacoli incontrati dalle donne in ambito lavorativo, economico ed affettivo:

Le Parti adottano le misure necessarie per incoraggiare tutti i membri della società, e in particolar modo gli uomini e i ragazzi, a contribuire attivamente alla prevenzione di ogni forma di violenza che rientra nel campo di applicazione della presente Convenzione.<sup>15</sup>

Perché il cambiamento sociale e culturale che ci si prefigge venga efficacemente raggiunto, è indispensabile intervenire nell'educazione delle nuove generazioni. A tal riguardo, l'art. 14 tocca il tema dell'istruzione:

Le Parti intraprendono, se del caso, le azioni necessarie per includere nei programmi scolastici di ogni ordine e grado dei materiali didattici su temi quali la parità tra i sessi, i ruoli di genere non stereotipati, il reciproco rispetto, la soluzione non violenta dei conflitti nei rapporti interpersonali, la violenza contro le donne basata sul genere e il diritto all'integrità personale, appropriati al livello cognitivo degli allievi.<sup>16</sup>

In quest'ambito, la scuola diventa promotrice di un'alternativa per allievi e allieve fragili. Sono proprio questi ragazzi e queste ragazze che più difficilmente riconosceranno ed interromperanno il *Cycle of abuse*, così come lo intende Leonor Walker<sup>17</sup>, prima dello scatenarsi di un evento traumatico.

In Brasile l'Istituto Maria da Penha ha più volte richiesto un intervento in questa direzione. Tuttavia, ad oggi non sono stati attivati dei progetti federali o statali.

In Italia la revisione dei programmi scolastici, mirata all'inclusione delle tematiche di genere, è ancora molto lenta e demandata alla libertà di insegnamento del singolo docente. In alcune provincie sono stati messi in atto dei progetti specifici, spesso portati avanti da parte delle autonomie scolastiche<sup>18</sup>, o dalle reti di scuole<sup>19</sup>, in accordo con organizzazioni o enti territoriali. Questi interventi non sono coordinati né a livello nazionale,

---

13 Consiglio d'Europa, "Council of Europe Convention on preventing and combating violence against women and domestic violence" (11/05/2011), <https://www.coe.int/it/web/conventions/full-list/-/conventions/rms/090000168008482e> (consultato il 26 maggio 2018).

14 Council of Europe, "About GREVIO - Group of Experts on Action against Violence against Women and Domestic Violence", <https://www.coe.int/en/web/istanbul-convention/grevio> (consultato il 29 maggio 2018).

15 "Art. n.° 12, comma 4" della Convenzione del Consiglio di Europa sulla prevenzione e la lotta contro la violenza nei confronti delle donne e la violenza domestica, 11 maggio 2011, Istanbul.

16 "Art. n.° 14, comma 1" della Convenzione del Consiglio di Europa sulla prevenzione e la lotta contro la violenza nei confronti delle donne e la violenza domestica, 11 maggio 2011, Istanbul.

17 Walker Leonor, *The Battered Woman Syndrome*, Springer Publishing Company, 2009. La psicologa descrive l'abuso come un fenomeno ciclico composto dal susseguirsi di quattro fasi: tension building, incident, reconciliation, calm. Nella prima fase (tension building), si assiste ad un crescendo della tensione che può durare ore o mesi. Nella seconda fase (incident), avviene l'abuso vero e proprio durante il quale l'aggressore si pone in posizione dominante rispetto alla vittima. Nella terza fase (reconciliation), si collocano i tentativi di riavvicinamento che, apparentemente, segnano la fine della violenza. L'ultima è una fase di latenza (calm), durante la quale la situazione sembra stabilizzarsi prima dell'attivazione di una nuova fase di tensione.

18 European Commission – Epale Content, "La battaglia contro la violenza di genere comincia dalla scuola" (17/09/2015) <https://epale.ec.europa.eu/it/content/la-battaglia-contro-la-violenza-di-genere-comincia-dalla-scuola> (consultato il 26 ottobre 2020).

19 Maria Chiara Giacosa, "Lezioni d'amore sui banchi di scuola: via ai corsi per duemila studenti", Repubblica.it, 20 dicembre 2018, (versione elettronica consultata il 25 maggio 2018 in [https://torino.repubblica.it/cronaca/2018/08/27/news/piemonte\\_lezioni\\_d\\_amore\\_su\\_banchi\\_di\\_scuola\\_via\\_ai\\_corsi\\_per\\_duemila\\_studenti-205031295/?ref=search](https://torino.repubblica.it/cronaca/2018/08/27/news/piemonte_lezioni_d_amore_su_banchi_di_scuola_via_ai_corsi_per_duemila_studenti-205031295/?ref=search)).



né regionale e, in base alla legislazione scolastica vigente relativa all'autonomia<sup>20</sup>, non devono rappresentare un onere per la finanza pubblica.

### 3. Lavoro

Il divario che si è venuto a creare nel tempo tra legislazione e contesto socio-culturale influenza anche il mondo del lavoro. Secondo lo studio *Sustainable development in the European Union*<sup>21</sup>, nonostante la percentuale di donne in Europa con un titolo di studio universitario sia superiore rispetto agli uomini, vi è una disparità diffusa in tutti gli Stati Comunitari relativa al loro ingresso nel mercato del lavoro. Nello studio si sottolinea, inoltre, che la percentuale di lavoratrici assunte in settori maggiormente remunerativi è esigua. Peraltro, la loro vita lavorativa è più breve rispetto a quella della controparte maschile e ne consegue che sono maggiormente esposte al rischio povertà in età pensionabile. La causa di tale disparità è da ricercare nella mancanza di appropriati servizi di cura e assistenza a persone anziane e, soprattutto, bambini. Infatti, in Europa circa una donna su tre (31,7%), risulta essere inoccupata, perché incaricata della cura dei propri familiari. A tal proposito, il congedo paternità gioca un ruolo essenziale nel contrasto all'inoccupazione femminile e alla segregazione in ingresso al mondo del lavoro.

In Brasile la *licença paternidade* è di cinque giorni dalla nascita o adozione del bambino o bambina. Il neo-genitore ha diritto a venti giorni di congedo se dipendente di un'azienda che aderisce al programma *Empresa Cidadã*<sup>22</sup>. In entrambi i casi, la durata della *licença* non permette alle donne un adeguato rientro in azienda.

Durante il corso degli ultimi anni, l'Italia ha indubbiamente assistito ad un cambiamento positivo. Infatti, il neo-genitore ha la possibilità di usufruire sia del congedo di paternità obbligatorio, che del congedo facoltativo. Il primo è di cinque giorni anche non continuativi. Per quanto riguarda il congedo facoltativo, la legge in merito al asserisce che:

Il congedo parentale spetta ai genitori naturali, che siano in costanza di rapporto di lavoro, entro i primi 12 anni di vita del bambino per un periodo complessivo tra i due genitori non superiore a dieci mesi. I mesi salgono a 11 se il padre lavoratore si astiene dal lavoro per un periodo continuativo o frazionato di almeno tre mesi. Tale periodo complessivo può essere fruito dai genitori anche contemporaneamente.<sup>23</sup>

Tuttavia, tale misura non sembra essere sufficiente. Lo studio "Le donne nel mercato del lavoro oggi. Dal soffitto di cristallo alle sabbie mobili", condotto dall'Istituto Culturale Centro Documentazione Donna di Modena<sup>24</sup>, mostra che il tasso di inoccupazione e disoccupazione femminile è molto più alto rispetto a quello maschile.

In Brasile la situazione non è molto differente. Sono stati presi in analisi gli ultimi dati raccolti dalla Secretaria Nacional de Políticas para Mulheres risalenti al censimento del 2010, e privi di commenti o aggiornamenti da ormai dieci anni<sup>25</sup>.

In entrambi i paesi assistiamo ad un fenomeno noto come segregazione orizzontale, che traduce la tendenza delle donne a lavorare in ambiti socialmente considerati femminili. In Italia, esse sono presenti soprattutto in

20 D.P.R. 8 Marzo 1999, n. °275, "Regolamento recante norme in materia di autonomia delle istituzioni scolastiche, ai sensi dell'art. 21 della L. 15 Marzo 1997, n. 59", Gazzetta Ufficiale, n. °186, Serie Generale del 10 agosto 1999, suppl. ordinario n. °152.

21 Marcus Hametner et alii, Sustainable development in European Union. Monitoring report on progress towards the SDGs in an EU context, Lussemburgo, Publication Office of the European Union, 2019 (versione elettronica, consultata il 2 novembre 2020, in <https://ec.europa.eu/eurostat/web/products-statistical-books/-/KS-02-19-165>). Marcus Hametner et alii, Sustainable development in European Union. Monitoring report on progress towards the SDGs in an EU context, Lussemburgo, Publication Office of the European Union, 2020 (versione elettronica, consultata il 2 novembre 2020, in <https://ec.europa.eu/eurostat/web/products-statistical-books/-/KS-02-20-202>)

22 Secretaria Especial de Previdência e Trabalho, "Lei trabalhista garante licença-paternidade e outros direitos aos pais" <http://www.brasil.gov.br/noticias/emprego-e-previdencia/2018/08/lei-trabalhista-garante-licenca-parternidade-e-ou-tros-direitos-aos-pais> (consultato il 2 aprile 2018).

23 Nuovo portale INPS, "Indennità per congedo parentale per lavoratrici e lavoratori dipendenti", <https://www.inps.it/nuovoportaleinps/default.aspx?itemdir=5058> (consultato il 2 novembre 2020).

24 Istituto Culturale Centro Documentazione Donna di Modena, Le donne nel mercato del lavoro oggi. Dal soffitto di cristallo alle sabbie mobili, aprile 2015 (versione elettronica consultata il 13 aprile 2018, [https://valored.it/wpcontent/uploads/2015/04/CentroDocumentazioneDonnaModena\\_LeDonneNelMercatoDelLavoroOggi.pdf](https://valored.it/wpcontent/uploads/2015/04/CentroDocumentazioneDonnaModena_LeDonneNelMercatoDelLavoroOggi.pdf)).

25 IBGE, "Estatísticas de Género", <https://www.ibge.gov.br/apps/snig/v1/?loc=0> (consultato il 15 aprile 2018).

settori quali l'insegnamento e i servizi alla persona. Gli uomini sono il genere dominante nelle professioni più qualificate, tecniche e che prevedono una migliore retribuzione.

Inoltre, in Brasile vi è una percentuale maggiore di donne, rispetto al totale dei lavoratori, che lavorano *sem carteira assinada*, con un contratto precario e vantaggioso per il datore di lavoro. Altro fattore caratteristico del paese verdeoro riguarda le origini etniche delle lavoratrici. Il Brasile è un paese multiculturale e, nonostante la schiavitù sia stata abolita negli anni '80 dell'800, purtroppo la sua eco appesantisce ancora le spalle dei giovani, soprattutto delle lavoratrici di origine afroamericana o india.

In Italia il processo di assimilazione culturale è profondamente diverso. Rispetto alle nazioni europee che hanno avuto un passato da potenze coloniali, il nostro Paese si sta confrontando con la prima generazione di migranti. Storicamente, di fatto, siamo stati un popolo di emigrati, spesso culturalmente assimilati in modo antropofago – secondo la definizione di Oswald de Andrade<sup>26</sup> – anche dallo stesso Brasile.

Nella lotta contro l'abuso e la discriminazione di genere, è necessario creare un sistema che sopperisca anche agli svantaggi e alle fragilità delle donne straniere, perché vi sia un progresso concreto. Al riguardo, assume importanza l'iniziativa che il Consolato Generale del Brasile a Roma organizza dal 2017, in occasione della giornata internazionale della Donna: la *Semana da Mulher Brasileira em Roma*. L'evento, della durata di una settimana, permette di assistere ad incontri e seminari tra esponenti di associazioni brasiliane e italiane impegnati contro la violenza e la discriminazione di genere<sup>27</sup>. Una delle protagoniste dell'edizione del 2018 è stata la Dott.ssa Vittoria Doretti, creatrice di un nuovo percorso di accoglienza al Pronto Soccorso, noto come "Codice Rosa". Esso è dedicato alle donne vittime di violenza e la sua specificità riguarda l'attivazione di un'équipe interistituzionale finalizzata a prestare un'assistenza trasversale adeguata. Infatti, ne fanno parte, oltre al personale sanitario, anche psicologi, avvocati e magistrati<sup>28</sup>.

In conclusione, è possibile affermare che il confronto con la legislazione e la cultura di altre nazioni rendano agevole l'individuazione della direzione da intraprendere, dei punti di forza, degli esempi da imitare. Tuttavia, questo non è sufficiente se ad una legislazione punitiva non viene affiancata un'azione preventiva, pianificata e finanziata, da portare avanti soprattutto durante l'età della formazione e dello sviluppo psicologico e cognitivo della persona. Inoltre, è necessario sensibilizzare la popolazione maschile e agevolare la piena condivisione delle responsabilità familiari: la parità di opportunità e diritti deve essere percepita come l'evoluzione dell'intera società, non soltanto di una parte.

---

26 Oswald de Andrade, "Manifesto Antropófago", *Revista de Antropofagia*, n.°1, maio 1928, p. 7.

27 Consulado-Geral do Brasil em Roma, "II Semana da Mulher Brasileira em Roma", [http://cgroma.itamaraty.gov.br/pt-br/ii\\_semana\\_da\\_mulher\\_brasileira.xml](http://cgroma.itamaraty.gov.br/pt-br/ii_semana_da_mulher_brasileira.xml) (consultato il 1 marzo 2018).

28 "Codice Rosa per chi subisce violenza: ecco come funziona", *Redattore Sociale*, 5 agosto 2016 (versione elettronica consultata online il 9 novembre 2020 [https://www.redattoresociale.it/article/notiziario/codice\\_rosa\\_per\\_chi\\_subisce\\_violenza\\_ecco\\_come\\_funziona](https://www.redattoresociale.it/article/notiziario/codice_rosa_per_chi_subisce_violenza_ecco_come_funziona)).

## Cineromanzi italiani e ritratti femminili. Cortocircuiti di genere nel cinema a fumetti del secondo Novecento

Gabriele Landrini

### Melò ed erotismo: l'evoluzione del cineromanzo italiano

L'editoria italiana del secondo Novecento, così come in minor quantità anche quella antecedente, ha spesso diffuso periodici pensati esclusivamente per un pubblico femminile o maschile. Tra le diverse riviste di costume o di approfondimento, un caso particolare è rappresentato dai cosiddetti cineromanzi, ovvero testate popolari che tra il 1951 e il 1975 hanno proposto sulle proprie pagine delle storie a fumetti tratte dalle pellicole destinate al grande schermo. Queste particolari collane nascono dall'incontro tra le storie narrate nei cineracconti – ovvero pubblicazioni in prosa sempre tratti dai lungometraggi coevi – e l'estetica dei fotoromanzi – fumetti creati ex novo per il mondo editoriale. Entrambi i predecessori, studiati in modo puntuale rispettivamente da Raffaele de Berti<sup>1</sup> e da Anna Bravo e Lucia Cardone<sup>2</sup>, si indirizzano ad un pubblico dichiaratamente femminile, mirando ad intrattenerlo con racconti d'amore appassionanti ma innocui, sull'onda della paraletteratura rosa di Carolina Invernizio.

Anche i cinefumetti in un primo momento si allineano a tali logiche, dando inizio a quelli che chi scrive ha definito – operando una necessaria generalizzazione – *cineromanzi femminili*, prodotti negli anni Cinquanta e dediti principalmente alla trasposizione di pellicole melodrammatiche, restituite con una grafica elegante che rifugge elementi tipici dei comics a favore di un minimalismo del tratto. Accomunate dai lettori di riferimento, dai temi che gli sono propri e dalla coesione estetica, le riviste inaugurali segnano il momento di massimo splendore del formato. Innumerevoli sono le collane che potrebbero essere citate: come ricostruito da Emiliano Morreale e Silvio Alovio<sup>3</sup>: tra le più note e le maggiormente conservate figurano quelle distribuite da tre case editrici, ovvero Victory, Lanterna Magica e Apollon. A riguardo, si possono citare per la prima *Fotoromanzo gigante Victory*, *Fotoromanzo bimensile Victory* o *Grandi fotoromanzi d'amore*<sup>4</sup>; per la seconda *Cineromanzo per tutti* o *Cineromanzo gigante*; e per la terza *I vostri film*, *Star cineromanzo gigante* e *Superstar cineromanzo gigante*.

Rispetto ai cineracconti e ai fotoromanzi, i cineromanzi intraprendono tuttavia un percorso evolutivo netto e insanabile. Durante e dopo la parentesi dei periodici propriamente femminili, è possibile identificare i *cineromanzi generalisti*, diffusi già a partire dagli anni Cinquanta ma che ottengono un particolare successo

---

1 In relazione agli studi di Raffaele De Berti sui cineracconti, è consigliabile consultare il volume Raffaele De Berti, *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, Milano, Vita e pensiero, 2000, nel quale confluiscono anni di ricerche. Numerosi suoi studi parziali sono stati infatti pubblicati anche nel decennio precedente (e successivo): a titolo esemplificativo, tra questi si possono anche solo citare Raffaele De Berti e Marina Rossi, "Cinema e cultura popolare: i rotocalchi illustrati", *Comunicazioni sociali*, n.° 3-4, luglio-dicembre 1988, pp. 222-255; Raffaele De Berti, "Film e cineromanzi", *Comunicazioni sociali*, n.° 4, ottobre-dicembre 1998, pp. 615-631; Raffaele De Berti, "La stampa popolare e il cinema", in Fausto Colombo, Ruggero Eugeni (dir.), *Il prodotto culturale. Teorie, tecniche di analisi, case histories*, Roma, Carocci, 2001, pp. 73-92.

2 Relativamente alle analisi sul fotoromanzo, fondamentale è sicuramente quella di taglio più storico Anna Bravo, *Il fotoromanzo*, Bologna, Il Mulino, 2003. Più legata agli studi di genere, Lucia Cardone si avvicina in modo sistematico ad una delle riviste cardine, ovvero *Grand Hotel*. A tal proposito, si possono citare Lucia Cardone, "Il melodramma popolare e le riviste femminili del dopoguerra. *Grand Hotel* e *Matarazzo*: ipotesi di iconografia condivisa", in Leonardo De Franceschi (dir.), *Cinema/pittura. Dinamiche di scambio*, Torino, Lindau, 2003, pp. 213-223 e soprattutto il successivo volume Lucia Cardone, *Con lo schermo nel cuore. Grand Hôtel e il cinema (1946-1956)*, Pisa, ETS, 2004.

3 Gli studi dedicati al cineromanzo sono in realtà molto circoscritti, soprattutto se confrontati con quelli del cineracconto e del fotoromanzo. A riguardo, si possono citare Emiliano Morreale (dir.), *Gianni Amelio presenta Lo schermo di carta. Storia e storie dei cineromanzi*, Milano, Il Castoro, 2007 e Silvio Alovio (dir.), *Cineromanzi. La collezione del Museo Nazionale del Cinema*, Torino, Museo Nazionale del Cinema di Torino, 2007, entrambi pubblicati a seguito di una mostra tenutasi a Torino dall'8 marzo al 19 aprile 2007. Degno di nota, seppur maggiormente focalizzato sulle testate francesi, è anche Jan Baetens, *The Film Photonovel: A Cultural History of Forgotten Adaptations*, Austin, University of Texas Press, 2019.

4 In nuce ad una confusione terminologica che ha da sempre accompagnato il cineromanzo, la casa editrice Victory utilizzava l'etichetta di fotoromanzo anche per le storie a fumetti tratte da pellicole cinematografiche.

nel corso del decennio successivo. Tali mensili mutano i toni, smarcandosi dal *loveworld* rosa para-letterario e promuovendo un confronto con i generi popolari tout court. In tal senso, perso un target veramente circoscritto, si susseguono riviste – oggi per nulla studiate – come *Avventura Film*, *Orsa Maggiore* e *Zatan* per i film a tema avventuroso; *Malìa* e *Wampir* per le pellicole dell'orrore; *Storie del west* e *Texas* per il western classico; e i casi peculiari di *I film del west* per gli spaghetti western e *Parà* per i kolossal bellici. Da un punto di vista grafico, il tratto non appare più così elegante, dato che si riscoprono escamotage tipicamente fumettistici come i balloon tondeggianti e il suono restituito in parola.

In totale antinomia – ma, alla luce degli studi di Linda Williams, anche in continuità<sup>5</sup> –, la terza fase è dedicata ai *cineromanzi maschili*, ovvero testate anche di ampio respiro che propongono storie a fumetti tratte dalle coeve pellicole erotiche. In concomitanza con una forte liberalizzazione sessuale che coinvolge interamente la società alla fine degli anni Sessanta<sup>6</sup>, anche i cineromanzi assorbono il cambiamento in atto, dando vita a collane come *Cinesex*, *Cinestop*, *Bigfilm* e *Topfilm*. Se da un punto di vista narrativo il precedente ventaglio di generi converge nuovamente in un unico sotto-gruppo di riferimento, la vera innovazione traspare nel momento in cui lo sguardo si sposta su ciò che anticipa e segue il racconto: se i cineromanzi femminili e quelli generalisti presentano in modo limitato delle rubriche paratestuali, in questi nuovi fascicoli gli articoli e le sezioni fisse sono molteplici, permettendo al formato di delinarsi come un ibrido tra il cineromanzo tradizionale e il magazine ad ampio respiro. Naturalmente, tra i vari titoli, spesso di pochi numeri come nel caso di *Sexyrama*, spicca *Cinesex*, non a caso studiato approfonditamente da Giovanna Maina<sup>7</sup>.

Chiarita questa necessaria contestualizzazione storica, il presente intervento mira a intrecciare i discorsi di genere con lo studio tout court di questo particolare filone di riviste popolari. Partendo da un progetto più ampio di natura archivistica comprendente la schedatura e l'analisi dei cinefumetti dei tre decenni in esame, si cercherà pertanto di indagare il cineromanzo alla luce del suo rapporto con il pubblico femminile, riscontrando anche alcuni cortocircuiti tra target di riferimento e dinamiche rappresentative. Il focus dell'analisi non poggerà tuttavia parimenti sulle tre fasi, ma quasi esclusivamente sulla prima e la terza, perché la seconda riduce al minimo i richiami ad un pubblico sessualmente definito, limitandosi ad anticipare i caratteri dei cineromanzi di terza ondata. Da un punto di vista metodologico, la scelta di focalizzarsi sul rapporto con il femminile e non con il maschile è arbitraria ma necessaria; ad ogni modo, i concorrenziali ritratti del sesso cosiddetto forte saranno ovviamente chiamati in causa, seppur non si proporranno riflessioni ad essi esclusivamente dedicate. Inoltre, i cineromanzi, studiati come accennato alla luce sia del pubblico di riferimento sia in rapporto ai contenuti effettivi, saranno indagati in base a tre caratteri fondativi e ricorrenti che accomunano le varie testate, ovvero le logiche narrative dei fotofilm, il rimodellamento grafico dei soggetti rappresentati e il ripensamento delle rubriche paratestuali come la piccola posta o i concorsi.

#### Cineromanzi e anni Cinquanta: il rosa tra istanze femminili e maschili

I cineromanzi femminili, come palesa la stessa etichetta che è stato necessario attribuire loro, si indirizzano almeno sulla carta ad un pubblico prettamente composto da donne. Partendo dall'exkursus sull'editoria rosa di Milly Buonanno e dal ritratto che essa offre della fruitrice ideale, l'ipotetica lettrice sembra apparentemente essere una ragazza giovane, perlopiù ancora adolescente e di famiglia povera, che abita in piccoli centri di provincia o nelle zone periferiche urbane; è generalmente casalinga, oppure lavora a domicilio o magari in fabbrica, facendo mestieri per cui non è richiesta preparazione o particolare cultura; emotivamente parlando, è portatrice di un malessere che è inteso “non come disadattamento e incapacità personale, o fatalità di sofferenza cui bisogna piegarsi, ma in termine di degradazione dei rapporti umani conseguente all'assetto

5 Chiaramente, impossibile non pensare al fondamentale saggio Linda Williams, “Film Bodies: Gender, Genre, and Excess”, *Film Quarterly*, n. 4, 1991, pp. 2-13, aggiornato e ampliato poi nell'omonima ristampa in Barry Keith Grant (dir.), *Film Genre Reader*, Austin, University of Texas, 1995, pp. 140-158.

6 Non vi sono studi legati esclusivamente al rapporto tra liberalizzazione dei consumi e immaginario culturale del periodo. Molto interessante a riguardo è tuttavia Pietro Adamo, *Porno di massa. Percorsi dell'hard contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, 2004.

7 Relativamente ai suoi studi, si veda principalmente la monografia Giovanna Maina, *Corpi che si sfogliano. Cinema, generi e sessualità su Cinesex (1969-1974)*, Pisa, ETS, 2018. Interessanti a riguardo sono anche gli articoli Giovanna Maina, “Cine & Sex. Sessualizzazione dei media e cineromanzo tra gli anni Sessanta e Settanta”, *Bianco e nero*, n.° 573, maggio-agosto 2012, pp. 61-71 e quello più ad ampio spettro Giovanna Maina e Federico Zecca, “Le grandi manovre. Gli anni Settanta preparano il porno”, *Bianco e nero*, n.° 572, gennaio-aprile 2012, pp. 59-69.

globale della società”<sup>8</sup>. In realtà il discorso è già a prescindere più complicato di quanto appare. Come svela Anna Bravo<sup>9</sup>, sulla scorta dello studio condotto dai sociologi Roberto Piperno, Maria Teresa Anelli, Marta Morgavi e Paola Gabrielli<sup>10</sup>, la lettrice media di queste riviste, così come quella dei fotoromanzi, non rispecchia pienamente lo stereotipo promosso dalle detratrici della stampa rosa: le analisi sul campo lasciano infatti trasparire che, nonostante siano spesso molto giovani e non eccessivamente acculturate, le fruitrici appartengono a diversi ceti sociali e sono tutt’altro che alienate dalla società, tanto che la pratica di scambio e prestito delle stesse riviste appare molto diffusa. Ugualmente, non si può pensare che i lettori di sesso maschile siano assenti: sempre Bravo analizza prima la vicina editoria francese, dove la rivista di cine-fotoromanzo *Nous Deux* era letta – secondo alcuni sondaggi – per il 42% da uomini, e poi quella italiana, dove la cifra si aggira intono al 35%.

Oggi è praticamente impossibile muoversi sul terreno della ricerca empirica perché, da un lato, molti lettori e lettrici di cineromanzi non sono più intervistabili e, dall’altro, all’epoca la differenza tra cineracconti, fotoromanzi e fotofilm non era netta come negli studi contemporanei<sup>11</sup>. Ad ogni modo, le complicazioni che puntellano il rapporto tra lettrici di sesso femminile e cineromanzi si riflettono anche nella costruzione dei fascicoli veri e propri, permettendo dunque di riaprire l’indagine alla luce dello sguardo e degli approcci odierni.

Emblematiche sono anzitutto le narrazioni romantiche che sono alla base dei fotofilm. Il melodramma, nonostante sia da tempo considerato un *genre fantasma*<sup>12</sup>, è infatti intrinsecamente pensato per un pubblico femminile. Gli studi sulla paraletteratura rosa e quelli sul cosiddetto *woman’s film*<sup>13</sup> non fanno altro che comprovare come gli amori tragici e i triangoli passionali si indirizzino – non senza eccezioni – ad uno sguardo femminilizzato. Questa connessione è stata spesso criticata dalle detratrici del rosa, prima fra tutte Rosellina Balbo<sup>14</sup>, in nuce a un processo di indottrinamento femminile che è proprio del genere stesso. Malgrado ciò, per chi scrive le critiche al filone, nella sua forma letteraria ma anche cinematografica, devono attenuarsi nel momento in cui si rovescia la prospettiva: se è indubbio che tali narrazioni riducano la donna a oggetto di una narratività precostruita, nel contempo le fruitrici empiriche entrano in contatto con una femminilità diffusa, che permette loro di restituirsì in quanto istanza socio-culturale e di diventare anche soggetto di sguardo, in parallelo a quel concetto di *flâneuse* proposto da Veronica Pravadelli<sup>15</sup>. Ovviamente, tale legame si riflette sui primi cineromanzi i quali, pubblicando storie d’amore dai toni tragici e implicitamente educativi, vogliono così indirizzarsi ad un pubblico genderizzato. La quasi totale presenza del melodramma è sicuramente evidente nel momento in cui si prende in analisi la vita editoriale di alcune testate. Scegliendo come campione uno dei mensili prodotti dell’editore Lanterna Magica, la cui brevità permette uno studio rapido ma esemplare, si può

8 Milly Buonanno, *Naturale come sei. Indagine sulla stampa femminile in Italia*, Rimini-Firenze, Guaraldi, 1975. Oltre questo, si consulti anche Milly Buonanno, *La donna nella stampa. Giornaliste, lettrici e modelli di femminilità*, Roma, Editori Riuniti, 1978.

9 Anna Bravo, *Op. Cit.*, pp. 78-82.

10 In Roberto Piperno et alii, *Fotoromanzo: fascino e pregiudizio. Storia, documenti e immagini di un grande fenomeno popolare (1946-1978)*, Roma, Savelli, 1979, si propone infatti una ricerca empirica sui lettori e sulle lettrici dei fotoromanzi, al fine di decostruirne i pregiudizi.

11 La differenziazione semantica tra cineracconto, fotoromanzo e cineromanzo – nonché, in alcuni casi, cinenovella, cinebiografia e cinefotoromanzo – è estremamente labile, tanto che negli anni Cinquanta i termini erano utilizzati indistintamente, così come si è già visto per i cineromanzi *Victory*. A stabilizzare la terminologia, è stato sempre Emiliano Morreale, *Il sipario strappato. Introduzione ai cineromanzi in Emiliano Morreale (dir.)*, *Op. Cit.*, p. 56.

12 Impossibile non citare il fondamentale saggio Thomas Elsaesser, “*Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*”, *Monogram*, n.° 4, 1973, pp. 2-15.

13 Molto vasta è la letteratura scientifica in entrambi i casi. Per la letteratura rosa, si vedano ad esempio Michele Rak, *Rosa. La letteratura del divertimento amoroso*, Roma, Donzelli, 1999; Maria Pia Pozzato, *Il romanzo rosa*, Milano, Espresso, 1982 e Eugenia Roccella, *La letteratura rosa*, Roma, Editori Riuniti, 1998. Per il *woman’s film*, si consultino invece – oltre ai testi fondamentali della *Feminist Film Theory*, di cui si offre una panoramica in Veronica Pravadelli, “*Feminist Film Theory e Gender Studies*”, in Paolo Bertetto, *Metodologie di analisi del film*, Roma, Laterza, 2006, pp. 59-102. – recenti interventi di carattere anche a tratti manualistico come Alison Butler, *Women’s Cinema: The Contested Screen*, London, Wallflower Press, 2002 e Alison L. McKee, *The Woman’s Film of the 1940s: Gender, Narrative, and History*, New York-London, Routledge, 2014.

14 Tra le più dure detratrici del rosa, impossibile non ricordare Rosellina Balbi, autrice di una serie di articoli contro la stampa al femminile: Rosellina Balbi, “*La stampa femminile e la donna*”, *Nord e sud*, n.° 33, luglio 1962, pp. 22-34; Rosellina Balbi, “*La magia dei fotoromanzi*”, *Nord e sud*, n.° 38, febbraio 1963, pp. 52-61; Rosellina Barbi, “*L’esilio della realtà*”, *Nord e sud*, n.° 39, marzo 1963, pp. 72-81; e Rosellina Balbi, “*Politiques Jamais*”, *Nord e sud*, n.° 40, aprile 1963, pp. 93-102.

15 V. Pravadelli, *Le donne del cinema: Dive, registe, spettatrici*, Roma, Laterza, 2014, pp. 4-21.

infatti notare come la maggior parte dei film trasposti su carta rientrano nel suddetto filone. I 39 fotofilm di *Cineromanzo per tutti*, pubblicato tra il maggio 1954 e il dicembre 1957, presentano infatti 26 melodrammi propriamente detti, che si alzano a 36 nel momento in cui si contemplan tutte le pellicole in cui il sub-plot romantico ha un ruolo chiave. Tra le numerose produzioni novellizzate, basti citare il caso di *Anna* di Alberto Lattuada, il cui fotofilm inaugura emblematicamente la collana, a cui seguono tanto lungometraggi italiani come *La figlia del capitano* di Mario Camerini o *Addio Amore* di Gianni Franciolini, quanto americani come *Duello al sole* di King Vidor o *Per chi suona la campana* di Sam Wood<sup>16</sup>. Nonostante in questo caso siano presentati film abbastanza noti, non bisogna però credere che i melodrammi di riferimento siano sempre pellicole particolarmente fortunate al box office: le produzioni Victory, ad esempio, dedicano un seppur succinto spazio ai melodrammi napoletani, oltre che al cinema italiano di nicchia, di fruizione popolare e più precisamente femminile.

Accanto a narrazioni tradizionalmente rosa, una riflessione più complessa può essere proposta in relazione alla messa in scena grafica. Molte copertine o fotografie a tutta pagina si allineano alle premesse narrative, sottolineando l'impianto amoroso della storia. Accanto a tali scatti, non mancano però anche ritratti propriamente divistici, che promuovono primi piani o mezzi busti degli interpreti del film<sup>17</sup>. Premettendo uno sguardo femminilizzato, si potrebbe teoricamente pensare che largo spazio venga dedicato agli attori di sesso maschile, che più abilmente – almeno secondo la logica commerciale che sembrano seguire – avrebbero attirato lo sguardo delle adolescenti o delle casalinghe. Operando uno spoglio delle riviste, appare però incontestabile che in realtà le figure predominanti siano quelle di sesso femminile. Da un lato, questa prassi potrebbe essere mossa dall'obiettivo di favorire un'immedesimazione tra lettrici e diva rappresentata, in nuce anche a un desiderio di celebrità tipico della prima; dall'altro, tale centralità non può non far pensare anche a un tentativo di appagare un ipotetico sguardo maschile, soprattutto alla luce della fisicità spesso predominante di alcune attrici. Rimandando alla parte sui cineromanzi erotici un'ulteriore complicazione del discorso, basti al momento avere chiaro come i casi di Gina Lollobrigida e Sophia Loren, per citare anche solo le due dive più celebri, siano pertanto emblematici: nei fotofilm che le vedono protagoniste, le due *maggiorate*<sup>18</sup> sono mostrate in modo che si accentui il corpo o addirittura il décolleté, come dimostrano numerosi scatti pubblicati rispettivamente nella trasposizione a fumetti de *La romana* di Luigi Zampa in *Cineromanzo gigante* o di *La fortuna di essere donna* di Alessandro Blasetti in *Star cineromanzo gigante*<sup>19</sup>.

Il latente sguardo maschile intrinseco a questa prima fase di vita del cineromanzo si palesa infine quando il focus si sposta sulle rubriche paratestuali e, più precisamente, sulle cosiddette "Vetrine dei lettori". Nonostante alcuni articoli palesino il pubblico femminile di riferimento – come dimostra più di ogni altro il concorso "Come vincere un corredo da sposa" indetto da *Cineromanzo per tutti* –, la pagina dedicata agli scatti amatoriali di fruitrici e fruitori sembra invece rovesciare la prospettiva. Comparando oggi tali scatti, si nota come la presenza di ragazzi sia in realtà pervasiva, tanto da ottenere sempre maggior spazio a discapito delle (poche) fanciulle. Naturalmente, questa proliferazione di aiutanti ventenni è anche dovuta ad una maggiore libertà che essi godevano rispetto alle coetanee<sup>20</sup>, ma ciò non toglie che provi che accanto alle lettrici ci fossero anche molteplici lettori.

16 Nell'ordine, "Anna", *Cineromanzo per tutti*, n.° 1, maggio 1954; "La figlia del capitano", *Cineromanzo per tutti*, n.° 17, 5 marzo 1955; "Addio amore", *Cineromanzo per tutti*, n.° 19, aprile 1955; "Duello al sole", *Cineromanzo per tutti*, n.° 8, 13 settembre 1954; e "Per chi suona la campana", *Cineromanzo per tutti*, n.° 26, dicembre 1955, anche ristampato – nell'altra collana pubblicata da Lanterna Magica – come "Amanti senza colpa", *Cineromanzo gigante*, n.° 34, gennaio 1957.

17 Sul divismo italiano (principalmente femminile) del periodo, anche in luce agli studi legati alla sfera della rappresentazione cartacea e iconografica, si vedano Stephen Gundle, *Bellissima: Feminine Beauty and the Idea of Italy*, New Haven, Yale University Press, 2007; Marcia Landy, *Stardom Italian Style: Screen Performances and Personality in Italian Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2008; e Réka Buckley, "Italian Female Stars and Their Fans in the 1950s and 1960s", in Frank Burke (dir.), *A Companion to Italian Cinema*, Chichester, Wiley Blackwell, 2017, pp. 158-178.

18 Si sta ovviamente riprendendo un termine ormai comune con il quale si identifica un divismo tricolore tipico degli anni Cinquanta.

19 Nell'ordine "La romana", *Cineromanzo gigante*, n.° 3, dicembre 1954 e "La fortuna di essere donna", *Star cineromanzo gigante*, n.° 14, 5 febbraio 1956. Per approfondire logiche di rappresentazione delle dive nei cineromanzi, con un'analisi specificatamente dedicata proprio a quest'ultimo fumetto e alla figura della Loren, rimando a Gabriele Landrini, "Riviste popolari e cinema di carta. Il caso dei cineromanzi di Franco Bozzesi", *L'avventura*, n.° 2, luglio-dicembre 2018, pp. 243-256.

20 Sull'argomento, si vedano Simonetta Piccone Stella, *La prima generazione. Ragazze e ragazzi nel miracolo economico italiano*, Milano, Franco Angeli, 1993; Anna Tonelli, *Politica e amore. Storia dell'educazione ai sentimenti nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2003; e Enrica Capussotti, *Gioventù perduta. Gli anni Cinquanta dei giovani e del cinema in Italia*, Firenze, Giunti, 2004.

Cineromanzi e anni Settanta: luci rosse tra istanze maschili e femminili

I cineromanzi di terza ondata, caratterizzati da fotofilm di pellicole erotiche coeve, si indirizzano esplicitamente ad un pubblico maschile, limitando almeno teoricamente il ruolo della donna a semplice oggetto della visione. Anticipate da cineromanzi horror con una forte connotazione sessuale come *Malia* o *Wampir*, testate come *Cinesex* o *Cinestop* nascono in un periodo di forte libertà, che coinvolge l'editoria tout court e che ingloba successivamente anche quella del cinema a fumetti.

Continuando a interrogare direttamente i cineromanzi, l'istanza femminile non sembra trasparire dalle narrazioni dei film prescelti che, in speculare opposizione con quelli precedenti, si indirizzano esclusivamente ad un pubblico maschile. Le pellicole erotiche del decennio, così come indagato da Fabio Giovannini e Antonio Tentori<sup>21</sup>, sono infatti narrativamente fallocentriche dato che, anche se spesso incentrate su personaggi femminili, raccontano il piacere sessuale che provocano agli uomini. Naturalmente, una prima messa in crisi del sistema si ha nelle politiche di genere che aprioristicamente venano i film stessi, ancor prima che i fotofilm da essi desunti. Sebbene sia il fruitore maschile – o la figura cartacea con la quale si è immedesimato – a eccitarsi con il corpo guardato, è la donna a guidare e a definire la stessa sessualità da cui lui prova piacere, auto-specificandosi attante attivo della coppia che non raramente preclude la propria travolgente libido al partner<sup>22</sup>. Pur suggerendo al lettore-voyeur cosa guardare, la narrazione erotica mina quindi la gerarchia di genere, evidenziando nel contempo una crisi di fondo nella maschilità stessa delle figure diegetiche e, di conseguenza, delle controparti reali<sup>23</sup>. Ad ogni modo, questo sotto-testo intrinseco non cambia la realtà dei fatti, né tantomeno influenza il processo di targettizzazione dei cineromanzi di terza fase: se in precedenza il melodramma *al femminile* era narrativamente predominante ma non assoluto, ora l'eroticismo *al maschile* traspare in ogni singola pubblicazione, seppur intrecciato con la commedia, con il giallo e soprattutto con il dramma pseudo-borghese. Analizzando nuovamente una testata temporalmente circoscritta come *Topfilm*, è evidente come tutti i 26 fascicoli che la compongono propongano trasposizioni di pellicole pensate per il piacere maschile, provenienti dall'Europa, dall'America e dall'Asia. In altre testate, non mancano però anche lungometraggi che si discostano dal genere erotico propriamente detto, limitandosi ad affrontare implicitamente le tematiche sessuali: pellicola horror è ad esempio *Lady Frankenstein* di Mel Welles, il cui cineromanzo è stato pubblicato su *Bigfilm*, mentre di genere drammatico – ma forse è ancora meglio definirlo *sui generis* – è *La piscina* di Jacques Deray, trasposto su carta per *Cinestop*<sup>24</sup>.

Come per le riviste melodrammatiche, molto interessanti sono in seconda istanza le soluzioni iconografiche che guidano la rappresentazione delle dive. Se per i cineromanzi femminili si è visto che proprio la raffigurazione delle celebrità italiane minava l'impianto sessualmente definito, lo stesso può essere detto anche per i cineromanzi maschili, sebbene ciò avvenga in modo differenti. Le riviste degli anni Cinquanta, mostrando interpreti di fama internazionale come Sophia Loren e Gina Lollobrigida, presuppongono la presenza di uno sguardo maschile che si accostava a quello femminile; nelle testate degli anni Settanta, anche visivamente parlando, lo sguardo sembra invece essere esclusivamente quello di uomini desiderosi di vedere soddisfatto il proprio desiderio sessuale. Il cambiamento di paradigma, che con un approccio retrospettivo avvalorava la precedente riflessione sulla crisi delle gerarchie di genere nei film erotici, si ha nel modus operandi rappresentativo della figura femminile: nonostante la donna sembri essere un oggetto di visione in senso mulveyano del termine<sup>25</sup>, la libertà (sessuale e non) di cui si fa ambasciatrice la carica di una valenza positiva, che rompe il predominio dell'istanza maschile. Rimandando a sedi più opportune le riflessioni sul lettore

21 Fabio Giovannini e Antonio Tentori, *Porn'Italia. Il cinema erotico italiano*, Stampa alternativa, Pavona 2004, pp. 5-106.

22 Molto comuni sono infatti i film e i conseguenti fotofilm in cui la figura maschile è esclusa dal rapporto sessuale, a favore di un legame saffico.

23 Sulla crisi della maschilità in Italia, si vedano Sandro Bellassai, *La maschilità contemporanea*, Roma, Carocci, 2004 e Sandro Bellassai, *L'invenzione della virilità*, Roma, Carocci, 2011. Nel rapporto che queste logiche di genere intrattengono con il cinema, fondamentale è invece il volume Sergio Rigoletto, *Masculinity and Italian Cinema: Sexual Politics, Social Conflict and Male Crisis in the 1970s*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2014. Sulla maschilità nel cinema erotico si veda invece, seppur focalizzato principalmente sul filone della commedia sexy, Tamao Nakahara, "Moving Masculinity: Incest Narratives in Italian Sex Comedies", in Louis Bayman, Sergio Rigoletto (dir.), *Popular Italian Cinema*, New York, Palgrave MacMillan, 2013, pp. 98-116.

24 Rispettivamente, "Lady Frankenstein", *Bigfilm*, n.° 22, dicembre 1971 e "La piscina", *Cinestop*, n.° 4, 20 dicembre – 21 gennaio 1971.

25 È probabilmente scontato citare il notissimo e più volte dibattuto saggio che segnò l'inizio della Feminist Film Theory, ovvero Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, n.° 3, 1 ottobre 1975, pp. 6-8.

medio, che appare dalle lettere tutt'altro che virile e machistico anche se spesso creato ex novo per l'occasione<sup>26</sup>, già dalla costante raffigurazione delle attrici si nota un rovesciamento della gerarchia sessuale. Soprattutto Edwige Fenech, iconica diva di genere, si erge a modello emblematico di questa nuova femminilità almeno implicitamente attiva, perché non si riduce a semplice corpo sessualizzato ma è anzi restituita come figura divistica centrale e – rubando un termine ad Andrea Pergolari<sup>27</sup> – *sistemica*. Già dai fotofilm, la sua presenza spicca sulle altre, in quanto appare spesso protagonista delle vignette dalle dimensioni più grandi; fondamentali sono tuttavia le copertine e gli articoli a lei dedicati, che avvalorano la sua immagine a tutto tondo, portatrice di un erotismo di cui lei è assoluta protagonista. In tal senso, significativi sono gli innumerevoli cineromanzi che la vedono nella pagina inaugurale<sup>28</sup>, ma soprattutto quello del 5 dicembre 1972, dedicato interamente ed esclusivamente a lei. Il monografico è costellato da articoli d'approfondimento e da ipotetiche sue dichiarazioni, che istituzionalizzano definitivamente la forza individuale della Fenech-*personaggia*<sup>29</sup>. Richiamando in modo necessariamente anacronistico ma non meno archetipico il pensiero terzo femminista<sup>30</sup>, Edwige Fenech – e in minor misura anche altre colleghe come Sylvia Koscina e Rosalba Neri – sembra quindi stipulare quel *new sexual contract* teorizzato da Angela McRobbie sulla scorta delle idee di Carole Pateman, che ripensa il legame sessuale femminile-maschile alla luce di un inedito controllo della prima<sup>31</sup>. Questo nuovo statuto di rappresentazione del divismo femminile – ma, ancor più, del femminile tout court – traspare naturalmente anche nelle rubriche paratestuali, come provano gli articoli di pseudo-attualità, la piccola posta e la sezione dedicata alla critica cinematografica.

Se quanto affermato vale però per le figure femminile apparse sulla carta stampata, un'ulteriore domanda sorge spontanea: in specularità con i cineromanzi femminili, esiste una seppur latente lettrice donna? Rispetto al passato, più difficile è dare una risposta. Se è più che probabile che anche le casalinghe e le donne in carriera entrassero in contatto con paratesti proto-pornografici, estremamente miseri sono i richiami ad un pubblico di questo tipo, seppur ad uno sguardo attento comunque presenti. Nelle rubriche di posta regolarmente compaiono lettere di donne, che si interessano di cinema o che espongono dubbi sulla propria vita privata. Nel primo caso, prendendo anche solo come esempio la sezione a tema cinematografico "Io amo, tu no" di *Cinesex* o quella ad ampio respiro "Bigfilm corrispondenza" ovviamente di *Bigfilm*, appare palese come molte missive siano inviate da ipotetiche lettrici, generalmente interessate ad avere informazioni sui singoli film, sugli attori che ammirano o sulle dive che desiderano emulare. Nel secondo caso, le lettere sono invece spesso sessualmente disinibite, tanto da far pensare che siano quasi sicuramente frutto della penna di qualche membro della redazione. Nella rubrica "Lui & Lei. Lettere a doppio sesso" di *Cinesex* e in quella "Toposta" di *Top Film*, si succedono infatti i resoconti di adolescenti che hanno i primi rapporti sessuali, di ventenni preoccupate per gli strani piaceri del partner e di donne adulte con insoliti desideri. Nell'ampio calderone, non mancano anche tabù veri e propri, come una velata e mai colpevolizzata pedofilia, improbabili incesti tra parenti e quesiti spesso macchiettistici sui rapporti omosessuali, principalmente al femminile ma occasionalmente anche al maschile. A questa seconda tipologica di epistole, si può collegare anche la rediviva vetrina dei lettori che, sempre da quanto affermato, mostra affezionate fruitrici della rivista ritratte nude in

26 Più che nei cineromanzi al femminile, le lettere proposte dai cinefumetti al maschile sembrano create ex novo dalla redazione, al fine di permettere di suggerire un immaginario erotico vasto e diffuso.

27 Andrea Pergolari (dir.), *Il sistema Fenech*, Roma, Un mondo a parte, 2007.

28 Ben undici: "Mia nipote la vergine", *Cinesex*, n.° 19, 18-31 luglio 1970; "Peter e Sabine", *Cinesex*, n.° 21, 16-31 agosto 1970; "Susanna e i suoi dolci vizi alla corte del re", *Bigfilm*, n.° 6, agosto 1970; "Con quale amore con quanto amore", *Topfilm*, n.° 7, dicembre 1970; "Lo strano vizio della signora Wardh", *Cinesex*, n.° 47, 4 ottobre 1971; "I peccati di Madame Bovary", *Cinesex*, n.° 23, 15-30 settembre 1970.; "Quando le donne si chiamavano madonne", *Cinesex* attualità, n.° 12, 24 ottobre 1972; "Top Sensation", *Cinesex* attualità, n.° 15, 5 dicembre 1972; "Frankenstein 1980", *Cinesex*, n.° 26, 15 maggio 1973; "Il tuo vizio è una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave", *Cinesex* attualità, n.° 36, 10 ottobre 1973; e la successiva ristampa "Il tuo vizio è una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave", *Cinestop*, n.° 10, settembre 1975.

29 Per un'analisi dettagliata sul singolo fascicolo, si veda Giovanna Maina Corpi che si sfogliano. *Cinema, generi e sessualità su Cinesex (1969-1974)*, Pisa, ETS, 2018, pp. 136-139. Per una riflessione sul neologismo *personaggia*, si richiama invece l'articolo Maria Vittoria Tessitore, "L'invenzione della *personaggia*", *Altre modernità*, n.° 12, novembre 2014, pp. 214-219.

30 Naturalmente, innumerevoli sono ad oggi gli studi anche panoramici sul pensiero terzo femminista. A riguardo si vedano, a livello generale, Leslie E. Heywood (dir.), *The Women's Movement Today. An Encyclopedia of Third-Wave Feminism*, Westport-London, Greenwood Press, 2006 e Stacy Gillis et alii (dir.), *Third Wave Feminism. A Critical Exploration*, New York, Palgrave Macmillan, 2007. Di stampo più propriamente cinematografico, si consulti invece Suzanne Ferriss e Mallory Young (dir.), *Chick Flicks: Contemporary Women at the Movies*, New York-London, Routledge, 2006.

31 Angela McRobbie, "Top Girl? Young Women and the Post-Feminist Sexual Contract", *Cultural Studies*, n.° 4-5, 2007, pp. 718-737. Riflessione nata ovviamente in risposta a Carole Pateman, *The Sexual Contract*, Stanford, Stanford University Press, 1988.



scatti amatoriali: presente quasi esclusivamente su *Cinesex*, tale sezione – dal titolo “Come sono le nostre lettrici?” – non mostra però presumibilmente vere lettrici, come lascia presagire soprattutto la professionalità degli scatti; ciononostante, la loro stessa finzionale presenza suggerisce l’idea di una fruitrice ideale, che in senso lato si concretizza accanto alla fruitrice effettiva.

#### Lettrici ideali e lettrici silenziose: uno sguardo conclusivo

Tra gli anni Cinquanta e Settanta, la figura femminile si è confrontata in modi diversi con il cineromanzo, giocando generalmente tra un idealismo imposto dal pensiero dominante di stampo propriamente patriarcale e un lento ma non meno significativo ripensamento dal basso.

Le testate melodrammatiche, indirizzate propriamente a un’audience rosa in costante definizione, lasciano presagire almeno ad un primo sguardo una forte targettizzazione al femminile in tutti i suoi contenuti, generalmente proposti per educare il pubblico di riferimento alle canoniche norme relazionali e specificatamente sentimentali di genere. Conseguentemente e soprattutto specularmente, le ultime collane erotiche, atte a colpire un concorrenziale pubblico maschile, sembrano invece oggettivare il corpo femminile, escludendone lo sguardo e insegnando a una maschilità in crisi a riscoprire un tradizionale fallocentrismo, in nuce non più a un controllo morale ma al contrario a un assoggettamento sessuale.

Lo speculare tradizionalismo che all’apparenza promuovono le riviste perde tuttavia la propria stabilità nel momento in cui si analizzano più approfonditamente i vari elementi che le compongono. Negli anni Cinquanta, cineromanzi come quelli prodotti da Lanterna Magica o Victory non solo permettono a un pubblico femminile di unirsi e di continuare un processo di auto-definizione in quanto audience, ma favoriscono anche l’emersione in contesti rosa di una frammentaria ma sistematica controparte maschile, che anche solo palesandosi rompe non volutamente quella gerarchia di genere che la società imponeva. Da contro, negli anni Settanta, i cinefumetti distribuiti da Edigraf incanalano e proiettano sovversive identità femminili, ben lontane dal nascente pensiero femminista ma comunque aperte a realtà altre, che non imprigionano la donna nel costrittivo ruolo di moglie e madre.

Da novella eroina di storie melodrammatiche e spigliata protagonista di disavventure erotiche, la donna del cineromanzo ha dunque permesso alle lettrici, prima direttamente evocate e poi più tacitamente suggerite, non solo di confrontarsi con storie all’apparenza bidimensionali, ma anche di ripensare un costruito di genere che proprio a partire dal secondo Dopoguerra ha visto venir meno le sue fondamenta. In un costante gioco di cortocircuiti tra cultura legittimata e insorgenza dal basso, il cineromanzo – ma ancor più l’editoria rosa e a luci rosse di cui esso è esempio – permette quindi di riflettere su come l’industria culturale vedesse, rappresentasse e fruisse la donna italiana, avviando o coadiuvando un cambiamento culturale che tra gli anni Cinquanta e Settanta avrebbe per sempre mutato le tradizionali dialettiche di genere.

## L'evoluzione diacronica della figura femminile nell'adattamento italiano dei Classici Walt Disney

Gabriella Punziano e Rosa Sorrentino

### 1. Introduzione: come i prodotti di animazione possono essere messi al centro delle questioni sulla narrazione di genere

Negli ultimi anni la critica occidentale ha avviato una profonda riflessione sul ruolo che l'animazione<sup>1</sup> riveste all'interno della società contemporanea: ampiamente analizzata e rivalutata, è oggi considerata non un genere cinematografico o un mero prodotto culturale, ma un "linguaggio" i cui contenuti e messaggi influiscono in modo significativo su diversi aspetti della nostra cultura<sup>2</sup>. Già dai primi anni Duemila si è assistito ad un proliferare di studi<sup>3</sup> riguardanti la componente educativa dell'animazione e il suo influsso sui più giovani, soprattutto in relazione all'elemento socioculturale da essi incarnato; riflessioni incentivate dall'incremento vertiginoso in termini di quantità, qualità e differenziazione dell'offerta di prodotti animati a livello globale.

A partire da questa considerazione molto ampia e generale, il lavoro che si propone nel presente saggio – nato alla luce della rilevanza socioculturale recentemente riconosciuta ai *cartoons* in Italia – intende offrire una riflessione strutturata sulla rappresentazione e sulla comunicazione della figura femminile nel contesto nazionale attraverso i lungometraggi d'animazione. A tal fine, si è scelto di analizzare alcuni dei più famosi Classici della celebre casa di produzione statunitense *Walt Disney Pictures* nella loro versione in lingua italiana. La decisione è stata guidata dall'idea di senso comune secondo la quale i lungometraggi Disney, largamente diffusi presso il grande pubblico, sarebbero pregni di elementi indicanti stereotipi di genere. Proprio in virtù di questa loro intrinseca stereotipizzazione, i film Classici si prestano in maniera particolarmente adeguata allo scioglimento dell'interrogativo di ricerca: comprendere se sia possibile rintracciare un'evoluzione diacronica della rappresentazione femminile nell'animazione disneyana, focalizzando l'attenzione sulle dimensioni figurativa e comunicativa (trasformazioni estetiche, caratteriali, sociali e relazionali) presenti nella struttura dei film e nella caratterizzazione dei personaggi femminili.

### 2. Partire dalle rappresentazioni: la figura femminile nel mondo dell'animazione disneyana

Fondata nel 1926 da Walt e Roy Disney, The Walt Disney Company è ad oggi una delle multinazionali più influenti nell'industria dell'intrattenimento. Nel corso del suo secolo di storia, attingendo a piene mani dalla tradizione popolare e fiabesca (dalle favole dei fratelli Grimm a *Le mille e una notte*), Disney ha saputo plasmare sapientemente le proprie storie investendole di una forte carica pedagogica e valoriale<sup>4</sup>. I suoi lungometraggi di maggior successo – che la *major* stessa definisce "Classici" – sono diventati delle vere e proprie icone della *pop culture* mondiale: riletture disneyane di fiabe come *Biancaneve e i sette nani* e *Cenerentola* sono entrate a tal punto nell'immaginario collettivo, da soppiantare le storie originali<sup>5</sup>. Inevitabilmente, questi stessi film (e con essi i modelli che propongono) hanno assunto nel tempo un ruolo essenziale nel "modellare comportamenti specificamente di genere [trasmettendo ideali e stereotipi che] se realistici incentiveranno uno sviluppo sano, se irrealistici influenzeranno negativamente i giovani spettatori"<sup>6</sup>.

---

1 Da qui in poi utilizzeremo il termine animazione per riferirci sia ai lungometraggi che alle serie televisive animate, sia in 2D che in 3D; parleremo invece di film d'animazione nel caso specifico di pellicole cinematografiche, di cartoon per le serie animate americane e di anime per quelle nipponiche.

2 Max Ciotola, "Anime violente", in Roberta Ponticciello e Susanna Scivo; *Con gli occhi a mandorla. Sguardi sul Giappone dei cartoon e dei fumetti*, Latina, Tunuè, 2005, p. 16.

3 Per citarne alcuni, Karen E. Wohlwend, 2009; Dawn England et alii, 2011; Sarah M. Coyne et alii, 2016; NJ Azmi et alii, 2016; Madeline Streiff e Lauren Dundes, 2017.

4 Juliana Garabedian, "Animating Gender Roles: How Disney is Redefining the Modern Princess", *James Madison Undergraduate Research Journal*, vol. 2, n.° 1, 2014, p. 21.

5 Ivi, p. 23.

6 Gary Remafedi, "Study Group Report on the Impact of Television Portrayals of Gender Roles on Youth", *Journal of Adolescent Health Care*, vol. 11, n.° 1, 1990, pp. 59-61, apud Teresa L. Thompson e Eugenia Zerbinos, "Gender Roles in Animated Cartoons: Has the Picture Changed in 20 Years?", *Sex Roles*, vol. 32, n.° 9/10, 1995, p. 652.

Numerosi studi hanno, infatti, evidenziato l'implicazione dei media televisivi nella costruzione e nella trasmissione di specifici comportamenti *gender-oriented* nei bambini, mostrando la correlazione tra una maggiore esposizione ai *cartoons* contenenti messaggi altamente stereotipati e lo sviluppo di ideali tradizionali<sup>7</sup>. In particolare, secondo la teoria sociale cognitiva dello psicologo canadese Albert Bandura lo sviluppo di genere dipenderebbe da due fattori: l'osservazione (di genitori, insegnanti, coetanei, ma anche dei programmi offerti dai media), che fornisce modelli di comportamento specifici in base al sesso del bambino; e l'insegnamento diretto, attraverso il quale i piccoli sono incoraggiati a mettere in atto comportamenti "appropriati" al loro genere di appartenenza, e al contrario scoraggiati da attività considerate inadeguate<sup>8</sup>. Questo secondo passaggio si espleta anche attraverso la scelta e l'impiego – incentivato dai genitori – di giocattoli genderizzati (ad esempio, bambole per le femmine e macchinine per i maschi). L'attività di gioco, sostenuta da un'esposizione mediatica continuativa a contenuti stereotipizzati e dal favore degli educatori permetterebbe, infatti, ai bambini di riprodurre e rafforzare modelli di riferimento convenzionali<sup>9</sup>. Questo dato non ha in sé un'accezione necessariamente negativa; tuttavia, potrebbe assumerla laddove i suddetti modelli inducessero le bambine (soprattutto, ma non solo) a limitare la propria formazione e l'acquisizione di competenze in virtù di nozioni di genere preconcepite, rinunciando così a possibilità, traguardi e prospettive<sup>10</sup>.

Il modello della principessa – ormai completamente assimilata all'idea e all'estetica della "Principessa Disney" – costituisce, dunque, un'immagine fondamentale e allo stesso tempo controversa, amata e odiata a seconda del punto di vista dal quale la si osserva. Di principesse, in effetti, ce ne sono tante: dopo i grandi successi dell'epoca d'oro, le scuderie Disney si sono arricchite di tanti nuovi titoli e personaggi, spesso molto diversi tra loro per ispirazione, estetica, caratteristiche ed intenti.

Garabedian (2014) divide l'arco della produzione disneyana in tre fasi: la prima prende il nome di *Pre-Transition period* (1937-1959), nel quale viene data forma alle prime tre principesse, ossia Biancaneve, Cenerentola e Aurora. La rappresentazione delle protagoniste è qui fortemente orientata dalla condizione femminile in un'America essenzialmente patriarcale, la quale si rispecchiava in un'immagine della donna tradizionalmente ed esclusivamente moglie e madre. In queste storie l'eroismo e l'azione sono prerogative degli uomini, mentre a quelle che dovrebbero essere le protagoniste è riservato unicamente il ruolo di donzelle da salvare. Le principesse di questa fase sono ragazze umili, buone, generose, ingenui, dotate di grazia e bellezza (non a caso, sono questi i doni che le buone fate fanno ad Aurora il giorno della sua nascita); tuttavia, sono incapaci di qualsiasi tipo di azione, e piuttosto che essere il motore delle vicende, si limitano a subirla passivamente. Biancaneve, così come anche Cenerentola, è vessata dagli spregevoli abusi della matrigna, ma il suo cuore è troppo puro per concepire una qualunque forma di ribellione<sup>11</sup>: ella svolge i suoi lavori domestici senza chiedere nulla, senza lamentarsi, senza aspettative. Sarà, infine, il destino a ripagarla della sua bontà, facendo sì che arrivi il "vero amore" a salvarla da un tragico destino. È alla figura del principe (benché la sua presenza in scena sia riducibile a quella di una comparsa) che è affidato l'atto eroico del salvataggio, senza il quale non ci sarebbe alcun lieto fine. Nonostante ciò, il suo nome ci rimane quasi sempre sconosciuto.

Le altre donne di questi racconti, le antagoniste (crudeli, violente e vendicative, ma anche intelligenti, orgogliose e indipendenti), sono, al contrario, troppo diverse dal prototipo della donna ideale per poter essere salvate o redente: il loro destino è la morte o l'oblio.

Tra il 1989 e il 2010 Disney è impegnata in un processo di rinnovamento, noto come *Transition period*<sup>12</sup> o "seconda fase" della *Disney Princess timeline*. Sono ormai passati due decenni dalla morte del fondatore Walt: gli anni '70 hanno portato alle donne nuove libertà, e le trasformazioni sociali intervenute a partire dagli '80 ne hanno rivoluzionato i valori, orientando la casa di produzione verso una riformulazione dei propri modelli femminili. In questo frangente vengono prodotti *The Little Mermaid* (La Sirenetta, 1989), *Beauty and the*

7 Si vedano: Nancy Signorielli, "Children, television, and gender roles: Messages and impact", *Journal of Adolescent Health Care*, vol. 11, n.º 1, 1990, pp. 50-58; Frederick Williams, Robert LaRose, Frederika Frost, *Children, television and sex-role stereotyping*, New York, Praeger, 1981; Susan D. Witt, "The Influence of Peers on Children's Socialization to Gender Roles", *Early Child Development and Care*, vol. 162, n.º 1, 2000, pp. 1-7; Jennifer Stevens Aubrey e Kristen Harrison, "The Gender-Role Content of Children's Favorite Television Programs and Its Links to Their Gender-Related Perceptions", *Media Psychology*, vol. 6, n.º 2, 2004, pp. 111-146

8 Sarah M. Coyne, Jennifer Ruth Linder, Eric E. Rasmussen, David A. Nelson, Victoria Birkbeck, "Pretty as a Princess: Longitudinal Effects of Engagement With Disney Princesses on Gender Stereotypes, Body Esteem, and Prosocial Behavior in Children", *Child Development*, vol. 87, n.º 6, 2016, p. 1909.

9 Sarah M. Coyne et alii., *Op. Cit.*, pp. 11-12.

10 Ivi, p. 13.

11 Valeria Arnaldi, *In grazia e bellezza. L'evoluzione della donna secondo Disney*, Roma, Ultra Edizioni, 2016, p. 27.

12 Juliana Garabedian, *Op. Cit.*, pp. 22-25.

*Beast* (La Bella e la Bestia, 1991), *Aladdin* (1994), *Pocahontas* (1995), *The Hunchback of Notre Dame* (Il gobbo di Notre Dame, 1996), *Hercules* (1997), *Mulan* (1998), *Tarzan* (1999), *The Emperor's New Groove* (Le follie dell'imperatore, 2000), *The Princess and the Frog* (La Principessa e il Ranocchio, 2010) e *Tangled* (Rapunzel, 2010), nei quali per la prima volta le protagoniste sperimentano differenti forme di trasgressione. Che si tratti di un paio di gambe "nuove", di un'avventura fantastica, della realizzazione del sogno di una vita o di semplice curiosità di conoscere il mondo, le principesse di "transizione" non rimangono in attesa che qualcosa di bello accada: esse agiscono, e delle loro azioni subiscono le conseguenze, nel bene come nel male. Tuttavia, questa liberazione non è mai totale: il personaggio maschile continua, infatti, ad avere il ruolo chiave di salvatore e – sul finale – di marito. Fatta eccezione per la figura quasi mitologica di Pocahontas (dea, più che donna), le protagoniste trovano ancora il coronamento della loro felicità nel matrimonio o nella sua promessa.

Questa fase è anche caratterizzata dalla rappresentazione di una femminilità più sensuale: personaggi come Jasmine, Esmeralda e Megara manifestano nell'estetica, come nei modi e negli sguardi, delle Eva tentatrici, inno alla bellezza e al potere della seduzione, ma anche emblema di un cliché antico ed ormai obsoleto<sup>13</sup>. Al contrario, con *Mulan* (1998) inizia a farsi strada una nuova concezione della diversità: se l'unicità delle precedenti principesse era stata vincolata alla loro bellezza, alla magia o al contesto mitologico-fiabesco nel quale erano inserite (i nobili natali, la coda da sirena), Mulan è rappresentata in quanto priva di tutte quelle "naturali" doti femminili che la società richiederebbe ad una fanciulla. Mancante di ogni virtù muliebre, la protagonista decide di rendersi utile a modo proprio: travestitasi da uomo, salta in sella e si arruola nell'esercito per salvare il padre invalido da morte certa. Il desiderio di libertà ed autodeterminazione di Mulan la porta a disobbedire non solo all'autorità paterna, ma anche a quella dell'Imperatore: in tal modo salva la vita di diversi uomini (del padre, del suo capitano, dei suoi compagni), e riesce anche – in virtù di una qualità non richiestale, l'intelligenza – a liberare l'intero regno dalla minaccia degli unni. Il finale, tuttavia, non può che costituire un monito per la spettatrice: la trasgressione è positiva laddove sia votata al bene comune, e soprattutto procuri un buon partito.

Intanto nel 2000, sulla scia dei grandi successi riscossi al botteghino, la divisione commerciale della *Walt Disney Company* dà vita ad un nuovo *media franchise* dedicato alle principesse, che prende il nome di *Disney Princess*. Il marchio ha lo scopo di promuovere prodotti di ogni sorta – dai videogiochi alle bambole, dal makeup agli accessori per la casa – dedicati alle principesse più celebri: Biancaneve, Cenerentola, Aurora, Ariel, Belle, Jasmine, Pocahontas e Mulan, alle quali poi si aggiungeranno Tiana, Rapunzel, Merida e Vaiana/Moana.

La "terza fase" o *Progression*<sup>14</sup> comprende i film prodotti dopo il 2011, in cui centrale è il tema della libertà individuale: già a partire da *The Brave* ("Ribelle", 2012), realizzato in collaborazione con lo studio gemello Disney Pixar, e ancor di più con *Frozen – Il regno di ghiaccio* (2013), le eroine più che combattere dei (pur presenti) malvagi antagonisti, compiono un viaggio reale ed interiore alla scoperta di sé stesse.

La principessa contemporanea affronta un percorso di crescita che le permette di accettarsi e di acquisire una totale indipendenza dal principe azzurro di turno: se già alla fine del periodo precedente il ruolo maschile era stato ridotto a quello di semplice spalla, venendo privato del potere salvifico del "bacio del vero amore" e divenendo addirittura oggetto del salvataggio dalla donna (Mulan, Rapunzel, Tiana), ora è totalmente accessorio alla vicenda. Ribelle, in tal senso, segna un importante momento di frattura: il motore della vicenda è la stessa Merida, la quale entra in conflitto con i genitori per rivendicare il diritto di scegliere tra il matrimonio e la libertà<sup>15</sup>, diventando così eroina della propria storia personale. La protagonista dell'era progressista si riscopre troppo giovane per convolare a nozze: c'è ancora troppo che ella deve scoprire del mondo e di sé, e soprattutto (prima di poter amare qualcun altro) deve imparare ad amare di più sé stessa. In questa carica rivoluzionaria si nasconde il peso di uno scontro generazionale di cui Disney si fa portavoce, in particolare attraverso *Frozen* e le sue due protagoniste Elsa (matura e posata) ed Anna (sognatrice e romantica), le quali – nonostante le loro differenti peculiarità – agiscono per salvarsi a vicenda.

Non più, dunque, personaggi miti e timorosi, che lasciano l'azione sia prerogativa degli uomini: la principessa è oggi un'avventuriera pronta a sfidare le convenzioni sociali e il pericolo pur di salvare i suoi cari, trovare una collocazione nel mondo e realizzare i propri desideri. Qualunque essi siano.

13 Valeria Arnaldi, Op. Cit., p. 107.

14 Juliana Garabedian, Op. Cit., pp. 22-25.

15 Valeria Arnaldi, Op. Cit., p. 141.

## 3. Il percorso della ricerca: trovare risposte con l'analisi del contenuto

La ricerca (di tipo longitudinale) si basa su un approccio *mixed methods* di analisi del contenuto, che combina elementi tipici del metodo qualitativo e di quello quantitativo al fine di superare i limiti intrinseci degli stessi, migliorare ampiezza, profondità e complessità della conoscenza prodotta e far emergere le dimensioni latenti sottostanti il fenomeno<sup>16</sup>. Sono stati considerati come oggetti d'indagine tutti i Classici Disney approdati nelle sale americane tra il 1937 (anno di uscita di *Biancaneve e i sette nani*) e il 2016 (anno di uscita di *Oceania*). Da questa popolazione di riferimento è stato estratto un campione composto da 22 film, selezionati in base alla presenza di personaggi femminili (protagoniste, antagoniste, aiutanti, opposenti) che svolgono una funzione rilevante per lo sviluppo della storia, e non rivestono, dunque, un ruolo marginale o secondario. Di questo campione sono state indagati tre differenti livelli corrispondenti ad altrettante unità comunicative: i *film* nella loro interezza (22 titoli), i *personaggi* femminili (in totale 44) e, infine, le *canzoni*, cantate dai personaggi femminili o maschili purché incentrate sulle donne o a loro indirizzate (in totale 38). La scelta è stata guidata dalla necessità di inquadrare le figure da più punti di vista, evidenziando non solo l'aspetto esteriore e il carattere, ma anche il contesto in cui operano e il modo in cui questo influisce sulla loro caratterizzazione.

	FILM	PERSONAGGI	CANZONI
1	Biancaneve e i Sette nani	-Biancaneve -Grimilde -Cenerentola	-Io spero/ non ho che un canto -Il mio amor un dì verrà
2	Cenerentola	-Lady Tremaine -Anastasia -Genoveffa	-I sogni son desideri -Bibidi Bobidi Boo -Cenerella
3	Alice nel paese delle meraviglie	-Alice -Regina di Cuori -Aurora -Malefica	-Ottimi consigli
4	La Bella addormentata	-Flora -Fauna -Serenella	-
5	La carica dei cento e uno	-Crudelia -Peggy	Crudelia De Mon
6	La Sirenetta	-Ariel -Ursula	Parte del tuo mondo La canzone di Ursula
7	La Bella e la Bestia	-Belle	Il racconto di Belle La Bella e la Bestia
8	Aladdin	-Jasmine	Il mondo è mio
9	Pocahontas	-Pocahontas	Dopo il fiume cosa c'è I colori del vento
10	Il Gobbo di Notre Dame	-Esmeralda	Dio fa qualcosa Fiamme dell'inferno
11	Hercules	-Megara	Ti vada o no Riflesso
12	Mulan	-Mulan	Farò di te un uomo Per lei mi batterò
13	Tarzan	-Jane -Kala	(Tu) Sarai nel mio cuore Al di fuori di me
14	Le follie dell'imperatore	-Izma -Kidagakash Nedakh	-
15	Atlantis- L'impero perduto	-Helga K. Sinclair -Audrey R. Ramirez -Wilhelmina Packard	-

16 Enrica Amaturò e Gabriella Punziano, *I Mixed methods nella ricerca sociale*, Roma, Carocci editore, 2016, pp. 15-16.

16	Lilo e Stitch	-Lilo -Nani	-
17	La principessa e il ranocchio	-Tiana -Charlotte	A un passo dai miei sogni Scava un po' più a fondo Il mio sogno si realizzerà Aspettando una nuova vita
18	Rapunzel- L'intreccio della torre	-Rapunzel -Madre Gothel	Resta con me (con ripresa) Il mio nuovo sogno
19	Ribelle- The Brave	-Merida -Elinor	Il cielo toccherò Tra vento ed aria -Facciamo un pupazzo insieme
20	Frozen- Il regno di ghiaccio	-Elsa -Anna	-Oggi per la prima volta (con ripresa) -La mia occasione All'alba sorgerò
21	Zootropolis	-Judy -Bellwether	-
22	Oceania	-Vaiana -Nonna Tala	Oltre l'orizzonte Io sono Vaiana Tu sai chi sei -Ogni mio passo

Tabella 1: in colonna, i tre campioni di unità di comunicazione indagati.

Stabiliti i campioni, si è operato un confronto tra l'adattamento italiano e la versione originale dei testi in musica: questo passaggio è stato ritenuto essenziale al fine di comprendere l'eventuale grado di scarto tra le opere in lingua inglese e quelle in italiano, e, dunque, di valutare la possibilità di una più generale comprensione del fenomeno. Dal confronto è emerso che nonostante siano presenti (per ovvie ragioni di metrica) numerose differenze, la traduzione italiana delle canzoni (ma anche dei dialoghi) tende a rispecchiare il più possibile il significato dei testi in inglese. Tuttavia, è molto probabile che il processo adattativo possa provocare la perdita di una anche minima parte del senso originario: ma più che un limite, questo ci è apparso come un ulteriore e interessante spunto d'indagine, utile a centrare la discussione della rappresentazione del femminile nei prodotti di animazione sulla realtà italiana *tout court*.

Tornando al metodo, i prodotti culturali considerati sono stati sottoposti ad un'analisi del contenuto come inchiesta<sup>17</sup>: ciò significa che film, personaggi e canzoni sono stati osservati e poi interrogati tramite schede di rilevazione standardizzate, formate da variabili diversamente declinate a seconda dell'unità indagata, seguendo lo schema riportato di seguito.

CANZONI			FILM		
	VARIABILI	MODALITÀ		VARIABILI	MODALITÀ
1	Interprete principale	-Protagonista	1	Periodo	- 1937-1988
		-Antagonista			- 1989-1998
		-Altro personaggio			- 1999-2016
2	Altri interpreti	-Corale	2	Tematica	-Amore
		-Protagonista			-Avventura
		-Antagonista			-Libertà
		-Altro personaggio			-Scoperta di sé
3	Collocazione	-Corale	3	Lunghezza	-Origine
		-Inizio film			-Breve
		-Parte centrale del film			-Medio
4	Durata	-Fine film	4	Genere del protagonista	-Lungo
		-Cardinale in secondi			-Maschio

<sup>17</sup> Gianni Losito, "L'analisi del contenuto nella ricerca sociale", in Enrica Amaturò e Gabriella Punziano, *Content Analysis: tra comunicazione e politica*, Milano, Ledizioni, 2013, p. 143.

5	Genere	Introspettivo -Politico e sociale -Narrativo	5	Genere dell'antagonista	-Femmina -Maschio -Femmina -No antagonista
6	Ritmo	-Lento -Moderato -Allegro	6	Morte dell'antagonista	-Si -No -No antagonista
7	Linguaggio	-Informale -Informale in rima	7	Animali parlanti	-Si -No
8	Tipo di testo	-Strofe continue -Strofe con ritornello	8	Totale personaggi	-Fino a 11 -Da 12 a 16 -Da 17 a 39
9	Termini ricorrenti	-Interiori sentimentali -Identitari -Indicatori di libertà -Indicatori di cambiamento -Altro	9	Totale canzoni	-Fino a 18 -Da 19 a 23 -Da 24 a 41
10	Termini significativi	-Stringa	10	Sceneggiatura	-Fiaba -Romanzo -Originale -Storico -Mito
11	Genere cantante	-Maschile -Femminile -Duetto	11	Tipo finale	-Unione amorosa -Crescita personale -Amicizia -Ricongiungimento familiare
12	Emozione che emana	-Positive -Negative	12	Regista del film	-maschio -Femmina
13	Svolgimento del testo	-Lineare -Con picchi differenziati	13	Epoca storica	-Antica -Medievale -Settecentesca -Moderna -Contemporanea
14	Genere dell'autore del testo	-Maschile -Femminile -Coppia	14	Ambientazione	-Europa del Nord -Europa continentale -America -Africa -Oriente -Oceania -Altro
15	Tipo di canto	-Singolo -Duetto -Corale	15	Tipo di cultura del contesto di riferimento	-Cultura di corte -Cultura borghese -Cultura tribale -Cultura popolare
16	Titolo	-Stringa	16	Disvelamento dell'antagonista	-Si -No -No antagonista
17	Testo	-Stringa	17	Presenza flashback	-Si -No

PERSONAGGI		
	VARIABILI	MODALITÀ
1	Film di riferimento	-Stringa -Protagonista -Coprotagonista
2	Ruolo ricoperto	-Antagonista -Aiutante -Opponente
3	Nome parlante	-Sì -No -Infanzia
4	Età stimata	-Adolescenza -Età adulta -Terza età
5	Etnia	-Europea -Africana -Asiatica -Altro
6	Colore della pelle	-Chiaro -Olivastro -Scuro -Altro
7	Provenienza territoriale	-Europa del Nord -Europa continentale -America -Africa -Oriente -Oceania -Altro
8	Epoca storica	-Antica -Medioevale -Moderna -Contemporanea -Corti
9	Lunghezza capelli	-Lunghezza media -Lunghi -Molto lunghi -Assenza di capelli
10	Colore capelli	-Bianchi -Biondi -Castani -Neri -Rossi -Nessuno
11	Tipo capelli	-Lisci -Ondulati -Ricci -Nessuno
12	Colore occhi	-Azzurri -Marroni -Neri -Verdi



13	Statura	-Altro -Bassa -Media -Alta
14	Corporatura	-Magra -Media -Grassa -Assente
15	Make up	-Leggero -Medio -Marcato
16	Abbigliamento principale	-Abito principesco -Abito moderno -Abito da popolana -Abito identitario -Altro
17	Abbigliamento secondario	-Abito principesco -Abito moderno -Abito da popolana -Abito identitario -Altro
18	Abbigliamento finale	-Abito principesco -Abito moderno -Abito da popolana -Abito identitario -Altro
19	Numero totale di abiti indossati	Cardinale
20	Trasformazione fisica	-Si -No -Alta -Media -Bassa -Altro
21	Posizione sociale	-Si -No -Ingenua sognatrice -Subdola -Viziata -Curiosa -Nevrotica -Vendicativa -Coraggiosa -Materna -Determinata
22	Cambio posizione sociale	-Si -No
23	Carattere	-Ingenua sognatrice -Subdola -Viziata -Curiosa -Nevrotica -Vendicativa -Coraggiosa -Materna -Determinata
24	Evoluzione carattere	-Si -No -Amore -Preservazione della bellezza -Elevazione sociale
25	Aspirazioni	-Omicidio -Vendetta -Protezione -Avventura -Libertà

26	Livello culturale	-Realizzazione professionale -Alto -Medio -Basso
27	Tipologia di cultura	-Non pervenuto -Popolare -Di corte -Identitaria -Scolastica -Casalinghe -Arti oscure -Arti magiche
28	Mansioni quotidiane	-Signorili -Scolastiche -Politiche -Belliche -Professionali -Artistiche -Magiche
29	Tipologia abilità	-Artistiche -Nessuna
30	Status sociale	-Alto -Medio -Basso
31	Presenza genitori	-Sì -No -Padre -Madre
32	Figura familiare di riferimento	-Entrambi -Altro -Nessuno
33	Interazione tra figure femminili	-Sì -No
34	Presenza dell'antagonista	-Sì -No -Maschile
35	Sesso della controparte	-Femminile -Nessuno -Maschile e femminile
36	Principe innamorato	-Sì -No
37	Numero di aiutanti	Cardinale -Scontro -Viaggio -Ricerca
38	Tipologia di prova	-Più tipologie -Omicidio -Conferma dell'identità -Nessuna
39	Ottenimento dell'oggetto desiderato	-Sì -No

Tabella 2: Schede di rilevazione per le tre unità di comunicazione indagate con rispettiva articolazione di variabili e modalità.

I dati così raccolti sono stati poi sottoposti a diverse procedure statistiche con l'ausilio del software di origine francese SPAD<sup>18</sup>: nel caso specifico, si è fatto ricorso all'Analisi delle corrispondenze multiple (o ACM<sup>19</sup>) per film e personaggi, all'Analisi delle corrispondenze lessicali (o ACL<sup>20</sup>) per le canzoni e infine alla Classificazione Automatica (*Cluster Analysis*<sup>21</sup>) per tutti e tre i campioni. Si tratta di tecniche di rilevazione statistica che – una volta stabilita una divisione tra variabili che rilevano informazioni sul contenuto (usate come variabili attive nella costruzione dei piani fattoriali) e variabili che rilevano, invece, informazioni sulla struttura (usate come variabili illustrative) – consentono di evidenziare la struttura latente sottostante il sistema in esame, ovvero quello della rappresentazione del femminile in questi specifici prodotti di animazione. Attraverso una riduzione della dimensionalità dello spazio di proiezione delle variabili, esse permettono, infatti, di visualizzare le relazioni tra le variabili o unità e di individuare classi di equivalenza<sup>22</sup>, portando ad elaborare piani altamente sintetici di tutte le interconnessioni tra le variabili, modalità ed unità prese in analisi.

Per sintetizzare, la ricerca si focalizza su tre unità comunicative: film, personaggi e canzoni. Questa tripartizione trova la sua ragion d'essere nella volontà di cogliere le informazioni latenti riguardanti i possibili cambiamenti strutturali e tematici interni ai lungometraggi, e al contempo evidenziare – attraverso un'analisi dei personaggi e dei testi delle canzoni – linee guida utili a cogliere le trasformazioni subite dalle figure femminili nel tempo.

### 3.1 Analisi dei film: non solo principesse

La prima fase di analisi si è concentrata sui 22 Classici Disney assunti quali campione per questa indagine. Si tratta dei film: *Biancaneve e i Sette nani*; *Cenerentola*; *Alice nel paese delle meraviglie*; *La bella addormentata*; *La carica dei cento e uno*; *La Sirenetta*; *La Bella e la Bestia*; *Aladdin*; *Pocahontas*; *Il Gobbo di Notre Dame*; *Hercules*; *Mulan*; *Tarzan*; *Le follie dell'imperatore*; *Atlantis – L'impero perduto*; *Lilo e Stitch*; *La principessa e il ranocchio*; *Rapunzel – L'intreccio della torre*; *Ribelle – The Brave*; *Frozen – Il regno di ghiaccio*; *Zootropolis*; *Oceania*. La scheda prodotta per l'interrogazione di questo campione e presentata in tabella 2, si compone di diciannove variabili, sia strutturali (riguardanti cioè la struttura del film) sia di contenuto (relative al contenuto narrativo).

18 SPAD è un software di origine francese che nasce per l'analisi ed il trattamento per fini di sintesi esplorative ed esplicative dei dati attraverso analisi mono, bi e multivariate. In esso i dati, dopo essere stati puliti e trasformati in file leggibili per il programma, vengono importati e classificati (si specifica la tipologia di variabile e si etichettano le modalità): in questo modo si ottiene una base, la quale viene inserita all'interno di una filiera preposta e specifica per il tipo di analisi che si vuole effettuare. Parametrizzando ed eseguendo poi ciascun metodo (ACM, ACL, Cluster, etc.) è possibile ottenere una serie di output grafici, numerici e di riepilogo sui quali lavorare per interpretare la sintesi: nella finestra relativa ai risultati statistici sarà possibile esplorare tutti i dati numerici; nella finestra degli output grafici, invece, ci sarà possibile avere una trasposizione grafica della sintesi effettuata e le eventuali correlazioni.

19 L'analisi delle corrispondenze multiple (ACM) è una tecnica che ha come scopo quello di analizzare la relazione tra due variabili qualitative, sintetizzando l'informazione originale, riducendo la ridondanza dei dati e creando un numero ridotto di variabili latenti. Tali variabili devono essere interpretate al fine di portare alla luce le dimensioni latenti, cioè l'insieme delle realtà o concetti non immediatamente osservabili.

20 L'analisi delle corrispondenze lessicali (ACL) invece, permette di esplorare ed analizzare la struttura dei testi, anche ampi, attraverso il conteggio delle parole e la messa in evidenza di parole e concetti particolarmente significativi per l'analisi. In questo modo è possibile ottenere una sintesi delle informazioni in essi contenute, di analizzare le associazioni tra le parole e le possibili relazioni tra il contenuto dei testi e il contesto di riferimento.

21 I metodi di classificazione automatica o Cluster analysis (CA) consentono l'identificazione di partizioni e gerarchie all'interno dell'unità di analisi, con l'obiettivo di riunire gli individui in più sottoinsiemi tendenzialmente omogenei e mutualmente esclusivi. Si possono distinguere due tipi di procedure, gerarchiche (distinguibili in agglomeranti e divisive) e non gerarchiche: nel primo caso le classi sono generate da aggregazioni di individui o divisioni di insiemi fino al raggiungimento di un numero ottimale di cluster; nel secondo, si procede a ricollocazioni successive delle unità tra gruppi predefiniti fino all'ottenimento di una partizione ritenuta ottimale sulla base di un criterio predefinito. Scelte le variabili di classificazione (in base alle idee e dagli obiettivi del ricercatore), un'adeguata misura della dissomiglianza fra le unità statistiche (attraverso un indice) e un criterio di aggregazione, grazie all'ausilio di un software di calcolo, è possibile ottenere una rappresentazione grafica (un piano o un dendrogramma) che illustri le partizioni ottenute, nonché un istogramma utile a stabilire il numero di classi da considerare. Tramite l'osservazione dell'istogramma è, infatti, possibile stabilire a che punto esso si appiattisce e dunque effettuare una "cesura" subito prima.

22 Marco Gherghi e Carlo Lauro, *Appunti di analisi dei dati multidimensionali. Metodologia ed esempi*, Napoli, RCE Multimedia, 2010, p. VIII.

Per analizzare il set di dati raccolti attraverso l'interrogazione standardizzata di questi oggetti, si è impiegata una ACM seguita da una Classificazione automatica: durante il processo di parametrizzazione, si è stabilito di considerare in attivo per la costruzione del piano bidimensionale di sintesi delle associazioni tra le modalità delle variabili indagate le sole variabili di contenuto (che cioè si riferissero ai contenuti manifesti degli oggetti d'analisi), mettendo, invece, in illustrativo tutte quelle che vanno ad identificare aspetti strutturali dei film (lunghezza, totale personaggi, totale canzoni, presenza di flashback, periodo).

Elaborati i dati attraverso questa tecnica, applicata con l'ausilio del software SPAD, si è ottenuta una rappresentazione grafica su piano che sintetizza le molteplici associazioni analizzate su due soli fattori di sintesi della variazione delle stesse. I fattori sono anche detti fattori *latenti*, in quanto – sintetizzando i dati immessi – sono in grado di evidenziare aspetti che altrimenti (data la complessità e la numerosità dei dati) sarebbe estremamente difficile portare alla luce. L'incrocio dei fattori consente la costruzione del piano di sintesi, sul quale è possibile proiettare punti-modalità che si distribuiranno sul piano seguendo meccanismi di attrazione e repulsione: più due punti saranno vicini tra loro, più forte sarà la loro attrazione; al contrario, più saranno distanti e maggiore sarà la repulsione tra quelle modalità nel presentarsi congiuntamente sugli oggetti analizzati.

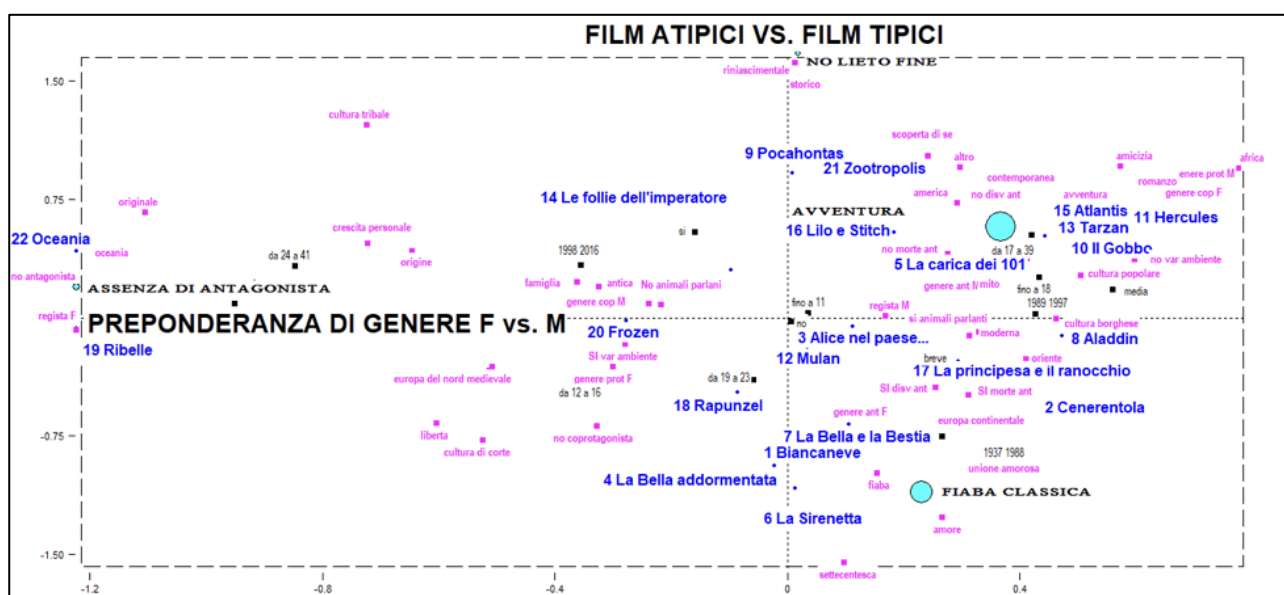


Grafico 1: distribuzione dei film nel piano fattoriale, così come emersa dall'elaborazione attraverso il programma statistico.

Interpretando i fattori di sintesi ottenuti si può evincere che l'asse orizzontale, denominato "preponderanza di genere femminile vs. maschile", oppone sul versante destro i film che presentano un numero maggiore di personaggi di sesso maschile rispetto a quelli di genere femminile, preponderanti per contro a sinistra; e che l'asse verticale, denominato "film atipici vs. film tipici", presenta il contrasto tra i film più tradizionali per trama e personaggi, che si collocano nella parte inferiore, e quelli più insoliti e particolari, siti in alto.

La distribuzione dei film tra i quadranti (tabella 3) ha, tuttavia, evidenziato alcune distribuzioni anomale rispetto all'interpretazione fornita, le quali – prontamente analizzate – hanno resi manifesti aspetti di estremo interesse.

1° QUADRANTE	2° QUADRANTE
(Film atipici – Preponderanza di genere femminile)	(Film atipici – Preponderanza di genere maschile)
-Oceania	-Pocahontas
-Le folie dell'imperatore	-Zootropolis
	-Lilo e Stitch
	-Atlantis
	-Hercules
	-Tarzan

3° QUADRANTE (Film tipici – Preponderanza di genere femminile)	-Il Gobbo di Notre Dame -La carica dei cento e uno 4° QUADRANTE (Film tipici – Preponderanza di genere maschile)
-Frozen -Ribelle -Rapunzel -La bella addormentata	-Alice nel Paese delle Meraviglie -Mulan -La Principessa e il ranocchio -Aladdin -La Bella e la Bestia -Cenerentola -Biancaneve e i sette nani -La Sirenetta

Tabella 3: posizionamento dei film all'interno dei quadranti del piano fattoriale.

Il film *Frozen – Il regno di ghiaccio* (2013), primo Classico Disney a vincere un premio Oscar nella categoria “miglior film d’animazione”, si colloca nella parte bassa del terzo quadrante assieme ai lungometraggi denominati “tipici”, ossia tradizionali. Acclamato dalla critica come un prodotto nuovo, che mette da parte gli stereotipi e i cliché di genere, *Frozen* presenta – a ben vedere – due differenti prospettive. Da un lato, troviamo quella di colei che è considerata la vera protagonista della pellicola, ossia la regina Elsa; dall’altro, quella della sorella minore Anna, una principessa che ricorda molto le fragili figure femminili del periodo di transizione. Elsa è una potente regina, che grazie ad una ferrea volontà e all’amore della famiglia riesce a sconfiggere le proprie paure e a riscoprire sé stessa; Anna, al contrario, è una sognatrice alla ricerca del vero amore, e che proprio per questo cade nella trappola del principe Hans. Nonostante l’indubbio ruolo di eroina che assume alla fine della storia, Anna si manifesta in maniera ancora evidentemente stereotipata: ciò è ancor più palese se si mettono a confronto le caratteristiche delle due sorelle di Arrendelle, differenti sia nei ruoli sociali che assumono (l’una è regina, l’altra principessa), che nel modo di rapportarsi agli altri. La principessa, infatti, è colei le cui canzoni presentano più frasi interrogative, le quali esprimono la sua ingenuità e l’ignoranza del mondo, nonché la dipendenza e mancanza di fiducia in sé tipica delle principesse tradizionali<sup>23</sup>. Inoltre, se Elsa è affrancata dalla figura maschile di turno in virtù sia del suo status sociale (è già regina, e dunque non ha bisogno di sposarsi per elevare la propria condizione) che dei poteri magici di cui è dotata, Anna sembra non poter fare a meno di ben tre aiutanti uomini (il pupazzo di neve Olaf, la renna Sven e il giovane Kristoff, del quale poi si innamora) per ritrovare la sorella perduta<sup>24</sup>.

Il film *Ribelle*, invece, nonostante sia fortemente atipico si colloca in questo quadrante in virtù di alcune modalità che lo caratterizzano (cultura di corte, regista femminile, libertà, assenza antagonista) e che lo attraggono in tale sede.

### 3.2 Analisi dei personaggi: *maternità e rivoluzione di genere*

Nell’analizzare il campione di personaggi, comprendente le figure femminili (ad eccezione delle semplici comparse) presenti nei lungometraggi selezionati e caratterizzato da ben quarantaquattro figure tra protagoniste, co-protagoniste, antagoniste, aiutanti e oppositori, si è utilizzata una matrice formata da 44 individui e 39 variabili (tabelle 2 e 4).

23 N.J. Azmi et alii, “Gender and Speech in a Disney Princess Movie”, *International Journal of Applied Linguistics & English Literature*, vol. 5, n.° 6, November 2016, p. 236.

24 Madeline Streiff e Lauren Dundes, “Frozen in Time: How Disney Gender-Stereotypes Its Most Powerful Princess”, *Social Sciences*, vol. 6(2), March 2017, pp. 1-10.



1 <sup>^</sup> QUADRANTE (Outsider – Assenza della magia)	2 <sup>^</sup> QUADRANTE (Insider – Assenza della magia)
-Tiana	-Vaiana
-Nani	-Kida
-Lilo	-Megara
-Audrey	-Alice
-Wilhelmina	-Elinor
-Nonna Tala	-Pocahontas
-Judy	-Mulan
-Bellwther	-Jane
-Kala	-Esmeralda
-Peggy	-Charlotte
	-Belle
	-Biancaneve
	-Merida
	-Jasmine
	-Anna
3 <sup>^</sup> QUADRANTE (Outsider - Presenza della magia)	4 <sup>^</sup> QUADRANTE (Insider – Presenza della magia)
-Helga	-Lady Tremaine
-Cruelia	-Flora
-Regina di Cuori	-Fauna
-Grimilde	-Serenella
-Malefica	-Rapunzel
-Izma	-Esmeralda
-Ursula	-Elsa
	-Aurora
	-Genoveffa
	-Anastasia

Tabella 5: posizionamento dei personaggi all'interno di ogni quadrante.

Anche in questo caso, come per l'analisi dei film, nella distribuzione sono state riscontrate alcune anomalie considerate interessanti ai fini della ricerca: la maggior parte di esse sono presenti nel primo quadrante (si veda la tabella 5), caratterizzato dai fattori "outsider" e "assenza di magia". Nel quadrante vengono accostati personaggi tra loro molto diversi, lontani dal canone classico della donna caucasica, di altezza media, dai capelli lunghi, fianchi stretti e seno pronunciato: essi hanno, infatti, sia sembianze animali che aspetto non caucasico (donne di colore o mulatte). Una di queste è Nonna Tala, la nonna di Vaiana (*Oceania*), un personaggio sui generis, fiera della propria diversità e del suo essere una outsider; troviamo poi Audrey e Wilhelmina, due personaggi del film *Atlantis – L'impero perduto*, le quali nel mondo sommerso dove si svolge la gran parte del film (un regno a tutti gli effetti matriarcale) sono ovviamente delle outsider, come anche le sorelle Lilo e Nani (*Lilo e Stitch*), che in quanto orfane si ritrovano ad essere sole e diverse in una società che le crede incapaci di autofinanziarsi e di dar vita ad un nucleo familiare stabile. Ancora, Tiana (protagonista de *La Principessa e il ranocchio*) è una "diversa" non solo in quanto afroamericana in una società in cui ricchezza, successo, bellezza sembrano essere prerogative delle genti bianche, ma anche perché nonostante la sua età e il suo essere donna in un'America maschilista d'inizio '900, si impegna con fiera determinazione per realizzare il suo sogno di aprire un proprio ristorante. Kala, Peggy, Judy e Bellwether sono, invece, tutte accomunate dal fatto di avere un aspetto animale (animali o animali antropomorfi): Kala è lo scimpanzé che alleva Tarzan come fosse suo figlio, una figura materna molto forte, contrapposta al compagno oppressivo e rabbioso, il capobranco Kerchak; ella – come anche Peggy, la mamma dalmata de *La Carica dei 101* – è un personaggio poco centrale, e la loro identità è strettamente legata al ruolo genitoriale che rivestono. La madre è anche la grande assente di molti lungometraggi disneyani (Biancaneve, Cenerentola, La Sirenetta, La Bella e la Bestia, Pocahontas, Atlantis, Lilo & Stitch, Il Gobbo di Notre Dame, Frozen), colei che spesso anche quando è presente (La bella

addormentata, Rapunzel) assume il ruolo di una semplice comparsa. Contrariamente, le figure negative, le cosiddette “matrigne”, benché il più delle volte siano donne sole, arrivate ed egoiste, già dai primordi (Grimilde, Lady Tremaine) finiscono per rappresentare una femminilità molto meno stereotipata, più accattivante e sensuale, indipendente e vicina alla realtà rispetto alle loro corrispettive “positive”.

Infine, Judy e Bellwether sono rispettivamente la protagonista e l’antagonista di *Zootropolis*: il film – il più recente tra quelli considerati, insieme ad *Oceania* – è ambientato in una città abitata da animali antropomorfi, in cui carnivori ed erbivori vivono in discreta armonia. Judy è una coniglietta intraprendente, outsider perché unica donna ed animale erbivoro ad aspirare ad entrare nel corpo di polizia di Zootropolis: ella, tuttavia, non pare riuscire a dimostrare il suo valore senza l’appoggio di un personaggio maschile (e per giunta carnivoro), Nick la volpe. Dall’altro lato, la “cattiva” miss Bellwether – nonostante l’aspetto innocuo e insospettabile –, si rivela una subdola cospiratrice, artefice di un pericoloso complotto ai danni degli animali carnivori. Sentendosi minacciata dalla briosità e dalla prestanta fisica di questi, utilizza l’astuzia e la capacità di fare branco con gli altri erbivori per ribaltare la situazione e prendere il potere. Viene dunque completamente ribaltato lo stereotipo dell’animale “buono”, necessariamente debole e indifeso, dall’aspetto innocuo che riflette un animo puro e innocente, così come viene messa in crisi l’immagine classica dell’antagonista femminile: non solo si azzera l’aspetto performativo e teatrale della malvagità, ma cambiano anche gli obiettivi (certamente meno egoistici) e il modus operandi della cattiva di turno.

### 3.3 Analisi delle canzoni: Frozen e l’evoluzione della rappresentazione femminile

Per quanto riguarda le canzoni, sono stati considerati 38 testi, cantati da personaggi femminili o maschili purché incentrati sulle donne o a loro indirizzati. Essi sono stati interrogati attraverso 17 variabili (la cui definizione operativa è presentata in tabella 2).

CANZONI		
Io spero/ non ho che un canto	Dopo il fiume cosa c’è	Resta con me “con ripresa”
Il mio amore un dì verrà	I colori del vento	Il mio nuovo sogno
I sogni son desideri	Dio fa qualcosa	Il cielo toccherò
BibbidiBobbidiBoo	Fiamme dell’inferno	Tra vento e aria
Cenerella	Ti vada o no	Facciamo un pupazzo insieme
Ottimi consigli	Riflesso	Oggi per la prima volta “con ripresa”
Crudelia De Mon	Farò di te un uomo	La mia occasione
Parte del tuo mondo	Per lei mi batterò	All’alba sorgerò
La canzone di Ursula	Tu sarai nel mio cuore	Oltre l’orizzonte
Il racconto di Belle	Al di fuori di me	Io sono Vaiana
La Bella e la Bestia	A un passo dai miei sogni	Tu sai chi sei
Il mondo è mio	Scava un po’ più a fondo	Ogni mio passo.
	Il mio sogno si realizzerà	
	Aspettando una nuova vita	

Tabella 6: elenco dei testi delle canzoni e delle variabili utilizzate per analizzarli.

Trattandosi di testi, si è utilizzata una ACL, la quale prevede come primo passaggio la costruzione del *dizionario*: tale operazione ha permesso di rintracciare all’interno delle canzoni le parole e i gruppi di parole (segmenti) più ricorrenti, e dunque significativi al fine di una comprensione più ampia sia del linguaggio impiegato, sia del contenuto (esplicito ed implicito) da essi veicolato. Agendo in tal modo, si è ottenuto – da ben 1642 parole originarie – un dizionario di 143 parole e 5 segmenti, usati come forme grafiche da proiettare sul piano di sintesi per caratterizzare ciascuno dei quadranti.



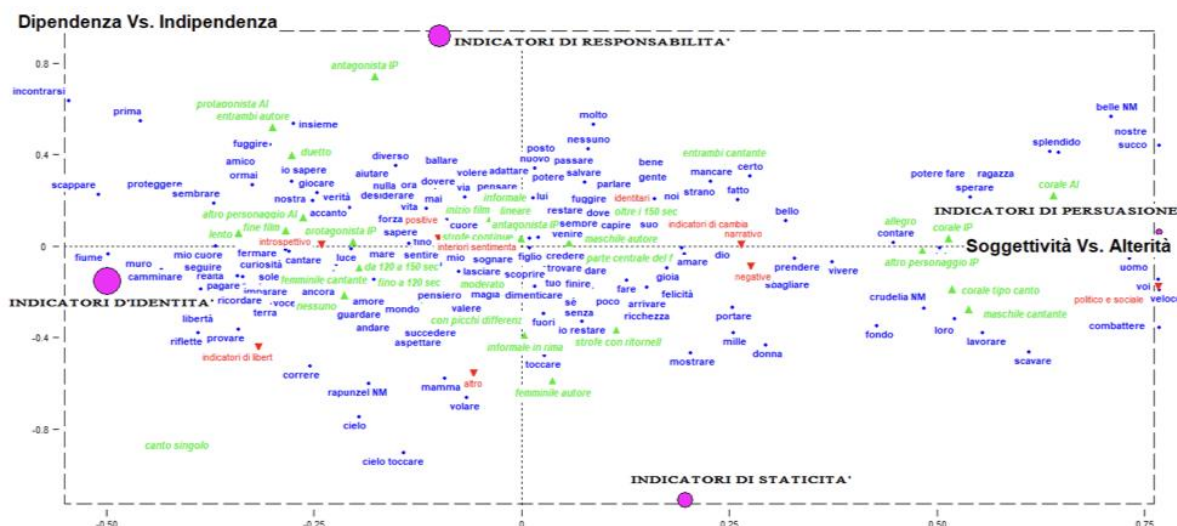


Grafico 3: distribuzione delle parole e dei segmenti rilevanti delle canzoni all'interno del piano fattoriale, così come emersa dall'elaborazione attraverso il programma statistico.

Osservando la distribuzione delle modalità, appare subito evidente come sul versante destro prevalga la dimensione corale, narrativa e collettiva, con un ritmo allegro e ripetitivo, tipica delle canzoni descrittive, che mirano a far entrare nella vicenda colui che ascolta. Sul versante sinistro, invece, si osserva una dimensione soggettiva e individuale, caratterizzata da canti singoli, a ritmo lento e per lo più interpretati da donne, che lascia emergere l'interiorità e la soggettività dell'interprete. Nella parte inferiore emerge una maggiore centralità della donna, con canto singolo femminile e autrici anch'esse femminili: tali testi esprimono sensazioni legate al senso di reclusione e alla volontà di libertà. Nella porzione superiore del piano, infine, si può notare come prevalgano testi in cui il protagonista divide la canzone con altri personaggi (dimensione collettiva, accompagnata da sentimentalismo ed introspezione).

Evidenziate le suddette caratteristiche, si è proceduto con la collocazione delle canzoni nel piano: in primis, è stato stabilito un unico criterio utile a posizionare ciascuna canzone in un unico quadrante, cioè inserire una canzone in un determinato quadrante solo qualora co-occorressero in esso almeno tre parole significative presenti nel testo della stessa (tabella 7).

Dunque, in virtù delle evidenze espresse e della disposizione delle canzoni, l'asse orizzontale è stato definito *indipendenza* (a sinistra) e *dipendenza* (destra); mentre il fattore verticale è stato denominato *identità* (in basso) e *alterità* (in alto).

1^ QUADRANTE (Soggettività - Dipendenza)	2^ QUADRANTE (Alterità - Dipendenza)
-Ogni mio passo -La mia occasione -Il racconto di Belle -Il mondo è mio	-Scava un po' più in fondo -Resta con me
3^ QUADRANTE (Soggettività - Indipendenza)	4^ QUADRANTE (Alterità - Indipendenza)
-Il cielo toccherò -Tra vento e aria -Aspettando una nuova vita -Resta con me -Oltre l'orizzonte -Parte del tuo mondo -Ottimi consigli -Oltre il fiume cosa c'è -Io sono Vaiana	-Oggi per la prima volta -Facciamo un pupazzo insieme -La mia occasione -Ogni mio passo Il mio nuovo sogno -Io spero/ non ho che un canto

Tabella 7: posizionamento dei testi delle canzoni all'interno di ciascun quadrante.

Effettuata la lettura del piano in base alla distribuzione delle canzoni, è stato possibile evidenziare un'incongruenza interpretativa relativa al quarto quadrante, caratterizzato da *soggettività* e *indipendenza*: si tratta di uno spazio in cui si trovano testi performati unicamente da donne, il cui tema centrale è l'espressione del desiderio amoroso. In questa posizione risulta anomala *Facciamo un pupazzo insieme*, testo proveniente dal lungometraggio *Frozen*: esso – a differenza del resto delle canzoni del quadrante – non è rivolto ad una figura maschile, ma interpretata dalla principessa Anna e rivolta alla di lei sorella, Elsa. Nella canzone l'interprete principale esprime il desiderio di trascorrere maggior tempo con la controparte, alla quale rivolge un canto/preghiera, rendendo evidente il forte vincolo di dipendenza che lega la sorella minore alla maggiore. Tale risultanza rafforza l'idea di una sostanziale differenza tra i due personaggi, e più nel dettaglio corrobora l'ipotesi che Anna sia un personaggio che – sebbene riesca ad abbandonare le mura del castello, a vivere la sua grande avventura e a salvare l'amata Elsa – alla stregua di Ariel, Jasmine e Rapunzel rimane ancora strettamente dipendente dagli altri.

#### 4. Conclusioni: evoluzione e circolarità

Il lavoro presentato è partito dall'assunto che fosse rintracciabile una evoluzione diacronica della figura femminile disneyana. Questa ipotesi iniziale presupponeva, infatti, che i personaggi avessero affrontato un processo evolutivo concomitante i principali eventi e movimenti di emancipazione femminile, segnando una graduale trasformazione dell'immagine della donna, sempre più libera ed indipendente. Tuttavia, l'analisi svolta ha assunto una piega inaspettata, portando a rifiutare l'ipotesi originaria: è stato evidenziato come non si possa parlare di un'evoluzione cronologica e lineare della rappresentazione femminile, quanto piuttosto rilevare spinte discontinue e sperimentali, caratterizzate da momenti fortemente innovativi, i quali attraversano tutti i Classici Walt Disney senza un'apparente logica di continuità. Si potrebbe definire tali impulsi "sperimentazioni disneyane", nelle quali s'intrecciano profondi legami fra personaggi immaginari anche molto distanti fra loro in termini sia temporali che culturali.

Nonostante sia innegabile il recente tentativo di rappresentare protagoniste più moderne ed emancipate dagli stereotipi del passato (in quella che è stata definita come "terza fase" o *Progression*), è evidente la presenza di un *fil rouge* che collega antagoniste quali Lady Tremaine, Malefica, Crudelia De Mon e Ursula alle figure positive di oggi, come Elsa, Merida e Vaiana. Le "cattive" della fase tradizionale sono atipiche per il contesto culturale nel quale si inseriscono, fortemente teatrali, di grande spessore caratteriale, in grado di sovvertire l'ordine sociale imposto e di orientare tramite le proprie azioni la trama della vicenda. Esse rappresentano un universo femminile del tutto opposto rispetto alla loro controparte positiva, il quale piuttosto che aspirare alla realizzazione del sogno amoroso punta all'autonomia e all'autorealizzazione. Questo ritratto duro e sofferto della femminilità pare risentire dei cambiamenti intervenuti con lo scoppio delle grandi guerre, le quali segnarono un'evoluzione forzata del ruolo sociale ed economico assunto dalle donne. Complice la necessità di sostenere l'economia dei paesi belligeranti, le donne di mezzo mondo si ritrovano loro malgrado a ricoprire ruoli di spicco e responsabilità: da mogli e madri, esse si trasformano in cittadine, operaie, matriarche, staffette e partigiane, dotate di libertà e diritti un tempo impensabili, ma che appena finita la guerra gli verranno nuovamente sottratti. I primi Classici sembrano così mettere in scena il contrasto tra l'ideale tradizionale della perfetta principessa ed un nuovo, inconsueto, tormentato e "indesiderato" modello femminile, nato in clima di guerra e destinato a ritornare con l'avvento del femminismo.

Infine, con *Zootropolis* la Walt Disney sembrerebbe proporre un'allegoria della società e della lotta tra diversi: forti e deboli, bianchi e neri, uomini e donne. La società erbivora che Bellwether auspica è a tutti gli effetti un'utopia, che diventa distopia nel momento stesso in cui cerca di eliminare l'alterità, e con essa la sua propria identità. Ma alla fine, come accade sempre nelle favole, il male viene sconfitto: il piano della pecora viene sventato e a Zootropolis torna la normalità: carnivori ed erbivori si riconciliano, auspicando un futuro in cui non vi sia più distinzione tra razze (e sessi) e in cui si riesca finalmente a guardare oltre le apparenze e i pregiudizi. L'ossimoro della pecora malvagia e della volpe buona fa da monito per il futuro, invitando lo spettatore a non fermarsi alla prima impressione e a trascendere i preconcetti ereditati dal passato, con la promessa di un futuro migliore ed inclusivo. Il lungometraggio – premio Oscar nel 2017 – è un inno alla bellezza della diversità, all'accettazione di sé, all'abbandono degli stereotipi, sulla scia di quanto già in parte manifestato in *Ribelle* e *Frozen*.

In conclusione, a differenza delle fasi cinematografiche passate, nelle quali la casa di produzione americana sembrava distinguere in maniera più marcata tra animazioni destinate al pubblico femminile e quelle con un

target principalmente maschile, l'era più recente pare trascendere dall'idea di una filmografia *gender oriented*. A partire dal secondo decennio degli anni 2000, infatti, Walt Disney parrebbe protesa verso produzioni destinate ad un pubblico più eterogeneo, sia maschile sia femminile, non solo infantile ma anche adulto (lezione questa certamente mutuata dal successo degli *anime* giapponesi). Le esigenze di un'utenza tanto ampia, la quale chiede più di un semplice ed occasionale momento di svago, condurrebbe ad affrontare tematiche più complesse e stratificate, dotate di molteplici chiavi di lettura, in grado di racchiudere l'essenza di una realtà in continuo mutamento.

## Sguardo femminile e contesto omoerotico. Un confronto di sguardi: *Il bacio della Medusa* di Melania Mazzucco

Gerardina Antelmi

### Introduzione

Il presente contributo sullo sguardo femminile si compone di una prima parte incentrata sulla riflessione relativa al video musicale *Lost on You* dell'artista statunitense LP, nella seconda si esamina lo sguardo nel romanzo *Il bacio della Medusa* di Melania Mazzucco. Poiché entrambe le opere rappresentano una relazione omoerotica fra due donne si procederà poi al confronto dello sguardo nel video e nel romanzo.

Nondimeno, prima di analizzare lo sguardo nelle due opere suddette, vorrei iniziare la presente riflessione narrando una scena di vita quotidiana, avvenuta molto prosaicamente in un supermercato. Una donna, mani e braccia impegnate con cestino di provviste e spesa fin sugli avambracci, il figlioletto di circa sei anni impugna le redini a cui è legato il fratello minore che, avendo appena iniziato a camminare, avanza entusiasta e baldanzoso per la corsia. Ogni tanto si ferma brevemente a ristabilire l'equilibrio del corpo e poi procede, come ignaro delle redini dietro di lui. Il fratello maggiore di tanto in tanto, pensando di non essere visto dalla madre, tira le redini a volte per fermare il fratellino, a volte per spingerlo di lato così da far ruotare la corsa del piccolo, che traballa ma non cade. Malgrado l'intimazione materna di non strattonare il piccolo, il fratello continua a dirigere la corsa del minore. Di questa scena colpisce la tenacia e al contempo l'entusiasmo del piccolo nel procedere malgrado l'interferenza esterna ricevuta attraverso le redini. Colpisce anche e soprattutto l'inconsapevolezza da parte del piccolo dell'ingerenza del fratello maggiore. Di fronte a questa scena apparentemente insignificante sorge la domanda: quale immagine, quale costruzione si formerà il piccolo sulla modalità dell'incedere in posizione eretta? Ignaro del fatto che si può camminare anche senza strattoni improvvisi e deviazioni non volute. Si formerà forse l'idea che quello è il modo "normale" di procedere, che ogni tanto si deve sottostare a una forza a noi ignota? Questo modo di andare per il mondo si rivela solo in apparenza libero, dal momento che una mano impugna e guida redini invisibili. Ci si potrebbe domandare se non sia così per tutti quando manca la visione complessiva del contesto? Ci si sente liberi da condizionamenti fino a quando non si diventa consapevoli dell'esistenza di "redini" esterne a noi. Talvolta tali redini non sono facilmente identificabili, in quanto basate su valori, idee, credenze, usi, abitudini dati per scontati che, proprio in quanto tali non vengono messi in discussione. È così per esempio che si tramandano comportamenti, anche sessuali, tramite messaggi che non si identificano neppure come 'messaggi' bensì come intrattenimento: romanzi, *best-seller*, canzoni e testi musicali, film, video musicali, tramite i quali vengono comunicati messaggi impliciti – difficili da identificare e, eventualmente, mettere in discussione<sup>1</sup>.

Al fine di esplicitare l'associazione fra l'immagine del piccolo che procede guidato dalle redini e il tema del presente lavoro incentrato sullo sguardo omoerotico femminile, il pensiero corre alle donne per secoli guidate e costrette da redini più o meno visibili – leggi, diritto di famiglia – che le hanno costrette in atteggiamenti e inclinazioni dichiarate accettabili dal sistema patriarcale. Costrizioni, abitudini e norme che hanno inglobato altresì pre-giudizi nel campo della sessualità femminile nei comportamenti sia di donne che di uomini.

### Lo sguardo nel video

Relativamente a messaggi comunicati attraverso forme di intrattenimento, vale la pena esaminare il video musicale che accompagna la canzone *Lost on you* di LP. Nel video la cantante fuma, canta, suona insieme a un uomo e con lui beve super alcolici. Viene descritta, quindi, nella funzione "maschile" con un ruolo attivo. La partner viene ripresa fin dall'inizio tramite un primo piano delle natiche con biancheria intima; non è completamente vestita al contrario degli altri personaggi; forma cerchi di fumo con le labbra; fa la doccia e intanto, sapendo di essere guardata-ripresa, ricambia lo sguardo della telecamera, verrebbe da dire, utilizzando un linguaggio "maschile", in modo "provocatorio". Rilevante in particolar modo questo scambio di sguardi fra

---

<sup>1</sup> Sul tema dell'implicito e della sua identificazione, si veda Marina Sbisà, *Detto non detto. Le forme della comunicazione implicita*, Bari, Laterza, 2007.

la donna e l'occhio della telecamera che ricalca lo sguardo maschile<sup>2</sup>. L'atteggiamento della donna consapevole dello sguardo che si posa su di lei ricorda la riflessione di John Berger:

Gli uomini agiscono e le donne appaiono. Gli uomini guardano le donne. Le donne osservano se stesse mentre sono guardate. Questo determina non solo la maggior parte delle relazioni fra uomini e donne ma anche la relazione delle donne verso se stesse. L'osservatore all'interno della donna è maschio: l'osservata è femmina. In questo modo lei si trasforma in un oggetto – e in particolare in oggetto da guardare: una visione.<sup>3</sup>

Il messaggio implicito che il video comunica a migliaia di giovani (e non solo) è ancora quello binario attivo-passivo, maschile-femminile anche nell'ambito del rapporto erotico fra donne. Come a significare che anche quando viene rappresentato il rapporto al femminile non c'è altra via se non il sistema binario tradizionale maschile-femminile. Anche nell'ambito del rapporto esclusivamente femminile lo sguardo filmico del regista rappresenta lo sguardo maschile, sguardo in cui la donna viene rappresentata come oggetto osservato e oggetto di desiderio – anche se questa volta di una *partner* donna. È stato osservato che le donne che riescono a partecipare alle produzioni *mainstream* di successo “sono cooptate dall'ideologia dominante”<sup>4</sup> e pur di partecipare alla produzione di testi accettano che vengano applicati codici riconosciuti e accettati dall'ordine ideologico dominante.

È importante ricordare a tale proposito che i testi dell'intrattenimento della cultura popolare riflettono il contesto storico in cui vengono prodotti e consumati e non possono essere separati dall'ideologia di cui fanno parte. I video musicali più commerciabili sono quelli che vengono “spinti”, vale a dire quelle canzoni e quei video che passano con maggior frequenza su radio e televisioni e sono anche quelli che riflettono l'ideologia dominante<sup>5</sup>. La lotta ideologica, infatti, passa anche – forse soprattutto – tramite la cultura dell'intrattenimento<sup>6</sup>. L'ideologia viene disseminata attraverso l'identificazione dello/a spettatore/trice con i personaggi, con il significato insito nella narrazione (di video musicali, di film, nonché di romanzi), poiché il testo di intrattenimento ha proprio la funzione di fare in modo che lo/a spettatore/trice riceva messaggi che riflettono l'ideologia dominante e di conseguenza lo/a spettatore/trice legge un testo, o meglio lo interpreta secondo i codici prestabiliti dalla cultura dominante<sup>7</sup>. La grande quantità di video disponibile *online* oggi riflette l'eterogeneità dei ruoli sessuali fra cui a volte emerge l'aspetto androgino di alcune *pop star* che tendono così ad andare oltre i confini delle divisioni nette fra generi. Alcuni di questi video, che sono rivolti ai giovani, solo *apparentemente* mettono in discussione le categorie e le istituzioni tradizionali<sup>8</sup>.

Ritornando al video *Lost on You* di LP, ci si chiede se sia un video commerciale di rottura che abbia, fra gli altri, anche lo scopo di far passare un messaggio relativo all'omosessualità femminile. Ma la domanda centrale intorno a cui ruota la presente riflessione è la seguente: è possibile illustrare una relazione fra donne che non si basi sul modello binario maschile-femminile, attivo-passivo? Che ne sia libera e che sia svincolata da costrizioni e condizionamenti? Che sia affrancata da condizionamenti forniti dalla lunga esposizione allo sguardo maschile? Oppure lo sguardo maschile è stato assimilato e viene riprodotto anche dallo sguardo femminile? In altre parole, e per continuare l'immagine iniziale, che sia libero da redini (in)visibili?

Al fine di trovare una delle molte risposte possibili, ho proceduto ad analizzare un'opera letteraria a firma di donna che offrisse una prospettiva “altra”, che descrivesse un rapporto fra donne. La scelta è ricaduta sul romanzo *Il bacio della Medusa* di Melania Mazzucco per un duplice motivo: oltre a narrare l'amore omoerotico fra donne, tramite il mito di Medusa permette di approfondire proprio il tema dello sguardo.

2 Per completezza di informazione, il regista del video è Chuck David Willis.

3 John Berger, *Ways of Seeing*, Harmondsworth, Penguin, 1972, p. 47. Traduzione di chi scrive.

4 E. Deidre Pribram, “Introduction”, in E. Deidre Pribram (a cura di) *Female Spectators. Looking at Film and Television*, Londra, Verso, 1990, p. 4. Traduzione di chi scrive.

5 E. Ann Kaplan, “Whose Imaginary? The Televisual Apparatus, The Female Body and Textual Strategies in Select Rock Videos on MTV”, in E. Deidre Pribram (a cura di), *Op. Cit.*, p. 138. Sebbene Kaplan si riferisca alle televisioni specializzate in video musicali, in particolare a MTV, si possono applicare le sue riflessioni anche ai video disponibili in rete. Per quanto riguarda il gran numero di studi sui film, sul male gaze, lo sguardo maschile si rimanda almeno agli studi di Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan, 2009; Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*, Londra, Macmillan, 1984; Naomi Wolf, *Il mito della bellezza*, Milano, Mondadori, 1991.

6 Jackie Byars, “Gazes/Voices/Power: Expanding Psychoanalysis for Feminist Film and Television Theory”, in E. Deidre Pribram (a cura di), *Op. Cit.*, p. 112.

7 E. Deidre Pribram, in E. Deidre Pribram (a cura di), *Op. Cit.*, p. 4.

8 E. Ann Kaplan, in E. Deidre Pribram (a cura di), *Op. Cit.*, p. 137.

### Lo sguardo nel romanzo

Il romanzo *Il bacio della Medusa* di Melania Mazzucco è la storia d'amore fra Norma Boncompagni, moglie di Felice Argentero, e Medusa-Madlenin una ragazza che fin da piccola ha conosciuto la brutalità della vita essendo stata data "in affitto" dalla famiglia a Peru, un pedofilo con cui ha dovuto convivere. Il primo incontro fra Medusa ancora bambina e Norma avviene quando quest'ultima invita il nonno di Medusa nella sua casa per mostrare uno spettacolo con la sua lanterna magica. Nel secondo incontro Medusa, giovane donna, dopo aver riacquisito la sua libertà da Peru, chiede a Norma di lavorare per lei.

Il legame che il destino ha designato per le due donne è suggerito all'inizio del romanzo dalla voce narrante che descrive la foto ricordo del matrimonio in cui la bambina entra, anche se non voluta dal fotografo. Infatti pur avendo capito che si deve allontanare dal muretto la bambina non si muove, anzi fa persino le boccacce al fotografo. Al momento dello scatto Norma distoglie lo sguardo dall'obiettivo della macchina e "si accorge della bambina sul muretto" che "imbronciata, delusa la sta indicando, le punta il dito contro"<sup>9</sup>. Ecco che scambiandosi uno sguardo, la vita di Medusa si intreccia con quella di Norma.

Nel primo incontro Norma si accorge che Medusa è una bambina solo quando sente il suo nome poiché è descritta come androgina.

[I]l ragazzino col cranio pelato e un ciuffetto floscio sulla fronte si grattava furiosamente [...] [un] ragazzino malvestito, malnutrito, trascurato [...] famelici parassiti si annidavano in quella peluria scura. E le unghie, linee nere nerissime, minacciose, e i piedi, peggio ancora, sfregiati da coste scarlatte, piaghe ovoidali, geloni infiammati. 'Come ti chiami?' chiese. 'Belmondo Medusa', si senti rispondere. Medusa. Una bambina, mio Dio, è una femmina.<sup>10</sup>

Norma chiede il motivo per cui hanno tagliato i capelli alla bambina poiché, afferma, si tagliano "alle donne del nemico, alle spie, alle carcerate, alle condannate a morte, alle monache, alle pazze, alle streghe – le *punite e le escluse*"<sup>11</sup>. Medusa è già designata come diversa, come esclusa. Più tardi viene descritto il viso di Medusa "i suoi occhi troppo grandi, scuri, profondi, senza allegria, le orecchie sporgenti, perfidamente a sventola. Aveva la bocca rossa come una fragola, le ciglia lunghissime e il naso dritto, lungo e scontento"<sup>12</sup>.

Oltre agli sguardi che si incrociano nella foto iniziale, anche durante il primo incontro fra Norma e Medusa bambina si susseguono una serie di scambi di sguardi reciproci e in successione alterna. Dapprima Norma guarda la bambina che rimane "incollata al vello dell'orso, incapace di alzarsi e di guardarla"<sup>13</sup>; in seguito quando Norma le toglie il vestito per farle il bagno e la bambina rimane improvvisamente nuda, Norma indietreggia "spaesata" e Medusa "soddisfatta del suo imbarazzo" le pianta "gli occhi pungenti negli occhi"<sup>14</sup>. Norma chiude gli occhi per non vederla ma "nel buio delle sue palpebre serrate sopravvisse quella sagoma nuda e indecente di acerba perfezione"<sup>15</sup>. Entrambe le donne in momenti successivi si guardano e rimangono come paralizzate, come colpite proprio dallo sguardo della medusa mitica. Durante il bagno è Medusa che fissa Norma e la guarda negli occhi. È un atto, questo, al contempo di purificazione dal "dolore" "dalla vergogna"<sup>16</sup>, ma anche di prima conoscenza della felicità, che Medusa non aveva mai provato e quindi non sa riconoscerla, poiché

nessuno l'aveva mai trattata così [...] nessuno l'aveva toccata con quella sicurezza, nessuno aveva indovinato con la stessa infallibilità le parti del corpo che più desideravano la frizione, il triangolo d'ombra nell'arco delle scapole, le costole indolenzite, i muscoli addominali, le clavicole sporgenti.<sup>17</sup>

È una sensazione nuova che la porta a piangere "lacrime strane, forse di felicità"<sup>18</sup>. Quasi un rito di passaggio: Medusa ragazzino, essere androgino o "il nulla di nessuno, non soggetto a una costruzione di

---

9 Melania Mazzucco, *Il bacio della Medusa*, Milano, Baldini&Castoldi, 1997, p. 21.

10 Ivi, pp. 96-97.

11 Ivi, p. 100, corsivo aggiunto.

12 Ivi, p. 104.

13 Ivi, p. 98.

14 Ivi, p. 109.

15 Ibidem.

16 Ivi, "quelle mani bianche e premurose lavavano via il dolore e l'offesa, la vergogna e la paura, il sospetto e il rancore", p. 111.

17 Ivi, pp. 111-112.

18 Ivi, p. 112.

genere” riceve “fattezze umane” lasciando “la mostruosa ambiguità non marcata di Medusa ragazzino-maschio”<sup>19</sup>.

Nel primo incontro lo sguardo non è tradizionale, dove per “tradizionale” si intende lo sguardo maschile che si posa sul corpo della donna per giudicarlo, lo sguardo rappresentato da Felice, il marito di Norma, che spiega al figlio come guardare una donna: soppesando con lo sguardo “le due esse”: sedere e seno<sup>20</sup>. A differenza dello sguardo di Felice, quello di Norma che vede Medusa nuda prima del bagno è uno sguardo di sorpresa. È una tensione emotiva, una sorta di energia, di attrazione a fior di pelle che per essere riconosciuta necessita tempo. Per Norma è una sorta di *dejà vu*, di premonizione in cui presente passato e futuro si fondono, mentre per Medusa è una prima sensazione se non di felicità, di benessere.

In seguito, quando Medusa lavora per Norma, fra le due donne nasce una comunione di intenti, di sentimenti; nasce anche la consapevolezza di ri-conoscere qualcosa che non si conosce ancora, e che non ci si aspettava che accadesse. Insieme Norma e Medusa condividono esperienze e sentimenti, ad esempio al cinema dove “è possibile prendersi la mano come due sorelle, parlarsi all’orecchio come due salumaie. Ridere come due ragazzine. Piangere come due innamorate”<sup>21</sup>. Più avanti si apprende che Norma e Medusa “non fanno assolutamente nulla all’infuori che starsi accanto, *guardarsi*, e non trovare niente da dire”<sup>22</sup>. Anche in questo caso la comprensione reciproca si basa sullo *sguardo* oltre che sulla parola. Trovano un loro modo di comunicare anche oltre il linguaggio; come osserva Ippolito, trovano “una lingua comune”<sup>23</sup>.

La voce narrante descrive la tensione fino all’episodio della festa che celebra i successi politici di Felice durante la quale le due donne si seguono con gli sguardi; quando Norma si ritira prima della fine della festa è seguita da Medusa, che invece di ritirarsi nella sua stanza, si ferma davanti alla porta di Norma e bussa. “Norma le ha detto di entrare, poiché l’aspetta da molto tempo: e Medusa indugia, colta nell’attimo irripetibile che precede la conquista, la scoperta, il possesso, il sonno, il risveglio”<sup>24</sup>. Il risveglio: perché tramite l’altra donna entrambe arrivano all’“l’inizio della vita”<sup>25</sup>. Dalla prima parte della narrazione, pertanto, emerge che lo sguardo fra donne è condiviso, agendo sullo stesso piano, nello stesso modo in cui è descritto l’incrocio di sguardi nella foto iniziale del matrimonio, dove gli occhi delle due donne si incontrano, senza che ci sia una parte attiva che guarda rendendo l’altra oggetto passivo.

Nella parte finale dell’opera denominata “Controromanzo” la voce narrante diventa, almeno apparentemente, obiettivo. L’impressione di obiettività è data dalla scientificità sia del linguaggio che della voce, quella di un medico. Tramite questa voce sembrerebbero emergere alcune lacune nella narrazione sin qui presentata. Del pellegrinaggio al santuario, ad esempio, per pregare per la figlia Angelica, si ignorava il fatto che Felice fosse contrario date le pessime condizioni atmosferiche; emergerebbe anche la tendenza di Norma a mentire esemplificata con la menzogna della falsa gravidanza<sup>26</sup>. Il Controromanzo pone ai lettori il dubbio se la voce narrante ascoltata nella prima parte sia attendibile, se Norma sia affidabile; se pertanto si possa simpatizzare con lei o meno dopo la lettura della versione medica, la quale potrebbe avere un effetto contrario a quello inteso dalla voce narrante. Il Controromanzo potrebbe avere, infatti, la funzione di spiegare il processo di medicalizzazione del “diverso”, di ciò che si discosta dalla norma, creando valori fondati su una norma scientifica accettata e imposta dal sistema, in questo caso palesemente patriarcale. Un sistema che cataloga persone e comportamenti prima di tutto come accettabili o inaccettabili tramite la patina di ‘obiettività’, di scientificità della medicina; pertanto la conseguenza per i comportamenti ritenuti non accettabili è di essere destinati alla punizione, all’emarginazione e persino all’imprigionamento in manicomio.

Una breve riflessione, infine, sul personaggio di Norma e sul mito di Medusa. Proprio Norma si allontana dalla “norma” socialmente accettabile, tramite Medusa. I riferimenti al mito nel corso del romanzo sono

19 Beatrice Ippolito, “Pluralità di generi femminili nel romanzo Il bacio della medusa di Melania Mazzucco”, Quaderni di cultura italiana, Narrativa italiana, Giuliana Adamo (a cura di) n.º 5, Dublin, Trinity College, 2005, pp. 135-160 (pp. 148-149).

20 Melania Mazzucco, Op. Cit., p. 55.

21 Ivi, p. 304.

22 Ivi, p. 342, corsivo aggiunto.

23 Beatrice Ippolito, Op. Cit., p. 150.

24 Melania Mazzucco, Op. Cit., p. 337.

25 Ivi, p. 300.

26 Norma ha già avuto quattro figli, malgrado alla nascita del primo figlio il medico abbia comunicato a Felice che ulteriori gravidanze sarebbero state rischiose per Norma; per evitare altre gravidanze nonché per evitare rapporti con il marito, Norma aveva comunicato a Felice di aspettare un quinto figlio.

molteplici e l'autrice stessa ha affermato di averlo riscritto e di averci "giocato"<sup>27</sup>. Mazzucco ripercorre il mito e la sua costruzione tramite le letture di Norma alle prese con la scrittura di un romanzo su Medusa. Una sorta di romanzo nel romanzo, ma anche una ricostruzione del mito stesso. Ricostruire il mito originario di Medusa e decostruire lo sviluppo del mito di Medusa e Perseo in dettaglio va oltre lo scopo del presente lavoro. Basti qui ricordare che Medusa era una delle grandi dee della società matrilineare pre-indoeuropea. Il mito classico di Medusa – o meglio la sua interpretazione come ci viene tramandata dalla tradizione – narra del "mostro" Medusa che viene decapitata con successo dall'eroe Perseo. Questa è la interpretazione "normativa" del mito incentrata sull'eroe maschile. Ma a una lettura attenta e a una approfondita ricerca si scopre che questo mito si basa sullo sguardo di Medusa, sulla sua prospettiva sul mondo. Si scopre che in realtà Medusa non era un mostro bensì una divinità femminile che in origine coincideva con la dea Atena<sup>28</sup>. Anche di quest'ultima dea si è appropriata la società patriarcale indoeuropea che ha sostituito le divinità femminili con un sistema patriarcale con a capo Zeus. Il rapporto fra Medusa e Atena è contrassegnato dalla condivisione del simbolo del serpente. In origine la dea Atena, il cui nome è pre-greco, era associata al serpente: un'antica statua la ritrae con una corona di serpenti, ed è stata considerata la discendente della dea dei serpenti Minoica<sup>29</sup>. Un piatto risalente al 600 a.C. rappresentante una dea alata con la testa di una Gorgone testimonia l'associazione fra la Grande Dea, Atena e i serpenti<sup>30</sup>. Nell'Olimpo greco, invece, Medusa diventa un 'mostro' da decapitare, con spaventosi serpenti al posto dei capelli e lo sguardo che pietrifica; Atena nata dalla testa di Zeus con l'aiuto di Efesto – mentre di sua madre Metis si perdono quasi le tracce, essendo stata inghiottita da Zeus<sup>31</sup> – rappresenta l'ordine del padre Zeus, "la cultura patriarcale che assimila la Dea"<sup>32</sup>. Contro Medusa viene posto Perseo che ha bisogno dell'aiuto divino sia di Atena che di Mercurio per ucciderla. Ciò che resta nell'Olimpo greco della Grande Dea è rappresentato dalla testa della Gorgone Medusa raffigurata sullo scudo di Atena. Decapitare Medusa, pertanto, equivale a eliminare lo sguardo, la prospettiva femminile imponendo quello maschile.

Sulla base della ricostruzione del mito e degli indizi sparsi nel romanzo di Mazzucco si potrebbe ipotizzare un parallelo fra il personaggio di Medusa-Madlenin con la Medusa mitica da un lato e dall'altro fra Norma e la dea Atena. Il romanzo rappresenta una rivisitazione del mito di Medusa: recuperare lo sguardo originale di Medusa risalente alla società matrilineare che invece di pietrificare fa ri-vivere Norma. Questa Medusa, quella che non pietrifica la donna, rappresenta la via attraverso cui Norma ri-conosce se stessa, arriva a scoprire la sua vera identità. Una Medusa che non è stata decapitata-sconfitta durante il periodo che ha dovuto trascorrere con Peru, il pedofilo; che sopravvive grazie al contatto con un'altra donna, con Norma. Si assiste, quindi, a un ribaltamento rispetto alla versione tradizionale del mito: Medusa rivive, ritrova sé stessa in un'altra donna: Norma. Entrambe si ritrovano. Medusa, forza originale che riemerge da una società matrilineare, si unisce a Norma-Atena. Lo sguardo di Medusa fa rivivere Norma a differenza dello sguardo patriarcale medico-scientifico che finisce per distruggere la vita di Norma. Del resto Norma sente che la sua residenza in montagna per lei è come una bara<sup>33</sup>. Dal romanzo emerge, infine, come la coppia sposata legalmente non sia quello che appare: Norma è davvero se stessa quando non segue la 'norma' eterosessuale; Felice non è felice nella vita

27 "Intervista a Melania Mazzucco", *Lo Specchio di Carta*, Osservatorio sul romanzo italiano contemporaneo, (21/04/2004), (<http://www.lospecchiodicarta.it/2011/07/12/intervista-a-melania-mazzucco/> consultato il 31 ottobre 2018)

28 Sul mito di Medusa e sulla sua individuazione come dea di una società pre-indoeuropea, si vedano gli studi di Kàroly Kerényi, *The Heroes of the Greeks*, London, Thames&Hudson, 1959; Idem, *Zeus and Hera: Archetypal Image of Father, Husband, and Wife*, London, Routledge and Kegan, 1975; Idem, *Dèi e eroi della Grecia*, Milano, Il Saggiatore, 2002; Marija Gimbutas, *The Goddesses and Gods of Old Europe, 6500-3500 BC: Myths and Cult Images*, London, Thames and Hudson, 1982; Susan Bowers, "Medusa and the Female Gaze", *NWSA Journal*, n.0 2, 1990, pp. 217-35; Joseph Campbell, *The Masks of God. Occidental Mythology*, London, Souvenir Press, 1973; Idem e Safron Rossi (a cura di), *Goddesses: Mysteries of the Feminine Divine (Collected Works of Joseph Campbell)*, Novato CA, New World Library, 2013; Riane Eisler, *The Chalice and the Blade, Our History, Our Future*, San Francisco, HarperSanFrancisco, 1988; Ann Baring, Jules Cashford, *The Myth of the Goddess, Evolution of an Image*, London, Viking Arkana, 1991; Angela Giallongo, *La donna serpente. Storie di un enigma dall'antichità al XXI secolo*, Bari, Edizioni Dedalo, 2012.

29 Marija Gimbutas, *Op. Cit.*, pp. 148-149.

30 Piatto, British Museum numero 1860,0404.2 Pottery plate showing a winged goddess with a Gorgon's head, [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=99399&partId=1&searchText=gorgon%27s+head&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=99399&partId=1&searchText=gorgon%27s+head&page=1) (consultato il 12 settembre 2017). Baring e Cashford identificano la dea su questo piatto come la dea Artemide Atena, p. 327, fig. 12. Sull'associazione originale nella società pre-indoeuropea fra la Gorgone Medusa e Atena si veda Gimbutas, *Op. Cit.*; Campbell, *Op. Cit.*, Baring e Cashford, *Op. Cit.*

31 Sulla trasformazione di Atena si veda Eisler, *Op. Cit.*, pp. 78 ss.

32 Joseph Campbell e Safron Rossi, *Op. Cit.*, p. 136. Traduzione di chi scrive.

33 Melania Mazzucco, *Op. Cit.*, p. 101.



coniugale; mentre Medusa-Madlenin è una piccola Maddalena peccatrice, una “putan” sin da quando è una bambina, colpevole, a priori, come la Medusa mitica da decapitare.

### Conclusionione

Per concludere, alla domanda posta poc'anzi: come essere sicure che le rappresentazioni dell'amore femminile (lesbico, ma anche etero) siano libere da costrizioni, da condizionamenti della “norma”, della legge culturale? Da questo confronto – fra il video musicale commerciale e il romanzo di Melania Mazzucco – emergono due prospettive differenti. Mentre nel video lo sguardo del regista tramite la videocamera segue la donna attraverso una prospettiva che la rende oggetto del desiderio (anche se non solo maschile), nel romanzo lo sguardo è condiviso; i due sguardi si incrociano, senza che ci sia una parte attiva che osserva l'altra come oggetto passivo dello sguardo. Entrambe le donne, Norma e Medusa, sono proiettate verso una vita in cui entrambe diventano “soggetti desideranti”<sup>34</sup>. Entrambe soggetti; entrambe proiettate verso una nuova vita, poiché nessuna sarà la stessa dopo la scoperta della loro sessualità dato che, come sostiene Judith Butler, la relazione con l'altro trasforma e non è possibile tornare ad essere ciò che si era prima dell'incontro<sup>35</sup>.

Sarebbe auspicabile, pertanto, che avesse luogo un cambiamento nel ‘testo’ nell'ambito della cultura popolare, di intrattenimento; che la prospettiva dello sguardo convogliasse davvero significati innovativi verso un nuovo modo di relazionarsi con l'Altr\*. Sarebbe auspicabile, altresì, che nel campo della sessualità femminile si raggiungesse una libertà di espressione artistica senza condizionamenti e si acquisisse la consapevolezza della eventuale presenza di tali condizionamenti. Parafrasando Hélène Cixous quando sostiene che *l'écriture féminine* rimarrà utopica “sino a quando non esisterà una effettiva liberazione dalla Legge”<sup>36</sup>, nel presente caso si potrebbe affermare che lo sguardo femminile rimarrà utopico fino a quando non ci si libererà dalla “norma” – con ‘n’ minuscola – come Norma se ne è liberata.

---

34 Stefania Lucamante, “Il desiderio perverso e il rovesciamento dello sguardo meduseo in Il bacio della Medusa di Melania Mazzucco”, *Italica*, 76, n.º 2, 1999, pp. 220-40 (p. 231).

35 Judith Butler, *Undoing Gender*, apud Beatrice Ippolito, Op. Cit., p. 146.

36 Hélène Cixous, “Le rire de la Médusa”, in Stefania Lucamante, Op. Cit., p. 236.

## Verismo e poetica dell'oppressione femminile nel romanzo di Neera

Giulia Cilloni-Gaździńska

Per la scrittrice milanese, Anna Zuccari Radius, nota come Neera, rappresentante, in campo italiano, della prima generazione di letterate professioniste, l'adesione alla poetica verista può essere considerata, da una parte, come una sorta di mimetismo formale che si traduce in un'identificazione maschile, dettata dalle ovvie opportunità che comportava l'inserimento al canone ufficiale predominante. D'altro canto, lo stesso verismo si rivelò, nel suo caso, una forza liberatoria, a livello artistico e personale. Lucienne Kroha, celebre studiosa della letteratura italiana ottocentesca, per prima osservò che il verismo diede alle scrittrici postunitarie non solo la possibilità di liberarsi dalla tematica dell'adulterio e dagli stereotipi letterari che dominavano il romanzo borghese dell'epoca, ma gli consentì inoltre di analizzare gli aspetti più tragici e laceranti della condizione femminile, all'insegna dell'indagine verista delle piaghe sociali della realtà postunitaria che affliggono in particolare modo le classi più deboli<sup>1</sup>.

Sotto quest'aspetto Neera costituisce un caso esemplare. Nella fase della sua carriera letteraria, corrispondente all'adesione ai canoni veristi, si scorge con tutta evidenza una svolta radicale nell'angolatura, dalla quale tratteggia le sue eroine, che porta alla luce un lato della sua identità completamente opposto a quello presentato precedentemente, nei "romanzi d'adulterio". Neera, tutto ad un tratto, da paladina della moralità e dell'ordine patriarcale, passò a una marcata denuncia della società borghese, contro le sue ingiustizie, innanzitutto per quel che concerneva la condizione femminile. Nella sua scrittura verista non si avverte più quel costante timore di essere giudicata attraverso il filtro dei suoi romanzi e tantomeno quell'assiduo ricorso a strategie di mascheramento facilmente rintracciabili nell'elaborazione delle eroine e dell'intreccio, tramite le quali Neera cercava di proteggere la propria identità. A quanto pare, la scrittrice intravide nella poetica verista l'opportunità di districarsi non solo dai  *cliché*  letterari del romanzo d'adulterio, ma anche dalle implicazioni personali, che aveva dovuto affrontare negli anni successivi all'esordio, e di narrare dunque i problemi, a cui andavano incontro le donne, in un modo più sincero ed esplicito, così come veramente lei stessa li avvertiva<sup>2</sup>.

A consentirle tale senso di protezione fu innanzitutto il concetto verista dello scrittore come osservatore impersonale, non coinvolto nei fatti presentati. E questa tutela formale le permise di palesare i suoi pensieri e preoccupazioni in un modo più personale. I precetti formali e ideologici del verismo fungono da espedienti, grazie a cui le scrittrici ottocentesche possono realizzare, perlomeno a livello contenutistico, una scrittura più autentica:

This took a part of the onus off the women writer as an individual speaking for herself as she exposed the difficulties encountered by her sex [...], as she camouflages the "protective colouration" of the rhetoric of oppression. [...] If the social discourse of the moment provided one sort of camouflage, verismo's ideology of the writer as impersonal observer offered another: like the male pseudonym in earlier times, it afforded the formal possibility of overcoming the contradiction between self-protection and self-expression. Paradoxically, the more she felt protected, the more the women writer felt free to turn to her preoccupations as a source of literary inspiration: in other words, the more "personal" she became.<sup>3</sup>

Neera sembra in particolar modo confermare le conclusioni tratte dalla studiosa sul ruolo che il verismo esercitò sulle scrittrici ottocentesche, tant'è che nelle opere veriste della scrittrice milanese, tanto attenta a salvaguardare la sua immagine pubblica, si possono, paradossalmente, rintracciare innumerevoli motivi autobiografici<sup>4</sup>. Ancor più rilevante è tuttavia il fatto che invece di tratteggiare modelli normativi o antinormativi di femminilità, fortemente stilizzati, come nei primi romanzi, compia un'acuta analisi introspettiva dell'esistenza femminile, procurandoci ritratti molto più autentici della società italiana postunitaria, con forti toni di denuncia insiti nell'esibizione delle restrizioni sociali e familiari, quali fonte della

---

1 Lucienne Kroha, *The Woman Writer in Late-Nineteenth-Century Italy. Gender and the Formation of Literary Identity*, Lewiston - Queenston - Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1992, p. 21.

2 Ivi, pp. 76-77.

3 Ivi, p. 21.

4 Cfr. Mariella Muscariello, *Anime sole. Donne e scrittura tra Otto e Novecento*, Napoli, Libreria Dante & Descates, 2002.

tragica dimensione femminile del tempo. In linea con le assunzioni del progetto verista, mirato a un'oggettiva rappresentazione delle realtà anche più scabrose dell'Italia postrisorgimentale, i suoi romanzi diventano studi della donna oppressa. Il senso di implicazione personale, tanto avvertibile nelle opere precedenti, viene notevolmente smorzato grazie alla legittimazione di questa nuova ottica femminile nell'ambito delle problematiche sociali. La scrittrice stessa ritiene infatti opportuno rimarcare il suo impegno sociale all'interno del progetto artistico a cui aderì, come dimostra un articolo del 1888 dal sintomatico titolo "Le donne che piangono", in cui rivendica, in quanto "romanziera sperimentale o psichica", il diritto e dovere di denunciare la sofferenza e le ingiustizie della società, e in particolar modo quando esse gravano sulle donne che ne rappresentano la parte più vulnerabile:

Noi rechiamo alla luce del sole i derelitti e gli sventurati presentandoli alla vostra pietà [...] La causa che meglio abbisogna di quest'opera paziente è la causa della donna [...] Ecco la donna – noi diciamo – ecco le sue lacrime [...] Mi si disse ingiusta, pessimista, partigiana del mio sesso, quando col più ardente amore del prossimo osai difendere la donna, la donna pura, la donna caduta, quella che ama e quella che non ama, la donna sempre, per ciò solo che è donna, vale a dire oppressa.<sup>5</sup>

L'opera più rappresentativa della fase verista della sua carriera letteraria è la *Trilogia della fanciulla* composta da tre romanzi *Teresa* (1886), *Lydia* (1887) e *L'indomani* (1889) che insieme costituiscono un progetto narrativo volto a ricostruire un ritratto della condizione dell'donna dell'epoca dal punto di vista femminile.

Nel ciclo verista vengono ritratti tre diversi profili di donne, destinate a un'esistenza mancata e priva di alternative, la cui esperienza porta a una dolorosa disillusione. Neera riprende gli aspetti più profondi della loro sofferenza, non indietreggiando davanti a temi estremamente azzardati e precursori, come quello della sessualità repressa, contrassegnante la loro esperienza. Ciò che inoltre accomuna le eroine della trilogia è l'impossibilità, o l'incapacità, di integrarsi al modello predominante, che prevede l'unica possibile forma di autorealizzazione del soggetto femminile all'interno del matrimonio, e la fatalistica mancanza di prospettive per un'esistenza, felice e autonoma, al di fuori del ruolo di moglie. Anch'esse, come le eroine dei primi romanzi, si ritrovano intrappolate nel conflitto tra il desiderio di realizzazione e le convenzioni sociali, da cui escono sconfitte e fortemente lacerate, incapaci di impossessarsi del proprio destino. Tuttavia, nella trilogia verista, quest'inefficienza, anzi che essere delineata come tratto immanente della femminilità, viene analizzata, e soprattutto contestualizzata, relazionando l'individuo alle strutture familiari e sociali, per cui non più la colpa e il peccato sono i temi presi in esame, quanto l'ineluttabilità delle norme patriarcali che vincolano e inibiscono il soggetto femminile. Una catena ineludibile è innanzitutto l'istituzione del matrimonio, che se da una parte emargina le "non maritate", dall'altra porta le protagoniste della trilogia neeriana all'acquisizione dell'amara consapevolezza del carattere illusorio e altrettanto opprimente della vita coniugale.

In *Teresa* Neera crea un ritratto esemplare dell'oppressione femminile nella società patriarcale postunitaria, e forse il più lucido e audace fra i romanzi della trilogia verista, in cui "rifiutando quanto di decorativo, di estetizzante [...] ripropone la condizione femminile in termini di subalternità [...] affidando la persuasione del proprio messaggio alla denuncia oggettiva dei fatti"<sup>6</sup>. Avvalendosi delle tecniche del metodo naturalista Neera delinea quella che Felice Cameroni definì come "fisiologia della zitellona": "uno studio di quella legione di ragazze non sposate, intristite nel fondo della provincia e nel chiuso delle case, senza un uomo, spesso per lo spietato egoismo di genitori e parenti"<sup>7</sup> che rappresentavano una vera piaga sociale della piccola borghesia ottocentesca.

La storia è incentrata sulla protagonista, tipica figura femminile della piccola borghesia dell'epoca, una semplice ragazza di provincia, buona e innocente, condannata a un'esistenza repressa, triste e monotona, relegata tra le mura domestiche, costretta da un padre ottuso, meschino e autoritario a rinunciare al matrimonio con il ragazzo di cui è innamorata. L'originalità dell'opera è dovuta innanzitutto "all'essere un vero, e precoce, 'romanzo di formazione' al femminile di area italiana ottocentesca"<sup>8</sup>. Attraverso una narrazione

5 Neera, "Le donne che piangono", *Fanfulla della domenica*, n.º 5, 15 aprile 1888.

6 Anna Nozzoli, *Tabù e coscienza. La condizione femminile della letteratura italiana del '900*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, p. 23.

7 Antonia Arslan, *Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana fra '800 e '900*, Milano, Guerrini, 1999, p. 22; confronta anche Rita Verdirame, *Narratrici e lettrici (1850-1950). Le letture della nonna dalla contessa Lara a Luciana Peverelli*, Padova, libreriauniversitaria.it Editore, 2009, pp. 116-117.

8 Ivi, p. 138.

progressiva e ben equilibrata, Neera dipinge la storia di una maturazione esemplare, che abbraccia la vita della protagonista dagli anni dell'adolescenza fino alla maturità, portandola, passo dopo passo, attraverso brusche rivelazioni, a un'amara presa di coscienza dell'esistenza negata e di quel destino comune a un'intera schiera di donne umili e innocenti, condizionato dalle rigide convenzioni sociali e imposizioni millenarie che pesano sulla condizione femminile ottocentesca.

Per inasprire la carica dissacratoria rivolta contro l'eterna legge patriarcale delle "sfere separate", Neera ricorre alla strutturazione antitetica del romanzo, attraverso la quale mette in evidenza le discriminatorie dicotomie tra la sfera maschile e quella femminile. La contrapposizione dello spazio pubblico a quello privato si palesa ripetutamente nell'intero corso della storia narrata, già a partire dalla scena iniziale, "esterna", in cui vediamo i paesani accorrere sulla riva del Po per assistere agli avvenimenti "importanti": lo straripamento del fiume e l'atto eroico del personaggio maschile che mette a rischio la propria vita per salvare un bambino. Solo in un secondo momento, ai margini dei "grandi eventi", a cui assisteva tutto il paese, la focalizzazione passa alla scena intima, femminile, collocata nella camera da letto, in cui la madre di Teresa partorisce, quasi segretamente e in assenza del padrone di casa. Nel terzo capitolo si passa alla descrizione della casa dei Caccia (della famiglia della protagonista), e anche al suo interno si delinea sin dall'inizio l'antitesi maschile-femminile, tramite la contrapposizione dello studio al gineceo. Il primo denota lo spazio maschile – essendo frequentato solo dal padre e dal fratello (a cui è dato studiare), le donne non vi hanno accesso, se non per fare le pulizie. Funge esso da equivalente della sfera pubblica (dove il signor Caccia – esattore – vi riceve i contribuenti), nonché della sfera culturale – in primo piano si espongono gli oggetti che la rappresentano (il calamaio, la libreria, la carta ecc.) e, infine, lo spazio del potere, dove il padrone di casa regna come il re ritratto nel quadro appeso alla parete. Nella parte opposta della casa si trova invece il gineceo, descritto come una stanza triste e scura, in cui si svolge la monotona e inconsistente esistenza femminile: al posto della libreria – un armadione, e per la stanza, al posto di libri, penne e carte, si spargono calze, gomitoli e pannolini, attributi tradizionali dell'attività femminile. Nella spartizione spaziale della casa si rispecchia dunque, come in una miniatura dell'universo borghese ottocentesco, l'ideologia dei mondi separati su cui si fondano le strutture sociali<sup>9</sup>.

L'antitesi ovviamente non si limita alla dimensione spaziale, ma contrassegna i personaggi stessi, contrapponendo ad esempio la passività, l'ubbidienza, e il sofferto sacrificio della madre – la signora Soave, alla figura prepotente, autoritaria ed egoista del padre; la spensieratezza, la superficialità e l'egocentrismo del figlio maschio, Carlino, su cui si concentrano tutte le attenzioni e i tentativi del padre per assicurargli un futuro dignitoso – alla generosità e la sensibilità di Teresa, così come la vita serena e movimentata dal fratello, vissuta nella sua pienezza, si pone in netta contrasto con l'esistenza monotona e la giovinezza sprecata della sorella. Sono proprio questi contrasti che definiscono le dinamiche che intercorrono fra la protagonista e il contesto in cui opera, e che portano alle brusche rivelazioni-disillusioni, che determinano l'itinerario formativo della protagonista, il quale si compie in seguito a un processo, sofferto e penoso, di autocoscienza femminile. Questa evoluzione si attua, anch'essa in opposizione al sapere maschile, attraverso rivelazioni, epifanie, che prevaricano i *tabù* e scandiscono le tappe del processo iniziatico di Teresa, che ogni volta percepisce, intuisce quei segreti che la portano alla conoscenza della verità della vita, come nella scena iniziale del parto della signora Soave. Teresa, ignara del parto e, stranamente, perfino della gravidanza della madre, attendendo, nel corridoio, dietro la porta della camera nuziale rimane "profondamente impressionata [...] con un

9 Neera, Teresa, Padova, Il Poligrafo, 2009 [1. ed. 1886], pp. 47-50, in cui si delinea il ritratto della casa: "Appena oltrepassata la soglia dei Caccia, a sinistra, sotto l'andito, c'erano due gradini e l'uscio che metteva allo studio dell'esattore [...] La più assoluta semplicità nell'arredamento non andava scompagnata da una certa burocratica importanza che si rivelava principalmente in una scansia piena di carte d'ufficio, chiusa, se non riparata, da un graticcio di fili di ferro; alla quale faceva riscontro una piccola libreria [...]. Addossato al muro, per non impedire troppo il passaggio, un tavolaccio carico di carte scritte e stampate con un calamaio d'osso nero nel mezzo, due penne e gli occhiali dell'esattore. Sopra, il ritratto del re. Quattro sedie coperte di pelle scura completavano il mobilio, oltre il seggiolone vecchio in forma di biga romana, dove il signor Caccia troneggiava, spesso burbanzoso, impotente sempre. All'infuori dei contribuenti [...] poche persone, e mai inutilmente, entravano nello studio. La signora Soave [la madre], al mattino, per mettere un po' in ordine, timidamente, usando precauzioni infinite, onde non smuovere nessuna carta, e non cambiare, neppure di un millimetro, il posto del calamaio. Teresina, alle quattro precise, schiudendo l'uscio solamente per metà, coi piedi fuori, dicendo: - E in tavola. - Carlino [il figlio maschio, fratello di Teresa], quello due ore tutti i giorni, quando veniva a casa dal ginnasio, con tutti i suoi libri latini e le sue grammatiche [...] Dirimpetto allo studiolo nel quale Carlino compiva il suo tirocinio forzato di genio in erba, dall'altra parte dell'andito, si apriva una gran camera bislunga, scura e triste, il gineceo della famiglia; lì stavano le donne a cucire, a ripassare il bucato [...]; invece della libreria un armadione di legno bianco [...]. Come decoro volante, calze incominciate, gomitoli, fasce distese, giocattoli usati, quaderni, panierini. [...] Difficilmente il signor Caccia entrava nel gineceo, e se caso fosse apparito, sarebbe sembrato sospendersi subito quella dolce intimità di madre e figlia".

presentimento improvviso di dolori lontani”<sup>10</sup>, mentre in una scena successiva si rivela che il fratello minore già conosceva il segreto che lei invece avrebbe dovuto intuire.

I *tabù* riguardano soprattutto la fisiologia femminile e la dimensione della sessualità che Neera indaga e rivendica in una maniera estremamente audace e coraggiosa, dando dimostrazione di un’insolita consapevolezza e autocoscienza femminile e di una sensibilità assolutamente moderna “nel rappresentare i riflessi di turbamento, di repressione e di angoscia che inducono nelle sue eroine la repressione o la forzata sublimazione della dimensione della sessualità”<sup>11</sup>. Esempolari sono diverse scene che susseguono alla crudele opposizione del padre al matrimonio della figlia con il ragazzo che ama. Neera, con straordinaria efficacia, dimostra come i mali che si accampano nel profondo dell’anima dell’innocua ragazza si manifestano sul suo corpo sotto forma di sintomi patologici psicosomatici, descrivendo così un vero e proprio caso di nevrosi isterica, ben 10 anni prima che Freud e Breuer pubblicassero i famosi *Studi sull’isteria* (1895). Attraverso una rappresentazione del tutto innovativa della malattia isterica come ribellione dei sensi contro l’insostenibile repressività delle leggi patriarcali, Neera articola, in un modo che non ha precedenti, una spietata accusa verso la società postunitaria, rivendicando il diritto della donna alla propria sessualità.

Se in *Teresa* la vittimizzazione del personaggio femminile si attua per il tramite dell’atteggiamento egoista e crudele della figura maschile del padre, quella di Lydia, la protagonista del secondo romanzo del ciclo verista neeriano, è autoindotta dall’atteggiamento autodistruttivo dell’eroina che si articola nell’illusorio tentativo di svincolarsi dalle imposizioni sociali, senza la perdita della propria integrità. L’opera, data alle stampe l’anno successivo alla pubblicazione di *Teresa*, nel 1887, presenta un personaggio antitetico rispetto a Teresa: Lydia è una rappresentante dell’aristocrazia, ma anche della “Donna nuova”, della superdonna di stampo dannunziano, indipendente, ribelle e libertina, che sceglie consapevolmente, e con aria di sfida, un’esistenza egocentrica, oziosa e spregiudicata. Nel suo rinnego dell’ordine sociale contemporaneo, Lydia si reputa padrona di sé, indifferente allo scandalo e alle convenzioni, ma infine questa sua forzata superficialità non le permetterà di dare un senso alla propria vita. La sua ribellione, la propugnata libertà si rivela dunque un fallimento, un’illusione, che porterà l’eroina a suicidarsi. Ma l’atteggiamento dell’autrice non è quello che dimostrava nei primi romanzi, con cui voleva punire le eroine trasgressive. Qui, non sono tanto l’autonomia né la ribellione femminili ad essere condannate, quanto un’alternativa esistenziale inconsistente, priva di contenuti e valori, e soprattutto che lacera e opprime il soggetto femminile. Proprio nel capovolgimento del “tema dell’indipendenza femminile con quello del narcisismo femminile fino all’adorazione, al culto di sé stessa” Francesca Sanvitale identifica “la curiosità è il pregio di questo romanzo”<sup>12</sup>.

Come testimonia Neera stessa, *Lydia* venne scritto non “per amore, ma per contrasto”<sup>13</sup> e costituisce uno dei pochi personaggi femminili negativi della scrittrice, creato sulla falsariga dei modelli contemporanei. La critica individua diversi punti di contatto tra *Lydia* e *Giancinta*, ma anche con *Madame Bovary*, *Anna Karenina* o *Chérie*. Davide Valabrega, nella recensione apparsa il 15 marzo 1888 su *Letteratura*, definì Lydia “un caso patologico, non un tipo sano di ragazza” inserendo in tal modo il romanzo “nello stereotipo naturalista della patologia che connota quasi sempre le donne”<sup>14</sup>. Preme nondimeno sottolineare che Neera, rifacendosi al canone naturalista, nella creazione del personaggio femminile di certo non operava a guisa dei colleghi, affascinati dalle teorie materialistiche e deterministiche del positivismo. Come ribadisce Paola Azzolini,

10 Ivi, pp. 35-36; in cui la descrizione della scena: “Dall’altra parte, in uno stretto corridoio, che divideva la camera nuziale dalla camera delle ragazze, Teresina rimase immobile, appoggiata allo stipite dell’uscio, con un’oppressione in gola e un turbamento improvviso. [...] Le poche parole della madre (che le disse di uscire e pregare per lei) pronunciate lì sull’uscio, nel turbamento di quella notte, l’avevano profondamente impressionata. Si sentiva a un tratto fatta donna – con un presentimento improvviso di dolori lontani [...] Sembrava che in quel momento, solamente in quel momento, ella riconoscesse il proprio sesso, sentendosi scorrere nelle vene un’onda di languore mai avvertito prima, e nel cervello sorgere una curiosità viva, pungente, la quale cessò di colpo davanti al rossore che le invadeva le guance”.

11 Antonia Arslan, *Dame, galline e regine*, Op. Cit., p. 96.

12 Francesca Sanvitale, “Neera scrittrice della nuova Italia”, in Verina Jones e Anna Laura Lepschy (ed.), *With a pen in her hand: women and writing in Italy in the nineteenth century and beyond*, Exeter, Society for Italian Studies, 2000, p. 42.

13 Neera, “Confessioni letterarie a Luigi Capuana”, in Benedetto Croce (ed.) *Romanzi e racconti italiani dell’Ottocento*, Milano, Garzanti, 1942, p. 895.

14 Paola Azzolini, “Lydia o la tentazione della scrittura”, in Antonia Arslan, Marina Pasqui (ed.), *Ritratto di signora. Neera (Anna Radius Zuccari) e il suo tempo*, Milano, Edizioni Angelo Guerini e Associati, 1999, p. 20.

anche Neera, come Capuana, come Verga, non contraddice il credo naturalista, almeno a livello teorico. Ma il suo è un occhio femminile e forse basta questa diversità di prospettiva, una donna che scrive di altre donne, per dare alle sue protagoniste, e in particolare a Lydia un'anima diversa, meno deterministica, ma forse più vera.<sup>15</sup>

Nonostante la figura della giovane contessa assomigli alle *femme fatale* ampiamente presenti nella letteratura dell'epoca, la fanciulla neeriana ha poco in comune con il modello letterario predominante, soprattutto in quanto, nel suo caso, si tratta di una "finta" trasgressione, in realtà mai consumata. L'astuzia e la seduzione che le si ascrivono fanno piuttosto parte di un ruolo da lei recitato per persistere nel suo fermo intento di sfuggire a qualsiasi sorta di investimento emotivo. In realtà Lydia è pura; "apparentemente esperta di tutte le lascivie, consuma la sua trasgressione nelle parole, nei gesti ribelli, ma non ha mai conosciuto né la sensualità né l'amore"<sup>16</sup>. Ma questa lotta contro le norme patriarcali porta l'eroina al distanziamento dalla propria femminilità, il che si manifesta nella progressiva assunzione di "un'affettazione di mascolinità"<sup>17</sup>, fino ad essere definita nel romanzo come "un'ermafrodita"<sup>18</sup>. Il progetto esistenziale della protagonista è destinato a fallire, per via del suo carattere autodistruttivo, in quanto fondato sulla negazione della sensualità che l'eroina si autoimpone; un'esistenza libera e autonoma non può realizzarsi attraverso una falsa trasgressività, né tantomeno a costo della repressione della dimensione sessuale, che per Neera diventa elemento fondante dell'identità femminile.

Se il fulcro del romanzo in *Lydia* era il narcisismo femminile, in *L'indomani*, dato alle stampe nel 1889, con cui si chiude la *Trilogia della fanciulla*, la problematica presa in esame è l'inerzia sentimentale del marito della protagonista. Marta, all'indomani del matrimonio, sperimenta una profonda disillusione di fronte a un marito grezzo e insensibile e a una convivenza senza amore, completamente diversa dall'ideale sentimentale a lungi anelato, da cui nasce la riflessiva domanda che l'autrice, per il tramite del discorso indiretto libero, affida alla protagonista:

Ma perché nessuno, né la Collini, né i poeti, i pittori, le amiche, e nemmeno la madre, le avevano parlato dell'amore come ella lo aveva trovato? Perché non le avevano detto: Tu entrerai, ignota, nel letto di un ignoto; il vostro contatto sarà senza delirio e i vostri cuori si avvicineranno senza fondersi?

L'inutilità de' suoi slanci amorosi di fronte alla freddezza di Alberto, le fecero germogliare un dubbio. Si era dunque ingannata in tutto!<sup>19</sup>

Pur avendo realizzato il sogno desiderato da tante giovani donne dell'epoca, sembra tentare di autoconvincersi della sua fortunata e privilegiata condizione, e anche quando scrive alla madre crea un'immagine idillica, quanto fantasmatica, del suo matrimonio:

Le lettere che Marta inviava a sua madre, parlavano tutte di felicità. Si esaltava scrivendo dell'amore che Alberto aveva per lei, e si diceva il suo tesoro, la sua vita; parole che Alberto da sua parte non aveva mai pronunciate, ma di cui ella inebbrivasi al punto che quando aveva scritto, versando sulla carta l'amore di cui era compresa, rimaneva sollevata, immaginando che Alberto provasse tutto ciò che ella stessa sentiva. Scriveva: "i suoi baci appassionati, le sue tenere carezze," e rileggeva poi quegli aggettivi che le davano una dolce commozione, una specie dei piaceri immaginari che gustano i bevitori d'oppio.

E come l'oppio, questa eccitazione del cervello la prostrava veramente e indeboliva i suoi nervi. Molte volte dopo d'aver scritto a sua madre che "si adoravano," Alberto entrava e non si scambiavano neppure un bacio; lui serenamente freddo, lei distratta, paralizzata nella realtà dalle false sensazioni subite prima.<sup>20</sup>

I sintomi del desiderio represso si manifestano però con tutta evidenza, nonostante le apparenze della fortuna, che il destino avrebbe riservato all'eroina maritata:

Gli amici di Alberto Oriani non capivano perché la sposina non fiorisse di quel rigoglio pieno ed espansivo che accompagna generalmente il passaggio dalla fanciulla alla donna. Eppure, Marta era felice; lo diceva a tutti, lo scriveva alla madre, ne era ella stessa convintissima.

[...]

---

15 Ibidem.

16 Ivi, p. 21.

17 Neera, *Lydia*, Milano, Baldini e Castoldi, 1914 [1. ed. 1887], p. 111.

18 Ivi, p. 118.

19 Neera, *L'indomani*, Milano, Edit. Galli di Chiesa e Guindani, 1889, p. 27.

20 Ivi, p. 25.

Alberto raggiava. Le faceva dei complimenti sinceri, la chiamava il modello delle mogli, e il vedere lui contento non doveva essere la sua parte di felicità per lei stessa? Era dunque felice appieno.

Ma perché non aveva mai voglia di ridere? Perché non le veniva sulle labbra una nota di canto? e nessun impeto giulivo le faceva mai balzare il cuore? Tutto era scolorito e monotono in lei, principio di una anemia generale, del torpore che assale i viaggiatori smarriti nelle nevi, che non soffrono, che non si lagnano, che muoiono dolcemente nella tranquilla evanescenza di un sogno...<sup>21</sup>

Il suo stato d'animo apparentemente felice svela, ad ogni passo, i segni, psicosomatici, di una frustrazione e di un'esigenza recondita, scaturita dall'incolmabile distanza che la separa dal marito:

Tutto il fisico di Marta si risentiva di questo stato patologico. Era magra, coll'occhio spento; soffriva lunghe malinconie; già più volte, senza una ragione apparente, era corsa a nascondersi nella sua camera per piangere.<sup>22</sup>

Neera ribadisce ancora una volta, all'interno della trilogia verista, "la forza e la presenza del corpo femminile, il corpo delle donne che ha bisogno di amore, pena la consunzione, la malattia, l'emarginazione triste delle zitelle o la fine violenta delle sognatrici ribelli come Lydia"<sup>23</sup>.

Assolutamente degna di nota è sia l'originalità della tematica proposta da Neera in questo romanzo che la prospettiva attraverso quale essa viene analizzata, per cui il romanzo si rivela un lucidissimo contributo alla "questione della donna". Il tono di denuncia persiste con tutta evidenza anche nell'ultima parte del "ciclo della fanciulla", attraverso un ritratto decisamente dissacratorio del grigiore della condizione matrimoniale, di un disagio che supera i limiti personali accomunando l'esperienza di Marta a molte altre donne.

La stessa marcata dicotomia che contrassegnava, in *Teresa*, la separazione tra il mondo maschile e femminile, in *L'indomani* si presenta soprattutto a livello della relazione coniugale – nella comunicazione mancata con il marito, di cui, al pari di un perfetto sconosciuto, la sposa non sa niente eccetto alcuni dati superficiali. "Un abisso la separava dall'uomo a cui s'era data, che le era straniero, che non aveva lo stesso sangue, né gli stessi pensieri, né la stessa anima, che aveva vissuto trent'anni senza di lei", ciò malgrado ogni tentativo che Marta intraprende per ravvicinarsi e conoscersi meglio, viene fin da subito soppresso dal coniuge che ammonisce la moglie ritenendo le sue curiosità e perplessità nient'altro che segno di stravaganza e immaturità: "Marta conosceva oramai quell'accento reciso, quella specie di muraglia che suo marito innalzava quando il discorso non era di suo genio"<sup>24</sup>. Egli, al contrario, non si era mai dimostrato interessato ad approfondire la personalità della consorte e non capisce quella "smania di sapere" che la assale insistentemente.

L'incompatibilità del dialogo viene segnalata già nella scena iniziale, in cui vediamo Marta ritrovarsi nella casa nuziale, in una città, del tutto differente dal suo paese nativo, in cui tutti "vociferavano in un dialetto che [...] non capiva"<sup>25</sup>. Il linguaggio del paese si rivela estraneo come lo è il marito e la collettività maschile del paese.

Alberto, in compagnia dei suoi compaesani, appare tutt'altro che refrattario alla socializzazione, il che aumenta ulteriormente il senso di esclusione percepito dalla moglie:

Senti pure la sua debolezza, la sua solitudine in mezzo a quei due alleati naturali, e allora più che mai vide la intimità di Alberto co' suoi amici, quella grande porzione di vita da cui era esclusa, lei, che aveva creduto, sposandolo, di fondere due vite<sup>26</sup>.

In nome di questa "alleanza naturale" le donne vengono allontanate dal discorso maschile, come quanto pare essere sottinteso nella scena del ricevimento di nozze di Tonioni, il farmacista, amico di Alberto:

Alberto si era appoggiato al caminetto insieme a' suoi amici. Avevano accesi gli sigari e nel benessere sensuale della digestione la loro affettività d'uomo esplodeva con gesti vivaci, con rumorosi scoppi di voce e colpi di mano. Lucide le facce, gli occhi scintillanti, essi discorrevano fra loro in un gergo speciale, a sottintesi, urtandosi coi gomiti.<sup>27</sup>

---

21 Ivi, p. 48.

22 Ivi, p. 25.

23 Paola Azzolini, *Di silenzio e d'ombra*, Padova, Il poligrafo, 2012, p. 52.

24 Neera, *L'indomani*, Op. Cit., p. 22.

25 Ivi, p. 7.

26 Ivi, p. 22.

27 Ivi, p. 46.

Sentendosi esclusa dalla sfera maschile, Marta abbandonerà la ricerca della felicità o di alcun appoggio nel personaggio maschile e troverà la realizzazione nell'amore materno. Francesca Sanvitale definisce *L'indomani* "il romanzo *forse* più amaro sulla sessualità femminile, sulla vita in comune di uomo e donna"<sup>28</sup>, ma Marta è anche l'unica protagonista della trilogia, a cui l'autrice affida un reale progetto esistenziale fondato sulla sublimazione nella maternità, come unica salvezza e unico realizzabile modello di felicità per una donna.

"Il ciclo della fanciulla" rappresenta quindi tre figure e tre esistenze ben distanti tra loro, ma ciò che le accomuna è la stessa prospettiva da cui vengono tracciate, che indirizza il loro processo di formazione verso l'esperienza dell'alterità. Benché le proposte dell'autrice rientrassero all'interno dell'ordine costituito, le eroine della trilogia verista neeriana si configurano come vittime di una società opprimente, che *a priori* determina il loro destino. L'ottica femminile della scrittrice fa emergere il disagio e le mancanze della donna contemporanea, permettendo di rivendicare, implicitamente, i suoi diritti a un'esistenza felice e autonoma, a una vera e totale esperienza femminile, compresa la sua sensualità e la sua biologia.

In tal ottica, l'adesione al canone verista segna un momento fondamentale dell'evoluzione della rappresentazione della donna nella narrativa neeriana. Si rivela inoltre una strategia identitaria e artistica della scrittrice, che attraverso il nuovo codice narrativo, e soprattutto grazie alle sue intrinseche ambivalenze, ha l'opportunità di rinegoziare il compromesso – condizione e mezzo dell'espressione creativa. Se da una parte manifesta, soprattutto a livello formale, l'identificazione con i modelli maschili, dall'altra si presenta come dimensione di recupero dell'identità femminile, come veicolo di articolazione dell'esperienza dell'alterità e della negazione. Nei romanzi veristi, Neera, invece di proporre un modello normativo di femminilità, come nelle prime opere, ricostruisce tipi femminili autentici, le cui esistenze rimarcano la difficoltà o l'impossibilità di realizzare quell'ideale di donna sancito e propugnato dalla società borghese postunitaria, facendo affiorare un volto del tutto nuovo della fisionomia della scrittrice milanese. Un volto moderno e coraggioso, tutt'altro che obsoleto o conservatore.

---

<sup>28</sup> Francesca Sanvitale, "Neera, scrittrice della nuova Italia", Op. Cit., p. 42.



## Regina di Luanto, scrittrice femminista

Inés Rodríguez-Gómez

Guendalina Lipparini nacque a Terni nel 1862, nel seno di una famiglia benestante. Trasferita a Roma conobbe il conte e diplomatico Alberto Roti con il quale si sposò nel 1881. Gli sposi furono ad abitare a Firenze con la famiglia del marito e lì Guendalina cominciò a scrivere. La sua prima opera stampata fu *Acque forti*, del 1890, una raccolta di otto racconti nei quali l'autrice mostrava le sue preoccupazioni e la sua ideologia avanzata e critica nei riguardi della società contemporanea attraverso la rappresentazione delle figure femminili. Il successo di questo libro la portò a collaborare con la *Rivista italiana di scienza, di lettere, arti e teatri* e, anni più tardi, anche con il giornale *La donna*. A partire da questo iniziale momento l'autrice cominciò ad utilizzare il *nom de plume* Regina di Luanto, anagramma di Guendalina Roti, con il quale firmò tutte le sue opere. Autrice di undici romanzi scritti tra il 1892 e il 1912, di racconti, un'opera teatrale, *Bufere della vita*, e articoli di giornale, mostrò sempre il suo pensiero critico nei riguardi della società e del ruolo svolto dalla donna, assegnato loro dalle leggi e dall'abitudine, mostrando l'ipocrisia della società nel modo di educare le giovani e di permettere la sottomissione delle donne alle regole stabilite, anche quando soffocano la loro identità. Il pensiero avanzato e progressista che attaccava le convenzioni sociali e persino le leggi imperanti, come quelle relative all'autorizzazione maritale che l'autrice riportò nelle sue opere, ebbe come conseguenza l'allontanamento del marito che, lasciandola in Italia, partì per ricoprire il carico di regio console d'Italia nel Brasile, paese dove morì nel 1898. Dopo la morte del marito, Guendalina si trasferì a Pisa dove anni più tardi sposò Alberto Gatti, nel 1911, dopo undici anni di convivenza. Morì nel 1914 a Pisa<sup>1</sup>.

Donna di forti convinzioni femministe, Regina di Luanto utilizzò la letteratura per rappresentare la mentalità e gli usi del suo tempo, mettendo in risalto la vita delle donne e il ruolo assegnato loro nella vita familiare e nella società. Considerata una autrice di romanzi di consumo, in realtà Regina di Luanto scrisse dei romanzi per manifestare il suo punto di vista su certi atteggiamenti e abitudini contemporanei, portando a termine una forte critica della società mitigata per la visione positivista di fiducia nelle scienze e, anche, nel futuro.

La tematica centrale delle opere di Regina di Luanto, che si trova in tutte le opere sue, è la "questione femminile" esposta da vari piani e che coinvolge diversi temi secondari: la rappresentazione della donna nuova, che ha un nuovo ruolo in società e non soltanto la cura della famiglia; l'"autorizzazione maritale" e il divorzio, la morale ambigua, la fiducia nella scienza e nel positivismo e gli effetti di una educazione sbagliata. Inoltre in queste opere si fa una critica forte contro la falsa morale delle classi sociali più agiate. Alla base di questa falsità e morale ambigua si rivela la critica all'idea del matrimonio, capito come la fine delle illusioni delle giovani e come legame non sempre grato, per cui alcune delle sue protagoniste ne soffrono le conseguenze e, per questo motivo, cercano il sentimento amoroso, oppure l'avventura sentimentale, fuori del vincolo matrimoniale. Questo le dà l'opportunità di approfondire nel tema della crisi di coppia e, anche, della falsità e dell'ipocrisia della società.

Nel suo romanzo *Ombra e luce* [1893] Regina di Luanto descrive l'ipocrisia della società e la condizione d'insoddisfazione della protagonista, Marcella, divisa tra l'amore, il desiderio, la convenienza e le apparenze sociali. Infatti, la protagonista è una donna sposata che brilla in società, con un atteggiamento frivolo e incostante, circondata sempre da molti adoratori, ma finisce innamorata di Roberto Montigliago, solitario e con un alto concetto dell'amore. La loro unione è perfetta ma Marcella si vede costretta a scegliere tra restare con lui o con il marito e la famiglia. È in questo momento quando comincia la tragedia per Marcella che non può scegliere liberamente a causa dei suoi figli e delle norme sociali imperanti:

Nelle sue tristi meditazioni ella vedeva lontano, nel futuro i suoi figli, cresciuti senza di lei, poiché l'avrebbero costretta a non vederli più, giudicare con disprezzo la madre per colpa di quelli, che ne avrebbero diretta l'educazione, instillando nelle loro giovani menti i medesimi meschini sentimenti e concetti, dai quali essi erano guidati. Lisetta diventava ragazza, forse avrebbe dovuto sopportare le allusioni crudeli e le curiosità maligne della gente, che fa responsabili i figli delle azioni dei genitori; e Nino costretto ad arrossire e chinare il capo al nome di

---

1 Sulla biografia di questa scrittrice si trovano riferimenti concreti in Emanuela Cortopassi, "Regina di Luanto alla ricerca della nuova Eva", in *Les femmes écrivains en Italie [1870-1920]: ordres et libertés*, ristampa in *Chroniques Italiennes*, n.° 39/40, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1994, pp. 255-269.

lei. E poiché le consuetudini umane erano in questo così ingiuste ed inique, come, come poteva ella esporre le sue creature a tanta vergogna?<sup>2</sup>

In questo brano Regina di Lunto fa una critica al fatto che, in caso di divorzio, i figli restavano con il padre rifiutando ogni possibilità di incontro con la madre. Ma non è soltanto questo che preoccupa alla protagonista, è la macchia che la sua decisione farà rovesciare sui figli a causa della mentalità ipocrita, erede di un'educazione sbagliata. All'interno del romanzo ci sono diversi momenti di riflessione sul fatto dell'educazione e si avverte nell'autrice una forte fiducia nel futuro e nel positivismo. Il futuro sarà capace di rendere gli uomini liberi:

Anni ed anni occorre che nelle menti degli uomini si infiltrassero le grandi, indiscutibili verità, che dessero agli individui la libertà assoluta delle loro azioni, senza che li trattenga il terrore di conseguenze funeste e assurde cagionate dal disnaturale ordinamento sociale.<sup>3</sup>

Marcella è una vittima dell'ipocrisia della società alla quale appartiene, ma anche dell'educazione, del modo di agire e di pensare sulla quale pesa l'educazione, ma anche la sottomissione al marito anche se dà l'impressione di essere una donna con libertà: "...con gli occhi chiusi, irrigidita, soggiacque all'amplesso, che le veniva imposto da cotesta prostituzione legale"<sup>4</sup>.

E nello stesso tempo critica il fatto di non dare più importanza al vero sentimento amoroso che dovrebbe essere considerato al di sopra del contratto matrimoniale che si vede costretta ad accettare:

...gli pareva cosa anormale che essa, la donna sua, veramente sua, per legami d'affetto e di carne dovesse essergli tolta per la forza di una legge che la obbligava a piegarsi contro ogni sua volontà.<sup>5</sup>

In *Nuovissimo amore* Regina di Lunto per molte pagine insiste nella sua critica al matrimonio come frutto di un'educazione sbagliata e accusa la tradizione e la cultura dominante per l'idea che si ha sul matrimonio e che è contraria alla realtà. All'inizio del romanzo Mina si mostra severa nel suo giudizio sul matrimonio fatto il giorno dello spozializio di Lisetta, afferma che nessuno prepara le giovani donne per il disincanto che si prova dopo le nozze e sostiene che l'amore non esiste, convinta di questo fa un discorso disincantato sul vero senso e utilità del matrimonio come necessario per la continuazione della specie:

Quanto sarebbe meglio, quanto sarebbe più nobile ed onesto essere sinceri, leali ... Dire alle giovinette: ascoltate, la società, la specie, per esistere, per continuare richiedono una unione dei sessi, la fondazione della famiglia e col sottoporvi al matrimonio voi compite un doppio dovere, voi pagate il vostro contributo alla vita ed alla società ... Così esse saprebbero ciò che si richiede da loro, ciò che le aspetta, senza falsità e senza ipocrisia. Esse affronterebbero serene il compito accettato e non avrebbero l'anima e lo spirito avvelenati per sempre dalle menzogne e dai disinganni che ne conseguono.<sup>6</sup>

Non soltanto il matrimonio viene rappresentato in tutta la sua negatività, ma anche Regina di Lunto indaga intorno alla crisi di coppia sempre dal punto di vista femminile e critica l'ipocrisia di questa società che crea i disordini sui quali si scherza e frivolezza:

- Ipocrite! – dichiarò sprezzante: – vantate pure l'importanza, la santità del matrimonio ... Come se non foste convinte, quanto me, che serve soltanto ...
- A che cosa? Domandò Ugolina ingenuamente.
- A preparare la via agli amanti.<sup>7</sup>

È per questo motivo che Nina mantiene un atteggiamento ostile e cinico verso il sentimento amoroso, convinta che l'amore non esista e che lei non possa sentirlo. Per dimostrare le proprie teorie diventa l'amante di Filippo Ragni, al quale si abbandona con totale freddezza dopo aver cercato di convincerlo che non lo ama. Convinta che l'amore sia un'idea vuota e che in realtà non esista, riceve la visita di Gualtiero Sesi, amico di

---

2 Regina di Lunto, *Ombra e luce*, Torino-Roma, L. Roux e C. Editore, 1900, p. 157.

3 Ivi, p. 166.

4 Ivi, p. 182.

5 Ivi, p. 165.

6 Regina di Lunto, *Nuovissimo amore*, Torino-Roma, L. Roux e C. Editore, 1903, p. 20.

7 Ivi, p. 30.

Filippo, e scoprono di avere una stessa sensibilità e un intelletto superiore in modo che si innamorano fortemente. È appunto Gualtiero che espone la sua teoria sull'amore e sul matrimonio:

... occorre fare una distinzione: il *privilegio d'amore* concesso a pochi e rari eletti in virtù di condizioni e circostanze eccezionali, la *funzione d'amore*, accessibile a chiunque posseda l'equilibrio normale e fisiologico del corpo. Scindere le due cose e renderle indipendenti l'una dall'altra: la funzione d'amore dovrà cessare dall'essere riguardata con lo stupido disprezzo di cui oggi la si circonda [...] Intesa nel suo vero significato, assurge a quel grado di dignità che le spetta, per l'alto suo compito di propagare con la procreazione, la eterna fiamma della vita... [...] Solo allora la maternità verrà praticata come si conviene ad esseri intelligenti e coscienti.<sup>8</sup>

Quindi, funzioni separate e mentre il *privilegio d'amore* si dà in poche anime elevate, la *funzione d'amore*, cioè il matrimonio, serve unicamente per procreare e avere una continuità dinastica. Con questa affermazione si supera il pessimismo iniziale di Mina e si concede al matrimonio un compito funzionale, utile alla società, riservando il sentimento amoroso per altri fini più elevati. Accettare il rapporto amoroso sublimato porta a Mina a vivere il suo amore con calma e restare vittoriosa davanti agli ostacoli. In questo si oppone alla protagonista di *Luce e Ombra* dato che Marcella, incapace di prendere una decisione definitiva insieme al suo desiderio di volere avere tutto e la sua frivolezza, ha un finale tragico anche se liberatore, e che avviene nel momento nel quale per lei la vita è diventata una sofferenza e l'unico modo di essere felice per sempre è la morte che gli viene data da Roberto, l'amante, in un gesto generoso che la salva dalle sue affezioni.

Una critica all'educazione frivola e sbagliata avviene nei romanzi *La scuola di Linda* e *Per il lusso*. Ne *La scuola di Linda* si assiste alla formazione di una giovane aristocratica attraverso un sistema formativo assurdo, quello eseguito per le giovani appartenenti all'aristocrazia. Linda, si trasforma e da una bambina innocente e di buoni sentimenti diventa una giovane frivola, ipocrita ed egoista. Così come succede con tutte le giovani aristocratiche ad una certa età, Linda deve continuare la sua educazione e formazione in un convento. In un dialogo con la madre si avverte come Linda è convinta che dovrà studiare le materie di scuola come fino a quel momento, ma l'educazione che deve ricevere è quella orientata a farla brillare in società con l'unica finalità di sposarla e assicurare la continuità dinastica:

- Mi insegneranno anche l'aritmetica?
- Certo: e poi t'insegneranno il ballo, i modi di camminare graziosamente, di far le riverenze e diventerai una bella ragazzina bene educata. Faranno anche attenzione a che tu non rovini la pelle al sole [...]
- Quanto tempo mi ci terrai?
- Mah! ... Fino a quando sarai grande.
- Quando avrò quindici, sedici anni?
- Eh! già... Allora poi verrai con me ai balli, alle feste e comincerà per te un'ardua impresa!
- Quale mamma?
- Quella di trovarti un marito?<sup>9</sup>

In *Per il lusso* la vita di apparenze e di esagerato lusso che portano una madre, le loro tre figlie e il figlio Massimo, porta alla rovina economica della famiglia. Malgrado le avvertenze del marito, Lena non vuole saperne e non vuole cambiare vita, né ridursi a spendere di meno. Un poco per la vita di apparenza e lusso al quale è abituata, un altro poco perché lei e il marito sono quasi due estranei e non vuole credere la situazione disperata nella quale si trova l'economia familiare. In questo romanzo il rapporto tra gli sposi è ancora più distante di quello visto nelle opere precedenti e Regina di Luanto approfitta della minima occasione per insistere sul tema della crisi di coppia, del matrimonio e della famiglia:

...avevano passato la vita accanto e pure lontani, camminando su due strade parallele e che potevano dare l'illusione di essere una sola, ma che in realtà erano divise ed essi percorrevano, ciascuno seguendo la propria. E quello che era accaduto fra moglie e marito, si ripete fra i genitori e i figli: nessuna vera intimità li univa; nella falsa apparenza del vincolo familiare, ognuno rimaneva isolato, ignorato ed ignorante di chi più aveva vicino.<sup>10</sup>

La rovina economica, insieme all'intervento di due personaggi che approfittano di Massimo e di Nora, porta alla disfatta della famiglia: il figlio si suicida dopo avere perso nuovamente nel gioco, Nora diventa l'amante di

---

8 Ivi, pp. 218-219.

9 Regina di Luanto, *La scuola di Linda*, Torino-Roma, L. Roux e C. Editore, 1894, pp. 29-30.

10 Regina di Luanto, *Per il lusso*, Torino-Roma, L. Roux e C. Editore, 1912, p. 33.

un banchiere dopo che il suo matrimonio non si è potuto concludere a causa della rovina economica e Lena, la più grande, sposandosi si allontana dalla famiglia. È Stenia, la figlia piccola quella che porta con sé la madre in America dove vuole dedicarsi al teatro.

Valeria in *La scuola di Linda* e Stenia in *Per il lusso* sono artiste, la prima pittrice la seconda attrice, e incarnano la rappresentazione di donne indipendenti, intelligenti e leali. Tutte e due rappresentano l'alternativa a quella vita sociale ipocrita e frivola. Appartengono a una classe intellettuale e operosa per le quali il desiderio di essere indipendenti è superiore al sentimento amoroso.

Nelle opere di Regina di Luanto viene dipinta l'alta società contemporanea sulla quale la scrittrice si ferma per analizzare gli aspetti meno favorevoli e per fare una riflessione sui temi che le interessano mettere in risalto, come sono la situazione della donna all'interno della società e all'interno del matrimonio e come sono i rapporti che si stabiliscono tra donna, società, matrimonio e il ruolo femminile nella vita sociale e familiare. Il tema amoroso è un tema importante, sul quale si tesse l'argomento delle opere, è per questo motivo che i testi di Regina di Luanto sono stati catalogati come romanzi di consumo e vicini al romanzo rosa, invece, e al contrario di quanto si è pensato tradizionalmente, si tratta di romanzi di estetica naturalistica che osservano la società in modo critico e analizzano il ruolo della donna, rappresentando in modo obiettivo e coraggioso la realtà in tutti i suoi particolari, perfino quelli più intimi.

L'autrice sottolinea soprattutto l'analisi psicologica dei personaggi femminili che attraverso le loro riflessioni mostrano una realtà che viene trascurata dalla società e dall'educazione. Attraverso la rappresentazione dell'insoddisfazione femminile per il ruolo passivo che la società permette loro, Regina di Luanto mette in risalto l'enorme differenza sociale che costringe le donne a vivere la loro vita sacrificando i propri sentimenti e, quindi, rappresenta la spaccatura sociale e culturale che separa uomini e donne.

## Confuse e felici. Le molteplici voci femminili di Carmen Consoli

Laura Nieddu

Il presente studio si apre con un interrogativo: è possibile condurre una decisa forma di battaglia femminista attraverso delle canzoni? La risposta è sicuramente positiva se si prende in considerazione l'opera della cantautrice Carmen Consoli, una delle artiste più in vista sulla scena nazionale italiana, chiamata la *cantantessa* proprio per il suo essere orgogliosamente artista donna; inquadabile, agli inizi della sua carriera, nel genere rock, si colloca attualmente in un ambito di produzione cantautorale impegnata, con suoni che vanno dalla musica leggera alla bossanova, dallo stile jazz al blues, fino ad arrivare a canzoni dalle sonorità folk, spesso in dialetto siciliano.

Il *corpus* di Carmen Consoli, che finora ha all'attivo otto album<sup>1</sup>, è interessante non solo per lo stile e il linguaggio utilizzato, talvolta aulico, ma ugualmente come manifesto di emancipazione femminile, che non si realizza, tuttavia, attraverso la lotta attiva, perché, come l'autrice proclama, le sue donne sono già libere e devono comandare "perché su cummannere"<sup>2</sup>. La cantante siciliana può essere anche definita una ritrattista in musica, dato che molte delle sue creazioni sono dei piccoli quadri dettagliati, aventi come protagoniste principalmente, ma non unicamente, le donne, nelle loro molteplici sfaccettature: bambine impertinenti, vecchie sagge, ragazze abbandonate all'altare, vittime di pedofilia o femminicidio, contesse decadute, donne in vendita, coppie di lesbiche, geishe, oltre a personaggi mitologici o leggendari, come Euridice o le streghe di Salem.

Carmen Consoli è, dunque, una *cantantessa* per tutta la forza e la pregnanza del suo ruolo di interprete della dimensione femminista in musica. Al di là dei soprannomi, lei si muove nell'ambito della canzone d'autore, secondo la definizione datane da Roberto Vecchioni: "La canzone d'autore costituisce un'unità narrativa e metrica inscindibile. Non è, infatti, possibile separare musica e testo, così come non si può prescindere dall'interpretazione, che diventa il terzo elemento semantico essenziale"<sup>3</sup>. Si vedrà che a parte il lavoro sulle musiche, accurato e sempre innovatore rispetto a se stessa, Carmen Consoli riserva una grande cura ai testi, che sono cesellati sia a livello lessicale che evocativo<sup>4</sup>. Il terzo elemento, quello dell'interpretazione, rappresenta poi un punto cardine non solo della sua personalità artistica, ma anche del suo successo.

Classe 1974, nasce vicino a Catania, in un ambiente familiare propizio per il suo sviluppo artistico, poiché il padre era musicista. Si fa conoscere dal grande pubblico grazie al trampolino di Sanremo, edizioni 1995 e 1996, sebbene il vero successo arrivi con la sua terza partecipazione al Festival, nel 1997, con *Confusa e felice*, all'inizio un brano davvero incompreso<sup>5</sup>, come sottolineato dal critico musicale Federico Guglielmi.

Le sue prime canzoni, contenute nell'album *Due parole* (1996), hanno un aspetto decisamente intimistico, raccontano pagine di vita vissuta dall'autrice e fanno emergere i primi nuclei tematici che saranno propri della sua musica, ovvero l'abbandono, la solitudine e il biasimo per certe figure maschili. Sin dall'inizio della sua produzione si capisce che l'ispirazione non le arriva solo dalla realtà immanente, bensì sconfinata nella letteratura, come succede in *Sulla mia pelle* (da *Due parole*):

Risento la voce di quella Marianna e il suono che vibra senza sapore le pagine mute della sua vita mi esplodono dentro senza rumore soltanto colori muti sulla mia pelle.

---

1 *Due parole* (1996), *Confusa e felice* (1997), *Mediamente isterica* (1998), *Stato di necessità* (2000), *L'eccezione* (2002), *Eva contro Eva* (2006), *Elettra* (2009) e *L'abitudine di tornare* (2015).

2 Ilaria Betti, "Carmen Consoli: 'Le donne devono comandare perché su cummannere'", in *Huffington Post*, 25 giugno 2016 (versione elettronica consultata il 20 agosto 2018 in [https://www.huffingtonpost.it/2016/06/22/carmen-consoli-intervista-donne-cummannere\\_n\\_10611914.html](https://www.huffingtonpost.it/2016/06/22/carmen-consoli-intervista-donne-cummannere_n_10611914.html)).

3 Roberto Vecchioni, "La canzone d'autore in Italia", in *Enciclopedia Treccani*, VI Appendice 2000, (versione elettronica, consultata il 15 luglio 2018 in [http://www.treccani.it/enciclopedia/la-canzone-d-autore-in-italia\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/la-canzone-d-autore-in-italia_%28Enciclopedia-Italiana%29/)).

4 Carmen Consoli è, dunque, una cantautrice, seppur questo termine non faccia l'unanimità tra i critici, non avendo dei contorni netti e univoci. Così Paolo Jachia afferma: "Piuttosto che alludere a un vero e proprio 'genere' musicale [...] si fa riferimento [...] a un'area dai confini non ben definiti che è venuta ospitando fenomeni musicali molto diversi tra loro" (da Paolo Jachia, *La canzone d'autore italiana 1958-1997. Avventure della parola cantata*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 9).

5 Federico Guglielmi, *Quello che sento*, Firenze, Giunti, 2001, p. 56.

La Marianna citata è un omaggio a *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, di Dacia Maraini, del 1990, e il fatto che lei risenta la sua voce, pur essendo il personaggio letterario sordomuto, rivela l'ascendente che le pagine della scrittrice toscana hanno avuto sulla cantante, soprattutto per la brama di rivolta ai giochi sociali rappresentata da Marianna, in una Sicilia lontana, eppur così presente.

Caro alla poetica consoliana è il tema delle donne oppresse, in balia della volontà maschile, davanti alla quale, tuttavia, si scatena gradualmente una ribellione, negli atteggiamenti e nelle parole prima ancora che negli atti. *Venere*, contenuto in *Confusa e felice*, fa emergere una prima insubordinazione femminile in questo senso: narra di un casanova che fa la corte a una donna, che non accetta di cedere alle lusinghe del seduttore e di diventare la sua "inutile preda". L'elemento d'interesse di questo brano è un fattore stilistico che diventerà cifra distintiva di diverse canzoni di Carmen Consoli, ovvero l'accumulo di aggettivi atti a descrivere i personaggi cantati, in questo caso presenti nel ritornello: "Triste annoiata e asciutta/sarei la tua Venere storpia". La scelta degli attributi, alcuni decisamente atipici per una donna, rivela qualcosa di importante: Consoli si vuole allontanare dalla rappresentazione stereotipata delle figure femminili, vuole giocare con le metafore e rendere le sue protagoniste depositarie di sensi molto più vasti. In generale, infatti, le sue canzoni, pur trattando di una donna nello specifico, raccontano storie che fungono da esempio per un tipo di comportamento, un genere di ingiustizia o una presa di coscienza in cui ciascuna potrebbe riconoscersi. Inoltre, la scelta del titolo *Venere*, dea dell'amore e della bellezza, associata all'aggettivo "storpia", definisce in maniera ossimorica il paradosso dell'essenza femminile, ovvero il dover essere allo stesso tempo modello estetico di perfezione e comune, imperfetto, essere vivente.

L'accumulo di aggettivi a cui ho accennato prima è evidente anche in altri brani: da *In funzione di nessuna logica* (album *Mediamente isterica*) ne emergono alcuni poco lusinghieri, che costituiscono una sorta di *mea culpa*: il punto di vista è quello maschile e la voce cantante, ammettendo la propria debolezza, cerca di liberarsi dai giudizi duri e implacabili nei suoi confronti: "Confesso l'ho fatto apposta/nell'intento di ferirti/ti sembrerò alquanto stupida/sicuramente immatura". Stesso funzionamento espressivo si riscontra in *Novembre '99* (da *Stato di necessità*), come si vede nei seguenti versi:

Ti sembrerò nostalgica  
 meteoropatica quanto basta  
 Ti sembrerò una donna da niente  
 facili lacrime poca pazienza  
 Comprendere che sono un pezzo di marmo  
 la noia devasta la volontà di cambiare [...]  
 Ti sembrerò incoerente  
 poco affidabile inconsistente  
 ti sembrerò un'emerita idiota  
 facili entusiasmi improvvisi avvillimenti

Questa tecnica narrativa serve all'autrice per mettere in rilievo il contrasto tra la visione dei due sessi: gli attributi, sempre negativi, diventano un'arma di recriminazione contro la cattiva fede dell'uomo, che non va oltre la propria incomprendenza della complessa natura femminile.

Le canzoni di Carmen Consoli mettono spesso in scena le dinamiche di coppia, gli squilibri creati da rapporti di forza sbilanciati, nei quali la donna prova a prendere il controllo della sua vita attraverso l'incontro/scontro con le figure maschili. In *Besame Giuda* (da *Mediamente isterica*), canzone nata dall'esperienza di un tradimento, la protagonista realizza un'analisi a posteriori dei propri comportamenti e delle vicende vissute, rendendo la stessa infedeltà di cui è stata vittima spunto di autocritica, certo, ma anche di crescita:

Ho sepolto gli sciocchi idealismi infantili  
 e adesso posso affermare  
 di essere una donna con la D maiuscola  
 di essere una donna mediamente isterica  
 D come dannata ingenua  
 per quanto tempo ho subito i tuoi raggiri

Il tradimento maschile è spesso al centro dei brani di Carmen Consoli, come se questo fosse una delle più pesanti offese che si possano subire. *Sentivo l'odore* (da *Mediamente isterica*) ne è una dimostrazione

rabbiosa, mentre *Tutto su Eva* (da *Eva contro Eva*) parla di un tradimento di altrettanta gravità, ovvero quello vissuto nell'amicizia, così come *Amado señor* (da *Stato di necessità*) mette in scena la delusione di una donna rispetto alle proprie aspettative. Gli esempi potrebbero essere ancora molti, tanto che si può affermare che l'immagine della coppia in generale emerge alquanto traballante e destabilizzante e che i ruoli tradizionali, dettati dalle convenzioni sociali, vengono messi in discussione, anche in modo sarcastico, come in *Geisha* (da *Mediamente isterica*), dove la protagonista, proclama entusiasticamente la sua totale fedeltà e sottomissione al marito, attuando antifrasticamente la propria ribellione.

Le figure femminili della cantante si rivelano vittime non solo delle proprie scelte sentimentali, ma anche del quadro in cui sono immerse, condannate dai dettami della loro comunità a destini spesso implacabili; è qui che entrano in gioco i ritratti in musica, che in maniera molto abile Carmen Consoli traccia con sguardo commiserevole. Si pensi a *Contessa miseria* (da *Mediamente isterica*):

L'ho incontrata diverse volte piuttosto ubriaca  
la chiamavano Contessa miseria  
per la sua aridità  
era disperatamente sola  
alle porte dei sessanta  
tristemente avvolta di vistose piume di struzzo e volgari  
ferraglie [...]  
Contessa miseria  
la mente ibernata a vent'anni  
vittima dell'inganno di questo secolo  
che rincorre il mito di forme avvenenti  
e di chirurgia estetica.

*Contessa miseria* denuncia, dunque, un altro tipo di sottomissione, un'altra forma di schiavitù, quella di tipo estetico imposta alle donne, costrette a restare eternamente giovani, eternamente belle. La superficialità dell'"inganno di questo secolo" è una colpa di cui si macchia la società, che diventa aguzzina alla stregua degli uomini egoisti ed impietosi. Nella sua produzione si assiste anche ad altri tipi di sevizie, stavolta di tipo psicologico e morale, denunciate ne *L'ultima preghiera* (da *Mediamente isterica*), nella quale si chiede il supplizio delle "streghe isteriche", un rogo metaforico per mettere a tacere tutte quelle figure che non corrispondono al modello collettivamente stabilito di donna perbene. Un rogo, o allora una tempesta di maldicenze, come quella che travolge la malcapitata *Maria Catena* (da *Eva contro Eva*), vittima delle calunnie dei compaesani, che confida in cuor suo in una giustizia divina, nonostante il prete, anch'egli travolto dai pettegolezzi delle "bocche d'amianto fetide" del paese, le neghi l'ostia durante la messa;

Cristo in croce sembrava alquanto avvilito  
dai vizietti di provincia  
Primo fra tutti il ricorso sfrenato  
al pettegolezzo imburrato infornato e mangiato  
quale prelibatezza e meschina delizia per palati volgari [...]  
Maria Catena anche tu  
conosci quel nodo che stringe la gola  
Quel pianto strozzato da rabbia e amarezza  
Da colpe che infondo non hai  
E stai ancora scontando l'ingiusta condanna  
Nel triste girone della maldicenza

È dunque la parola l'arma che riesce a far diventare realtà ciò che è menzogna. Carmen Consoli spiega:

Forse prima ero distratta, ma negli ultimi mesi mi è parso di riscontrare un'attenzione sempre più morbosa, soprattutto mediatica, sulla vita degli altri. La Maria Catena è ispirata a una persona esistente, una ragazza di provincia molto bella la cui vita è stata resa difficile dalle maldicenze generate dall'invidia. Dietro c'è anche una critica, non una novità per me, alle fobie e alle repressioni della religione cattolica.<sup>6</sup>

---

6 Andrea Conti, "Tutto su 'Eva contro Eva'", in TGCom 24, 9 maggio 2006 (versione elettronica, consultata il 17 luglio 2018 in <https://www.tgcom24.mediaset.it/spettacolo/articoli/articolo308814.shtml>).

Grazie anche alle dichiarazioni della cantante, diventa sempre più evidente come utilizzi la sua musica per puntare il dito su tutti i soprusi di cui è direttamente o indirettamente testimone<sup>7</sup>. I colpevoli, dunque, sono gli uomini o la società, di base profondamente maschilista. Quest'ultima è indicata implicitamente anche come responsabile di uno dei più grandi mali del nostro tempo, che colpisce indistintamente uomini e donne, ovvero la solitudine<sup>8</sup>. La canzone *Matilde odiava i gatti* (da *L'eccezione*) ne è un esempio estremamente didascalico: la protagonista sviluppa un autentico odio verso cose e situazioni di anche scarsa importanza, che per lei diventano un'ossessione. La cantante sottolinea che

Matilde somiglia molto alla Contessa miseria, come lei è sola e come lei è un frutto di questa società moderna: nel caso specifico, dell'individualismo, della moda di essere single con il monolocale, delle nevrosi e delle psicosi, della violenza che la porta a possedere con noncuranza una pistola con la quale uccide prima un gatto e poi sé stessa.<sup>9</sup>

Le lotte che le sue figure femminili devono affrontare le rendono ancor più carismatiche, dato che fanno della resilienza la propria qualità primaria e parlano con risoluzione e disillusione attraverso la voce della cantante. Le donne in bilico tra sopruso e ribellione dominano la produzione di Carmen Consoli: dalla ragazza abbandonata all'altare di *Fiori d'arancio* (da *L'eccezione*) alla madre che aspetta, ancora oggi, che il figlio torni dalla Seconda Guerra mondiale ritratta in *Pregghiera in gola* (da *Eva contro Eva*); dalla coppia di lesbiche nell'Italia degli anni Cinquanta<sup>10</sup>, che deve scegliere tra la vita "decorosa" e la propria felicità, all'amante, eterna seconda, che parla al padre di suo figlio, sposato con un'altra, in *L'abitudine di tornare* (dall'album omonimo). Carmen Consoli ha affermato in un'intervista:

Quella che voglio rappresentare è una donna libera, che smetta finalmente di dire: 'Sono donna e, in quanto donna, devo lottare'. Dobbiamo smettere di lottare per emanciparci perché siamo già emancipate. Io, ad esempio, parto con l'idea di essere già emancipata [...] Probabilmente finirei su un palo bruciato, ma è pur vero che ci sono diversi roghi che ancora purtroppo vengono accesi e bruciano<sup>11</sup>.

La sua è una donna potenzialmente libera a tutti i livelli – e si usa l'avverbio potenzialmente perché si tratta spesso di un percorso di evoluzione ancora *in fieri* –, incluso sul piano sessuale. Padrona dal proprio corpo, può decidere di offrirlo al suo uomo perché lui possa farne ciò che vuole, come in *Bambina impertinente* (da *Stato di necessità*), dove la cantante espone tutta la sua malizia nei versi: "Trattami come se fossi una dea / Sforami lentamente / Lasciami il fiato per dirtelo ancora / Lasciami il fiato per fartelo ora". Ancora, ne *Lo stato di necessità* (dall'album omonimo) si vede chiaramente che la donna abbandona la sua condizione di indolenza e passa all'azione, seppur incitando il suo uomo a prendere l'iniziativa: "Saltami addosso dottore coraggio/ divorami straziami studiami a fondo". Inoltre, in *Parole di burro* (da *Stato di necessità*), di cui il protagonista è un moderno Narciso, si legge: "Conquistami inventami/dammi un'altra identità/ stordiscimi disarmami e infine colpisci/abbracciami ed ubriacami/di ironia e sensualità". La scelta degli imperativi nelle tre canzoni appare quasi come un *topos* espressivo della cantante catanese e si traduce in un invito all'uomo a prendere in mano la situazione, a soddisfare le proprie fantasie, e, allo stesso tempo, a soddisfare *tout court* la propria amante. Da non trascurare, inoltre, il tacito riferimento, nella serie di imperativi, alla poesia di Patrizia Valduga *Vieni, entra e coglimi, saggiami provami*, contenuta nella raccolta *Medicamenta e altri medicamenta*:

Vieni, entra e coglimi, saggiami provami ...  
comprimimi discioglami tormentami ... infiammami programmami rinnovami.  
Accelerera ... rallenta ... disorientami.

---

7 Un altro esempio è *Elettra*, tratta dall'album omonimo del 2009, storia di una prostituta che si innamora di un cliente, scegliendo di ignorare le malelingue e le convenzioni sociali, che non permettono un'unione tra una "donna facile" e un uomo "perbene". È qui che si vede in nuce la nuova Carmen Consoli, quella che sceglie di prendere (e di far prendere alle sue protagoniste) ciò che vuole senza chiedere il permesso.

8 La solitudine è un male diffuso, non limitato al sesso femminile, come dimostra il brano *Moderato in Re minore* (da *L'eccezione*), il cui protagonista è un maturo professore di filosofia che, non avendo mai trovato una persona che gli facesse battere davvero il cuore, ha preferito il niente a un amore di plastica.

9 Anonimo, "Una nuova tournée per Carmen Consoli: sette appuntamenti da non perdere!", in *Rimini beach*, 12 marzo 2006 (versione elettronica, consultata il 16 luglio 2018 in <https://www.riminibeach.it/notizie/carmen-consoli>).

10 Ottobre, da *L'abitudine di tornare*, 2015.

11 Giuseppe Allegra, "Carmen Consoli e il racconto della violenza", *Lo sbuffo*, 25 novembre 2017 (versione elettronica, consultata il 20 luglio 2018 in <http://losbuffo.com/2017/11/25/carmen-consoli-racconto-violenza/>).



Cuocimi bollimi addentami ... covami.  
Poi fondimi e confondimi ... spaventami ...  
nuocimi, perdimi e trovami, giovami.  
Scovami ... ardimi bruciami arroventami.  
Stringimi e allentami, calami e aumentami.  
Domami, sgominami poi sgomentami ...  
dissociami divorami ... comprovami.  
Legami annegami e infine annientami.  
Addormentami e ancora entra ... riprovami.  
Incoronami. Eternami. Inargentami.<sup>12</sup>

Come nella poesia di Patrizia Valduga, anche in Carmen Consoli il desiderio è vivificato e riattivato dalla parola e si respira quella che è stata definita per la poetessa “una frenesia fisica” e un “sentimento amoroso e sessuale che strabordano dal piacere e perseguono il desiderio”<sup>13</sup>.

L'ispirazione letteraria è, dunque, molto importante nella produzione della cantante siciliana; si è visto all'inizio con Dacia Maraini, ora con Patrizia Valduga, e non bisogna tralasciare l'influsso della mitologia classica: oltre al già citato omaggio a Narciso in *Parole di burro*, merita attenzione la canzone *Orfeo* (da *Stato di necessità*), che, malgrado il suo titolo, ha come protagonista Euridice, che parla in prima persona, in linea con le scelte stilistiche generali di Carmen Consoli:

Sei venuto a convincermi  
o a biasimarmi per ciò che non ho ancora imparato  
Sei venuto a riprendermi  
Orfeo malato dai forza e coraggio al tuo canto eccelso  
Portami con te non voltarti  
conducimi alla luce del giorno  
Portami con te non lasciarmi  
Io sono bendata ma sento già il calore

Più in là nella canzone, Orfeo viene definito come un “eroe distratto da voci che inducono in tentazione”, ma sempre eroe resta: Euridice si abbandona a lui, ne attende l'azione liberatrice, è, dunque, personaggio ancora passivo, seppur ora fornito di parola, non statua muta. La cantante si richiama alla speranza della donna di essere portata in salvo, il suo affidarsi totalmente al suo amato, e non lascia spazio al dramma finale, poiché il brano si chiude con i versi: “Ho bisogno di svegliarmi/ È il momento di svegliarmi/Ritorno alla vita”. È un testo che sceglie scientemente di lasciare un respiro di attesa e speranza al mito e il punto di vista femminile è sicuramente originale in questo senso<sup>14</sup>.

*Orfeo* è emblematica per la comprensione della produzione dell'artista catanese, che disegna un mondo costituito da donne, dove gli uomini, però, non sono assenti, avendo essi una presenza forte, benché non positiva. Sono casanova senza spessore, traditori incalliti, aguzzini psicologici, bugiardi patologici, dei Giuda in giacca e cravatta e dei Narcisi moderni. Esempi di quadretti al maschile sono *Moderato in Re minore*, *Parole di burro*, *Il sultano (della Kianca)* (da *Stato di necessità*), *Masino* (da *L'eccezione*), il *Signor Tentenna* e *Piccolo Cesare* (entrambi da *Eva contro Eva*). Quasi tutti i protagonisti sono caricaturizzati nella loro ambizione alla mascolinità affermata, alla virilità pretesa e nel loro egoistico compiacersi di se stessi.

Al di là dei brani a sfondo sentimentale, riflessivo o, spesso, sardonico e beffardo, un accento particolare va posto sull'impegno manifesto di Carmen Consoli nell'ambito della lotta a forme di violenza concrete operate ai danni delle donne, attraverso canzoni che, oltre a costituire una denuncia sferzante contro gli esecutori

---

12 Patrizia Valduga, *Medicamenta e altri medicamenta*, Torino, Einaudi Bianca, 1989, p. 14.

13 Gloria Maria Ghioni, “Patrizia Valduga: *Medicamenta e Altri medicamenta*”, in *Critica Letteraria*, 11 dicembre 2012 (versione elettronica consultata il 20 settembre 2018 in <https://www.criticaletteraria.org/2012/12/patrizia-valduga-medicamenta-e-altri.html>).

14 Da ricordare un'altra celebre Euridice, quella del brano omonimo di Roberto Vecchioni (da Blumùn, 1993), nutrito delle riflessioni di Orfeo sulla missione salvifica nei confronti della sua amata, che viene descritta nella sua bellezza, giovinezza e nel suo essere vittima di un destino crudele. Malgrado il titolo, la vicenda è narrata da Orfeo, che resta unico protagonista della storia e sceglie di lasciare Euridice negli Inferi, così come nello spazio della memoria e del desiderio passato.

materiali dei soprusi, si rivelano attacchi ad un sistema di omertà più generalizzato<sup>15</sup>. Si fa qui riferimento, in particolare, a *Mio zio*, da *Elettra*, del 2009, e a *La signora del quinto piano*, da *L'abitudine di tornare*, del 2015. Il primo è un brano che racconta gli atti di pedofilia di un membro della famiglia, lo zio appunto, nei confronti di una bambina, ormai diventata adulta:

Brava bambina fai la conta  
Più punti a chi non si vergogna  
Giochiamo a mosca cieca  
Che zio ti porta in montagna.  
Porgiamo l'estremo saluto ad un animo puro,  
Un nobile esempio di padre, di amico e fratello  
E sento il disprezzo profondo, i loro occhi addosso  
Ho svelato l'ignobile incesto e non mi hanno creduto.

Affilata come una lama di coltello, la canzone riporta a galla con tono crudo ricordi dolorosi per la donna, che degusta una fredda vendetta il giorno delle esequie dello zio<sup>16</sup>. L'atteggiamento della "bambina-adulta" di Carmen Consoli mette in evidenza le ferite provocate dai traumi del passato, sentiamo la rabbia covata nel fondo, percepiamo il bisogno di vendetta. Non c'è spazio per la pietà, perché la violenza ha cambiato per sempre la bambina consoliana in un essere sofferente. *Mio zio* non mette in rilievo solo le violenze fisiche e psicologiche, ma anche l'isolamento vissuto dalla giovane protagonista in seguito allo svelamento degli abusi subiti, quando il mero additare il proprio persecutore si trasforma in denuncia aperta e allargata a chi ha scelto l'omertà.

Un attacco simile si registra nell'altro brano citato, *La signora del quinto piano*, che è la lucida narrazione di una donna oggetto di stalking da parte dell'ex marito, di cui sarà infine vittima, nella quasi-totale indifferenza delle istituzioni: "Il suo ex è ogni sera davanti al portone con un martello in mano/ Non v'è ragione alcuna di aver paura, di aver paura./Questa la conclusione dei funzionari della questura". Il brano mette in scena la solitudine della protagonista di fronte al proprio carnefice, il tentativo fai-da-te di difesa (nella canzone, il possesso di un pitone antistupro), la superficialità dimostrata talvolta dalle autorità davanti a eventi considerati non pericolosi. Il risultato è un testo e un'interpretazione che trasudano rabbia, nonché una chiara condanna nei confronti di chi dovrebbe intervenire e si sottrae invece al dovere.

Carmen Consoli porta avanti la sua lotta femminista tanto con l'arma della denuncia aperta, come nei due brani appena citati, quanto con quella dell'ironia. In *AAA Cercasi*, inedito contenuto nella raccolta *Per niente stanca*, del 2010, la cantante racconta diversi tipi di compravendita, al cui centro troviamo protagoniste femminili. Alcune scene evocate sono di estrema attualità, come quella descritta nei versi seguenti:

Cercasi avvenente signorina ben fornita intraprendente.  
Giovane brillante ma più di ogni altra cosa dolce e consenziente  
un ottantenne miliardario affascinante  
offre a cagne di strada un'opportunità di vita più agiata [...]  
ministro degli affari a luci rosse o di cosmetica  
al giorno d'oggi tra i due sessi non vi è differenza  
il bel paese premia chi più merita.

È la stessa *cantantessa* a spiegare il senso del suo brano, che, malgrado sia stato scritto dopo lo scandalo che ha coinvolto Silvio Berlusconi nell'affare Ruby, non faceva riferimento all'ex presidente del Consiglio<sup>17</sup>,

---

15 In particolare, l'album *L'abitudine di tornare* presenta temi molto impegnati; si prenda, ad esempio, *Esercito silente*, in cui si racconta la guerra contro la mafia in Sicilia, o ancora *La notte più lunga*, che parla di un tema di stretta attualità, ovvero gli sbarchi di immigrati sull'isola dell'autrice.

16 Se prendiamo in considerazione il contesto musicale italiano contemporaneo, questa non è l'unica canzone che rievoca tale delicata tematica: abbiamo anche, ad esempio, *Il pettirosso* di Gino Paoli (da *Storie*, 2009), brano, al centro di polemiche al momento della sua uscita, che racconta di una bambina di undici anni che subisce un tentativo di stupro da parte di un uomo di settanta. La violenza non viene consumata fino in fondo solo perché l'anziano muore di infarto durante l'abuso. A questo punto, il corpo senza vita del vecchio suscita, ed è questo l'aspetto più controverso, la pietà della bambina che ne accarezza il volto, descritto come quello di "un bambino stanco di giocare".

17 Si rimanda qui allo scandalo, poi sfociato in un processo, in cui è stato coinvolto Silvio Berlusconi per l'accusa di aver pagato per fare sesso, tra febbraio e maggio 2010, con una ballerina di night club minorenni, Karima El Mahroug, conosciuta anche con il nome d'arte Ruby Rubacuori.

bensì alla storia di un imprenditore che ricattava i politici dopo aver organizzato per loro cene con escort<sup>18</sup>. Lo scopo del pezzo è di esprimere preoccupazione e ribrezzo per “l’impoverimento che stiamo affrontando nel nostro Paese. Il fatto che adesso la priorità delle nostre figlie sia fare le puttane, perché in Italia non conviene più laurearsi, la cultura è bistrattata”<sup>19</sup>. Come si vede, il termine “puttana” non viene usato da Carmen Consoli con il significato classico di professionista del sesso, ma piuttosto per indicare una donna pronta a tutto pur di arrivare al successo. Quante donne sai essere? Non sarà comunque sufficiente. Questo sembra essere il messaggio che lancia Carmen Consoli a tutte coloro che oggi si sentono sempre più calpestate dalla società maschilista. E non importa quanti titoli di studio una professionista possa presentare a un colloquio, poiché quello che conta davvero è come si propone, o, meglio, come si vende. *AAA Cercasi*, complice la comicità del video, in cui la cantante è impegnata in prima persona nell’interpretare diverse sfaccettature del genere femminile, è emblematica di tutta la sua produzione, attraverso la quale, come si è visto, lei porta su di sé e dà la voce a una, nessuna, centomila donne.

---

<sup>18</sup> Katia Riccardi, “AAA cercasi la forza e l’onore delle donne. La tripla provocazione di Carmen Consoli”, in *La Repubblica*, 3 marzo 2011 (versione elettronica, consultato il 13 ottobre 2018, in [https://www.repubblica.it/spettacoli-e-cultura/2011/03/03/news/carmen-consoli\\_intervista-video-13107096/](https://www.repubblica.it/spettacoli-e-cultura/2011/03/03/news/carmen-consoli_intervista-video-13107096/)).

<sup>19</sup> *Ibidem*.

## Ordine patriarcale e claustrate ribelli nella letteratura italiana moderna

Margherita Verdirame

“Non stilla gemme la mia penna, ma gemiti di povere carcerate”. Scrive così nel Seicento la veneziana Arcangela Tarabotti, consacrata non per vocazione ma per costrizione, la cui vicenda è paradigmatica per ricostruire uno dei tracciati più suggestivi di quella produzione letteraria conventuale costituita sia da un profluvio di scritti autogeni, censurati dall’*establishment* della Chiesa (soprattutto dopo il Concilio tridentino), e da romanzi di invenzione, di narrativa storica e componimenti poetici sulle malmonacate, sia dalle suppliche, dai libelli e dalle lettere conservati nei corposi faldoni degli atti processuali di scioglimento dei voti. Non autobiografie, gli ultimi, ma emozionanti tessere del mosaico autobiografico moniale.

Da tutti questi scritti emerge un quadro delle protagoniste del fenomeno della *venture forcée* che è fosco, ma anche mosso e vivace, ricco di contrasti e dissonanze. Le opere fiorite nel lugubre mondo dei chiostrini, o a ridosso di esso, sono frequentate da figure che sbalzano a tutto tondo nella loro qualità di eroine-simbolo della sollevazione contro le leggi del patriarcato; come appunto la ribelle Tarabotti, immaritabile per la sua zoppia, o la seducente inquieta Marianna de Leyva, divenuta Suor Virginia Maria in un convento monzese, e poi Gertrude, l’indimenticabile Signora manzoniana. Sono, le donne velate, ora autobiografe che hanno lasciato diretta testimonianza della loro sventura, intingendo lo stilo nella carne viva della sofferenza consumata nelle viscere dell’inferno monacale; ora ispiratrici di autori accesi da *pietas* o sdegno come Manzoni appunto, ma anche Verga, D’Annunzio, Serao... In un modo o nell’altro, da autodiegete che trovano sollievo nella pratica terapeutica della scrittura o che brandiscono la penna per procedere a pubbliche querele (si pensi alle memorie della napoletana suora e patriota Enrichetta Caracciolo), oppure da creature di carta raccontate da letterati nei loro travagli di prigioniera, le claustrate riottose affiorano dal buio in cui famiglia e società le avevano relegate senza però domarne la spasmodica ansia di vita e libertà. Sono anime deboli e piegate, o viceversa insofferenti e tormentosamente sediziose. È una costellazione di moniali, che esemplifica il destino di milioni di ragazze e donne (anche spose ripudiate, o vedove, o donne in fuga da violenze maschili) eterodirette dal dispotismo del patriarca con la complicità del potere clericale. Le loro orme sono persistenti e tra sussurri e grida le loro storie ci parlano ancora. Dai documenti storici e dalle pagine che le narrano si alza una sinfonia dolorosa che attraversa secoli di storia e spazi sconfinati.

Dal remoto Medio Evo arriva a noi, per esempio, l’*honestà mulier* Barbara de Colloredo (o Collorito) de Leontino. Nessun letterato ha mai raccontato la sua anomala storia trasmessa in due grandi fogli di un fascicolo dell’Archivio Arcivescovile di Catania. Era il 20 agosto 1391 quando, con la benedizione del vescovo domenicano della città e nunzio apostolico di Bonifacio IX per la Sicilia, Simone del Pozzo, Barbara poteva finalmente lasciare il chiostro del Santa Chiara di Lentini dove era stata molti anni per intimidazione del “magnifico e potente” ministro di giustizia Artale Alagona perché rea di non aver accondisceso a sponsali per lei sgraditi (“ex timore sponsi sui quem nolebat in virum, fuit posita in monasterio”), e però utili alla ragion di stato perseguita dal viceré aragonese. Nella variegata sequenzialità delle relegate, la nobildonna lentinese non costituisce un’eccezione; rinchiusa – ma non costretta a prendere il velo – non perché soggetta alla potestà paterna ma pur sempre per sottarsi ai dissidi familiari, sorti in seguito alla sua fiera ribellione a un potente governante il quale non accettava il rifiuto della giovane di piegarsi a nozze spiacevoli con un uomo che ella non voleva “in virum”. Radicalmente anomalo nella sua specificità, il caso di Barbara è tuttavia emblematico del dilagante uso di imporre alle figlie sorti assegnate per mero calcolo, negandone l’autodeterminazione attraverso la restrizione. Quando, dopo aver trascorso diversi anni “recepta” dalle clarisse, donna Barbara decise di tornare al mondo, dovette affrontare un’inchiesta ecclesiastica. Una commissione capeggiata dal generale dei francescani dell’Isola, il teologo francescano Andreas de Pace de Sacca, si recò perciò a Lentini il 2 maggio 1391, accertò che rispondeva a verità l’affermazione dell’aristocratica “Ego non sum monialis nec intendo esse”, interrogò suore e badesse e redasse uno *scriptum testimoniale* che approdò ad una sentenza che la liberò in quanto ella giammai era stata velata, né aveva indossato l’abito dell’Ordine, e, in ogni caso, se si era piegata ai voti ciò era avvenuto per timore: “non vere fuit sed ostensive et colludiose”. Stilata infine la lettera declaratoria vescovile, Barbara può finalmente “pertractare facta sua”, come le comunica Andreas de Pace in una missiva da Sciacca, il 14 giugno dello stesso anno: “poiché un tempo, per parecchi anni, tu sei stata affidata alle monache di Santa Chiara [...] non per tua spontanea volontà [...]e] per finzione ti sei dichiarata monaca [...] ti dichiaro ‘a iugo et obediencia monasterii et ordinis’ [...] absolutam”.

Barbara dunque non era stata monaca, “non fuit tonsa crinibus”, la cinta conventuale fu per lei una fortezza difensiva contro il sopruso; ben diversa invece la posizione delle proscritte della fede *malgré elles*. E di vere professe recalcitranti e apostate ne ritroviamo numerose nelle raffigurazioni di poeti e scrittori, sino alla fine dell’Ottocento (come dimenticare la “capinera” verghiana), vissute in un’ampia area che spazia dalla Francia (si pensi all’architetto settecentesco della *Religieuse* diderotiana), all’Italia e all’Europa mediterranea e alla penisola iberica, dove è presente un vero giallo letterario-editoriale che vede una *freira* secentesca come attrice appassionata sul palcoscenico del chiostro. La pertinace *damnatio memoriae* che ammantava le vergini sovversive fino al Rinascimento – una rimozione che le ha relegate in un limbo di silenzi esplorato solo a tratti – risulta infatti depennata nella metà del secolo diciassettesimo da uno scarso manipolo di missive (cinque soltanto) inviate da una misteriosa religiosa lusitana Mariana (Mariana Alcoforada?) al suo amante ormai indifferente e lontano (il militare francese di stanza in Portogallo Noël Bouton, cavaliere di Chamilly?). Raccolte in un libricino composto con i torchi parigini di Claude Barbin, *Les lettres portugaises* uscirono nel 1669; le scandalose *Cartas de Uma Religiosa Portuguesa* divennero subito uno dei rompicapi editoriali più discussi della letteratura francese. La smagliante epistolografia intinta nell’inchiostro della sensualità barocca e intrise dell’eccitazione erotica di Mariana spezza il tabù ufficiale della virginale intangibilità del cuore monacale ai dardi di Cupido, inaugurando uno spazio nuovo nella narrazione conventuale. Sconosciuta la mittente, ignoto il destinatario, anonimo il traduttore (Gabriel de Guilleragues?); l’esorbitante discorso amoroso interdetto ma di abbagliante splendore, se pur linguisticamente e stilisticamente involuto, suscitò la curiosità dei lettori, attratti dalla reticenza sui dati identificativi esterni di quel volumetto in sedicesimo, cui corrispondeva l’empia esibizione di sensualità e trasporto carnale in toni convulsi, franti, smisurati: “Non ci sei. Non ci sei. Non ci sei. I tuoi occhi, non li vedo. Ci scopro l’amore, mi facevano conoscere la gioia [...] Che mi resta? Lacrime. I miei occhi servono a piangere, nient’altro. Da quando ho saputo che eravate deciso ad andarne non faccio altro che piangere. Che tu sia lontano mi porterà a morire”<sup>1</sup>. Qui la denuncia non è volta contro quanti l’hanno chiusa in convento ma contro le regole che imponevano la soppressione dell’eros che, come scriveva quasi mezzo secolo addietro Michel Foucault nella sua **Storia della sessualità**, è la forma primaria di repressione attuata dai dispositivi del potere maschile.

Quello delle moniali in rivolta è comunque un percorso accidentato e denso di insidie; costellato da fughe in avanti e rocambolesche regressioni. Fino al Cinquecento, infatti, resta praticamente occultata o semplicemente impossibile la protesta delle consorelle di suor Virginia. E ancor di più negli anni bui del Concilio Tridentino, quando si infittiscono le condanne contro coloro che osavano contaminare lo spazio sacro del monastero con comportamenti dissoluti e devianti. Forma estrema e disperata di insurrezione, straziante grido che rivendica le ragioni della carne e della vita, che nessun provvedimento restrittivo può in verità estirpare e che, anch’esso, dà la stura a una gran quantità di scritti erotici (nelle memorie casanoviane alcune tra le pagine più ardenti hanno per protagoniste suore lascive, ma già Boccaccio e l’Aretino avevano sperimentato la scrittura dell’eros consumato tra le sacre mura).

Vastissimo quindi è l’oceano testuale conventuale; per attraversarlo noi abbiamo scelto una rotta che, dopo aver definito sommariamente le coordinate che nel passato regolavano le strutture patriarcali da cui zampillava il diffuso fenomeno della monacazione forzata, si concentra su due esempi moderni: l’uno, letterario, mette in luce un abbozzo leopardiano che certifica il suo sguardo rivolto al microcosmo claustrale con l’intento di disegnarne la nequizia; l’altro – di carattere più squisitamente storico – è relativo alle testimonianze di un processo di *nullitatis professionis* incardinato da una patrizia palermitana del Settecento, la principessa Anna Papè di Valdina.

Ma, innanzi tutto, cosa si intende quando si parla di patriarcato? Sappiamo che il termine, di radice greca, significa padre di una razza o stirpe, nelle mani del quale è concentrato il comando (ἄρχω); se dal piano antropologico passiamo a quello più prettamente storico, inscritto tra l’età medievale e la moderna, la parola si situa invece nell’ambito ristretto del circuito domestico – in particolare nei ceti aristocratici – e indica il dominio assoluto legalmente garantito del *pater familias* sui membri della sua cerchia, in sintonia con l’organizzazione patrilineare della società. Ovvero, titoli autorità patrimonio (non è superfluo ricordare che nell’etimo latino il termine è composto da *pater* – padre – e *munus*, cioè insieme “compito” e “tassa”, ovvero estensivamente “denaro”) e scelte di politica matrimoniale passano, in obbedienza al diritto di maggiorascato, dal padre al primogenito maschio per garantire conservazione e corretta trasmissione del patrimonio, senza intaccarne la consistenza suddividendolo tra figli (cadetti) e figlie. Da un’ottica sociologica il patriarcato è un

1 Brunella Schisa (a cura di), *Lettere di una monaca portoghese*, postfazione di Giovanni Cacciavillani, Padova, Marsilio, 1998, p. 139.

sistema sociale incentrato sulla predominanza maschile in termini di mantenimento dei privilegi, controllo dei costumi ed esclusiva conduzione economica dei beni. Dunque, da ogni punto di vista, la norma patriarcale fondativa è l'accentramento e la gestione di ogni forma di potere nel capo della famiglia. Ovviamente, tale rigidità definitoria non esclude affatto che all'interno della categoria del patriarcato fossero presenti numerose variabili, cesure e mutazioni, pur sempre nella prospettiva di "lunga durata" di tale assetto, che era insieme materiale, ideologico, giuridico, psicologico, sociale e immaginativo.

Per riportare il discorso sul binario della scrittura letteraria, leggiamo un'annotazione leopardiana: "Giovinette di 15. o poco più anni che non hanno ancora incominciato a vivere, né sanno che sia vita, si chiudono in un monastero, professano un metodo, una regola di esistenza, il cui unico scopo diretto e immediato si è d'impedire la vita", s'adontava il poeta il 11 febbraio 1822<sup>2</sup> nello *Zibaldone*. La nota era stata preceduta da un canovaccio databile intorno al 1819, che relaziona su un suo progetto di romanzo di stampo wertheriano e ortisiano rimasto allo stato di sinopia, dal titolo di *Storia di una povera monaca*, che avrebbe dovuto esplorare moventi e risvolti del gesto estremo dell'autosoppressione attuato da una sconosciuta novizia:

Storia di una povera Monaca nativa di Osimo che disperata essendosi monacata per forza, si uccise gettandosi da una finestra del suo monastero di S. Stefano in Recanati. Questa aveva una compagna monaca confidente de' suoi pensieri. Chiese al Papa e ottenne il permesso di smonacarsi, ma i suoi parenti non la rivollero in casa, ed ella fu costretta a rimanere. Si potrà fingere che la compagna per simile licenza ottenuta uscisse effettivamente, e dipingere la loro separazione, e lo stato della infelice dopo tale partenza. Chiese un veleno (deliberata di morire) al Chirurgo Giordani che ne restò compreso d'infinita compassione, come palesò ad alcuni. Si dovrà dipingere i gradi che l'animo umano percorre per determinarsi al suicidio quando non vede più nella vita altro che un male, e dispera di poter mai migliorar sorte, come anche il contrasto colla religione, massime in una monaca. Fu da principio strapazzata infinitamente dalle superiore: poi data per pazza fu strettamente custodita, e datale una monaca continuamente per guardiana, essendosi scoperta la sua deliberazione di morire creduto o voluto credere effetto di pazzia. Finalmente offertasi una volta alla sua custode, di andarle a prendere in un'altra stanza un paio di forbici, e lasciata andare col dirle *che non facesse qualche pazzia*, si precipitò da una finestra.<sup>3</sup>

L'esperimento romanzesco su base realistica prefigurato da Giacomo, ma rimasto fermo alla fase proemiale e dimenticato tra i suoi materiali, risente indubbiamente del racconto di un episodio che il padre Monaldo riportò nelle sue *Memorie inedite*:

La povera Giacconi, monaca in questo monastero di Santo Stefano, nella sua età di circa quarant'anni, erasi recentemente impazzita, sebbene, per quanto si sa, non avesse mai dati segni di furore. Questa infelice era sempre stata malcontenta della sua sorte che, dicesi, avesse incontrata senza vocazione, o violentata, o per altra causa. Oggi, dopo il pranzo che aveva fatto unitamente alla comunità, poichè quantunque pazza, tolti i Sacramenti, prestavasi a tutti gli atti comuni, andata in una camera, e allontanata da sè, col pretesto di farle cercare qualche cosa, la monaca che la accompagnava, si è improvvisamente gettata dalla finestra del sottoposto claustro, ed è morta disgraziatamente sul punto. Qual orrido conto devono rendere a Dio i Padri, le madri, le religiose, i vescovi, se per loro o violenze, o seduzioni, o trascuranza mettono delle povere figlie nella situazione di dovere un giorno disperate incontrare una sorte compagna.<sup>4</sup>

Nella scaletta approntata dal poeta appare tematizzato un motivo chiave dei suoi futuri scritti, quello del suicidio; il giovane letterato lo introduce infatti negli appunti per un romanzo di stampo ortisiano che si sarebbe dovuto avvalere dell'espedito del manoscritto ritrovato di un'autobiografia – del ventisettenne Giulio Rivalta – che è interiore investigazione, storia di un'anima. A ridosso della *Storia* claustrale escono

---

2 La considerazione, accompagnata da una più analitica riflessione, si legge in Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, dell'edizione Milano, Mondadori, 1937, capi 2381-2384, pp. 755-757.

3 Abbiamo prelevato l'appunto leopardiano – già presente nella sezione *Abbozzi e appunti per opere da comporre*, compreso negli *Scritti vari inediti di G. L. dalle carte napoletane*, Firenze, Le Monnier, 1906, pp. 391-392 – dall'edizione curata da Francesco Flora di *Tutte le opere di Giacomo Leopardi. Le poesie e le prose*, vol. I, 2.a ed., Milano, Mondadori, 1945, p. 691.

4 La citazione è tratta dalla miscellanea *Documenti e notizie intorno alla famiglia Leopardi per servire alla compiuta biografia del poeta*, a cura di Camillo Antona-Traversi, Firenze, Libreria H. F. Münster, 1888, p. 87. L'eco della suggestiva narrazione di fatti di cronaca condotta in famiglia da Monaldo si percepisce in un altro componimento poetico giovanile del figlio, incentrato sulla denuncia dei pregiudizi dell'antimuliebrismo: la canzone *Nella morta di una donna fatta trucidare col suo portato dal corruttore*, del 1819, che si legge sempre negli *Scritti vari inediti di G. L. dalle carte napoletane*, Op. Cit., pp. 40-46.

difatti il *Frammento sul suicidio*, che risale al 1820, il *Bruto minore* al 1821, *L'ultimo canto Saffo* al 1822, e di seguito il *Dialogo di Plotino e Porfirio*, datato 1827. Osserva il recanatese che, se l'αὐτοχειρία nel mondo antico è una scelta compiuta “per eroismo per illusioni per passioni violente”, laddove il suicidio dell'uomo moderno è un'azione autodistruttiva, postulata da individui “stanchi e disperati di questa esistenza”, come appunto la fanciulla claustrata di Osimo<sup>5</sup>. È inoltre un atto per natura “mostruoso” (così, nel succitato *Frammento*) ma non imputabile alla pazzia: il suicidio non è follia<sup>6</sup>.

Di tutt'altro tenore la ricostruzione del conte Monaldo, il quale focalizza un nucleo contenutistico dominante per tutto l'Ottocento nella letteratura delle e sulle coscritte della fede, ovvero l'approdo nella follia. Il più drastico ammutinamento della cenobita in ostaggio è lo smottamento della coscienza: il sistema asfissiante dei controlli fa detonare nervose ossessioni e turbe mentali, di frequente convertite in possessioni estatiche, ma se il fuoco mistico con le sue coloriture di sensualità ed erotismo è la costellazione semantica che prevale nel barocco, nell'Ottocento romantico e positivista esso si torce verso la dissennatezza, delle cui angosciose *nuances* i romanzieri si valgono come di una risorsa narrativa irrinunciabile. In molti contesti narrativi la schizofrenia causata dalla stridula antinomia tra il contratto (doloso) di castità *in aeternum* e il richiamo (proibito) dell'innamoramento, tra l'esclusione conseguente alla promessa religiosa (estorta) e il miraggio (irraggiungibile) della libertà mondana, sembra costituire l'unica via d'uscita onorevole per la suora non vocata. Quello della psicopatologia aggressiva e della pulsione verso la morte autoinflitta è inoltre un nesso narratologicamente proficuo per la valenza tragica insita nella dialettica peccato/punizione, colpa/rimorso che è peculiare di gran parte delle storie conventuali. Le suore “folli” appaiono lacerate tra dovere introiettato (la capinera Maria di Verga), obbedienza imposta pure con l'inganno (la stendaliana Badessa di Castro), desiderio vitale insopprimibile (come nella M. M. – Marina Morosini – di Casanova).

Finzione. Rassegnazione. Rivolta. Quale strada imboccare?

Per fortuna ci sono altre vicende, autenticamente storiche, dove l'insubordinazione moniale giunge a un esito felice; tardivo, certo, ma alla fine giustizia è fatta. Ecco una di queste storie vere.

Aveva solo dodici anni, Anna, nata a Rocca il 26 luglio del 1635 dal principe Andrea e donna Paola Vignolo, quando, il 17 luglio 1647, fu sforzata dalla torva volontà paterna – la madre, come spesso accadeva, tace – al noviziato alle Stimate di San Francesco in via Maqueda nella “felice città di Palermo”, come suona l'*incipit* formulaico dei resoconti processuali<sup>7</sup>. Anna era stata relegata a sette anni insieme con tre delle sei sorelle Laura, Caterina e Giovanna, più fataliste ma pur sempre “quasi disperate”, a sentire la zia testimone Donna Vittoria Valdina. Nell'aristocratica rampolla, professa il 19 settembre del 1651, sotto la cenere di una lunga clausura in apparenza addolcita da incarichi che cementavano il suo carisma araldico, covava però il magma dirompente di un'insussistente inclinazione religiosa, un gelido fuoco che incrementava la sua indefessa volontà di liberazione e rivalsa. La contestazione sfocia nella procellosa procedura legale di abiura consegnata ai giudici ecclesiastici. Come in altri casi, nella controversia Valdina l'attrice non proferisce verbo, ne conosciamo la difesa attraverso la trascrizione ma mediata dai cancellieri. Ci sono però un memoriale e una missiva del 31 ottobre 1692 vergati di suo pugno, allegati agli atti del processo e, la seconda, indirizzata molto probabilmente all'abate Bernardino Noceti, esecutore testamentario di don Giovanni Valdina, in cui la suora ribadisce “la forza fattami nel mio monacato”, “giacché nel mondo io sono stata per violenza spogliata di quello che giustamente mi toccava”, e “fui con violenza spogliata come sa tutto il mondo”; e quindi “per forza entrò forzata dal padre nel Monasterio”, e “suo padre sgridandola li disse che se in detto Monasterio non prendeva risoluzione di monacarsi e farsi religiosa professa come tante altre Signore Dame l'avrebbe fatta morire di pena”, ed infatti negava ogni minima cosa “ad essa produttore alla quale più e più volte facendo scendere alla grata di detto monasterio dicendo che se non prendea la risoluzione di farsi religiosa l'avrebbe fatta divenire schiava eterna per tutto il tempo della sua vita”. Di fronte a Don Andrea “cavaliero di molta potenza rigidissimo”, alla “figliola di tenera età e priva di ogni protezione atterrita dalle minacce suddette” non resta altra strada che “ricevere l'abito sempre lacrimando e dicendo che si faceva religiosa contro la sua volontà”, e pronunciare i voti definitivi “a compiacenza della volontà di detto condan suo olim padre e per le minacce del suddetto e siccome seguitando al nullo noviziato et intendendo non volersi far professa detto condan suo padre seguitò a farci le più fiere et horribili minacce”.

5 Al riguardo cfr. Giacomo Leopardi, *La strage delle illusioni*, a cura di Mario Andrea Rigoni, 2.a ed., Milano, Adelphi, 1993, pp. 51-54.

6 Si veda di nuovo il saggio di Rigoni, *ibidem* che fa riferimento al brano 183 del 1820 dello Zibaldone, Op. Cit.

7 Le fonti istruttorie rimangono in gran parte inedite, ne abbiamo trascritto una parte nell'appendice riservata ai Documenti del volume di Margherita Verdirame, *Il ricciolo della Signora. Inferni e misteri della letteratura claustrale. Testi e contesti*, Catania, CUECM, 2017, pp. 146-164.

Sebbene le parole della testimonianza rilasciata da Anna non siano trascritte ma trasmesse in ristretto (e non sappiamo quanto fedelmente), quindi sottoposte alla scrematura e alla sintesi dei *relata* testimoniali, nondimeno anch'esse – come le poche pagine autografe che da lei ci sono pervenute – risultano eclatanti: “violenza”, “forza”, “minacce”, “metu” sono i lessemi che fanno registrare la maggiore occorrenza, non solo nella ricostruzione offerta dalla protagonista ma anche nelle numerose attestazioni limitrofe di cui gli intermediari ecclesiastici si avvalsero per pronunciare infine la sentenza. Anzi rapporti e dichiarazioni dei testi riescono quanto più informali tanto più commoventi. Tassative le deposizioni a favore rilasciate dai famuli, dai confessori delle Stimmate, dalle correligionarie che nel corso degli anni avevano raccolto gli sfoghi di Anna; confidenze che adesso ciascuno “testimonia e lo sa e dice e depone”. Suor Caterina Caccamo, in particolare, usa un paragone di plastico risalto: “s’havia vestita monaca come quelli che acchianano la forza”. Meno articolate e spesso sfuggenti le asserzioni, contrarie alla donna, dei vertici chiesastici. Le dichiarazioni degli uni e degli altri aprono comunque un coerente spaccato socio-familiare distruttivo per la ridondanza e la bestialità della lapidazione morale della vittima. Arbitri e abusi, diffide e intimidazioni che la vertenza fa diventare di pubblico dominio tra l'intellettualità razionalistica panormita culturalmente permeata dal dettato illuministico, gettando disdoro sul casato: un vero esercito di procuratori, agenti, parenti e personaggi che ruotavano sul *côté* della casata si coalizza contro la donna. La durezza e la lunghezza della sua guerra personale è tale da far assumere al caso Valdina una singolare forza d'urto nell'iconografia mentale di Palermo capitale borbonica, stagliandosi sull'orizzonte di tante altre simili storie, da un canto per la significanza esemplare rispetto ai suindicati protocolli ideologici patriarcali (necessità di corrispondere passivamente alle politiche familiari dei maggiorenti, di autorappresentazione, pianificazione, tutela dei redditi e del diritto di primogenitura), dall'altro per la teatralità dell'azione delegittimante di Anna, irrelata alla pertinacia della rattristante persecuzione che la tiranneggia.

La suora trascorse tutta la vita cercando di uscire dalla clausura; poté farlo solo ultrasessantenne, appena tre anni prima di morire. A mezzo secolo dalla sua professione, soltanto dopo la scomparsa del padre e del fratello Giovanni, implacabile fruitore dello *ius maioratus*, l'irriducibile suora invia un ennesimo memoriale all'arcivescovo Ferdinando Bazan della Magna Curia cittadina per chiedere ancora, dopo tanti sforzi andati a vuoto, di lasciare la Badia. E questa volta il suo grido è ascoltato, la sua *via crucis* volge alla fine dopo un processo che si svolge a Palermo tra il 1693 e il 1699: sei anni di prove, controprove e deduzioni, fino al positivo verdetto emesso dai membri giudicanti del tribunale della Regia Monarchia di Palermo del 6 luglio 1699, dove si legge un pregnante commento, che appare rivelativo della nuova sensibilità maturata sotto l'impulso illuministico, enunciato dai magistrati estensori turbati dall'enorme problema delle professe coatte, sottomesse al perverso “costume del paese contro le povere figlie femine”.

Nonostante non possano farsi rientrare globalmente tra le attestazioni letterarie, le carte Valdina conservano un'elevata temperatura emotiva che supera la secca riformulazione annalistica dei verbali. Tutto sommato, dall'oggettività notarile delle relazioni, che trasmettono in transunto e non in copia stenografica, e che si servono con parsimonia degli addobbiamenti dell'*ornatus*, sbalza una narrazione paradigmatica e coinvolgente incentrata sull'eccezionale *silhouette* di una religiosa prigioniera del velo, la quale non cessava di ripetere “io non ci morirò in questo luogo!”.

Suor Anna Magdalena Valdina tornata libera al secolo come Principessa Valdina, unica superstite di un casato potente e sfortunato, muore il 2 agosto del 1702; ottant'anni dopo la sua scomparsa, nell'Isola l'istituto dell'Inquisizione del Sant'Uffizio sarà abolito con decreto di Ferdinando III di Borbone (I come re di Sicilia), il 16 marzo 1782.

Le spoglie di Anna, monaca forzata e combattente indomita, vengono inumate nella chiesa palermitana della Gancia, la sua sfida caparbia viene seppellita nei fondi archivistici, il suo coraggio dalle antiche carte giudiziarie s'irradia però fino ad oggi, testimoniando i crimini di una società prepotentemente maschilista e i misfatti di una cultura convintamente androcentrica; ma additando altresì i prodromi di una resistenza femminile nel passato troppo spesso compressa, succuba e collettivamente rimossa, qualche volta tuttavia anche vittoriosa.



## Non c'era una volta la donna. Dall'Unità d'Italia al regime fascista

Maria Grazia Colombari

La teoria dell'inferiorità femminile si perde nella notte dei tempi. Già nella democratica Atene, Aristotele negava alla donna la capacità del pensiero astratto in ragione della sua costituzione fisica: per questo motivo, il fondatore del Liceo, le escludeva dalla partecipazione all'assemblea dell'agorà.

Voi mogli, siate sottomesse ai mariti, come conviene nel Signore. Voi mariti amate le vostre mogli e non trattate con durezza<sup>1</sup>.

La donna impari in silenzio con piena sottomissione. Non concedo a nessuna donna di insegnare, né di dettare legge all'uomo; piuttosto se ne stia in atteggiamento docile. Perché prima è stato creato Adamo e poi Eva; e non fu Adamo ad essere ingannato, ma fu Eva che, ingannata, si rese colpevole di trasgressione.<sup>2</sup>

Il Padre della Chiesa, Agostino da Ippona, in un suo scritto, afferma di non riuscire a capire quale sia l'utilità della donna una volta assolta la sua funzione procreatrice! Tertulliano, nel *De virginibus velandis* impone l'uso del velo alle donne che non devono uscire di casa a viso scoperto. La donna è un essere che Dio ha voluto inferiore; essa è *diaboli ianua* ("la porta del demonio"): "tu, donna, hai con tanta facilità infranto l'immagine di Dio che è l'uomo"<sup>3</sup>. In ogni donna, per questo apologeta cristiano, si nasconde un'Eva tentatrice. Tommaso d'Aquino, santo e dottore della Chiesa, sostiene che le donne sono difettose ed indegne; è solo grazie alla perfezione del seme maschile che quest'essere inferiore può mettere al mondo prodotti di qualità superiore: i maschi.

Anche per i Romani la donna era assoggettata al potere maschile. Era di proprietà prima del padre e successivamente del marito, era considerata una *minus habens*, cosa che la escludeva da ogni attività e per compiere qualsiasi atto di rilevanza pubblica doveva necessariamente avere l'autorizzazione maschile. Nel Medioevo, tradizionalmente oscurantista, la donna viene rigorosamente emarginata: il Diritto Privato, ad esempio non la riconosce quale soggetto giuridico. Per la società non esiste, è una sorta di fantasma.

Passano i secoli, cambiano gli scenari politici ed economici, si fanno le Rivoluzioni ma ciò che resta immutato nel tempo è il concetto dell'inferiorità della donna, che viene considerata appendice dell'uomo, priva di identità individuale, incapace di pensare e di agire in modo autonomo.

I Movimenti femminili europei e americani, rifiutando il concetto di soggezione femminile sulla base di una ingiustificata ed assurda dottrina biologica, la Fisiognomica, intorno al XVIII secolo, rivendicano l'uguaglianza, la libertà, il diritto di voto.

Il Movimento Femminile Italiano nasce più tardi rispetto alle altre Nazioni poiché al momento dell'unificazione, marzo 1861, l'Italia presenta uno scenario politico, culturale e sociale piuttosto eterogeneo, che porta ad una serie di problematiche di complicata soluzione. Ragionando per sommi capi, si può sostenere che esistono almeno tre Italie contemporaneamente.

Le regioni del Nord in cui, anche se con fatica, si respira il vento dell'Europa continentale, industrializzata e socialmente diversa; le regioni dell'Italia centrale legate alla lettura testuale e acritica della Bibbia che sosteneva la subalternità del femminile al genere maschile. Infine una terza Italia, quella meridionale, che presenta forti caratteri di arretratezza sotto tanti punti di vista.

Appare evidente che in questa intricata cornice *la definizione del ruolo e dei diritti delle donne rappresenta inizialmente un problema marginale*.

Come era considerata la donna italiana all'epoca?

Chiarificatrici a questo proposito sono le parole dell'avvocato Luigi Stella secondo il quale trattare e considerare le donne e gli uomini nello stesso modo: "è un contravvenire sia alla legge morale che a quella dell'uguaglianza perché le donne pur essendo uguali all'uomo in quanto appartenenti alla stessa specie, ne sono però dissimili per natura!"<sup>4</sup>.

---

1 Lettera di San Paolo ai Colossesi [3,12-21].

2 Lettera a Timoteo [2,11-14].

3 Tertulliano, *De Virginibus Velandis* [7, 3].

4 Luigi Stella, "La Legge, monitore giudiziario e amministrativo del Regno d'Italia", Archivio giuridico, IV, Bologna, 1869, pp. 77.

Nel 1863, il Guardasigilli Pisanelli<sup>5</sup>, prima di presentare il nuovo Codice Unitario, chiese di poter leggere una relazione per spiegare come e perché fossero necessarie delle modifiche legislative a favore delle donne. Si trattava tuttavia solo lievi modifiche che comunque nel complesso non modificavano la condizione di inferiorità femminile. Relativamente alla potestà genitoriale, ad esempio, si stabiliva che entrambe i genitori erano tenuti ad esercitarla. Quindi quella della madre e del padre erano poste sul piano dell'equivalenza [art. 138]<sup>6</sup>, dall'altra si ribadiva che era comunque preferibile che fosse il padre ad esercitarla maggiormente [art. 220], perché, come recitava l'art. 131 dello stesso codice, spettava solamene a lui il ruolo di capofamiglia e la donna è, in buona sostanza, un accessorio. Il marito si occupava dei figli fino alla loro maggiore età, fissata per entrambe i sessi a 21 anni [art. 323], a meno che non subentrassero stati di infermità o addirittura la morte. Solamente in tali circostanze, la potestà spettava alla moglie esercitarla sino alla maggiore età dei figli.

Nel Codice postunitario Pisanelli, si faceva effettivamente un passo avanti nei confronti della donna ma le timide aperture non devono però trarre in inganno. Il potere maschile, paterno e maritale non veniva messo in discussione e l'art. 233 è un chiaro esempio di quanto fosse ancora subalterno il ruolo sociale del genere femminile:

[...] se il genitore abusa della patria potestà, violandone o trascurandone i doveri, o male amministrando le sostanze del figlio, il tribunale sull'istanza di alcuno dei parenti più vicini o anche del Pubblico Ministero potrà provvedere per la nomina di un tutore alla persona del figlio o di un curatore ai beni di lui, privare il genitore dell'usufrutto in tutto o in parte, e dare quegli altri provvedimenti che stimerà convenienti nell'interesse del figlio.<sup>7</sup>

L'istituto matrimoniale, altro punto importante, continuava ad essere concepito come un accordo tra due soggetti diversi: al marito andavano i diritti, alla moglie i doveri. Le donne sposate non potevano ancora gestire i soldi guadagnati con il proprio lavoro, perché ciò spettava al marito, e veniva ancora chiesta l'*autorizzazione maritale* per donare, alienare beni immobili, sottoporli a ipoteca, contrarre mutui, cedere o riscuotere capitali, né potevano transigere o stare in giudizio relativamente a tali atti. A questo proposito Pisanelli era contrario a tenere in vigore l'autorizzazione maritale per gli atti patrimoniali, convinto, infatti, che la donna dovesse avere la possibilità di gestire i propri beni. Per contro i politici erano convinti che la donna non fosse in grado di organizzare l'economia domestica ed arrivavano ad affermare che la donna, libera di gestire il proprio capitale, avrebbe agito nel proprio interesse contro il bene dei figli.

“Fatta l'Italia, bisogna fare gli Italiani”<sup>8</sup>.

I politici nel legiferare si erano però dimenticati delle Italiane e così ci pensarono le donne che, per rivendicare i loro diritti, diedero vita al Movimento Femminile che ebbe in Anna Maria Mozzoni il punto di riferimento e la sua esponente di spicco.

Nata a Rescaldina, in provincia di Milano, il 5 maggio 1837 da famiglia della buona borghesia subì, benché provenisse da ambienti colti, il pregiudizio antifemminile. Già nell'Italia preunitaria, questa donna, con numerosi saggi sulla condizione femminile, si batteva per sensibilizzare l'opinione pubblica al problema della discriminazione di genere ed elencava tutti i danni che sarebbero derivati da un'esclusione della donna dalla vita sociale.

Nel saggio, *La donna e i Suoi Rapporti Sociali* scritto a soli 27 anni, Mozzoni spiegava come la lotta per l'emancipazione femminile avesse le stesse motivazioni che avevano spinto il popolo italiano a combattere per l'Unità.

Il popolo italiano si era indignato quando il Metternich aveva definito al Congresso di Vienna del 1814 l'Italia “pura espressione geografica” altrettanta indignazione aveva provato la donna di fronte alla definizione di lei quale appendice dell'uomo e puro accessorio” e al pari del popolo italiano che rivendicava per l'Italia la dignità, il rispetto e la libertà, la donna rivendica per sé gli stessi valori [...].<sup>9</sup>

---

5 Giuseppe Pisanelli [1812 -1879] giurista e uomo politico. Fu Ministro della Giustizia prima a Napoli con Garibaldi e con Farini, e successivamente nel governo nazionale nel periodo 1862-1864. Proprio in tale periodo contribuì alla redazione del Codice Civile del 1865, che da lui prende il nome.

6 Art. 138 (poi Art. 147 “Codice Civile”, Doveri verso i figli): “Il matrimonio impone ad ambedue i coniugi l'obbligazione di mantenere, educare e istruire la prole”.

7 Codice Civile Unitario Pisanelli, 1865, art. 233.

8 Frase attribuita, anche se con qualche dubbio storico, a Massimo d'Azeglio.

9 Anna Maria Mozzoni, *La donna e i suoi rapporti sociali*, Milano, Tipografia Sociale, 1864.

Risale al 1877 la sua prima mozione per il voto alle donne presentata in Parlamento; a questa ne seguirà un'altra nel 1906. Ciò che colpisce di questa donna è l'aver anticipato alcune problematiche femminili di una attualità impressionante. Chiedeva, infatti, che venissero approvate leggi contro le molestie sessuali sia sul posto di lavoro che in famiglia, che venisse tutelato e garantito il lavoro e venissero approvate delle norme per la sicurezza sul lavoro e soprattutto si batteva per la parità di salario. Così scriveva:

La donna, per vieto costume esclusa dai consigli delle nazioni, ha sempre subito la legge senza concorrerle a farla, ha sempre colla sua proprietà e col suo lavoro contribuito alla pubblica bisogna, e sempre senza compenso. Per lei le imposte ma non per lei gli impieghi; per lei la severa virtù, ma non per lei gli onori; per lei la concorrenza alle spese nella famiglia ma non per lei neppur il possesso di sé medesima; per lei la capacità che la fa punire, ma non per lei la capacità che la fa indipendente; forte abbastanza per essere oppressa sotto un cumulo di pensosi doveri, abbastanza debole per non poter reggersi da sé stessa.<sup>10</sup>

La modernità di Mozzoni derivava dal suo essere vissuta e cresciuta nel Lombardo-Veneto, territorio regolato dal Codice Austroungarico che concedeva alla donna quelle libertà che nessun altro Stato dell'Italia preunitaria conosceva. Dopo aver letto la relazione che accompagnava il Codice Pisanelli, manifestò apertamente il suo sdegno perché gli articoli del Nuovo Codice Unitario erano fatti su misura per l'uomo, per questo nel saggio *La donna in faccia al progetto del nuovo Codice Civile Italiano*<sup>11</sup> sollecitava l'eliminazione e la modifica di alcune norme discriminanti nei confronti della donna e, dimostrava punto per punto, quanto fossero ingiuste ed ingiustificabili le norme riguardanti la situazione giuridica della donna. Tramite Salvatore Morelli<sup>12</sup>, che se ne fece portavoce alla Camera, chiese ai Parlamentari che alla donna venisse concessa la possibilità di istruirsi e che potesse esercitare il diritto di voto. Reclamava che venisse data alla donna la possibilità di svolgere qualsiasi impiego e, relativamente al diritto di famiglia, che fosse attuata la modifica di alcuni articoli in modo da arrivare a stabilire un rapporto di parità tra i coniugi con un uguale trattamento di pena "in caso di adulterio e concubinaggio"<sup>13</sup>. Ma ciò che pretendeva a gran voce e che fa della Mozzoni una donna dei nostri giorni, era la possibilità di denunciare le molestie sul posto di lavoro e la richiesta di una legge contro la violenza sessuale che la proteggesse almeno sino al compimento del venticinquesimo anno di età. Accusava i politici italiani che, nell'atto di prendere decisioni relativamente alla condizione giuridica femminile e nel riconoscere le donne quali individui autonomi all'interno della famiglia nella società, dimostravano tutti i pregiudizi del passato mentre in tutta Europa spiravano in quello momento venti di rinnovamento sociale:

[...] non dite più che la donna è fatta per la famiglia, che nella famiglia è il suo regno e il suo impero! Le son queste vacue declamazioni come mille altre di simil genere! Ella esiste nella famiglia, nella città, in faccia ai pesi e ai doveri; di questi all'infuori, ella non esiste in nessun luogo.<sup>14</sup>

Mozzoni invitava tutte le donne a lottare per l'emancipazione e sottolineava come la mancanza di compattezza femminile sui grandi temi altro non facesse che favorire una politica di tipo maschilista. Alcuni politici erano fermamente consapevoli delle profonde ingiustizie sociali perpetrate nei confronti dell'altra metà del cielo e si erano spesi in prima persona perché il Parlamento italiano approvasse alcuni disegni di legge in favore delle donne.

Il repubblicano Mazzini non perdeva l'occasione per elencare le tante ingiustizie di cui era vittima la donna ed era convinto che il tenerla in stato di soggezione in famiglia come nella società, fosse un male poiché l'Italia, senza l'apporto femminile, non poteva crescere né politicamente, né socialmente, né poteva competere economicamente con gli altri stati europei. Di fronte ad un'ennesima bocciatura di un disegno di legge sui diritti femminili così si esprimeva in Aula:

L'emancipazione della donna sancirebbe una grande verità base a tutte le altre, l'unità del genere umano, e assocerebbe nella ricerca del vero e del progresso comune una somma di facoltà e di forze, isterilite da quella inferiorità che dimezza l'anima. Ma sperare di ottenerla alla Camera come è costituita, e sotto l'istituzione che regge

---

10 Ibidem, p. 15.

11 Anna Maria Mozzoni, *La donna in faccia al progetto del nuovo codice civile*, Milano, Tip. Sociale, 1865.

12 Salvatore Morelli intellettuale, politico (Carovigno 1 maggio 1824 - Pozzuoli 22 ottobre 1880) definito ironicamente "Il deputato delle donne".

13 Michela De Giorgio, *Le italiane dall'Unità ad oggi. Modelli culturali e comportamenti sociali*, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 301.

14 Ibidem, p. 16.

l'Italia [la monarchia] è, a dipresso, come se i primi cristiani avessero sperato di ottenere dal paganesimo l'inaugurazione del monoteismo e l'abolizione della schiavitù [...].

Chi non ha potuto, per fatalità dei circostanze, vivere, sotto le ali dell'Angelo, la vita serena della famiglia, ha un'ombra di mestizia stesa sull'anima, un vuoto che nulla riempie nel cuore; ed io che scrivo per voi queste pagine, lo so.

Benedite Iddio che creava quell'Angelo, o voi che avete le gioie e le consolazioni della Famiglia. Non le tenete in poco conto, perché vi sembri di poter trovare altrove gioie più fervide o consolazioni più rapide ai vostri dolori.<sup>15</sup>

Il deputato carovignese Salvatore Morelli era un convinto sostenitore dei diritti delle donne e, al pari di Mazzini, riteneva che l'apporto femminile in famiglia e in società fossero fondamentali per migliorare entrambe le istituzioni e renderle competitive a livello europeo, sotto tutti i punti di vista.

Per Morelli, che nel saggio *La Donna e la Scienza* (2008) dimostra come solo l'operato della donna sia la soluzione a tutti i problemi della società, la situazione femminile era paragonabile a quella della servitù della gleba. Per questo, il deputato chiedeva a gran voce che il Parlamento modificasse i discriminanti articoli del Codice di famiglia in modo da porre sullo stesso piano marito e moglie. Durante il suo mandato parlamentare si fece dunque promotore di riforme al femminile. Nonostante le molte opposizioni e le continue bocciature ai suoi emendamenti, Morelli, in tre anni dal 1874 al 1877, presentò, in appoggio della Mozzoni che come donna non poteva accedere in Aula, diversi disegni di legge, tra i quali quello relativo alla capacità giuridica della donna, cioè sulla sua possibilità di testimoniare. Grazie all'appoggio del Ministro della Giustizia, Mancini, fu l'unico a diventare legge. Non fu una vittoria facile perché vi erano politici che vedevano, nel concedere la capacità giuridica alla donna, l'inizio del degrado morale dei costumi.

La legge n. 4167 del 9 dicembre del 1877, con 136 voti favorevoli e 68 contrari, concesse finalmente alla donna il diritto di poter testimoniare negli atti pubblici e privati.

Ma era il diritto di voto che la Mozzoni voleva ottenere perché solo così le donne avrebbero avuto la possibilità di far sentire la propria voce e sperare di ottenere qualche miglioramento sociale. Nel 1881, fondò la Lega a favore degli Interessi Femminili e a Roma, nello stesso anno, in una conferenza all'Assemblea della Democrazia chiese in modo accorato il diritto di voto universale femminile.

Se temeste che il suffragio alle donne spingesse a corsa vertiginosa il carro del progresso sulla via delle riforme sociali, calmatevi! Vi è chi provvede freni efficace: vi è il Quirinale, il Vaticano, Montecitorio e Palazzo Madama, vi è il pergamo e il confessionale, il catechismo nelle scuole e ... la democrazia opportunistica.<sup>16</sup>

Nel 1907 venne discussa in Parlamento la mozione sui diritti delle donne: mozione bocciata. Nello stesso anno, grazie all'opera capillare della Mozzoni alcune donne riuscirono ad essere impiegate nei settori lavorativi sino ad allora vietati al genere femminile.

Nel 1908 si tenne il primo Congresso delle Donne Italiane a Roma, inaugurato dalla stessa Regina Elena. Le decisioni del Congresso erano a sostegno di una rigorosa applicazione della legge sulla istruzione obbligatoria, dello stanziamento di fondi per la pensione e dell'assistenza per la maternità. Per la prima volta la stampa nazionale dava notizia e riconosceva l'esistenza del movimento femminile italiano.

La tesi dei parlamentari anti-suffragio si basava sul concetto che per votare era stata disposta una legge speciale che permetteva solo all'uomo di votare e non esisteva invece alcuna legge analoga per le donne. Inoltre, si chiedevano, dove sarebbe finita l'integrità familiare, la società e che fine avrebbe fatto l'uomo se venivano concessi i diritti alla donna? Illuminante, a questo proposito, è risposta data da Giolitti nel maggio del 1912 a quei deputati che in Parlamento chiedevano un emendamento per il voto alle donne. Far votare le donne "è un salto nel buio"<sup>17</sup>.

Queste stesse donne che erano state emarginate dal Codice Unitario, avranno un ruolo decisivo durante gli anni della Prima Grande Guerra.

---

<sup>15</sup> Giuseppe Mazzini, I doveri verso la famiglia, in I doveri dell'uomo, Firenze, Associazione Mazziniana Italiana, 1986, p. 93 ss.

<sup>16</sup> Anna Maria Mozzoni, Il comizio dei comizi, Roma, 1881.

<sup>17</sup> Giovanni Giolitti, Atti parlamentari della Camera dei Deputati, sessione 1909-12, tornata del 9 maggio 1912, prima sessione, volume 16, p. 19198.

Il conflitto mondiale causerà grandi trasformazioni nel mondo del lavoro e della produzione nei Paesi in guerra che hanno bisogno di soldati e così gli uomini dovranno abbandonare il lavoro per andare a combattere al fronte. Per la prima volta, verrà concesso alle donne di lavorare in settori da sempre monopolio maschile. Il Governo per garantire la produzione di quanto serve ad un'economia di guerra, è costretto a reclutare, per le fabbriche, forza lavoro femminile. Anche i campi hanno bisogno di essere arati, concimati e seminati: le donne diventano contadine a pieno titolo. Negli anni della guerra si moltiplica il numero delle donne impiegate nella produzione: da 200.000 prima del conflitto a più di un milione tra il 1914 e il 1918.

Molte sono impegnate anche come crocerossine e ausiliarie: la guerra richiede anche un "servizio militare femminile"<sup>18</sup>. Ai soldati imprigionati nelle trincee va offerto insieme alle bombe e alla gavetta anche un pronto soccorso psicologico: le donne svolgono il compito di confidenti, consolatrici: le "madrine di guerra".

Al termine del conflitto, il Governo riconoscerà l'importante ruolo svolto dalle donne e, la legge Sacchi del 1919, le premierà abrogando definitivamente l'autorizzazione maritale e permettendo loro di esercitare tutte le professioni e di ricoprire gran parte degli incarichi pubblici, fino ad allora prerogativa maschile. Purtroppo però la paura di una posizione predominante delle donne nel mondo produttivo scatenerà rabbiose proteste da parte degli uomini contro le lavoratrici, sempre più vittime di aggressione per strada e sui tram, cosa che a questo punto spingerà molti industriali a licenziarle con la risibile giustificazione di "rubare" il lavoro ai veterani.

Ma alla donna è ancora negato il più importante dei diritti: il diritto di voto.

Il 6 settembre del 1919 la Camera approva la legge sul suffragio femminile (174 voti favorevoli e 55 contrari), ma le Camere vengono sciolte prima che anche il Senato possa confermarla. La legge, riproposta l'anno successivo, finirà per essere dimenticata. La Presidente del Comitato pro suffragio Anna Maria Loschi dichiarerà:

La legge non è stata votata per paura dell'incognita che l'ingresso della donna nella vita politica rappresenta per tutti i partiti. [...] Nella mentalità dei dirigenti politici, il suffragio femminile deve essere un servizio calcolato e ben preciso [...].<sup>19</sup>

Dunque, anche se a partire dal 1919 alle donne italiane venne riconosciuta la piena capacità giuridica in campo civile, l'avvento del Fascismo anche dal punto normativo le imprigionò nella sfera familiare. Anche se Mussolini prometterà il diritto di voto, l'uguaglianza di fronte al lavoro, un'assistenza per la maternità, uno Stato socialmente più attento, il modello femminile che ha in mente "l'uomo della provvidenza" come lo definì Pio XI il 13 febbraio 1929, è ben più tradizionalista e rassicurante: la donna, angelo del focolare, la donna fattrice feconda, la donna custode delle tradizioni e della moralità sessuale del Paese. Già nell'enciclica papale *Rerum Novarum*, Leone XIII nel 1891 scriveva: "Certi lavori non si confanno alle donne, fatte da natura per i lavori domestici, i quali grandemente proteggono l'onestà del debole sesso".

In sintonia e in accordo con i desideri della Chiesa, il Fascismo vieta il divorzio, criminalizza l'aborto e l'uso dei contraccettivi, perseguita le sessualità diverse; con il Codice Rocco del 1931 questi dispositivi diventano legge. La funzione della donna, moglie e madre feconda si inserisce nella politica demografica del Paese, sotto la formula "Il numero è potenza".

[...] L'Italia deve affacciarsi sulla soglia della seconda metà del secolo, con una popolazione non inferiore ai sessanta milioni di abitanti. Se si diminuisce, signori, non si fa l'impero ma si diventa una colonia. Se le donne daranno i loro frutti, l'impero sarà solo una questione di tempo.<sup>20</sup>

Le famiglie numerose vengono premiate, viene istituita una legge che favorisce, nei concorsi pubblici, le persone coniugate con figli mentre contemporaneamente si introduce la tassa sul celibato, per punire chi non contribuisce alla crescita della potenza del Paese. Lo stesso Mussolini amava ripetere che non si doveva discutere se la donna fosse superiore o inferiore all'uomo; si doveva constatare solamente che è diversa. Il fascismo pretese che agissero da consumatrici avvedute, da amministratrici domestiche efficienti. Va però

---

18 Nel 1908 nasce il corpo delle Crocerossine professioniste e il corpo delle infermiere volontarie. Nel 1925 un decreto-legge conferirà alle volontarie, che avevano prestato servizio in guerra, il diploma di Stato in infermieristica: la duchessa d'Aosta sarà la Prima Diplomata Regale.

19 Anna Maria Loschi apud Daniela Rossini, *Donne e propaganda internazionale. Percorsi femminili tra l'Italia e gli Stati Uniti nell'età della Grande Guerra*, Milano, Franco Angeli, 2015, p. 109.

20 Mussolini, discorso dell'Ascensione del 26 maggio 1927.

osservato come, all'interno di questo alveo maschile dominante, alcune piccole trasformazioni vengono introdotte per necessità storica e per inevitabile confronto con le dialettiche sociali di altri Paesi.

Nel marzo del 1922, Modigliani presentò una proposta di legge, il cui Articolo Unico recitava che le leggi vigenti sull'elettorato politico e amministrativo erano estese alle donne. Ma tale proposta, non poté essere discussa: in ottobre, i fascisti marciavano su Roma e il Re decideva di conferire a Benito Mussolini, l'incarico di formare il governo.

Relativamente al suffragio femminile, nel 1923 Mussolini sosteneva che fosse ingiustificata l'esclusione delle donne dal diritto di voto, tuttavia riteneva necessario procedere gradualmente, come del resto era avvenuto per gli uomini, che lentamente, da una legge elettorale fortemente elitaria e censitaria, con Giolitti nel 1912 avevano ottenuto per legge il suffragio universale maschile. C'era tuttavia una modesta innovazione: potevano votare solo le madri e le vedove dei caduti di guerra, le donne che avevano conseguito un titolo di studio, che esercitavano la patria potestà o la tutela, che avevano compiuto i 25 anni, che possedevano un certo patrimonio e che erano iscritte nelle liste erariali. Mussolini con la legge n. 2125 del 1925 concederà alle donne il voto amministrativo, diritto perso l'anno seguente, quando i Sindaci saranno sostituiti dai Podestà di nomina prefettizia.

Negli anni Trenta, il termine "femminismo", riprende il connotato dispregiativo come era capitato ai primi movimenti suffragisti inglesi nell'Ottocento, e viene sostituito dal termine "femminile", sinonimo di moglie e madre devota. In un manuale di Igiene di quegli anni si sottolinea come lo scopo unico della vita di ogni donna sia solo la procreazione. "*La maternità sta alla donna come la guerra sta all'uomo*" slogan sui quaderni delle Piccole Italiane. La politica fascista destina alla donna una finalità esclusivamente biologica e le donne dovevano accontentarsi di vivere secondo lo slogan di Benito Mussolini: "La donna fascista deve essere madre, fattrice di figli, reggitrice e direttrice di vite nuove [...], per essa occorre una intensa evoluzione spirituale verso il sacrificio, l'oblio di sé, l'anti-edonismo individualistico"<sup>21</sup>

"Per obbedire, badare alla casa, mettere al mondo figli e portare le corna"<sup>22</sup>, dovevano stare nell'ombra, perché il mondo in cui si trovavano era un mondo di soli uomini.

Una successiva norma del Regio Decreto 5 settembre 1938 imporrà una riduzione al 5% del personale femminile, impiegato nella Pubblica Amministrazione. Con questa legge si raggiungerà il culmine della discriminazione sessuale. Malgrado le demagogiche promesse iniziali, la condizione femminile verrà conservata e ulteriormente ostracizzata per l'intero Ventennio.

---

<sup>21</sup> Tratto da "Compiti della Donna", Critica fascista, XI, 5 luglio 1933, p. 14.

<sup>22</sup> Marco Innocenti, *Le signore del fascismo*, Milano, Mursia, 2001, p. 124.

## Anne Charlotte Leffler: una femminista borghese nel Regno d'Italia

Maria Pia Paternò

### 1. Venticinque anni di vita da scrittrice

Nella vita di Anne Charlotte Leffler, la scrittrice svedese impegnata su un peculiare versante della lotta per l'emancipazione sociale e culturale della donna, si può rinvenire, nell'anno 1888, un vero e proprio spartiacque esistenziale: esso si situa, grosso modo, all'altezza dei suoi quarant'anni, ma non ne divide neanche approssimativamente il percorso, bruscamente interrotto, quattro anni più tardi, da una breve e fatale malattia. Si tratta dell'anno in cui intraprese il viaggio in Italia che le diede modo di incontrare il giovane matematico Pasquale del Pezzo, di cui, ricambiata, si innamorò. Alla soglia dei quarant'anni, e nonostante le molteplici difficoltà, legate (oltre che alla differenza d'età) al suo *status* di donna coniugata e alla peculiare condizione sociale dell'aristocratico napoletano, Anne Charlotte visse con lui una intensa storia d'amore, sfociata in un contrastato matrimonio nel maggio del 1890 e conclusasi appena due anni più tardi a causa della morte di lei per le complicanze di un'appendicite contratta a pochi mesi dalla nascita del figlio, che, introducendo probabilmente ulteriore motivo di scandalo, i due sposi decisero di chiamare come il padre di lui, ma conservando memoria della famiglia di lei: Gaetano Gösta Leffler del Pezzo.

Di undici anni più giovane di Anne Charlotte, Pasquale del Pezzo era nato a Berlino nel 1859, dove il padre aveva rappresentato, in qualità di ambasciatore, gli interessi del Regno delle due Sicilie, destinato a scomparire appena un anno più tardi con la caduta delle ultime fortezze borboniche sotto l'assedio dell'esercito del Regno di Sardegna. Era stato dunque nel mentre che egli era ancora un ragazzo che la futura moglie era andata in sposa, nel 1872, a un funzionario di Stato svedese, con il quale si era acconciata a vivere una storia coniugale a bassissima intensità emotiva, che non poté sopravvivere al logoramento dell'insoddisfazione quotidiana e all'esplosione della passione amorosa che la legò invece all'aristocratico napoletano, amico di Benedetto Croce e di Salvatore di Giacomo, che svolsero un ruolo non secondario nell'introdurre i lettori italiani alle opere<sup>1</sup> della scrittrice, fino ad allora conosciute prevalentemente nei paesi scandinavi o germanici e accessibili, oltre che in svedese, solo in alcune lingue nordiche: danese, olandese, tedesco e, parzialmente, russo<sup>2</sup>. Si tratta di lavori teatrali, novelle e romanzi di differenti tematiche e ambientazioni, all'interno delle quali vengono proposti alcuni dei temi più cari all'autrice: quello della miseria delle classi più disagiate all'interno di un ordinamento socio-economico rivoluzionato dallo sviluppo dei processi di modernizzazione e quello dell'oppressione femminile nell'ambito di istituzioni sociali obsolete e inadeguate, amplificatrici delle distorsioni causate da rapporti storicamente caratterizzati dalla gerarchizzazione delle differenze e dalla discriminazione di genere.

Quello della lacerazione psicologica della donna moderna, divisa tra il desiderio di realizzazione personale e gli obblighi convenzionali di società ancora patriarcali è un tema che attraversa come un continuativo filo rosso la produzione letteraria di Leffler, a partire dalle prime novelle e dal dramma di esordio, *L'attrice*: ad essere messa ricorrentemente in scena è l'irrealizzabilità, nelle condizioni socio-culturali del tardo Ottocento,

---

1 Anne Charlotte Leffler, "Sonia Kovaleski", in *Annali di matematica pura ed applicata*, S. II, 2, XIX, 1891 (ma anche Milano, Bernardoni, 1891); Ead., *Zia Malvina*, trad. italiana di B. Croce, pubblicato in sua memoria con un Ricordo di Anne Charlotte Leffler e una lettera a Pasquale del Pezzo, Trani, Vecchi, 1892, ora anche in Benedetto Croce, *Pagine Sparse*, Napoli, Ricciardi, 1919, pp. 214-5; Ead., *Come si fa il bene. Commedia in tre atti*, Prefazione di B. Croce, trad. di S. di Giacomo, Trani, Vecchi, 1892, che ebbe una seconda edizione De Rubertis, Napoli, 1915; Ead., *Aurora Bunge*, Torino, Loescher, 1895, che contiene novelle da diverse pubblicazioni di Ur Lífvet, e cioè: Gustavo ottiene il pastorato, Nel ricovero dei poveri, Un tozzo di pane, zia Malvina, Apriti Sesamo, Un viaggio all'estero; Ead., *Dubbio*, tradotto da S. di Giacomo e con un Cenno biografico di E. Capece-Latro, Trani, Vecchi, 1897; Ead., *In lotta con la società*, con un'introduzione di S. di Giacomo, Napoli, Alvano, 1913; Ead., *Il viaggio della verità*; dramma fantastico in cinque atti ed epilogo, Napoli, tip. Della Regia Accademia delle scienze fisiche e matematiche, 1915 (scritto nell'estate del 1891 e pubblicato nel 1893 nella collezione *Efterlämnade Skrifter*).

2 Le opere teatrali di Leffler sono state recentemente pubblicate in un'edizione francese, *Théâtre Complet*, a cura di Corinne François-Denève, Paris, Garnier, 2016. Interesse ha suscitato in Italia la sua storia con Pasquale del Pezzo, che ha ispirato una graphic novel, a cura di G. Ammirati e C. Zagaria, pubblicata da Giannini con il titolo *Il nodo di Odino*. La relazione tra i due è analizzata da Anders Hallengren, *Campagna per la felicità. L'avventura caprese e napoletana di Anne Charlotte Leffler, Duchessa di Caianello*, Anacapri 2001 e costituisce il tenue filo conduttore di un convegno svoltosi nel 2017, i cui atti sono stati pubblicati in un piccolo volume *Caianello. Crocevia di arti, scienze e umanità*, a cura di A. Panarello e F. Taricone, Marina di Minturno, Armando Caramanica, 2018.

di una armonica conciliazione tra aspetti diversi del sé delle protagoniste femminili oggetto del lavoro di scrittura dell'autrice svedese. Nella sofferta rappresentazione di un'indipendenza che si traduce in una rinuncia a quella parte dell'interiorità che desidera il legame e la relazione sta una interessante chiave di lettura del femminismo di Leffler, che affronta il tema della violenza implicita nell'imposizione di una scelta tra appagamento sentimentale e soddisfazione artistica o professionale. Nell'opera letteraria della scrittrice svedese la battaglia per l'emancipazione femminile non si declina infatti soltanto – e neppure forse prioritariamente – nei termini di una rivendicazione di spazi di azione e di diritti, ma diventa respingimento della costrizione implicita in un'offerta binaria che espone alla responsabilità di scelte inconciliabili.

Il momento rivendicativo del femminismo di Leffler non esclude dunque l'elemento giuridico ed economico, ma lo rappresenta come preconditione di una richiesta più esigente, che fa tutt'uno con la battaglia in favore della promozione di un rinnovato immaginario psicologico e sociale, nel quale si apra alla donna la possibilità di esprimere se stessa in un contesto di conciliazione tra vita lavorativa e vita sentimentale. Si tratta di un progetto che, a partire dal 1882, Leffler decide di portare avanti rinunciando all'anonimato con il quale aveva coperto fino ad allora la sua attività letteraria. Pubblica pertanto con il suo nome una raccolta di novelle dal titolo *Dalla vita*, il cui successo la induce a reiterati esperimenti negli anni successivi<sup>3</sup>, focalizzando l'attenzione sulla realtà della vita coniugale e le difficoltà della relazione matrimoniale. Questi testi forniscono l'occasione per mettere in rilievo la peculiarità della condizione femminile nell'ambito della concezione tradizionale della famiglia, in cui l'inconciliabilità tra le esigenze di moralità e di autonomia obbliga la donna a scelte unilaterali, che lacerano e impoveriscono la vita. In questi stessi anni vedono la luce alcune rilevanti opere teatrali, oggi al centro di rinnovato interesse<sup>4</sup>: nel 1883 *Vere donne*, nel 1885 *Come si fa il bene*, nel 1887, assieme ad Anna Kovalskaja, due drammi paralleli intitolati *Lotta per la felicità*. Seguiranno, negli anni Novanta, altri esperimenti teatrali attorno a temi fortemente dibattuti nei paesi scandinavi alla fine dell'Ottocento, dove la natura della donna e del matrimonio, la diversità di genere e la moralità sessuale vengono intensamente proposti anche nei testi di drammaturghi famosi come Ibsen e Strindberg, allora peraltro assai meno popolare di quanto non fosse invece la stessa Leffler<sup>5</sup>.

A completare il quadro dell'attività letteraria di Leffler ci sono poi due romanzi, mai tradotti in italiano, ma accessibili in traduzione tedesca e facilmente rinvenibili anche *online*: *Una storia d'estate* (1886) e *Femminilità e amore* (1890), che è il risultato ultimo di un lavoro fatto di ripetute rielaborazioni a partire dal tracciato di una novella contenuta nella seconda collezione di *Ur Lifvet*. Si tratta di lavori interessanti sia per quanto hanno in comune che per quanto invece li differenzia. Entrambi propongono al lettore una figura femminile appassionata ed emancipata, che difende l'ideale di una vita integra sul doppio versante della richiesta di un riconoscimento giuridico e sociale e del diritto al perseguimento di una pienezza di vita nell'ambito privato e personale. Essi fanno dunque poco conto di una emancipazione femminile sbilanciata sul tema della rivendicazione dei diritti politici e tessono la trama di un ideale di femminilità che cerca la sua strada in un difficile percorso relazionale, caratterizzato da un lavoro continuo di revisione e di riaggiustamento delle aspettative e dei rapporti di forza<sup>6</sup>. Se il primo romanzo offre nelle ultime pagine una possibilità di appagamento nella faticosamente conquistata disponibilità dei coniugi alla auto-limitazione delle reciproche pretese, *Femminilità e amore* si presenta come un'opera maggiormente autobiografica, la cui trama

3 La raccolta *Ur Lifvet* del 1882 contiene sei novelle: Un ballo dell'alta società; Un grande uomo; Sesame, apriti!; La moglie del dottore; Condannato; Dubbio. Quella del 1883 ne contiene quattro: Aurora Bunge; Nozze; La bambina; In lotta con la società. Quella successiva sette: Gustavo ottiene il pastorato; Femminilità e amore; Un tozzo di pane; La vecchia serva; Il ricovero dei poveri; La zia Malvina; Venere piangente. Un quarto tomo della serie di *Ur Lifvet*, pubblicato nel 1886, non contiene novelle, ma il primo romanzo di Leffler, *En sommarsaga*.

4 Cfr. Lynn Wilkinson, *Anne Charlotte Leffler and Modernist Drama. True Women and New Women on the Fin-de-siècle Scandinavian Stage*, Welsh Academic Press, 2011 e Ead. "Gender and the Gaze in Anne Charlotte Leffler's *En bal i 'societeten'*", *Scandinavian Studies*, vol. 78, n.° 4, 2006, pp. 429-460. Informazioni sulla scrittrice si ricavano anche dalla recente biografia del fratello Gustav elaborata da Ariel Stubhaug, *Gösta Mittag-Leffler: A Man of Conviction*, London, Springer, 2010.

5 Il riferimento è in particolare alle tre commedie *Den Kärkelen*, *Familijelycka* e *Monster Malvina*, per un esame delle quali si rinvia a Lynn Wilkinson, "Feminism, Modernism and the Morality Debate. Anne Charlotte Leffler's *Tre Komedier*", *Scandinavian Studies*, vol. 76, n.° 1, 2004, pp. 47-70.

6 Ulla, protagonista del primo romanzo, considera positivamente il diritto di voto e di proprietà della donna sposata ma giudica prioritarie altre questioni. Nell'edizione tedesca del testo, da cui si cita in assenza di una traduzione italiana dell'opera, la sua posizione è resa con le seguenti parole: "was ich vor allem gewinnen will, das ist individuelle Freiheit, das Recht, mich zu kleiden, zu bewegen, zu sprechen und zu handeln wie ich es für gut finde. Und die Schranken, die ich vor allem niederreißen will, das sind die, welche einen natürlichen, freien Verkehr zwischen Männern und Frauen verhindern" (Anne Charlotte Leffler, *Eine Sommergeschichte*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1895, p.105).



ripercorre le tappe di un'intensa storia d'amore tra una donna svedese e un aristocratico italiano durante un soggiorno in Liguria. Si tratta dunque, nonostante qualche schermatura di piccolo conto, di una rappresentazione abbastanza trasparente del legame tra la scrittrice stessa e Pasquale del Pezzo<sup>7</sup>, con il quale era riuscita a coronare perfino il sogno, che alla soglia dei quarant'anni sembrava ormai svanito, della maternità.

Non giungerà invece a compimento l'ultima iniziativa letteraria di Anne Charlotte. Distratta dalla nuova condizione di moglie e di madre, non avrà che il tempo appena sufficiente a riprendere in mano la stesura di un romanzo dal titolo *Orizzonti limitati*, iniziato a Roma nell'inverno del 1890. Nel contrarre la malattia che la portò rapidamente alla morte nel mese di ottobre del 1892, la scrittrice diede sostanza alle profonde paure che, come confidato a Sonia Kovaleskaja, l'inaspettata gioia dell'incontro con del Pezzo le aveva da tempo acceso nell'animo<sup>8</sup>. Particolarmente azzeccate appaiono in prospettiva le parole con le quali aveva dunque concluso la contrastata e palesemente autobiografica vicenda sentimentale rappresentata nell'ultimo romanzo, *Femminilità e amore*, in cui aveva fatto esprimere alla protagonista, che era appena riuscita a portare felicemente in porto la sua sofferta storia d'amore, concetti tristemente evocativi della fragilità di ogni bene umano<sup>9</sup>.

## 2. Auto-realizzazione, indipendenza, sacrificio e desiderio

L'appena delineato percorso biografico lascia emergere vissuti personali che si affacciano con chiarezza in tutta la produzione artistica della scrittrice svedese. La frattura tra l'aspirazione a un'esistenza ricca e indipendente e il peso dei condizionamenti derivanti dalle leggi del matrimonio e dalla asimmetria delle relazioni di potere esistenti al suo interno in contesti ancora fortemente restrittivi della libertà femminile è proprio quanto, nella vita della Leffler degli anni Settanta e Ottanta, si giocava contemporaneamente tanto nella sfera del privato<sup>10</sup> quanto in quella della rappresentazione scenica, sulla quale cercava una affermazione che non era in linea con le aspettative nutrite dalla società ottocentesca nei confronti della sua componente femminile. La questione della scissione tra l'ambito dei sentimenti e quello della realizzazione sociale viene riproposta con ripetuta insistenza e il tema della (allora impossibile) conciliazione tra la sfera dell'intimità coniugale e quella dell'attività artistica rivisitato dalle più diverse angolature, con una particolare consapevolezza dell'imperante ipocrisia sociale e delle potenti leggi del desiderio, inteso anche nella sua specificità fisica e sessuale, innaturalmente compromessa da un contesto culturale incapace di prestare ascolto al corpo e interpretarne le legittime esigenze.

Con l'eccezione di alcune opere scritte successivamente all'incontro con Pasquale del Pezzo, questo atteggiamento complessivo si attaglia tanto alla produzione artistica della maturità quanto a quella del ventennio precedente, a cominciare dal suo esordio, in forma ancora anonima, nei primi anni Settanta dell'Ottocento. A quest'epoca, da poco andata in sposa all'assessore Gustaf Edgren, la scrittrice svedese vive sulla propria pelle il conflitto tra i doveri che ritiene di avere nei confronti di se stessa (che la spingono a cercare realizzazione fuori dell'ambito della domesticità) e la concezione dei doveri femminili ancora diffusa nelle società europee (quella svedese compresa), pienamente abbracciata dal marito, che non approvava la dedizione all'attività letteraria della moglie, riuscendo in un primo momento ad arginarne la spinta creativa e a convincerla dell'inopportunità di tale occupazione. Rendendosi conto di non poter abbandonare il lavoro di scrittura, nel corso del 1872 Leffler procede alla stesura di una rappresentazione teatrale, pubblicata nel 1873 con il titolo *L'Attrice*, la cui protagonista, trascinata da una potente vocazione artistica che risulta inconciliabile

7 Cfr. Margherita Giordano Lokrantz, "Gli anni napoletani di Anne Charlotte Leffler", *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli. Studi Nederlandesi-Studi Nordici*, XXI, 1978, pp. 35-92.

8 Si veda il ritratto biografico tracciato da Ellen Key e riedito a cura di Marcus Stötze: Ellen Key, Anne Charlotte Leffler. *Ein Frauenschicksal*, Berlin, Gerettete Schriften Verlag, 2014. Lo scambio tra Leffler e Kovalewskaia è a p. 50. Su Key, la cui speculazione si rivelò particolarmente promettente per il femminismo italiano e che fu amica di Aleramo, cfr. Tiziana Pironi, "Da Ellen Key a Maria Montessori: la progettazione di nuovi spazi educativi per l'infanzia", *Ricerche di Pedagogia e Didattica*, 5, 1, 2010, pp. 1-15.

9 Alie, si legge nella chiusa del romanzo, era consapevole della precarietà di ogni felicità «und wusste, dass das Glück... stets teuer erkauft ist». Poiché del romanzo *Kvinnlighet och Erotik* non esiste trad. italiana, si rinvia all'edizione tedesca: Anne Charlotte Leffler, *Weiblichkeit und Erotik*, Edition Mabla, Reihe "Europäische Klassiker", 2012. La citazione è a p. 172.

10 Si vedano in proposito sia le lettere del periodo 1866-1886 che i diari che conservati alla biblioteca reale di Stoccolma: Kungliga Biblioteket, rispettivamente L4B:21 e L4A:1A. Su questa documentazione si basano i profili tracciati da Anders Hallengren ed Ellen Key, qui citati alle note 2 e 8.

con le aspettative del fidanzato, finisce con il rinunciare al matrimonio per non tradire se stessa. La conclusione del dramma non celebra, nella scrittura della Leffler, la soddisfazione per la potenzialità emancipativa liberatasi con la scelta professionale consapevolmente assunta, ma insiste invece sul suo risultato problematico, che espone l'attrice al dolore della lacerazione. Ella resterà infatti mutilata di una parte importante di sé e la sua emancipazione individuale, pur tutt'altro che trascurabile nel suo equilibrio di vita, non potrà cancellare la sofferenza che le deriva dalla rinuncia sentimentale che essa le è costata. Lungi dal rappresentare quel versante "aggressivo" del femminismo svedese, cui August Strindberg erroneamente la ascriveva, Leffler persegue un obiettivo che non è affatto quello, così presente nella prima ondata del femminismo occidentale, di una equiparazione azzeratrice delle differenze di genere. L'intento perseguito – e forse non soddisfacentemente raggiunto – è piuttosto quello di abbracciare la prospettiva di una complementarità che non distrugga l'amore di coppia e si mostri tuttavia capace di espungere dalle sue dinamiche interne quelle pretese di rinuncia dell'individualità (femminile) che ancora venivano avanzate con forza nella società ottocentesca.

Ciò che Leffler mette ripetutamente in scena nella sua ventennale produzione teatrale, è la vulnerabilità di una condizione femminile dimidiata<sup>11</sup> e illegittimamente chiamata a soddisfare aspettative psicologiche e sociali culturalmente sedimentate, lesive dell'integrità femminile e non in linea con lo sviluppo economico e la modernizzazione<sup>12</sup>. Particolarmente estranea alla sua sensibilità è la retorica del sacrificio, ripetutamente respinta sia nella produzione letteraria che in quella teatrale, dove ancora negli anni Novanta riproporrà, in una linea di ideale continuità con il dramma *L'attrice*, figure femminili lacerate dalla tragica necessità di scelte che le condizioni sociali e culturali dell'epoca continuano a rappresentare come dovute e naturali, nonostante il divampare (nei paesi scandinavi) di un intenso dibattito attorno a questioni relative alla moralità sessuale, al lavoro femminile e al ruolo delle convenzioni sociali in un contesto socio-culturale in rapida e radicale trasformazione. La critica implicita all'istituzione matrimoniale si lega così all'evocazione delle difficoltà delle donne, sposate e non, costantemente esposte al timore di una violenza che non è sempre fisica e materiale, ma può assumere le forme sottili di una prevaricazione che, per essere implicita e verbale, non resta senza conseguenze sui destini femminili che vi sono costantemente esposti<sup>13</sup>. Contestando la tendenza culturale a concepire un genere femminile naturalmente impossibilitato a conciliare amore e autonomia, il percorso artistico di Leffler si andò dunque precisando nel corso del tempo in un progetto volto a restituire dignità all'ascolto della corporeità<sup>14</sup> e a contrastare il linguaggio narrativo della letteratura contemporanea, che esaltava qualità come la docilità e la disponibilità al sacrificio, rafforzando più o meno consapevolmente il disequilibrio sessuale attraverso una produzione fortemente segnata dal *cliché* di genere imperante. Di questo progetto, continuamente riproposto nelle storie d'amore descritte nella produzione teatrale e letteraria di Anne Charlotte Leffler, emerge un affresco grandioso in *Femminilità e amore*, il romanzo in cui, con autobiografico rispecchiamento, la scrittrice svedese delinea i contorni di una situazione in cui, nonostante ogni difficoltà, l'appagamento amoroso viene descritto come il risultato che si realizza non *contro*, ma *per il mezzo*, della autonomia dimostrata dalla protagonista femminile della storia d'amore raccontata.

Certamente le impressioni del pubblico contemporaneo, immerso in una cultura consumistica e sessualmente permissiva, non corrispondono a quelle del lettore Ottocentesco, che avrà potuto maggiormente

11 Si considerino ad esempio le considerazioni sviluppate da Hilda in Anne Charlotte Leffler, Gustavo ottiene il pastorato, in Aurora Bunge, cit., p. 67: "E se fosse dipesa da me scegliermi la mia strada, non sarei diventata una donna, questo è certo. Perché rannicchiarsi in una conchiglia, quando si è liberi di andare intorno?... E mentre sto qui seduta a tirar l'ago per ore e ore, mi rallegro pensando che le fanciulle, che vengono su in questo nostro tempo, diventano dei veri e compiuti esseri umani, e non già, come noi – solamente – non so come dire – solamente donne".

12 Istruttivo in proposito è il dialogo proposto in Anne Charlotte Leffler, Come si fa il bene. Commedia in tre atti, Napoli, De Rubertis, 1915 (II ed.). Prefazione di B. Croce, traduzione di S. di Giacomo, p. 81: WULF: "Ti amo come sei, ma voglio che tu sii come mi sei sembrata fin ad ora. E voglio che tu mi ami abbastanza per rimettere nelle mie mani il tuo passato, il presente e l'avvenire e lasciarti guidare da me in ogni tuo pensiero, in ogni tuo sentimento, in tutta te stessa. Di te voglio essere il padrone io. Solo così possiamo diventar felici insieme". BIANCA (gli si getta nelle braccia): "Tiranno! Tutti i miei pensieri, tutta la mia volontà cederli a te? E che ne resta poi della povera Bianca?" WOLF (abbracciandola): "Una donna amorosa. La più bella cosa del mondo".

13 Su questi aspetti i vedano i commenti alla commedia Den Kärleken, in Lynn Wilkinson, Feminism, Modernism and the Morality Debate, cit., spec. pp. 51-60 e Ead., "Anne Charlotte Leffler and Bjørnstjerne Bjørnson's De nygifte", Tidschrift voor Skandinavistiek, vol. 27 (2006), n.° 1 p. 86.

14 Si consideri la presenza, all'interno del vivace e variegato femminismo nordico degli anni Ottanta, di correnti idealistiche e moralisteggianti, che accanto al tema della condizione della donna all'interno del matrimonio e del suo diritto di proprietà, sviluppavano una peculiare applicazione del concetto di eguaglianza in campo sessuale, promuovendo la verginità prematrimoniale di entrambi i generi.

apprezzare gli aspetti liberatori della concezione dell'Eros che viene proposta nel romanzo di Leffler<sup>15</sup>. Non si può tuttavia passare sotto silenzio il sospetto che il risultato sia meno emancipatorio di quanto concepito invece nelle intenzioni dell'autrice e che fosse acquisito attraverso un meccanismo molto contraddittorio: pur essendo pensato come un inno all'indipendenza della protagonista, che avoca a sé ogni responsabilità decisionale e rivendica il diritto alla libertà di scelta anche nell'errore<sup>16</sup>, esso si realizza nella forma di una disponibilità nei confronti dell'altro che, per essere stavolta articolata come rispetto dell'aspirazione maschile alla realizzazione personale e alla libertà (dal vincolo matrimoniale), non sembra per questo mancare di caratterizzarsi, anche in questa circostanza, come accoglienza femminile di un desiderio che è quello dell'Altro; di un partner, nel caso in specie, assai poco attento alle esigenze della sua compagna, costretta a pagare un altissimo prezzo personale per la sua (di lui) indisponibilità al compromesso con le richieste di una società che pretende ancora con forza l'istituzionalizzazione del vincolo coniugale e la conformità alle convenzioni sociali. Il desiderio di autonomia giunge dunque fin quasi al punto di sposare il suo opposto e a ricongiungersi infine, in forme curiosamente invertite, a quella disponibilità al sacrificio familiare che Leffler aveva contrastato, e che si ripresenta qui in una veste spuria: quella in cui la protagonista costringe se stessa "a concentrare tutta l'energia dell'anima sua" su un pensiero dominante, in virtù del quale trovare la forza "di lasciare liberamente andare" il suo compagno "nell'istante stesso in cui egli l'avesse desiderato, non contraddicendo nel momento della decisione la propria più intima natura, la cui intera aspirazione consisteva nel preferire di andare lei stessa in rovina, piuttosto che di mantenere legato a sé un altro contro la sua volontà"<sup>17</sup>.

Il complesso tema dell'intreccio tra autonomia e relazione, declinato nelle forme ancora esitanti del femminismo ottocentesco, non è sfuggito all'attenzione dei più acuti osservatori della produzione di Leffler. Salvatore di Giacomo ha osservato che le sue opere sono intessute "da una parte dalla ribellione dello spirito e della volontà di fronte alla tirannia de' dogmi, delle convenzioni delle leggi artificiali della società" e, dall'altra, dalla "aspirazione all'amore perfetto": si spiega così tanto la sua lontananza dalla concezione dell'amore convenzionale del tempo quanto quella dal femminismo androgino abbracciato da parte del movimento svedese a fine Ottocento, cui Strindberg erroneamente la ascriveva nella sua polemica contro quel femminismo dell'eguaglianza che mascolinizzava la donna e la induceva, con i capelli corti e la sigaretta in bocca, a manifestare "rumorosamente il suo odio nei confronti dell'uomo"<sup>18</sup>, proprio nel preciso istante in cui procedeva a imitarne i comportamenti.

Liberazione dello spirito e aspirazione all'amore, ha notato Di Giacomo sono cose che "si ricongiungono" nella "mente" di Leffler, che il poeta napoletano ha definito come "essenzialmente femminile"; e femminile, come egli ha poi voluto sottolineare ammiccando a un lettore che immaginava dotato della sua stessa sensibilità ottocentesca, "nel più altro significato della parola"<sup>19</sup>. Su tale questione dell'essenza, tanto nella vulgata tradizionale quanto nella proposta innovativa di Leffler, sarà opportuno a questo punto potersi soffermare. A questo scopo sarà necessario fare un passo indietro e tornare alla scrittura di *Vere Donne*, il dramma del 1883 che, insieme al marito Pasquale, Anne Charlotte si impegnò alla fine degli anni Ottanta a tradurre per un pubblico italiano<sup>20</sup>.

### 3. *Vere donne*, un femminismo anti-essenzialista

Esiste una "essenza" della femminilità? Qualcosa che è, specificamente, nella *natura* della donna? La risposta sarebbe sembrata scontata centocinquanta anni fa, quando sarebbe stata rinvenuta nella disponibilità,

15 Si veda, ad esempio, Michèle Audin, *Remembering Sofia Kovalevskaya* (2008), London, Springer, 2011, pp. 136-137, dove viene fatto osservare che, pur passando per rivoluzionaria, Anne Charlotte era in realtà espressione di una cultura borghese che faceva della ricerca dell'amore il vero ideale nella vita di una donna.

16 Si noti in proposito lo scambio di battute tra Alie e Richard, l'amico fraterno che vuole riportare in Svezia la protagonista prima che lei si comprometta irrimediabilmente. All'affermazione di lui: "Du bist unter meinem Schutz hierher gekommen, ich habe die Verantwortung für dich", Alie risponde: "Ich schulde nur mir selber Verantwortung... und wenn ich mich nun ins Unglück stürzen will, habe ich denn nicht das Recht dazu?" (Anne Charlotte Leffler, *Weiblichkeit und Erotik*, cit., p. 89).

17 Cfr., Ivi, p. 153. Tutte le traduzioni delle citazioni di quest'opera riportate nel testo sono mie.

18 August Strindberg, *I Bernadottes Land*, a cura di G. Michanek, Uppsala, Brombergs, 1981, p. 59, cit. in F. Perrelli, intr. a Id., *Sposarsi*, cit., p. IX. Come riporta Key in base alla lettura dell'epistolario di Leffler, la scrittrice rifiutò l'etichetta di femminista e suffragista, considerando invece con maggiore favore posizioni in favore di quello che si potrebbe per certi versi definire un femminismo della differenza ante litteram. Ellen Key, *Anne Charlotte Leffler*, cit., pp. 34 ss.

19 Salvatore di Giacomo, introduzione a *Anne Charlotte Leffler*, *In lotta con la società*, cit., p. XIII.

20 Per la storia della traduzione e della rappresentazione del dramma in Italia cfr. Lobkranz, cit., p. 39 ss.

nella capacità di comprensione e di cura, nella dolcezza e nella dedizione. Qualità che, con significative modificazioni, sarebbero tornate all'attenzione della scrittura femminile nella speculazione teorica del femminismo della differenza e del *maternal thinking*. Guardando in retrospettiva ai due versanti del femminismo occidentale – quello dell'eguaglianza e quello della differenza – Leffler potrebbe essere annoverata tra le antesignane di una posizione avversa alla costrizione implicita in una scelta in favore di una di queste due versioni dell'emancipazione. Negli anni giovanili tuttavia, prima di arrivare a una riflessione più originale e matura, Leffler era stata essa stessa vittima dell'imperante binarismo concettuale. Descrivendosi come "incapace di sottomettersi alle leggi della femminilità" e particolarmente sprovvista "della capacità femminile di dimenticare se stessa in funzione degli altri", l'autrice svedese si era vissuta invece, come un uomo mancato<sup>21</sup>, nutrendo il cruccio di non poter essere "una donna normale", in quanto sprovvista di quella tipica "capacità femminile" di sacrificarsi in funzione degli altri. Solo faticosamente Leffler era riuscita a elaborare, nel corso del tempo, una visione meno convenzionale della femminilità, nella quale non fosse ricompresa la necessità della rinuncia alla propria individualità come prezzo inevitabile della pienezza affettiva e sentimentale. Diversamente da quanto appare nelle posizioni espresse ancora alla fine degli anni Settanta, nel decennio successivo la scrittrice svedese ha iniziato a sviluppare un concetto della femminilità che, pur con l'ambiguità di cui si è detto a proposito di una residua retorica sacrificale, è tuttavia intenzionalmente teso a svincolare la questione dell'identità femminile da quella della disponibilità al sacrificio, romanticamente rappresentata nella vulgata ottocentesca della donna angelo del focolare, in cui il rituale della dedizione, pur presentandosi nelle sembianze di un linguaggio amoroso, consentiva una efficace conservazione di elementi di oppressione patriarcale e dominazione simbolica. Momento particolarmente significativo di questo percorso è una rappresentazione teatrale del 1883, *Vere Donne*, che incontrerà la risentita ironia di August Strindberg, il polemico avversario della *Casa di bambola* di Ibsen, che vedrà nel dramma di Anne Charlotte la bassa espressione di quello che definisce "un talento arido e mediocre, che rappresenta il genere mascolino e androfobico"<sup>22</sup>. Un giudizio volgare e impietoso, quello di Strindberg, che aveva buon gioco nell'evidenziare, con tratto tutt'altro che "galante", l'assenza dell'esperienza della maternità in alcune femministe svedesi del tempo, Anne Charlotte Leffler (all'epoca) compresa. E tuttavia un giudizio che era paradossalmente in linea con quanto, stante il tipo di cultura dominante, Leffler stessa aveva pensato della propria condizione psicologica e sociale per tutti gli anni Settanta, quando era giunta ad affermare che restava incrollabilmente certo che mai avrebbe potuto diventare "una donna normale" per la sua costituita mancanza delle qualità femminili dell'arrendevolezza e della dedizione alla cura.

Nelle opere degli anni Ottanta il messaggio femminista di Anne Charlotte Leffler si presenta invece come dotato di un senso assai diverso. In alcune novelle e rappresentazioni (in particolare nel dramma teatrale *Vere donne*) esso punta esplicitamente a contestare la tirannia delle concezioni dominanti e a rovesciarne l'angolo prospettico. *Vere donne* non sono così le componenti femminili di una famiglia borghese che si lasciano imporre l'immagine stereotipata della femminilità veicolata dalla società e riduttivamente rappresentata nella disponibilità all'annullamento di sé e nel volontario sacrificio per il bene degli uomini del proprio nucleo familiare: padri e mariti che con spinta efficace e costante su questa strada incamminano la donna e – dopo aver esercitato tanta e diffusa pressione – a ragion veduta si aspettano da lei tale rinuncia. Questa liberazione da un *cliché* ascritto non si risolve tuttavia nella elaborazione di un suo rovesciamento speculare, in cui alla donna viene ancora una volta, e dall'esterno, imposto un compito preciso. Vere donne sono pertanto, nella scrittura di Leffler, quelle che si dimostrano capaci di accedere liberamente alla propria interiorità e, senza rinunciare alla tenerezza, si dimostrano capaci di utilizzare le armi che hanno a disposizione per preservare la propria individualità.

Non tragga dunque in errore il titolo dell'opera teatrale. Essa non vuole consegnare al pubblico un'idea della femminilità che oggi saremmo inclini ad accogliere con sospetto per via delle sue implicazioni essenzialistiche, cioè per la tentazione, in essa potenzialmente racchiusa, di voler fornire una precisa indicazione di cosa rappresenti – oppure invece neghi – l'essenza di un *quid* che potrebbe essere definita come femminilità. La sua lettura ci fornisce una diversa chiave interpretativa: vi si evince infatti che il titolo è indicativo

21 Ellen Key, Anne Charlotte Leffler, cit., pp. 23-4 riporta brani di una lettera del 1878 in cui Anne Charlotte denunciava la propria mancanza di normalità. Solo in seguito, commenta Key, Leffler avrebbe riso di questa immagine di sé e della convenzionale concezione della femminilità in essa racchiusa (cfr., *ivi*, p. 28).

22 Così August Strindberg nell'opera *La società di Stoccolma*, citata da Franco Perelli in una nota alla introduzione di *Sposarsi I. Dodici storie coniugali* (1884), Milano, Mursia, 1995, pp. 3-4. Qui Strindberg chiama personalmente in causa tanto *Casa di bambola* di Ibsen quanto *Vere donne* di Leffler. Un giudizio positivo di Leffler su Strindberg è invece citato in Ellen Key, Anne Charlotte Leffler, cit., p. 31.

dell'intenzione dell'autrice di negare l'essentialismo racchiuso nelle rappresentazioni della donna correnti nella società ottocentesca, piuttosto che di opporvi a sua volta, come in uno specchio, una alternativa e statica visione della femminilità<sup>23</sup>. Situata all'incrocio tra la sfera pubblica e quella privata, la storia che il dramma mette in scena è quella di una famiglia borghese attraversata da conflitti tipici del contesto storico-politico e della lotta in esso precocemente agita contro l'ordine patriarcale, qui indegnamente rappresentato da un *pater familias* intento a dissipare un patrimonio che, se non fosse per il condizionamento culturale, la moglie potrebbe tutelare grazie a specifiche disposizioni di legge vigenti nell'ordinamento legislativo svedese (e assenti, invece, nel resto d'Europa). Si tratta di temi che, nella seconda metà dell'Ottocento, hanno registrato una stagione di dibattito particolarmente intenso, nel corso della quale sono stati declinati – e non solo nei paesi scandinavi – con specifico rapporto alla questione dell'ammissione delle donne al godimento di specifici diritti di cittadinanza e, in particolare, ai diritti economici: diritti di proprietà, di gestione patrimoniale, di acquisizione e trasmissione ereditaria.

Il dramma *Vere donne* è stato considerato come una delle espressioni dell'anti-paternalismo di cui si era fatto promotore solo qualche anno prima Henrik Ibsen nella rappresentazione della vita familiare di *Casa di bambola*<sup>24</sup>, la cui protagonista esce di scena, alla fine della *pièce*, sbattendo il portone di ingresso in un gesto di plateale e polemica chiusura nei confronti dell'arroganza patriarcale del marito, accusato di non averla saputa trattare che come una bambola bisognosa di tutela e di indirizzo. Polemicamente contestato da Strindberg<sup>25</sup>, il gesto di Nora ha lasciato perplessa anche Leffler. Il suo dubbio non ha riguardato, evidentemente, il rifiuto dell'atteggiamento di sottomissione femminile diffuso nella società europea ottocentesca, ma la riproposizione della questione in termini dicotomici, in cui vita coniugale e libertà personale si presentano come esigenze inconciliabili per l'universo femminile. Sarebbe allora stato forse meglio per la protagonista femminile del dramma di Ibsen non rinunciare alla costruzione di un dialogo e, senza sbattere la porta, lottare per la costruzione di soluzioni differenti, conducendo la coppia oltre la deriva rappresentata dall'unica alternativa che -vittima lei stessa di un imperante binarismo concettuale- viene invece in mente a Nora: quella tra la rinuncia all'autonomia e una feroce solitudine al di fuori della casa coniugale<sup>26</sup>. Si ripropone in questo dubbio il nucleo fondamentale della produzione artistica di Leffler, che senza farsi schiacciare sulle posizioni dei femminismi allora imperanti, ha trovato in tutte le sue varianti il modo di affermare, in forma allora originali, l'implicita violenza delle dicotomizzanti rappresentazioni del mondo dominanti nella società occidentale dell'età moderna.

23 Mettendo in luce l'elemento polemico contenuto nel titolo, Croce ha così commentato: “nelle Vere donne l'autrice svolge questo concetto: che la società chiama vere donne quelle che annullano se stesse pei loro mariti, i loro padri, i loro fratelli, e sempre concedono e sempre perdonano; e contribuiscono, pel tal modo, a renderli peggiori; laddove quelle che tengon ferme pel bene proprio e per quello degli altri, sono tacciate di poca femminilità: non sono vere donne” (Benedetto Croce, Letteratura moderna scandinava, introduzione a Anne Charlotte Leffler, Come si fa il bene, cit., p. 23).

24 Alcune comparazioni tra questa commedia di Ibsen e *Den kärleken* di Leffler sono contenute in Lynn Wilkinson, *Feminism, Modernism and the Morality Debate*, cit., p. 57 s. Sulle relazioni Ibsen-Leffler, si veda almeno, oltre Benedetto Croce, Letteratura moderna scandinava, cit., pp. 14-16, Giuliano d'Amico, *Domesticating Ibsen for Italy*, Bari, Edizioni di pagina, 2013, pp. 66-7.

25 Strindberg giungerà a scrivere una pungente versione critica del dramma di Ibsen. Cfr. August Strindberg, *Casa di bambola*, in *Sposarsi 1*, cit., pp. 157-176.

26 Per una riflessione intorno alla domanda avanzata da Leffler, se non sarebbe stato meglio per Nora stessa rimanere – “Hätte sie sich nicht vielleicht besser selbst finden können, wenn sie geblieben wäre, als wenn sie ihrer Wege ging?” – cfr. Ellen Key, *Anne Charlotte Leffler*, cit., pp. 20-21.

## Tra le righe. Una riflessione sulla rappresentazione giornalistica italiana del femminicidio

Paola Panarese e Juan Carlos Suárez Villegas

### Introduzione. Radici e confini di senso

*Femminicidio* è un termine che indica un fenomeno sociale emerso nel dibattito pubblico italiano dell'ultimo decennio. Una parola che ha suscitato dubbi e polemiche relativi alla cacofonia del lemma, all'inutilità di un neologismo compreso in una più ampia categoria di delitto e al portato discriminatorio della parola *femmina*. Un termine, però, non casuale e più puntuale, nella definizione della peculiarità dell'atto cui si riferisce, rispetto alle alternative proposte (donnicidio, muliericidio, ginocidio) o alle espressioni preesistenti relative al grado di parentela tra vittima e carnefice<sup>1</sup>. La parola, derivata dall'inglese *femicide*, è intesa infatti, alle sue origini e nell'accezione maggiormente condivisa<sup>2</sup>, come "the killing of females by males because they are female"<sup>3</sup>. Si riferisce dunque a un delitto commesso per motivazioni legate al genere, una "forma di violenza esercitata sistematicamente sulle donne in nome di una sovrastruttura ideologica di matrice patriarcale, allo scopo di perpetuarne la subordinazione e di annientarne l'identità attraverso l'assoggettamento fisico o psicologico, fino alla schiavitù o alla morte"<sup>4</sup>.

Il neologismo "non nasce per caso, né perché mediaticamente d'impatto, e tantomeno per ansia di precisione"<sup>5</sup>. La parola trae origine e forza di diffusione grazie all'attivismo femminile sudamericano seguito alla drammatica esperienza di Ciudad Juárez, una città messicana della regione di Chihuahua, al confine con gli Stati Uniti, in cui dal 1992 si sono registrati quasi cinquemila sparizioni e più di seicento casi accertati di violenza, sequestro e tortura di ragazze tra i 15 e i 30 anni<sup>6</sup>, offuscati dalle istituzioni locali. La particolarità del caso non risiede tanto nell'estensione della violenza – comunque rilevante – quanto nel fatto che gli assassinii riguardano vittime casuali e sconosciute, uccise perché appartenenti alla categoria sociale delle donne<sup>7</sup>, in una prassi simile ai genocidi etnici che hanno attraversato il Novecento e ancora si verificano in alcune aree del pianeta<sup>8</sup>.

Grazie alla denuncia delle responsabilità istituzionali nella vicenda di Ciudad Juárez, alcune attiviste messicane sono riuscite a portare all'attenzione dei media internazionali il tema della violenza assassina contro le donne e far includere il reato di femminicidio nelle legislazioni nazionali dello stato del Messico prima e di

---

1 Tra queste, uxoricidio, matricidio, sororicidio, infanticidio, figlicidio, feticidio.

2 Negli Stati Uniti degli anni Novanta, emerge un dibattito sulle caratteristiche, le cause e le conseguenze della violenza assassina contro le donne, in cui emergono la visione di Russell e Caputi del femicide come assassinio di donne da parte di uomini motivato da odio, disprezzo, piacere o senso di proprietà, quella più ampia di Campbell e Runyan, relativa alle morti di donne causate da uomini a prescindere dal movente, e quella più specifica di intimate femicide di Stout, che indica l'uccisione di donne da parte del partner. Cfr. Jacquelyn Campbell e Carol Runyan, "Femicide: Guest Editors Introduction", *Homicide Studies*, vol. 2, n.° 4, 1998, pp. 347-352; Diana Russell e Jane Caputi, "Femicide' Speaking the unspeakable", *Ms. magazine*, vol. 1, n.° 2, 1990, pp. 34-37; Karen Stout, "Intimate femicide: a national demographic overview", *Journal of Interpersonal Violence*, vol. 6, n.° 4, 1991, pp. 476-485.

3 Diana Russell e Roberta Harmes (dir.), *Femminicidio: una perspectiva global*, México, Ceiich-Unam, 2006.

4 Giacomo Devoto e Gian Carlo Oli, *Il Devoto-Oli 2009. Vocabolario della lingua italiana*, Milano, Mondadori Education, 2008.

5 Barbara Spinelli, *Perché si chiama femminicidio* (versione elettronica, consultata il 22 agosto 2019 in <http://femminicidio.blogspot.it>).

6 Julia Monárrez Fragoso, "Femminicidio sexual serial en Ciudad Juárez: 1993-2001", *Debate Feminista*, vol. 25, 2002, pp. 279-305; Rita Laura Segato, "Qué es un feminicidio. Notas para un debate emergente", *Mora - Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género*, vol. 12, 2006 (versione elettronica consultata il 30 agosto 2019 in [http://192.64.74.193/~genera/newsite/images/cdr-documents/publicaciones/que\\_es\\_un\\_feminicidio.pdf](http://192.64.74.193/~genera/newsite/images/cdr-documents/publicaciones/que_es_un_feminicidio.pdf)); Julia Estela Monárrez Fragoso, *Trama de una injusticia. Feminicidio sexual sistémico en Ciudad Juárez*, Colegio de la Frontera Norte, México D.F., 2009.

7 Patrizia Violi, "Femminicidio: chi ha paura della differenza?", *gender/sexuality/italy*, vol. 2, 2015, pp. 141-143 (versione elettronica, consultata il 30 agosto 2019 in <http://www.gendersexualityitaly.com/femminicidio-chi-ha-paura-della-differenza>).

8 Rita Laura Segato, *Op. Cit.*

altri paesi latinoamericani poi<sup>9</sup>. In questo contesto, è nato il termine *femicidio*, coniato da Marcela Lagarde come traduzione spagnola dell'inglese *femicide*, ma dotato, di fatto, di una maggiore estensione semantica<sup>10</sup>. In particolare, il suo significato comprende ogni forma di violenza contro le donne in cui queste non possano esercitare diritti fondamentali in ragione del genere di appartenenza e pone una maggiore enfasi sullo Stato, le sue funzioni di prevenzione e le sue responsabilità. Appaiono così come casi di femminicidio le uccisioni femminili da parte dei narcotrafficienti in America Latina, gli omicidi ad opera di partner abbandonati in Europa, le mutilazioni genitali in Africa, gli assassinii per dote in India, gli aborti selettivi e gli infanticidi di bambine in Cina, gli stupri di massa delle guerre balcaniche<sup>11</sup>. Un quadro ampio e diversificato, che include forme di violenza fisica e simbolica, in scenari diversi attraversati da un elemento comune: “il dominio del maschile sul femminile, una sorta di costante universale che con la sua sconvolgente ripetitività sfida ogni relativismo culturale”<sup>12</sup>.

Se l'uso dei termini *femicidio* e *femminicidio* si è diffuso a livello sociale e politico in America Latina a partire dai primi anni 2000, in Europa è ancora limitato all'ambito accademico e/o femminista, fatta eccezione per Paesi, come Spagna e Italia, in cui è ormai abbastanza diffuso anche nella società civile<sup>13</sup>. Nel contesto italiano, si utilizza correntemente la parola “femminicidio”, mentre “femicidio” appare raramente e con il medesimo significato del lemma gemello<sup>14</sup>, ossia come l'uccisione (talvolta connotata da estrema violenza) di una donna in cui l'autore (maschio) ha (avuto) con lei una relazione sentimentale<sup>15</sup>. Questa definizione, che riduce il fenomeno a un solo suo aspetto e ne indebolisce la radice sociale, trova ampio spazio nelle rappresentazioni mediatiche. Senza voler discutere l'importante dimensione della violenza intima nel contesto italiano<sup>16</sup>, il femminicidio appare più complesso e i suoi confini più sfumati di quanto non sembri dall'accezione prevalente in Italia. In primo luogo, infatti, la violenza estrema contro le donne presuppone diversi tipi di relazione tra vittima e carnefice e il genere è solo una delle dimensioni che entrano in gioco nel femminicidio<sup>17</sup>. Fattori psicologici e sociologici come la personalità, eventuali patologie psichiche, l'abuso di alcol o droghe, la consuetudine familiare con la violenza o lo status socioculturale, sono possibili ulteriori elementi di rischio<sup>18</sup>. Individuare i confini di ciò che è l'uccisione di una donna in quanto donna e ciò che non lo è in maniera prevalente o esclusiva non è sempre semplice. Come si può stabilire, per esempio, quando l'assassinio compiuto da un uomo su una donna sia con certezza un femminicidio e quando non dipenda da fattori diversi da uno squilibrio di potere che genera violenza? Come spiegare o definire le uccisioni in coppie omosessuali o quelle di un uomo che uccide i figli, oltre alla compagna? O, ancora, andrebbe considerato femminicidio il caso di una morte in conseguenza di una rapina di uomo verso una donna, avvenuta perché considerata una vittima più facile di un uomo<sup>19</sup>?

9 Emanuele Cron, *Il femminicidio come fattispecie penale. Storia, comparazione, prospettive*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2017.

10 Jennifer Dunn, Melissa Powell-Williams, “‘Everybody makes choices’: Victim advocates and the social construction of battered women’s victimization and agency”, *Violence Against Women*, vol. 10, 2007, p. 979.

11 Patrizia Violi, *Op. Cit.*

12 Ivi, p. 141.

13 In Italia, un importante stimolo al dibattito teorico è venuto dalla Casa delle donne per non subire violenza, che, oltre a un meritorio lavoro di sostegno delle vittime e di raccolta dei dati, ha contribuito ad attivare l'interesse e la discussione sul tema. Cfr. [www.casadonne.it/wordpress/chi-siamo/storia/](http://www.casadonne.it/wordpress/chi-siamo/storia/) (consultato il 30 agosto 2019).

14 Matilde Paoli, *Femminicidio: i perché di una parola*, 2013 (versione elettronica consultata il 30 agosto 2019 <http://www.accademiadellacrusca.it/it/lingua-italiana/consulenza-linguistica/domanderisposte/femminicidio-perch-parola>).

15 Emanuele Cron, *Op. Cit.*

16 Cristina Karadole e Anna Pramstrahler, *Femicidio corredo culturale, Dati e riflessioni intorno ai delitti per violenza di genere anno 2011, 2012* (versione elettronica, consultata il 30 agosto 2019 in [https://femicidiocasadonne.files.wordpress.com/2013/04/femicidio\\_dati-e-riflessioni-intorno-ai-delitti-per-violenza-di-genero.pdf](https://femicidiocasadonne.files.wordpress.com/2013/04/femicidio_dati-e-riflessioni-intorno-ai-delitti-per-violenza-di-genero.pdf)).

17 Daniela Bandelli e Giorgio Porcelli, “Femicide in Italy. ‘Femminicidio’, Moral Panic and Progressivist Discourse”, *Sociologica*, vol. 10, n.° 2, maggio-agosto 2016, pp. 1-34; Consuelo Corradi, “Il Femminicidio in Italia. Dimensioni del fenomeno e confronti internazionali”, in Folco Cimagalli (dir.), *Le Politiche contro la violenza di genere nel welfare che cambia*, Milano, Franco Angeli, 2014, pp. 157-169.

18 Michael P. Johnson, “Domestic Violence: It’s Not About Gender - or Is It?”, *Journal of Marriage and Family*, vol. 67, n.° 5, 2005, pp. 1126-1130; Randall Collins, “Entering and Leaving the Tunnel of Violence: Micro-sociological Dynamics of Emotional Entrainment in Violent Interactions”, *Current Sociology*, vol. 61, n.° 2, 2013, pp. 132-151; Alessandra Salerno e Sebastiana Giuliano, *La violenza Nascosta nelle Relazioni di Coppia*, Milano, Franco Angeli, 2012.

19 Daniela Bandelli e Giorgio Porcelli, *Op. Cit.*

Inoltre, si possono distinguere diversi tipi di femminicidio, quali, per esempio, quelli intimi”, “non intimi” e “per connessione”<sup>20</sup>. I primi includono le uccisioni commesse da uomini con i quali la vittima ha avuto una relazione intima, familiare, di convivenza o affine. I secondi, quelle perpetrate da uomini con i quali la vittima non ha avuto alcuna relazione. I terzi, le uccisioni di donne che, volontariamente o meno, si sono frapposte o si sono trovate tra un uomo e una donna, mentre il primo cercava di uccidere la seconda. Il primo, tuttavia, oscura gli altri nel dibattito pubblico nazionale, anche in ragione di una certa rappresentazione mediale.

Di qui, l'intenzione di ricostruire la narrazione giornalistica del femminicidio in Italia, a partire da una lettura degli esiti di alcune ricerche nazionali. L'intento è verificare i frame utilizzati, gli elementi ricorrenti, le narrazioni prevalenti, i tratti caratteristici dei protagonisti e lo spazio dato a un fenomeno che – considerate le diverse prospettive – abbiamo inteso come *azione omicida che si origina da una situazione di discriminazione della donna, esplicita o implicita*. Un atto più specifico delle manifestazioni non letali incluse nel più ampio concetto di violenza contro le donne, ma più esteso della sola violenza intima estrema. Tale lettura è finalizzata a ricostruire le rappresentazioni complessive, individuarne eventuali distorsioni, riflettere sulle conseguenze e le prospettive di superamento di tali narrazioni, per delineare futuri percorsi di ricerca sociocomunicativa.

### Raptus, mostri e stranieri. La rappresentazione giornalistica del femminicidio in Italia

Nonostante l'aumentata consapevolezza del fenomeno, l'attenzione pubblica e il riconoscimento giuridico, la rappresentazione che i *legacy media* danno del femminicidio appare parziale, improntata al sensazionalismo e incapace di rifletterne la complessità, la sistematicità<sup>21</sup> e la “tragica condizione di normalità”<sup>22</sup>.

Come una solida letteratura internazionale dimostra, la copertura giornalistica del tema alimenta la percezione di assassini non premeditati, imprevedibili, *passionali*, i cui artefici appaiono dotati di una responsabilità limitata o condivisa con le vittime. Il quadro composto da articoli e servizi di Tg sostiene infatti l'idea di una (imprevedibile) perdita di controllo che conduce all'assassinio<sup>23</sup>, un *raptus* omicida, spesso associato a questioni *passionali*, che nasce da minacce alla stabilità di una relazione romantica<sup>24</sup>. Quando non si attribuisce il gesto a una generica e impersonale *furia assassina* e le responsabilità appaiono chiare, il violento è descritto come un deviante, un *mostro*<sup>25</sup>, un tossicodipendente, un ubriaco o un folle<sup>26</sup>. Della vittima, invece, si danno due rappresentazioni contrapposte: le vergini/buone e le vamp/cattive<sup>27</sup>. Dalla condotta irreprensibile e dunque meritevoli di rispetto, le prime, dall'esistenza moralmente discutibile e quindi colpevoli, le seconde<sup>28</sup>.

In generale, in molti Paesi, i femminicidi vengono descritti come atti privati di violenza, isolati, dovuti a inaspettati raptus di follia, che travolgono quegli uomini che amano “troppo” e quelle donne che mettono a repentaglio (per ragioni varie) una relazione affettiva importante. Il focus è dunque sulla violenza intima e non

20 Ana Carcedo e Montserrat Sagot, *Femicidio en Costa Rica. 1990-1999*, San José C.R., Asociación Centro Feminista de Información y Acción, 2000, pp. 11-16.

21 Stefania Abis e Paolo Orrù, “Il femminicidio nella stampa italiana: un'indagine linguistica”, *gender/sexuality/italy*, vol. 3, n.° 2, 2016, pp. 18-33 (versione elettronica, consultata il 30 agosto 2019 in <http://www.gendersexualityitaly.com/2-il-femminicidio-nella-stampa-italiana-unindagine-linguistica/>)

22 Patrizia Violi, Op. Cit.

23 Cathy Ferrand Bullock e Jason Cubert, “Coverage of domestic violence fatalities by newspapers in Washington state”, *Journal of Interpersonal Violence*, vol. 17, n.° 5, 2002, pp. 475-499; Mia Consalvo, “Hegemony, domestic violence, and Cops: A critique of concordance”, *Journal of Popular Film and Television*, vol. 26, n.° 2, 1998, pp. 62-70; Lane Gillespie, Tara Richards, Eugina Givens e M. Dwaine Smith, “Framing Deadly Domestic Violence: Why the Media's Spin Matters in Newspaper Coverage of Femicide”, *Violence against women*, vol. 19, n.° 2, 2013, pp. 222-245; Cristina Karadole, “Femicidio: la forma più estrema di violenza contro le donne”, *Rivista di Criminologia, Vittimologia e Sicurezza*, vol. 5, n.° 1, 2012, pp. 16-38; Marian Meyers, *News coverage of violence against women. Engendering blame*. Thousand Oaks, Sage, 1997; Tara Richards, Lane Gillespie e M. Dwaine Smith, “Exploring News Coverage of Femicide: Does Reporting the News Add Insult to Injury?”, *Feminist Criminology*, vol. 6, n.° 3, 2011, pp. 178- 202.

24 Jane Monckton-Smith, *Murder, gender and the media. Narratives of dangerous love*, New York, Pelgrave Macmillan, 2012.

25 Mia Consalvo, “The monsters next door: Media constructions of boys and masculinity”, *Feminist Media Studies*, vol. 3, n.° 1, 2003, pp. 27-45.

26 Cathy Ferrand Bullock, “Framing domestic violence fatalities: Coverage by Utah newspapers” *Women's Studies in Communication*, vol. 30, n.° 3, 2007, pp. 34-63; Marian Meyers, Op. Cit.; Tara Richards, Lane Gillespie e M. Dwaine Smith, Op. Cit.

27 Helen Benedict, *Virgin or vamp: How the press covers sex crimes*, New York, Oxford University Press, 1992.

28 William Ryan, *Blaming the Victim*, New York, Vintage books, 1976.



si rilevano riferimenti a questioni sistemiche e squilibri di potere socio-culturalmente radicati<sup>29</sup>. Le sole indicazioni al contesto sociale si rintracciano nel caso di presunte fragilità sociali delle coppie, suggerendo che il crimine discenda da una particolare condizione di povertà materiale o culturale<sup>30</sup>. E gli unici riferimenti all'ordine culturale del patriarcato si individuano in quelle narrazioni giornalistiche di violenza che riguardano migranti o minoranze etniche e che evidenziano il peso del background culturale del responsabile della violenza solo quando straniero.

Le ricerche sulla rappresentazione giornalistica italiana del femminicidio o della violenza di genere, relativamente recenti e ancora ridotte nel numero e nell'estensione dei corpus analizzati, confermano gli esiti di quelle internazionali, evidenziando una distanza profonda tra immagini mediali e situazioni reali, e correlando ancor più spesso le notizie al tema dell'immigrazione.

Nei telegiornali, l'assassino-tipo è un immigrato e la vittima una donna italiana; nella realtà, su 162 omicidi, risolti, di donne avvenuti nel 2006, in solo due casi l'autore è uno straniero e la vittima un'italiana che l'assassino non conosceva. Nei telegiornali, la vittima è giovane e carina, nella realtà il caso più comune è che donne anziane siano uccise dal marito. Nei telegiornali, il pericolo sta nella città multietnica, nella realtà la stragrande maggioranza dei delitti è compiuta in famiglia, e spesso in provincia.<sup>31</sup>

Inoltre, la cronaca nazionale indugia sulle vittime descritte con toni narrativi, immagini rigide e ricorrenti di "personaggi in cerca d'autore"<sup>32</sup>, e riferimenti al loro status matrimoniale o affettivo.

In particolare, in una ricerca su 143 articoli su casi di femminicidio e di violenza sulle donne, pubblicati tra il 2010 e il 2015 in sei quotidiani locali e nazionali, Abis e Orrù<sup>33</sup> rilevano una bassa varietà nelle descrizioni delle donne, una rappresentazione attenta alla loro estetica, ma non ai ruoli professionali, una più puntuale descrizione delle figure maschili, raramente indicate come colpevoli, un frequente tentativo di giustificare l'azione violenza, attribuendola a casi isolati e imprevedibili<sup>34</sup>. In particolare, le donne vengono spesso descritte attraverso riferimenti allo stato coniugale e al tipo di relazione sentimentale che intrattengono con il colpevole della violenza (l'ex moglie, l'ex fidanzata, la moglie, la compagna), raramente sono chiamate per nome, sono tratteggiate con frequenti riferimenti al loro aspetto, eccezionalmente con l'indicazione della professione svolta. Dell'uomo artefice delle violenze, invece, si indicano identità anagrafica e caratterizzazione psicologica. Se la donna è descritta apertamente come vittima delle vicende, l'uomo non è necessariamente definito come colpevole, nemmeno quando la responsabilità appare certa<sup>35</sup>. Egli è deresponsabilizzato in virtù di situazioni contingenti, quali l'abuso di alcol o droghe, una (temporanea) instabilità emotiva o mentale (a causa di una separazione, per esempio, di una depressione o di una condizione di disagio economico/lavorativo), o un impeto di gelosia (indotto dai comportamenti e gli atteggiamenti della donna o dal suo aspetto).

Coerentemente con tale trattazione, il gesto è spesso connotato come *passionale*, rafforzando la percezione dell'irrazionalità e incontrollabilità della violenza e sminuendo le responsabilità individuali. Simile è l'esito del ricorso a espressioni quali *furia omicida*, *raptus di gelosia* o *raptus omicida*, come soggetti dell'azione violenta.

In conformità con le evidenze empiriche internazionali, è consueto, dunque, l'utilizzo dei frame interpretativi del raptus amoroso, dell'amore folle o romantico. In un'indagine di Gius e Lalli, su 166 notizie di femminicidi dei tre più letti quotidiani nazionali<sup>36</sup>, si rileva che la copertura del tema enfatizza le notizie che riguardano migranti, vittime molteplici, premeditazione o assassini particolarmente cruenti. In particolare, si

29 Lane Gillespie, Tara Richards, Eugina Givens e M. Dwaine Smith, Op. Cit.

30 Mia Consalvo, "3 Shot Dead in Courthouse": Examining News Coverage of Domestic Violence and Mail-order Brides", *Women's Studies in Communication*, vol. 21, n.° 2, 1998, pp. 188-211.

31 Elisa Giomi, "Neppure con un fiore? La violenza sulle donne nei media italiani", *il Mulino*, vol. 59, n.° 6, 2010, pp. 1001-1009.

32 Daniela Mazza, "Stereotipi di genere e giornalismo", in Laura Moschini (dir.), *Il genere tra le righe: gli stereotipi nei testi e nei media*, Edizioni il Paese delle Donne, Roma, 2007-2008 (versione elettronica consultata il 31 agosto 2019 in <http://www.womenews.net/il-genere-tra-le-righe-gli-stereotipi-nei-testi-e-nei-media/>).

33 Corriere della Sera, la Repubblica, Il Fatto Quotidiano, Libero, L'Unione Sarda e La Nuova Sardegna.

34 Stefania Abis e Paolo Orrù, Op. Cit.

35 Ibidem.

36 Corriere della Sera, Repubblica, La Stampa. Cfr. Chiara Gius e Pina Lalli, "I Loved Her So Much, But I Killed Her". Romantic Love as a Representational Frame for Intimate Partner Femicide in Three Italian Newspapers", *ESSACHESS: Journal for Communication Studies*, vol. 7, n.° 2, 2014, pp. 53-75.

dà ampio spazio agli omicidi compiuti da stranieri, poco a quelli di italiani, relegati nella stampa locale, quasi nulla alle vittime straniere assassinate da italiani.

In generale, sembra esserci, da parte dei giornali, la tendenza a interpretare i femminicidi come casi isolati, estremi, tipici di persone che non sanno controllarsi, episodi inspiegabili in cui la violenza scaturisce da cause che non dipendono dall'uomo di per sé e che anzi spesso prevedono una corresponsabilità della donna. La donna è indicata in relazione ai suoi rapporti con gli uomini di riferimento, mai descritta con precisione, se non nell'aspetto, sempre in qualche misura colpevole (dell'inizio di un rapporto, del modo in cui lo ha gestito, dell'incapacità di reagire a violenze ripetute, del tentativo di mettervi fine o anche solo del suo aspetto). Così, gli uomini sono deresponsabilizzati, le donne colpevolizzate e i femminicidi appaiono come eventi non prevedibili né prevenibili. Non si rintraccia mai il riferimento a squilibri di genere strutturali nelle relazioni, se non in notizie "eccentriche", che vedono coinvolti migranti violenti e vittime italiane.

Ne deriva una narrazione contraddittoria, che da un lato misconosce le origini comuni dei diversi casi di violenza, li riduce a faccende private e li inserisce in una cornice passionale, dall'altro enfatizza la radice culturale di crimini che coinvolgono migranti o altri "devianti" e dipinge come innocenti le donne vittime dell'"altro" uomo, lo straniero, quello per cui la dimensione culturale di appartenenza conta.

#### Gap di conoscenza. Conseguenze, responsabilità e prospettive

Pur nella consapevolezza che le rappresentazioni medialì non coincidono con l'assimilazione di contenuti da parte dei pubblici e che la costruzione sociale di realtà operata dai media è rilevante se non si restringe all'equivalenza tra contenuti dei mezzi di comunicazione e sistemi di rappresentazione degli individui, la narrazione giornalistica della violenza di genere non è senza conseguenze, dal momento che il modo in cui si tematizzano gli articoli può organizzare e modellare il senso della realtà, fornendo una comprensione generale di un certo contesto<sup>37</sup>. Così, presentare solo alcuni casi di femminicidio, descriverli come episodi isolati e imprevedibili di "normale" violenza intima rischia di banalizzare un fenomeno complesso, oscurandone alcuni aspetti, e di sostenere quel sessismo alla base della più classica definizione di femminicidio.

Pur fornendo un utile contributo all'analisi dei contenuti e costituendo un primo passo verso la comprensione del fenomeno e della sua rappresentazione nazionale, le ricerche italiane non indagano le conseguenze di tali narrazioni, le ragioni delle distorsioni che le caratterizzano e le eventuali prospettive di revisione del racconto giornalistico del fenomeno. A proposito delle conseguenze, si rintracciano i riferimenti a ricerche internazionali che rilevano, tra l'altro, come il frame dell'amore romantico possa favorire l'idea dell'attenuante del delitto, della *normalizzazione* del dominio maschile e della violenza domestica, della percezione che entrambi i membri della coppia siano vittime della situazione e responsabili dei suoi esiti<sup>38</sup>. L'alienazione del violento come deviante, mostro, squilibrato, tossicodipendente, ubriaco o folle sembra invece tutelare l'egemonia maschile, presentando il caso come eccezione alla regola, non un problema sociale, ma una somma di imprevedibili incidenti isolati, legati ad "altri" uomini<sup>39</sup>. Il sensazionalismo e il voyeurismo di alcune scelte giornalistiche, poi, possono depauperare la dignità dei corpi e delle persone.

A proposito delle ragioni di una tale narrazione dominante, è piuttosto scontato il peso del contesto socioculturale di riferimento, che induce i giornalisti (anche inconsapevolmente) a sostenere lo *status quo*<sup>40</sup>, a guardare ai fatti dalla prospettiva del "carnefice", ad alleggerirne la responsabilità. D'altronde, fino a poco più di trent'anni fa, la violenza contro le donne non solo era socialmente ignorata in Italia, ma era legittimata in specifiche circostanze, come nel caso della depenalizzazione del delitto d'onore, abrogato nel 1981. Inoltre, nel Paese, la relazione tra violenza e sessualità è segnata dal "mito" della maschilità all'italiana<sup>41</sup>, caratterizzato da una visione agonistica della sessualità maschile.

Alla dimensione culturale si intreccia quella tecnica della notiziabilità del tema, relegato alla cronaca locale perché associato a fatti privati, di interesse limitato, crimini "comuni", poco attraenti per la stampa nazionale,

---

37 Erving Goffman, *Frame analysis: An essay on the organization of experience*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1974.

38 Giulia Garofalo Geymonat, "La lunga storia del delitto d'onore", *il Mulino*, vol. 61, n.° 1, 2012, pp. 135-143; Chiara Gius e Pina Lalli, *Op. Cit.*

39 Lane Gillespie, Tara Richards, Eugina Givens e M. Dwaine Smith, *Op. Cit.*

40 Marian Meyers, *Op. Cit.*; Kristen Gilchrist, "Newsworthy victims?", *Feminist Media Studies*, vol. 10, n.° 4, 2010, pp. 373-390; Jill Radford e Diana Russel, *Femicide. The politics of woman killing*, New York, Twayne Publishers, 1992.

41 Elena Dell'Agnese, Elisabetta Ruspini (dir.), *Mascolinità all'italiana. Costruzioni Narrazioni Mutamenti*. Torino, Utet, 2007.

a meno che non coinvolgano personaggi “devianti”, particolari cruenti o temi di maggiore appeal come quello dei migranti (che possono sostenere paure e desideri diffusi<sup>42</sup>, sollecitare l’emotività dell’opinione pubblica e generare indignazioni condivise che rinsaldano i valori collettivi). È questa una dimensione tecnica solo in apparenza, poiché valutare l’assassinio di una donna con cui un uomo aveva una relazione poco notiziabile è un indicatore del sessismo del contesto in cui tale racconto giornalistico si colloca.

Gli stessi giornalisti, d’altronde, hanno colto, forse proprio a partire dagli esiti di ricerche sulle narrazioni medialì del femminicidio, l’urgenza di iniziative di sensibilizzazione e responsabilizzazione come la stesura di un *Manifesto delle giornaliste e dei giornalisti per il rispetto e la parità di genere nell’informazione*, firmato a Venezia nel 2017. Il testo invoca: “una informazione attenta, corretta e consapevole del fenomeno della violenza di genere e delle sue implicazioni culturali, sociali, giuridiche”.

Il documento propone, in particolare, di:

1. inserire nella formazione deontologica obbligatoria quella sul linguaggio appropriato anche nei casi di violenza sulle donne e i minori;
2. adottare un comportamento professionale consapevole per evitare stereotipi di genere e assicurare massima attenzione alla terminologia, ai contenuti e alle immagini divulgate;
3. adottare un linguaggio declinato al femminile per i ruoli professionali e le cariche istituzionali ricoperti dalle donne e riconoscerle nella loro dimensione professionale, sociale, culturale;
4. attuare la “par condicio di genere” nei talk show e nei programmi di informazione, ampliando quanto già raccomandato dall’Agcom;
5. utilizzare il termine specifico “femminicidio” per i delitti compiuti sulle donne in quanto donne e superare la vecchia cultura della “sottovalutazione della violenza”: fisica, psicologica, economica, giuridica, culturale;
6. sottrarsi a ogni tipo di strumentalizzazione per evitare che ci siano “violenze di serie A e di serie B” in relazione a chi subisce e a chi esercita la violenza;
7. illuminare tutti i casi di violenza, anche i più trascurati come quelli nei confronti di prostitute e transessuali, utilizzando il corretto linguaggio di genere come raccomandato dalla comunità LGBT;
8. mettere in risalto le storie positive di donne che hanno avuto il coraggio di sottrarsi alla violenza e dare la parola anche a chi opera a loro sostegno;
9. evitare ogni forma di sfruttamento a fini “commerciali” (più copie, più clic, maggiori ascolti) della violenza sulle donne;
10. nel più generale obbligo di un uso corretto e consapevole del linguaggio, evitare: a) espressioni che anche involontariamente risultino irrispettose, denigratorie, lesive o svalutative dell’identità e della dignità femminili; b) termini fuorvianti come “amore” “raptus” “follia” “gelosia” “passione” accostati a crimini dettati dalla volontà di possesso e annientamento; c) l’uso di immagini e segni stereotipati o che riducano la donna a mero richiamo sessuale” o “oggetto del desiderio”; d) di suggerire attenuanti e giustificazioni all’omicida, anche involontariamente, motivando la violenza con “perdita del lavoro”, “difficoltà economiche”, “depressione”, “tradimento” e così via; e) di raccontare il femminicidio sempre dal punto di vista del colpevole, partendo invece da chi subisce la violenza, nel rispetto della sua persona.

Tali proposte appaiono interessanti per diverse ragioni. Individuano con puntualità diversi livelli di distorsione nella narrazione della violenza di genere: quello di selezione delle notizie, di prospettiva adottata, di linguaggio utilizzato. Segnalano le cause delle rappresentazioni scorrette nella mancanza di consapevolezza del problema, nel rischio di strumentalizzazione e nello sfruttamento commerciale delle notizie. Suggestiscono percorsi formativi obbligatori per colmare i gap di conoscenza e consapevolezza. Rilevano pericolose forme di sessismo *sottile* nella minore visibilità femminile nei media e nella rappresentazione parziale delle soggettività femminili. Al tempo stesso, però, non indicano i percorsi utili per limitare strumentalizzazioni legate al peso commerciale della notizia, invocano un generico comportamento professionale consapevole e stilano un manifesto che non ha la forza normativa di un codice deontologico.

Restano poi delle difficoltà che il giornalismo da solo non può affrontare e per le quali la ricerca sociologica può avere un ruolo importante. Tra queste, ridurre l’ambiguità dei casi che rientrano sotto l’etichetta di femminicidio e la labilità dei confini delle definizioni esistenti, rendendo conto della complessità del fenomeno e della varietà di prospettive da cui guardarlo. Misurare l’estensione della violenza estrema contro le donne e delle sue varianti, dal momento che i dati non sono aggiornati, né estesi e non permettono di comprenderne le dimensioni reali. Valorizzare le diverse radici della violenza, che non si riducono ai soli squilibri di potere legati all’ordine patriarcale della prospettiva femminista e movimentista degli anni Settanta, ma possono riflettere

---

42 Annabella Nucara, Ovunque io vada muore qualcuno, Napoli, Luca Sossella, 2001.

anche l'evoluzione dei ruoli dell'uomo, della donna e della famiglia<sup>43</sup>. Dare per scontata la prevalenza della famiglia patriarcale e la subordinazione delle donne al potere degli uomini intesi come classe, infatti, non spiega tutti i casi di femminicidio e rischia di alimentare una narrazione parziale e semplicistica della violenza estrema contro le donne. Ancora, appare necessario valutare l'eventuale concomitanza di fattori individuali, situazionali, relazionali e culturali nei diversi casi di femminicidio, senza limitarsi agli uni (quelli individuali della rappresentazione mediale) o agli altri (quelli culturali della prospettiva femminista delle prime teorizzazioni sul tema).

Infine, la ricerca sociocomunicativa sul tema dovrebbe indagare non solo le rappresentazioni mediali e le narrazioni giornalistiche del fenomeno, per loro natura sintetiche e parziali, ma anche le radici delle routine produttive, le conseguenze sulle audience, il legame con i discorsi pubblici e politici, per rendere conto di una più ampia dimensione socioculturale che si riflette e talvolta alimenta narrazioni distorte e distorcenti.

---

43 Consuelo Corradi, Op. Cit.

## Per un cinema clitorideo vaginale. Il cinema collettivo femminista tra autocoscienza cinematografica, elaborazione teorica ed iscrizione della soggettività femminile

Samuel Antichi

Il saggio si pone l'obiettivo di esplorare il modo e la forma in cui i discorsi politici, le questioni teoriche e i pensieri elaborati dal femminismo in Italia negli anni Settanta abbiano segnato la produzione audiovisiva, una sperimentazione di pratiche filmiche di opposizione al sistema e allo sguardo egemonico, ai rapporti di dominio, atta a costruire esperienze di fondazione e formazione del soggetto femminile.

A partire dal 1968 e soprattutto durante gli anni Settanta si diffondono anche in Italia i pensieri del secondo femminismo, la cui attenzione viene posta verso il riconoscimento della differenza del soggetto femminile rispetto a quello maschile delineandone una propria specificità<sup>1</sup>. Un movimento quello femminista non unico e organizzato a livello centrale ma composto da molti gruppi, spesso differenti tra loro. La studiosa Elda Guerra ad esempio utilizza la declinazione plurale femminismi per "tentare di dare conto della pluralità delle forme, della molteplicità delle voci e dei gesti in cui si è incarnata l'espressione della soggettività femminile, in termini di soggettività politica"<sup>2</sup>. Ad accomunare i diversi gruppi e movimenti è l'opposizione ad ogni forma di dominio e una linea politica che si muove sulla base di sviluppo del lavoro collettivo.

Il primo movimento organizzato in Italia è il Movimento di Liberazione della Donna (Mld) nato nel 1970 e aperto anche agli uomini come potenziali alleati per la liberazione dell'oppressione economica, sessuale e sociale del soggetto femminile. Gli obiettivi primari proposti in un disegno di legge consistono nella legalizzazione dell'aborto, la liberalizzazione degli anticoncezionali e la creazione di asili-nido<sup>3</sup>.

Nell'estate del 1970 nasce anche il gruppo Rivolta femminile, con la pubblicazione a Roma e Milano del "Manifesto di rivolta femminile" redatto dalle giornaliste, scrittrici e attiviste Carla Lonzi, Carla Accardi ed Elvira Banotti. Il gruppo anticipa i punti focali che sarebbero poi appartenuti all'intero movimento femminista partendo da alcune pratiche come il separatismo e l'autocoscienza<sup>4</sup>. Donne di ogni età e di ogni condizione sociale si riuniscono in piccoli gruppi, uscendo così dall'isolamento familiare, cercando il confronto per raccontare le proprie singole esperienze, ponendo l'attenzione su temi come ad esempio il corpo e la sessualità. La politica in questo modo si sposta nel tempo e nel luogo della quotidianità. Attraverso la pratica dell'autocoscienza la casa si trasforma da simbolo dell'isolamento delle donne a spazio politico.

Nonostante la diffusione, la riflessione, lo scambio e l'approfondimento delle tematiche del movimento femminista si realizzino principalmente attraverso la parola scritta con la produzione di documenti, bollettini e volantini, con la pubblicazione di riviste settimanali o mensili e con un'intensa attività editoriale, anche il cinema diventa strumento atto a narrare e narrarsi, in maniera personale partendo dal sé, riconfigurando i modelli di riferimento e le modalità espressive. Dal momento che presupponeva per sua natura un processo di produzione collettivo il cinema appare infatti fin da subito un terreno fertile di ricerca e indagine in cui esplorare gli spazi della soggettività femminile<sup>5</sup>.

---

1 Per un'introduzione sui movimenti, le prospettive e i percorsi femministi nel corso degli anni Settanta in Italia si veda Teresa Bertilotti e Anna Scattigno (a cura di), *Il femminismo degli anni Settanta*, Roma, Viella, 2005; Aida Ribero, *Una questione di libertà. Il femminismo degli anni Settanta*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1999; Anna Rita Calabrò e Laura Grasso, *Dal movimento femminista al femminismo diffuso. Storie e percorsi a Milano dagli anni '60 agli anni '80*, Milano, Fondazione Badaracco, 2004; Beatrice Pisa e Stefania Boscato, *Donne negli anni Settanta: voci, esperienze, lotte*, Milano, Franco Angeli, 2012.

2 Elda Guerra, "Una nuova soggettività: femminismo e femminismi nel passaggio degli anni Settanta", in Teresa Bertilotti e Anna Scattigno (a cura di), *Op. Cit.*, pp. 25-67, p. 27.

3 Sull'operato e la politica del Mld si rimanda a Cfr. Beatrice Pisa, *Il Movimento di Liberazione della Donna nel femminismo italiano. La politica, i vissuti, le esperienze (1970-1983)*, Roma, Aracne, 2017.

4 Sui manifesti politici femministi si rimanda alla lettura del testo di Deborah Ardilli, *Manifesti femministi. Il femminismo radicale attraverso i suoi scritti programmatici (1964-1977)*, Milano, Morellini, 2018.

5 Per un'introduzione al cinema femminista e alle sue protagoniste dal muto fino alla contemporaneità si rimanda a Cfr. Veronica Pravadelli, *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, Roma, Laterza, 2014; Cfr. Lucia Cardone e Sara Filippelli (a cura di), *Filmare il femminismo: studi sulle donne nel cinema e nei media*, Pisa, Edizioni ETS, 2015. Per un approfondimento sul cinema sperimentale delle donne in Italia a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta si veda il prezioso contributo Giulia Simi, "(T)Essere Movimento. Donne in cerca di sé nel cinema sperimentale italiano tra anni Sessanta e Settanta", *Arabeschi*, n.° 8, luglio-dicembre 2016, pp. 71-73. Sul cinema femminile in lingua inglese, per un periodo che parte

Questo aspetto si evince chiaramente nel primo film concepito e realizzato all'interno del movimento femminista italiano, *L'aggettivo donna* del 1971. Nonostante venga firmato dal Collettivo femminista cinema-Roma è in realtà il film di diploma di Rony Daopoulo, allieva di origine greca del Centro sperimentale di cinematografia. La realizzazione del film di fine corso dà la possibilità alla regista, già nel gruppo di Rivolta femminile dal 1969 e poi nel collettivo di Lotta femminista, di fare un lavoro sul nascente movimento. Il film assume i connotati di un saggio teorico costituito da macro-sequenze riservate a differenti *tòpoi* della critica femminista. Il titolo sottolinea la sussidiarietà della donna nel contesto e nel sistema sociale fallocentrico, dimensione che si evince fin dal prologo del film in cui vengono mostrate una serie di rappresentazioni iconiche di figure femminili dipinte e scolpite per mano dell'uomo, identità femminili forgiate dalla cultura del patriarcato, dalla Gioconda alla figura femminile ritratta nel dipinto *Colazione sull'erba* di Édouard Manet del 1863. "Lacrime impietrite, donna che non ha linguaggio, che non ha volto, che non esiste", sottolinea la voce over<sup>6</sup>.

Seguono interviste ad anziane donne che anche a settanta e a ottanta anni sono costrette a continuare a svolgere lavori di fatica come trasportare le cassette al mercato. In questo caso la donna sia lavoratrice sia madre nell'impiego extra-casalingo non cerca una forma di emancipazione o di indipendenza ma un mezzo necessario per riuscire a mantenere i propri figli. Il collettivo intervista inoltre anche donne casalinghe chiuse nelle mura domestiche, relegate ad un ruolo e ad un modello imposto dalla società patriarcale e dall'educazione cattolica, universo in cui il matrimonio e la costruzione della famiglia sono le uniche alternative possibili. A conformare e ad uniformare il sistema egemone è anche l'impostazione e l'educazione scolastica dal momento che il bambino vive il modello uniformato del soggetto adulto. In una scena ad esempio le maestre insegnano ad alcune bambine a giocare con accessori della cucina o con elementi della dimensione domestica come il fornello, il ferro da stiro o la scopa<sup>7</sup>.

Oltre al lavoro, un altro tema affrontato all'interno del film è quello dell'aborto praticato in clandestinità attraverso alcune interviste realizzate a donne che raccontano e testimoniano la propria esperienza traumatica. Sin dalla prima sequenza, in cui una donna insieme ad altre espone la necessità di analizzare la propria vita per poter iniziare un percorso femminista, il film mostra come la pratica dell'autocoscienza sia fondamentale per portare alla luce la tipicità dell'oppressione femminile, per raccontarsi, riconoscersi ed elaborare una critica al sistema egemone e alle pratiche di dominio. Le donne ripartono dal sé, dalla propria singola esperienza da condividere con le altre per trovare elementi di unità e comunanza, svelando come venga perpetuato ed esercitato il dominio e il controllo della società patriarcale nel privato, nella relazione di coppia, nel rapporto sessuale così come nella famiglia. La critica politica delle donne parte quindi dalla sfera della domesticità e dall'universo privato per mostrarne gli effetti pubblici e oppressivi.

Il film si chiude con una carrellata di immagini di peni maschili delle statue marmoree del Foro Italico di Roma mentre riecheggia la celebre aria "**Madamina, il catalogo è questo**", contenuta nel Don Giovanni, nella quale Leporello rivolgendosi a Donna Elvira descrive e conta le conquiste e le preferenze in fatto di donne del proprio padrone. L'immagine finale ritrae invece un membro maschile in carne e ossa che fa esplicito riferimento al sistema patriarcale e fallocentrico ancora egemone che il femminismo combatte<sup>8</sup>.

Per presentare *L'aggettivo donna*, così come le future attività, tra cui, oltre la realizzazione di film di finzione e documentari, l'organizzazione di rassegne e proiezioni nelle scuole e nelle fabbriche, il Collettivo femminista cinema-Roma diffonde un Manifesto dal titolo *Per un cinema clitorideo vaginale*, in cui vengono esplicitate le motivazioni della formazione del collettivo:

I mezzi di comunicazione audiovisivi, per la loro larga diffusione, sono il più potente strumento usato dal potere allo scopo di influenzare il comportamento, i desideri, le scelte, il modo di pensare degli individui secondo canoni stabiliti dalle società, in cui regnano le condizioni moderne di produzione e il fallocratismo, per la loro conservazione. La gamma di stereotipi femminili proposti è sempre stata funzionale alle esigenze economiche e sociali di ogni particolare momento storico. Questo diventa ancora più evidente nella nostra epoca in cui i massmedia ci rappresentano in una unidimensionalità e parcellizzazione aberranti. [...] Useremo tutti i mezzi

---

dalle avanguardie degli anni Venti per arrivare fino agli anni Settanta, si vedano due testi cardine come Ann Kaplan, *Women and Film: Both Sides of the Camera*, London-New York, Routledge, 1983; Annette Kuhn, *Women's Pictures: Feminism and Cinema*, London-New York, Verso, 1982.

6 Cfr. Annamaria Licciardello, "Io sono mia. Esperienze di cinema militante femminista anni Settanta", Zapruder, vol. 39, gennaio-aprile 2016, pp. 86-93.

7 Cfr. Morgan Adamson, *Enduring Images: A Future History of New Left Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2018.

8 Cfr. Annamaria Licciardello, Op. Cit.

perché la nostra lotta non rimanga isolata tra le pareti domestiche, in cui da sempre ci hanno segregate, o in uno sterile dibattito nei gruppi di donne che si vanno formando. È IN QUESTO SENSO CHE CI INTERESSANO I MEZZI AUDIOVISIVI: per parlare con altre donne, per esprimere un nuovo modo di essere donna senza per questo volere imporre nuovi modelli.<sup>9</sup>

Nel 1973 il collettivo produce il secondo e ultimo film *La lotta non è finita*, realizzato da un gruppo di sole donne come indicato nella didascalia finale, “questo film è stato concepito, gestito, allevato, socializzato da una troupe composta interamente da donne”. Ritorna ancora una volta, fin dall’apertura in cui viene mostrato un gruppo di donne intento a parlare, l’importanza di rendersi consapevoli attraverso la pratica dell’autocoscienza, e quindi la condivisione della propria singola esperienza, dell’oppressione nell’ambiente domestico e nel contesto sociale-culturale. Uno degli aspetti centrali del film è infatti la necessità di elaborare nuove forme di azione politica che nascono dalla consapevolezza della propria condizione. Per concentrarsi su questo aspetto all’interno del film vengono mostrate le riprese realizzate in occasione delle Giornate Internazionali di lotta della donna svoltesi l’8 Marzo a Roma nel 1972 e nel 1973. Un gruppo di donne riunito su una terrazza commenta le immagini delle due manifestazioni in merito alle differenze di approccio nelle forme di lotta, di protesta e di azione femminista. Nella prima occasione viene mostrato un corteo che viene caricato dalla polizia, mentre l’anno seguente una serie di iniziative tenutesi nelle piazze della città attraverso musica, teatro di strada e altre modalità performative cercavano di aprire lo spazio per un dialogo con le altre donne<sup>10</sup>.

A seguito di una scissione tra il collettivo politico e il gruppo che ha realizzato il film, per motivi legati alla gestione e distribuzione di *La lotta non è finita*, che viene attribuito solamente alla Daopoulo, il Collettivo femminista di cinema si scioglie. Tuttavia, seguendo uno dei punti proposti nel Manifesto, ovvero la presentazione di film femministi in scuole, fabbriche, quartieri, cineclub per prendere contatti con altre donne, seppur successivamente allo scioglimento, Rony Daopoulo e Annabella Miscuglio organizzano a Roma nel 1976 la rassegna internazionale di cinema delle donne *Kinomata (Cinema-madre) La donna con la macchina da presa*. Come si evince dal testo di presentazione della rassegna *Kinomata* è:

Un viaggio attraverso la storia del cinema alla riscoperta della creatività della donna, del suo ruolo attivo, del suo porsi come soggetto e non solo come oggetto della pratica cinematografica [...] Questa rassegna, propone una ricerca parallela, da una parte un’indagine storica dei significati che assumono gli stereotipi femminili nel contesto sociale, economico e politico in Italia, attraverso uno sguardo panoramico sul cinema italiano, dall’altra un’analisi della cinematografia femminile internazionale a partire dalle origini del cinema.<sup>11</sup>

La parte portante della rassegna era caratterizzata da esempi contemporanei di cinema femminile come alcune opere realizzate da Chantal Akerman, Agnes Varda, Marguerite Duras, integrate da una retrospettiva sull’immagine della donna nel cinema italiano degli anni 60.

Nello stesso anno, nell’ambito degli Incontri internazionali del cinema di Sorrento, il collettivo napoletano le Nemesiache fondato da Lina Mangiacapre, pittrice, scrittrice e regista organizza la prima Rassegna internazionale del cinema femminista. Dal catalogo della Rassegna si legge:

Per noi cinema femminista significa un cinema fatto da donne per le altre donne. Un cinema in cui si afferma se stesse, la propria realtà, la propria storia. Un cinema che deve lottare sempre contro lo sfruttamento, l’uso, la deformazione, la commercializzazione, la riduzione dell’immagine della donna.<sup>12</sup>

Accanto alle proiezioni, la rassegna organizza dibattiti e incontri con registe, studiose e critiche cinematografiche in linea con quanto era successo pochi anni prima all’*Edinburgh Film Festival* del 1972 co-

---

9 Collettivo femminista cinema-Roma, “Per un cinema clitorideo vaginale. Manifesto”, 1973 (versione elettronica consultata il 19 giugno 2019 in <http://www.nelvento.net/archivio/68/femm/aggettivo.htm>).

10 Annamaria Licciardello, Op. Cit.

11 Annabella Miscuglio e Rony Daopoulo, *Kinomata: la donna nel cinema*, Bari, Dedalo, 1980, p. 3.

12 Le Nemesiache, *Mozione della I Rassegna del cinema femminista*, 29 settembre 1976, apud Annamaria Licciardello, Op. Cit., p. 89.

organizzato da Laura Mulvey, Lynda Myles e Claire Johnston, primo festival in Europa ad aver dedicato uno spazio interamente al cinema delle donne<sup>13</sup>.

A metà degli anni Settanta il cinema delle donne riflette sulle pratiche politiche e sulle tematiche affrontate dal femminismo come salute e sessualità, lavoro casalingo, ruolo della donna nel mondo del lavoro diventando oltre che luogo di confronto anche terreno di azione politica e strumento per la lotta per i diritti civili. Rosalia Polizzi, regista italoargentina, realizza i documentari e inchieste a sfondo sociale come *La donna è cambiata l'Italia deve cambiare* (1976) sulle lotte dell'Unione Donne in Italia per i diritti delle lavoratrici; *Non ci regalano niente* (1977) che a partire dalla lotta per l'aborto ripercorre la storia dell'Unione Donne dal secondo dopoguerra fino all'avvicinamento alle posizioni e ai principi del movimento femminista; *Madre, ma come?* (1977) che racconta la maternità in relazione a problemi quali la salute, il lavoro, gli asili nido, la contraccezione, l'aborto; *Madri e figli*, ancora del 1977 indaga il rapporto tra madri e figli, sull'aborto, sulla natalità e sul diritto alla scuola per i bambini.

Nel 1976 Dacia Maraini realizza invece *Aborto parlano le donne* e *Le ragazze di Capo Verde*, film che si concentra su una delle prime comunità di donne migranti in Italia, entrambi trasmessi dalla Rai. Nello stesso anno la Cooperativa arcobaleno, composta da sole donne, realizza *8 Marzo, giornata di festa e di lotta* mentre Anna Carini e Annabella Miscuglio si concentrano sul tema della maternità nel documentario *Il rischio di vivere*<sup>14</sup>. Tra i gruppi femministi il Collettivo Alice Guy si presenta come un gruppo di *autocoscienza cinematografica*, "Vogliamo tirar fuori da noi stesse, insieme, l'immaginazione, la fantasia, il nostro modo di vedere e sentire le cose, di comunicare con la cinepresa" sottolineano sulle pagine di Effe nel 1977<sup>15</sup>. Il collettivo promuove un cinema che sia femminista ma non immediatamente politico e di denuncia. Questo intento si concretizza nell'opera comico femminista *Affettuosamente ciak* (1977) unico film compiuto dal gruppo. A far parte del Collettivo Alice Guy è anche Isabella Bruno che aveva realizzato precedentemente film riguardanti il movimento femminista come *Donne emergete* (1975), un reportage sul movimento femminista a Roma, ed *È solo a noi che sta la decisione* (1976) un film che focalizza l'attenzione nuovamente sulla tematica dell'aborto<sup>16</sup>.

Come ultimo caso di studio vorrei invece focalizzare l'attenzione su un film che provocò un acceso dibattito all'epoca della sua realizzazione, e che continua ad avere una forte risonanza anche nel contemporaneo<sup>17</sup>, ovvero *Un processo per stupro* realizzato da donne appartenenti al Collettivo femminista cinema-Roma come Maria Grazia Belmonti, Anna Carini, Rony Daopoulo, Paola De Martiis, Annabella Miscuglio e Loredana Rotondo. Il film fu trasmesso il 26 aprile del 1979, con replica ad ottobre, in seconda serata su Rai2 (Rete 2).

L'anno precedente le autrici avevano filmato il Convegno internazionale sulla violenza contro le donne tenutosi alla Casa delle donne a Roma. Nelle giornate di dibattito e confronto durante il convegno uno dei principali argomenti discussi fu proprio quello legato alla giustizia in caso di stupro, che fino al 1996 rimarrà a far parte dei delitti contro la moralità pubblica e il buon costume e non un crimine contro la persona, mentre il matrimonio riparatore verrà abrogato definitivamente solo nel 1981. Tuttavia, il video-diario delle giornate del convegno sembra, agli occhi delle autrici stesse, incompleto e autoreferenziale, non adatto a un pubblico televisivo. "Questo lavoro ci lasciò una curiosità insopprimibile di comprendere cosa c'era dietro le parole di quelle donne"<sup>18</sup>, ricorda Loredana Rotondo.

Per questo motivo nasce l'idea di portare le telecamere all'interno dell'aula del Tribunale di Latina e riprendere il processo nel quale l'avvocata Tina Lagostena Bassi è impegnata nella difesa di Fiorella, ragazza di diciotto anni stuprata da quattro uomini. Il film si apre mostrando un breve preludio in cui la madre di uno dei violentatori, davanti al palazzo del Tribunale, inveisce contro la giovane rea di aver provocato il figlio, sposato. Secondo la donna, l'uomo sarebbe invece innocente dal momento che non ha ucciso nessuno considerando poi che tradire la moglie è una cosa che fanno tutti.

13 Per un approfondimento si rimanda a Lucy Reunolds, "Whose History?' Feminist Advocacy and Experimental Film and Video", in Sue Clayton e Laura Mulvey (a cura di), *Other Cinemas: Politics, Culture and Experimental Film in the 1970s*, London-New York, Tauris, 2017, p. 142.

14 Cfr. Annamaria Licciardello, Op. Cit.

15 Gruppo cinema Alice Guy, "Tentando il cinema", Effe, vol. 4, aprile 1977, p. 34.

16 Cfr. Annamaria Licciardello, Op. Cit.

17 A quarant'anni di distanza è stata inoltre realizzata una trasposizione teatrale *Processo per stupro* (2018) per la regia di Renato Chiocca.

18 Tratto dalla traccia audio del documentario di Collettiva Femminista di Sassari per la regia di Sara Filippelli, *Sguardi in divenire. Processo per stupro 30 anni dopo* (2009), apud Sara Filippelli, "Le ragazze con il videotape. La tv secondo Loredana Rotondo", Bianco e nero, vol. 571, 2011, pp. 97-108, p. 100.



Il processo, le cui udienze si tennero tra maggio e giugno del 1978, comincia con l'offerta proposta dagli avvocati degli imputati di un risarcimento di due milioni di lire per il danno subito dalla ragazza. L'avvocata rifiuta la mazzetta dal momento che è incommensurabile il danno subito dalla giovane e chiede simbolicamente una Lira da devolvere alla Casa delle donne. La cronaca degli interrogatori viene ripresa da due telecamere che seguono gli avvocati, gli imputati, la corte e la vittima. Nella prima fase del processo la macchina a mano provoca delle riprese confuse. Sembra mancare un vero e proprio piano di regia. Come afferma la stessa Rotondo, "mentre stavamo lì in ginocchio, con il microfono in mano, andavamo dietro a questa cosa in maniera abbastanza spaesata, stranita. Le telecamere rischiavano di seguire la stessa cosa, di non riuscire a scindere il racconto dall'emozione"<sup>19</sup>. Le autrici decidono di conseguenza di fissare una macchina da presa su cavalletto per inquadrare la corte e gli avvocati mentre l'altra sarebbe stata invece libera di muoversi e di creare un maggiore impatto emotivo e affettivo. Il collettivo rifiuta qualunque tipo di forma che avrebbe provocato spettacolarizzazione come il colore, l'accompagnamento musicale o l'intermezzo di una voice over. Come afferma Rotondo, "il pubblico è molto più coinvolto e responsabilizzato senza guide o presentatori, il linguaggio è più rispettoso e lascia libertà di interpretazione"<sup>20</sup>.

Con l'andamento del processo emerge in maniera tragica come la donna da vittima divenga imputata, accusata di aver provocato il comportamento dell'uomo. Oltre agli stupratori sono gli avvocati difensori a muovere accuse e insinuazioni nei confronti della donna, facendo domande improprie e non attinenti, specialmente concernenti il trascorso della giovane, per verificare l'attendibilità della sua dichiarazione e della sua condotta. Questi cercano di dipingere la vittima come una ragazza di facili costumi abituata a prostituirsi in cambio di piccoli favori come di qualche sigaretta o di una consumazione al bar. È l'avvocata stessa che nell'arringa finale chiede che venga resa loro giustizia come donne accusando i continui e consueti abusi ricevuti. "Che cosa intendiamo quando chiediamo giustizia come donne? Noi chiediamo che anche nelle aule dei tribunali si modifichi quella che è la concezione socio-culturale del nostro paese, si cominci a dare atto che la donna non è un oggetto", sentenza Lagostena Bassi.

L'arroganza degli avvocati difensori rispecchia il pensiero comune figlio di un'arretratezza culturale nei confronti di un'istanza che viene portata per la prima volta dal movimento femminista all'interno del dibattito pubblico conquistando notevole risonanza. Uno degli avvocati difensori nell'arringa finale dichiara:

Che cosa avete voluto? La parità dei diritti. Avete cominciato a scimmiettare l'uomo. Voi portavate la veste, perché avete voluto mettere i pantaloni? Avete cominciato con il dire abbiamo parità di diritto, vi siete messe voi in questa situazione. E allora ognuno purtroppo raccoglie i frutti che ha seminato. Se questa ragazza fosse stata a casa, non si sarebbe verificato niente.

Le parole degli uomini vengono alternate con le immagini dei volti e delle donne presenti in aula. La macchina da presa coglie le espressioni attonite e sconcertate, soffermandosi inoltre sulle reazioni dell'avvocata immortalata mentre si copre il volto con le mani o scuote la testa.

Successivamente, le stesse autrici di *Processo per stupro* progettano un film inchiesta sulla prostituzione dal titolo *AAA Offresi*, che si sarebbe dovuto incentrare non sulla figura della donna ma su quella del cliente. Una camera nascosta avrebbe dovuto riprendere gli incontri di una giovane prostituta francese di nome Veronique, consapevole della presenza dell'apparecchio cinematografico, con i propri frequentatori, dei quali veniva nascosto il volto, ignari di essere filmati. Tuttavia, il programma non andò mai in onda perché bloccato dalla censura. In aggiunta, le stesse autrici insieme a Massimo Fichera, all'epoca direttore di Rai2, furono accusati di violazione della privacy e sfruttamento della prostituzione, per poi venire assolti con formula piena nel 1994<sup>21</sup>.

Per concludere, l'interazione tra il movimento, la critica femminista ed il cinema delle donne produce anche in Italia negli anni Settanta una situazione di profonda complicità tra produzione filmica ed elaborazione teorica. Attraverso una riflessione sull'immagine della donna nel cinema e sulle possibilità della pratica

19 Ivi, p. 101-102.

20 Ivi, p. 103.

21 Sul progetto e sul "caso" che è stato montato intorno al film si veda ad esempio la testimonianza redatta dalle stesse autrici. Cfr. Loredana Rotondo et alii, "Vogliamo che 'AAA offresi' sia visto da tutti", *Effe*, vol. 17, aprile 1981, (versione elettronica, consultata il 19 giugno 2019 in <http://efferivistafemminista.it/2014/11/vogliamo-che-aaa-offresi-sia-visto-da-tutti/>)

cinematografica femminista che può offrire un'immagine diversa della soggettività femminile, il femminismo incontra la teoria del cinema in linea con gli studi della nascente *Feminist film theory*<sup>22</sup>.

Il cinema, specialmente attraverso la forma del documentario, oltre portare testimonianza delle politiche e delle tematiche del movimento, come ad esempio salute, sessualità, lavoro, filmando incontri, cortei e manifestazioni, diventa terreno di confronto e di azione politica così come di elaborazione teorica dove lo spazio pubblico viene contrapposto al contesto casalingo, dove le scene del quotidiano subiscono un processo di riconfigurazione e il privato diventa politico. Le fasi produttive e di realizzazione sono strettamente interconnesse alla pratica dell'autocoscienza. Gruppi di donne unite nell'atto di raccontarsi cercano di far emergere, dal confronto, la propria soggettività femminile, la propria individualità sottraendola all'interpretazione che ne dava la cultura maschile e la logica fallico-repressiva<sup>23</sup>. Questo confronto consente di superare l'isolamento individuale, dovuto storicamente all'emarginazione a cui era destinata la donna nel contesto familiare, facendo emergere nuove forme di soggettività femminile. Il cinema delle donne opponendosi alle logiche del sistema egemone e dominante definisce le donne come soggetti politici.

Il cinema dei collettivi parte dall'esperienza dei singoli, dalla condizione specifica di essere donna nella società contemporanea, per elaborare una prospettiva critica atta a far riflettere sulle forme e pratiche del femminile<sup>24</sup>. Uno strumento per esprimere la creatività, la fantasia, la costruzione di un immaginario così come per proporre una riflessione sui legami fra scritture audiovisive e processo di auto-scrittura di sé, scrittura di una nuova microstoria.

---

<sup>22</sup> Per un'introduzione alla Feminist Film Theory si rimanda all'antologia contenente sia saggi fondativi scritti negli anni Settanta sia approfondimenti e riflessioni contemporanee. Cfr. Sue Thornham (a cura di), *Feminist Film Theory: A Reader*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1999.

<sup>23</sup> Cfr. Veronica Pravadelli, Op. Cit.

<sup>24</sup> Cfr. Annamaria Licciardello, Op. Cit.

## La prospettiva di genere nello studio del bullismo, attraverso la Teoria dell'Attaccamento: l'indagine psicosociale e l'esperienza clinica

Vanda Fontana e Elisabetta Scalisi

### Introduzione

La ricerca psicosociale qui presentata è stata realizzata attraverso una metodologia mista: sperimentale e studio del caso. Per lo studio empirico, sono stati raggiunti studentesse e studenti liceali. L'ipotesi generale è la seguente: *il bullismo di genere come predittore di violenza di genere*. Le ipotesi correlate sono: a) *l'attaccamento insicuro correla con l'aver subito atti di bullismo*; b) *esistono differenze di genere dal punto di vista delle competenze relazionali*; c) *l'attaccamento insicuro si manifesta anche attraverso minori competenze relazionali*.

Per lo studio di caso, è stato ampiamente indagata la storia di un soggetto in età scolare e quella della coppia genitoriale. Per la metodologia, sono stati utilizzati il colloquio clinico, la psicoterapia individuale, familiare e di coppia, in setting differenziati (attraverso la tecnica della *narrazione*). L'orientamento della ricerca è quello della Teoria dell'Attaccamento e della Psicoterapia Cognitiva. I risultati riportati supportano due ipotesi: a) *le scarse competenze relazionali sono un predittore di bullismo, sia esso subito che agito*; b) *il bullo agisce secondo uno Stile di Attaccamento tipo A, mentre la vittima di bullismo manifesta uno Stile di Attaccamento tipo C. In tale dinamica relazionale prevale il Sistema Motivazionale Agonistico ed è disattivato quello Cooperativo*.

Lo studio empirico ha indagato la relazione tra "competenze relazionali" degli adolescenti e l'essere stati vittima di atti di "bullismo", con particolare riferimento al "bullismo omofobico". Sulla base di una precedente indagine pilota –*tesi di laurea di Elisabetta Scalisi*<sup>1</sup>– è stato ampliato il campione iniziale con la stessa metodologia di ricerca. L'analisi dei dati con il software SPSS per Windows ha rivelato correlazioni significative. Vengono presentati nove strumenti self-report con cui è stato indagato il bullismo dalla parte della vittima e il bullismo omofobico, il Well-Being Questionnaire (W-BQ12<sup>2</sup>), la Scala dell'Autocritica verso sé stessi (FSCRS<sup>3</sup>), la Scala degli Stati d'Animo Positivi (TPSA<sup>4</sup>), la Scala della Sicurezza nei Contesti Sociali (SSPS<sup>5</sup>). Per l'applicazione psicometrica della *Teoria dell'Attaccamento*, è stato utilizzato uno strumento multifattoriale in riferimento ai genitori (IPPA-G) e al gruppo dei pari (IPPA-P), ossia l'Inventory of Parent and Peer Attachment (IPPA-G- e IPPA-P<sup>6</sup>). I risultati supportano in modo statisticamente significativo la tesi secondo la quale *un attaccamento di tipo insicuro correla con l'aver subito atti di bullismo*, in quanto *un attaccamento di tipo insicuro compromette le competenze relazionali*. La *differenza di genere* rilevata nell'analisi dei dati è significativa: le ragazze hanno ottenuto un punteggio maggiore rispetto ai ragazzi in termini di "competenze relazionali".

Per Bullismo di Genere si intende una forma di violenza agita nella maggior parte dei casi da un ragazzo nei confronti di una ragazza o di persona con orientamento sessuale diverso da quello biologico o percepito tale. A tale scopo ricordiamo la definizione di "violenza sulle donne": "ogni atto di violenza fondato sul genere che comporti o possa comportare per la donna danno o sofferenza fisica, psicologica o sessuale, includendo la minaccia di questi atti, coercizione o privazioni arbitrarie della libertà, che avvengano nel corso della vita pubblica o privata"<sup>7</sup>. La Convenzione di Istanbul chiarisce il significato di genere: "l'insieme dei ruoli, comportamenti, attività e attributi socialmente costruiti che una determinata società considera appropriati per

---

1 Elisabetta Scalisi, Attaccamento e competenze relazionali in adolescenza e preadolescenza: Uno studio empirico, Tesi di Laurea Triennale in Scienze dell'Educazione e la Formazione, presentata presso La Sapienza, Università degli Studi di Roma, Facoltà di Medicina e Psicologia, 2017.

2 Bradley, W-BQ12; 1994.

3 Gilbert et al., FSCRS; 2004.

4 Gilbert et al., TPAS, 2008.

5 Gilbert et al., SSCS; 2009.

6 Armsden e Grenberg, IPPA-G e IPPA-P; 1987.

7 "Art.1", Declaration on the elimination of violence against women, adottata dall'Assemblea Generale delle Nazioni Unite, 20 dicembre 1993, New York.

donne e uomini”<sup>8</sup>. Secondo la Teoria dell’Attaccamento<sup>9</sup> (TA), i Sistemi Motivazionali Interni (SMI) rappresentano le caratteristiche motivazionali e comportamentali di ciascun individuo<sup>10</sup>. Nel bullismo tali caratteristiche sono: a) la rappresentazione dell’Altr\* come di persona inferiore a sé (stereotipo dell’Eterosessualità), b) la diversità percepita come minaccia piuttosto che come richiesta, che attiva il Sistema Motivazionale Agonistico rispetto al Sistema Motivazionale dell’Accudimento. La persona su cui è agita la violenza può reagire – come nell’Attaccamento Invertito– ricercando la vicinanza dell’autore di bullismo come richiesta della vicinanza dell’Altr\*: un vero e proprio cortocircuito per il Sistema dell’Attaccamento, associato all’incapacità di reagire, per chi lo subisce, al Sistema Agonistico dell’Autore di Bullismo. Importante, da questo punto di vista, il dato ISTAT 2007 secondo cui il 70-80% delle donne uccise sono state precedentemente maltrattate.

La violenza infatti, secondo la TA, comporta l’attivazione congiunta del Sistema di Attaccamento e del Sistema Agonistico – nonché di quello Sessuale, in presenza della relativa forma di violenza – per effetto della disattivazione del Sistema di Accudimento e del Sistema Cooperativo. I Sistemi Motivazionali Interni agiscono attraverso i MOI (Modelli Operativi Interni) che sono filtri per elaborare le informazioni recepite e base delle capacità cognitive. Essi sono condizionati dalle memorie relative alle relazioni con il proprio caregiver o FdA (Figura di Attaccamento). I MOI si attivano specialmente in situazioni di pericolo, creando aspettative in situazioni analoghe per il futuro. Si distinguono quattro tipi di Patterns di Attaccamento, uno dei quali può considerarsi normale, sano, adattato all’ambiente e competente sia dal punto di vista cognitivo che emotivo e sociale: chiamiamo, tale tipo, Attaccamento Sicuro (Tipo B); gli altri tre tipi deviano dalla normalità. Sono l’Attaccamento Insicuro di tipo A, C e D<sup>11</sup>. Sono stati individuati i cosiddetti Indicatori comportamentali della Sicurezza, dall’infanzia all’età adulta, in cui il SMI dell’Accudimento è in genere disattivato nell’infanzia, parzialmente disponibile nell’adolescenza, pienamente attivato nell’età adulta.

#### Schema degli stili di attaccamento<sup>12</sup>

L’Attaccamento Sicuro (Tipo B) implica il sentirsi progressivamente a proprio agio in assenza di figure extrafamiliari, passando dall’infanzia all’età adulta; sentirsi progressivamente autonom\* nell’esplorazione dell’ambiente; capace di richiedere la vicinanza fisica ed emotiva della famiglia, poi del gruppo dei pari; essere in grado di modulare le proprie emozioni negative e positive sulla base del contesto e della disponibilità emotiva del contesto; essere sufficientemente coes\* in famiglia e nel gruppo di pari; sufficientemente empatic\* e fiducios\* verso le FdA; tollerare progressivamente la separazione prolungata dalle FdA e al lutto. Dalla posizione di chi ricerca la “base sicura”, è progressivamente in grado di essere “base sicura” per Altr\*.

L’Attaccamento Insicuro coercitivo o ambivalente di Tipo C, si caratterizza per l’imprevedibilità delle risposte ricevute dalla FdA tale da determinare nel bambino prima e nell’adulto poi un rifiuto e al contempo la ricerca del contatto con la FdA. Il bambino manca di esplorazione, rifiuta il contatto con l’estraneo, è preso dallo sconforto alla ricomparsa della madre, manifesta reazione di rabbia e aggressività, amore e dipendenza verso la FdA. Da adulto tende ad avere fiducia nel gruppo dei pari, ma non di sé. Prova emozioni caratterizzate da reazioni eccessive per intensità sia positive che negative.

8 Convenzione di Istanbul, 2011, ratificata in Italia nel 2013.

9 John Bowlby, *Attaccamento e perdita*: vol. 1. *L’attaccamento alla madre*, 2.<sup>a</sup> ed., Torino, Bollati Boringhieri, 1999; John Bowlby, *Attaccamento e perdita*: vol. 2. *La separazione dalla madre*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000; John Bowlby, *Attaccamento e perdita*: vol. 3. *La perdita della madre*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000; John Bowlby, *Una base sicura*, Milano, Raffaello Cortina, 1989; John Bowlby, *Costruzione e rottura dei legami affettivi*, Milano, Raffaello Cortina, 1982.

10 Giovanni Liotti e Fabio Monticelli, *I Sistemi Motivazionali nel dialogo clinico*, Milano, Raffaello Cortina, 2008.

11 Mary D. Ainsworth, “Attachment: retrospect and prospect”, in Colin Murray Parkes e Joan Stevenson-Hinde (orgs.), *The place of attachment in human behaviour*, [London], Tavistock, 1982; Mary D. Ainsworth e B. A. Witting “Attachment and exploratory behaviour of one-year olds in a Strange Situation”, in B.M. Foss (org.), *Determinants of infant behaviour*, vol.4, [London], Methuen, 1969, pp. 11-136.

12 Mary Main et alii, “Predictability of attachment behaviour and representational processes at 1, 6, and 18 years of age: The Berkeley Longitudinal Study”, in E. Klaus et alii (orgs.), *Attachment from Infancy to Adulthood*, [New York], Guilford Press, 2005, pp. 245-304; Mary Main, “Metacognitive knowledge, metacognitive monitoring, and singular (coherent) vs. multiple (incoherent) model of attachment.”, in Colin Murray Parkes et alii (orgs.), *Attachment across life cycle*, [London-NY], Routledge, 1991; Mary Main e E. Hesse, “Parents’ unresolved traumatic experiences are related to infant disorganized attachment status: Is frightened and/or frightening parental behaviour the linking mechanism?”, in Mark T. Greenberg et alii (orgs.), *Attachment during the preschool years: Theory, research and intervention*, [Chicago], University of Chicago Press, 1990, pp. 161-182.

L'Attaccamento Insicuro evitante di Tipo A, si caratterizza per la strategia di evitamento della FdA: il bambino rifiuta il contatto fisico con la madre, tende a nascondere i propri stati emotivi; avendo una elevata sensibilità alla paura si comporta come se non la avvertisse. Infatti, studi importanti hanno rilevato che i livelli di cortisolo sono più alti degli altri gruppi, ovvero si tratta di soggetti in stato perenne di allerta. Gli evitanti esplorano l'ambiente, sembrano autonomi, accettano volentieri l'interazione con l'estraneo. Non mostrano sconforto in assenza della FdA né in presenza di separazioni e lutto. Da adulti tendono ad avere fiducia in sé stessi, non nel gruppo dei pari, si comportano come se fossero sicuri e indipendenti.

L'Attaccamento Insicuro disorientato/disorganizzato di Tipo D/D<sup>13</sup> si caratterizza per l'indifferenza verso la FdA. Il bambino va verso la madre ma con il viso rivolto altrove, cerca il contatto ma poi appare indifferente. Mostra comportamenti tipici del Tipo A e del Tipo C. È un\* bambin\* che non ha ricevuto cure adeguate dalla FdA o è stato trascurato. Nella maggioranza dei casi ha subito abusi sessuali e/o maltrattamenti dalla FdA. Quest'ultima appare spaventata a causa di traumi o lutti irrisolti e allo stesso tempo spaventante, incute paura al piccolo. Il rapporto madre-figli\* è confusionale: pur spaventat\*, la bambina/il bambino cerca il conforto dalla madre, ma essa stessa è la causa della paura dell'infante. In adolescenza, la ragazza/il ragazzo può reagire alla percezione della richiesta dell'Altr\* con il Sistema Agonistico al posto del Sistema di Accudimento, a causa della confusione tra la percezione di Sé e dell'Altro.

Rispetto alla rilevanza che gli studi sul bullismo di genere potranno avere su quelli relativi alla violenza di genere, questo tipo di attaccamento in particolare<sup>14</sup> spiegherebbe il passaggio, in età adulta, dal ruolo di vittima a quello di carnefice, rispetto al maltrattamento ricevuto. È stato osservato che in situazioni particolari, caratterizzate da scarsità di cure parentali e/o trascuratezza, il Sistema Motivazionale dell'Accudimento viene sollecitato precocemente, dando luogo al cosiddetto "Attaccamento Invertito": il bambino o l'adolescente reagisce all'assenza di cure parentali, attraverso la messa in atto di strategie relazionali finalizzate all'ottenimento della vicinanza della FdA, in modo indiretto e strumentale. Esso può manifestarsi sia in assenza reale di cure parentali che in condizioni di deprivazione materna o a causa di lutti e depressione della FdA. La particolarità del meccanismo che sta alla base del Tipo D/D risiede nel fatto che tale stile di A si produce in presenza di reiterate vessazioni. Parimenti dicasi per il bullismo di genere: se il comportamento del bullo non viene interrotto, esso produce il medesimo danno sulla vittima, ossia l'incapacità di uscire dal rapporto vessatorio.

Siamo in grado di comprendere adesso la fiducia che le autrici del presente studio ripongono nella TA: il paradigma teorico descritto fornisce valide argomentazioni e prove empiriche relative all'autore del comportamento violento, da una parte, e alla vittima dall'altra, evidenziando in particolare i MOI che spingono una persona ad accettare il comportamento violento di un'altra persona, al di là delle differenze culturali e di eventuali disturbi psichici. In caso di conflitto, se entrambe le parti sono in grado di discutere e si riconoscono come persone sullo stesso livello, si attiva il Sistema Cooperativo. In caso di situazione impari, in cui le persone non si considerano di pari livello e in assenza di reciprocità, si genera violenza. Il SMI Agonistico è associato infatti alla disattivazione del SMI Cooperativo.

Siamo convinte, come Hannah Arendt<sup>15</sup>, che la violenza stia al posto del pensiero: dal nostro punto di vista, la violenza sta anche al posto del conflitto ed è l'alternativa alla cooperazione, alla negoziazione, alla condivisione e alla mediazione.

<p><b>CONFLITTO</b> Sistema Cooperativo Consenso alla lotta in entrambe le parti Forze pari in campo Esiti alterni (ora prevale l'uno, ora prevale l'altra) Non c'è sottomissione o annientamento della parte perdente</p>	<p><b>VIOLENZA</b> Sistema Agonistico Non c'è consenso Forze dispari Prevale sempre una parte: esito prevedibile Chi soccombe viene sottomesso al vincente, riceve un danno all'incolumità fisica/psicologica/ sessuale/economica</p>
--	---

<sup>13</sup> Giovanni Liotti, *La discontinuità della coscienza. Etiologia, diagnosi e psicoterapia dei disturbi dissociativi*, Milano, Franco Angeli, 2007.

<sup>14</sup> Mary D. Ainsworth, *Modelli di attaccamento e sviluppo della personalità: Scritti scelti*, Milano, Raffaello Cortina, 2006.

<sup>15</sup> Hannah Arendt, *La banalità del male*. Eichmann a Gerusalemme, Milano, Feltrinelli, 1964.

Le parti si controllano e riconoscono reciprocamente	Una delle parti è controllata costantemente dall'altra e la teme
--	--

La relazione tra i due sistemi è evidente. Di seguito uno schema riassuntivo delle principali funzioni (Tabella 1):

Tabella 1: CONFLITTO vs VIOLENZA

## La ricerca

### *Il Disegno Sperimentale*

Il campione è costituito da 202 studenti e studentesse, in età compresa fra i 14 e i 18 anni, iscritti ad un liceo scientifico.

L'indagine è stata condotta utilizzando un questionario cartaceo, composto da nove strumenti self-report<sup>16</sup>.

Le scale utilizzate sono le seguenti:

- Informazioni sociodemografiche<sup>17</sup>

Il questionario ha vagliato le informazioni sociodemografiche sia più generali, come il genere, l'età, la nazionalità e la residenza, che più specifiche e personali, come: il livello di formazione più alto completato, la condizione economica, l'orientamento politico e l'interesse per la politica. Inoltre, si rilevano informazioni nell'ambito della religione, in particolare l'educazione religiosa ricevuta, l'interesse per questa e il rispetto dei precetti previsti.

- Scala del Bullismo<sup>18</sup>

È composta da tre item che valutano le tre dimensioni dell'essere vittima di bullismo attraverso la scala Likert da 1 (Mai) a 5 (Molto spesso):

- vittima di bullismo ("A scuola ti è mai capitato di essere preso/a in giro, molestata/o, minacciata/o dalle compagne e/o dai compagni di scuola?");

- vittima di bullismo omofobico nello sport ("A scuola ti è mai capitato di essere presa/o in giro, minacciata/o, molestata/o, fisicamente per il fatto di essere (essere ritenuta/o) lesbica, gay o bisessuale dalle compagne e/o dai compagni di scuola?");

- vittima bullismo omofobico nello sport ("Durante le attività sportive ti è mai capitato di essere presa/o in giro, minacciata/o o molestata/o fisicamente per il fatto di essere – o essere ritenuta/o – gay, lesbica o bisessuale dalle compagne e/o dai compagni di scuola?");

- Well-Being Questionnaire short-form<sup>19</sup>

È una forma ridotta del questionario Well-Being Questionnaire.

La scala usata nel presente studio è composta da 12 item che valutano le tre dimensioni del benessere, più un punteggio totale. È valutata grazie ad una Scala Likert da 1 (Mai) a 3 (Sempre).

Le dimensioni indagate sono:

- Benessere positivo
- Benessere negativo
- Energia

- Scala dell'Autocritica verso sé stessi<sup>20</sup>

La *self-criticizing, self-attacking and self-reassuring scale* si compone, nella sua versione originale, di 22 item che misurano i pensieri e le emozioni che le persone provano nel momento in cui le cose "non vanno per il verso giusto". Nel presente studio è stata utilizzata una versione ridotta di tale scala composta da 12 item totali. Ai soggetti è richiesto di indicare, su una scala Likert a 5 punti (da 0 "per niente vera per me" a 4 "totalmente vera per me") il proprio grado di accordo rispetto a quanto ritengono vere le affermazioni proposte.

Tale scala individua tre dimensioni:

- *Inadequate-self* (inadeguatezza)

16 Si ringrazia il professor Roberto Baiocco, professore associato presso il Dipartimento di Psicologia dei Processi di Sviluppo e Socializzazione dell'Università degli Studi di Roma La Sapienza, per il contributo alla ricerca nello svolgimento delle analisi dei dati.

17 Questa scala è stata costruita da Roberto Baiocco, professore associato presso il Dipartimento di Psicologia dei Processi di Sviluppo e Socializzazione dell'Università degli Studi di Roma La Sapienza.

18 Questa scala è stata costruita da Roberto Baiocco, professore associato presso il Dipartimento di Psicologia dei Processi di Sviluppo e Socializzazione dell'Università degli Studi di Roma La Sapienza.

19 Bradley, W-BQ12; 1994.

20 Gilbert et al., FSCRS; 2004.

- *Heated-self* (odio del sé)

- *Reassured-self* (autorassicurazione)

• Scala degli stati d'Animo Positivi<sup>21</sup>

La scala degli stati d'animo positivi valuta l'intensità con cui le persone provano emozioni o stati d'animo positivi. Tale scala si compone di 18 item che prevedono risposte su una scala Likert a 5 passi (da 0 "per niente comune per me" a 4 "totalmente comune per me") e individuano tre sottodimensioni:

- emozioni attivanti;

- rilassanti;

- stati d'animo riferibili alla sicurezza e al contenimento;

• Scala della Sicurezza nei Contesti Sociali<sup>22</sup>

Lo strumento è composto da 11 item che valutano, attraverso una scala Likert a 5 punti da 1 "Quasi mai" a 5 "Quasi sempre", il grado in cui un individuo percepisce come sicuro, accogliente e rassicurante il contesto sociale in cui vive.

• IPPA-G e IPPA-P<sup>23</sup>

Inventory of Parent and Peer Attachment è uno strumento multifattoriale che misura il tipo di attaccamento in adolescenza in riferimento ai genitori (IPPA-G, 28 item) e al gruppo dei Pari (IPPA-P, 25 item) e indaga le dimensioni di alienazione, comunicazione e fiducia. Nella consegna si chiede alla/al partecipante di scegliere un solo genitore e riferirsi a lei/lui in tutte le domande.

Nello specifico, la dimensione della:

-Fiducia misura l'accordo di mutua comprensione e il rispetto nella relazione di attaccamento;

- Comunicazione misura l'estensione e la qualità della comunicazione;

- Alienazione misura i sentimenti di rabbia e di alienazione interpersonale;

### *I risultati*

Vengono riportate di seguito le correlazioni statisticamente significative date dall'incrocio fra la variabile genere e le altre variabili in ordine decrescente. Il genere si correla primariamente con il benessere negativo (-0,571) e tale valore riflette una forte intensità. Successivamente si evidenzia la correlazione con gli affetti positivi rilassati (0,398). Per avere una più dettagliata descrizione di tali fenomeni, è stata utilizzata la tecnica statistica dell'Anova per osservare come variano le medie dei gruppi della variabile genere (i maschi e le femmine) relativamente alla variabile in esame, in questo caso gli affetti positivi rilassati. Dalle analisi si evince che il confronto tra le medie è statisticamente significativo, ovvero viene riportata una differenza rilevante nella varianza delle medie dei gruppi. Tale significatività si mostra nel punteggio medio maggiore delle femmine (15,22) rispetto a quello dei maschi (11,53) (Tabella 2).

		Media
Affetti positivi rilassati	M	11,53
	F	15,22
Significatività		0,000

**Tabella 2:** Valori medi del genere negli affetti positivi rilassati

Seguono di importanza le correlazioni del genere con l'inadeguatezza del sé (-0,278) e con la gentilezza verso sé stessi (0,246) che possono essere meglio analizzate dalle analisi dell'Anova. La variabile dell'inadeguatezza del sé confrontata con i due gruppi del campione raggruppati in base al genere evidenzia che i maschi (6,90) hanno un punteggio maggiore rispetto alla media delle femmine (4,78) (Tabella 3). La percezione di inadeguatezza dei maschi all'interno di tale campione è minore rispetto alle femmine.

<sup>21</sup> Gilbert et al., TPAS, 2008.

<sup>22</sup> Gilbert et al., SSCS; 2009.

<sup>23</sup> Armsden e Grenberg, IPPA-G e IPPA-P; 1987.

		Media
Inadeguatezza del sé	M	6,9
	F	4,78
Significatività		0,000

Tabella 3: Valori medi del genere nella inadeguatezza del sé

I punteggi finora rilevati a favore delle ragazze vengono confermati anche nell'ultima variabile appartenente alla scala dell'autocritica, in cui la gentilezza verso il sé in rapporto col genere risulta significativa con un punteggio medio maggiore (10,98) rispetto a quello dei ragazzi (9,25) (Tabella 4). La componente femminile di tale campione è quindi maggiormente gentile e rassicurante nei propri confronti rispetto alla controparte.

		Media
Gentilezza del sé	M	9,25
	F	10,98
Significatività		0,000

Tabella 4: Valori medi del genere nella gentilezza del sé

Continuano le correlazioni statisticamente significative con la variabile genere, nonostante presentino valori meno forti rispetto alle precedenti. È correlata con il genere la variabile energia, appartenente alla scala del benessere. All'incirca sullo stesso piano delle correlazioni precedenti, si notano le correlazioni con l'item della scala dell'autocritica verso sé stessi, in particolare l'odio verso il sé. Tale correlazione negativa di valore - 0,231 è stata meglio approfondita tramite il confronto dall'analisi della varianza delle medie dei gruppi, in cui è emerso che le femmine hanno un punteggio minore (1,13) rispetto ai maschi (2,35) (Tabella 5). Questi dati indicano che la percezione di odio verso il sé è minore nelle ragazze rispetto a quella provata dai ragazzi.

	Sesso	Media
Odio del sé	M	2,35
	F	1,13
Significatività		0,001

Tabella 5: Valori medi del genere con l'odio verso il sé

Dalle correlazioni con il genere, infine, è emersa la correlazione significativa con gli stati d'animo positivi attivi con il valore di 0,232. L'analisi della varianza evidenzia che i punteggi dei gruppi differenziano significativamente e tramite le analisi descrittive si nota che le femmine hanno mostrato un punteggio medio maggiore (21,46) rispetto a quello dei maschi (18,65), provando quindi maggiormente affetti positivi di tipo attivo (Tabella 6).

	Sesso	Media
Affetti positivi attivi	M	18,65
	F	21,46
Significatività		0,001

Tabella 6: Valori medi del genere con gli affetti positivi attivi

Fin qui sono state prese in considerazione le scale che misurano la considerazione del sé e come questa sia un'importante base per le competenze relazionali. A detta dei dati riportati, si può affermare che all'interno del campione le ragazze hanno una percezione del sé più positiva rispetto ai ragazzi e questo le porta ad avere delle



competenze relazionali più ricche. Di seguito sono esaminate le competenze relazionali fra gli adolescenti e i preadolescenti all'interno del campione.

Sono state analizzate le risposte agli item relativi all'aver subito *bullismo* nella tripartizione in bullismo di tipo generico (di seguito indicato di I tipo), bullismo omofobico (di seguito indicato di II tipo) e bullismo omofobico durante le attività sportive (di seguito indicato di III tipo). Tutte le precedenti sono state svolte in ambiente scolastico.

Prestando attenzione alle frequenze, l'aver ricevuto bullismo a scuola ha riguardato 87 soggetti su 202, ossia il 43,1% degli intervistati.

L'item riguardo l'aver ricevuto bullismo a scuola per essere (o essere ritenut\*) gay, lesbica o bisessuale mostra che il 3% del campione è stato vittima di bullismo e il 2,5% ha ricevuto bullismo descritto dal III tipo.

Sono state osservate anche altre correlazioni con la scala del bullismo, di cui si riportano di seguito quelle emerse con più importanza. Gli item del bullismo di tipo generico sono significativamente correlati con gli item della scala dell'autocritica verso sé stessi, in particolare con l'odio del sé (0,443) e a seguire con l'inadeguatezza del sé (0,416) (Tabella 7). Data la prima correlazione di natura positiva, per cui all'aumentare di una variabile aumenta anche l'altra, si può affermare che l'odio verso sé stessi correla con l'essere vittima di bullismo, in quanto ad una maggiore percezione di odio verso di sé corrisponde una maggior propensione a essere vittima di bullismo.

		Media
Odio del Sé	No	0,86
	Sì	2,56
Significatività		0,000

Tabella 7: Valori medi del bullismo di I tipo con l'odio verso il sé

Stesso ragionamento vale per il senso di inadeguatezza nei propri confronti. Infatti, una maggior percezione di inadeguatezza è correlata con un'aumentata probabilità di essere vittima di bullismo. Supporta queste deduzioni la varianza delle medie eseguita con l'Anova, rilevando differenze significative in entrambi i casi. In particolare, i dati evidenziano che chi ha subito bullismo presenta un punteggio maggiore relativamente all'odio del sé (2,56) rispetto a chi non lo ha subito (0,86) e nella percezione di inadeguatezza (7,31) rispetto a chi non si considera tale (4,29) (Tabella 8).

		Media
Inadeguatezza del sé	No	4,29
	Sì	7,31
Significatività		0,000

Tabella 8: Valori medi del bullismo di I tipo con l'inadeguatezza del sé

Per quanto riguarda le correlazioni tra gli item del bullismo e la scala del benessere, si è riscontrata una correlazione positiva molto alta (0,332) tra il benessere negativo e la condizione generica di vittima di bullismo. Questa correlazione positiva esprime la forte associazione tra benessere negativo, o assenza di benessere, e la propensione a essere sottoposto a episodi di bullismo.

Un ulteriore dato indicativo dei costrutti maggiormente in relazione col bullismo generico evidenzia una stretta associazione fra quest'ultimo e la scala della sicurezza nei contesti sociali, anche se non importante come le precedenti (-0,280). Il segno negativo di tale correlazione indica che le due variabili correlano in modo inversamente proporzionale, ovvero ad una minore percezione di sicurezza nei contesti di riferimento dell'individuo corrisponde una maggior esposizione a ricevere episodi di bullismo. La varianza tra le medie esprime tale differenza significativa fra chi ha subito bullismo (34,69) e chi non (39,02) (Tabella 9).

		Media
Sicurezza nei contesti sociali	No	39,02
	Sì	34,69
Significatività		0,000

Tabella 9: Valori medi del bullismo di I tipo con la sicurezza nei contesti sociali

Tra le ultime correlazioni, si evidenzia la significatività statistica con la variabile energia (-0,192). Il bullismo subito di I tipo correla negativamente con l'energia (item della scala del benessere): la loro relazione è inversamente proporzionale, per cui ad una minor percezione dell'energia è associata una maggior probabilità di ricevere atti di bullismo.

Infine, sono rilevanti le correlazioni tra il bullismo di tipo generale e tutti e tre gli item della scala degli stati d'animo positivi: gli affetti positivi attivi (-0,142), gli affetti positivi rilassati (-0,146) e gli affetti di connessione e sicurezza (-0,177). Le correlazioni emerse dai suddetti dati sono di natura negativa, ovvero ad una bassa percezione degli stati affettivi positivi è associata una maggior possibilità di essere vittima di bullismo. Tali risultati vengono confermati statisticamente dalle analisi dell'ANOVA. Infatti, le persone che hanno subito bullismo riportano un valore pari a 19,34 negli affetti positivi attivi rispetto a chi non lo ha subito (21,17). È significativo inoltre il rapporto tra il bullismo di I tipo e gli stati affettivi rilassati, dove il gruppo delle vittime riporta il punteggio di 12,93, mentre la controparte ha ottenuto un punteggio pari a 14,49. Questi risultati sono correlati con l'evidenza clinica nello studio del caso singolo dove si riscontrano livelli elevati di *arousal* nelle/nei pazienti in età evolutiva che hanno subito bullismo, trattati con psicoterapia individuale o di gruppo. Dati questi valori, si può affermare che la percezione degli stati d'animo positivi, in particolare quelli attivi e rilassati, contribuiscono a proteggere l'individuo da atti di bullismo. Non sono state riscontrate, invece, differenze significative con gli affetti positivi riguardanti la sicurezza e il contenimento, ma resta significativa la correlazione fra quest'ultima e l'aver ricevuto bullismo di I tipo.

Sono emerse due correlazioni importanti dalle correlazioni fra il bullismo omofobico durante le attività sportive e le altre variabili. La prima è una correlazione positiva statisticamente significativa fra il bullismo di III tipo e l'odio del sé corrispondente al valore di 0,298. I dati della varianza tra le medie dei gruppi sostengono una differenza fortemente significativa, in cui chi ha subito bullismo riporta il valore dell'odio del sé pari a 5,00, mentre chi non lo ha subito ha evidenziato il valore di 1,51.

		Media
Odio del sé	No	1,51
	Sì	5
Significatività		0,003

Tabella 10: Valori medi del bullismo di III tipo con l'odio verso il sé

La seconda correlazione con il bullismo omofobico durante le attività sportive è rappresentata dalla scala della sicurezza nei contesti sociali (-0,141). Questa correlazione negativa indica che ad una minore sicurezza e accoglienza vissuta nel proprio ambiente di riferimento corrisponde una maggior propensione a ricevere atti di bullismo omofobico durante le attività sportive.

Questi dati hanno mostrato con quali sentimenti, affetti e competenze relazionali si percepisce e si rapporta agli altri la vittima di bullismo. In particolare, è sembrato di rilevante interesse per le autrici indagare il rapporto fra il *legame d'attaccamento* e il bullismo subito negli studenti adolescenti. Questa relazione è stata studiata attraverso la scala I.P.P.A.-P., che misura la qualità dell'attaccamento verso il gruppo dei pari, che è stata posta in correlazione con alcuni item della scala del bullismo. In particolare, dall'incrocio tra l'I.P.P.A.-P. e il bullismo di tipo generico, è stata evidenziata una correlazione statisticamente significativa del valore di -0,376. Inoltre, è degna di nota la correlazione tra la qualità dell'attaccamento verso il gruppo dei pari e l'aver ricevuto bullismo omofobico durante le attività sportive, corrispondente al valore di -0,151 (Tabella 11). Tali relazioni negative suggeriscono che un attaccamento di tipo insicuro verso il gruppo dei pari è associato con

l'essere maggiormente esposto a episodi generici di bullismo e, in particolare, di natura omofobica durante le attività sportive.

		Media
IPPAP Tot.	No	63,43
	Sì	51,53
Significatività		0,000

Tabella 11: L'attaccamento verso i pari e il bullismo di I tipo

La relazione tra la qualità dell'attaccamento verso i genitori e il gruppo dei pari è determinante nella formazione e nella qualità delle competenze relazionali e sociali. Questi temi sono stati trattati e dimostrati empiricamente anche nel precedente studio "le competenze relazionali e sociali in preadolescenza e adolescenza" di Scalisi (2017)<sup>24</sup>.

Suddetti temi sono stati trattati prendendo riferimento dalla letteratura di Bowlby<sup>25</sup>, Armsden e Greenberg<sup>26</sup>, Baiocco, Laghi, e Paola<sup>27</sup>.

Nel primo studio "Le competenze relazionali e sociali in preadolescenza e adolescenza" le ipotesi di ricerca che sono state verificate, quindi risultate vere, erano:

- a) il legame di attaccamento sicuro con i genitori correla significativamente con un attaccamento sicuro con il gruppo dei pari;
- b) la qualità dell'attaccamento correla significativamente con il benessere psicologico (*well-being*);
- c) un legame di attaccamento insicuro con i genitori e con il gruppo dei pari correla significativamente con il bullismo subito di tipo generico.

La a) e la b) sono state verificate; la c) è stata verificata parzialmente nella correlazione tra l'attaccamento insicuro verso i genitori e l'aver ricevuto bullismo di tipo generico.

Oggi abbiamo finalmente contezza del fatto che genitori, adulti, insegnanti, ragazzi abbiano la propria parte da svolgere nell'assicurare a bambini e adolescenti un ambiente sicuro, sereno e stimolante in cui crescere, libero dallo spettro del bullismo e della discriminazione. Come dimostrato dalla ricerca, il perseguimento di questo obiettivo ha bisogno dello sviluppo di determinati stati affettivi e cognitivi nel minore, la cui compromissione risulta essere associata ad una maggiore esposizione a subire fenomeni di bullismo (e cyberbullismo). Le scale psicometriche utilizzate misurano le competenze relazionali. In particolare, tali competenze sono state studiate nell'ottica dell'ascolto e della comprensione di sé attraverso la scala del *benessere*, dell'*autocritica*, degli *stati d'animo positivi* e della *sicurezza nei contesti sociali*; mentre dal punto di vista dell'interazione con gli altri sono state utilizzate le scale volte allo studio del *legame di attaccamento verso i genitori* e il gruppo dei *pari*. Questa scelta metodologica rende lo studio che abbiamo presentato ricco dal punto di vista del contenuto relativamente alle ipotesi di ricerca e alla loro verifica. Gli studi nazionali e internazionali sulle competenze relazionali, genericamente definite, sono infatti numerosi, meno diffusi quelli sul legame di attaccamento e sul bullismo, ancora meno quelli che prendono in esame il bullismo di genere.

È stata eseguita un'ultima varianza tra le medie relativamente alla variabile *età*. Il campione è stato diviso in due gruppi, uno composto da studenti di 14 e 15 anni mentre l'altro composto da studenti fra i 16 e i 18 anni. La variabile *età* è stata confrontata con tutte le altre variabili del questionario. Fra questi confronti, è emersa una differenza significativa con la variabile "inadeguatezza del sé". I risultati mostrano una media maggiore nel punteggio relativo all'inadeguatezza del sé nel gruppo dei ragazzi più grandi (6,19), rispetto ai ragazzi più piccoli (5,10).

Oltre alle correlazioni, sono state eseguite le analisi descrittive al fine di conoscere come si distribuiscono quantitativamente le preferenze del campione rispetto anche ad altri temi trattati nel questionario. Fra le informazioni sociodemografiche indagate nel questionario è stata analizzata la scelta *politica*. In particolare,

<sup>24</sup> Elisabetta Scalisi, Op. Cit., p. 45.

<sup>25</sup> John Bowlby, Una base sicura. Applicazioni cliniche della teoria dell'attaccamento, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1989.

<sup>26</sup> Gay G. Armsden e Mark T. Greenberg, "The Inventory of Parent and Peer Attachment: Individual Differences and Their Relationship to Psychological Well-Being in Adolescence", in Annual meeting of the Western Psychological Association, 63rd edition, 1983, pp. 1-36.

<sup>27</sup> Roberto Baiocco et alii, "Le scale IPPA per l'attaccamento nei confronti dei genitori e del gruppo dei pari in adolescenza: un contributo alla validazione italiana", Psicologia clinica dello sviluppo, a. XIII, n.º 2, agosto 2009, pp. 355-383.

potendo scegliere un item fra: estrema sinistra, sinistra, centro, destra, estrema destra, riguardo al personale avvicinamento ad un orientamento politico, è emerso che la maggioranza del campione ha scelto l'orientamento politico di centro, seguito da una preferenza per l'orientamento politico di destra corrispondente al 28,3%, e dalla preferenza per la sinistra sostenuta dal 19,6%. Infine, si evidenziano le frequenze per l'estrema destra sorrette dal 15% e per l'estrema sinistra con la ridotta minoranza del 1,6%.

Per quanto riguarda l'interesse verso la politica, i dati hanno rilevato che la maggioranza del campione (il 43,1%) ha espresso poco interesse verso la politica. A seguire il 25% dichiara di avere abbastanza interesse, mentre il 22% non lo ha per nulla. Solamente il 6,4% ha molto interesse per la politica e il 2,5% lo nutre moltissimo.

È stata rivolta, inoltre, particolare interesse alla religione. È stato chiesto agli intervistati se professano una religione, se hanno ricevuto un'educazione religiosa, l'importanza che vi attribuiscono e l'attenzione rivolta ai precetti religiosi. Le analisi descrittive hanno rilevato i seguenti dati: su un totale di 202 persone, il 74,5% ha dichiarato di professare una religione.

La maggioranza del campione (45,8%) sostiene di aver ricevuto abbastanza un'educazione religiosa. Segue la maggioranza, chi ha ricevuto un'educazione religiosa molto importante, per succedergli il 20% del campione che ne ha ricevuta poca. A seguire, chi ritiene di non averla ricevuta per nulla e chi l'ha ricevuta moltissimo, componente costituita solo dal 3,0%.

È stato chiesto al campione anche l'importanza attribuita alla religione, potendo scegliere su una scala di valori da "per nulla" a "moltissimo". Le frequenze rilevano che la maggioranza del campione, il 31,8%, attribuisce abbastanza valore alla religione. Questa è seguita da chi attribuisce poca importanza alla religione e successivamente da chi non la ritiene per nulla importante. Infine, il 14,4% dichiara di conferire molta importanza alla religione e solo il 2,5% ha affermato di darle moltissima.

#### Ricerca single-case<sup>28</sup>: uno studio di psicologia clinica

Nella pratica clinica è stata riscontrata in adolescenza una frequente relazione tra bullismo subito e scarse competenze relazionali: tale relazione si mantiene anche nei casi di adolescenti inviati in psicoterapia per aver commesso atti di bullismo, ossia per bullismo agito (quello che non è stato indagato nel disegno sperimentale). Questo dato supporta l'ipotesi che *le scarse competenze relazionali siano un predittore di bullismo, sia esso subito che agito*. I risultati riportati supportano due ipotesi: a) le scarse competenze relazionali sono un predittore di bullismo, sia esso subito che agito; b) il bullo agisce secondo uno Stile di Attaccamento tipo A, mentre la vittima di bullismo manifesta uno Stile di Attaccamento tipo C.

Nei self-report degli adolescenti, sia rispetto agli studenti segnalati dalla scuola al Servizio di Consulenza Psicologica (CIC) che relativamente ai casi seguiti in psicoterapia della durata media di due anni, la correlazione si mantiene. Le caratteristiche del comportamento del bullo, tuttavia, è importante sottolinearlo, variano anche sulla base della provenienza geografica, tale da suggerire una vera e propria *geografia del bullismo*, oltre che una *geografia di genere*, come Rachele Borghi<sup>29</sup> insegna. In proposito, riteniamo utili le seguenti informazioni: dall'analisi delle ricerche europee e internazionali, si evidenzia che in Europa i ragazzi sono generalmente più propensi ad agire il comportamento di bullismo, soprattutto quello legato alle violenze fisiche, mentre nelle ragazze predomina l'uso della violenza verbale e psicologica. Se è quasi sempre maschio in Europa, in Giappone per esempio le ragazze sono più frequentemente bulle, con le caratteristiche della violenza verbale e tecnologica (cyberbullismo), mentre in Corea le bulle manifestano con maggiore frequenza comportamenti suicidari<sup>30</sup>.

Nello Studio di Caso è stata di recente messa a punto dalle autrici del presente articolo una metodologia di ricerca che fa riferimento alla narrazione<sup>31</sup> della vittima e dell'autore/autrice di bullismo, a quella dei genitori della vittima/autore di bullismo e dei docenti, delle/dei compagn\* di classe.

Attraverso l'analisi delle narrazioni dei soggetti intervistati – *trascrizione dei resoconti* – si individuano gli indicatori delle competenze relazionali e del benessere, contenuti anche nella ricerca precedentemente

---

28 Franco Del Corno e Gianluca Lo Coco, *Disegni di ricerca in psicologia clinica. Metodi quantitativi, qualitativi e misti*, Milano, Franco Angeli, 2018.

29 Rachele Borghi e Antonella Rondinone, *Geografie di Genere*, Milano, Ed. UNICOPLI, 2009.

30 Y. S. Kim et alii, "School Bullying and Suicidal Risk in Korean Middle School Students", *Pediatrics*, 115, 2005, pp. 357-363.

31 Michael White, *La terapia come narrazione. Proposte cliniche*, Roma, Astrolabio Editore, 1992.

illustrata da *Elisabetta Scalisi*, in particolare il *legame di attaccamento della vittima, del bullo, dei loro genitori e del gruppo dei pari*.

A scopo dimostrativo, si riporta lo Studio di Caso seguente. Francesco è un ragazzo italiano, residente nel centro Italia, di 14 anni, vittima di *bullismo omofobico subito a scuola*, (bullismo di secondo tipo, rispetto ai casi di bullismo analizzati nello studio precedente). Analizzando i resoconti dei suoi genitori e dell'interessato, sulla base degli indicatori del Benessere (benessere positivo e negativo, inadeguatezza, odio verso il sé, auto-rassicurazione, stati d'animo relativi alla sicurezza o al sentirsi protetto) e del Legame di Attaccamento (di Francesco e dei suoi genitori) si è arrivati all'individuazione di ulteriori indicatori. Essi sono:

- minimizzazione del problema;
- incapacità nello stabilire rapporti di causa ed effetto;
  - scarsa "funzione riflessiva"<sup>32</sup>, ossia incapacità nell'identificare/autoregolare il proprio stato mentale;
  - inibizione dell'aggressività.

Si è proceduto alla disamina dei fatti narrati, tentando una ricostruzione delle dinamiche tra i vari attori, soprattutto dal punto di vista delle emozioni riportate, sia rispetto al Sé che rispetto all'Altro: è stata quindi utilizzata la narrazione in luogo dell'osservazione diretta. In seguito è stata costruita una griglia di rilevazione dei sentimenti provati dai vari attori, compresi quelli della vittima.

*Madre della vittima*: "Francesco è un ragazzino di 14 anni, che è all'improvviso è diventato nervoso, taciturno, distratto, mi risponde spesso in modo sgarbato, pur avendo avuto sempre un ottimo rapporto con me. Un giorno per caso mi ha raccontato che a scuola due compagni l'avevano preso di mira chiamandolo Francesca, e trattandolo da sfigato". Da queste prime battute mi accorgo che quello che mi sta raccontando è per lei un'assoluta novità. Subito dopo mi conferma l'idea di non essersi accorta di quello che stava accadendo al figlio nei mesi precedenti. I sentimenti più frequenti riferiti sono: sconforto, senso di colpa, stupore. Più avanti dirà che, dopo aver appreso che il figlio era perseguitato da sei mesi da un compagno di classe in particolare, riesce a ricordare alcuni fatti importanti che spiegano il perché di alcune punizioni collettive ricevute dai docenti. La madre all'epoca dei fatti aveva minimizzato, non collegandoli alla situazione di vessazione vissuta dal figlio, ma come punizione di classe. Dal racconto della madre, F. sembrava avere sempre la testa tra le nuvole.

*Padre della vittima* nel primo incontro non dà peso alle difficoltà del figlio, le considera normali, soprattutto non si cura dei compagni di scuola, dicendo che il figlio debba vedersela da solo, minimizza il problema riferisce che nella vita prima o poi si incontrano persone prepotenti, e che queste cose capitavano anche a lui da ragazzo. Non riesce a immedesimarsi nella situazione specifica del figlio, parla di sé quando era adolescente, ma non si cura di quello che sta vivendo F.

Quando la madre e il padre, superata la fase di incertezza, decidono di intervenire, si scatenano vari conflitti all'interno della coppia. I genitori entrano subito in opposizione, non sono d'accordo rispetto alle possibili soluzioni al problema che ciascuno propone. Questi conflitti sfociano spesso in liti furibonde e si ripercuotono sull'umore di tutti i componenti della famiglia, soprattutto su F. che reagisce con disorientamento.

La madre di F. decide di telefonare alla mamma di Carlo, il bullo, sperando di poter risolvere il problema tra persone adulte e civili. Si sente però subito inadeguata quando prova a descrivere i fatti alla mamma di Carlo che la aggredisce rispondendole che anche suo figlio è "tremendo". La madre di F. si sente impotente, il sentimento predominante è la rabbia, viene colta da un senso di frustrazione e di impotenza, quella stessa impotenza che già aveva provato guardando suo figlio (Francesco) negli occhi il giorno in cui le aveva confidato il problema, si sente sfiduciata e sola.

Da quanto riferito dalla madre di F., la madre del bullo, nota alla prima, è una donna sospettosa, ha cresciuto il figlio da sola, dopo che il compagno se n'è andato, e ha riversato tutto il suo amore sul figlio. Il figlio si è sostituito al padre che ha abbandonato la famiglia e ha un grande ascendente sulla madre; le racconta bugie su ogni cosa e sembra non rendersene conto. Carlo, il figlio, è un ragazzone con un corpo che ancora non corrisponde all'età mentale, la madre lo tratta da persona adulta, ha uno scarso rendimento scolastico e cerca sempre di essere al centro dell'attenzione, va spesso in giro per il paese senza orario.

La madre di F. pensa che debba esserci una soluzione attraverso la legalità e che la problematica che affligge il figlio debba essere risolta anche e soprattutto all'interno della scuola. A questo punto i genitori di F., che nel

---

<sup>32</sup> Peter Fonagy, "Male perpetrators of violence against women: an attachment theory perspective. Trad. it.: Uomini che esercitano violenza sulle donne: una lettura alla luce della teoria dell'attaccamento", in Peter Fonagy e Mary Target, *Attaccamento e funzione riflessiva*, Milano, Raffaello Cortina, 2001, pp. 273-292.

frattempo hanno capito di dover intervenire, decidono di rivolgersi alla scuola, chiedono un incontro con i docenti, con la dirigente scolastica e soprattutto con i genitori del ragazzo che ha vessato Francesco, sperando in questo modo che un confronto possa essere positivo per la presa di coscienza del problema. Qualche giorno dopo vengono convocati a scuola, ma la prima delusione è vedere che gli altri genitori non ci sono, in compenso sono presenti quasi tutti gli insegnanti della classe. È la madre che per prima prende la parola e comincia a raccontare<sup>33</sup> i fatti avvenuti all'interno della scuola. I professori dichiarano di non essersi mai accorti degli atti persecutori subiti da Francesco a opera di Carlo. La madre di F. aggredisce i docenti i quali cercano di difendersi, rimandando tali comportamenti ai momenti in cui loro non sono presenti. Qualcuno prova a dire che sono "cose da ragazzi", sostenendo che il problema è stato ingigantito. Il padre di F. a questo punto minaccia di denunciare la dirigente scolastica. La riunione si interrompe bruscamente.

Sconsolati e delusi, i genitori di F. si sentono ancora più impotenti, sentimenti di abbandono e di rabbia si alternano, ritengono che la scuola non potrà risolvere il problema, quindi decidono di farsi aiutare da una psicoterapeuta.

*Francesco, la vittima di bullismo omofobico*

- *Senso di colpa*: Francesco crede in fondo di meritarselo, non è all'altezza di difendersi e magari ha dato l'input al bullo di esercitare prepotenze nei suoi confronti, quello che gli sta accadendo non è altro che una conferma.

- *Scarsa autostima*: "sono proprio un buono a nulla", "non riesco a difendermi e a gestire le relazioni con i compagni, figuriamoci se riuscirò nella vita quando sarò grande".

- *Senso completo di impotenza e perdita di speranza*: F. è sicuro che nessuno lo capirà, non racconta l'accaduto, tanto sa perfettamente che non c'è soluzione, nemmeno i suoi genitori –che dicono di amarlo tanto– lo capiranno; suo padre gli dirà che deve imparare a difendersi, che ormai è grande e che non gli manca nulla per riuscire a vincere. Sua madre gli dirà che bisogna dialogare e gestire la conflittualità serenamente. Sinceramente lui non riesce a capire, questo non è aiuto, lui non riesce né a difendersi, né a gestire la conflittualità, anzi ha paura che sia ancora peggio; il ragazzo si sente ancora più frustrato perché confessare ai propri genitori che lui non è in grado di reagire<sup>34</sup> significa ammettere che non è il figlio che loro immaginano di avere.

- *Isolamento sociale*: "sinceramente meglio stare da soli", è il primo pensiero che ha, "hanno ragione i compagni di classe, sono uno sfigato". Non ha fiducia nel futuro, pensa di essere sempre inadeguato e che tutti ce l'abbiano con lui. Non dorme bene, ha vari disturbi alimentari, ha paura ad andare a letto perché ciò significa che, passata la notte, deve tornare a scuola. Ha pensato più volte di allontanarsi da tutti i suoi compagni, talvolta pensa che non ce la farà a superare il problema. All'osservazione appare sfiduciato, ma stentano a manifestarsi espressioni fisiche di collera, ostilità e rabbia.

#### Approccio terapeutico secondo la Teoria dell'Attaccamento

Lo Studio di Caso proposto ha evidenziato che il legame di attaccamento caratterizzante la famiglia di Francesco è di *tipo insicuro*: nello specifico quello della vittima di bullismo e della madre della vittima è di tipo C. *Ansioso/Preoccupato*, quello del padre di Francesco è di tipo A. *Evitante/Distanziante*. D'altra parte, anche se desunto dal resoconto della madre della vittima, anche il legame di attaccamento del bullo è insicuro, come quello della madre ed entrambi risultano di tipo A. Il trattamento psicoterapico che è stato proposto e poi seguito è stato *psicoterapia in setting individuale* per Francesco, con cadenza settimanale e incontri mensili allargati al circolo familiare. La durata è stata di due anni. Il percorso seguito ha riguardato prima la conoscenza dei MOI (Modelli Operativi Interni), anche negli aspetti trigerazionali, con le emozioni attivanti relative, per passare successivamente alla modifica di quegli schemi di funzionamento. Molta attenzione è stata rivolta ai sentimenti di odio verso il sé e ai sentimenti di collera relativi a una aggressività prima non riconosciuta e considerata pericolosa. Francesco ha potuto sperimentare nuove condizioni di espressione e di gestione dell'aggressività in primis in famiglia, per passare progressivamente a una sperimentazione allargata al gruppo dei pari. I genitori di Francesco, a loro volta, hanno potuto conoscere e rimodulare i propri MOI. La

---

33 Peter Fonagy, "La teoria psicoanalitica dal punto di vista della teoria e della ricerca sull'attaccamento", in Jude Cassidy e Philip R. Shaver (orgs.), *Manuale dell'attaccamento. Teoria, ricerca e applicazioni cliniche*, Roma, Giovanni Fioriti Editore, 2002, pp. 674-706.

34 Peter Fonagy, "La teoria dell'attaccamento è proprio diversa da quella psicoanalitica? Punti di contatto e divergenze tra i due paradigmi", in Peter Fonagy e Mary Target (orgs.), *Attaccamento e funzione riflessiva*, Milano, Raffaello Cortina, 2001, pp. 3-26.

madre (Stile di Attaccamento C) si è resa conto della non utilità di manifestare emozioni negative intense e il padre (Stile di Attaccamento A) ha sviluppato nel tempo una maggiore attenzione ai bisogni e alle richieste del figlio. La madre di Francesco ha iniziato a fare lo stesso percorso insieme al marito, ma con un'altra psicoterapeuta: dei due il più resistente al trattamento risulta essere il padre di Francesco i cui sentimenti negativi verso il sé, che stentano ancora a emergere, non consentono di approfondire l'origine degli *acting-out* nei confronti della moglie. In alcuni casi, gli agiti si configurano come veri e propri comportamenti violenti. Mentre la madre di F. si sente adesso meno inadeguata di prima verso sé stessa e verso i suoi familiari, riuscendo a modulare meglio le proprie emozioni sia negative che positive, il padre di F. comincia a fidarsi un po' di più della psicoterapeuta, chiedendo di tanto in tanto consigli in merito anche a questioni personali. Francesco, all'interno della famiglia, sta sperimentando un clima meno conflittuale, tende ancora a non aprirsi facilmente quando si trova in mezzo a situazioni di prepotenza, anche quelle della coppia genitoriale, ma ha imparato a riconoscerle e a reagire con una discreta prontezza, sia informando i docenti e la famiglia che cercando di trovare da solo le possibili soluzioni. Ha sviluppato un disturbo alimentare – tipo controllo eccessivo del peso – che, dopo sei mesi di psicoterapia, è riuscito a riconoscere nella sua valenza affettiva e il superamento del quale ha comportato l'emergenza di una marcata ostilità nei confronti del padre. Dal riconoscimento della paura che suscita in lui il padre in alcuni momenti topici è passato gradualmente al riconoscimento della paura che alcuni compagni particolarmente prepotenti suscitano in lui. Aver sperimentato all'interno della famiglia la possibilità di denunciare tali sentimenti, senza conseguenze negative per sé tipo ritorsioni/rivendicazioni, costituisce oggi lo schema cognitivo fondamentale su cui far re-agire le sue emozioni, sia quelle negative che quelle positive.

### Conclusioni

Le autrici concludono ipotizzando che il bullo agisca secondo uno Stile di Attaccamento tipo A, mentre la vittima di bullismo con Stile di Attaccamento tipo C. In tale dinamica relazionale prevale il Sistema Motivazionale Agonistico ed è disattivato quello Cooperativo: il bullo assume di conseguenza una posizione prevaricante.

Nel presente studio il bullismo è stato indagato in una *prospettiva di genere*, in quanto espressione della violenza in età evolutiva, prendendo in considerazione le *differenze di genere*: per brevità, “bullismo di genere”. Con tale denominazione le autrici intendono riferirsi in realtà sia al bullismo omofobico che al bullismo agito nei confronti del genere femminile, parallelamente alla distinzione operata nell'ambito della violenza di genere, con cui viene designata sia la violenza nei confronti delle donne che la violenza omofobica, quest'ultima rappresentata dagli abusi e le discriminazioni perpetrate sulla base dell'orientamento sessuale e/o dell'identità di genere. Dal punto di vista giuridico non è del tutto chiara la distinzione tra la violenza sulle donne o di genere e l'omofobia: basti pensare che ancora oggi non è sanzionabile quella di secondo tipo. L'omofobia, come reato previsto da una legge ferma in Senato da circa quattro anni, non è quindi punibile. Secondo le autrici dello studio andranno ulteriormente chiariti in futuro anche i termini *omofobia*, *bullismo omofobico*, *bullismo di genere*, *violenza contro le donne*, *violenza di genere*, rientrando a tutti gli effetti nell'unico grande capitolo della *violenza di genere*. Anche le discriminazioni su base culturale/etnica portano le autrici a sostenere l'opportunità di individuare una categoria condivisa e transculturale.

Avendo premesso che il legame di attaccamento può essere considerato un campo di indagine privilegiato sui “precursori” della violenza di genere, è evidente l'importanza che può ricoprire nell'ambito della prevenzione soprattutto primaria. La metodologia, ampiamente descritta da Elisabetta Scalisi, andrà sicuramente ampliata, valorizzando la dimensione specifica del bullismo di genere, nelle sue varie declinazioni, non solo omofobico ma anche quello nei confronti del genere femminile, considerando il bullismo agito, non solo quello subito, allo scopo di colmare una ulteriore carenza strutturale del presente studio.

## Generi al rovescio e rovesci di genere in *Lettera da Casablanca* di Antonio Tabucchi

Veronica Frigeni

Come Judith Butler spiega, tra gli altri, in *La disfatta del genere*, l'indagine compiuta intorno alla problematicità di quest'ultimo, al suo essere in definitiva e sin dall'inizio una questione, trova la propria radice etica nel fondamentale quesito, al contempo esistenziale e ontologico, che, etimologicamente e letteralmente, l'essere umano pone rispetto a se stesso, ovvero a che cosa appartenga, quale sia il suo ethos da intendersi nei termini di una dimora abituale, e perciò stesso, in che modo si possa abitare il mondo. Come osserva Butler, infatti, quella di genere non è altro che la superficie di una ben più radicale delimitazione, definizione e categorizzazione volta a definire i parametri e i limiti dell'essere umano medesimo:

Se io appartengo a un determinato genere, sarò ancora considerato come parte dell'umano? L'"umano" si estenderà sino ad includermi nella sua presa? Se io desidero in un certo modo, mi sarà concesso di vivere? Esisterà uno spazio per la mia vita, sarà essa riconoscibile agli altri, dai quali dipende la mia esistenza sociale?<sup>1</sup>

Entro la medesima cornice teorica ed etica si muovono la scrittura e la riflessione di Antonio Tabucchi rispetto alla questione del genere. Esemplarmente, a conclusione del romanzo del 1998 *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, Tabucchi inserisce la figura di un travestito. Wanda, questo, il nome, o Eleutério Santos all'anagrafe, potrebbe fornire la testimonianza decisiva per dimostrare come siano stati i poliziotti di Porto a torturare e infine decapitare Monteiro (da cui il titolo del romanzo stesso). Eppure, il fatto che Wanda sia "un travestito [...] un anno di degenza al manicomio per una depressione [...] schedato per prostituzione"<sup>2</sup> fanno dubitare il giornalista Firmino, e con lui anche il lettore, che la deposizione di Wanda, la sua verità, possa effettivamente condurre ad una redistribuzione delle condanne, ad una nuova verità giuridica, che la a-normalità del singolo possa ripensare la normatività collettiva

Wanda è una figura reietta, quasi al di là – o al di qua – dell'umano, o meglio il limite interno rispetto al quale l'individuo interroga e perimetra la propria umanità. Come rileva l'avvocato Loton, Wanda "è una persona [...], prima di tutto è una persona"<sup>3</sup>, vulnerabile, direbbe Butler, esposta alle ferite del linguaggio ma ella stessa, al contempo, rottura rispetto alle cornici di significazione pre-esistenti e dominanti; Wanda è "l'umano [che] ha oltrepassato la sua definizione categoriale e che è dentro e oltre l'enunciato".<sup>4</sup>

*Lettera da Casablanca*, il racconto del 1981 che intendo qui analizzare, si può analogamente considerare come una possibile esplorazione e ri-articolazione etica a partire dalla questione di genere, giacché Tabucchi da un lato, a livello diegetico, crea un protagonista – che è insieme voce narrante – trans-gender, in procinto di sottoporsi ad un'operazione per la riattribuzione del sesso; dall'altro lato, in termini di strategie retoriche, egli orchestra un racconto epistolare che, testo insieme indicale ed in movimento, chiama in causa e problematizza, a sua volta, la nozione di identità come negoziazione relazionale e responsabilità a partire e nei confronti di un riconoscimento reciproco; una lettera che moltiplica e confonde i ruoli di mittente e destinatario e le identità, le posizioni di soggetto di chi tali ruoli occupa, così traducendo ed estendendo al livello formale affabulatorio i meccanismi di performatività tematizzati nella storia.

Se, come scrive Butler, con "il desiderio del transessuale [...] può trattarsi di un desiderio della trasformazione stessa, la ricerca dell'identità come pratica trasformativa"<sup>5</sup> non è casuale che, in Tabucchi, esso diventi motore narrativo di una scrittura epistolare, ovvero sia di una scrittura che nel suo muoversi nel tempo e nello spazio pare percorrere a ritroso le "peregrinazioni"<sup>6</sup> – per usare il termine che compare nel testo tabucchiano – compiute dalla protagonista.

---

1 Judith Butler, *La disfatta del genere*, trad. di Patrizia Maffezzoli, Roma, Meltemi, 2006, pp. 26-27.

2 Antonio Tabucchi, *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, Milano, Feltrinelli, 1997, pp. 235-38.

3 Ivi, p. 238.

4 Judith Butler, *Op. Cit.*, p. 38.

5 *Ibidem*, p. 33.

6 Antonio Tabucchi, *Il gioco del rovescio*, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 40.



Due sono quindi le operazioni, i rovesci di genere che, simultaneamente, Tabucchi compie in *Lettera da Casablanca*, a livello di storia e di discorso: anzitutto una negoziazione, un lavoro di bordatura e di ampliamento rispetto ai perimetri d'intelligibilità dell'essere umano; in secondo luogo, un disvelamento dell'artificiosità e della storicità di ogni parametro identitario oltre che, e perciò più radicalmente, del meccanismo medesimo di categorizzazione.

Il titolo del presente saggio è volutamente ambiguo ed ambivalente: genere è riferito sia alla dimensione identitaria del soggetto, oltre il binarismo normativo, sia alla categoria letteraria. Ciò è finalizzato a enfatizzare la continuità che esiste, in *Lettera da Casablanca*, tra i due piani del testo; ovvero a suggerire come alla centralità della performatività a livello diegetico – si pensi alle vere e proprie performances di genere che costellano il racconto, dalla madre defunta del protagonista che suonava al piano per gli ospiti nei dopocena estivi dell'infanzia all'ormai anziana Carmen del Rio, sino ad arrivare al climax con l'esibizione di travestitismo del protagonista stesso – a tale presenza quantitativa e qualitativa del performativo a livello diegetico corrisponde una scrittura essa stessa performativa, che ingenera ciò di cui parla, nel momento in cui rovescia le maglie discorsive del simbolico.

Quanto al termine rovescio, che il mio titolo include e raddoppia nella sua relazione con genere, esso costituisce a sua volta un performativo che attraversa idiosincraticamente l'intera opera tabucchiana. Si tratta di un principio epistemologico, giacché il rovescio è una visione delle cose che relativizza, estranea e risignifica, sino a svuotare di senso, cornici d'intelligibilità preesistenti e perciò stesso violentemente cogenti. Al contempo esso agisce a livello ontologico, poiché come scrive Tabucchi medesimo, esso rivela come “una certa cosa che era così era invece anche in un altro modo”<sup>7</sup>. Da ultimo è una matrice poetica e narrativa, che inquadra tanto la visione che Tabucchi ha della letteratura come prassi etica quanto del testo come riserva di motivi, immagini e stilemi retorici.

Giorgio Bertone, importante studioso dell'opera di Tabucchi, definisce in più occasioni *Lettera da Casablanca* come il più bel testo scritto dall'autore<sup>8</sup>. Una bellezza che egli spiega soprattutto in riferimento ai caratteri di esemplarità che tale racconto assume in relazione alla totalità della produzione tabucchiana. Non a caso, tale racconto è inserito nella raccolta *Il gioco del rovescio*, da molti considerato una vera e propria dichiarazione di poetica dell'autore, pur in forma finzionale. Esso è il secondo racconto, segue il celeberrimo racconto *Il gioco del rovescio*, che assegna il nome all'intera raccolta, e nel quale la morte di Maria do Carmo diviene, per il protagonista, esperienza allucinante di come sogno e rovescio si compenetrino l'un l'altro; e precede *Teatro*, una storia, anch'essa, di peregrinazione, giacché il protagonista, laureato in Scienze coloniali, si avventura per il Mozambico, “una colonia abitata [...] da grandi solitudini, con inquietanti ombre servizievoli, presenze rare e fantomatiche”<sup>9</sup> e che “[a]veva qualcosa dei racconti di Conrad, forse l'inquietudine, l'abiezione, e la segreta malinconia”<sup>10</sup>.

Incastonato tra tali testi, *Lettera da Casablanca* ne condivide indubbiamente preoccupazioni, immagini, e stilemi, pur adottando peculiarmente la prospettiva di genere per inseguirli e rappresentarli; in particolare, credo vi siano due nessi chiave, due fili rossi che riannodano i tre testi e che si intrecciano tra loro: anzitutto, la mutevolezza dell'identità che è centrale al racconto eponimo, sia perché Maria si rivela una donna dalle molteplici finzioni esistenziali che vive “questa vita come se fosse un revés” per cui “per esempio stanotte tu devi pensare che sei me e che stai stringendo te fra le tue braccia, io penso di essere te che sto stringendo me fra le mie braccia”<sup>11</sup>, sia perché il protagonista prova “una sensazione strana, come se dall'alto stessi a guardare un altro me stesso”<sup>12</sup>, un riconoscimento al rovescio, straniante ed inquietante che in *Teatro* diventa la consapevolezza che in “Africa ognuno aveva la sensazione di essere lontano, anche da se stesso”<sup>13</sup>. In secondo luogo unisce i tre testi la malinconia, che dalla saudade pessoana di un desiderio gravido di nostalgia per il passato che fu e che avrebbe potuto essere ne *Il gioco del rovescio* si colora di patetismo nella figura di Wilfred Cotton, un grandioso attore shakespeariano andato a morire in un angolo remoto di mondo. Come si vedrà mutevolezza dell'identità e malinconia costituiscono temi chiave nell'interrogazione del genere in *Lettera da Casablanca*.

7 Introduzione a *Il gioco del rovescio*, p. 5.

8 Giorgio Bertone, “Notes for a Reconnaissance of Tabucchi's Work”, *Spunti e Ricerche*, n.º 12, pp. 29-43 (versione elettronica, consultata il 28 marzo 2019, in <http://www.spuntiericerche.com/index.php/spuntiericerche/article/view/340>).

9 *Il gioco del rovescio*, p. 45.

10 *Ibidem*.

11 *Ivi*, p. 17.

12 *Ivi*, p. 14.

13 *Ivi*, p. 47.

Il racconto è una missiva che Giosefine scrive alla sorella Lina, da un ospedale di Casablanca dove è in attesa di sottoporsi ad un'operazione di riassegnazione del sesso. Giosefine è una transgender. All'anagrafe ella è Ettore, fratello maggiore di Lina, che non vede ormai da diciotto anni. I due fratelli non sono, infatti, cresciuti insieme: dopo il "fatto", presumibilmente l'uccisione della madre da parte del padre, Lina è cresciuta con una zia nel nord Italia, mentre Ettore è stato mandato in Argentina dallo zio Alfredo, fratello del padre. Lì, rendendosi conto di non essere tagliato per fare il garagista come lo zio, Ettore si trasferisce a Mar del Plata dove studia al conservatorio e lavora al ristorante-night Bichinho. Egli aiuta la soubrette del night, Carmen del Rio, a prepararsi per le sue esibizioni, truccandola, vestendola, assicurandola. Ma l'improvviso malore fatale di quest'ultima fornisce a Ettore l'occasione per prenderne il posto, esibendosi, appunto, con il nome di Giosefine. E Giosefine scrive a Lina per esprimerle una richiesta ben precisa: qualora l'operazione non andasse a buon fine, vuole essere seppellita in un piccolo cimitero, accanto alla madre, facendo mettere sulla lapide l'ingrandimento di una fotografia di quando era bambina, nessuna iscrizione "solo il nome, ma non Ettore [... bensì] il nome con cui firma questa lettera [...] la tua Giosefine".<sup>14</sup>

Quali siano i rovesciamenti di genere che il testo compia si possono iniziare ad intuire da questo breve sunto della trama. A livello diegetico Tabucchi tematizza tre aspetti fondamentali rispetto alla questione del genere: l'identità come processo in divenire; l'identità come performatività, e quindi come relazione e negoziazione con l'altro, individuale e simbolico; da ultimo, l'identità come malinconia.

Il/la protagonista è, anzitutto, transgender: la sua è paradigmaticamente un'identità in divenire. Il protagonista nasce maschio, Ettore. Egli si trova però a Casablanca, da cui scrive una lettera alla sorella Lina, per sottoporsi ad una operazione di riassegnazione di sesso. Tale operazione rappresenta il punto terminale di una progressiva identificazione femminile, ovvero di identificarsi di Ettore con Giosefine. Quella del protagonista è perciò un'identità in fieri, in divenire, potenziale e non attuale.

L'operazione chirurgica, come anticipato, è solo l'ultima tappa nel percorso di ri-articolazione e ri-significazione della propria identità. Procedendo a ritroso, esso trova il proprio antecedente nell'esperienza di travestitismo. Le performances che Ettore compie come Giosefine non appartengono però al drag poiché manchevoli di quella caricaturalità necessariamente implicita a quest'ultima. Ettore presentandosi, rinominandosi come Giosefine si presenta come donna, e come tale viene identificata: la sua femminilità non è apparenza illusoria, come nel caso delle similitudini eseguite dalle drag queen.

La sera in cui Carmen smise di cantare fu il panico [...]. Erano le undici, i clienti stavano cenando, sulla pedana il riflettore disegnava un cerchio di luce vuoto, il pianista suonava in sordina per riempire l'assenza [...]. E allora non so cosa mi prese, non fu una cosa pensata, sentii una forza che mi spingeva dentro il camerino, accesi le luci del trucco attorno allo specchio, scelsi un vestito molto attillato [...] quando entrai in pedana il riflettore mi colpì in pieno [...] e quando il lungo applauso si andava smorzando sussurrai un nome che mi venne spontaneo alle labbra.<sup>15</sup>

L'identità di Giosefine è performativa, quindi oltre la performance sul palco, poiché ella cita, ripete appropriandosi di e riattualizzando delle figure di femminilità che la anticipano ed abitano il suo immaginario affettivo, biografico e culturale. Come rileva Butler, l'identità di genere è performativa perché si fonda e si articola a partire dalla citazione ed iterazione, pur nella differenza di ogni riappropriazione singolare, di segni preesistenti. L'identità di genere non è performativa nel senso che l'individuo di giorno in giorno come di fronte ad un armadio sceglie cosa indossare. Al contrario essa presuppone la struttura citazionale del linguaggio e della stessa discorsività sociale e culturale. Ovverosia il fatto che la ripetizione con differenziale di segni preesistenti li incorpori come naturali. In tal senso, le norme di genere ripetute vengono incorporate come ineluttabili.

Da dove arriva, anzitutto, il nome Giosefine? La lettera si apre su una visione nitida, quella di "molte palme [...] che ondeggiano le lunghe braccia al vento"<sup>16</sup>. Giosefine le vede dalla finestra dell'ospedale. Tale immagine riattiva un ricordo ben preciso: "Davanti a casa nostra, quando eravamo bambini, c'era una palma" che "fu abbattuta in seguito a un'ordinanza del ministero dei trasporti" poiché impediva la visuale dei convogli<sup>17</sup>. La madre di Ettore e Lina scrisse "una lettera al ministro dei trasporti in persona, firmata da tutta la famiglia,

---

<sup>14</sup> Ivi, p. 40.

<sup>15</sup> Ivi, p. 37 e ss.

<sup>16</sup> Ivi, p. 27.

<sup>17</sup> Ibidem.

genere petizione” affinché non venisse abbattuta<sup>18</sup>. Citando la lettera nella lettera, il lettore viene quindi a sapere che tale palma non solo fa “specialmente compagnia al bambino, che essendo di natura cagionevole è spesso costretto a letto e almeno può vedere una palma nel riquadro della finestra che se no vedrebbe solo aria che dà malinconia”, ma anche che “i figli del casellante [...] l’hanno battezzata Giosefine” poiché “quando c’è vento si muove come se ballasse”, proprio come hanno visto fare, nel film di Totò *Quarantasette morto che parla* alla “celebre cantante negra col suddetto nome che ballava con un copricapo bellissimo fatto con foglie di palma”<sup>19</sup>. Giosefine è quindi il nome della palma dell’infanzia, che ballava come l’omonima danzatrice di un vecchio film.

L’identità di genere è atto performativo poiché al contempo linguistico e corporeo. Ciò è paradigmatico, anche se si considera la descrizione delle esibizioni di Carmen del Rio, in altre parole una femminilità spettacolare perché costruita, quasi al rovescio di se stessa:

[Q]uello che c’era di spettacolare in lei e che sapeva mandare il pubblico in delirio non era tanto la voce quanto tutto un complesso di risorse: il repertorio, le movenze, il trucco, i vestiti. [...] Il segreto di Carmen del Rio era il trucco, lei lo sapeva [...]. Era questo contrasto che affascinava il pubblico: una vecchia bellezza disfatta che cantava il tango truccata come una bambola rosa. Era questo che creava il patetico e faceva venire le lacrime agli occhi.<sup>20</sup>

In questo senso, la performatività di Giosefine si sviluppa lungo due direttrici fondamentali, già racchiuse nella scelta del nome: quella del linguaggio musicale e quella della visualità. Entrambe creano delle dinamiche di rottura di catene semantiche naturalizzate, giacché la citazione che Giosefine ne compie – ed il testo con lei – ne rivela l’artificiosità storica. In primo luogo, infatti, il racconto enfatizza la centralità della musica nella formazione del soggetto: essa appartiene, del resto, ad una dimensione che si potrebbe definire semiotica, sovversiva rispetto alla saturazione esclusiva del simbolico. Ettore, da sempre appassionato di musica, aveva strusciato la fiancata di un’auto nel garage dello zio poiché in quel momento alla radio c’era Modugno che cantava *Volare* e lo zio Alfredo lo aveva messo a tutto volume. La zia Olga si lamentava che lo rovinassero le canzonette. E la sera in cui nasce, Giosefine canta *Volare*; ma soprattutto ella canta la romanza di Beniamino Gigli *Oh begli occhi di fata* “come se fosse indirizzata a una donna immaginaria per la quale sospiravo d’amore; e man mano che andavo cantando quella donna che evocavo veniva da me richiamata dal mio canto”<sup>21</sup>. Quasi un canto orfico quello di Giosefine. Ma chi è la donna immaginaria? Certo Giosefine stessa, che dopo tale esecuzione si sente “bella giovane felice”<sup>22</sup> – e per la prima volta il testo registra un passaggio al femminile degli aggettivi riferiti al/alla protagonista. Ma, tale donna, è anche la madre. Come spiega nella lettera alla sorella Lina, la mamma nei dopocena della loro infanzia, quando avevano ospiti, schermendosi, eseguiva al piano la stessa romanza.

In secondo luogo, l’identità di genere di Giosefine si articola lungo precise strutture ed esperienze di visualità, che potrebbero e dovrebbero essere lette nel loro legame con il tema del riconoscimento e quindi dell’idea dell’identità come relazionalità etica e responsabilità reciproca. Il testo si apre su una visione della palma che riporta alla vista da bambino: quella palma che, a sua volta, eredita il nome da un film visto al cinema. Tutti gli ospiti alle cene dei genitori guardano rapiti le esibizioni al piano della mamma di fronte ad un padre traboccante di orgoglio. Del resto, della madre Ettore ha portato con sé un’immagine, una fotografia nella quale la donna è appena entrata, di profilo e sfocata. Allo stesso modo, a zia Olga, in Argentina sono “gli occhi del ragazzo” a mettere paura perché “chissà cos’ha visto, povero ragazzo, chissà cosa ricorda”<sup>23</sup>. Gli stessi occhi, lo stesso sguardo che Carmen cerca durante le sue esibizioni, un incoraggiamento ed una conferma; infine, quando Giosefine è sul palco, si espone alla visione altrui, come assediata dal pubblico: “quando entrai in pedana il riflettore mi colpì in pieno [...] quel pubblico io lo conoscevo, ma non lo avevo mai visto di fronte, così disposto a semicerchio sembrava un assedio. [...] gli occhi del pubblico non mi lasciavano”<sup>24</sup>. Ciò conduce, come detto, all’auto-riconoscimento: “mi guardai allo specchio, ero bella, ero giovane, ero felice”<sup>25</sup>. Non è

18 Ivi, p. 28.

19 Ibidem.

20 Ivi, p. 35 e ss.

21 Ivi, p. 38.

22 Ivi, p. 39.

23 Ivi, p. 33.

24 Ivi, p. 38.

25 Ivi, p. 39.

casuale in questo senso, la richiesta alla sorella Lina di esaudire i propri ricordi mettendo sulla sua lapide una foto dell'infanzia.

Ma è possibile proseguire oltre e ritracciare una sorta di eziologia rispetto al percorso compiuto dal protagonista? Indubbiamente non è possibile dare una risposta affermativa e definitiva a tale quesito. Più che di catene causali si potrebbe però parlare di presupposti od origini. O ancor meglio, di forze, lasciti e di tracce. Ed è qui che la dimensione malinconica diventa centrale e rivelatrice. Credo, infatti, che il testo esemplifichi un processo di malinconia di genere del tutto peculiare: esso nasce da ed integra un lutto fattuale, la perdita della madre, un evento che però determina un riorientamento nel genere del protagonista. La malinconia è, in effetti, quel meccanismo psichico nel quale la perdita del soggetto amato porta ad un incorporamento dello stesso.

Butler, rileggendo quanto già esposto in Freud, parla proprio della malinconia di genere poiché "l'identificazione di genere è un certo tipo di melanconia, in cui il sesso dell'oggetto proibito viene interiorizzato come divieto"<sup>26</sup>. In *Lettera da Casablanca* numerose spie linguistiche confermano la natura melanconica del protagonista: la visione dalla finestra da bambino "dà malinconia", "ero un ragazzino malinconico e distratto" cui gli alberghi di Mar del Plata "mettevano malinconia".<sup>27</sup> Tale malinconia non è però quella infantile e precedente al complesso edipico, una fase di bisessualità primaria nella quale s'impongono le disposizioni del soggetto alla femminilità o maschilità come in Freud e Butler, ma avviene a posteriori. In un certo senso, è una malinconia di genere al rovescio, giacché porta all'identificazione col genitore, perduto sì, ma di sesso opposto. Centrale è come la malinconia di genere, il progressivo incorporamento della madre in Ettore-Giosefine trovi un proprio correlativo oggettivo nel fatto che il ragazzo, partendo per l'Argentina dopo la morte del genitore, porti con sé la copia della petizione scritta dalla donna:

Questa lettera è una delle poche cose che mi sono restate della mamma, è la brutta copia della petizione che inviammo, la mamma la scrisse di suo pugno sul mio quaderno dei temi, e così, per un caso fortuito, quando fui mandato in Argentina me la portai dietro senza saperlo, senza immaginare il tesoro che poi avrebbe costituito per me quella pagina<sup>28</sup>.

Parafrasando si potrebbe dire: me la portai dietro e me la portai dentro, senza saperlo. Vorrei qui proporre inoltre quella che è un'intuizione rispetto ad un possibile legame intertestuale tra un episodio contenuto ne *Il gioco del rovescio* ed il ricordo solo immaginato da Giosefine in *Lettera da Casablanca*. Come racconta Giosefine la madre teneva molto al suo pianoforte perché esso era, in un certo senso, la prova tangibile di un certo ideale di femminilità: esso "testimoniava della sua educazione, di una giovinezza agiata, di vacanze passate sull'Appennino toscano" e di un diploma in economia domestica<sup>29</sup>. Ed è qui che avviene, scrive Giosefine, uno "strano sortilegio":

[E] mi ricordavo di vacanze passate a Gavinana e a San Marcello, eravamo io e te, Lina, da piccoli, solo che tu invece di essere te eri la mamma piccola e io ero tuo fratello e ti volevo un gran bene [...] e allora io ti abbracciavo e ti sussurravo "mamma, mamma, stringimi forte mamma", e tu mi stringevi forte, mentre rotolavamo eri diventata la mamma come l'ho conosciuta.<sup>30</sup>

Innegabile, ipotizzando che nell'abbracciare la sorella divenuta madre, Giosefine stia invece abbracciando se stessa, come se fosse sua madre: esattamente come Maria do Carmo pensa di essere il proprio amante e di stringere perciò se stessa tra le proprie braccia. Sarebbe forse questo il climax dell'incorporamento melanconico.

La peculiarità di *Lettera da Casablanca* è, tuttavia, il fatto che il rovesciamento di genere, tematizzato nei termini della performatività, si compia esso stesso mediante un atto performativo. Invero, il racconto crea, quale effetto discorsivo, ciò di cui sta parlando, svelandone la non naturalità. Massimamente, Giosefine esiste (per Lina, per il lettore, per i postumi) nel momento in cui firma la propria richiesta di sepoltura che è insieme una straordinaria richiesta di riconoscimento.

---

26 Judith Butler, *Questioni di genere: il femminismo e la sovversione dell'identità*, trad. di Sergia Adamo, Bari, Laterza, 2017 p. 93.

27 *Il gioco del rovescio*, p. 27 e ss.

28 Ivi, p. 28.

29 Ivi, p. 30.

30 Ibidem.

Anzitutto indicativa è pertanto la scelta della forma epistolare: nella bibliografia critica la lettera è il medium letterario privilegiato per l'esplorazione dei meccanismi, identitari di genere, segnatamente rispetto all'emergere di voci femminili. Ciò è dovuto al fatto che la lettera ha una natura contingente, essa stessa segno e testimonianza di un corpo che l'ha scritta, con la propria mano, con il proprio corpo. Una lettera è materia proprio perché reca in sé le tracce del corpo che l'ha prodotta. Allo stesso tempo una lettera è un'apostrofe o, come nel caso del racconto tabucchiano, una petizione – si noti che parlando di una lettera “genere petizione” Tabucchi nomina un'unica volta tale termine nel racconto medesimo. Anche la madre, come anticipato, aveva scritto una petizione e anche la sua in fondo lo è: non solo per la richiesta rispetto alla sua sepoltura, ma anche per un'esortazione precisa: “ricordati che papà non era cattivo, perdonalo come io l'ho perdonato”<sup>31</sup>.

La lettera è il genere letterario di un'identità relazionale, che necessita di un tu per dirsi io; basti pensare al fatto che proprio l'interpellazione fonda il riconoscimento sociale dell'individuo. Ma è anche, con Derrida, “destinerrante”:

[U]na lettera non arriva sempre a destinazione, e dal momento che ciò appartiene alla sua struttura, si può dire che essa non vi arrivi mai veramente, che quando arriva, il suo poter non-arrivare la tormenta di una deriva interna. La divisibilità della lettera è anche quella del significante al quale essa dà luogo, e dunque dei soggetti, personaggi o posizioni che vi sono assoggettati e che li rappresentano.<sup>32</sup>

Intercettata da noi lettori, essa forse non raggiungerà la sua destinazione. Ma è soprattutto sin dall'inizio doppia, producendo un caleidoscopio d'identità ibride e reversibili: mittente è la madre, ma anche Ettore Giosefine e, Tabucchi; destinatario il ministro dei trasporti, ma anche Ettore Giosefine che porta con sé e legge sino ad imparare a memoria l'epistola materna, ovviamente Lina, ma anche il lettore. E perché non la madre medesima, in un rovescio estremo di quella identificazione della sorella da piccola con la madre nei falsi ricordi di Ettore.

Anche a livello del tessuto linguistico il testo produce il rovescio implicito nell'identità transgender. L'oscillazione linguistica nel nome proprio e nel genere degli attributi mediante i quali la voce narrante parla di sé, o meglio il progressivo passaggio dalla polarità maschile a quella femminile che si compie dopo la prima esibizione e si ratifica nella firma della lettera come Giosefine, riproduce, ma per rompere, il binarismo forzatamente naturalizzato dell'economia di genere eterosessuale. In realtà il testo fornisce delle precise spie linguistiche rispetto alla problematizzazione di genere del protagonista sin da quando egli è ancora il piccolo Ettore; in particolare l'autore della lettera non usa mai, se non quando obbligato dalla lingua italiana, attributi maschili per parlare di sé, laddove la sua caratterizzazione come maschio è affidata alla prospettiva ed alla voce altrui: della madre, dello zio e della di lui consorte, di Carmen. L'uso di aggettivi femminili appartiene invece interamente al mittente, alla voce di Giosefine.

Oltre che nella scelta del genere epistolare e nelle maglie del tessuto linguistico, il rovescio diviene meccanismo d'ibridazione spaziale e temporale degli oggetti (si pensi al percorso della palma, da quella vista a Casablanca, a quella duplice dell'infanzia) oltre che ad una vera e propria mescolanza dei tempi. L'uso insistito del tempo privilegiato dalla narrativa tabucchiana, il passato prossimo, coglie malinconicamente, di una medesima cosa, persona e realtà, la sua assenza attuale e la presenza in un presente che fu: esemplari, nella loro specularità, l'incipit “[n]oi abbiamo avuto un'infanzia felice”<sup>33</sup>, e la conclusione “ho vissuto la mia vita come sentivo di doverla vivere”<sup>34</sup>. Ciò costituisce l'ultima conferma sintattica di quella temporalità tutta interiore e melanconica della protagonista.

Vorrei iniziare, e finire, con la questione riguardante l'umano, di chi conti come umano, e con la questione, a essa correlata, di quali vite contino come vite, e infine con la domanda che per anni ha assillato molti di noi: che cosa rende una vita degna di lutto?<sup>35</sup>

Le parole, di Butler, sintetizzano e chiosano l'interrogazione e rappresentazione della questione di genere che Tabucchi compie in *Lettera da Casablanca*. Come dimostrato si tratta di un duplice rovescio, o meglio dell'articolarsi su due livelli distinti – della storia e del discorso – di un medesimo gesto. Che è in ultimo una

---

31 Ivi, p. 40.

32 Jacques Derrida, *Il fattore della verità*, trad. di Francesco Zambon, Milano, Adelphi, p. 114.

33 *Il gioco del rovescio*, p. 27.

34 Ivi, pp. 39-40.

35 Judith Butler, *La disfatta del genere*, Op. Cit., p. 43.

profonda, radicale rivendicazione di esistenza ed intelligibilità da parte di Giosefine: “ho vissuto la mia vita come sentivo di doverla vivere” scrive, come visto, in conclusione alla sorella Lina. Una vita che al limite del suo rovescio – il possibile decesso – si rivela autentica, vera, o abitabile, come direbbe Butler.

Capítulo Três: Os estudos de género em língua portuguesa/  
Capitolo Tre: Gli studi di genere in lingua portoghese





## O folhetim no feminino: a participação de Ana Augusta Plácido na imprensa luso-brasileira

Adriana Mello Guimarães

### Introdução

Como se revela, na expressão literária de Ana Augusta Plácido, a vivência feminina em um meio cultural no qual predominam quase estritamente valores masculinos? Eis a pergunta que nos orienta e que nos propomos responder a partir dos textos publicados por Ana Plácido na imprensa brasileira e portuguesa, nomeadamente através da revista *O Futuro* (Rio de Janeiro) e no jornal *O Leme* (São Miguel de Seide/ Vila Nova de Famalicão). Contrariamente os juízos de valor enraizados sobre uma suposta fragilidade natural feminina, trata-se de assinalar o sentido das publicações de Ana Plácido como manifestações da sensibilidade feminina num mundo em mudança.

Se atualmente Ana Plácido é uma figura pouco conhecida, no século XIX o seu nome (e os pseudónimos que utilizava) esteve impresso em vários jornais portugueses e brasileiros tanto como protagonista de uma das mais conhecidas histórias de amor, quanto também como escritora e folhetinista.

Com uma vida repleta de percalços, a sua escrita ajudou a combater o conservadorismo que reinava tanto em Portugal como no Brasil, sendo de assinalar que a visibilidade da sua voz foi conquistada com o apoio da imprensa.

### Retrato afetivo da ousadia

Lembremos, em primeiro lugar, aquilo que é fundamental: Ana Plácido sempre foi vista como uma sombra de Camilo Castelo Branco. Ao longo da sua trajetória de vida, Ana ficou conhecida pela ousadia de transgredir as regras impostas.

Aos dezanove anos, Ana Plácido encontrou-se casada contra a sua vontade, mas por força de um acordo entre o seu pai e Manuel Pinheiro Alves, um rico comerciante do Porto. O poder paterno sobre arranjos matrimoniais era um direito consuetudinário, visando na maioria das vezes melhorar a posição social dos nubentes. No entanto, apesar do casamento, Ana Plácido não esqueceu o escritor Camilo Castelo Branco, que conheceu aos 15 anos, num baile. Foi um amor à primeira vista, que acabou por permanecer. Assim, mesmo com aliança no dedo, Ana Plácido, apresentou-se determinada e não desistiu do sentimento que nutria por Camilo Castelo Branco. Ao que tudo indica, Ana e Camilo, em 1856, iniciaram um relacionamento amoroso e passado um tempo o escândalo tornou-se público.

O marido de Ana Plácido, Manuel Pinheiro Alves, acabou por apresentar queixa por adultério contra ela. Isolada, e com um filho nos braços, no dia 6 de junho de 1860, foi presa por adultério, na cadeia da Relação do Porto. Já Camilo Castelo Branco, entregou-se pouco tempo depois, tendo ficado encarcerado na mesma instituição. Antes de mais, importa clarificar, que aos olhos da lei, o adultério era um crime. No entanto, o homem só era acusado se fosse apanhado em flagrante delito ou se houvessem provas (como, por exemplo, cartas) que provassem o delito. No caso da mulher, não era necessária a existência de provas. O processo de adultério movimentou acaloradamente a opinião pública da época, tendo sido notícia em vários jornais portugueses e brasileiros.

O julgamento começou no dia 15 de outubro. Camilo já havia cumprido um ano e dezasseis dias de prisão preventiva e Ana Plácido já estava a um ano e quatro meses no cárcere. Findo o trabalho de ouvir testemunhas e acusação, no dia 17 de outubro de 1861, o juiz acabou por concluir que não podia dar como comprovado o crime de adultério pois o flagrante não se dera como verificado.

Em setembro de 1862, os dois decidem viver juntos. Logo no ano a seguir, em 28 de junho de 1863, nasceu o primeiro filho reconhecido do casal. Dezoito dias após o nascimento do bebé, morre Manuel Pinheiro Alves. Depois da morte do seu primeiro marido, Ana Plácido, passou a administrar os bens herdados pelo filho de ambos. Entre a herança, estava a casa de São Miguel de Seide, local para onde Ana Plácido e o escritor foram viver. Mas a vida não foi fácil. Os seus três filhos também a colocaram à prova: o primeiro filho morreu ainda novo, o segundo tinha problemas mentais e o terceiro não teve uma vida estável.

Só em 1888 e depois de Camilo ter recebido o título de visconde de Correia Botelho, é que Camilo e Ana casam oficialmente. Todavia, estiveram casados por pouco tempo, pois Camilo Castelo Branco suicidou-se em 1890, já Ana Plácido faleceu no dia 20 de setembro de 1895.

Desde a altura que esteve na cadeia da Relação até a sua morte, Ana publicou sempre na imprensa. Não cabe, aqui, investigar toda esta produção. Pretendemos apenas analisar dois periódicos – *O Futuro* e *O Leme* – e investigar como se revela a sensibilidade feminina na escrita de Ana Augusta Plácido. Eis a pergunta que nos orienta, e que nos propomos responder.

### Diálogos possíveis entre *O Futuro* e *O Leme*

A participação de Ana Plácido na imprensa foi longa e proporcionou textos de excelência. Com efeito, durante toda a vida Ana colaborou com diversos periódicos: o seu primeiro texto impresso foi uma poesia “Vive no céu” publicada no periódico *Miscelânea Poética*<sup>1</sup>, em janeiro de 1851. O seu último folheto (“Núcleo de Agonias”) veio a lume no dia 15 de setembro de 1895, no jornal *O Leme*, cinco dias antes de Ana falecer (20 de setembro de 1895).

Neste estudo vamos destacar o papel que Ana Augusta Plácido desempenhou na imprensa oitocentista, nomeadamente em dois periódicos: na revista *O Futuro*, publicada no Rio de Janeiro e no jornal *O Leme*, editado em Vila Nova de Famalicão.

A revista *O Futuro: periódico literário* surgiu a 15 de setembro de 1862, no Rio de Janeiro, como uma publicação quinzenal, e circulou até ao dia 1 de julho de 1863. O seu fundador e diretor foi o poeta português Faustino Xavier de Novaes (1820-1869), amigo de Machado de Assis, e, coincidentemente, irmão mais velho de Carolina Novaes (1835-1904), que viria a ser esposa do escritor Machado de Assis.

A colaboração de Ana Plácido englobou a publicação de dois contos: “As portas da eternidade”, publicado no volume VI em 1862, nas páginas 182-189; e “A desgraça da riqueza” que surgiu no volume XI, de 1863, nas páginas 360-365, e continuou nas páginas 373-382, do volume XII, de 1 de março de 1863.

O conto “As portas da eternidade”, como o próprio título denuncia, fala sobre a morte. A tristeza da protagonista está explícita: um companheiro de infância, morto prematuramente, deixa a narradora num estado depressivo.

Ao longo da trama, destacamos a sensibilidade de Ana Augusta que apresenta um homem a chorar. Será uma fraqueza provocada pela doença que o matou? O certo é que ao inverter a ideia de que “um homem não chora” a escritora descerrou uma nova hipótese ao público brasileiro (e por extensão ao português) a possibilidade de partilharem os sentimentos com lágrimas.

Cabe, ainda assinalar que o mesmo conto está presente no livro *Luz coada de ferros*<sup>2</sup>, obra que mereceu uma crítica do escritor Machado de Assis. De facto, no jornal *O Futuro*, encontramos:

Felizmente que a leitura confirma os juízos antecipados. A Sr<sup>a</sup> D. A. A. Plácido é o que dela disse o Sr. Júlio César Machado no prefácio da obra, para o qual remeto os leitores. A sensibilidade é o primeiro dom das mulheres escritoras, a autora de *Luz coada por ferros* possui esse dom em larga escala (...) E, talvez por isso que não tomei nota, se os há, dos senões do livro. Do nome e da obra tomei nota, como obrigação firmada para outros escritos. Uma mulher de espírito é um brilhante preto, não é coisa para deixar-se no fundo da gaveta.<sup>3</sup>

Ocupamo-nos agora do conto “A desgraça da riqueza” que descreve o sofrimento da pobre Mariana. Após ganhar um prémio da loteria, a protagonista casa-se com o interesseiro D. Antão de Castro e Melo, que a maltrata. Ao viver triste, Mariana toma as rédeas do seu destino e abandona o seu marido. Pode-se ver que há claramente, neste conto, um superar das normas estabelecidas para a altura: quando uma mulher seria capaz de abandonar o matrimónio devido a uma relação infeliz?

Detenhamo-nos agora no periódico intitulado *O Leme*. Trata-se de um pequeno jornal de São Miguel de Seide, com periodicidade semanal. Publicou-se em duas séries: a primeira entre agosto e novembro de 1895 (com propriedade de Nuno Castelo Branco, filho de Ana Augusta Plácido e Camilo Castelo Branco). A segunda fase teve início após a morte do filho mais novo de Ana Plácido: veio a lume em 1913, e desta vez o redator

---

1 O periódico *Miscelânea Poética* está disponível no site do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro: <http://docvirt.com/Hotpage/Hotpage.aspx?bib=RealGabObrasRaras&pagfis=5265&url=http://docvirt.com/docreader.net#>  
Acesso: 8/12/2018.

2 Ana Augusta Plácido, *Luz coada por ferros*. Escritos originais, Lisboa, Tip. Universal, 1863.

3 Machado de Assis, “Crónica”, in *O Futuro*, Rio de Janeiro, Tipografia do Correio Mercantil, 1863, p. 436.

principal foi o seu o neto, que também se chamava Nuno. Com apenas 35 centímetros, tratava-se de um negócio familiar, pertence ao universo das publicações não especializadas que pululavam na imprensa periódica portuguesa do final do século XIX.

Depois da morte de Camilo Castelo Branco, Ana Augusta Plácido continuava a preocupar-se com o futuro dos seus filhos. O mais velho, Manuel Plácido, mantinha o quadro de problemas mentais. E o mais novo, Nuno Castelo Branco (1864) continuava com uma vida instável, tanto assim que Ana chegou a visitar Tomás Ribeiro (ministro das Obras Públicas) para arranjar um emprego ao filho. Finalmente, provavelmente à procura de sustento económico, em 1895, Nuno Castelo Branco decide aventurar-se no campo jornalístico e assim surge *O Leme*.

O primeiro número do jornal *O Leme* foi publicado no dia 18 de agosto de 1895, com uma proposta arrojada:

Qual guerreiro corajoso e forte, caminhando de frente ativa para o campo da batalha, assim surge entre clarões de luz este semanário que espera alcançar uma gloriosa vitória, regressando ao lar circulado de felicidades, da tremenda peleja que vai encetar e onde tantos e tantos milhões d'irmãos têm caído exaustos, e lindado a sua existência (...) Não será político, mas advogará a causa de qualquer partido, seja qual for, quando esse partido pise o caminho da honra e do dever para a salvação do País.<sup>4</sup>

Interessante é notar que nesta breve apresentação, fica evidente que o periódico pretende ser recreativo e polémico. Neste contexto, o que pretendemos enfatizar são os textos elaborados por Ana Plácido. Assim, logo no primeiro número o destaque na primeira página vai para o folhetim intitulado “Núcleo d’Agonias”, onde Ana Augusta assina com o pseudónimo Lopo de Sousa. Na página quatro encontramos a seguinte explicação:

O nosso folhetim é um romance original o Núcleo d’agonias que principiamos a publicar. Lopo de Souza esta cintilante pena do anónimo que o assina, tem desde há muito na lista dos escritores aureolados neste país, o seu nome. Foi ele o pujantíssimo cinzelador da *Luz coada por ferros*.<sup>5</sup>

Inegável é que o folhetim “Núcleo d’Agonias”, ao contrário do que afirma o jornal (romance original) é composto, na realidade, pelo texto publicado no livro *Herança de lágrimas*<sup>6</sup> que veio a lume com o pseudónimo Lopo de Sousa. A história da sua publicação foi investigada por Alberto Pimentel. Ao que tudo indica, o livro permaneceu, durante anos, esquecido:

Consultei os trabalhos de bibliografia jornalística compendiados pelo já hoje falecido Silva Pereira para verificar se a data do romance (1871) coincidia com a existência do Vimaranesense. Averigüei que em Guimarães houvera duas gazetas com aquele título, uma de 1856 a 1860, outra de 1862 a 1863, mas que, em 1871, o único jornal ali em publicação tinha diferente título, era o que se denominava Religião e Pátria e viveu desde 1862 a 1889. Como explicar então que fosse editora do romance a redação de um periódico extinto oito anos antes? Pedi ao meu bom amigo Sr. António de Carvalho Cirne o favor de me ajudar a esclarecer este facto estranho e tanto ou quanto misterioso. S. Exa., estando na quinta das Lameiras no verão de 1908, respondeu-me dizendo: que o Sr. conde de Margaride tinha sido o editor do romance *Herança de lágrimas*, por contrato que lhe propusera Camilo; que a edição fora enviada para o Porto ao cuidado de certo vimaranense na mesma cidade residente, o qual, tendo outros negócios a tratar, se esquecera dos livros a ponto de ficarem ainda encaixotados em algum sótão de uma casa onde tinha habitado. E comentava o Sr. António de Carvalho com a sua costumada graça, quase sempre apropriado a um duplo fundo de lógica e verdade: ‘Entretanto no prédio que ele abandonou, foram-se sucedendo os inquilinos e é de crer que algum merceeiro tivesse encontrado dentro dos caixões uma mina de cartuchos para açúcar e café’. Assim deve ter acontecido (...) Até nisto se revela mais uma vez a má sina de Ana Plácido. Finalmente, tão desconhecido se tornou o romance que um escritor lisbonense, apaixonado bibliófilo, me perguntou, há poucos anos, muito surpreendido, onde e quando publicara aquela infeliz senhora algum escrito com o título *Herança de lágrimas*, que ele vira citado por Camilo.<sup>7</sup>

Mas qual é o enredo da trama? Mais uma vez são recortes da sua própria vida. Resumidamente encontramos no livro uma história de adultério. Branca de Alvarães, rica e letrada, casou com D. Jorge de Melo, que não seria o escolhido do seu coração. Foi o pai que, que estipulou este casamento. Nenhum dos noivos se sente

---

4 *O Leme*. Semanário Humorístico e Noticioso, Número 1, ano 1, 18 de agosto de 1895, p. 1.

5 *Idem*, p. 4

6 [pseud. Lopo de Sousa] *Herança de lágrimas*, Guimarães, Redação Vimaranesense, 1871. Disponível em: <http://purl.pt/14769/1/index.html#/3/html>. Acesso: 08/12/2018.

7 Alberto Pimentel, *Memórias do Tempo de Camilo*, Porto, Magalhães & Moniz, 1913, p. 159-161.

satisfeitos. Branca conhece Rodrigo de Lacerda e se apaixona. A protagonista fica só, abandonada e no fim acaba por falecer, mas deixa uma filha no mundo.

Sublinhamos, ainda, que neste primeiro número, logo na página 2, há uma poesia intitulada “A Ana Augusta / Em dia de seus anos”, assinada por Camilo Castelo Branco:

O tempo Inexorável, escoltado/ de angústias, de paixões, e de martírios, /Viu te. arcanjo do amor, e o braço Irado/  
Desarma, e suspirou. /Contempla te: e, por ver te assim/Formosa e sem ventura, exclama: és linda/O golpe... não  
te dou! / Vieste assim de Deus! Tens formosura, (...).<sup>8</sup>

O segundo número do jornal, editado no dia 25 de agosto, divulgou na página 2, uma curiosa menção a escritora: uma poesia intitulada “A Raquel”, nome com que Camilo apelidara Ana Plácido: “Recolha te o Senhor, ô alma pura! /Que eu, naufrago em mar de desventura, / Porei olhos em ti, sagrado amor! / Sorri-me tu, fanal de melhor vida! / E diz-me que não morre a alma querida/ Que vê do esposo as lagrimas e a dor”.<sup>9</sup> Pelo apresentado, estamos em condições de reconhecer essas duas poesias que Camilo fez tendo Ana como inspiração, demonstram que ela além de esposa seria uma espécie de musa que o poeta contempla.

No primeiro domingo de setembro veio a lume o terceiro número do periódico e trouxe uma novidade: a poesia “Maldita!” assinada por Ana Plácido:

Maldita! maldita! eis a voz que eu escuto/ nas sombras da noite, se geme o tufão;/ Ao longe lá ouço bramir a  
tormenta, /São menos medonha no meu coração./ Maldita! maldita! me bradam os raios,/ Raiando-me a fronte  
sinistro fulgor,/ eu pálida e triste qual anjo repulso/ Debalde levanto as mãos ao Senhor!/ Maldita! maldita! os  
ferros me dizem/ Que inertes assistem á minha aflição:/ E a estrela, que passa, ligeira se esconde/ Deixando nas  
trevas bramir o trovão. /Maldita! maldita! os ecos repetem / D'um mundo feroz que exulta à vitória:/ maldita tu  
sejas, mulher infamada/Por culpa que é n'outras suprema glória. /<sup>10</sup>

Pensamos que a grande pista para compreender esta poesia é a data que a acompanha: embora tenha sido publicada a 1 de setembro de 1895, a data que está indicada, ao pé da assinatura, é o dia 26 de março de 1862. Ora, sabemos que Ana Plácido foi absolvida do crime de adultério no dia 17 de outubro de 1861. Assim, é provável que no início de 1862, a poeta deveria estar desiludida, triste, depois de ter vivenciado momentos de exclusão e exposição pública. Afinal, foi humilhada abertamente: o seu nome circulou em toda a imprensa oitocentista. Ou seja, pensamos que a poesia foi escrita numa altura em que Ana Augusta teria dúvidas qual seria o rumo que levaria à sua vida “maldita!”. Curiosa, é sem dúvida, a poesia publicada na mesma página, “Maldita porquê?” de Camilo Castelo Branco:

Maldita! Que importa que o inundo te brade. / Que a infâmia na fronte te escreva: "maldita! / O Cristo no lenho da  
dor infinita. /Também foi maldito da raça precita, / E Cristo era um Deus. (...)  
Bendita, bendita, o mártir tu sejas, / Que um dia sonhaste a ventura no amor! /Caíste da altura dos teus devaneios.  
/ Caíste e choraste; e, a chorar, passam cheios/Teus dias de dor! /<sup>11</sup>

O diálogo entre as duas poesias é claro. Ambas mesclam emoção e refletem o que lhes aconteceu.

No quarto número de *O Leme* (publicado no dia 8 de setembro de 1895) a estratégia de diálogo entre Ana Plácido e Camilo Castelo Branco se mantêm. Ao cimo da página 2 (um dos locais “nobres” de leitura) podemos ler o seguinte: “Vem! /Vem luz pura, luz divina/ Anseio. chamo por ti:/ . Para o eco me ressuscita/ Que eu para o mundo morri. /”.<sup>12</sup>

E a resposta de Camilo Castelo Branco: “Vem luz torva, lux satânica/ Anseio, chamo por ti:/ . Meu passo guia ao Inferno/ Que para o eco eu morri/”.<sup>13</sup>

No número 5, de 15 de setembro, não há nada a assinalar além do já mencionado folhetim. No entanto, o número seguinte, editado a 29 de setembro, figurou acompanhado por uma tarja negra. Foi um número de homenagem a Ana Plácido que faleceu no dia 20 de setembro de 1895.

---

8 *O Leme*. Semanário Humorístico e Noticioso, Número 1, ano 1, 18 de agosto de 1895, p. 2.

9 *O Leme*. Semanário Humorístico e Noticioso, Número 2, ano 1,25 de agosto de 1895, p. 2.

10 Ana Plácido, *O Leme*. Semanário Humorístico e Noticioso, Número 3, ano 1,1 de setembro de 1895, p. 2

11 *Ibidem*

12 Ana Plácido, *O Leme*. Semanário Humorístico e Noticioso, Número 4, ano 1,8 de setembro de 1895, p. 2

13 Camilo Castelo Branco, *O Leme*. Semanário Humorístico e Noticioso, Número 4, ano 1,8 de setembro de 1895, p. 2

Detenhamo-nos agora apenas na primeira página do sexto número do jornal: encontramos quatro textos cujos títulos são os seguintes: “Ana Augusta Plácido”; “A minha mãe”; “Desalento” e “A companheira de Camilo” – todos foram publicados sem assinatura. Deparamos, ainda, com uma pequena poesia de Camilo Castelo Branco: “A minha mulher/ Oh doce amparadora, / Se te vejo adormecida, / Cuido que te foge a vida, / E então minha alma chora. / Acorda filha, não durmas, / Ergue a Deus a tua prece;/ E as tuas dores oferece/ Para que eu morra; e depois/ Que eu morrer, filha, adormece.”<sup>14</sup>

O folhetim “Núcleo d’agonias” é publicado na segunda página e, na página 4 há um agradecimento de Nuno Castelo Branco as pessoas que acompanharam o funeral da sua mãe.

No dia 6 de outubro de 1895, além do folhetim, encontramos mais uma vez duas poesias – uma de Ana Plácido e outra de Camilo, que mais uma vez entram em diálogo:

A Camilo Castelo Branco/Baixa, mulher, desta área, /Que tão nobre te ostentou! /  
Grandeza d’alma e d’esforço, /Como tu ninguém mostrou! /Mas partiu-se o belo prisma,  
Teu prestígio já findou. (...)

Eras grande e grande foste/Pela alma e coração/Julgaste...triste vaidade;/  
Este mundo em distinção/A remir honrosamente/As culpas em galardão. /

Chegou o tremendo castigo;/Nem confronto ousas perder;/  
Suporta a dor veemente/Com os lábios a sorrir  
Postos os olhos no astro/Que tu vês sempre a fugir<sup>15</sup>

Na mesma coluna e em negrito, está a resposta de Camilo Castelo Branco: “Quando os teus ardentes prantos/ Esse peito não sentir/Quando o amor frutos de bênção/ Já não possa produzir, / Verá, filha, que estás morto/ O coração que foi teu/ Mas... resiste ao desconforto;/ Vai procurar-me no céu.”<sup>16</sup>

Nos números seguintes o formato é semelhante: o folhetim “Núcleo d’agonias” permanece na primeira página e, na página 2, por norma há sempre uma poesia do Camilo Castelo Branco dedicada à Ana Augusta Plácido. No entanto, sublinhamos uma pequena alteração que ocorreu a partir do número 9, publicado no dia 20 de outubro de 1895: no folhetim ao invés de constar a assinatura de Lopo de Sousa, surge a assinatura de Ana Augusta Plácido.

Entre as várias poesias que foram publicadas de Castelo Branco, destacamos a seguinte prosa poética que consta n’*O Leme* de 17 de novembro de 1895:

Aos vinte e um anos vi um anjo refulgente. Diziam ser a Esperança. Tanto andei a segui-la, a fitar-lhe a face ardente – a deslumbrante luz que rutilava – que enfim, sendo já velho, ainda a fitava com olhos juvenis, louco tomei em vez de frente a luza que me ofuscava até a deixar de a ver; porque ceguei. <sup>17</sup>

A segunda série do jornal teve início no dia 23 de janeiro de 1913 e, desta vez, quem estava à frente do periódico era o neto de Camilo Castelo Branco. Nesta série, *O Leme* se apresenta ao público como um quinzenário literário, científico, humorístico e noticioso que pretende continuar a divulgar inéditos do escritor Camilo Castelo Branco. No que diz respeito à Ana Augusta, pode-se constatar a permanência do folhetim “Núcleo d’Agonias” que continua a ser publicado em todos os números até ao fim do jornal que termina no dia 15 de julho de 1913

### Considerações Finais

Parece-nos claro que a obra de Ana Plácido assinala a incursão das mulheres oitocentistas no mundo dos homens. Ora, tanto na revista *O Futuro* e no jornal *O Leme*, a única voz feminina é a de Ana Augusta. Trata-se de uma incursão lenta realizada no mundo masculino a partir de jornais literários ou de crítica, mas que constituem um património cultural de grande interesse.

Não temos dúvidas que Ana Plácido, através dos seus folhetins, sustentou novas ideias e atitudes e fez da imprensa um lugar de libertação, cumplicidade e de solidariedade com outras mulheres oitocentistas. Ao

---

14 Camilo Castelo Branco, *O Leme*. Semanário Humorístico e Noticioso, Número 6, ano 1, 29 de setembro de 1895, p. 1.

15 Ana Plácido, *O Leme*. Semanário Humorístico e Noticioso, Número 7, ano 1,6 de outubro de 1895, p. 2.

16 Camilo Castelo Branco, *O Leme*. Semanário Humorístico e Noticioso, Número 7, ano 1,6 de outubro de 1895, p. 2.

17 Camilo Castelo Branco, *O Leme*. Semanário Humorístico e Noticioso, Número 13, ano 1, 17 de novembro de 1895, p. 2.

publicar os seus contos que espelhavam as suas próprias vivências e inquietações, a autora libertou a sua voz em prol da necessidade de as mulheres conquistarem direitos fundamentais na sociedade. Assim, compreendemos que os textos produzidos para a revista *O Futuro, periódico literário* (Rio de Janeiro, 1862-63) e para o jornal *O Leme* cumpriram uma missão: confrontaram as expectativas culturais em relação aos papéis da mulher na sociedade.

Ana Augusta Plácido representa, acima de tudo, o aprendizado a partir da compreensão da sua própria experiência. Afinal, a sua trajetória de vida foi ousada e singular. A ficção tornou-se reflexo da sua própria vivência, onde há uma galeria de personagens infieis. A sensibilidade feminina ganhou força e conquistou tanto o folhetim como a poesia. Neste caminho de emancipação, a imagem da mulher libertou-se.

Uma outra observação prende-se com o facto de a emergência da escrita das mulheres ultrapassar as fronteiras e unir (mais uma vez), num mesmo devir histórico, portuguesas e brasileiras. Ora, como Portugal e o Brasil não permitiam a participação igualitária da mulher na sociedade, figuras como Ana Augusta Plácido podem ser consideradas como precursoras da criação de políticas isoladas que mais tarde resultaram em problemáticos universais inerentes às mulheres. A partir daí, a presença das mulheres na imprensa lusófona foi-se tornando cada vez mais notória. Ou seja, através da imprensa periódica foram criados espaços internacionais de diálogos.

## “Violência e relações conjugais, em *A Costa dos Murmúrios* e no conto “Marido”, de Lúcia Jorge

Albertina Ruivo

Tanto no seu romance *A Costa dos Murmúrios*<sup>1</sup> como no conto “Marido”<sup>2</sup>, Lúcia Jorge dá uma importância capital à condição feminina. Nestas duas obras, a autora ilustra uma série de situações em que as relações conjugais são muito conflituosas. Período em que a mulher vive, em geral, afastada da vida social, confinada no espaço doméstico. No romance, obra publicada em 1988, Lúcia Jorge serve-se da sua própria experiência, vivida durante a guerra colonial como esposa de militar, primeiro em Angola e depois em Moçambique. Nesta obra, o leitor descobre o quotidiano das mulheres que acompanham os maridos até ao campo de batalha, em Mueda. Elas ficam fechadas no hotel *Stella Maris*, um edifício decadente transformado em messe, afastadas do mundo exterior, à espera que os maridos regressem do combate. Muitas vezes para as violentar. Estas limitam-se a viver como simples observadoras dos massacres que ocorrem diante delas.

No conto, narrativa publicada pela primeira vez em 1989, Lúcia, a protagonista, também tem uma vida conjugal conflituosa, o seu marido é alcoólico e torna-se constantemente violento. Esta vive angustiada na expectativa de ser, a cada momento, uma vez mais a vítima dos excessos do marido. Mas, apesar dos maus tratos, continua a cantar uma oração, em latim, “*Salve, Regina, mater misericordiae*”<sup>3</sup>, pedindo à Virgem Maria que o ampare e o proteja dos perigos da vida. Trabalha dia após dia para o ajudar e cuidar dele, conforme os ensinamentos monásticos exaltados durante quase meio século de fascismo, suportando os maus tratos, até atingir o ponto de não retorno.

Num primeiro tempo observaremos as diferentes situações vividas por estas mulheres que sofrem agravos constantes por parte dos maridos, levando-as à perda da auto-estima e mesmo até à mesquinhez. Em seguida analisaremos as reacções destas perante a violência e os abusos infligidos pelos homens, que nos melhores dos casos as encaminham para a emancipação, mas que também as podem conduzir à sua perda. Por fim, veremos até que ponto a ideologia salazarista marcou as mentalidades.

### Situações de submissão e maus tratos

O pano de fundo do romance é a guerra colonial. Esta obra tem uma estrutura pós-moderna. É composta por duas partes, a primeira é constituída por um conto tradicional, intitulado “Os Gafanhotos” e a segunda por nove capítulos, que são a desconstrução da narrativa desse conto, onde a protagonista do conto se torna a narradora. Esta retoma todo o relato do conto para explicitar ao narrador o que aconteceu na realidade, vinte anos atrás. É, portanto, uma narradora homodiegética, que se torna testemunha daquilo que viu e viveu no meio das outras mulheres:

a voz do próprio Astorga batendo na mulher – eis novos nomes reais. Os gritos dela ressoam por todo o *Stella* porque o elevador atravessava a meio o edifício. Ah, ele teve o punho muito mais rápido, a mão muito mais pesada do que a transfiguração que dele você fez n’*Os Gafanhotos*!<sup>4</sup>

Em “Os Gafanhotos”, Evita é uma jovem que chega a Moçambique para casar com o noivo, um alferes, Luís Alex. Este, depois de uma boda sumptuosa, parte imediatamente para o combate e ela encontra-se abandonada, no mesmo hotel, onde se encontram todas as outras mulheres de militares e crianças. Na segunda parte, Evita volta sob o nome de Eva Lopo. É através do seu olhar clarividente, de mulher emancipada, que descobrimos a situação destas mulheres que vivem no meio da violência. A mulher vive à margem do sistema social. Na maior parte dos casos, fica enclausurada à espera do marido. Situações que se repetem tanto no

---

1 Lúcia Jorge, *A Costa dos Murmúrios*, Lisboa, Dom Quixote, 12.<sup>a</sup> edição, 2001. Primeira edição, em 1988.

2 Lúcia Jorge, *Marido e outros contos*, Lisboa, Dom Quixote, 5.<sup>a</sup> edição, 2008. Conto publicado, inicialmente, na revista VÉRTICE, n.º 13 da nova série, Abril de 1989; e no suplemento da revista ELLE, n.º 71, Agosto de 1994.

3 *Ibidem*, p. 11.

4 Lúcia Jorge, *A Costa dos Murmúrios*, Op. Cit., p. 109.

conto “Marido” como no romance. As mulheres não têm uma vida própria, só existem através do nível social dos maridos.

A acção do romance decorre do lado das mulheres que sabem o que se passa no campo de batalha, devido às informações trazidas pelos homens quando voltam para o hotel: “Depois do Góis, ele era o único que descia do Norte e podia falar do andamento da ratoeira.”<sup>5</sup> Em geral as mulheres vivem terrorizadas, na expectativa de encontrar o marido morto ou ferido, realmente preocupadas, procuram sempre saber o que se passa, ter notícias dos maridos, aproveitando a presença dos oficiais para ficarem a par dos acontecimentos:

As mulheres que estavam no terraço [...] ouvindo o piloto que tinha ido a Mueda, apesar dos segredos invioláveis que ele guardava, sabiam que estavam em fila, esperando que os seus homens desempenhassem um papel histórico naquela marcha, à excepção da mulher do Góis, a da renda.<sup>6</sup>

Desta forma, as mulheres informam-se sobre o andamento das operações no campo de batalha. Os episódios que descrevem os massacres da guerra são numerosos, mas o tema que predomina no romance é a violência, em geral<sup>7</sup>. As atrocidades vividas durante as batalhas conduzem inexoravelmente o homem à violência. Segundo Benjamin, a violência guerreira tem um alvo: “La violence guerrière, en tant que force prédatrice, vise toutefois ses fins avant tout.”<sup>8</sup> Mas a violência da guerra não tem limites e acaba por transformar os soldados em seres desumanos, originando assim a violência no espaço doméstico. Benjamin, também, acrescenta que a violência é uma manifestação e não um meio:

En ce qui concerne l’homme, la colère par exemple le mène aux plus visibles explosions d’une violence qui ne se rapporte pas comme un moyen à une fin préalablement posée. Elle n’est pas un moyen, mais une manifestation.<sup>9</sup>

Se adaptarmos este ponto de vista ao romance de Lídia Jorge, podemos verificar que a mulher enclausurada, acaba sempre por sentir essas manifestações, de que nos fala Benjamin. Pois, o homem não precisa de verdadeiras razões para violentar e rebaixar a mulher, mesmo diante dos outros.

Eva Lopo retoma retrospectivamente as situações vividas por essas mulheres, para mostrar ao narrador de *Os Gafanhotos*, que a realidade que estas enfrentaram foi muito mais cruel do que a que ele descreve: “O real aconteceu à porta do elevador, e foi muito mais empolgante. A mulher jorrou sangue por sítios muito mais incomuns.”<sup>10</sup> A narradora insiste sobre o facto que Evita era ela, e que na realidade, viveu pessoalmente aquilo tudo: “Nesse tempo, Evita era eu”<sup>11</sup> É assim, como testemunha, que ela sublinha o quotidiano dessas mulheres que são constantemente violentadas, física e moralmente, pelos maridos alienados pela guerra.

Ao longo da sua obra Lídia Jorge sublinha várias formas de violência: a violência ocasionada pela guerra, que origina a violência física e a violência moral no espaço doméstico. As mulheres são brutalizadas e castigadas pelos homens, que procuram, através da violência, torná-las dependentes, submissas, obedientes e sobretudo para que fiquem fechadas, sem liberdade de movimento, mesmo durante as ausências prolongadas.

A mulher também é transformada em objecto de cobiça; um trofeu que o marido expõe para atrair o olhar dos outros. Aliás, Lídia introduz neste romance uma personagem com um sobrenome muito sugestivo: Helena de Tróia, nome que simboliza a beleza, mas que também é a causa da guerra de Tróia. Lídia dá-lhe uma beleza conflitual: “Dizer *Haec Helena* é o mesmo que dizer *eis a causa do conflito* - gosta?”<sup>12</sup> Esta confia a Evita que se apercebeu que lhe chamavam Helena de Tróia. Evita fica perplexa: “Disse-lhe que era um provérbio antigo, um provérbio que associava o nome de Helena à disputa pela beleza e só valorizava o que era disputado.”<sup>13</sup>

Helena é uma mulher bela e a sua beleza não passa despercebida. É a figura feminina mais cobiçada no terraço do *Stella Maris*. Mas toda esta beleza volta-se inevitavelmente contra ela. O seu marido, o capitão Forza Leal, brutaliza-a logo que sente os olhos dos outros homens pousados sobre ela:

---

5 Lídia Jorge, *A Costa dos Murmúrios*, Op. Cit., p. 186.

6 *Ibidem*, p. 114.

7 Entrevista realizada por Inês Pedrosa, “Lídia Jorge: O regresso da menina dos prodígios”, in *Ler : livros e leitores*, n.º1, Inverno, 1988, p. 13.

8 Walter Benjamin, *Critique de la violence*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2012, p. 67.

9 *Ibidem*, p. 89.

10 Lídia Jorge, *A Costa dos Murmúrios*, Op. Cit., p. 109.

11 *Ibidem*, p. 48.

12 *Ibidem*, p. 72.

13 *Ibidem*, p. 96.



Naturalmente que o capitão reparou nos olhares que choviam como dardos. Naturalmente o capitão esbofeteou a mulher. Ainda mais naturalmente – porque tinha a ver com a dinâmica e a cinética – a mulher ficou encostada ao ferro da varanda que separava o *Stella* do Índico. Com a face esbofeteada, era naturalmente cada vez mais linda. Naturalmente uma lágrima caiu por um dos seus olhos...<sup>14</sup>

É deste modo que o capitão marca o seu domínio sobre a esposa. Apesar de sua beleza, Helena é uma infeliz entre tantas outras mulheres que também suportam os excessos de violência dos maridos. As habitantes do *Stella Maris*, tornavam-se ridículas a ataviarem-se, para se tornarem belas a fim de agradar aos maridos que, em geral, acabam sempre por lhes bater até ao sangue:

Mesmo assim, uma mulher – uma das duas raparigas que de manhã usavam chinelos com pluma de ganso – sob o impacto da mão fechada do marido, embateu fortemente no gradeamento e quase saltava pela borda fora, agora por motivo bem diverso do da manhã! [...] De qualquer modo, o marido apanhou-a com um golpe de judo. O reencontro pareceu maravilhoso. No momento em que inevitavelmente se encontraram, trocaram todos os líquidos que ali era possível trocar – um fio de sangue escorria do orifício do ouvido dela. Pingava no chão.<sup>15</sup>

Como já dissemos, as cenas de violência conjugal são muito frequentes neste romance, mas a figura mais maltratada e mais escarncida pelo marido é sem dúvida a de Helena; ela é coisificada, animalizada e amesquinhada por ele. Através deste casal, Lídia mostra até que ponto a mulher, ao ser sistematicamente humilhada pelo marido, se deixa manipular. Helena, de tanto ser brutalizada e rebaixada, torna-se numa mulher submissa e obediente ao homem. A tal ponto que durante a ausência de Forza Leal, castiga-se ela própria trancando-se em casa para lhe obedecer. E desta vez, confessa a Evita, que não sairá de casa enquanto o marido não voltar da guerra:

Ah não! Desta vez quero acompanhar o Jaime até às últimas consequências. Desta vez não quero sair daqui enquanto o Jaime não voltar. Já percebeu que desejo ficar fechada em casa enquanto o Jaime não estiver? Sim, enquanto ele não voltar não quero sair daqui custe o que custar.<sup>16</sup>

Esta reação de Helena parece incoerente, ela tem a oportunidade de abandonar o marido, mas decide ficar reclusa à espera dele. O excesso de violência, sobretudo a violência moral, destrói a auto-estima da mulher, que acaba por se transformar em protetora do opressor. Em geral, durante o regime salazarista a mulher não tem poder de decisão e esta falta de autonomia obriga-a a aceitar situações indignas, e mesmo a tornar-se cúmplice do seu agressor. Ela não só aceita as situações controversas que o marido lhe impõe como chega ao ponto de procurar protegê-lo. Estas situações repetem-se em ambas as obras. Tanto Helena como Lúcia são violentadas e maltratadas pelos homens e no entanto não conseguem abandoná-los.

Também no conto “Marido”, Lúcia vive uma situação análoga. Este conto tem pouco mais de uma dúzia de páginas de narração extradiegética. Trata-se de uma porteira que vive isolada no décimo andar, numa casa que parece ser um anexo mais do que uma habitação: “contíguo às chaminés e às antenas, aos escoadouros da chuva”<sup>17</sup> e às gaiolas dos pombos do marido, no telhado do prédio. O marido é mecânico, um homem que bebe e que se torna violento com o álcool. Lúcia passa os dias apavorada, à espera de o ouvir chegar para se poder esconder atrás das gaiolas dos pombos. Tem uma vida muito atormentada, sofre um martírio entre as cinco e as sete horas da tarde, hora suposta da chegada do marido. O enredo do conto é construído em torno desta espera interminável, do desespero, da ansiedade de Lúcia que tem como única expectativa ser espancada a todo o momento. Durante os longos momentos de espera, reza para que a Virgem Maria lhe tire a angústia e proteja o marido.

#### Reações controversas

As reações de Lúcia acabam por ser tão ambíguas quanto as de Helena. Lúcia também procura proteger o seu algoz tentando convencer-se que uma mulher sem o homem não pode enfrentar o dia-a-dia. O leitor descobre as suas reações sob a forma de monólogo interior: “Pensava a porteira com a vela apagada, sentada

---

14 *Ibidem*, p. 29.

15 *Ibidem*, p. 30.

16 *Ibidem*, p. 97.

17 Lídia Jorge, *Marido e outros contos*, Op. Cit., p. 14.

na cama. Que ideia triste aquela de a assistente social dizer que uma mulher é um ser completo. Diante da vela. E quem atarraxava as lâmpadas do tecto? Quem tinha força para empurrar os móveis”<sup>18</sup> Como Helena, Lúcia vive debaixo do domínio do marido, suportando os excessos de violência e ao mesmo tempo protegendo-o, perdoando-lhe e, muito mais do que isso, inocentando-o e elogiando-o, demonstrando assim um certo síndrome de empatia para com o opressor:

Para além do sacramento. Além disso, o seu homem tinha um bom carácter. Primeiro, porque fora da bebida nunca tinha querido bater nem matar, como tantos há. Depois, porque sempre podia ralar com ele, que nunca ele respondia como tantos respondem. E o dinheiro? Que sorte tinha com o dinheiro. Ela era o cofre de tudo [...] e como esse não chegava a vir, infelizmente, ela não podia amealhar. De resto, ela escondia o dinheiro onde ele nem sabia...<sup>19</sup>

Através do personagem de Lúcia, a autora sublinha a problemática dum sociedade excessivamente religiosa com uma mentalidade muito marcada pelo fascismo e pela violência, onde a mulher batida, ultrajada e menosprezada, se desvaloriza ao ponto de atingir a mesquinhez. Muitas vezes as mulheres vítimas de maus tratos acabam por culpabilizar e aceitar a violência como uma fatalidade. Desta forma, o agredido protege o agressor tornando-se cada vez mais pequeno, enquanto dá ao agressor uma dimensão cada vez maior. Virginia Woolf reforça esta ideia, ao dizer que a mulher é o espelho que permite ao homem duplicar o seu tamanho:

Les femmes ont pendant des siècles servi aux hommes de miroirs, elles possédaient le pouvoir magique et délicieux de réfléchir une image de l’homme deux fois plus grande que nature. Sans ce pouvoir la terre serait probablement encore marécage et jungle. Les gloires de nos guerres seraient inconnues. [...] Les miroirs peuvent avoir de multiples visages dans les sociétés civilisées ; ils sont en tout cas indispensables à qui veut agir avec violence et héroïsme.<sup>20</sup>

É de notar que as vítimas tanto encobrem, como negam os factos. Mas, em geral, acabam cercadas pelos muros do silêncio. A porteira não fala: “canta baixo, às vezes só move os lábios”<sup>21</sup>. Esconde-se, faz tudo quanto pode para se tornar invisível, não quer incomodar os vizinhos, mas o seu silêncio e a sua discrição não são suficientes.

A vizinhança do prédio está exausta, de ouvir os gritos diários do marido da porteira, que ao chegar a casa “chama – Lúcia! Ó Lúcia! E o chamamento atravessa as paredes do pequeno décimo”<sup>22</sup>. Este alvoroço constante, acabara por incomodar os moradores do prédio e levando-os a propor, à porteira, ajuda para o divórcio. No entanto, Lúcia tem uma reacção contrária à que se poderia esperar, ela interpreta mal a boa intenção dos habitantes do prédio que lhe estendem a mão para a salvar do seu flagelo. Mas esta sente-se tão pequena e tão insignificante sem o marido que, quando estes lhe falam de separação, fica chocada: “Quem conduzia e percebia de coisas do carburador? Quem? Quem? Que papel indispensável, que pessoa necessária na vida da porteira.”<sup>23</sup> As mentalidades marcadas, por uma religiosidade desmesurada e sobretudo por longas décadas de ditadura, não estão aptas para a emancipação nem para aceitar o divórcio. Depois de tantas gerações passadas ao serviço dos homens as mulheres não podiam conceber a separação. O seu único papel era cuidar do marido, dos filhos e do governo do lar. Portanto, divorciar e abandonar o homem era algo que chocava as mentalidades. Lúcia ao ver que os moradores do prédio ousam entrar na sua vida para lhe falarem em divórcio fica ofendida:

Contudo, mais esclarecedora tinha sido a assistente social do terceiro, naquele mesmo dia, chamou-a para lhe falar de direitos, com a veemência com que habitualmente se fala de deveres. Tudo isso, desabridamente, entre portas. Aí a porteira entendeu que se haviam congregado todos contra o seu homem e perdeu a doçura, nesse dia mesmo. E perdeu a doçura porque um homem é um homem...<sup>24</sup>

O leitor do texto não tem indicações sobre o período da acção, mas a intervenção dos inquilinos, indica uma época ulterior à do romance, em que a mulher já tem alguns direitos: “O advogado do quinto, simulando um recibo perdido, chamou-a para lhe dizer que, se ela desejasse separar-se do marido, ele mesmo asseguraria a

---

18 Ibidem, p. 18.

19 Ibidem, p. 18-19.

20 Virginia Woolf, *Une chambre à soi* (Trad. de Clara Malraux), Paris, Bibliothèques 10/18, 2016, p. 54.

21 Lúcia Jorge, *Marido e outros contos*, Op. Cit., p. 15.

22 Ibidem, p. 14.

23 Ibidem, p. 18.

24 Ibidem, p. 17.

papelada da separação. Esclareceu, com o recibo na mão, como era só uma questão de papéis.”<sup>25</sup> Mas Lúcia, enfurecida, decide não incomodar mais as pessoas do prédio: “sabe, que nunca dará um passo para se separar do marido. Pensando nisso, chega a sentir um sentimento incrísto.”<sup>26</sup> Desta vez decidiu que vai esperar em frente à porta para ele não chamar: “Com jeito, ela há-de acalmá-lo, em silêncio [...] ninguém mais se meterá na sua vida”<sup>27</sup>. Assim, ficou sentada, à frente da vela, à espera de se deixar incendiar. Notamos que o nome de Lúcia, vem do latim *lux*, que significa luz, e que a sua intenção é de, em silêncio, apagar a luz e deixar que a vela brilhe no escuro da noite: “Oh, vela! Mater, vita, dulcedo, em silêncio como a noite quer, arde a vela. Deve-se apagar a luz, deixar que a vela brilhe no escuro da noite.”<sup>28</sup> Assim se ateou a “vela” que desceu ardendo até ao quinto, para terminar tragicamente a sua combustão à porta do advogado que lhe propôs ajuda para o divórcio.

#### Cicatrizes da ditadura

Consideramos que estas situações de extrema violência podem explicar-se pelo facto de Portugal ter vivido mais de quarenta anos sob o regime salazarista. Durante este longo período, o modelo patriarcal é constituído conforme os preceitos de Salazar, que favorizam a desigualdade entre os sexos. Segundo os cartazes intitulados *A lição de Salazar*<sup>29</sup>, nos quais se pode ler a seguinte inscrição “Deus, pátria, família: a trilogia da educação nacional”<sup>30</sup>, o papel da mulher é cuidar da família, a sua existência consiste simplesmente em ser mãe, obedecer ao marido, ocupar-se do seu conforto e tratar do lar. A mulher deve sacrificar-se para o bem-estar da família. Ela quase não tem direitos apenas obrigações. Desde muito cedo as meninas são educadas para serem boas mães de família e boas esposas, ser obedientes ao marido. Ao inverso, a situação dos maridos é naturalmente bem mais confortável, na realidade, eles dispõem de todos os direitos. Enquanto a mulher até ao casamento é propriedade do pai. Depois de casar este transmite os seus direitos ao marido. Ela precisa do consentimento do marido para qualquer acção inclusive para trabalhar, e o marido dispõe inteiramente do seu vencimento. Num país como a Itália, que nos anos 30 vive igualmente sob o fascismo, a percentagem de mulheres casadas que trabalham é a mais elevada da Europa. Mas a política de Mussolini, também fazia o possível para as trazer de volta para o espaço doméstico: “Théoriquement, le vœu du fascisme était de les ramener à la maison où, en tant que génitrices ou nourricières, elles contribuaient au bon fonctionnement de la sphère privée.”<sup>31</sup> Noutros países, como a França, as mulheres são mais autónomas, não só trabalham, mas também têm empregos em fábricas e salários em consequência. Num estudo intitulado “Sur le front des sexes: un combat douteux”, Michelle Perrot, sublinha a alegria que as mulheres sentem ao descobrir o mundo do trabalho reservado aos homens: “Bien des femmes ont constaté, comme elle, que le travail en usine n’était ni plus difficile ni plus fatigant que les ménages, et tellement mieux payé”<sup>32</sup> Durante a Segunda Guerra Mundial, a mulher francesa é admitida em sectores que não conhecia como o sector da metalurgia. Michelle Perrot frisa, também, o facto da mulher descobrir com entusiasmo o meio masculino: “Elles découvrent, souvent avec plaisir, le maniement d’outils et de techniques ignorées”.<sup>33</sup> Neste mesmo estudo, a autora salienta o avanço considerável dos direitos da mulher na esfera pública, sobretudo, no que diz respeito ao direito de voto: “L’octroi du droit de vote aux femmes intervient après la première guerre mondiale aux Etats-Unis, en Grande-Bretagne et en Allemagne; après la seconde, en France et en Italie.”<sup>34</sup> Este tipo de progresso não era, de forma alguma, possível durante o Estado Novo. Enquanto noutros países a mulher se emancipa e começa a obter os direitos que lhe são devidos, nomeadamente o direito de voto e o acesso à formação superior, a mulher portuguesa continua a viver debaixo do domínio do marido. Esta só readquire os seus direitos se ficar viúva: “O decreto de 27 de Dezembro de 1933 reservou o direito de sufrágio aos cidadãos maiores de 21 anos do sexo

25 Ibidem, p. 16.

26 Ibidem, p. 20.

27 Ibidem, p. 21.

28 Ibidem, p. 23.

29 Elisabete Jesus, Eliseu Alves, *A minha História de Portugal*, Porto, Porto Editora, 2014, p.119. (Esta série de 10 cartazes, afixados nas escolas, era uma forma de propagar a ideologia do Estado Novo).

30 Ibidem, p.119.

31 Victoria de Grazia, *Le patriarcat fasciste, “Mussolini et les Italiennes (1922-1940)”*, in Françoise Thébaud (dir.), *Histoire des femmes en Occident, V. Le XXe siècle*, Paris, Perrin, 2016, p. 219.

32 Michelle Perrot, “Sur le front des sexes: un combat douteux”, in Louis Bodin (dir.), *Vingtième Siècle, revue d’histoire*, n.º3, juillet 1984. *La guerre en son siècle*, p. 71.

33 Ibidem, p. 71.

34 Ibidem, p. 73.

masculino que soubessem ler e escrever ou pagassem certa quantia em impostos directos, e ainda a mulheres chefes de família.”<sup>35</sup>

O romance situando-se neste período salazarista as personagens femininas têm direitos limitados e uma educação condicionada pela cultura da época. É de notar que a única que ousa emancipar-se, recusando obediência ao marido e violar as leis do patriarcado é Evita. O marido pede-lhe para ficar fechada no minúsculo quarto do *Stella Maris*, à espera dele :

Diz-me - “Fica então aqui, à minha espera, não saias do nosso quarto, quero que esperes por mim”. Não formula o pedido de uma só vez, vai formulando. Promete-me um mainato que durma em baixo, à sombra do gradeamento do *Stella Maris*. Que suba à hora das refeições com a marmita que deverei colocar sobre a cómoda que terá de fazer de mesa. Levando a torneira da água quente ao máximo, ela sairá fervendo e com ela eu poderei fazer café, sem precisar de sair para tomar. A roupa, o mainato a levará suja e trará lavada.<sup>36</sup>

O jovem marido que é grande admirador do capitão Forza Leal, tenta intimidá-la pegando numa faca e fazendo sangrar os lábios, fixando-a intensamente, de muito perto, mas ela resiste-lhe recusando categoricamente o seu pedido: “Não, tem paciência mas isso não”.<sup>37</sup> Ela rejeita sem hesitar a vida que o marido lhe destina e ousa opor-se firmemente às suas vontades autoritárias e machistas. Assim, ela decide de não se submeter, tomando uma postura bem diferente da das outras mulheres. Deve-se notar que Evita teve acesso à educação, os pais eram professores e ela tem uma formação em História, o que é excepcional para a época. A reacção de Evita pode ser entendida como a única nota de esperança para o futuro da emancipação feminina.

Só após a queda do regime salazarista, em 1974, é que os direitos das mulheres são restabelecidos. Sobretudo o direito à concessão do divórcio aos casamentos canónicos que a Concordata de 1940 tinha impossibilitado<sup>38</sup>. A Constituição de 1976 estipula que todos os cidadãos são iguais em direitos. Mas apesar das reformas as situações não mudam, sobretudo porque as mentalidades profundamente estigmatizadas levam tempo a evoluir. Apenas, depois da Revolução dos cravos é que as mulheres começam a sair e a ter uma vida social; começam também a instruir-se e a integrar cada vez mais o ensino secundário e superior:

No início dos anos 80, a mulher estava na ordem do dia. A questão do aborto, a revisão do Código Penal e a progressiva feminização dos corpos discente e docente em muitas instituições do ensino superior, entre outras causas, contribuíram para relançar um debate sobre a situação das mulheres, à qual a história não se manteve alheia. [...] A integração de Portugal na *Comunidade Económica Europeia*, em 1986, ao exigir a implementação de políticas europeias em favor da igualdade, contribuiu também para uma certa sensibilização, senão mesmo aceitação, de estudos sobre o *feminino*.<sup>39</sup>

A falta de formação também é um entrave à emancipação feminina, como podemos constatar no caso da protagonista do conto, “Marido”. Pois esta, como vimos, é uma mulher que vive um inferno com um marido bêbado e violento. Apesar dessa violência insuportável ela não dá um passo para fazer evoluir a situação, ficando prisioneira de uma mentalidade retrograda. Nem com a ajuda de profissionais de justiça ela encontra a força necessária para se libertar e se separar do marido. Convém notar que a religiosidade exacerbada e as ideologias inculcadas durante o fascismo continuam a pesar sobre ela. A sua atitude de pessoa rezadeira, que prefere a morte ao divórcio é a prova disso.

Para concluir, podemos dizer que este tipo de reacções é visivelmente característico de uma sociedade que continua estigmatizada culturalmente pela segregação da mulher e onde perdura uma mentalidade arcaica. A reacção da mulher inscreve-se também num processo evolutivo que acaba por atingir o paroxismo, levando-as à autodestruição.

A condição feminina, descrita por Lídia Jorge nestas duas obras, transcreve uma realidade que ainda hoje se pode verificar. Há casos em que a mulher consegue libertar-se das garras de um marido violento, mas, noutros, acaba por aceitar a situação como uma fatalidade. Tanto no romance como no conto os narradores usam a ironia para sublinhar o ridículo da condição destas mulheres que são violentadas, mas que ao mesmo

---

35 Bernardo Vasconcelos e Sousa, Nuno Gonçalves Monteiro, “Salazar e a ‘Revolução Nacional’ (1926-1945)”, in Rui Ramos (coord.) História de Portugal, Lisboa, Esfera dos Livros, 2009, p. 653.

36 Lídia Jorge, A Costa dos Murmúrios, Op. Cit., p. 82.

37 Ibidem, p. 83.

38 António Leite et alii, A Concordata de 1940, Portugal-Santa Sé, Edições Didaskália, 1993, p. 299.

39 Irene Vaquinhas, “Senhoras e mulheres” na sociedade portuguesa do século XIX. Lisboa, Colibri, 1999, p. 166.

tempo são incapazes de agir, tornando-se assim “cúmplices” dos maridos. A recente emancipação da mulher e a aquisição dos preceitos da declaração dos direitos humanos fizeram com que a mulher tivesse acesso à autonomia, à liberdade, à formação e a empregos com cargos importantes, mas, infelizmente, a violência doméstica ainda continua a ser uma realidade atual.

## Maria Sara e Ouroana: uma leitura das mulheres de poder na *História do Cerco de Lisboa*

Aldinida Medeiros e Jaqueline Vieira de Lima

### 1. Introdução

A figura feminina, no decorrer da história literária, vem sendo representada sob várias perspectivas, que vão desde o viés puramente conservador, próprio dos autores canônicos, que a representam por meio de papéis firmados em estereótipos, a modelos transgressores, a partir do qual a mulher aparece como sujeito autônomo e protagonista da sua própria história.

No que diz respeito a esse último perfil, trata-se de um aspecto encontrado, principalmente, em narrativas de autoria feminina. Contudo, o escritor português José Saramago, diferindo de grande parte dos autores de sua época, ousou dar um destaque e mostrou diversas possibilidades de representar a mulher, ao criar suas personagens femininas de modo peculiar. Em seus romances elas ocupam lugar privilegiado.

Em *História do Cerco de Lisboa* (1989), obra que gira em torno da reconstituição histórica do cerco a esta cidade, ocorrida em 1147, e que, para tanto, conjuga duas narrativas: uma contemporânea e outra que remete à Idade Média, há a representação de duas figuras femininas singulares: Maria Sara e Ouroana, respectivamente. Nesse sentido, o nosso intuito, neste ensaio, é mostrar como essas personagens, seja através das lutas que provocam, ou pela conquista que executam, questionam os papéis sociais impostos no contexto sociocultural de suas respectivas épocas e se afirmam como mulheres de poder.

### 2. A História do Cerco *versus* a história do NÃO

*História do Cerco de Lisboa*, publicado pela primeira vez em 1989, é um romance histórico português contemporâneo, que conduz o leitor a enveredar por duas histórias narradas paralelamente. A do cerco mouro em Lisboa, que de acordo com documentos historiográficos, ocorreu em 1147, e a história de Raimundo Silva, um revisor que desenvolverá, impulsionado pela personagem Maria Sara, uma nova história do cerco, com aspectos antes nunca vistos.

Nesta narrativa, história e ficção se entrelaçam de modo que uma nova versão seja criada para questionar de forma crítica a história tradicional. Vale destacar que os estudos que envolvem as duas áreas: História e Literatura, intensificaram-se a partir da segunda metade do século XX, permitindo grande visibilidade ao romance histórico contemporâneo.

É evidente que esta forma de narrativa romanesca, também chamada de metaficção historiográfica, configura-se como um subgênero de grande importância social, uma vez que, dentre outras características, possibilita a revisitação crítica do passado através do processo ficcional, conferindo notoriedade aos que estiveram à margem da historiografia oficial, como a mulher e as diversas classes tidas como inferiores que constituíram/constituem a sociedade.

É esse processo de revisitação crítica que vemos no desenrolar da narrativa *História do Cerco de Lisboa* (2011). No romance, é uma única palavra que determinará a construção de um novo viés da história documentada. Isso ocorre quando a personagem Raimundo Silva, revisor de uma editora, comete, propositalmente, um erro na obra que estava a revisar, como observaremos na citação seguinte:

[...] com a mão firme segura a esferográfica e acrescenta uma palavra à página, uma palavra que o historiador não escreveu, que em nome da verdade histórica não poderia ter escrito nunca, a palavra Não, agora o que o livro passou a dizer é que os cruzados Não auxiliarão os portugueses a conquistar Lisboa, assim está escrito e portanto passou a ser verdade, ainda que diferente, o que chamamos falso prevaleceu sobre o que chamamos verdadeiro, tomou a seu lugar, alguém teria de vir contar a história nova, e como.<sup>1</sup>

Este erro possibilita que a história seja modificada, a palavra “Não” é a responsável pela mudança. A partir da sua inclusão, o discurso oficial que dizia que os portugueses conseguiram retomar Lisboa dos mouros com a ajuda dos cruzados, visto que sem essa ajuda não teria sido possível vencê-los, é totalmente alterado. Esta

---

1 José Saramago, *História do Cerco de Lisboa*, São Paulo, Companhia das letras, 2011, p. 42, grifo nosso.

modificação pode ser encarada como uma crítica à construção da nacionalidade lusitana e da própria historiografia em linhas gerais, que enfatiza apenas a narrativa dos vencedores, ocultando a dos vencidos. É esta dos que ficaram à margem dos grandes feitos, que parte do gênero romance histórico contemporâneo destaca. Em alguns casos, com um discurso visivelmente crítico.

Trata-se de que, em muitos romances, encontrarmos um redirecionamento para uma criticidade que, para alguns leitores, até então nem havia existido. Nesse sentido, afirma Linda Hutcheon: “orientar-nos para os fatos, ou para novas direções a tomar, para que pensemos sobre os acontecimentos”.<sup>2</sup> Isto é: visa-nos mostrar que não há uma história única, fechada e finita, e apresenta-nos outras possibilidades da História, uma vez que, “O romance histórico pós-moderno problematiza a História como um conjunto de verdades ou versões que se digladiam, sendo a História oficial a versão vencedora sobre múltiplas outras que poderiam ser tomadas em consideração”.<sup>3</sup>

Desse modo, Raimundo Silva, este revisor a quem poderemos, também, considerar um alter ego de Saramago, pela sua criticidade a tantos aspetos no decorrer da narrativa, nos indica uma dessas possibilidades sobre o cerco de Lisboa, a de que os cruzados negaram ajuda a D. Afonso Henriques a tomar cidade e ao fazer isso dá-se voz e vez aos que foram apagados desse momento histórico de Portugal.

### 3. A representação da figura feminina em romances de José Saramago: “profundidade e humanismo”

É elemento característico das obras do escritor português José Saramago, representar a figura feminina de modo a ser ela que, na maior parte de seus romances, conduz a narrativa, por meio do papel de destaque que lhe é conferido. Tal fato o torna um escritor singular em meio a galeria de autores que relegaram à mulher papéis carregados de estereótipos.

Consoante a essa questão, é importante salientar que a literatura canônica, marcada, essencialmente, pela escrita de autoria masculina, durante muito tempo, representou a figura feminina como angelical, submissa, ou como causadora de discórdias: bruxa, pecadora, imoral, etc. No entanto, essas questões passaram a ser problematizadas pela crítica feminista, vertente da crítica literária que dispomos como um instrumento para ler e interpretar o texto literário.

Nos estudos realizados no campo da crítica feminista, especificamente aquela denominada vertente revisionista, há afirmações que nas obras de autoria masculina, as personagens femininas ficaram deixadas em segundo plano, reproduzindo estereótipos e papéis, em virtude de apresentarem uma perspectiva e direcionamento essencialmente masculino. Consoante isso, Lúcia Ozana Zolin (2010), afirma:

[...] as (os) críticas (os) feministas [...] mostram como é recorrente o fato de as obras literárias canônicas representarem a mulher a partir de repetições de estereótipos culturais, como, por exemplo, o da mulher sedutora, perigosa e imoral, o da mulher como megera, o da mulher indefesa e incapaz e, entre outros, o da mulher como anjo capaz de se sacrificar pelo os que a cercam. Sendo que à representação da mulher como incapaz e impotente subjaz uma conotação positiva; a independência feminina vislumbrada na megera e na adúltera remete à rejeição e à antipatia.<sup>4</sup>

Em vista desta questão, observamos, assim como outros já o fizeram, que José Saramago, seguindo na contramão do que o contexto sociocultural machista esperava de um escritor, distancia-se com esse direcionamento, uma vez que, por meio do viés literário, chama a atenção em sua obra por atribuir visibilidade à mulher e a ter alçado a uma condição diferenciada daquela em que a puseram muitos romancistas seus contemporâneos. Nessa perspectiva, Oliveira Neto em seu estudo *Retratos para a construção do feminino na prosa de José Saramago* (2012), enfatiza:

[...] o autor não apenas estabelece uma preferência significativa pelo feminino, mas instaura, às suas protagonistas, papéis outros, outras dimensões, outros valores, que vão de encontro à trivialidade que outros autores lhes delegaram; papéis como de musa inspiradora, de anjo/demônio, de eterno feminino e mesmo alguns casos de

---

2 Linda Hutcheon, *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*, trad. de Ricardo Cruz, Rio de Janeiro, Imago, 1991, p. 198.

3 Cristina Vieira, *O Universo feminino n’A esmeralda partida de Fernando Campos*, Lisboa, Difel, 2002, p. 45.

4 Lúcia Osana Zolin, “A crítica feminista”, in Thomas Bonnici e Lúcia Osana Zolin (orgs.), *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*, Maringá, Eduem, 2010, p. 170.

revelia, que mais reforçam a ideia de vítimas e de subserviência ao masculino, padecem, no universo ficcional saramaguiano, todos eles, de uma subversão.<sup>5</sup>

Nesse sentido, pode-se observar que as personagens femininas, seja a indefesa, a submissa, a pura e a angelical, ou a sedutora, a pecadora, a causadora do mal e imoral, na prosa ficcional de Saramago, dá lugar à mulher de poder, se não aquela que comanda e transforma o destino dos homens à sua volta., mas a que encontra-se em pé de igualdade. Essas personagens, geralmente, são mulheres comuns, que emergem do povo, outro aspecto que é característico das personagens — nesse caso tanto as mulheres quanto os homens —, criadas pelo autor. Como nos apresenta o próprio Saramago em um excerto d'*A Estátua e a Pedra* (2013):

Quero clarificar algo que já assinalei antes, a propósito do facto de não se encontrarem heróis nos meus romances, apenas gente normal, que vive vidas normais, embora no caso de Baltasar e Blimunda eles assistam com naturalidade a certos prodígios. Reflito e escrevo sobre pessoas comuns porque essa é a gente que conheço. É provável que as mulheres que invento não existam, talvez não sejam mais do que projetos<sup>6</sup>, talvez me seja mais fácil imaginar um projeto de mulher que um projeto de homem. Em qualquer caso, e para não fugir à questão, acrescentarei que o facto de ter sido criado por mulheres, de viver e crescer sempre entre mulheres, pressupôs, em definitivo, ter aprendido com elas o que efetivamente é benéfico, não no sentido utilitário, mas em profundidade e humanismo. Devo isto às mulheres e, por isso, assim fica refletido nos meus livros.<sup>7</sup>

Este fragmento permite compreendermos a sensibilidade e o papel desempenhado pelo escritor português, por meio das representações femininas romanescas, as quais fazem lembrar que a mulher não é apenas útil e servil aos homens, como foi vista em grande parte da História da humanidade, conforme nos indica Simone de Beauvoir: “Ora, a mulher sempre foi, senão a escrava do homem, ao menos sua vassala”;<sup>8</sup> mas, como ser humano, possuidor das mesmas capacidades que os homens.

Assim, entendemos que as personagens saramaguianas vão diretamente ao encontro com o que Carlos Magno Gomes reflete em relação a representação da mulher na literatura contemporânea em sua análise intitulada *Deslocamento feminino no romance contemporâneo* (2017). Nesse trabalho, o autor aponta o deslocamento da mulher para fora da família patriarcal como uma forma de crítica ao patriarcado, segundo ele nessas narrativas “[...] o pertencimento da identidade feminina passa a ter um viés político, visto que essa literatura passa a valorizar a alteridade e a diferença como parte da identidade tradicional”.<sup>9</sup>

Assim, concluímos em ampla concordância com Oliveira Neto quando este afirma, sobre a figura feminina no universo literário saramaguiano: “Enquanto peça de um mundo androcêntrico, são sujeitos que aprendem a ambiguidade dos valores, da existência das coisas, do discurso, encarnam um ideal nem sexista nem feminista.”<sup>10</sup> De fato, observando as reivindicações de Maria Sara e Ouroana,, não se encontram no âmbito do feminismo, mas, nem por isso, deixam de ser reivindicações e de mostrar que são mulheres conscientes de seus lugares sociais de sujeito: “São mulheres que protestam pelo seu lugar, contra a condição de submissas, mas sem que para isso tenham de tomar de uma palavra masculina.”<sup>11</sup>

Conclui-se, portanto, que o estudo das personagens femininas na literatura de Saramago é importante, uma vez que nos possibilita observar como essas figuras femininas, embora criadas por uma autoria masculina, são capazes de suscitar questões que se opõem as tradicionais representações de mulheres, questões estas que iremos constatar no tópico a seguir, ao analisar os perfis das personagens em estudo.

---

5 Pedro Oliveira Neto, *Retratos para a construção do feminino na prosa de José Saramago*, 1.<sup>a</sup> ed., Curitiba, Appris, 2012, p. 78.

6 Aldinida Medeiros e Ana Flávia da Silva Oliveira (2012) teceram uma observação, pertinente ao que se encontrará neste excerto saramaguiano de 2013, sobre a significativa inversão de destaque atribuído às personagens da Rainha Ana Josefa e Blimunda, em *Memorial do Convento*. Artigo disponível em <http://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/635/601>.

7 José Saramago, *A Estátua e a Pedra*, Lisboa, Fundação José Saramago, 2013, p. 35.

8 Simone de Beauvoir, *O Segundo Sexo: fatos e mitos*, trad. de Sérgio Milliet, 3.<sup>a</sup> ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2016, p. 17.

9 Carlos Magno Gomes, “O Deslocamento feminino no Romance contemporâneo”, in *Revista Criação & Crítica*, n.º 8 (1.º semestre de 2012), pp. 12-19, (versão eletrônica consultada a 05 de dezembro de 2017, em [http://www.fllch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/CC\\_No8\\_CMGomes.pdf](http://www.fllch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/CC_No8_CMGomes.pdf)), p. 13.

10 Pedro Oliveira Neto, *Retratos para a construção do feminino na prosa de José Saramago*, 1.<sup>a</sup> ed., Curitiba, Appris, 2012, p. 132.

11 *Ibidem*, p. 133.



#### 4. Maria Sara e Ouroana: mulheres de poder

Se uma das características da produção saramaguiana, como enfatizado anteriormente, consiste na valorização atribuída às personagens femininas. Em *História do Cerco de Lisboa* (2011), nos é apresentada duas personagens que tomam o centro da narrativa, Maria Sara e Ouroana.

Maria Sara, personagem que mesmo não sendo a protagonista do romance – Raimundo Silva é o personagem principal da obra –, impulsiona as mudanças ocorridas na narrativa. Dotada de um discurso que compõe um caráter subversivo às condições amiúdes as mulheres da época. Cabe aqui ressaltar que a narrativa principal se passa no século XX, período que, embora a situação de submissão da mulher se tenha modificado, de certa forma, elas continuaram pressas a valores sociais conservadores. Conforme indica Beauvoir: “[...]Uma parte somente das mulheres participa da produção, e mesmo essa parte pertence a uma sociedade em que antigas estruturas e valores sobrevivem”.<sup>12</sup>

Esses valores são problematizados e contestados através da figura da personagem Maria Sara. Ela nos é apresentada no decorrer da narrativa como uma mulher totalmente liberta da sombra masculina. Uma mulher independente e de poder, capaz de transformar a vida das pessoas que a cercam. É descrita fisicamente da seguinte maneira: “[...]uma mulher ainda nova, menos de quarenta anos, percebe-se que é alta, tem a pele mate, os cabelos castanhos, se o revisor estivesse mais perto poderia ver alguns fios brancos, e a boca é cheia, carnuda, mas os lábios não são grossos[...]”.<sup>13</sup>

Maria Sara surgiu na narrativa ocupando um cargo de chefia; seria a editora chefe dos revisores, fato considerado raro para aquele determinado contexto, em que a maioria dos cargos profissionais – ainda nos dias atuais o são – eram ocupados por homens. Consoante essa questão, é importante ressaltar que o trabalho foi de fundamental importância para a mulher conseguir sua liberdade, segundo Beauvoir:

Foi pelo trabalho que a mulher cobriu em grande parte a distância que a separava do homem; só o trabalho pode assegurar-lhe uma liberdade concreta. Desde que ela deixa de ser uma parasita, o sistema baseado em sua dependência desmorona; entre o universo e ela não há necessidade de um mediador masculino.<sup>14</sup>

Na narrativa, vemos esse sistema de dependência da mulher sendo desconstruído através da figura de Maria Sara. Ao iniciar seu trabalho na editora, tudo passaria, a partir daquele momento, pela direção dela:

Esta senhora, disse o director literário, a partir de agora fica com a responsabilidade de dirigir todos os revisores que trabalham para a editora, tanto no que se refere a prazos e ritmo de trabalho como ao acompanhamento da exactidão das revisões, tudo passará por ela[...].<sup>15</sup>

Em vista disso, a personagem acarreta um grande processo de mudanças na vida profissional e pessoal do revisor Raimundo Silva, homem pacato, de mais de cinquenta anos, solteiro e não pensava em casamento, pois já não esperava grandes novidades em sua vida. Em tudo diverso de Maria Sara, mulher moderna, despachada, divorciada, que dirige e fuma por vontade própria, e que se relaciona com os homens de forma descompromissada: “[...]mas antes fique a saber que sou divorciada há três anos, que acabei há três meses com uma ligação, que não comecei outra, que não tenho filhos, que quero tê-los, que vivo em casa de um irmão[...]”.<sup>16</sup> Notemos, através do discurso da personagem, que ela apresenta elementos em tudo diversos do que o sistema social machista e opressor, esperava de uma mulher, ou seja, que fosse casada, boa esposa e mãe.

É, portanto, essa mulher quem vai conduzir as investidas e, conseqüentemente, a relação com Raimundo Silva. Fato que podemos comprovar já nos primeiros momentos da narrativa, quando Maria Sara o propõe a continuar a escrever a sua própria versão da *História do Cerco de Lisboa*. Observemos o seguinte trecho da obra em que o narrador menciona as atitudes de Raimundo Silva:

A doutora Maria Sara tinha-lhe perguntado se queria fumar, mas ele não ouviu, só à segunda vez, Não fumo, muito obrigado, respondeu, e baixou os olhos, levando neles a imagem duma blusa de decote em bico, de cor que a sua

---

12 Simone de Beauvoir, *O segundo sexo: a experiência vivida*, trad. de Sérgio Millie, 3.<sup>a</sup> ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2016, pp. 185-186.

13 Op. Cit., pp. 77-78.

14 Ibidem, p. 503.

15 Op. Cit., p. 76.

16 Ibidem, p. 212.

perturbação o impediu de definir. [...] Não queria continuar a olhar a capa provocadora, mas tão-pouco desejava enfrentar-se com a doutora Maria Sara, que nesse momento estaria a fitá-lo impiedosamente, como outra cobra-capelo, pronta a lançar o último e definitivo bote.<sup>17</sup>

Durante o desenrolar dos fatos, somos levados a observar os diversos questionamentos referentes as relações de gênero, imbuídos na narrativa. Como no momento em que Raimundo Silva se recusa que Maria Sara, por ser uma mulher, pague o jantar, e recebe dela uma recusa: “Sou a tua diretora, não posso permitir que pagues o jantar, acabava-se o respeito das hierarquias se os subordinados comessem por aí a querer botar figura contra os seus superiores”.<sup>18</sup> Observa-se, neste diálogo, que a atitude da personagem é a de uma contestação segura, pois sabendo que Silva não aceitaria outro argumento, ela já utiliza o da autoridade, mostrando um discurso de firmeza de ideias.

Outras passagens nos mostram que Maria Sara rejeita a condição de submissa e denuncia as desigualdades impostas aos homens e mulheres, oriunda de uma mentalidade conservadora cristalizada e reafirmada ao longo de séculos pelo patriarcalismo e o machismo: “o mal está em vocês, homens, todos, a macheza, quando não é a profissão é a idade, quando não é a idade é a classe social, quando não é a classe social é o dinheiro, alguma vez vocês se decidirão a ser naturais na vida”.<sup>19</sup>

Diante do exposto, é possível constatar que a personagem Maria Sara, exercia um papel que transgredia as condições femininas imposta pela sociedade daquele contexto. Sendo assim, notamos que a personagem representa as mulheres que subvertem as regras sociais, visto que conquista à sua emancipação, seja no local de trabalho, seja na sua vida pessoal, tornando-se a protagonista da sua própria história.

No que diz respeito a Ouroana, personagem central na trama desenvolvida pela personagem Raimundo Silva, que se passa na Idade Média, especificamente, em Portugal, no século XII, é apresentada aos leitores como uma moça de beleza deslumbrante, cuja origem é campestre: “[...] era filha de lavradores e com eles trabalhava no rigoroso amanho da terra”.<sup>20</sup> De origem moura, foi roubada pelo cruzado Henrique de Bonn, em uma das suas passagens para Terra Santa, para ser sua manceba na Galiza, e depois levada para o cerco à Lisboa.

Como se vê, nesse momento da narrativa, a personagem estava submetida a opressão vivenciada pelas mulheres da sua época. Sabemos que a Idade Média foi um período fortemente marcado pelo poder masculino, assim, era comum, os homens tratarem as mulheres como suas servas sexuais. No caso das camponesas, que foram, no decorrer da história, conforme a historiadora Michelle Perrot (2017) “as mais silenciosas das mulheres”,<sup>21</sup> por estarem inseridas em uma camada social inferior, a situação era ainda mais degradante.

No desenrolar da narrativa, notamos que a personagem acaba despertando a atenção, para além de seu senhor Henrique, de outros cavaleiros, como Frei Rogeiro, e o cavaleiro Mogueime. Com esse, a personagem desenvolverá uma relação amorosa, que se tornara um dos temas centrais no desenvolvimento desta narrativa. Assim, na trama, o personagem Mogueime é caracterizado fisicamente como um soldado alto, barbado, de pelo negro. Pela perspectiva do narrador, ele é enfatizado como soldado de bravura, que colecionava grandes glórias nas conquistas portuguesas. Como podemos notar no seguinte fragmento: “[...] tendo conquistado Santarém veio à procura de glória maior, frente aos muros formidáveis de Lisboa”.<sup>22</sup>

Percebemos nesta narrativa que, ao contrário do que acontece com Raimundo Silva e Maria Sara, é o soldado que investe, pouco a pouco, na aproximação à Ouroana. A princípio, a cobiçava apenas de longe e em pensamento, visto que nessa época era código de honra o cavaleiro não investir na manceba do próximo, ainda mais quando o próximo se tratava de um cavaleiro da alta nobreza, como Henrique de Boon. No entanto, isso não deixava de ocorrer ao soldado em pensamento o desejo de matá-lo, fato que nos é mostrado na trama através do seu dilema em confessar ao frade seu pecado, ou seja, o desejo de executá-lo. Contudo, essa confissão o levaria a ter que confessar um outro pecado “[...] que vivia a cobiçar a mulher da vítima, ainda que concubina, era mais do que lhe cabia na garagem”.<sup>23</sup> Apesar de não ser pelas mãos do soldado, Henrique de Boon é executado. Com a morte do cruzado, Ouroana virou lavadeira de fidalgos “para merecer o que come[...]”.<sup>24</sup>

---

17 Ibidem, p. 92.

18 Ibidem, p. 268.

19 Ibidem, p. 294.

20 Ibidem, p. 273.

21 Michelle Perrot, *Minha história das mulheres*, trad. de Ângela Corrêa, 2.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Editora contexto, 2017, p. 110.

22 Op. Cit., p. 203.

23 Ibidem, p. 213.

24 Ibidem, p. 203.

Nos primeiros momentos da narrativa, somos levados a crer que Ouroana, aceita, de forma pacífica, como ocorria com as mulheres daquele contexto, sua condição de submissa e serva sexual. No entanto, verificamos que após a morte do cavaleiro Henrique, ponto crucial para o desenvolvimento da personagem nesta trama, Ouroana fica livre de seus senhores. E a partir daquele momento não permite ser tratada de forma desrespeitosa por outros homens. Como podemos verificar na seguinte passagem:

Achou- a pois Ouroana livres de senhores directos ou indirectos, e fez questão de demonstrar logo na primeira ocasião, quando um dos homens de armas do cavaleiro Henrique, sem respeito ao defunto, ali mesmo quis pôr a mão nela, estando sozinha. **Num relâmpago apareceu a mão de Ouroana um punhal, que ela com previdente diligência tinha retirado do cinto do cavaleiro quando o trouxeram. Com o punhal em mãos intimidou-o, acrescentando que o recado não podia ser mais claro, Se me pões a mão em cima, ou me mato, ou me mato, disse Ouroana, e ele recuou, menos com medo de morrer do que de ser culpado da morte dela.**<sup>25</sup>

Fora a esse cavaleiro citado no trecho acima, outros tentaram possuí-la à força, no entanto, todos eles foram mortos a facadas. O fato mencionado chama-nos a atenção, uma vez que, em um primeiro momento, podemos ser levados a imaginar que eles teriam sido mortos por Ouroana, ou pelo seu par romântico, Mogueime. Contudo, no desenrolar da trama, o narrador deixa explícito que não teria sido nenhum dos dois os responsáveis pelas mortes. Esse fato também leva os cavaleiros a tomar uma certa distância da personagem, já que acreditavam que ela estava relacionada de forma demoníaca com as mortes dos soldados.

Assim, com Ouroana livre e solitária, o soldado Mogueime vai aproximando-se cada vez mais, pois queria aquela mulher desde o primeiro momento que a viu. Quando já estava perdendo as esperanças de conquistar sua amada ele, finalmente, consegue:

Mogueime não ouve, só vê o rosto de Ouroana, finalmente vê-o, tão perto que poderia tocar-lhe como numa flor aberta, em silêncio tocando-lhe com somente dois dedos que passam devagar sobre a boca, sobre as sobrancelhas, uma, outra, desenhando o desenho que têm, e depois a testa e os cabelos, até lhe perguntar, já a mão toda pousado sobre o ombro, Queres, a partir de agora, ficar comigo, e ela responde, Sim, quero, então abriram-se os ouvidos de Mogueime, todas as trombetas do rei tocaram glórias, com tal estentor que é impossível que a elas não se tenham juntado outas tantas do céu.<sup>26</sup>

Nesta narrativa, cujo autor é Raimundo Silva, Ouroana e Mogueime terminam juntos, e ambos voltam para Galiza. Desta forma, evidencia-se que a personagem, após a morte do seu senhor e ao se relacionar com o soldado Mogueime, vai aos poucos tornando-se uma mulher livre das amarras sociais determinantes em seu contexto social e constituindo-se como uma mulher-sujeito.

## 5. Considerações finais

Nos romances históricos portugueses contemporâneos, além de termos as releituras de outras épocas, o que nos possibilita conhecer uma nova versão da história, agora não mais pela ótica dos vencedores, mas, sim, pela dos vencidos, daqueles que ficaram à margem, é possível também perceber a grande recorrência e destaque em relação às personagens mulheres e a sua importância para a construção da diegese.

Na ficção saramaguiana, como vimos, as personagens femininas tornam-se figuras essenciais na trama, já que elas ocupam espaço de relevo e conduzem o desenrolar dos fatos. Dessa forma, podemos afirmar que o autor se opõe às práticas de autores canônicos que insistem em representar a mulher por meio de estereótipos. Isso tudo acontece porque essas personagens têm um estimado apreço na obra de José Saramago. Ainda que não lesse nenhum de seus romances, o leitor que tivesse minimamente uma leitura de *O conto da ilha desconhecida* saberia dessa marca.

Dessa forma, a partir das análises das personagens Maria Sara e Ouroana, pudemos constatar que ambas apresentam características singulares que as tornam semelhantes, mesmo pertencendo a épocas diferentes, com cultura, costumes e contextos sociais diversos, já que uma estava inserida no século XX e a outra na Idade Média, século XII. Ambas apresentam traços, que permitem refletir sobre os papéis sociais impostos à mulher

---

25 Ibidem, pp. 284- 285, grifo nosso.

26 Ibidem, p. 292.

e, apesar de toda opressão e preconceitos enfrentados, são possuidoras de poder, capazes de transformar a vida dos homens à sua volta, bem como de se tornarem sujeitos livres.

## A loucura como lugar-comum literário e teológico, no desempenho da comediante *dell'arte* Isabella Andreini

Ana Portich

A comediante *dell'arte*, Isabella Andreini, que até o início do século XVII atuou no eixo Itália-França, teve seu nome associado ao célebre *canovaccio* *A loucura de Isabella*, publicado por Flamínio Scala em 1611 na coletânea *Il teatro delle favole rappresentative*. A trama deste roteiro de *commedia dell'arte* é a seguinte: durante uma viagem por mar feita para se encontrar com sua amada Flamínia, Horácio, um fidalgo genovês, é raptado por mouros. Conhece em terras de Argel “uma turca do serralho”<sup>1</sup> do sultão e apaixonou-se por ela, sendo correspondido. Ambos resolvem fugir para Gênova, onde a moura converte-se ao catolicismo, batizada com o nome de Isabella. Ela, entretanto, por ciúmes doentios de Flamínia, tenta matar Horácio e foge alucinada pelas ruas da cidade;

nisto, Isabella, vestida de louca, coloca-se entre Burattino e Francisquinha, dizendo que quer lhes contar coisas de veras importantes [...]: “eu lembro do ano e não me lembro, em que um Eufônico conciliou uma Pavana Espanhola com uma Galharda de Santin de Parma, motivo pelo qual depois as lasanhas, o macarrão e a polenta vestiram-se de marrom, não podendo suportar que a gata ladra fosse amiga das belas raparigas de Argel [...]”, continua a dizer coisas parecidas, de louca. Eles querem pegá-la, e ela foge pela rua [...]. Francisquinha gritando: “Corram, corram se quiserem ver a louca” [...]. Isabella, de louca, diz ao Capitão que o conhece, cumprimenta-o, e diz tê-lo visto entre as quarenta e oito imagens celestes dançando o Canário com a Lua vestida de verde, e outras coisas, todas disparatadas, depois com seu cajado dá pauladas no Capitão e em Arlequim, os quais fogem, e ela atrás dos dois.<sup>2</sup>

O elenco básico da *commedia dell'arte*, que não contava com textos escritos mas se apoiava em técnicas de improvisação, consistia em um casal de Enamorados (um dos quais poderia ser o Capitão), dois velhos (Doutor e Pantaleão) e ao menos dois criados, sendo um deles Arlequim. Em geral as personagens portavam máscara, com exceção dos Enamorados. Este naipe de tipos coloca-se em uma diversidade de situações inventadas pelos atores – muitas vezes com base em fontes literárias – e posteriormente registradas em roteiros tais como os que foram coligidos por Flamínio Scala.



François Babelis – *Personagens de Commedia dell'Arte* (1587 circa)

---

1 Flamínio Scala, “A loucura de Isabella”, in *A loucura de Isabella e outras comédias da commedia dell'arte* (trad. de Roberta Barni), São Paulo, Iluminuras, 2003, p. 376.

2 *Ibidem*, pp. 383-384.

Este quadro de François Bunel, o Jovem, teria sido encomendado entre 1578-1590 por Henrique de Navarra, que depois se tornaria o rei Henrique IV de França.<sup>3</sup> Nele se representa uma cena de *commedia dell'arte*; em primeiro plano está o avarento Pantaleão, idoso e rico comerciante veneziano, e uma bela moça que certamente a contragosto havia sido prometida a ele. A jovem, entretanto, está enamorada do elegante mancebo que a corteja com um bilhete de amor. Para facilitar o contato entre os dois, um criado de nome Zanni<sup>4</sup> puxa a barba do veneziano e faz um gesto de chifres em sua cabeça, revelando ao espectador a traição em trâmite.

No quadro é importante salientar o estatuto civil das personagens – no caso de Isabella, esposa de um gentil-homem e unvida pelo catolicismo contrarreformista, mas ao mesmo tempo, por ser jovem, mulher e moura, é propensa a um comportamento desbragado.

Na metade direita do quadro, onde se postam os jovens Enamorados, a figuração é mais clara, os traços faciais menos marcados, menos carregados em comparação com as personagens à esquerda, pintadas com cores mais escuras. À direita as posturas e os tons nos parecem agradáveis e à esquerda, incômodos, inadequados, grotescos. A concepção pictórica obedece assim à hierarquia da sociedade de corte, assunto sobre o qual nos deteremos em seguida.

É provável que a trupe retratada neste quadro seja a dos *Gelosi* de Mântua, ou Zelozos de Honra e de Glória, companhia em que atuava Isabella Andreini, estrela de peças como *A loucura de Isabella*, as quais lhe davam oportunidade para, desatinada, rasgar a roupa e colocar os seios à mostra, em uma cena que demonstra outro importante aspecto da *commedia dell'arte*, o apelo ao *páthos* erótico.

Isabella à janela fica ouvindo tudo, depois vai até a porta e ouve Horácio dizendo a Flamínia que ele nunca se casará com Isabella [...]. Isabella fica como que insensata, depois, prorrompendo em palavras, excede-se contra Horácio, contra o Amor, contra a Fortuna, contra si própria, e por fim [...] fica completamente louca, rasga todas as suas roupas, e como tresloucada corre rua abaixo.<sup>5</sup>

É neste ponto da ação cênica que ela começa a falar de lasanhas e canários, para correr atrás e dar pauladas na cabeça do Capitão e de Arlequim.

Na pintura de François Bunel, bem como em outros registros imagéticos, o falo acentuado do ancião veneziano é inconveniente para a sua idade, o que determina a comicidade de seu papel, caricato porque indecoroso.



Recueil Fossard. Cena de *Commedia dell'Arte* (1577 circa)

3 Cf. Pierre-Louis Duchartre, *La commedia dell'arte et ses enfants*, Paris, Éditions d'Art et Industrie, 1955, p. 288.

4 Ana Portich, *A arte do ator entre os séculos XVI e XVIII – Da commedia dell'arte ao Paradoxo sobre o comediante*, São Paulo, Perspectiva, 2008, p. 16: “Zanni seria a pronúncia do nome próprio Gian, Gianni ou Giovanni, visto que o 'g' do vernáculo se transforma em 'z' no dialeto veneziano; os Zanni falam em dialeto bergamasco, mas aparecem como personagens de comédia em Veneza, pólo mercantil para onde, no século XVI, muitos nativos da arruinada Bérgamo migravam em petição de miséria, maltrapilhos e esfomeados, aceitando qualquer tipo de trabalho que encontrassem, principalmente os mais pesados como o de estivador e o transporte de cargas em geral.”

5 Flamínio Scala, “A loucura de Isabella”, in *A loucura de Isabella e outras comédias da commedia dell'arte* (trad. de Roberta Barni), São Paulo, Iluminuras, 2003, p. 382.

Ao passo que o vigor de Pantaleão está fora do lugar, a ligação do casal de Enamorados é totalmente adequada a sua idade e condição, bem como à matriz literária que inspira o repertório de falas e gestos desses jovens apaixonados: os casos de amor tematizados na poesia pastoral. Convenientemente aplicado ao despudorado Pantaleão, o tratamento fescenino também é cabível ao namoro entre Arlequim e Francisquinha, uma vez que, sendo ambos serviçais, obrigatoriamente devem ser figurados em chave baixa, como na seguinte ilustração:



Recueil Fossard. Cena de *Commedia dell'Arte* (1577 circa)

Pode-se dizer que a Contrarreforma tenha lícitado o florescimento do espetáculo teatral, cuja finalidade é o estímulo ao prazer sensorial, uma vez que o gozo está inscrito em uma dimensão distinta da apatia em que paira a divindade. Como explicitarei em outro lugar, ao recusar “o ritual visível, o solifideísmo luterano exclui a intervenção de qualquer tipo de imagem, muito menos em sendo profana como a cena teatral.”<sup>6</sup> O protestantismo veio pregar que nem mesmo a instituição religiosa tivesse prerrogativas na concessão da graça, posto que cabe à Providência definir o destino dos homens. Para Quentin Skinner, a teologia de Lutero

desqualifica a importância da Igreja enquanto instituição visível. Se alcançar a *fiducia* constitui o único meio pelo qual o cristão pode esperar pela salvação, não resta lugar para a ideia canônica da Igreja como autoridade interposta, medianeira entre o indivíduo fiel e Deus.<sup>7</sup>

Fundamentando-se na seguinte passagem da *Epístola de São Paulo aos Romanos*, Lutero defende a tese de que mesmo a autoridade política emana de Deus:

Todo homem se submeta às autoridades constituídas, pois não há autoridade que não venha de Deus, e as que existem foram estabelecidas por Deus. De modo que aquele que se revolta contra a autoridade opõe-se à ordem estabelecida por Deus. E os que se opõem atrairão sobre si a condenação.<sup>8</sup>

No sermão *Sobre a autoridade secular* (1523), Lutero sustenta que, “onde o governo secular ou a lei governa por si só, prevalece a hipocrisia pura e simples [...]. Pois ninguém torna-se verdadeiramente justo sem o Espírito Santo em seu coração, por melhores que sejam suas ações”.<sup>9</sup>

Os contrarreformistas, por sua vez, argumentam que Deus dotou os homens da capacidade de estruturar a vida política em todos os seus níveis, inclusive no âmbito do entretenimento, cuja função é proporcionar prazer

6 Ana Portich, “Ofélia, de Hamlet, e o hermetismo no Renascimento”, in *Revista Crop – Revista de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da Universidade de São Paulo*, n° 14, 2010, p. 107.

7 Quentin Skinner, *As fundações do pensamento político moderno* (trad. de Renato Janine Ribeiro e Laura Teixeira Motta), São Paulo, Companhia das Letras, 1996, p. 292.

8 Romanos 13, 1-2, in *A Bíblia de Jerusalém* (trad. de Calisto Vendrame), São Paulo, Edições Paulinas, 1985.

9 Martinho Lutero, *Sobre a Autoridade Secular* (trad. de Hélio de Marco Leite de Barros), São Paulo, Martins Fontes, 1995, p. 18.

à audiência, e não negar os afetos ou transcender a condição humana. Para o jesuíta espanhol Francisco Suárez, “os homens – conforme sua natureza – não se governam por anjos, nem imediatamente por Deus [...], logo, é natural que os governem homens.”<sup>10</sup>

Da necessidade de estabelecer uma divisão entre o sagrado e o profano, foi determinante a apologia de um estilo de representação teatral ao rés do chão. “O Concílio de Trento foi iniciado no mesmo ano em que aparece o primeiro registro da existência de uma companhia de comediantes profissionais (1545); todavia, nenhuma de suas sessões se dedicou a discutir o teatro.”<sup>11</sup> A tratadística do ator aparece como tentativa de aplicar ao teatro o cânone tridentino, de modo a justificar teologicamente o prazer da plateia ao contemplar belas atrizes, jovens vigorosos em situações libidinosas, bem como os mais diversos casos de falta de pudor.

Para justificar a eclosão do teatro profano ocorrida então, já na segunda metade do século XVI são registrados argumentos moralizantes. Como diz o mantuano Leone de Sommi em seus *Quatro Diálogos em Matéria de Representação Cênica*, escritos por volta de 1570, para que se possa “retirar utilidade e prazer juntos, obtendo tanto proveito do exemplo de outrem”, é preciso “revelar as virtudes que se tem a imitar e os vícios aos quais cumpre fugir e verberar”.<sup>12</sup> Os comediantes têm o dever e o direito de colocar em cena impudicícias como o adultério, a exemplo da peça *A mandrágora*, de Maquiavel (1524), pois a comédia tem como finalidade, segundo Sommi, colocar certos pendores à sombra ou projetar luz sobre a conduta proba, bem como mostrar “as virtudes que se tem de imitar e os vícios aos quais cumpre fugir e verberar, tornando-se cada um, com tais exemplos, sabedor do modo com que deve governar-se nas suas ações.”<sup>13</sup>

Com escopo moral, abundavam tramas sobre o que hoje se denomina homoerotismo – considerado um crime passível de pena de morte<sup>14</sup> –, sem falar em violações, incesto, prostituição, rapto de adultos e crianças, furtos, assassinatos, sempre com a finalidade de que a plateia pudesse assim reconhecer suas falhas, arrepende-se e se regenerar.<sup>15</sup>

Na representação de personagens imorais, o teatro coloca diante do espectador um espelho, a fim de que possa corrigir os erros a que todo ser humano está sujeito enquanto fruto da Queda. Desse modo, o ator presta um importante serviço religioso, por contribuir para a salvação das almas e dar ao público uma oportunidade de arrepende-se de seus pecados. Além disso, contribui para o bom andamento da vida civil, apresentando cenas agradáveis, atraentes. Sendo o ócio restaurador das forças, o entretenimento torna-se imprescindível ao desempenho de profissões honestas. “A sedução exercida por atores e atrizes envolvidos nessas tramas garantia que os espectadores aderissem a elas, espelhando-se em defeitos morais que deveriam primeiro reconhecer em si mesmos, para depois conseguir superá-los.”<sup>16</sup> Ainda que pareça uma contradição em termos, o fator moralizante do teatro, em total acordo com a ortodoxia católica, requer as cenas tenham um apelo erótico.

O elogio do comediante constituía também uma apologia do exercício de ponderação constitutivo da sociedade de corte. Porque na vida civil não nos conduzimos com precisão matemática nem agimos com perfeição, que é prerrogativa divina, nesse escrutínio dos papéis percebe-se que a cortesia está estreitamente vinculada à mesura, à moderação, ao ato de fazer constantes avaliações. É nesse sentido que Norbert Elias define a racionalidade de corte, mais especificamente as formas de comportamento predominantes no *Ancien Régime*. “É frequente encontrarmos radicada no espírito dos contemporâneos a ideia de que a burguesia é a ‘autora’ ou a ‘inventora’ de um pensamento mais racional”,<sup>17</sup> entretanto, enquanto a burguesia preza o cálculo monetário e a acumulação de dinheiro, a aristocracia dá prioridade ao desejo de distinção, à base do acúmulo de despesas. “O que parece desperdício, do ponto de vista da ética econômica da burguesia – ‘se ele vai ficar

10 Francisco Suárez, *Tratado de las leyes y de Dios legislador*, liv. III, cap. I, 5, (trad. de José Ramón Eguillor Muniozgu-ren), Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1967, p. 199.

11 Ana Portich, *A arte do ator entre os séculos XVI e XVIII – Da commedia dell’arte ao Paradoxo sobre o comediante*, São Paulo, Perspectiva, 2008, p. 47.

12 Leone de’ Sommi, *Quatro diálogos em matéria de representação cênica* (trad. de Jacó Guinsburg), in Jacó Guinsburg. *Leone de’ Sommi: um judeu no teatro da Renascença italiana*, São Paulo, Perspectiva, 1989, p. 58.

13 Ibidem.

14 Cf. Michel Foucault, *Os anormais – Curso no Collège de France 1974-1975* (trad. de Eduardo Brandão), São Paulo, Martins Fontes, 2002, p. 85. Cf. ainda Ana Portich, “O espectador como Narciso, o teatro como espelho. Considerações sobre as peças *Amor no espelho*, de Giovan Battista Andreini, e *Narciso*, de Jean-Jacques Rousseau”, in *Literatura e Sociedade*, Universidade de São Paulo, v. 15, 2011.1, pp. 137-138.

15 Ana Portich, “O espectador como Narciso, o teatro como espelho. Considerações sobre as peças *Amor no espelho*, de Giovan Battista Andreini, e *Narciso*, de Jean-Jacques Rousseau”, in *Literatura e Sociedade*, Universidade de São Paulo, v. 15, 2011.1, p. 139.

16 Ibidem, pp. 135-136.

17 Norbert Elias, *O processo civilizacional – 2º volume* (trad. de Lídia Campos Rodrigues), Lisboa, Dom Quixote, 1990, p. 232.



endividado, por que não reduz as despesas?’ – na verdade é uma expressão característica do ethos estamental dos grandes senhores.”<sup>18</sup>

Em concorrência uns com os outros, os príncipes, duques, condes e barões viam-se diante da necessidade imperiosa de ostentar um estilo de vida requintado, em busca de mais e mais prestígio, cuja expressão maior eram as ocasiões festivas. As festividades, mais do que uma oportunidade de confraternização, eram lances decisivos de um jogo político bastante conturbado. “A vida na sociedade de corte não era pacífica. [...] Cada um dependia do outro, todos dependiam do rei. Cada um podia prejudicar o outro. Quem se encontrava numa posição elevada hoje sofria uma queda no dia seguinte. Não havia segurança alguma.”<sup>19</sup>

Em 1661 o marquês e visconde Nicolas Fouquet, superintendente de finanças do reino de Luís XIV, vê-se na iminência de cair em desgraça e tem de tomar alguma providência; ao invés de organizar um complô contra seus inimigos ou patrocinar uma revolta na província, para que pudesse sufocá-la e assim passar como herói, preferiu convidar o rei e toda a corte para “a mais bela festa [...] de toda história”.<sup>20</sup> Essa esplêndida festa aconteceu em 17 de agosto no castelo do marquês, Vaux-Le-Vicomte, contando com mais de cinco mil convidados, aos quais foram servidas iguarias preparadas por Vatel, em pratos de ouro maciço e bandejas de prata. Durante as mais de dez horas de festa, os convidados deparavam-se com dezenas de chafarizes, chuvas de fogos de artifício, iluminação artificial espalhada pelos jardins, danças e espetáculos preparados até mesmo por Molière, o que significou, segundo Philippe Beaussant, uma aposta de Fouquet no “próprio excesso de dissipação”,<sup>21</sup> como tentativa de recuperar a confiança do rei.



Castelo Vaux-Le-Vicomte, França (Construção concluída em 1661)

Levando-se em conta que somente em 1682 o Rei-Sol passa a residir em Versalhes, é provável que o projeto do palácio real tenha sido concebido sob o impacto da impressão causada pela festa em Vaux-Le-Vicomte. Contrária à austeridade monacal e num estado de espírito imune à ataraxia, a moral de corte, marcada pelo excesso e pelo hedonismo, acopla-se à sensualidade da cena de *commedia dell'arte* que nos tem servido de referência: os Enamorados à direita estão enlaçados, sugerindo situações cênicas voluptuosas, reforçadas pelo figurino transparente da prima-dona.

Se a teologia católica tridentina não proscree a licenciosidade dessas peças teatrais, tampouco há incompatibilidade entre a irreverência dos atores e a relação de dependência que desde sua origem as trupes de *commedia dell'arte* mantiveram com a nobreza. Em 1589 *A loucura de Isabella* havia sido apresentada nas bodas do grão-duque Ferdinando de Médici,<sup>22</sup> negociador das tratativas matrimoniais entre a sobrinha Maria de Médici e o rei francês Henrique IV. A *commedia dell'arte*, nesse caso, era uma questão de Estado, e os artistas, verdadeiros embaixadores, como Isabella Andreini, que em 1604 morreu a caminho da Itália após uma turnê em teatros reais franceses, mas não em salas de espetáculos abertas ao público pagante, onde as corporações barravam sua entrada. “A Confraria da Paixão [...] era detentora do privilégio da representação de

18 Idem, *A sociedade de corte* (trad. de Pedro Sússekind), Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2001, p. 75.

19 Ibidem, p. 120.

20 Philippe Beaussant, *Versailles opéra*, Paris, Gallimard, 1981, p. 21.

21 Ibidem.

22 Cf. Siro Ferrone (cura), *Commedie dell'arte*, vol. I, Milano, Mursia, 1985, p. 10.

peças em Paris, dificultando com suas imposições fiscais a vida dos próprios atores franceses. Os comediantes italianos não conseguiam romper essa barreira”.<sup>23</sup>

Como mártir pela causa dos comediantes italianos, Isabella Andreini teve direito a uma espécie de beatificação *post mortem*. Honras excepcionais foram tributadas a ela em Lyon, onde havia falecido, e a publicação póstuma de poemas, cartas e fragmentos foi providenciada pelo marido, Francesco, que incluiu nesta série de publicações suas *Bravuras do Capitão Spavento*. Nobilitavam-se os comediantes italianos e simultaneamente se engrandeciam seus mecenas.<sup>24</sup>

Em uma confluência de atributos morais, religiosos e artísticos, Isabella Andreini, que havia sido esposa dedicada, mãe de sete filhos, poeta, escritora e poetisa, grande intérprete de personagens amorosas da *commedia dell'arte*, atriz requisitada pelas mais poderosas cortes da Europa, sacrificou-se em nome de sua profissão. Isabella Andreini foi uma das principais responsáveis pela

complexa elaboração de uma imagem elevada, quando não mítica, do ator e sua profissão: para a formação desta imagem, a atriz concorre em planos múltiplos. Acima de tudo, no plano privado, propondo uma integérrima figura de mulher e de mãe, em tudo alheia aos já costumeiros clichês de atores desajustados. Logo após, no plano da 'publicidade' cênica, sua atividade como acadêmica e literata diletante.<sup>25</sup>

Em cena, Isabella atua em concordância com parâmetros acadêmicos, principalmente nas modalidades do repertório de madrigais que marcavam a fala elegante dos Enamorados. No polo oposto, comediantes como Francesco Andreini empenhavam-se em omitir as referências literárias utilizadas na concepção de seu papel. Isabella havia escrito versos, mas seu marido, intérprete do papel de Capitão, decidiu escrever em “prosa, tratando daquilo que ainda não tinha sido tratado por nenhum autor”.<sup>26</sup>

O discurso da personagem amorosa implica um nexos necessário com a poesia pastoral, em compensação, o Capitão Francesco Andreini precisa atrair nossa atenção com novidades, e não com escritos consagrados; suas *Bravuras*, de 1607, foram escritas “mais por deleite do que para ganhar coroas de louros, de hera e de mirto”.<sup>27</sup> Louros são prêmios concedidos aos poetas líricos, mas não a personagens como o Capitão, que dissimula sua arte para surpreender o público. “O perfil aventureiro da personagem estendeu-se ao esquema biográfico de Francesco Andreini, constando que ele tenha sido corsário antes de ingressar no teatro”.<sup>28</sup>

A opção pelo baixo cômico e a recusa de certos comediantes em identificar-se com a figura do poeta convêm ao desregramento característico dos papéis jocosos da *commedia dell'arte*, contudo, como a referência do par de Enamorados é arcádica, declara-se abertamente a filiação acadêmica, propositalmente a expensas da invenção. Sem ferir o decoro de sua personagem, Isabella Andreini não hesita em revelar o segredo de sua improvisação, que consiste em empregar um repertório de lugares-comuns, de acordo com situações previamente ensaiadas.

Embora a representação de papéis jocosos demande do ator uma aparência de espontaneidade própria de estratos normatizados como desconhecedores de normas – tais como o vulgo e o herege –, a personagem interpretada por Francesco também é de linhagem literária, na medida em que remonta ao romance picaresco. Sendo assim, o pícaro Capitão vai de par com o universo acadêmico ao qual se filia Isabella. Esta parceria entre dois estilos literários aparentemente incompatíveis concretiza-se no par Enamorada-Capitão, demonstrando que tais posturas diametralmente opostas coexistem na *commedia dell'arte*, sem que se anulem. Por um lado, Isabella Andreini fazia questão de exibir seu compromisso com a poesia lírica, a ponto de se tornar membro de uma academia de belas-letas, por outro, a personagem de Francesco, embora provenha da linhagem picaresca, para ser verossímil, renega qualquer parentesco com a preceptiva e clama por originalidade.

Ao passo que o papel de Enamorada dá a ver o predomínio do bom senso, Isabella é propensa à loucura pela falta de juízo implícita à caracterização de papéis femininos, bem como pelo nascimento islâmico que

23 Ana Portich, *A arte do ator entre os séculos XVI e XVIII – Da commedia dell'arte ao Paradoxo sobre o comediante*, São Paulo, Perspectiva, 2008, pp. 40-41.

24 Cf. Sara Mamone, *Firenze e Parigi: due capitali dello spettacolo per una regina: Maria de' Medici*, Milano, Amilcare Pizzi, pp. 151-162.

25 Ferruccio Marotti e Giovanna Romei, *La commedia dell'arte e la società barocca. La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991, p. 166

26 Francesco Andreini, *Le bravure del Capitano Spavento*, in Ferruccio Marotti e Giovanna Romei, *Op. Cit.*, p. 219

27 Ibidem, p. 214

28 Ana Portich, *A arte do ator entre os séculos XVI e XVIII – Da commedia dell'arte ao Paradoxo sobre o comediante*, São Paulo, Perspectiva, 2008, p. 52.

estigmatiza a alucinada personagem, razão pela qual tudo começa quando a personagem central de *A loucura de Isabella* toma a decisão de matar seu esposo e seu filho, uma criança de colo, para fugir com Horácio:

O marido aceitou a falsa e simulada desculpa da mulher, a qual de pronto lhe colocou o menininho nos braços [...]. Assim, de súbito dirigindo-se ao marido (que tal golpe não esperava), deu-lhe um tiro de arcabuz, com que matou, de um golpe só, marido e filho.<sup>29</sup>

Porém, para que haja método nessa loucura, a poética da *commedia dell'arte* preceitua que uma discreta cortesã, como a que havia se tornado Isabella após seu noivado com Horácio, venha a se expressar em registro elevado, em linguagem lírica, segundo paradigmas acadêmicos de composição e declamação.

Por fim, o bom senso característico da personagem Enamorada faz com que a loucura ceda à razão:

Isabella chega bem devagar, coloca-se entre Pantalone e [o Doutor] Graciano, dizendo que fiquem quietos, e que não façam barulho, pois Júpiter quer espirrar e Saturno quer dar um peido; [...] Horácio chega, dizendo: 'Estou aqui, minh'alma', e ela responde dizendo: 'Alma, segundo Aristóteles, é espírito que se difunde pelos tonéis do moscatel de Monte Fiascone, e que por isso foi visto o arco-íris cortejando a Ilha da Inglaterra, que não conseguia mijar'; [...] nisto, todos gritando: 'Pega a louca, pega a louca', e todos pulam para cima dela, pegam-na e amarram-na.<sup>30</sup>

O Doutor tira um frasquinho do bolso e faz com que ela beba, de modo que Isabella volta a si e se reconcilia com Horácio, seguindo-se aqui o preceito aristotélico de que a comédia deve ter um final feliz.

O ser humano em sua condição criatural, marcado pela falibilidade, mas também dotado de razão para deliberar de acordo com demandas corporais, implica uma tomada de posição do catolicismo, contrária ao pressuposto luterano do determinismo da Providência divina frente à insignificância e à debilidade do homem. A conduta das personagens adequa-se ainda ao estatuto civil estipulado pela Contrarreforma, onde o capricho não conflita com a racionalidade de corte, segundo a qual correção é dissipação, excesso, desregramento entendido como norma ou padrão de medida para o cálculo da proporção, simetria e unidade. A facécia da *commedia dell'arte* não se afirmava como libertária, mas como fator de inclusão na sociedade de corte, ou como prova de submissão a príncipes cristãos, portanto o conflito provocado pela inadequação de certas personagens aparece como exceção que confirma a regra.

Em estudos sobre o cálculo de perspectiva na pintura, Leon Kossovitch sintetiza bem a questão: "Explicitando a ordem, também a janela aberta para a paisagem encarece a disposição de elementos hierarquizados segundo a importância que lhes dá a percepção [...]. A janela estipula o ponto de vista do Príncipe [...]: a tensão das partes glorifica o Um".<sup>31</sup>

Como parte da estratégia de centralização do poder, na relação entre os membros da corte qualquer desvio poderia fazer com que o faltoso sofresse sanções, acarretando a perda de privilégios e favores. Na França, o poder absoluto do monarca estendeu-se ao campo das artes, propagadas desde então como ortodoxia. O processo inicia-se

em 1634 com a fundação da Academia Francesa de Belas-Letras. Em 1666, a Academia de Pintura e Escultura fundada em 1648 por Charles Le Brun transfere para mandatários de Luís XIV o controle de suas atividades. A Academia Real de Música, fundada em 1669, passa a deter o monopólio das apresentações de ópera e balé; em 1680, sete anos após a morte de Molière, sua trupe ganha o monopólio do teatro falado em francês, com a criação da *Comédie-Française*. Em 1661 a *commedia dell'arte* já havia obtido uma sede permanente em Paris, batizada Companhia Real de Comediantes Italianos.<sup>32</sup>

Como foi dito, a aristocracia levava uma vida de prazeres, mas por trás do refinamento e do luxo havia todo um sistema de coerções que, segundo Norbert Elias, reforçava a interdependência das elites. Festividades e espetáculos não eram meras atividades lúdicas, mas elementos de integração da vida de corte assimilados por todos os demais estratos sociais, em que se revela "o cálculo minucioso do valor do efeito e do prestígio, [daí]

---

29 Flamínio Scala, "A loucura de Isabella", in *A loucura de Isabella e outras comédias da commedia dell'arte* (trad. de Roberta Barni), São Paulo, Iluminuras, 2003, pp. 376-377.

30 Ibidem, pp. 384-385.

31 Leon Kossovitch, *Condillac lúcido e translúcido*, São Paulo, Ateliê, 2011, pp. 32, 39, 200.

32 Ana Portich, *A arte do ator entre os séculos XVI e XVIII – Da commedia dell'arte ao Paradoxo sobre o comediante*, São Paulo, Perspectiva, 2008, p. 14.

a ausência de qualquer adorno não-planejado, de qualquer espaço para sentimentos fora de controle.”<sup>33</sup> Visto que no *grand monde* não há lugar para manifestações afetivas espontâneas, a insensatez de Isabella funciona como um contraexemplo bastante eficaz, pelo poder de atração que a atriz exerce sobre o espectador. Improvisa-se, portanto, canonicamente e de maneira sensata, a insensatez teologicamente prescrita aos mouros, bem como o mote poético da inconstância da mulher.

---

<sup>33</sup> Norbert Elias, *A sociedade de corte* (trad. de Pedro Süsskind), Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2001, p. 127.

## Ines Piacesi, uma intrépida jornalista

Angela Laguardia

*O cronista não vê o que os outros não vêem, mas o que os outros, mesmo vendo, desprezam.<sup>1</sup>*

Ines Piergentile (1895-1981) nasceu em Fabro, uma pequena cidade da região da Umbria, na Itália, e sua história em Barbacena, Minas Gerais, começa aos três anos, com a chegada à cidade de seus pais Orlando Piergentile e Maria Zucchetti Piergentile, em fins do século XIX, onde já existia uma colônia de imigrantes italianos.

Orlando Piergentile não foi um homem comum, era um notável empreendedor, dono de uma genialidade e uma personalidade marcante. E foram muitas as inovações que ele levou para Barbacena, merecedoras de um artigo à parte.

Segundo o historiador Nestor Massena, deve-se a ele “[...] com o seu dinamismo entranhado e entranhante, a sua febril e sublime operosidade [...]”,<sup>2</sup> a existência do primeiro cinema de Barbacena, “[...] Cinema Moderno, de que era o empresário, o gerente, o diretor, o propagandista, o caixa, o vendedor de entradas, o animador de modo a assegurar-lhe a vida, êxito, prosperidade [...]”.<sup>3</sup> Com seu espírito progressista, “[...] deu a conhecer a Barbacena o primeiro automóvel, que aí trafegou, quando só existiam aí os carros de tração animal, puxados por magros pangarés”.<sup>4</sup> Além de introduzir os primeiros aparelhos mecânicos de fabricação do pão na cidade, até então, um “[...] rotineiro processo de manipulação da massa, primitivo e anti-higiênico [...]”.<sup>5</sup>

Mas não foram só estes feitos.... É dele a iniciativa da construção de um sistema de abastecimento de água e de canalização fluvial, de um chafariz público e do aplainamento do morro de Santa Tereza, para a construção da primeira praça de esportes da cidade. O nome do local homenageia sua segunda esposa, a barbacenense Tereza Araújo, com quem se casa e constitui família, após o falecimento de Maria Zucchetti Piergentile.

Orlando Piergentile viveu em Barbacena até 1920, ano que marca sua volta à Itália, levando consigo sua família, e nunca mais retornou ao Brasil, vindo a falecer em 1941.

Aqui ficaram, sua primeira filha, Ines Piergentile e o primo Aroldo Piacesi, que o acompanhou desde o início de sua jornada no Brasil, e a esta altura, já se casara com Ines.

Antes de se casar aos 17 anos, e após ficar órfã de mãe, aos sete anos, Ines Piergentile passou sua infância e adolescência no internato do Colégio Imaculada Conceição, sob os cuidados de Irmã Paula Bouisseau, que exerceu papel preponderante em sua formação e no seu papel de futura educadora. Em 1912, sob a pressão das circunstâncias, Ines se casa com o primo, Aroldo Piacesi (1881) e viajam em lua de mel para a Europa. Em Roma, por recomendação de Irmã Paula Bouisseau, eles recebem a bênção matrimonial do Papa Pio X. O casal teve treze filhos, no período entre 1913 a 1935, porém, o desvelo com educação da família não impediu que Ines Piacesi se dedicasse à escrita. E, por volta de 1920, aparecem suas primeiras contribuições no jornal *O Sericultor*, sob os pseudônimos de D. Paula e Seny.

Em 1923, ela se torna a jornalista do *Apollo Jornal*, que teve início com a inauguração do *Cine Teatro Apollo*, de propriedade de seu marido, onde contribui com doze artigos, e mantém os pseudônimos anteriores. Curiosamente, Aroldo Piacesi também escreve sob o pseudônimo de Ausônio, e assina apenas um artigo. O jornal teve seu primeiro exemplar lançado em 12 de agosto de 1923 e o último em primeiro de janeiro de 1924. Trazia nas quinze edições publicadas, artigos, poemas e crônicas que davam notícias sobre a sociedade da época, além dos anúncios e da programação do cinema. É a partir deste periódico, de 1923, que Ines Piacesi passa a ter uma postura mais progressista, a de feminista.

Encontramos em uma das edições do *Apollo Jornal*, o poema “Sufragistas”, do professor e poeta barbacenense Junius, dedicado a um dos seus pseudônimos, D. Paula, datado de 14/10/23. Antes do poema,

---

1 José Castello, “A vertigem de sobreloja”, in *O Globo*, 5 de junho de 2010, “ Caderno Prosa & Verso.

2 Nestor da Massena, *Barbacena: A terra e o homem*, Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1985. v. 1.,p. 105.

3 *Ibidem*.

4 *Ibidem*.

5 *Ibidem*.

como moldura, seu agradecimento e a afirmação de que “[...] é feminista como o deve ser toda mulher desalfabetizada,<sup>6</sup> mas não é e nunca será... suffragista”.<sup>7</sup> Este posicionamento, aliado à publicação do poema, era estratégia necessária ao papel de jornalista e de mulher do interior de Minas, entre o público e o privado, refém de uma sociedade patriarcal. E convém lembrar que, apesar da movimentação das mulheres ser significativa na década de 20, com claro anseio à educação e à emancipação social, nem sempre o voto feminino foi um consenso. Na edição de 28/10/1923, com o título, “Eterno antagonismo”, D. Paula/Ines aborda a questão da competição entre os gêneros e o casamento com instigante epígrafe do Dr. Dutra: “Todo homem inteligente, deve se casar com uma mulher superior”.<sup>8</sup> O tema seria recorrente em sua escrita, através de diversos gêneros textuais que ela exerceu, sejam artigos, contos, “conselhos” ou outros.

Depois de um intervalo em suas publicações, Ines colabora no jornal *Cidade de Barbacena* e, em 1927, mantém uma coluna no *Jornal de Barbacena*, intitulada “Em torno da criança”, dedicada à pedagogia, com o pseudônimo de Dona Paula. Em 1928, ela abraça de vez a causa da educação, e inicia sua carreira como professora primária no Grupo Escolar Bías Fortes, em Barbacena, profissão que exerceria até 1951.

Ines Piacesi continua a escrever para os jornais locais após 1930 e para diversos jornais do Estado, entre eles, o *Jornal do Comércio* e *A Tribuna*, de São João Del Rei; *Diário Mercantil* e *Lince*, de Juiz de Fora; *Correio Carmelitano*, de Monte Carmelo; *O Triângulo*, de Araguari e *Correio de Minas*, *Diário da Tarde* e *Estado de Minas*, de Belo Horizonte. Além, de contribuir com seus artigos nos jornais do Rio de Janeiro, entre os quais, *O Povo* e o *Jornal do Brasil*.

Dividida em múltiplos papéis, de mãe dedicada, educadora, intelectual e jornalista, Ines Piacesi rompeu com algumas das barreiras impostas às mulheres pela sociedade tradicional da época, embora seus posicionamentos possam até ser considerados ambivalentes. Há de se considerar o contexto em que ela se inseria, a formação familiar e religiosa, e também o contexto histórico-social. Na primeira metade do século XX, temos um painel de acontecimentos que aqui, resumidamente aludiremos como temas: na economia, o colapso da economia cafeeira e a queda da bolsa; na política, a ocorrência da Revolução de 1930 que marcou a ascensão de Getúlio Vargas ao poder; no âmbito mundial, a proximidade e eclosão da segunda guerra; na vida social, as mulheres começavam a lutar pela sua emancipação e pela conquista de direitos civis, e o sufrágio feminino era uma das bandeiras.

A atuação mais significativa de Ines Piacesi corresponde justamente a este período, as décadas de 30, 40 e 50.

Ines Piacesi foi uma das primeiras jornalistas a ser filiada na Associação Brasileira de Imprensa, por volta de 1935 e, em 1939, participa como representante da imprensa de Barbacena no congresso de jornalismo, realizado na cidade de Campo Belo, Minas Gerais. De seu percurso jornalístico, destacamos a fundação do jornal *Rubicon*, em 1935, jornal de que foi proprietária e circulou até 1950.

*Rubicon* mesclava contos, crônicas, poesias, notícias da cidade e outros gêneros textuais. O título do periódico foi tema de um de seus artigos, intitulado como: “*Rubicon...Por quê?*” e quando analisamos a data em que escreveu, 15 de junho de 1948, e seu percurso, entendemos o porquê da escolha. Assim, segundo ela, *Rubicon* era o nome de um pequeno rio que ficava ao norte do território latino e servia de divisa, quando o imperador romano Júlio César veio das Gálias (França) para entrar em Roma e combater os inimigos, ele atravessa o rio em ato de coragem e ousadia, e menciona célebre frase: “ALEA JACTA EST” (A sorte está lançada). E termina: “Eis porque, ao se tomar uma decisão de sérias consequências, costuma-se apelar para o RUBICON”.<sup>9</sup>

*Rubicon* era sempre acompanhado de um subtítulo explicativo e significativo, que variou quatorze vezes no decorrer e no contexto de suas publicações. Inicia com a legenda: “RECREATIVO–NOTICIOSO, BRINCALHÃO E TEIMOSO”, e a partir da edição de número 73, passa a: “NÃO É JORNAL POLÍTICO, NEM TEM PARTIDO, MAS GAROTO IRREQUIETO SEMPRE INTROMETIDO E... **IMPERTINENTE, DIZ O QUE SENTE. RECREATIVO, LITERÁRIO – NOTICIOSO – IDEALISTA**”.<sup>10</sup> Durante o período em que manteve este subtítulo, o semanário, ao contrário, trazia notícias sobre a política, principalmente, sobre a italiana e a brasileira, incluindo os perfis de Mussolini, Getúlio Vargas e Plínio Salgado, entre outros.

Nos diferentes espaços que Ines Piacesi criou no periódico, havia colunas sobre educação assinadas por ela, como “Educar – Educando” ou “Coluna Pedagógica”, e artigos sobre o mesmo tema, que variavam de forma.

6 As citações obedecem a grafia da época.

7 *Apollo Jornal* (Órgão da Empresa “Cine Theatro Apollo”), Barbacena 14 de outubro de 1923. Num.10, p. 3.

8 *Apollo Jornal* (Órgão da Empresa “Cine Theatro Apollo”), Barbacena, 28 de Outubro de 1923. Num.12, p. 2.

9 *Rubicon*, Barbacena, 15 de Junho de 1948, ANO XIII, N. 243, p. 7.

10 *Rubicon*, Barbacena, 5 de Dezembro de 1936, ANNO II, N.73, p. 1.

Ao mesmo tempo, ela assinava contos sob o antigo pseudônimo, D. Paula, no espaço denominado “Conto do *Rubicon*,” muitas vezes divididos em diferentes edições, em perspicaz estratégia. Os artigos sobre a mulher, com conselhos, prescrições e táticas sobre o comportamento feminino, casamento e outros relacionados a este universo, pertenciam à coluna “Rumo ao Lar”. Além destes formatos, o periódico dialogava diretamente com o leitor, na chamada “Enquete”, e trazia perguntas relacionadas a diferentes temáticas, entre as quais, “o ciúme”, tema que se estendeu ao longo de algumas edições, com a opinião dos dois gêneros e suas diferenças.

O jornal publicou poemas de sua autoria, entre eles, com o pseudônimo de D. Paula, temos um intitulado “Doce amiga”, dedicado à escritora Albertina Bertha (1880-1953), a autora de *Exaltação*, em 4 de janeiro de 1936. E, também, promoveu autores de Barbacena, além de trazer importantes nomes, como Cecília Meireles, da literatura brasileira e Virgínia Victorino, da literatura portuguesa.

Na diversidade de seu modelo, *Rubicon* seduzia seus leitores, em constante “movimentação”, incluía alguns anúncios e, principalmente, a propaganda dos filmes do Cine Teatro Apollo, reunidos semanalmente na coluna denominada “Cinédia”, o que tornava o jornal comercial e ao mesmo tempo um entretenimento.

Sob o ponto de vista do feminismo, recortamos alguns trechos do *Rubicon*, na impossibilidade de falar de todos. Na edição de 27 de julho de 1935, Ines Piacesi se refere ao feminismo no Paraguai e a atuação das mulheres paraguaias em comparação com as brasileiras: “A mulher paraguaya é bem menos commodista do que nós, brasileiras”.<sup>11</sup> Em fevereiro de 1936, ela escreve um artigo sobre Bertha Lutz, presidente da Federação Pelo Progresso Feminino, eleita para a Comissão dos 20, do Comité Internacional de Mulheres, com rasgados elogios pelo seu trabalho em prol das “[...] questões sociais em torno da <mulher-trabalho>, da <mulher-espírito> [...]”,<sup>12</sup> assim como sua repercussão no exterior, que destacava o Brasil.

Na edição do dia 27 de agosto de 1939, ela assina o artigo “Escritor denegridor e mau brasileiro”, e critica um jornalista do *Diário do Comércio*, de São João Del Rei, que havia denominado as mulheres de “sirigaitas” pela questão do feminismo e do voto, dos cargos como o de deputada, ministra, jurada, chefe de seção e enfim de mulher dinâmica. Em defesa das mulheres, a jornalista responde com as seguintes palavras:

Então, meus leitores queridos, será possível que a mulher que trabalha, que procura ser útil a si e a sociedade, que desenvolve a sua capacidade de trabalho sem perder seu decoro e a sua feminilidade, seja sirigaita?

Não é o trabalho justamente que conserva a virtude e enobrece, que purifica a alma das criaturas? Quem trabalha, não tem tempo para serigatear Incoerência e despeitos. Quem poderia negar a mulher o direito de desenvolver sua capacidade intelectual?

Outras, para garantirem seu futuro, se atiram corajosas à conquista de sua independência, quando podiam bem frescas bancarem eternas comodistas em seus lares, onde há sempre, por mais pobre, lugar para elas.

Como poderemos chamar um escritor que tem coragem de difamar cousas assim tão sublimes e tão edificantes?

Caso existisse a mulher dinâmica, porque ela deveria ser sirigaita? Não seria antes uma glória para o sexo?

E que culpa tem de ser incarnado, em sexo feminino, algum espírito luminoso, que se elevou com toda a campanha mesquinha que lhe faz um cronista denegridor, à deputada ou à chefe de secção?<sup>13</sup>

Em artigo datado em 4 de março de 1939, Ines Piacesi se dirige aos leitores: “Aos nossos amigos leitores”, e justifica a ausência da publicação em tom de brincadeira, mas deixa o seu recado às mulheres:

Quem conhece a vida dificultosa deste “garoto” idealista, o único jornal de mulher que há no Brasil, dificuldades de todos os aspectos, por, quanto, há dois mil anos, é sempre a mulher-espírito, a preterida no mundo, dará valor ao esforço do *Rubicon* [...].<sup>14</sup>

Não era o único jornal do Brasil... Mas pela ousadia de uma época, e em uma cidade do interior, o jornal cumpriu o seu papel. Imbuída pela coragem e o compromisso de educar ou mesmo assumindo publicamente sua admiração pelos líderes políticos que, neste relato e recorte, não questionamos, ou redigindo para as mulheres ou para o público em geral, Ines Piacesi como outras mulheres que escreveram, também escreveu a sua história...

---

11 *Rubicon*, Barbacena, 27 de Julho de 1935. ANNO I, N.7, p. 4.

12 *Rubicon*, Barbacena, 01 de Fevereiro de 1936. ANNO II, N.35, p. 4.

13 *Rubicon* Barbacena, 27 de Agosto de 1939. ANNO IV, N. 145, p. 1.

14 *Rubicon*, Barbacena, 04 de Março de 1939. ANNO IV, N. 131, p. 1.

## Fluxos da vitalidade feminina em Clarice Lispector

Betina Ruiz

Nas sociedades que repetidamente forjam e aprimoram discursos de poder de viés utilitarista, redutores da vitalidade dos sujeitos que elas regulam, como as escritoras documentam, efabulando, o universo e o raio de ação das mulheres de meia-idade? Podemos indagar o porquê de as narrativas curtas incidirem sobre este grande grupo, em busca das suas personagens. No âmbito dos estudos literários podemos questionar, também, em que medida contos e crônicas asseguram um olhar capaz de abarcar pensamentos, sentimentos e emoções, desse grupo.

Para Clarice Lispector, que fugiu das imposições a fim de poder observar(-se), que se desligou das normas para amplificar as próprias dúvidas e as armadilhas que capturavam mulheres de vozes menos audíveis, o testemunho feminino teve um papel importante. O tecido textual de Clarice foi muitas vezes feito com esta linha: da confissão e do relato distanciado, assumido por mulheres que pareciam nunca ter estado ali, por mulheres que pareciam – sob olhares menos atentos – nunca terem alcançado mais do que a sobrevivência, mulheres apagadas em contexto público e destituídas de uma qualquer intimidade com interesse socialmente reconhecido. Como já escreveu Ettore Finazzi-Agro, a escritora se colocava no patamar das vidas pautadas pelo “*despertencer*”.<sup>1</sup>

Diante da hipótese de vivências mais plenas e melhor enquadradas num conjunto, subjazem no ambiente de algumas protagonistas de Clarice Lispector as dicotomias luz e sombra - ou palavra e sombra -, água e secura, música e mudez, para nos lembrar de que, às vezes, são os testemunhos, isto é, a história contada por cada uma ou os balanços a que uma “pessoa de livro”, como diz Carlos Reis, têm direito, as formas de resistência possíveis. Vistos sobre o pano de fundo das disputas de poder, das batalhas que roubam ao sujeito força, foco e voz, tais balanços produzidos no domínio da literatura de ficção anulam a hipótese de invisibilidade total, permitem ver denominadores comuns entre o eu e o outro.

Tomando como referência três textos de Clarice Lispector, “Os obedientes”, “Restos de Carnaval” e “A procura de uma dignidade”, a pertença a uma faixa etária será discutida, para (re)dimensionar lampejos de clarividência, criatividade e obstáculos concretos que idosas e mulheres de meia-idade (ou simplesmente mulheres apartadas da aurora da infância) encontram na trama narrativa, quando seu acesso a uma vida digna e íntegra é objeto de reflexão.

Como escritora e como jornalista, Clarice Lispector lidou com o tempo e com a memória de maneira a proporcionar interessantíssimos debates sobre a condição humana, sobre a verdade que ou norteia ou escapa a diferentes percursos de vida no feminino. Na passagem de textos originalmente publicados em jornal a textos reunidos em livros, houve um adensamento desse debate que pode ser lido como assunção de um ponto de vista pela escritora.

De 1964, o livro *A legião estrangeira* concorre para esta temática especialmente com o texto “Os obedientes”, que começa assim: “Trata-se de uma situação simples, um facto a contar e a esquecer”.<sup>2</sup> A primeira dicotomia com a qual deparamos por manobra da narradora clariciana está, portanto, no **contar** e **esquecer**. A complexidade com que cresce, já no parágrafo seguinte, vem da separação entre “facto” e “difusa repercussão” dele: diz a narradora que quando a palavra espera demais por nós, quando é “retardada”, trai o facto – é como afundar com um pé num terreno movediço ao tentar caminhar. A palavra retardada remete ao facto apenas vagamente, embora caiba nessa remissão um peso enorme que explode diante de algumas circunstâncias (num domingo, diante da aridez, em confronto com o belo, frente a um túmulo etc), pedindo gravidade.

O facto é, afinal, substituível pois repercute em todo lado, a toda hora. Um facto flui, vai do cheio ao vazio e ao cheio retorna, quando para ele escolhemos palavras. Ao fim e ao cabo, tudo se liga, pois o facto contamina a recapitulação que por sua vez programa a narrativa; o facto narrado se atualiza, reacende o seu significado quando é expresso. Eis os primeiros contributos de Clarice ao difícil tema da salvação ou do benefício que ainda podemos extrair de sermos diminuídos socialmente e de continuarmos a ter direito a uma história e a uma narração.

---

1 Ettore Finazzi-Agro, “Entre disposição e deposição: a escrita como exílio e como testemunho em Clarice Lispector”, *In* *Literatura Culta e Popular em Portugal e no Brasil. Homenagem a Arnaldo Saraiva*.

2 Clarice Lispector, *Contos*, Lisboa, 2006, p. 80.



Como o investimento nas dicotomias (in)flui na narrativa

No início da narrativa que começámos a comentar, a menor interrupção que se descortina no relato traz alívio à narradora. O telefone toca e ela agradece por se ver livre da tarefa de se conectar mentalmente ao facto, ainda desconhecido do leitor, e da tarde que sufoca. Expressa a sua gratidão, dizendo: “até que me chamam ao telefone e num salto vou lambeir grata a mão de quem me ama e me liberta”.

Um pé que afunda e uma mão estendida. Eis a terceira dicotomia anunciada pela narradora. Somos convidados a enxergar os fragmentos, os estilhaços, de par em par. Os fragmentos compõem a narrativa do casal. As dicotomias dão conta de como a narradora se situa perante o ato de narrar, dão conta daquilo que ela própria vê (seguem-se, por exemplo, a metáfora “risco negro sobre fundo branco, um homem e uma mulher”) e daquilo em que ela se vai aprofundando, já que sua atenção se movimenta num fluxo delicado, avesso à imprudência.

Ao explicar o que sucedeu ao homem e à mulher da sua história, mais prometida do que esmiuçada, a narradora vai buscar novas dicotomias: o casal tentava ser intenso fazendo sempre o balanço entre “receita” e “despesa”. A trama, o dia a dia, não era vivido pelo casal. A trama escapava, como à narradora abria-se uma fissura e misturavam-se narrativas do outro e do eu. Como poderia sentir a própria identidade, sem intimidade com a trama? A narradora escreve: “‘não conduzir’, ‘não inventar’, ‘não errar’ lhes era, muito mais que um hábito, um ponto de honra assumido tacitamente. Eles nunca se lembrariam de desobedecer”.<sup>3</sup>

Clarice Lispector parece ter conjugado as dicotomias à opção feita pelo casal em permanecer atento à sua condição de igual a todos os outros. Por que viveriam com mais vitalidade a história deles, reconhecendo como a narradora as dicotomias se, afinal, eram como outros mil casais? Naquela “casta”, naquele “clube de pessoas anónimas” estavam desculpados de não agarrarem a vida com as duas mãos. Saltavam de irrealidade em irrealidade, até a trajetória de um e de outro se diferenciar porque ela iria transitar do alto ao chão, enquanto a progressão dele seria linear, sempre no mesmo plano, até uma queda suave.

Quem não escapou a uma necessidade imperativa foi a narradora, que nos deu a história, toda a vitalidade era aceite por ela.

O raciocínio que toca a questão da igualdade neutralizadora, da proteção que alguém pode encontrar no anonimato faz lembrar o que, em 1987, surgiu em “Uma menina”, faixa do álbum *Francisco*, de Chico Buarque de Holanda, muito embora o casal clariciano seja de uma “compenetração briosa” na tarefa de se perder na multidão, sem lutar com as palavras, sem lutar com os acontecimentos:

Uma menina igual a mil / Que não está nem aí / Tivesse a vida pra escolher / E era talvez ser distraída / O que ela mais queria ser / Ah, se eu pudesse não cantar / Esta absurda melodia / Pra uma menina distraída / Pra uma criança assim caída / Uma menina do Brasil / Que não está nem aí / Uma menina igual a mil / Do Morro do Tuiuti

Estamos na esfera do inviável porque interdito, do impasse sobre o qual cabe (resta?) refletir. No disco de Chico Buarque há outras faixas que corroboram essa visão de um cenário (o carioca, que também é o cenário físico, mental e espiritual de Clarice) talvez mais propício à passividade do que à luta, à falência do que à reviravolta, à derrota do que à construção do novo. São elas “O Velho Francisco”, “As minhas meninas” e “Bancarrotta Blues”. Exceção cabe à faixa que encerra o álbum, “Cantando no toró”, porque esta leva em consideração que “sambando na lama de sapato branco, glorioso, o grande artista” faz fé, causa *frisson*, sem tocar o chão. Ele pede, ele transforma e surpreende, com “um pouco de imaginação”, ao passo que as meninas acatam e são observadas nessa passividade.

A imaginação não faz sua mágica com o homem e a mulher de “Os obedientes”, pessoas as quais, conforme a narradora diz, “precisam tanto poder contar a história delas mesmas”.<sup>4</sup> Não conseguem, no entanto. Onde estava o nó, o conflito, o “erro grave” a relatar, enaltecendo, corrigindo ou a menos rindo?

Fernando de Barros e Silva nos alerta para o cariz de alguns retratos feitos em disco e em livro por Chico Buarque, ao afirmar que:

---

<sup>3</sup> Clarice Lispector, *Contos*, Lisboa, 2006, p. 81.

<sup>4</sup> Clarice Lispector, *Contos*, Lisboa, 2006, p. 81.

As composições de Chico que têm o Rio de Janeiro como objeto, horizonte ou destino permitem que se veja melhor como se estabelece o contraponto entre a música e a literatura em sua obra, entre o país perdido (ou inviabilizado) e a sua memória viva<sup>5</sup>

A solidão dos anónimos resulta em obediência, no caso das personagens do texto clariciano e igualmente no caso das figuras sonhadas por Chico Buarque para o disco *Francisco*, e encontra um curioso contraponto se lermos a crónica “La ignorancia produce monstruos”, da jornalista espanhola Rosa Montero.<sup>6</sup>

A jornalista, que também lida com questões pertinentes à criação literária ao escrever seus romances, contribui para uma discussão sobre o Mal, na medida em que alude ao testemunho de Tara Westover, isolada do mundo por decisão dos pais, num contexto de dogmatismo e de violência. Tara decidiu cultivar sozinha o conhecimento e enfrentou na sequência dessa escolha a necessidade de romper com o núcleo familiar, opressivo e doentio.

Foi uma experiência radicalmente distinta da reiterada pela narradora da trama de “Os obedientes”. A experiência de Tara foi narrada em um livro de memórias, que interessou a um determinado recluso entrevistado por Rosa Montero cerca de vinte anos antes da escrita da crónica para o jornal *El País* que estamos a utilizar pontualmente.

Se as personagens de meia-idade de Clarice repousam no irremediável, na conformidade do cotidiano silenciador, Tara deu um grande salto, rumo a uma abissal mudança na sua condição de vida. Tendo passado de menina criada sem acesso à escola - mas com livros religiosos ao alcance das mãos - à estudante universitária com formação em duas prestigiadas universidades, o confronto com a sua realidade incomum e assustadora fez com que a jornalista pensasse que “la necesidad de ser aceptado por tu entorno puede hacerte aguantar cualquier barbaridad”.

Rosa Montero viu heroísmo na opção de Tara Westover, porque a solidão e o controle exercido sobre ela pelos pais e irmãos não resultaram em perda de energia, antes ajudaram a trazer à luz um vibrante texto em 1ª pessoa:

El dolor de esa soledad indescriptible, de la profunda herida de tener que desgajarte de todo lo que has sido, palpita de manera estremecedora en el libro. La mayor heroicidad consiste en ser la única voz que dice basta

#### Esperas e sofreguidão como fontes de vida

“Restos de Carnaval” foi publicado no livro *Felicidade Clandestina*, no ano de 1971. Conta-nos como, em outras épocas, no Recife, a narradora fora tomada por uma “agitação interior”.<sup>7</sup> Intimamente, sentia-se capaz de ter prazer, sentia-se finalmente apresentada ao mundo, desafiada por suas desconfianças mais secretas. Como lidar com o mistério do outro? O que sentir frente à alegria do outro? O contacto com a noção de prazer, para a narradora em seus oito anos de idade, passava pela ansiedade e assim era, portanto, gozo e sofrimento, era um tipo de agonia, paralelo ao que a mãe dela vivia. Essa ansiedade faria com que os fluxos de vitalidade assumissem um ritmo mais frenético.

Enquanto escrevia sobre o Carnaval e o sobre quão moderados eram os seus recursos pessoais à altura dos factos narrados, também reconhecia-se em chamadas, em apuros, neste caso:

Ah, está se tornando difícil escrever. Porque sinto como ficarei de coração escuro ao constatar que, mesmo me agregando tão pouco à alegria, eu era de tal modo sedenta que um quase nada já me tornava uma menina feliz<sup>8</sup>

Antes de participar na festa carnavalesca a que remete o leitor, via a diversão das outras pessoas, olhava “ávida”. Contudo, no momento ao qual a memória a reconduziu, o sofrimento vinha sob outra forma, vinha na constatação de que era preciso gerir ganhos, mesmo que parcos; vinha na percepção de que nem tudo nela ou no seu entorno estava pronto para os começos, era preciso satisfazer-se com as manifestações pontuais de encontro e de troca.

Entre um estado e outro, a menina e a narradora fluíam com intensidade, sendo seus catalisadores uma data (o Carnaval), um fato (de rosa feita com papel crepom), máscaras, maquiagem (batom forte e ruge),

---

<sup>5</sup> Fernando de Barros e Silva, *Chico Buarque*, São Paulo, 2004, p. 126.

<sup>6</sup> Cf. [https://elpais.com/elpais/2018/10/29/eps/1540811145\\_969396.html](https://elpais.com/elpais/2018/10/29/eps/1540811145_969396.html), consulta feita no dia 04/11/2018.

<sup>7</sup> Clarice Lispector, *Contos*, Lisboa, 2006, p. 104.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

confete e serpentina que podiam ser atirados pelas mãos de uma criança, bem como a memória de fases da infância que tornavam possível estabelecer comparações e definir marcos positivos. Entre a atmosfera de morte (de doença, de mutismo, de vetos) e a de vida (de viço, de vozes, de convites) existia pouquíssima separação, uma vez que a menina devia a sorte ao acaso e se sabia sujeito aos imponderáveis no “jogo de dados”:

(...) à ideia de uma chuva que de repente nos deixasse, nos nossos pudores femininos de oito anos, de combinação na rua, morríamos previamente de vergonha – mas ah! Deus nos ajudaria! Não choveria!<sup>9</sup>

A fantasia, mesmo pontual, mesmo pobrezinha, tinha inscrito a sua importância na vida da narradora. Todo estado pudera ser atingido em alta velocidade, e essa fluidez valia a pena para a criança. Não se tratava da comemoração mais atual de uma festa de Carnaval, do gozo da festa enquanto adulta, o que ainda podia fluir eram as sensações de uma mulherzinha de oito anos, por via da memória, até a mulher com o dom da palavra, habituada que estava a ler “sobre fadas” e a interpretar narrativas, mesmo que com uma certa dose de crueldade (“ali de pé eu não era uma flor, era um palhaço pensativo de lábios encarnados”).

#### Alguns paralelos com a mulher saudável e alguns riscos mais ou menos velados

A narrativa intitulada “A procura de uma dignidade” foi publicada em 1974, no livro *Onde estivestes de noite*. Na trama é referida uma aula inaugural, uma conferência pessoalmente útil para uma senhora de aproximadamente 70 anos, a Sr.<sup>a</sup> Jorge B. Xavier; alguma atividade cultural faria com que ela rejuvenescesse. Ela desejava a revigoração, que deveria ser interna. A ideia da revigoração em si é construída textualmente de maneira coerente, pois surge no início da trama, é retomada aquando da menção ao estado do cérebro da Sr.<sup>a</sup> (“em jejum”) e ressurgue no momento em que o narrador alude a uma “nova pílula para dormir”<sup>10</sup> de que a Sr.<sup>a</sup> precisava.

Exteriormente, a protagonista foi apresentada para o leitor tanto como uma mulher de aparência mais nova do que a sua idade concreta quanto como alguém “seca como um figo seco”, “um palhaço”, quando maquilhada – em mais uma referência da autora à leitura depreciativa que algumas mulheres podem fazer delas próprias, quando o (auto)cuidado é pouco ou é negado ou simplesmente quando desejam, mais do que vivem de facto, o seu lado feminino.

O encontro associado à revigoração dar-se-ia nos subterrâneos do Estádio do Maracanã. Talvez não embaixo, mas perto do Maracanã, disse o narrador. A compreensão quanto à localização tem oscilações ao longo da narrativa. A Sr.<sup>a</sup> Xavier ouvia metade do que lhe diziam, a outra metade ficava submersa. E foi dessa forma que ela não percebeu muito bem as coordenadas para o encontro. Se esses são alguns movimentos de uma procura pela dignidade, eles não se fazem à flor da pele nem às claras. A dignidade está revestida de alguma outra coisa incerta. Perdida no labirinto, na *via crucis* de que a história nos fala. Não é vivida quando ela dá voltas a uma praça ou quando muda de um táxi para outro<sup>11</sup>, mesmo que possamos concordar com Clarissa Pinkola Estés, a propósito da ligação da mulher que vive seu lado selvagem ao seu território: “Uma mulher saudável assemelha-se muito a um lobo; robusta, plena, com grande força vital, que dá a vida, que tem consciência do seu território, engenhosa, leal, que gosta de perambular”.<sup>12</sup>

Mesmo quando os portões de saída para a rua são finalmente encontrados e está lá um que a pode deixar ir embora, o objetivo está perdido. Ela, uma “velha maluca”, perdeu o objetivo. Fatigada e de “cérebro oco”, a Sr.<sup>a</sup> Xavier ainda procura; primeiro, nos arredores do famoso estádio de futebol, depois numa rua de nome apenas intuído e, por fim, no Leblon.

---

<sup>9</sup> *Idem*, p. 106.

<sup>10</sup> Clarice Lispector, *Contos*, Lisboa, 2006, p. 206.

<sup>11</sup> A manobra do taxista referido à p. 204 do conto faz pensar numa tentativa de forjar cumplicidade entre ele e a passageira, a Sr.<sup>a</sup> Xavier. Ele “foi paciente como uma criança”, porém deturpou o que ela havia dito ao escolher o destino daquela corrida e, em seguida, “virando-se para trás num sorriso”, piscou para ela. A piscadela soou a uma investida maliciosa e ela teve as entranhas sacudidas. Clarissa Pinkola Estés propôs em seu livro uma leitura da narrativa intitulada “Os sapatinhos vermelhos”. Viu paralelismo entre uma carruagem e uma gaiola: entrar num veículo (seja carruagem, seja o automóvel do mundo contemporâneo) pode ser o mesmo que consentir com o transporte entendido como fluxo, como mudança, mas pode também ser a entrada no cativeiro. A carruagem da narrativa que Clarissa explora é de uma velha senhora, ao passo que o táxi do conto de Clarice é conduzido por um taxista invasivo. Essa figura, arquetipicamente, é a materialização de uma força negativa, que convence a mulher a desejar o que irá retirar dela poder pessoal, o que irá arruiná-la.

<sup>12</sup> Clarissa Pinkola Estés, *Mulheres que correm com os lobos*, Rio de Janeiro, 2014, p. 25.



A separação da vida e da mente de uma mulher de um pensamento coletivo nivelador e o desenvolvimento dos seus talentos exclusivos estão entre as realizações mais importantes que a mulher pode alcançar, pois esses atos impedem que tanto a psique quanto a alma caiam na escravidão.<sup>17</sup>

A menina que nunca era atendida na sua admiração pelo Carnaval foi entendida pela mãe da coleguinha e mesmo diante do agravamento do estado de saúde da própria mãe, gozou o Carnaval e sentiu-se uma rosa. Ficou preservada, desse modo, a sua identidade feminina tão desejada.

A Sr<sup>a</sup> Xavier, depois de muitos caminhos, a certa altura da sua trajetória permitiu-se chorar e pensar, mas o fez “sem a menor convicção”. A esposa, no casal de “Os obedientes”, muito embora tivesse mais contacto com a realidade do que o marido, mantinha em segredo aquilo que percebia enquanto fazia pequenos arranjos de costura e cedia à fantasia, tanto que foi finalmente “tragada pelo sonho”. A tais abatimentos foram reduzidas, contempladas por Clarice.

---

<sup>17</sup> *Idem*, p. 261.

## Vestígios de um corpo desobediente: a opacidade do Outro em *Um amor incômodo* de Elena Ferrante

Emília Rafaelly Soares Silva

Sobre Elena Ferrante há poucas certezas, uma delas é que publicou sua primeira obra *L'amore molesto* em 1992. Afora isso, o que aparecem são especulações quanto à identidade dessa escritora da famosa Série Napolitana formada por quatro romances (*L'amica geniale* (2011), *Storia del nuovo cognome*, (2012), *Storia di chi fugge e di chi resta* (2013) e *Storia della bambina perduta* (2014)). Todo esse anonimato especula-se que seja para uma preservação da obra e para um descentramento da figura de um autor. A própria escritora, em entrevista mediada por seu editor italiano Sandro Ferri, assume essa perspectiva “Querida que os livros se impusessem sozinhos, sem a minha proteção”.<sup>1</sup> Essa vida autônoma de suas obras é uma escolha que certamente desagradou à imprensa que já fez diversas especulações a respeito dessa entidade que escreve. Os editores Sandra Ozzola e Sandro Ferri, imbuídos pela ideia de satisfazer a curiosidade do público em geral, reuniram algumas cartas da autora à editora Edizioni e/o, assim como entrevistas a leitores excepcionais num volume denominado *La frantumaglia* (2003).

Ao se referir ao seu primeiro romance *Um amor incômodo* (1992), em uma carta<sup>2</sup> à sua editora, a autora entende que não há nada que se possa fazer por um livro e que seus fios narrativos se estenderão até onde e quando os leitores assim o desejarem. Semelhante à alusão que ela faz à personagem folclórica italiana, o escritor deve retirar-se dos holofotes para deixar o milagre da obra aparecer; assim como o faz Befana que deixa presentes na Noite dos Reis às crianças que se comportaram bem e que desaparece antes que elas as vejam. Elena comporta-se como Befana, ausente, escondida, misteriosa e mágica. Sua obra de estreia já revela tônicas que se fizeram presentes na produção da autora: a relação mãe e filha, o abandono, a ascensão, a brutalidade, a violência transfigurada no dialeto, a condição feminina, as relações entre cultura e natureza, dentre praticamente infinitas possibilidades de leitura.

Apesar de ser a primeira, não se trata de uma obra ingênua ou apenas inaugural. Essa obra, vencedora do prêmio de melhor obra de estreia, na VI edição do prêmio Procida, insurge-se de forma dilacerante e enigmática, já desde as primeiras linhas, anunciando uma história *in media res* “Minha mãe se afogou na noite de 23 de maio, dia do meu aniversário, no mar de um lugar chamado Spaccavento, a poucos quilômetros de Minturno”.<sup>3</sup> Como uma espécie de lide de jornal, Elena Ferrante já apresenta o conflito que permeará todo o livro. O suposto suicídio leva o leitor a acompanhar essa investigação familiar que passa pelos vestígios corporais de Amalia e pelos labirintos do “eu” de sua filha Delia, a narradora.

Esses vestígios corporais são responsáveis por mapear pouco a pouco e repetidamente a identidade opaca de Amalia e, conseqüentemente, de Delia. Desde a primeira página, já se nota a relação desconfortante entre mãe e filha que se reflete no corpo de Delia “(...) enquanto ela se ocupava, meu corpo era transformado no de uma menina enrugada”.<sup>4</sup> A presença da mãe, mesmo quando apenas uma vez por mês, já incomodava bastante e a ideia de um mínimo contato físico era rechaçada. O corpo de Amalia inicialmente é apresentado como um corpo morto, mas que vai ganhando vivacidade com a presença das roupas velhas e novas. Esse corpo feminino é evidenciado na obra como um local de inscrição de uma história de violência e desobediência.

No romance esses vestígios desempenham a função de semblantes reduzidos de uma existência corporal, porém também apresentam portas para a complexidade do ser. Quando Antonio Candido trata da personagem de ficção, afirma que, no gênero romance, ela é criada e firmada por meio da razão de um escritor que a “delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro”.<sup>5</sup> Com efeito, tem-se a necessidade de simplificação que pode se constituir de escolha específica de gestos, frases, objetos significativos, sem diminuir a riqueza e a essencialidade do ser que é apresentado. Assim, em *Um amor*

---

1 Elena Ferrante, *Frantumaglia*: os caminhos de uma escritora, tradução de Marcello Lino, Rio de Janeiro, Intrínseca, 2017, p. 19.

2 Essa carta de 21 de setembro de 1991 recebeu o título de “O presente de Befana” e encontra-se publicada no volume *La Frantumaglia* (2003).

3 Elena Ferrante, *Um amor incômodo*, tradução de Marcello Lino, Rio de Janeiro, Intrínseca, 2017, p. 7.

4 *Ibidem*.

5 Antonio Candido, *A personagem de ficção*, 13ª ed., São Paulo, Perspectiva, 2014, p. 58.

*incômodo*, as roupas velhas ou novas, sujas ou limpas, são elementos cruciais para a marcação dos modos-de-ser da personagem.

Amalia parece situar-se num segundo modo de tratamento de personagem de ficção que Candido discute. Distante da ideia de um ser íntegro e facilmente delimitado, ela se apresenta na esteira de seres complicados, cujos traços característicos, que a narração oferece, não se esgotam, caindo em “poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério”.<sup>6</sup> Além disso, a caracterização de Amalia também leva a um processo de autodescoberta da narradora-personagem.

A construção da autodefinição da narradora se dá em oposição à sua mãe, ao outro, que se mostra como mais sociável, amável e prestativo. Há um profundo desalinhamento de gostos e de atitudes dessas duas personagens. Os vestígios da mãe geram desordem, insinceridade e inquietude em Delia. A infância foi marcada por profundo sentimento de ansiedade quanto ao destino da mãe, a ponto de sentir tremores no corpo. Nessa instância, a história de Delia é um resgate de si, de sua infância, de seu passado, de sua cidade e de seus traumas.

Judith Butler, ao tratar do relatar a si mesmo, retoma as considerações de Adorno sobre o fato de não existir um “eu” que possa separar-se totalmente das condições sociais de seu surgimento. Assim, esse “eu” não se desvincula das normas éticas e dos referenciais morais em conflito. A história de um “eu” perpassa, desse modo, por uma história de relações com o “outro”. Retomando Nietzsche, Butler observa que só tomamos consciência de nós mesmos após sermos acometidos por certos danos, certos “castigos”, que põem à tona a “criação de uma memória”. É desse modo, por exemplo, que Amália reativa suas lembranças, motivada por um sentimento de culpa que marcou sua infância e, mais ainda, sua fase adulta. A narração de si para si é uma forma de reviver os acontecimentos, castigar a mãe e, em decorrência, castigar a si mesma.

É diante de um “tu” que se começa a contar uma história sobre si mesmo, como uma necessidade autonarrativa. Como Butler argumenta, há limites nesse conhecimento consciente de si, por isso o sujeito apresenta opacidade que pode ser advinda do caráter relacional com o outro. Os momentos de desordem ou desconhecimento de si surgem no contexto de relação e dependência com o “tu”. Com efeito, é justamente nessa relação com o outro que o sujeito torna-se opaco para consigo. Isso coloca em suspeição várias questões filosóficas, dentre elas, “onde está e quem é esse outro?”.<sup>7</sup> Podemos, assim, relacionar a investigação que Delia empreende, usando como provas ou vestígios as roupas de Amalia, a uma busca pelo reconhecimento de sua mãe que, como argumenta Butler, a partir da perspectiva de Hegel, consiste num ato recíproco. Delia busca o reconhecimento de seu passado a partir de uma reordenação de seu presente, um retorno a si mesma, por meio da interpelação de/com o outro.

As roupas que a costureira Amália usava no dia que sumira eram aparentemente as mesmas de costume: saia e blazer azul-escuros, uma bolsa de couro preto, velhos sapatos e uma maleta surrada. No entanto, ao ser encontrada morta na praia, vestia apenas um sutiã que chama a atenção por ser de renda, luxuoso, cujas taças eram unidas por três letras “v” bordadas da loja das irmãs Vossi, uma grife napolitana de lingerie para senhoras. Aquele objeto gera uma inquietação pungente para a narradora que vê a mãe como uma pessoa que teria a “imprevisibilidade de uma flecha”.

Delia, desde o momento do funeral e por quase todo o tempo do relato da história, aparece atormentada por um fluxo menstrual. Como se não bastasse esse desconforto, ainda insistiu em carregar o corpo morto de sua mãe, mesmo com medo de que ele penetrasse dentro de si. A menstruação reforça a ideia de que a partir daquele momento seu corpo passaria a ser estranho até para ela mesma. É a partir desse incômodo com o fluido que saía de seu ventre que ela passa a acessar as memórias de sua vida. A presença do sangue menstrual não é à toa, marca a lembrança do corpo de sua mãe que era constantemente violentado:

O fluxo de sangue era copioso. Tive uma sensação de náusea e uma leve tontura. Vi na penumbra da minha mãe, com as pernas abertas, soltando um alfinete de fralda e arrancando do sexo como se estivessem coladas, tiras de linho ensanguentadas, depois virando-se sem surpresa e me dizendo calmamente: “Saia, o que você está fazendo aqui?(...)”.<sup>8</sup>

Para Le Breton, a sociologia do corpo é uma parte da sociologia dedicada ao estudo da corporeidade humana, entendida como fenômeno social e cultural, motivo simbólico, objeto de representações e

---

6 *Ibidem*.

7, Judith Butler, *Relatar a si mesmo*: crítica da violência ética, tradução de Rogério Bettoni, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2017.

8 *Op. Cit.*, p. 16.

imaginários. O corpo, nesse viés, constitui-se como um “vetor semântico” no âmago da relação do homem com o mundo. Aplicada ao corpo, a sociologia dedica-se à compreensão das lógicas sociais e culturais que envolvem os movimentos do homem:

Moldado pelo contexto social e cultural em que o autor se insere, o corpo é um vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída: atividades perceptivas, mas também expressão de sentimentos, cerimoniais de ritos de interação, conjunto de gestos e mímicas, produção da aparência, jogos sutis da sedução, técnicas do corpo, exercícios físicos, relação com a dor, com o sofrimento, etc. Antes de qualquer coisa, a existência é corporal. (...).<sup>9</sup>

Através do corpo, conforme postula Le Breton, o homem entende a substância de sua vida e transmite-a para os outros a partir de sistemas simbólicos (que incluem as referências culturais) trocados por membros da comunidade. Os sentidos produzidos pelo corpo inserem o homem de forma ativa, não natural, num determinado espaço e tempo sociocultural.

As roupas velhas, amareladas e desbotadas, que Amália sempre usara porque era pobre, soavam incoerentes com a incômoda presença do sutiã com três Vs que uniam as alças. Aos poucos a lembrança da mãe invade a memória da filha. A presença de Amália é mapeada pela sua presença corporal. Primeiro, pelo seu corpo morto trajando apenas um sutiã de luxo, depois, por uma recordação de uma depilação íntima que as duas fizeram juntas, momento em que o sofrimento de Amália gerava certa satisfação na filha.

Estranhamente Delia veste uma calcinha de sua mãe e joga a que estava vestindo suja de sangue no meio das outras. À medida que explora os objetos de sua mãe, a ligação entre ambas se estabelece de forma intensa e gradativa, como algo que estivesse prestes a explodir ou, pior, ser revelado.

Amália, como afirmamos, inscreve sua presença primeiramente a partir de seu corpo morto encontrado no mar. O corpo apresentava-se praticamente despido, o que pode indicar um sentimento de libertação no momento da morte. Desse modo, ambigualmente, a morte vai cumprir o papel de questionar a vida, trazendo-a de volta e legitimando-a por meio da memória.

Sobre a relação entre corpo e morte na modernidade, Le Breton afirma que a perda da legitimidade dos referenciais e dos sentidos de valores, numa sociedade em que o provisório reina, tende a aumentar o processo de individualização. Na ausência dos limites de significação, o indivíduo tende a experimentar, à custa do corpo, a capacidade de encarar a morte sem titubear.

(...)Somente esse contato, mesmo que puramente metafórico, parece ter força suficiente para impulsionar, de maneira durável, uma relação com o mundo carregada de sentido, na qual o gosto pela vida se reconstitui. Quando a sociedade é incompetente em sua função antropológica de orientação da existência, resta interrogar a morte para saber se viver ainda tem sentido. Somente a morte solicitada simbolicamente, como se fosse um oráculo, pode expressar a legitimidade de existir. Ela é uma instância geradora de sentido e de valor quando a ordem social se esquia desse papel.<sup>10</sup>

Amália, a partir da morte da mãe, passa a ter espécies de alucinações com algumas cenas de seu passado, o que causa, em alguns momentos, terror. Ao estabelecer uma relação entre morte e corpo, Henri-Pierry Jeudy nos afirma que a imagem de um corpo morto antecipa uma visão do próprio corpo do indivíduo enquanto a dor o aproxima da realidade, como percebemos na citação a seguir:

(...) A morte não me oferece senão uma representação antecipada e puramente fictícia da realidade de meu próprio corpo, ainda mais quando, assistindo à morte dos demais, constato o quanto o cadáver permanece um corpo cuja lembrança não deixará jamais de me perseguir. [...] E, com frequência, é a dor que parece nos fazer sentir a realidade tangível de nosso corpo, pois o prazer, nas vertigens da paixão, faz-nos às vezes até esquecer qualquer questão sobre essa eventual realidade. (...).<sup>11</sup>

O corpo de Delia era constantemente monitorado pelo olhar inquisidor de seu marido, um homem extremamente agressivo e possessivo. Até quando ela se separa, e mesmo já com idade avançada, o ex-marido ainda sentia-se com liberdade de monitorá-la. A morte de Amália, ao invés de encerrar um doloroso assunto do passado, traz à tona a complexa relação familiar marcada pela violência e culpa. A narradora sente-se

---

9, David Le Breton, *Adeus ao corpo*, 6ª ed., tradução de Marina Appenzeller, São Paulo, Papirus, 2013, p. 7.

10 *Op. Cit.*, p. 86

11 Henri-Pierry Jeudy, *O corpo como objeto de arte*, tradução de Tereza Lourenço. São Paulo, Estação Liberdade, 2002, p. 15.



atormentada ao ter que conduzir uma investigação sobre si mesma, através do olhar da mãe, como algo ao qual ela não poderia escapar:

(...) Sentia-me tentada a ligar uma voz a outra, uma coisa a outra, um fato a outro. Já sentia Amália de volta, querendo observar como eu passava os cremes, como eu usava a maquiagem e removia depois. Eu já começava a imaginar com aversão sua velhice secreta na qual brincava com o próprio corpo o dia inteiro, como talvez tivesse feito quando jovem, se meu pai não tivesse interpretado aquelas brincadeiras como um desejo de agradar outros homens, uma preparação para a infidelidade.<sup>12</sup>

O pai de Delia pintava retratos de mulheres a óleo, incentivado primeiramente por Caserta, que sabiamente percebeu que os marinheiros pagariam bem por imagens pintadas que aplacassem um pouco as saudades daquelas que eles haviam abandonado em algum porto. Essas imagens “corroídas pela ausência” consolavam os homens que se sentiam perdidos e desolados pela distância. Corresponhia ao sustento de toda a família. A arte como uma mercadoria que aplacava as saudades e as necessidades de renda. Amália também, na época, já trabalhava como costureira, ofício e labuta que eram menosprezados por tio Fillipo e Delia, que não enxergavam a importância do trabalho dela em torno da máquina Singer, visto como miserável. Fillipo também apoiava as agressões que Amália sofria, culpabilizando-a pela inimizade que existia entre Caserta e o marido dela, o que correspondia a uma espécie de corporativismo ou solidariedade, uma dominação masculina. Essa visão de supremacia machista inscreveu-se na mente de Delia de forma negativa, o que confluía para a intolerância que ela nutriu com relação ao corpo de sua mãe, que era um espaço de inscrição “natural” de violência, como podemos notar no trecho a seguir:

(...) Talvez eu não tolerasse que a parte mais secreta de mim usasse aquela sua solidariedade para validar uma hipótese cultivada igualmente em segredo: a de que minha mãe levava inscrita no corpo uma culpa natural, independente da sua vontade e das suas ações, aparecendo prontamente quando necessário, em cada gesto, em cada suspiro.<sup>13</sup>

Essa dominação masculina não é marcada tão somente pela violência física, mas também pela violência moral e simbólica. Pierre Bourdieu evidencia o aspecto paradoxal desse tipo de submissão imposta pelo poder patriarcal:

(...) Também vi na dominação masculina, e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento (...).<sup>14</sup>

O marido de Amália sentia-se superior à sua esposa por ser pintor de naturezas mortas, paisagens marinhas, locais exóticos e exércitos de ciganas. Ainda ressaltava que ela tinha sorte de ter se casado com ele que era branco e louro, ao passo que a menosprezava por ser “tão escura” e não se saber de que “linhagem vinha”. Esse preconceito ele estendia às demais pessoas de pele escura, principalmente aos homens que poderiam “raptar o corpo de Amália”. Como uma forma de aprisionar o corpo da esposa e até mesmo torná-lo vulgar, o marido pintava ciganas, semelhantes a ela, contra a sua vontade.

Durante a adolescência, eu via aquelas figuras de mulher saírem de casa nas mãos de estranhos que muitas vezes não poupavam comentários vulgares em dialeto. Eu não entendia, ou talvez não houvesse nada a ser entendido. Como era possível que meu pai entregasse, em versões atrevidas e sedutoras, a homens vulgares, aquele corpo que, se necessário, ele defendia com raiva assassina?<sup>15</sup>

Sobre tornar o corpo um objeto de arte, Jeudy elucida que é o mesmo que tê-lo por morto, acreditando em uma transfiguração. Seria, de certo modo, uma espécie de controle imposto ao outro, principalmente quando este não aceita essa representação.

---

12 *Op. Cit.* p. 30

13 *Op. Cit.* p. 54

14 Pierre Bourdieu, *A dominação masculina*, tradução de Maria Helena Kühner, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2011, p. 8.

15 *Op. Cit.* p. 140-141.

Não é somente o olhar do marido que monitorava o corpo de Amalia. Delia, por exemplo, na infância assimilou, por assim dizer, o ciúme e o ódio que o pai sentia, como uma espécie de subordinação a esse poder patriarcal. Butler,<sup>16</sup> ao tratar sobre a vida psíquica do poder, afirma que estamos inclinados a pensar o poder como algo exterior que nos subordina, relegando-nos a uma forma inferior. No entanto, o poder não é somente aquilo a que nos opomos, mas também aquilo que nos garante a existência e que abrigamos e preservamos dentro de nós. Nesse sentido, a sujeição consiste nessa dependência essencial de um discurso que não escolhemos, porém inicia e sustenta as nossas ações por meio de submissão primária. Portanto, em Delia esse poder não se impôs apenas externamente, uma vez que assumiu formas psíquicas que refletiam no seu comportamento hostil à mãe.

Byung-Chul Han apresenta-nos o sujeito de desempenho pós-moderno como livre ao tempo em que não está diante a qualquer variável de repressão por instâncias soberanas externas a ele. Muito menos é livre ao sujeito da obediência. Quando a repressão externa sucumbe, aparece a interna que desenvolve uma depressão que propaga a violência continuamente a passos largos. Os estágios da mudança topológica da violência, nessa feita, compreendem: a decapitação na sociedade da soberania, a deformação na sociedade disciplinar e a depressão na sociedade do desempenho. Essa mudança, como frisa o autor é sempre mais interna, psíquica e, por isso, chegando ao invisível. “Ela vai se livrando mais e mais da negatividade do outro ou do inimigo, tornando-se autorreferente”.<sup>17</sup>

Sobre essa psique da violência, Han descreve o aparato psíquico freudiano como um sistema de negatividade. O superego simboliza o caráter autoritário e proibitivo do pai, num entendimento sobre o Complexo de Édipo. Essa ordem rigorosa ao encolerizar-se transforma o eu em objeto de obediência em um contexto de dominação. O sujeito autoritário vive assim numa identificação narcísica e começa a despejar no que ele considera objeto de obediência o seu ódio, xingando-o, humilhando-o e, nesse processo, adquire satisfação sádica, como encontramos na relação de dominação entre Amalia e seu esposo.

Delia, perante essa problemática, entende que sua mãe desejava libertar-se de todo aquele moralismo que lhe era imposto. Seu corpo era desobediente e subversivo. Toda a disciplina que as pessoas imputavam em seu corpo aumentava ainda mais a vontade de emancipação de liberdade. Segundo Delia, o desejo de Amália era de se tornar

(...) uma mulher do mundo que se curva sem ser obrigada a pressionar dois dedos no centro do decote, que cruza as pernas sem prestar atenção na saia, que ri vulgarmente, que se cobre de objetos preciosos, que se derrama, de corpo inteiro, em ofertas sexuais contínuas e indiscriminadas, competindo abertamente com os homens na arena de obscenidades.<sup>18</sup>

Sem assim desejar, a narradora passa a contar a história de sua mãe por sentir-se atormentada por aquela presença-ausente. A parte ausente, “parte de mim que sempre estava atenta a qualquer possibilidade de rendição da outra”,<sup>19</sup> tem a possibilidade de emergir a qualquer momento. A história que ela narra é para si mesma, porém, mesmo assim, resguardava-se de não lembrar algumas passagens dolorosas, como as cenas de violência que seu pai impunha contra sua mãe.

Eu não esquecera nada, mas também não queria lembrar. Se necessário, podia contar tudo a mim mesma, nos mínimos detalhes, mas para quê? Contava-me apenas o que servia de acordo com a situação, decidindo a cada instante, conforme a necessidade.<sup>20</sup>

A passagem mais difícil de recordar é aquela em que Delia sente-se culpada pelas agressões que a mãe sofria. Quando ainda era criança, tentava proteger a mãe, assim como fazia seu pai, dentro do bonde para que os homens não a tocassem. Era como se o corpo de Amália pertencesse ao marido, à filha, ao irmão, aos homens que estavam no bonde. Um corpo que desejava ser livre, ainda que constantemente vigiado pelos olhares dominadores:

---

16 Judith Butler, *A vida psíquica do poder: teorias da sujeição*, tradução de Rogério Bettoni, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2017.

17 Byung-Chul Han, *Topologia da violência*, tradução de Enio Paulo Giachini, Petropolis, Rio de Janeiro, Vozes, 2017, p. 11.

18 *Op. Cit.*, p. 69-70.

19 *Op. Cit.*, p.41.

20 *Op. Cit.*, p. 56.

Era um esforço inútil; o corpo de Amália não se deixava conter. Os quadris se estendiam pelo corredor na direção dos quadris dos homens ao seu lado; as pernas e a barriga inchavam na direção do joelho ou das costas de quem estivesse sentado à sua frente. Ou talvez acontecesse o contrário. Eram os homens que colavam nela como moscas no papel grudado e amarelado que ficava pendurado nos açougues ou perpendicularmente nos balcões dos vendedores de frios, cheios de insetos mortos. Era difícil mantê-los afastados com chutes e cotoveladas. Acariciavam a minha nuca alegremente e diziam para a minha mãe: “Estão esmagando essa garotinha linda.” Alguns queriam até me pegar no colo, mas eu recusava. Minha mãe ria e falava: “Chegue para cá, venha”. Eu resistia, angustiada. Sentia que, caso cedesse, eles a levariam embora e eu ficaria sozinha com meu pai furioso.<sup>21</sup>

Diante dessa problemática, corpo/gênero, Butler, em seu capítulo sobre atos corporais subversivos, define o corpo como uma “fronteira variável, uma superfície cuja permeabilidade é politicamente regulada, uma prática significativa dentro de um campo cultural de hierarquia do gênero”.<sup>22</sup> O gênero, nessa perspectiva, é marcado por “estilos de carne”, isto é, um estilo corporal, um ato que pode ser ambigualmente intencional ou performativo a partir de uma construção “dramática e contingente do sentido”.<sup>23</sup>

Alguns objetos marcam essa construção intencional ou performativa de gênero na obra. Delia entrega a Caserta uma sacola de roupas sujas e velhas de Amália e, em troca, recebe a maleta com os pertences da mãe, os quais ela não reconhece: um par de pantufas cor-de-rosa, um robe de cetim rosado, dois vestidos novos – um vermelho-ferrugem, justo e jovial e outro azul-escuro, mais recatado porém curto –, cinco calcinhas de boa qualidade e um nécessaire cheio de produtos de beleza. Todos esses objetos revelavam uma Amália desconhecida para a filha: uma mulher vaidosa e sensual. Levada por essa necessidade de entender o outro, Delia vai ao espelho e se maquia e diz a si mesma duas frases “Você é um fantasma” e “Não me pareço com você”, na tentativa de afastar qualquer traço que se assemelhe à figura de sua mãe. Em outros momentos, afirma em tom de confusão “A mulher da foto não era Amália: era eu”<sup>24</sup>, “Amália existira. Eu era Amália”.<sup>25</sup> Dessa forma mãe e filha vão formando uma imagem só, como uma espécie de amálgama.

Agora que estava morta, alguém havia raspado seus cabelos e deformado seu rosto para adaptá-lo ao meu corpo. Aquilo acontecia depois de eu ter desejado eliminar, durante anos, por ódio, por medo, todas as minhas raízes vindas dela, até as mais profundas: seus gestos, suas entonações, a maneira de pegar um copo ou de beber uma xícara, o jeito de vestir uma saia como se fosse um vestido, a ordem dos objetos na cozinha, nas gavetas, o modo de lavar as partes mais íntimas, os gostos alimentares, as repulsas, os entusiasmos, e, enfim, o idioma, a cidade, os ritmos da respiração. Tudo refeito, para que eu pudesse me tornar eu mesma e me desligar dela.<sup>26</sup>

Quanto mais Delia investe neste desligamento da figura de sua mãe, paradoxalmente, mais próxima se torna dela. Todas suas tentativas não passavam de uma espécie de “maquiagem ingênua” que tentava disfarçar o quanto tinha da figura do outro dentro de si, o quanto que existia de “corpo de mulher” entre elas. A confusão de si e em si chega ao ponto de não se sentir mais um sujeito “Eu não era nenhum eu”,<sup>27</sup> visto que não existia mais o corpo de Amália. Sentia-se como “Alice envelhecida correndo atrás do Coelho Branco”.<sup>28</sup> A narrativa torna-se prolixa e repetitiva nos momentos em que se aproxima do desvendamento do mistério particular que permeia a vida de Delia, tal como ao tempo em que encontra Antonio, filho de Caserta, no bonde, veículo em que ocorrem importantes acontecimentos.

Em linhas gerais, na narrativa podemos notar uma sucessão de pares linguísticos que marcam essa reflexão de si a partir do outro: novo/velho, filha/mãe, passado/presente, abandono/encontro, italiano/dialeto, Antonio/Caserta, prazer/terror, ingenuidade/perplexidade. Esses binômios apresentam a rede de correlações que se estabelecem de forma complexa e psicológica centrados na discussão crucial que envolve o “eu” e um “tu” este que, como entende Butler, “é variável e imaginário, ao mesmo tempo que é delimitado, recalcitrante e de uma presença obstinada”.<sup>29</sup>

---

21 *Op. Cit.* p. 62-63.

22, Judith Butler, *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, tradução de Renato Aguiar, 3ª ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2010, p. 198.

23 *Op. Cit.*, p. 199.

24 *Op. Cit.* p. 73.

25 *Op. Cit.* p. 173

26 *Op. Cit.*, p. 78.

27 *Ibidem.*

28 *Op. Cit.*, p. 85.

29 Judith Butler, *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*, tradução de Rogério Bettoni, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2017, p. 71.

Esses binômios elencados encontram-se dispersos e fragmentados na escrita de Ferrante. Gilles Deleuze, ao tratar do estilo e da concepção de escrita de Whitman, aponta que impera na escrita de alguns escritores a lei da fragmentação. Como “reflexo apartado”,<sup>30</sup> os fragmentos são grãos que aparecem num pano de fundo oculto que tanto pode ser celeste como demoníaco. A escrita, dessa forma, é vista como um devir sempre inacabado que ultrapassa e transborda qualquer matéria vivida ou vivível. A linguagem de Ferrante desloca o leitor para esse ambiente difuso em que os personagens estão em constante processo de construção, por isso há bastantes repetições e reformulação de eventos, reflexões sobre o passado e reconstrução do olhar sobre os fatos do presente.

Caserta, por sua vez, nas memórias de infância de Delia, representava um “puro aglomerado de medo infantil” e seu nome soava como o de um ogro nas fábulas. Ele também aparece como uma espécie de metonímia de uma cidade apressada e inquieta, cuja lembrança causava enjoo, tontura e falta de ar. É uma das memórias mais confusas e complexas que Delia apresenta: “Caserta era um lugar ao qual eu não deveria ir, um bar com um letreiro, uma mulher morena, palmeiras, leões, camelos.”<sup>31</sup> Caserta representa a transgressão. Seu nome não poderia ser dito sem que Amalia fosse sumariamente golpeada no rosto e humilhada. Esse “homem-cidade” causava ao mesmo tempo atração e repulsa para Delia que ficava imaginando na adolescência sua mãe beijando-o. A imagem recorrente da língua vermelha de Caserta perseguindo a boca de sua mãe gerava-lhe um asco porque lembrava o sangue e, conseqüentemente, as cenas violentas. A fantasia era algo que a narradora não tinha facilidade em acessá-la em sua mente:

Já sabia então que, naquela imagem de fantasia, havia um segredo que não podia ser revelado, não porque uma parte de mim não soubesse como acessá-lo, mas porque, se eu o fizesse, a outra parte se recusaria a nomeá-lo e me expulsaria.<sup>32</sup>

A relação tensa entre as duas, dentre outros motivos, deu-se por conta do envolvimento amoroso de Amália com Caserta. O fio dessa lembrança era marcado por silêncio e sangue na infância de Delia. Porém, à medida que a narrativa avança há uma nova produção de um “eu” que incorpora um “outro” cada vez menos opaco, mas que nunca perderá totalmente a opacidade.

A percepção que temos da figura de Amalia se dá praticamente apenas pelo relato que Delia nos apresenta que, pela antipatia que nutria pela mãe, pode não ser tão confiável como pretende parecer. A mãe, mais que descrita, é criticada por seus modos e sua cultura tida como “extinta que não concebia desperdícios”.<sup>33</sup> Ao adentrar na casa de sua mãe, Delia encontra um objeto masculino que gera todo um sentimento de revolta: uma camisa de boa qualidade. A partir de então, a figura da mãe, uma senhora dona de casa zelosa de sessenta e três anos, que evitava desperdícios e que usava calcinhas cor-de-rosa remendadas e folgadas, passa a ficar em suspeição. Havia muito mais mistério em torno da figura da mãe a ser desvendado, mistério esse que também seria o próprio mistério de Delia, já que as duas figuras antagônicas, mãe e filha, aos poucos vão condensando-se numa identidade fragmentada marcada pela violência desmedida.

As roupas de Amalia configuram seus vestígios corporais que acompanham toda a narrativa. As ações giram em torno desses objetos, da representatividade das cores, da simplicidade ou da luxuosidade deles. Quando Delia veste as roupas da mãe é como se despisse de si mesma e vestisse uma segunda pele. Aos poucos, vai dominando e ao mesmo tempo sente-se dominada pelo seu corpo. Há momentos em que sente uma emancipação em sua existência: sem obrigações com as irmãs, o pai ou a mãe morta. No entanto, ao esfregar a pele lá estava novamente a figura do outro ao qual ela não conseguia escapar “(...) percebi com uma ternura inesperada que, na verdade, Amália estava sob minha pele, como um líquido que havia sido injetado em mim sabe-se lá quando”.<sup>34</sup>

Jeudy analisa a pele como uma superfície de autoinscrição, uma espécie de texto particular, pois teria a singularidade de produzir odores, sons e a incitar o toque. A pele transforma o corpo-objeto em corpo-texto, por isso torna-se difícil para a literatura conseguir descrever a pele enquanto objeto. Os traços, as marcas, as cicatrizes, as rugas são visíveis e palpáveis e capazes de revelar a ambiguidade da percepção corporal.

Ao vestir as roupas, ou a pele de Amalia, Delia sente-se bonita pela primeira vez. Descobre, então, que essas vestimentas eram na verdade um presente de aniversário que a mãe pretendia lhe dar. Roupas que Amalia

---

30 Gilles Deleuze, *Crítica e clínica*, tradução de Peter Pál Pelbart, 2ª ed., São Paulo, Editora 34, 2014.

31 *Op. Cit.*, p. 37

32 *Ibidem*.

33 *Op. Cit.*, p. 26

34 *Op. Cit.*, p. 105.

havia usado antes de se afogar e que Caserta desejava reavê-las. Para tanto, dá a incumbência a Antonio, seu filho e amigo de infância de Delia. Há intensa excitação sexual durante o momento em que Antonio vai buscar as roupas que estavam com Delia. Ambos revivem os momentos sexuais que tinham durante a infância, o que faz com que ela relembre a fantasia que sempre tivera com relação à língua de Caserta. Antonio não se apresenta à altura das expectativas que ela tinha com relação ao beijo do pai dele e, durante a relação, sente-se alheia e distante, apenas com um prazer “difuso, agradável e, todavia, não urgente”.<sup>35</sup> A relação sexual entre eles chega a ser um experimento de uma “piedade materna” ou de uma “vaga compaixão”. Delia sentia-se distante e insensível aos toques do filho de Caserta. A única coisa que os unia era a violência que tinham testemunhado na infância quando seus pais tinham encontros amorosos no porão.

É nesse momento que o segredo do suspense familiar, traçado por meio de vestígios corporais (roupas, calcinhas, robes e sutiã) é, finalmente, revelado por inteiro. A tragédia que os unia era a testemunha de fortes cenas de agressão que o pai de Delia, com a ajuda de Filippo, havia imposto a Amalia e Caserta quando descobrira que os dois tinham um caso amoroso. Mesmo após a idade avançada, os dois continuavam a se encontrar e Caserta trocava as roupas velhas de Amalia por peças luxuosas de sua loja em Vomero, fato que foi revelado pela vizinha sra. De Riso, que julgava as atitudes dessa mulher como riscos de uma existência leviana.

Após a grande humilhação de Amalia, o marido a impediu que pudesse rir, então todos os seus atos corporais passaram a ser rigidamente supervisionados. A mulher nunca sabia até que ponto poderia sorrir, qual a medida exata que o marido poderia tolerar. Sua existência era condicionada a um passe do massacre, sempre marcado pela presença de sangue derramado, um sangue que era testemunhado por todos, mas visto como um sangue não-inocente. O medo do marido não era tão somente uma traição, mas era o medo, sobretudo, do abandono. Desse modo, qualquer gesto era considerado uma transação obscura, uma tentativa de fuga.

O suposto suicídio de Amalia provavelmente representa essa libertação de seu corpo, uma emancipação, mesmo que para a morte, de uma existência exaurida pela dominação masculina. Era o abandono definitivo e tão temido pelo seu ex-marido, principalmente em condições que simbolizam desejo de liberdade: seu corpo nu, jogado e livre em pleno mar, trajado apenas por um sutiã de renda fabricado na loja de seu amante, este que a acompanhou até a velhice.

Delia em suas reflexões havia desenterrado de sua mente uma mulher “sem prudência e sem a virtude do espanto”. Não havia medo no olhar de Amalia, mas divertida perplexidade, mesmo quando era violentada pelo marido. Ela não havia sido aniquilada, como a própria Delia constata. A troca de roupas velhas e novas entre Caserta representavam a “conclusão irônica” de sua vida, uma insubmissão de seu corpo e de seus desejos. A narradora apresenta esse desfecho de Amalia, com humor e aceitação dos atos “levianos” da mãe:

De repente, senti-me contente por acreditar que sua leviandade fosse pensada. Gostei inesperadamente, com surpresa, daquela mulher que, de alguma maneira, tinha inventado sua história até o fim, brincando por conta própria com tecidos vazios. Imaginei que ela não tivesse morrido insatisfeita e suspirei com inesperada satisfação. Pendurei na orelha as cerejas com as quais brincara até aquele momento e ri.<sup>36</sup>

As cerejas inauguram um acerto de contas com sua mãe a partir da percepção de que deveria viver com mais leveza, como Amalia fizera. Uma espécie de conciliação e reconhecimento de aceitação do outro que existia dentro dela. A imagem da mãe construída em cima dos ciúmes do pai vai, pouco a pouco, apagando-se, fazendo surgir uma nova imagem da mãe, não como vítima, mas como irônica e perplexa, ainda que não confiável. O medo do abandono da mãe é substituído pela presença dela, tão forte a ponto de vê-la refletida em seu documento de identidade.

#### Considerações finais

Os resíduos da existência de Amalia, portanto, encontravam-se, como vimos, em suas últimas peças de vestuário que geraram uma investigação interna na narradora, passando desde a sua infância, marcada pelo testemunho de agressões, até a fase adulta, marcada pelo entendimento do conflito com a mãe. A troca de roupas velhas por novas entre Amalia e Caserta, já na fase senil de ambos, restituía uma pequena leviandade que a costureira gostava endossar. Os presentes que ela deixa a filha, em especial um vestido, representa o desejo de que a filha também pudesse moldar uma nova existência corporal, como uma costureira que fabrica

---

<sup>35</sup> *Op. Cit.*, p. 111.

<sup>36</sup> *Op. Cit.*, p. 105.

moldes de corpos em tecidos. Essa existência passa, ao final da narrativa, a um binômio “Eu-ela”. Amalia revive dentro de Delia, sendo que aquela representava o prazer e esta o terror. Coube, então, à Delia o direito ou dever íntimo de narrar, encadeando tempos e espaços perdidos, brincando, inventando, distorcendo, simplificando ou expandindo os fatos. A figura da mãe, como constata a narradora, poderia ser enriquecida ou humilhada, o final da história poderia ter sido glorificante ou degradante. No entanto, agora, Delia já havia feito a grande descoberta do suspense familiar: ela era Amalia, e não havia como fugir dessa condição, encerrar essa história, e disso ela não queria mais escapar.

*Um amor incômodo* traz, desse modo, discussões sobre a corporeidade feminina, a partir de uma escrita que esboça a necessidade ambígua de desfragmentação e de amálgama entre os indivíduos, que marcam sua presença por relações de alteridade. O outro, ou aquele que se deseja ignorar, mas que não é ignorado, espelha a própria consciência de si na obra de Ferrante. A violência se mostra não somente física, mas numa lógica também psíquica de poder que visa à dominação dos corpos desobedientes, como o de Amalia, o qual analisamos neste estudo. Muitas outras questões ainda são passíveis de investigação tanto nesse romance como no conjunto da produção de Ferrante, marcado pela comunicabilidade de suas obras entre si e por prerrogativas intersubjetivas.

O eu e o outro: a alteridade na construção da personagem Bel, na obra *Bisa Bia, Bisa Bel*, de Ana Maria Machado

Giuliana Bergamo

*Eu não sou eu, nem sou o outro  
Sou qualquer coisa de intermédio:  
Pilar da ponte de tédio,  
Que vai de mim para o Outro.  
Mário de Sá Carneiro<sup>1</sup>*

*[...] nem eles imaginam que esta conversa é que segura o  
mundo na sua órbita, não fosse falarem as mulheres  
umas com as outras, já os homens teriam perdido o  
sentido da casa e do planeta.  
José Saramago<sup>2</sup>*

A filósofa francesa Simone de Beauvoir abre o primeiro capítulo do segundo volume de *O segundo sexo* com a célebre frase: “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher.”. O que eu pretendo, aqui, é mostrar como Bel, a protagonista do romance *Bisa Bia, Bisa Bel* (1982), de Ana Maria Machado, constitui, por meio da alteridade, sua identidade feminina, como ela se torna mulher diante dos olhos do leitor, ao longo da história que ela mesma narra em primeira pessoa.

Antes, farei uma breve apresentação tanto da autora como da obra. Ana Maria Machado é uma escritora brasileira. Hoje ocupa a cadeira número um da Academia Brasileira de Letras (ABL), a qual presidiu entre os anos de 2011 e 2013. É autora de mais de 100 livros voltados para todas as faixas etárias, mas é principalmente admirada e lembrada por suas obras para o público infantil. Em quatro décadas de produção literária, costuma abordar temas sensíveis para a sociedade até hoje. É o caso de *Menina bonita do laço de fita*,<sup>4</sup> que claramente trata da questão racial. Ou, ainda, de *Uma história meio ao contrário*,<sup>5</sup> em que questiona a idealização do casamento, os estereótipos de gênero associados à figura do príncipe, da princesa, do rei e da rainha nos contos de fada, além de fazer uma crítica à alienação em que vivem os poderosos. Já recebeu dezenas de prêmios nacionais e internacionais. Entre eles, destacam-se três Jabutis e o Prêmio Machado de Assis, concedido pela ABL em 2001, pelo conjunto de sua obra. Vale mencionar ainda o prêmio internacional de literatura infantil Hans Christian Andersen, que recebeu em 2000.

*Bisa Bia, Bisa Bel*<sup>6</sup> foi publicado em 1982. Desde então, já vendeu mais de 2,5 milhões de exemplares e ganhou oito prêmios. Na obra, a protagonista narradora Bel descobre a existência da bisavó Bia por meio de um retrato antigo, achado nos guardados da mãe, em que a anciã aparece, ainda menina, com uma boneca na mão. A partir de então, a garota, que está na pré-adolescência, passa a dialogar com a bisavó, que é palpiteira. Além de contar como as coisas eram no tempo dela, acaba interferindo nas relações entre Bel e seus colegas.

Ao longo da história, enquanto conversa com Bia, com a mãe, interage com colegas e, mais adiante na narrativa, com a voz interna da bisneta Beta que terá no futuro, Bel reflete sobre suas próprias escolhas, sobre as heranças familiares, sobre o que é ser mulher nos dias de hoje. Apaixonada por Sérgio, seu colega da escola, a menina tem dúvidas sobre como conquistar o garoto, que ora a trata bem, ora tira sarro dela. A bisa, então, resolve dar conselhos:

---

1 Mário de Sá Carneiro, “Indícios de Oiro”, *Orpheu*, vol. 1, 1915, p. 14. *Biblioteca Nacional de Portugal*, (versão eletrônica, consultada a 29 Junho de 2018 em <http://purl.pt/27944/1/index.html#/8-9/html>).

2 José Saramago, *Memorial do Convento*, 10.a ed., Rio de Janeiro, Editora Bertrand Brasil, 1993.

3 Simone de Beauvoir, *O Segundo Sexo* (trad. de Sérgio Milliet), 2.ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2009, p. 362.

4 Ana Maria Machado, *Menina bonita do laço de fita*, 9.ª ed., São Paulo, Ática, 1996.

5 Ana Maria Machado, *História meio ao contrário* (ilustrações de Renato Alarcão), 26.ª ed., São Paulo, Ática, 1978.

6 Ana Maria Machado, *Bisa Bia, Bisa Bel* (ilustrações de Mariana Newlands), 3.ª ed., São Paulo, Moderna, 2007.

Viu só? Ele acha você parecida com um menino. Homem não gosta disso. Agora ele fica pensando que você é um moleque igual a ele e vai levar uma goiaba de presente para aquela menininha bem arrumada e penteada que está esperando quieta na calçada... Finge que se machuca, sua boba, assim ele te ajuda. Chora um pouco, para ele cuidar de você...

Eu já ia começar mesmo a fingir – e nem era tão fingido, porque pensar em Marcela me dava de verdade um pouco de vontade de chorar –, quando ouvi aquela outra voz, a fraquinha, a mesma que já tinha dito para eu assoviar quando tivesse vontade. Só que agora ela dizia assim:

– Não finge nada. Se ele não gosta de você do jeito que você é, só pode ser porque ele é um bobo e não merece que você goste dele. Fica firme.<sup>7</sup>

Entendemos que as relações entre essas personagens acontecem a partir do que chamamos aqui de *alteridade*. É esse contato com outras personagens femininas, suas crenças, suas opiniões, conselhos e visões de mundo que promove a alteração de Bel. E, assim, ela vai se constituindo enquanto indivíduo, vai formando sua própria personalidade.

Para explicar melhor o conceito de alteridade, vamos recorrer ao que disseram sobre o tema os teóricos Jean Paul Sartre e Judith Butler, especificamente na leitura que ela faz de Michel Foucault em *Relatar a si mesmo*.<sup>8</sup> Começaremos por Sartre, que, em sua obra *O ser e o nada*,<sup>9</sup> defendeu que nos percebemos como indivíduos quando estamos diante de um problema e esse problema é o *Outro*. Diz ele:

O Outro é o mediador indispensável entre mim e mim mesmo: sinto vergonha de mim tal como apareço ao Outro. E, pela aparição mesmo do Outro, estou em condições de formular sobre mim um juízo igual ao juízo sobre um objeto, pois é como objeto que apareço ao Outro.<sup>10</sup>

A vergonha, aí, é usada por Sartre para explicar melhor essa ideia de como o *eu* percebe-se a partir do surgimento do outro. Segundo ele, o sentimento só existe, só é possível, quando estamos diante do outro, ou da ideia da existência do outro. Diz o filósofo:

Acabo de cometer um gesto desastrado ou vulgar: esse gesto gruda em mim, não o julgo nem o censuro, apenas vivencio, realizo-o ao modo do Para-si. Mas, de repente, levanto a cabeça: alguém estava ali e me viu. Constato subitamente toda a vulgaridade de meu feito e sinto vergonha.<sup>11</sup>

Para Sartre, só temos consciência plena de nossa existência como indivíduo quando nos confrontamos com o *outro*. Ou seja, só existe unidade, individualidade, a partir da alteridade, do convívio com alguém além de nós mesmos. É o choque de ideias, de sentimentos, de experiências que dissocia *um* do *outro* e dá forma ao indivíduo, ao *eu*. E essa noção de alteridade é o alicerce da protagonista narradora Bel, do começo ao fim da narrativa. Já na primeira linha do livro ela nos revela isso. Bel tem o outro dentro dela:

Sabe?

Vou lhe contar uma coisa que é segredo. Ninguém desconfia. É que Bisa Bia mora comigo. Ninguém sabe mesmo. Ninguém pode ver.

Pode procurar pela casa inteira, duvido que ache. [...]

Sabe por quê? É que Bisa Bia mora comigo, mas não é meu lado de fora. Bisa Bia mora muito comigo mesmo. Ela mora dentro de mim. E até bem pouco tempo atrás, nem eu mesma sabia disso. Para falar a verdade, eu nem sabia que Bisa Bia existia.<sup>12</sup>

É a descoberta da existência da bisavó, desse *outro* – ou *outra*, até então desconhecida para a protagonista – que instaura o problema, o incidente incitante dessa narrativa. Bel quer conhecer a bisavó, mas esse convívio

---

7 *Idem*, p. 43-44.

8 Judith Butler, “O relato de si mesmo”, in Judith Butler, *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética* (trad. de Rogério Bettoni), São Paulo, Autêntica, 2015, pp. 13-56.

9 Jean Paul Sartre, “A existência do outro”, in *O ser e o nada* (trad. de Paulo Perdigão), Petrópolis, Vozes, 2016, pp. 289-384.

10 *Idem.*, p. 290.

11 *Idem.*, p. 290.

12 *Op. Cit.*, 2007, p. 5.



irá levá-la ao conhecimento de si própria. É a partir daí que a personagem vive sua jornada de amadurecimento, faz a passagem da infância para esse universo adolescente.

– Minha Bisa Vó... Minha Bisa Beatriz...

Acho que deve ter sido meio por aí que comecei a pensar nela como minha Bisa Bia. E queria o retrato pra mim:

– Ah, mãe, me dá a foto, dá... É uma gracinha, parece uma boneca, dá pra mim...

– Não posso, minha filha. Pra que é que você quer isso? Você nem conheceu sua bisavó...

– Por isso mesmo, para eu ficar com ela para cima e para baixo, até conhecer bem. Levar para a escola, para a praça, para a calçada, pra todo canto. Dá para mim, dá...<sup>13</sup>

Nesse ponto da narrativa, a mãe de Bel acaba cedendo ao pedido da menina e permite que o retrato seja levado para a escola. Só que a garota perde a fotografia enquanto brinca com os colegas. Como justificativa para o desliz, Bel diz que a avó gostou tanto dela que passou a morar dentro dela.

- Eu guardei ela grudada na minha pele, junto do meu coração, muito bem guardada, no melhor lugar que tinha. E ela gostou tanto – sabe, mãe? – que vai ficar aí para sempre, só que pelo lado de dentro, já imaginou? Também, era fácil, porque eu tinha corrido e estava suando muito, o retrato dela ficou molhado, colou em mim. Igualzinho a uma tatuagem. Ela ficou pintada na minha pele. Mas não dá para ninguém mais ver. Feito uma tatuagem transparente ou invisível.<sup>14</sup>

Em nossa leitura, essa “perda” da bisavó é, na verdade, uma aquisição, incorporação. É quase um processo antropofágico, em que a menina traz a bisavó para dentro dela. Ela marca o momento em que o diálogo entre as duas personagens se torna intenso.

A partir desse dia, passei a ter longas conversas com Bisa Bia. Geralmente quando nós estávamos sozinhas. Ela me contava uma porção de coisas do tempo dela, ensinava coisas, falava de lembranças, dava conselhos – o que ela gosta de dar conselhos não dá nem para imaginar. Alguns conselhos são ótimos. Por exemplo, enfeitar meus cadernos com figuras coloridas.<sup>15</sup>

Outros conselhos ou observações não são assim tão bem-vindos pela menina. A bisavó passa a criticar o comportamento “moderno” da garota, como nos exemplos a seguir:

Como eu disse, os papos explicativos com Bisa Bia podem ser muito divertidos. Mas tem horas em que ela torra a paciência de qualquer um, eu fico com vontade de sumir, mas como é que a gente pode sumir para bem longe de alguém que mora com a gente dessa maneira, bem dentro mesmo? Ainda mais desse jeito dela, transparente e invisível para todo mundo...

O que mais chateia em Bisa Bia é a mania que ela tem de dar conselhos, como se ela fosse a maior e soubesse de tudo, só porque viveu mais tempo (um tempo que nem tinha televisão...)<sup>16</sup>

Sabe o que foi que Bisa Bia disse? Foi isto:

– Meninas que assoviam e galinhas que cantam nunca têm bom fim...<sup>17</sup>

Bia carrega suas opiniões e conselhos de ideias e experiências do passado. Traz consigo códigos de comportamento e organização social de uma época da qual a bisneta não faz parte. E os encara como verdades absolutas. Nesse contexto, é relevante citar a reflexão de Judith Butler sobre a constituição do sujeito. Para discutir o tema, a autora coloca outros vários autores em diálogo e um deles é Michel Foucault. Segundo ela, embora em obras anteriores Foucault tenha afirmado que o sujeito é efeito de um discurso, posteriormente ele:

[...] matiza e aprimora sua posição da seguinte maneira: o sujeito se forma em relação a um conjunto de códigos, prescrições ou normas e o faz de maneiras que não só (a) revelam a constituição de si como um tipo de *poiesis*, mas também (b) estabelecem a criação de si como parte de uma operação de crítica mais ampla. [...] Esse trabalho sobre

---

13 *Idem*, pp. 11-12.

14 *Idem*, p. 26.

15 *Idem*, p. 29.

16 *Idem*, p. 37.

17 *Idem*, p. 38.

si mesmo, esse ato de circunscrição, acontece no contexto de um conjunto de normas que precede e excede o sujeito. Investidas de poder e obstinação, essas normas estabelecem os limites do que será considerado uma formação inteligível do sujeito dentro de determinado esquema histórico das coisas. Não há criação de si (*poiesis*) fora de um modo de subjetivação (*assujettissement*) e, portanto, não há criação de si fora das normas que orquestram as formas possíveis que o sujeito deve assumir.<sup>18</sup>

Nesse sentido, podemos dizer que os comentários de Bisa Bia são essas “normas”, esse “esquema histórico das coisas” de que Butler ou Foucault falam. A avó traz em seu discurso regras de convívio social ou do que é ser mulher para tentar enquadrar a bisneta nesses códigos. Em *O segundo sexo*, Beauvoir discorre sobre a forma como as mulheres mais velhas se encarregam de circunscrever as mais novas nesse conjunto de regras e condutas do que seria o “mundo feminino”, do que seria ser mulher:

Uma das maldições que pesam sobre a mulher – Michelet assinalou-a justamente – está em que, em sua infância, ela é abandonada nas mãos das mulheres. O menino também é, a princípio, educado pela mãe; mas ela respeita sua virilidade e ele lhe escapa desde logo; ao passo que ela almeja integrar a filha no mundo feminino.<sup>19</sup>

Do mesmo modo, as mulheres, quando é confiada a elas uma menina, buscam, com zelo em que a arrogância se mistura ao rancor, transformá-la em uma mulher semelhante a si próprias.<sup>20</sup>

Só que Bel, mesmo sob os juízos da bisavó, acata alguns dos conselhos e rejeita outros. Mais adiante, na narrativa, ela começa também a ouvir “aquela outra voz que de vez em quando me falava”.<sup>21</sup> E, então, descobre se tratar de sua própria bisneta, a Beta, que fala com ela a partir do futuro.

Essa nova personagem vem também com uma marca de alteridade, que ela mesma revela em seu discurso. Diz Beta:

– Sei lá como é que pode, mas só sei que eu vi. E fiquei gostando tanto de você e dela, que vim visitar vocês, mesmo sabendo do perigo.

Para que falar em perigo? Bisa Bia era toda assustada, não podia ouvir essas coisas, ficou logo querendo saber:

– Perigo? Que perigo?

Neta Beta respondeu:

– Se eu ficasse só vendo vocês, quietinha, não tinha perigo nenhum. Mas se eu falasse – como acabei falando –, corria o risco de que você me ouvisse, Bisa Bel, E então...

– E então, o quê? – perguntei, preocupada.

– E então, um pouco de mim vai ficar para sempre morando dentro de você...<sup>22</sup>

Entre uma voz interna e outra – e também ouvindo as externas, como a da mãe, da garotinha com quem ela disputa a atenção de Sérgio, ou ainda da professora e da vizinha –, Bel se altera, reflete sobre si, sobre seu passado, sobre seu futuro e faz suas próprias escolhas. Como neste trecho em que diz:

Olha, Bisa Bia, quer saber de uma coisa? Isso tudo foi muito antigamente. Hoje em dia, é justamente o contrário. Menina do meu tamanho não casa, não. Mas namora se quiser, sabe? Namoro de menina, que é diferente de namoro de mulher maior, mas é namoro, sim. E, na hora de casar, não são mais os pais que resolvem. É a gente mesma. Estamos inventando um jeito novo pra essas coisas, sabe?<sup>23</sup>

Até que, finalmente, se percebe como indivíduo e afirma:

Eu sou eu! Eu sou eu!<sup>24</sup>

E, então, finaliza sua história assim:

---

18 Foucault *apud* Butler, 2015, p. 29.

19 *Op. Cit.*, p. 376.

20 *Idem.*, p. 377.

21 *Idem.*, p. 60.

22 *Idem.*, p. 34.

23 *Idem.*, p. 48.

24 *Idem.*, p. 53.

É que eu também sou inventora, inventando todo dia um jeito novo de viver. Eu, Bel, uma trança de gente, igualzinho a quando faço uma trança no meu cabelo, dividido em três partes e vou cruzando uma com as outras, a parte de mim mesma, a parte de Bisa Bia, a parte de Neta Beta. E Neta Beta vai fazer o mesmo comigo, a Bisa Bel dela, e com alguma bisneta que não dá nem para eu sonhar direito. E sempre assim. Cada vez melhor. Para cada um e para todo mundo. Trança de gente.<sup>25</sup> (p. 77).

É assim, em trança, que Bel constrói sua jornada de amadurecimento ao longo da narrativa. Por meio do confronto e do diálogo com as outras personagens, a bisavó e a bisneta, a protagonista se altera e vai descobrindo dentro de si os fios que a compõem. Dessa maneira, ela toma consciência de quem é como indivíduo. Bel se revela a seus leitores e suas leitoras como tecelã da própria existência. À medida em que conta sua história, desfaz os nós dentro de si e, entrelaçando os fios agora desembaraçados, os altera e tece um novo tecido. Finalmente, Bel é Bel.

---

<sup>25</sup> *Idem*, p. 77.

## A representação e o corpo da mulher no samba: a ilustração do contexto social brasileiro nas rodas de samba

Grazielly Alessandra Baggenstoss e Beatriz de Almeida Coelho

### Considerações gerais

Se a música popular brasileira tornou-se o “pão nosso cotidiano da cultura nacional”, como disse o crítico cultural Antônio Cândido; o samba foi o recheio, por vezes inspiração de quase todos os movimentos musicais dessa terra carnavalesca.<sup>1</sup>

Contudo, apesar do imenso interesse no samba enquanto expressão cultural brasileira, grande parte dos estudos – principalmente históricos – subestima a importância da produção musical das mulheres que constitui essa manifestação.

É que os arquétipos do samba vêm sendo consolidados a partir do ponto de vista da masculinidade, privilegiando a figura do homem em detrimento da mulher, assim como foi construído o imaginário da música europeia. Trata-se de uma narrativa cujo protagonismo está hierarquizado na figura dos compositores – que são, em maioria, homens – e nas suas obras musicais que seguem padrões estéticos pré-estabelecidos, que excluem a participação das mulheres.<sup>2</sup>

É em tal panorama que se pretende analisar a formação imaginária das mulheres, a partir das letras de músicas de samba, que constitui a identidade das mulheres num contexto social mais amplo. E, num contexto histórico, e não menos importante, analisar quem eram as mulheres que participavam ativamente das rodas de samba. Questiona-se, portanto, qual é o papel da memória discursiva do samba em relação às mulheres?

Partindo-se de tal objetivo, será brevemente abordado o contexto histórico-social da origem do samba, sem a pretensão de esgotá-lo, mas apenas para salientar o movimento de renegação da produção musical manifestada pelas mulheres sambistas na origem do samba, reduzindo-as à condição de invisibilidade.

Na sequência, restringe-se à análise das letras de samba que constituem a predeterminação de um padrão estético para corpos e o estabelecimento de arquétipos para as mulheres, marcados por violência e por subjugação.

Ao final, faz-se uma análise breve sobre o discurso do samba, como uma manifestação cultural com significados importantes. Especialmente quando se compreende a criação musical deste gênero enquanto uma decisão estética e política. Chega-se à crítica de que, como forma de manutenção e reprodução do poder dos homens sobre as mulheres, dá-se às mulheres exclusivamente o papel de inspiração das letras dos sambas, em que se limita as estéticas dos corpos e se critica seus comportamentos.

### 1 Contexto histórico-social da origem do samba

As relações de gênero no contexto do surgimento das rodas de samba – e em todas as outras manifestações hegemonicamente afro-brasileiras – se configuravam de forma diferente daquela estabelecida pela tradição centro-europeia, incorporada pela alta sociedade brasileira.<sup>3</sup>

Ao contrário do modelo burguês de família, que delega à mulher o espaço do lar e a criação dos filhos, nos territórios majoritariamente habitados por afro-brasileiros, a mulher negra costuma possuir um elevado status social.<sup>4</sup>

Após a abolição da escravidão, algumas mulheres negras foram introduzidas na infraestrutura das “casas de família” senhoriais e burguesas. Trabalhavam como cozinheiras, lavadeiras, copeiras ou em outro serviço

---

1 André Diniz, *Almanaque do samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir*, Rio de Janeiro, Zahar, 2012.

2 Rodrigo Cantos Savelli Gomes, “*Pelo telefone mandaram avisar que se questione essa tal história onde mulher não tá*”: a atuação das mulheres musicistas na constituição do samba da Pequena África do Rio de Janeiro no início do século XX. (Versão eletrônica, consultada em 27 de outubro de 2018 em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-75992013000200014&lang=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992013000200014&lang=pt)).

3 Rodrigo Cantos Savelli Gomes, “*Pelo telefone mandaram avisar que se questione essa tal história onde mulher não tá*”: a atuação das mulheres musicistas na constituição do samba da Pequena África do Rio de Janeiro no início do século XX. (Versão eletrônica, consultada em 27 de outubro de 2018 em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-75992013000200014&lang=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992013000200014&lang=pt)).

4 Ruth Landes, *A cidade das mulheres*, Rio de Janeiro, Ed. Da UFRJ, 2002.

que lhe era requisitado. Enquanto os homens, em grande maioria, permaneciam em situação de desemprego. Daí porque as mulheres tornaram-se as principais provedoras de sustento financeiro e de referência familiar.<sup>5</sup>

De fato,

[...] a mulher negra exercia uma importante influência modernizadora na cultura brasileira, já que por tradição herdada dos costumes africanos e por contingências da escravidão e do período pós-abolição, eram economicamente ativas e independentes. Eram mulheres que tomavam suas próprias decisões, o que lhes era possível porque para viverem contavam com seu próprio trabalho, geralmente como cozinheiras, lavadeiras, costureiras [...]. Esta liberdade e independência ecoavam em sua autoridade no candomblé, oferecendo o contraponto matriarcal ao desabrido domínio dos homens em toda a vida nacional e latina da época.<sup>6</sup>

Desse modo, em muitas camadas populares revelava-se uma espécie de matriarcado que se diferenciava do modelo patriarcal de família importado dos colonizadores europeus e aplicado nas sociedades brasileiras. Mas, ainda assim, também não reproduzia o modelo africano que dava liberdade e importância às mulheres.

A ideia de matriarcalidade, neste ponto, refere-se às relações de amizade e familiaridade centralizadas na figura de uma matriarca (tia, mãe e avó), a partir da qual se multiplicam as relações entre os outros membros.<sup>7</sup>

Nessa época, destacaram-se os papéis das Tias Baianas na manutenção das tradições afro-brasileiras. Elas possuíam posição central na casa, na comunidade e nas práticas religiosas. Ou eram mães-de-santo ou ocupavam os principais cargos subsequentes.<sup>8</sup>

Há consenso no imaginário coletivo do samba carioca que as Tias Baianas eram responsáveis por gerar a estrutura propícia para o rito, protegendo, abrigando, mantendo a comida e a bebida, enquanto a produção musical era assumida pelos homens.<sup>9</sup>

Essas mulheres, especialmente Tia Ciata, Tia Carmem, Tia Amélia e Tia Perciliana, eram proclamadas como “matriarcas do samba”, sendo consideradas personalidades mais importantes das camadas populares na virada do século XX no Rio de Janeiro.<sup>10</sup>

Contudo, apesar da influência dessas mulheres nos âmbitos religioso, cultural e político, raras indicações são encontradas referentes à presença delas no cenário musical. Reconhece-se a importância das Tias Baianas na literatura e do alto status que as mulheres negras exerciam no contexto social de camadas populares. Contudo, quando o assunto é o samba, deixam todas as mulheres de fora da cena. É como se as mulheres apenas tivessem ocupado os lugares e afazeres domésticos.

E apesar de muitos pesquisadores do samba citarem as influências das Tias Baianas, mencionam apenas de modo genérico. Não há um aprofundamento sobre quem eram essas mulheres. Geralmente seus nomes aparecem em páginas introdutórias ou associadas como mães e esposas dos grandes homens sambistas.

Isto é, a ideia do samba como um território masculino e de produção de masculinidades, como sugere toda literatura da música popular brasileira, é apenas uma construção posterior, ligada à invenção do samba como produto de uma identidade brasileira. Não tem relação com o samba enquanto expressão cultural afro-brasileira.<sup>11</sup>

Há que se destacar, contudo, o aspecto histórico e social do samba, enquanto um movimento que surgiu como resultado de um processo de “higienização” da cidade do Rio de Janeiro. É que se almejava criar na cidade uma imagem semelhante ao padrão europeu. Para que isso se desse, era necessário remover aqueles menos prestigiados, como negros, pobres e todos os demais que perturbavam a imagem que objetivavam

---

5 Rita Amaral; Vagner Gonçalves da Silva, *Cantar para subir*: um estudo antropológico da música ritual no candomblé paulista, in NAU – Núcleo de Antropologia Urbana da USP. (Versão eletrônica, consultada em 26 de outubro de 2018 em <[www.n-a-u.org./Amaral&Silva1.html](http://www.n-a-u.org./Amaral&Silva1.html)>).

6 Rita Amaral; Vagner Gonçalves da Silva, *Cantar para subir*: um estudo antropológico da música ritual no candomblé paulista, in NAU – Núcleo de Antropologia Urbana da USP. (Versão eletrônica, consultada em 26 de outubro de 2018 em <[www.n-a-u.org./Amaral&Silva1.html](http://www.n-a-u.org./Amaral&Silva1.html)>).

7 Rodrigo Cantos Savelli Gomes, “*Pelo telefone mandaram avisar que se questione essa tal história onde mulher não ta*”: a atuação das mulheres musicistas na constituição do samba da Pequena África do Rio de Janeiro no início do século XX. (Versão eletrônica, consultada em 27 de outubro de 2018 em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-75992013000200014&lang=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992013000200014&lang=pt)).

8 Idem.

9 Idem.

10 Idem.

11 Rodrigo Cantos Savelli Gomes, “*Pelo telefone mandaram avisar que se questione essa tal história onde mulher não ta*”: a atuação das mulheres musicistas na constituição do samba da Pequena África do Rio de Janeiro no início do século XX. (Versão eletrônica, consultada em 27 de outubro de 2018 em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-75992013000200014&lang=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992013000200014&lang=pt)).

construir, levando-os às periferias. Esses locais viraram reduto do samba, lugar de sua raiz mais pura e fonte de inspiração dos compositores.<sup>12</sup>

O samba desenvolveu-se, portanto, no Rio de Janeiro, numa área periférica habitada majoritariamente por descendentes de africanos (que no Brasil foram submetidos à escravidão), entre eles migrantes de diversas partes do Brasil, que foram excluídos da vida social da capital. Por essa razão, nas primeiras décadas do século XX, a área ficou conhecida como “Pequena África”.<sup>13</sup> Nas festas destas famílias, tocava-se e dançava-se o samba, como forma de lazer.<sup>14</sup>

Em sua origem, o samba foi marcado como um movimento social e político, ligado às religiões de matrizes africanas. Há descrição dessas características em diversas letras de samba, mantendo-se, de certa forma, sua herança cultural:

Eu sou o samba/ A voz do morro sou eu mesmo sim senhor/ Quero mostrar ao mundo que tenho valor/ Eu sou o rei dos terreiros/ Eu sou o samba/ Sou natural aqui do Rio de Janeiro”. (KETI, Zé. “A voz do morro”).

Na periferia do Rio de Janeiro, se reuniam os baianos que protagonizavam a cena do samba e que se tornaram os futuros bambas: Tia Ciata, Hilário Jovino, João da Baiana, Sinhô, Heitor dos Prazeres e Donga. Foram eles que tornaram a atividade quase marginal do samba em uma expressão de arte.<sup>15</sup>

Como muitos elementos do samba originaram-se de religiões de matrizes africanas, é possível que tenha sido a partir dos terreiros que o coro feminino se propagou para o samba. Embora as práticas religiosas tenham sido praticadas por ambos os sexos, as vozes femininas das “pastoras”, por ser em maior número e entoada em um registro mais agudo, se sobrepujam facilmente a dos homens. O que se ouvia durante um ritual era praticamente um coral de mulheres.<sup>16</sup>

O samba adquiriu forma em uma relação constante com as religiões que se praticavam nos terreiros. Uma festa de samba, no início do século XX, era muito próxima de uma festa de umbanda ou de candomblé. Elas estavam intimamente relacionadas e eram interdependentes.<sup>17</sup>

As nossas festas duravam dias, com comida e bebida, samba e batucada. A festa era feita em dias especiais, para comemorar algum acontecimento, mas também para reunir os moços e o povo “de origem”. Tia Ciata, por exemplo, fazia festa para os sobrinhos dela se divertirem. A festa era assim: baile na sala de visitas, samba de partido-alto nos fundos da casa e batucada no terreiro.<sup>18</sup>

E essa relação pode ter gerado, inclusive, questões de divisão entre os gêneros: nos terreiros, a execução instrumental dos tambores (atabaques) era designada exclusivamente aos homens, em razão de um Mito do Tambor Batá, que pregava ser essa atividade exclusiva aos homens. Então, os mesmos homens que estavam tocando tambores nos terreiros, puxavam os ritmos das rodas de samba na sala de jantar e sala de visitas.<sup>19</sup>

Quer dizer, a concepção mitológica de que a execução dos tambores era algo reservada aos homens se transpunha para a realidade do samba, fazendo com quem as mulheres integrassem o coro das “pastoras” ou

12 André Diniz, *Almanaque do samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir*, Rio de Janeiro, Zahar, 2012.

13 “Pequena África” foi a denominação dada por Heitor dos Prazeres à região do Rio de Janeiro compreendida pela zona portuária: Gamboa, Saúde, Pedra do Sal. Locais habitados majoritariamente por negros cariocas e migrantes. O termo ficou consagrado na literatura após a publicação do livro “Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro” de Roberto Moura, em 1995

14 Muniz Sodré, *Samba, o dono do corpo*, Rio de Janeiro, Ed. Mauad, 1998, p. 35.

15 Roberto Moura, *Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. E Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

16 Rita Amaral; Vagner Gonçalves da Silva, *Cantar para subir: um estudo antropológico da música ritual no candomblé paulista*, in NAU – Núcleo de Antropologia Urbana da USP. (Versão eletrônica, consultada em 26 de outubro de 2018 em <[www.n-a-u.org./Amaral&Silva1.html](http://www.n-a-u.org./Amaral&Silva1.html)>).

17 Roberto Moura, *Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. E Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

18 João da Baiana apud Roberto Moura, *Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. E Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

19 Rodrigo Cantos Savelli Gomes, “*Pelo telefone mandaram avisar que se questione essa tal história onde mulher não ta*”: a atuação das mulheres musicistas na constituição do samba da Pequena África do Rio de Janeiro no início do século XX. (Versão eletrônica, consultada em 27 de outubro de 2018 em

[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-75992013000200014&lang=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992013000200014&lang=pt)).

dos instrumentos mais leves de percussão. Essas convenções dos sambas nas casas das Tias repercutiram no samba das ruas, nos ranchos e, depois, nas escolas de samba.<sup>20</sup>

Inclusive, até pouquíssimo tempo, no estatuto da escola de samba Estação Primeira da Mangueira, havia uma proibição de que mulheres tocassem bateria, em razão do Mito do Tambor Batá. Hoje em dia, apesar de a maioria das escolas contarem com mulheres ritmistas, elas constituem uma parcela bastante pequena: no grupo A do Rio de Janeiro, a bateria conta com aproximadamente 2% de mulheres;<sup>21</sup> na cidade de Florianópolis, em Santa Catarina, a parcela de ritmistas é bem pequena e concentra-se no naipe de chocalhos.<sup>22</sup>

O marco inicial do gênero foi consolidado em 1917, com o lançamento da música “Pelo telefone”, que determinou a introdução da denominação “samba” no vocabulário da música popular.<sup>23</sup> E já nesta música tem-se o primeiro desdobramento sobre a importância da atuação das mulheres e a invisibilidade a que lhes submeteram.

É que ela foi registrada com a autoria de Donga e Mauro de Almeida. Ocorre há indícios que Tia Ciata também se dedicou à composição, embora nunca tenha sido nomeada em suas biografias.

Logo que foi lançada, a autoria deste samba foi reclamada, o que foi divulgado discretamente num canto de página do *Jornal do Brasil*, em 4 de fevereiro de 1917, por meio da seguinte nota:

Do Grêmio Fala Gente recebemos a seguinte nota: será cantado domingo, na Avenida Rio Branco, o verdadeiro tango “Pelo Telefone”, dos inspirados carnavalescos, o imortal João da Mata, o maestro Germano, a nossa velha amiguinha Ciata e o inesquecível e bom Hilário; arranjado exclusivamente pelo bom e querido pianista J. Silva (Sinhô), dedicado ao bom e lembrado amigo Mauro, repórter de Rua, (falecido) em 6 de agosto de 1916, dando ele o nome de Roceiro.<sup>24</sup>

A própria letra da música na versão parodiada sugere a participação efetiva de Tia Ciata na composição:

Pelo telefone/ A minha boa gente/ Mandou avisar/ Que o meu bom arranjo/ Era oferecido/ Pra se cantar/ Ai, ai, ai/ Leve a mão na consciência/ Meu bem/ Ai, ai, ai/ Mas porque tanta presença/ Meu bem?/ Ó que caradura/ De dizer nas rodas/ Que esse arranjo é teu!/ É do bom Hilário/ **E da velha Ciata**/ Que o Sinhô escreveu/ Tomara que tu apanhes/ Para não tornar a fazer isso/ Escrever o que é dos outros/ Sem olhar o compromisso. (grifo nosso).

Há grande polêmica sobre ser esse o primeiro samba a ser gravado. Contudo, a reclamação da autoria da Tia Baiana foi pouco valorizada e estudada. Notas de Mário de Andrade – que supostamente frequentava a casa de Tia Ciata, reforça a aproximação da Tia com a música:

Uma das mais recentes mães-de-santo (pois que podem ser mulheres) famosas foi a tia Ciata, mulher também turuna na música dizem. Passava os dias de violão no colo inventando melodias maxixadas e falam mesmo as más línguas que muito maxixe que correu Brasil com nome de outros compositores negros era dela apropriações mais ou menos descaradas.<sup>25</sup>

Andrade retratou, inclusive, uma cerimônia de macumba na casa de Tia Ciata, no seu principal romance, *Macunaíma: o herói sem caráter*:

Era junho e o tempo estava inteiramente frio. A macumba se rezava lá no Mangue do zungu da Tia Ciata, feiticeira como não havia outra, mãe-de-santo famanada e cantadeira ao violão. Às vinte horas Macunaíma chegou [...] foi de

---

20 Rodrigo Cantos Savelli Gomes, “Pelo telefone mandaram avisar que se questione essa tal história onde mulher não ta”: a atuação das mulheres musicistas na constituição do samba da Pequena África do Rio de Janeiro no início do século XX. (Versão eletrônica, consultada em 27 de outubro de 2018 em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-75992013000200014&lang=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992013000200014&lang=pt)).

21 Helena Theodoro, *Mito e espiritualidade: mulheres negras*, Rio de Janeiro, Pallas, 1996.  
22 Rodrigo Cantos Savelli Gomes; Acácio T. C Piedade, *Música, mulheres, territórios: uma etnografia da atuação feminina no samba de Florianópolis* (versão eletrônica, consultada em 27 de outubro de 2018 em [http://musicaecultura.ufsc.br/Gomes\\_Piedade-Samba.pdf](http://musicaecultura.ufsc.br/Gomes_Piedade-Samba.pdf)).

23 Rodrigo Cantos Savelli Gomes, “Pelo telefone mandaram avisar que se questione essa tal história onde mulher não ta”: a atuação das mulheres musicistas na constituição do samba da Pequena África do Rio de Janeiro no início do século XX. (Versão eletrônica, consultada em 27 de outubro de 2018 em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-75992013000200014&lang=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992013000200014&lang=pt)).

24 JORNAL DO BRASIL apud Roberto Moura, *Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. E Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

25 Mário de Andrade, *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, Rio de Janeiro, Garnier, 2004, 150.

quadro saudar a candomblezeira imóvel sentada na tripeça, não falando um isto. Tia Ciata era uma velha negra com um século no sofrimento, já vovó e galguincha com a cabeleira branca esparramada feito luz em torna da cabeça pequetita. Ninguém mais não enxergava olhos nela, era só ossos duma compridez já sonolenta pendependendo pro chão de terra.<sup>26</sup>

As evidências apontam que Tia Ciata além de boa cozinheira, dançarina e boa festeira, foi uma mulher influente e atuante no meio musical de sua época. E, apesar de as informações serem escassas, há indícios que Tia Ciata não era um caso isolado entre as mulheres.<sup>27</sup>

Nas entrelinhas, entre o dito e o não dito na construção histórica do samba enquanto uma manifestação cultural afro-brasileira, emerge a centralidade e a liderança das Tias Baianas, mantenedoras das festas realizadas em homenagem aos santos, em encontros com muitas comidas, muita conversa, muita troca cultural e muito samba. Essas mulheres, ao mesmo tempo que participam da história da mulher brasileira, possuem aspectos exclusivamente característicos da história da mulher negra.<sup>28</sup>

A centralidade das mulheres ultrapassou o limite da cozinha, da guarda e da orientação espiritual e alcançou o âmbito musical, como cantoras, instrumentistas, compositoras e agentes transformadoras.

Daí porque se diz que a literatura, que consagrou o samba como uma manifestação musical essencialmente produzida por homens, revela uma versão limitada dos acontecimentos. Trata-se de uma narrativa construída sob uma perspectiva patriarcal, cujas referências são as histórias dos grandes sambistas, das grandes obras e dos acontecimentos públicos e políticos. Com pouco ou nenhum interesse pelo conhecimento místico, religioso e espiritual, pela vida privada e pela história das mulheres.<sup>29</sup>

Essa narrativa ignorou as produções de diversas mulheres e diminuíram a importância da responsabilidade feminina pelos ritos, pelos mitos, pela religião, no matriarcado que permeia a cultura afro-brasileira. A hegemonia masculina neste ponto reflete apenas uma visão condicionada da história, que foi construída à imagem e semelhança da história da música europeia. Construiu-se, histórica e culturalmente, a ausência das mulheres compositoras e cantoras de samba, através da invisibilidade a que lhes submeteram.<sup>30</sup>

## 2 Predeterminação de um padrão estético para corpos e arquétipos de mulher

O que se vê é que não há como traçar os processos de identificação da mulher sem mencionar o homem e a inscrição de sua identidade. Porque a identidade do homem é inscrita sobre a mulher. É a partir do reconhecimento do que é um homem que a imagem da mulher é construída no seu social.

Em *Sossega leão! Algumas considerações sobre o samba como forma de cultura popular*, Manoel Berlinck<sup>31</sup> apresenta uma análise de algumas letras de sambas e concluiu pela existência de três arquétipos femininos estabelecidos nessas letras, que ele denominou de “doméstica”, “piranha” e “onírica”.

Essa tipologia feminina, encontrada nas letras de samba, foi sintetizada por Ruben Oliven, da seguinte forma:

A primeira seria a mulher submissa, centrada no lar, a serviço do homem, que ordena as relações sociais e compõe o cotidiano. A segunda é a mulher de vida fácil, que satisfaz o homem em sua boemia, mas se caracteriza pela traição e por descontrolar e desorganizar as relações sociais. A terceira representa uma mulher inexistente, construída com expressões românticas.<sup>32</sup>

---

26 Idem, p. 7.

27 Rodrigo Cantos Savelli GOMES, “*Pelo telefone mandaram avisar que se questione essa tal história onde mulher não ta*”: a atuação das mulheres musicistas na constituição do samba da Pequena África do Rio de Janeiro no início do século XX. (Versão eletrônica, consultada em 27 de outubro de 2018 em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-75992013000200014&lang=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992013000200014&lang=pt)).

28 Helena Theodoro, *Mito e espiritualidade: mulheres negras*, Rio de Janeiro, Pallas, 1996, p. 56.

29 Rodrigo Cantos Savelli Gomes, “*Pelo telefone mandaram avisar que se questione essa tal história onde mulher não ta*”: a atuação das mulheres musicistas na constituição do samba da Pequena África do Rio de Janeiro no início do século XX. (Versão eletrônica, consultada em 27 de outubro de 2018 em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-75992013000200014&lang=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992013000200014&lang=pt)).

30 Idem.

31 Manoel Tosta Berlinck, *Sossega leão! Algumas considerações sobre o samba como forma de cultura popular*, São Paulo, Contexto, 1976.

32 Ruben George Oliven, *A mulher faz e desfaz o homem*, Rio de Janeiro, Ciência Hoje, v.7. n.º 37, 1987.



A mulher doméstica é Amélia, de Mário Lago: “aquilo que era mulher de verdade”, que não tinha vaidades, não fazia exigências e cumpria seu papel de provedora de afeto, mãe cuidadosa e dona-de-casa. Formular-se, portanto, um dever/ser mulher que contém as características que tinha Amélia. Estendendo o exemplo, tem-se “Emília”, de Wilson Batista e Haroldo Lobo, de 1941:

Quero uma mulher/ que saiba lavar e cozinhar/ que de manhã cedo/ me acorde na hora de trabalhar/ só existe uma/ e sem ela eu não vivo em paz/ Emília, Emília, Emília/ Eu não posso mais.

Custódio Mesquita reiterou essas atribuições femininas em “Quem é?”, de 1937:

Quem é que muda os botõezinhos da camisa?/ Quem é que diz um adeusinho no portão?/ E de manhã não faz barulho quando pisa?/ E quando pedes qualquer coisa não diz “não”?/ Quem é que faz o teu bife com batatas?/ E estraga as lindas mãos lá na cozinha?/ E, no entanto, é só você que não me liga/ E ainda descobre em mim cada defeito [...]/ Quem é que espera por você sempre chorando?/ Quem é que sabe que não paras no escritório?

A mulher “piranha”, das categorias de Berlinck<sup>33</sup> representa aquelas mulheres que faziam os homens sofrerem e pode ser exemplificada na música “só falta pancada” de Roberto Cunha e Nássara, de 1932: “Eu já não sei mais o que fazer/ Prá você endireitar/ Dei carinho, dei vaidade/ Agora só falta pancada/ E mesmo assim tenho receio/ De você se acostumar”.

Aliás, diversas são as letras de samba que imprimem caráter natural à violência contra a mulher. Em “Mulher de malandro”, Francisco Alves deixa claro que as mulheres não só merecem apanhar, como apreciam e necessitam. É como se existisse um desejo natural feminino pela agressão, como fonte de prova de amor:

Mulher de malandro sabe ser/ Carinhosa de verdade, de verdade/ Ela vive com tanto prazer/ Quanto mais apanha, a ele te amizade/ longe dele tem saudade [...]/ Há um ditado muito certo/ Pancada de amor não dói/ Muitas vezes ela chora/ Mas não despreza o amor que tem/ Sempre apanhando e se lastimando/ Perto do malandro se sente bem.

Na década de 50, Moreira da Silva cantou sua indignação por terem agredido sua e mulher (e propriedade). Ocorre que o problema não está na agressão sofrida pela mulher, mas em quem tem legitimidade para fazê-lo, pois entende que essa é uma atribuição e um direito dele: “Na subida do morro/ me contaram que você bateu na minha nega/ Isso não é direito/ Bater numa mulher que não é sua”.<sup>34</sup>

Além de trazer à tona as violências físicas a que são submetidas as mulheres, os trechos das músicas salientam a ideia da mulher-objeto, que pode ser possuída por algum homem: “Se essa mulher fosse minha/ Apanhava uma surra já-já/ Eu lhe pisava todinha/ Até mesmo eu lhe dizer chega”.<sup>35</sup>

A mulher “onírica”, terceira categoria de Berlinck, representa o dever/ser mulher. É o arquétipo da mulher, conforme os critérios pré-estabelecidos pelos homens. É o ponto de partida de toda comparação. É o que se vê em Amélia. Há também o estabelecimento de um padrão estético de corpo – imposto com maior perversidade às mulheres negras.

Seja em qualquer destas categorias, as letras de samba tornam-se uma prática discursiva pelo meio da qual se constrói um sentido e um destino social à mulher: a submissão ao homem, a perda da dignidade, do corpo e de sua condição de ser humano com identidade própria.<sup>36</sup>

É que essas narrativas se consolidam em uma importante dualidade: ao mesmo tempo em que retratam a realidade da vida de mulheres, que é construída por violência e sujeição, essas letras difundem esses padrões, dando-lhes um teor de normalidade.

### 3 Análise do discurso do samba

Tem-se, portanto, a invisibilidade da produção musical das mulheres no samba e, ao mesmo tempo, a padronização de violência e submissão cantada nas letras de samba. E aí questiona-se: qual é o papel da memória discursiva destas letras de samba em relação às mulheres?

---

33 Manoel Tosta Berlinck, *Sossega leão!* Algumas considerações sobre o samba como forma de cultura popular, São Paulo, Contexto, 1976.

34 Ribeiro Cunha; Geraldo Pereira, “Na subida do morro”, 1952.

35 SILVA, José Barbosa da, “Já-já”.

36 Ana Maria Martins Amorim, *A mulher e o samba: violência cantada*, Brasília, Padê, 2009.

Na análise de discurso, a memória é tratada como um interdiscurso. Isto é, há um já-dito que sustenta tudo aquilo que foi dito. Há uma relação entre o já-dito (que é a memória do dizer, o interdiscurso) e o que está sendo dito. O interdiscurso refere-se àquilo que já foi dito e foi esquecido.<sup>37</sup>

É que são a partir de discursos que são construídos e transformados limites em muros essencialistas, especialmente quando sugerem condições naturais e divinas para fazê-los imóveis às mãos humanas. São muros que estabelecem a forma de convivência entre as pessoas e constituem existências, a partir da sociabilidade que funda e justifica a (inter) subjetividade. Esses mesmos muros prendem a vida e a imobilizam em espaços de estagnação, produzindo exclusão, exploração, racismo, classicismo, sexismo. A partir do mesmo argumento, o suspeito discurso disfarça os limites e se funda em sentimentos amorosos românticos, como se não fossem o resultado de ideias que nos prendem em uma comodidade viscosa, nos desresponsabilizando do que vamos construindo como sociedade.<sup>38</sup>

As condições de comunicação possuem natureza social – não individual, e naturalmente se vinculam às estruturas sociais. É que um produto ideológico, assim como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo, faz parte de uma realidade; e, mais do que isso, retrata outra realidade, que lhe é exterior. Todos os produtos ideológicos são signos que traduzem alguma representação: símbolo religioso, fórmula científica, forma jurídica.<sup>39</sup>

A rigor, as formas com que as pessoas se comunicam modelam-se a partir de valores que identificam um determinado sistema ou programa de pensamento. Quer dizer, os sistemas são complexos de distintas variáveis em interação que são caracterizados pelos valores passados por operações de comunicação.<sup>40</sup> E a partir dos discursos manifestados por alguém, é possível constatar quais os princípios ou as convicções que o sujeito adota. É o que resolve o paradoxo de certo e errado ou distingue o que se deve ou não fazer. Mas também é a partir dessas concepções que são transpassadas as relações de poder e legitimadas formas de convivência que podem ser tanto inclusivas quanto exclusivas.

Os elementos culturais contemplam necessariamente as questões que envolvem as linguagens e os signos. Quer dizer, controlam a criação e reprodução das estruturas sociais: podem disseminar ideais violentos e padrões limitadores e excludentes como se fossem naturais, tal qual podem propagar ideais de liberdade e equidade.

Se pensarmos nos signos usados para marcar corpos, concluiremos que a mulher é o ser marcado para servir ao mundo de privilégio patriarcal. Sob o signo do capitalismo, criou-se um devir-mulher, assim como foi criado um devir-negro, no sentido de uma marcação com o objetivo da escravização.<sup>41</sup> Há, aí, o império significativo de localizar a mulher como um recurso humano, em que, dela, se demanda o máximo, em uma escala produtivista; assim, ela será o recurso humano responsável pela produção e pela reprodução (procriação), devendo ser utilizada no seu potencial. Logo, seu corpo deve ser instrumento de manutenção de ordem, para a existência do corpo masculino, e de procriação de vida, que garantirá outros recursos humanos ao sistema.<sup>42</sup>

A criação de uma identidade previamente estabelecida, a normalização de comportamentos indicados para um determinado padrão e a invisibilidade generalizada que se deu à produção musical do samba das mulheres reflete-se no olhar dominante das relações de poder, em que se atribui defeitos e qualidades. À medida que determinada conduta é determinada como “normal e correta” ou, por outro lado, “errada e desviante”, há a repressão e sanção com a mesma força com a qual é criado esse esquema de simbologias. Então, ao mesmo tempo em que esse discurso neutro confere normalidade a determinados comportamentos – neste caso, violentos -, também suprime a humanidade de outras ações. É nítido que são produzidas intencionalmente situações de anormalidades ou de pecado.<sup>43</sup>

Esta é a leitura conferida por Foucault ao explicar que o discurso tido como universal é resultado da construção da articulação das regras de poder e da fluidez das práticas discursivas. Nesse aspecto, Foucault tomou como partida um texto de Nietzsche que diz que:

37 Margarita Pisano, *O triunfo da masculinidade*, São Paulo, 2017.

38 Margarita Pisano, *O triunfo da masculinidade*, São Paulo, 2017.

39 Mikhail Bakhtin, *Marxismo e filosofia da linguagem* (Versão eletrônica consultada em 13 de abril de 2018 em [http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Bakhtin\\_Marxismo\\_filosofia\\_linguagem.pdf](http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Bakhtin_Marxismo_filosofia_linguagem.pdf)).

40 Grazielly Alessandra Baggenstoss (Org.), *Direito das Mulheres*, Rio de Janeiro, Lumen Juris, 2017.

41 Márcia Tiburi, *Feminismo em comum: para todas, todes e todos*, Rio de Janeiro, Editora Rosa dos Tempos, 2018.

42 Silvia Federici, *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva* (trad. Coletivo Sycorax), São Paulo, Elefante Editora, 2017.

43 Grazielly Alessandra Baggenstoss (Org.), *Direito das Mulheres*, Rio de Janeiro, Lumen Juris, 2017.

Em algum ponto perdido deste universo, cujo clarão se estende a inúmeros sistemas solares, houve, uma vez, um astro sobre o qual animais inteligentes inventaram o conhecimento. Foi o instante da maior mentira e da suprema arrogância da história universal.<sup>44</sup>

Há também a passagem no final do primeiro discurso de *A genealogia da moral* em que Nietzsche se refere a essa espécie de grande fábrica, de grande usina, em que se produz o ideal. O ideal não tem origem. Ele foi inventado, fabricado, produzido por uma série de mecanismos.<sup>45</sup>

Daí porque se encontra em Nietzsche a ideia de que o conhecimento é o que há de mais generalizante e de mais particular. O conhecimento esquematiza, ignora as diferenças, assimila as coisas entre si e isto sem nenhum fundamento em verdade.<sup>46</sup>

Quando se conhece um discurso como verdade universal, sempre há também um desconhecimento por todas as particularidades e especificidades de todos os indivíduos.

Eis, portanto, como através dos textos de Nietzsche se restitui não uma teoria geral do conhecimento, mas um modelo que permite abordar o objeto destas determinações: o problema da formação de certo domínio de saber a partir de relações de forma e de relações políticas na sociedade.<sup>47</sup>

Isto é, quando se passou a considerar um discurso como universal, inventou-se um padrão que tem alguma finalidade. Criou-se (uma variação do verbo inventar) um modelo que determina quem são os indivíduos desejáveis e os que não são. Esse padrão serve para algo e para alguém. É um discurso que exprime um poder.

Em Foucault<sup>48</sup>, compreende-se como o poder atua de forma a controlar sujeitos enquanto indivíduos e como coletivos, a partir da biopolítica, implantada em sociedades disciplinares. A biopolítica, neste prisma, confere a docilização dos corpos dos sujeitos, a fim de que se tornem componentes de fácil moldagem a uma determinada lógica. Para tanto, um dos mecanismos utilizados é a articulação da vida social em binarismos, especificamente entre um modelo a ser seguido e uma configuração (de existência, de comportamento, de interação) a ser evitada.

Foucault, assim, vai analisar o poder como uma conduta que forma uma determinada inteligibilidade. Assim, sem vinculação necessária com força repressiva, é eficaz porque representa um efeito do discurso e não se situa na posse de alguma pessoa. Diante disso, a ocorrência de práticas culturais e institucionais devem ser analisadas como produtoras do sujeito social, cuja definição sofrerá efeito com eventuais mudanças na sociedade, que originaram outros discursos a partir de práticas e saberes. São esses discursos que produzem o sujeito da sociedade ocidental contemporânea, que se perfaz em um indivíduo com desejos, pensamentos, peculiaridades e autonomia monitorada pela consciência – que, por sua vez, contém elementos de inteligibilidade de reconhecimento de corpos e comportamentos advindos do meio social. Assim, o controle não necessariamente será pelo recurso à força.

Em tal panorama, veja-se: a docilização dos corpos permanece, mas não mais a partir da disciplina das instituições, mas pela voluntariedade dos sujeitos em seus meios, que interiorizam o controle, organizando a vida e controlando-a de modo onipresente.

A análise do discurso do samba e do funcionamento de sua linguagem é fundamental, enquanto uma manifestação cultural que permeia significados. Fica ainda mais evidente quando se compreende essa criação enquanto uma decisão estética e política, que representa o coletivo.

Daí porque se diz que as canções de samba e as narrativas que são contadas sobre o histórico deste gênero musical constituem uma documentação com grande potencial para a revelação de subjetivação de sentimentos. E mais: um poderoso controle de poder das camadas mais pobres da sociedade, que é onde o samba se difundiu. É que a formação imaginária das mulheres, a partir das letras de samba, constitui a identidade das mulheres num contexto mais amplo, marcada por signos de poder.

Se por um lado, o compositor captava, reproduzia e explorava representações que circulavam elementos de uma experiência social vivida; por outro, o seu público incorporava, rejeitava, resistia a certas ideias e sentimentos e ressentimentos expressos pelo compositor. O cantar estabelece uma troca, uma sintonia entre o cantor e seu público.<sup>49</sup>

---

44, Michel Foucault. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: Editora Nau, 2005.

45, Michel Foucault. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: Editora Nau, 2005.

46 Idem.

47 Idem.

48, Michel Foucault, *Microfísica do poder*, Rio de Janeiro, Graal, 1978.

49, Maria Izilda S. de Dolores Duran Matos, *Experiências boêmias em Copacabana*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1997.

E, num contexto temporal mais amplo, a forma como é contada essa história, conferindo invisibilidade às produções das mulheres sambistas, reitera e reproduz essa masculinidade hegemônica, que violenta as mulheres de tantas formas.

#### 4 Considerações finais

O diálogo do samba com poesia, com os corpos e com a sociedade, por um lado, reproduz um campo profundo de conhecimentos e experiências negras de resistência; mas, por outro lado, representa a predeterminação de um padrão estético para os corpos – principalmente às mulheres negras –, um arquétipo de mulher marcada por subjugação e a renegação da produção musical manifestada pelas mulheres sambistas na origem do samba, reduzindo-as à condição de invisibilidade. Forma-se, então, a dualidade de opressor e oprimido dentro dos mesmos sujeitos.

Essa leitura é possível em virtude de o samba tornar música aquilo que é vivenciado na materialidade e constituído no campo relacional dos autores. A construção e a reprodução de tais letras, ainda, reforçam a imagem mencionada. Assim, o samba funda e é fundado por tais discursos.

Em um plano do contexto comunitário, conclui-se: como forma de manutenção e reprodução do poder (dos homens sob as mulheres), dá-se às mulheres exclusivamente os papéis de inspiração de pano de fundo das letras, em que se limitam as estéticas dos corpos e criticam-se seus comportamentos.

Numa perspectiva sistêmica, vê-se a influência do contexto social atingindo as letras de samba e, ao mesmo tempo, a proliferação de padrões sociais discriminatórios contra as mulheres a partir dessas mesmas letras.

## A Paródia a Cláudia de Campos

João Paulo Duque Löbe Guimarães

1. Cláudia de Campos foi uma escritora reconhecida no seu tempo, como o atestam as notícias publicadas em inúmeros jornais e revistas. No entanto, não faz parte do cânone literário português, talvez por ter produzido uma literatura considerada menor. Não pretendemos analisar a obra literária da escritora, embora nos interesse a sua notícia biográfica, referindo a sua obra publicada, por forma a podermos contextualizar a nossa análise.

Tendo sido várias vezes referida n'A *Paródia*, como indicaremos a seguir, o maior destaque que obteve neste jornal satírico de Rafael Bordalo Pinheiro e de seu filho Manuel Gustavo, foi precisamente na anedota ilustrada com uma caricatura que iremos analisar, tentando compreender a presença de estereótipos de género nesta representação. Para o efeito, recorreremos à análise de discurso como ato humorístico,<sup>1</sup> à Teoria Geral do Humor Verbal (TGHV), à Análise Crítica do Discurso (ACD) e à Imagologia como análise das representações do outro<sup>2</sup> e, neste caso, da outra (a mulher). A nossa opção foi a de aplicar cada método de análise separadamente, reservando a sua interpretação integrada para as considerações finais. Cremos que essa opção permitirá aprofundar cada uma das técnicas que, embora diferentes, podem apresentar características e resultados semelhantes.

2. Maria Cláudia de Campos Matos, conhecida como Cláudia de Campos, foi uma escritora e feminista sinesense (1859-1916). Era filha de Francisco António de Campos (proprietário rural e sócio de Frederico Biester, industrial da cortiça) e de Maria Augusta Palma de Campos. Teve uma irmã mais nova, Maria Augusta.<sup>3</sup> Ambos os progenitores dominavam as línguas estrangeiras, nomeadamente o inglês e Cláudia foi esmeradamente educada, desde cedo tomando contacto com as literaturas inglesa e alemã. As empresas de Biester, do pai de Cláudia, do conde do Bracial e de Samuel Edwards Pidwell<sup>4</sup> eram as maiores da região e as famílias viviam em sumptuosas mansões com vista para a baía de Sines. Cláudia conviveu na infância com as filhas e os filhos de Samuel e de Charles Pidwell, seu irmão, frequentando a excepcional biblioteca desta família. Mais tarde, foi enviada para Lisboa, onde estudou numa escola inglesa, completando a sua formação nesta língua.<sup>5</sup>

Cláudia casou aos 16 anos com Joaquim Ornelas e Matos, tendo-se estabelecido na capital. Embora tenha tido dois filhos, separou-se judicialmente em 1888 e a filha foi educada por ela. Cláudia era detentora de uma fortuna que lhe permitiu dedicar-se às letras.<sup>6</sup> Assim, publicou um livro de contos, *Rindo...* (1892) e o romance *Último Amor* (1894).<sup>7</sup> O estudo crítico *Mulheres: ensaios de psicologia feminina* (1895) foi, porventura, o seu livro mais feminista, pois nele discutiu a obra e a vida de personalidades e escritoras femininas que procuraram contrariar o destino doméstico que lhes estava reservado, conseguindo construir obras literárias,<sup>8</sup> como a Condessa de La Fayette, Mme de Staël, Josephine Neuville, Carmen Sylva, Esther Stanhope e Charlotte Brontë, de quem terá recebido uma influência sem paralelo, que ela própria admitiu.<sup>9</sup>

---

1 Patrick Charaudeau, "Des Catégories pour l'Humour?", in *Questions de communication* 10, n. 2 (2006), pp. 19–41.

2 Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, 2a (Lisboa, Portugal: Editorial Presença, 2001); Jean-Marc Moura, "Imagologie / Social images", in DITL/ Dictionnaire International des Termes Littéraires, 1 de Novembro de 2012, [https://web.archive.org/web/20121101195835/http://www.flsh.unilim.fr:80/ditl/Fahey/IMAGOLOGIESocialimages\\_n.html](https://web.archive.org/web/20121101195835/http://www.flsh.unilim.fr:80/ditl/Fahey/IMAGOLOGIESocialimages_n.html).

3 Francisco Pastor, ed., "D. Cláudia de Campos", in *Almanach Illustrado de 1894* (Lisboa, Portugal: Companhia Nacional Editora, 1893), p. 11.

4 Alberto Raposo Pidwell Tavares, conhecido como o poeta Al Berto, foi descendente desta família.

5 Margarida Esteves Pereira, "Romancing female identity: the influence of Jane Eyre on Portuguese women's novels", in *Loving against the odds: women's writing in English in a European context*, 2006, pp. 141–52.

6 Op. Cit. Pastor, "D. Cláudia de Campos".

7 Estes dois livros esgotaram as suas edições cf. "D. Cláudia de Campos", in *O Ocidente: revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*, 10 de Outubro de 1903, sec. Capa..

8 Isabel Lousada e Sandra Patrício, "Introdução ao romance Ele", in *Ele*, 3a, Sines, Câmara Municipal de Sines, 2016, pp. 11–20.

9 Op. Cit. Pereira, "Romancing female identity: the influence of Jane Eyre on Portuguese women's novels".

Seguiram-se *Soror Mariana Alcoforado* (1896), os romances *Esfinge* (1897) e *Ele* (1899), além do estudo *A Baronesa de Staël e o Duque de Palmela* (1901). Deixou, ainda, um manuscrito inédito intitulado *Shelley*,<sup>10</sup> um ensaio sobre o famoso poeta inglês.<sup>11</sup>

Foi reconhecida no seu tempo, embora nunca tenha integrado o cânone da literatura portuguesa da época, aliás como a quase totalidade das mulheres portuguesas dessa altura<sup>12</sup>. Escreveu para o *Almanaque das Senhoras*, de Guiomar Torrezão, entre outras publicações, como *A Leitura: magazine literário*; envolveu-se numa polémica com Maria Amália Vaz de Carvalho sobre a Baronesa de Staël,<sup>13</sup> justificando-se a Carolina Michäelis de Vasconcelos<sup>14</sup>. Recebeu críticas positivas em França, destacando-se a sua paixão pela Inglaterra, mas também a sua raça latina.<sup>15</sup>

Defendeu a educação como meio de emancipação da mulher, sendo mais reformista do que revolucionária, a par de outras mulheres do seu tempo, como a própria Guiomar Torrezão e Maria Amália Vaz de Carvalho.<sup>16</sup> Chegou a fazer parte de duas associações feministas, em 1906.

3. Cláudia de Campos foi homenageada por uma caricatura de Rafael Bordalo Pinheiro no seu jornal *O António Maria*, em 26-07-1895<sup>17</sup> e foi caricaturada n' *A Paródia*, em 1900, pelo seu filho Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro, acompanhando uma anedota, que analisaremos a seguir. O seu nome surgiu mais vezes neste jornal: no n.º 42, de 1900, nas *Interviews da Paródia (Com o Sr. Dr. Fialho D'Almeida)* e no n.º 48, *A Aliança Inglesa (Opiniões Insuspeitas)*; no n.º 54, de 1901, nas *Notas e Impressões* e no n.º 56 nas *Histórias de Galegos*<sup>18</sup>; finalmente, em 1904, na *Paródia -Comédia Portuguesa* n.º 60, num artigo intitulado *O outro sexo*.

A caricatura publicada n' *A Paródia* n.º 29, de 1 de agosto de 1900, na página 231, tem o título *Um Dito* e é da autoria de Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro. Cláudia de Campos (Colette<sup>19</sup>), com um olhar de profundo tédio, é representada languidamente sentada num *boudoir*, maquilhada e penteada, com um longo vestido muito na moda de então, como ela aparece nas suas representações fotográficas. A pose, o vestuário e a maquilhagem remetem para uma aparência distinta e fortemente estetizada. Ou seja, a imagem da mulher fatal da época. A cauda do vestido, nomeadamente, lembrando a da serpente sedutora do *Livro do Génesis*, reforça esta imagem maléfica. Aparentemente, a transmissão desta imagem de malignidade não era o objetivo da caricatura: tratava-se da maneira de vestir das mulheres fatais da época, bem exemplificada por Sarah Bernhardt. A fatalidade é, evidentemente, a do homem que se rende aos seus encantos, como um destino sacrificado no altar da Espécie.<sup>20</sup>

Adulada por todos, nesta caricatura Cláudia Campos acaba por representar também um ideal de vida que pode ser considerado sinónimo de êxito, de luxo e prazeres que permite todos os excessos.

10 Foi publicado um capítulo deste livro inédito em 1911 n' *O Jornal da Mulher* Cláudia de Campos, "Shelley Pessimismo e Simbolismo (de um livro inédito)", in *O Jornal da Mulher*, 20 de Fevereiro de 1911, sec. Senhoras em evidência..

11 Gabinete da Presidência da Câmara Municipal de Sines, "Cláudia de Campos Medalha de Mérito Municipal no 21", Câmara Municipal de Sines, 1995.

12 Ressalve-se que o génio artístico, nesta época, era considerado como exclusivamente masculino. Às mulheres, no campo das artes, estavam reservados papéis de intérpretes, nomeadamente, na música, na dança e no teatro. cf. Georges Duby e Michelle Perrot, *História das Mulheres no Ocidente*, vol. 4: O Século XIX, 5 vols., Porto, Portugal, Edições Afrontamento, 1994.

13 A polémica foi reproduzida nas cartas que Cláudia de Campos endereçou a Carolina de Michäelis, dando conta da sua visão sobre Mme de Staël, divergente da de Maria Amália. Também se queixava da hostilidade que esta manifestara a seu respeito desde que iniciara a carreira literária (Delille, 2012).

14 Maria Manuela Gouveia Delille, "Sobre a questão feminina e a figura de Madame de Staël: duas cartas inéditas de Cláudia de Campos para Carolina Michäelis de Vasconcelos", in *Sobre a questão feminina e a figura de Madame de Staël: duas cartas inéditas de Cláudia de Campos para Carolina Michäelis de Vasconcelos*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012, pp. 437-71, [https://doi.org/10.14195/978-989-26-1164-8\\_26](https://doi.org/10.14195/978-989-26-1164-8_26).

15 Juliette Adam, *Oeuvres complètes de madamme Adam (Juliette Lamber)*. XX, *La patrie portugaise : souvenirs personnels*, 1896, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5809761t>.

16 Ana Maria Costa Lopes, *Imagens da Mulher na Imprensa Feminina de Oitocentos. Percursos de Modernidade*, Lisboa, Portugal, Quimera, 2005.

17 Na secção *Bibliografia*, referindo a edição do seu livro *Mulheres*, assinado como Colette. Já antes tinha sido referida a publicação de *Último Amor*, em 19-02-1894, também com uma pequena caricatura. *A Paródia* informava que recebia as novas publicações na sua redação, que seriam oferecidas a Rafael.

18 *A Paródia* afirmou mesmo ter recebido uma carta comovedora de D. Cláudia de Campos sobre as histórias de galegos.

19 Era o pseudónimo que Cláudia de Campos, por vezes, usava e, também, pseudónimo de uma escritora francesa, Sidonie-Gabrielle Colette (1873-1954).

20 Mirelle Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale; textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Bernard Grasset, 1993.



Figura 1: Um Dito

A técnica de caricatura utilizada é da ampliação, visto que o nariz de Cláudia aparece humoristicamente acentuado e a forma de caricaturar é direta. Tem uma clara relação iconotextual com a anedota, como veremos a seguir, até porque tanto o *boudoir* como a pose da escritora são exatamente iguais ao que nela são descritos.

Como ato humorístico,<sup>21</sup> este objeto híbrido de anedota ilustrada por uma caricatura tem um locutor (ou dois, caso a anedota seja de outro autor) que é Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro, caricaturista. O destinatário é o leitor, maioritariamente masculino e o alvo é a pessoa de Cláudia de Campos. A temática é da vida pública, visto que a escritora era uma personalidade com notoriedade. Aqui podemos questionar se é legítimo o humor sobre a *vaidade* da escritora,<sup>22</sup> o que poderá criar um estereótipo de género relacionado com a beleza da mulher, nomeadamente da mulher fatal. Não se tratando de humor negro, não deixa de ter algumas características misóginas, embora na época fosse uma honra ser caricaturado por Bordalo ou, no caso, no seu jornal, pois esse facto contribuía bastante para a notoriedade da pessoa retratada. Assim, teremos de condicionar a classificação de misoginia à própria época em questão que, nessa sim, estava profundamente presente.

Quanto aos procedimentos linguísticos utilizados na anedota, há uma alusão a uma implícita vaidade da escritora, ao incluir-se a si própria no conjunto das duas mulheres verdadeiramente bonitas. Esta alusão poderá remeter para uma intertextualidade, no sentido de que era conhecida pelo público a elegância da escritora. Também parece ser importante para esta conhecer o nome da rival.

Em relação aos procedimentos discursivos de enunciação, realça-se a ironia, sendo muito relevante o não-dito, porque a vaidade nunca é referida, apenas é implícita à resposta de Cláudia de Campos, fazendo-se um julgamento negativo acentuado pela própria caricatura. A ironia é, ainda, acentuada com a utilização de sinais como as aspas que abrem as falas das personagens, considerando que estas teriam realmente sido proferidas. Pelo menos, são expressas como se efetivamente tivessem sido ditas. Esta anedota ilustrada é, também, uma sátira, ao visar a vaidade da escritora, deformando-a e ridicularizando-a. Assim, utiliza a *wit* nos ditos dos personagens, que criam o jogo de palavras que redundna na *punchline* e a redução do estatuto da escritora ao papel de mulher vaidosa. Finalmente, quanto aos efeitos do humor há, claramente, uma convivência lúdica entre

21 Op. Cit. Charaudeau, "Des Catégories pour l'Humour?".

22 Cláudia assumia que a fealdade tinha de ser suportada pela mulher, mas não aceite. Demonstrou distância relativamente à escritora George Eliot, que era assumidamente feia, o que constituía uma assustadora marca de antifeminismo para a alentejana cf. Pereira, "Romancing female identity: the influence of Jane Eyre on Portuguese women's novels".

os autores e os leitores, partilhando uma visão deslocada do mundo, neste caso de teor humorístico. Este efeito tem características extremamente misóginas, pela importância que dá à vaidade feminina em detrimento da obra literária de Cláudia de Campos.

Em termos da TGHV de Attardo e Raskin, consideram-se seis parâmetros que vão constituir os Recursos de Conhecimento e que devem seguir uma hierarquia. O primeiro é a oposição de *scripts*, neste caso é o *script real*, que é o facto referido pelo poeta de só existirem duas mulheres bonitas, o conjunto das mulheres bonitas e o *irreal*, que é o facto de Cláudia de Campos se considerar uma delas e parte desse conjunto. Esta oposição remete, ainda, a outro nível, para o *script bom*, que corresponde à ideia que se tinha na época das mulheres escritoras, que não seriam bonitas nem vaidosas e o outro *script* é o *mau*, considerando a escritora que é, não só bonita, mas também convencida e vaidosa. A anedota ilustrada é deliberadamente ambígua e é a *punchline*<sup>23</sup> que faz disparar o interruptor de um *script* para outro, provocando o riso, ao fazer o leitor voltar atrás e aperceber-se que uma interpretação diferente era possível desde o início, isto é, que as escritoras podem ser belas, como o atesta Cláudia de Campos. Neste caso, a *punchline* é a resposta inesperada da escritora. O segundo parâmetro é o mecanismo lógico, e podemos considerar que é o *garden path*, um fenómeno cujo efeito corresponde à interpretação errônea de sentenças ambíguas, utilizando manipulações daquilo que parece óbvio (as escritoras não serem bonitas) e criando um efeito cómico de surpresa (a revelação de Cláudia de Campos em como é verdadeiramente bonita), sendo o caminho que nos conduz a uma *punchline* inesperada e surpreendente, causando o efeito cómico. Quanto à situação, a atividade é o diálogo entre o poeta e a escritora sentada no seu *boudoir*. O alvo de uma anedota, normalmente, é alguém cujo comportamento estúpido se acredita ser natural e não necessitar de explicação. Assim, seria de crer que, na época, se sabia de antemão que Cláudia de Campos era vaidosa (ver nota 24) e que isso era uma característica negativa. O estereótipo de *burra* ou *idiota* é, geralmente, associado ao alvo da anedota; assim, poderemos considerar que era feita uma apreciação negativa à escritora por se achar bonita, sendo vaidosa. Como não era vulgar serem publicadas anedotas do mesmo género com alvos masculinos, estaremos, por um lado, perante uma discriminação do género feminino. Por outro lado, ao ridicularizar essa beleza que era tão apreciada e quase endeusada noutras representações e caricaturas, observamos uma atitude misógina do seu autor. O facto de este ser anónimo, pois a anedota não está assinada, ao contrário da caricatura que é de Manuel Gustavo, não isenta a responsabilidade editorial d' *A Paródia* em fomentar estereótipos de género e misoginia. Mas importa realçar que não é fundamental que o autor e o leitor da anedota acreditem no estereótipo, desde que o possam aplicar ao ato humorístico. A estratégia narrativa é uma charada, pois temos de descobrir a resposta à pergunta da escritora, desvendando a anedota. O último parâmetro é o da linguagem.<sup>24</sup> No caso de *Um Dito*, esta é não casual e tem uma camada adicional de significado humorístico que é determinado pelos outros parâmetros, como as estratégias narrativas. Saliente-se, ainda, no elemento da linguagem, a expressão “reclinando-se” que acentua a pose da escritora com o vestido que traz, quase como uma *diva* e mulher fatal.

Em termos de ACD, importa referir os tópicos, que são macroestruturas semânticas e têm significado global.<sup>25</sup> Neste caso, o tópico será *a vaidade de Cláudia de Campos* e as macroproposições serão: *só conheço duas mulheres verdadeiramente bonitas e uma das duas mulheres verdadeiramente bonitas é Cláudia de Campos*. Em relação aos significados locais, realça-se a escolha da palavra “reclinando-se” que já vimos anteriormente e “*boudoir*”, que acentuam a imagem da mulher fatal e langorosa. Quanto à relevância das estruturas *formais* subtis, é importante o que é excluído do texto, como a crítica à vaidade de Cláudia de Campos que é, apenas implícita ou pressuposta, realçando o efeito do humor. O uso do discurso direto e da sequência de pergunta-resposta justifica o próprio título *Um Dito* e a verosimilhança do diálogo, como se tivesse realmente ocorrido. Na realidade, não podemos verificar se terá realmente ocorrido ou se foi, apenas, uma espécie de *fake news* d' *A Paródia*. Por outro lado, realçamos o mecanismo lógico que já analisámos, anteriormente, e que revela a falácia da particularização da beleza da escritora, ajudando a construir um modelo tendencioso que propicia o humor.

4. O contexto global desta anedota ilustrada implica uma caracterização da sociedade portuguesa da época, nomeadamente, em termos dos direitos da mulher. Assim, era um período, em Portugal, em que se vivia no final da monarquia liberal, já corrupta e decadente. Apesar de ter sido uma época de grandes conquistas para

23 A *punchline* é o que aciona a passagem de um *script* para outro, revelando a sua oposição. É essencial para a anedota ter graça.

24 Salvatore Attardo e Victor Raskin, "Script theory revis(it)ed: joke similarity and joke representation model", in *Humor - International Journal of Humor Research* 4, n. 3-4 (2009): 293, <https://doi.org/10.1515/humr.1991.4.3-4.293>.

25 Teun A. van Dijk, *Discurso, Notícia e Metodologia*, 1a, 1 vols., Famalicão, Portugal, Campo das Letras - Editores, SA, 2005.



as mulheres, sobretudo ao nível do acesso à educação, a condição feminina ainda era de clara submissão a uma moral e um discurso misóginos, defendido mesmo pelos principais intelectuais da época.<sup>26</sup> Os direitos da mulher eram muito limitados, nomeadamente com a impossibilidade de votar, de se separarem sem permissão do marido, do reduzido acesso à educação e ao ingresso na maioria das profissões. Embora *A Paródia* se integrasse numa forma de contradiscurso ao poder instituído,<sup>27</sup> pelo seu papel de sátira política e social, Rafael e Manuel Gustavo não deixavam de pertencer à burguesia masculina da época, com os seus valores e preconceitos bem enraizados. O papel d' *A Paródia* é o de salvaguarda dos valores morais, ao criticar a vaidade da escritora, aliás um dos pressupostos da própria sátira. Em termos de cognição social, as normas pressupostas serão, nomeadamente, que as mulheres escritoras não devem ser vaidosas. Esta opinião revela assim valores misóginos muito em voga na sociedade portuguesa da altura.

Um aspeto final de bastante importância na ACD é a questão dos estereótipos que, aliás, são fundamentais no humor e na caricatura para que os leitores mais facilmente percebam a anedota ou a sátira. Estando provado que as representações sociais condicionam o processamento da informação social, a utilização de estereótipos facilita a reprodução da informação, em geral. Assim, os leitores tenderão a fundamentar-se em informação geral baseada nos estereótipos quando uma informação mais detalhada não estiver disponível. Deste modo, o estereótipo de género associado à anedota ilustrada, uma representação humorística da mulher fatal, poderia ser facilmente entendida pelos leitores, associando esta imagem a Cláudia de Campos.

A pouca importância dada a *Um Dito* na paginação d' *A Paródia* (ocupa um pequeno espaço de uma página menor) revela uma secundarização da voz feminina de Cláudia de Campos que propicia a reprodução de atitudes e de ideologias que legitimam a dominação masculina. Esta legitimação é, aliás, reforçada pela sátira à escritora e à sua vaidade, desprezando os seus valores literários. A imagem de Cláudia é, assim, parcial, descrevendo a escritora, apenas, como uma mulher fútil. Não se pode, no entanto, salientar que o objetivo era humorístico e uma paródia à escritora, ainda assim dando-lhe visibilidade nas páginas do semanário e demonstrando o reconhecimento pela sua notoriedade.

As mulheres eram vistas como um exogrupo, tal como a Imagologia o define, como uma estrangeira no mundo misógino e masculino da *Belle Époque*. Para finalizar a nossa análise, importa referir que estes elementos estrangeiros femininos eram representados perante a opinião pública, como nesta anedota ilustrada, com recurso a estereótipos como representações sociais hoje consideradas polémicas da mulher. Esta imagem revela o espaço ideológico e cultural no qual o autor e o público se situam: este espaço n' *A Paródia* era, ainda, o da dominação masculina. Aliás, todos os seus colaboradores eram homens e também a maioria dos seus leitores. O aspeto redutor do estereótipo diminui a personagem que é assim representada, no caso a escritora Cláudia de Campos, cuja importância literária ou cultural é totalmente ignorada neste caso, se bem que implícita pela sua notoriedade. Esta análise sob o prisma da Imagologia permite, assim, justificar as ações do endogrupo e, portanto, aferir dos seus preconceitos misóginos. A representação da "outra" é, assim, tributária duma certa opção ideológica. Além disso, se esta imagem da mulher revela, por um lado, uma apropriação da sua imagem, integrando-a no imaginário coletivo (o que é acentuado pela utilização de estereótipos), também afirma o seu afastamento e marginalização<sup>28</sup> pois, como vimos, não eram comuns as representações de homens com os mesmos objetivos.

Esta análise imagológica da alteridade também confirma que o *eu* (Manuel Gustavo, o autor da anedota, o poeta, o homem de 1900 em geral) não existe sem a *outra*<sup>29</sup> (Cláudia de Campos, a escritora de 1900, a mulher em geral). Este relacionamento, como hoje sabemos, não era pacífico, tal como o atestam as posições antagónicas de intelectuais da época como Ramalho Ortigão e Eça de Queirós,<sup>30</sup> que defendiam o papel da mulher como esposa e dona de casa e as feministas emergentes, ainda que timidamente, de que Cláudia de Campos fazia parte. Esta anedota ilustrada pode assim ser entendida como reveladora duma oposição subjacente na época, entre duas visões opostas do papel da mulher na sociedade. Não deixa de ser curioso que a personagem principal de *Ele*, romance considerado autobiográfico de Cláudia de Campos, represente uma mulher livre e com uma cultura muito acima da média, sempre elegantemente vestida e de maneiras

26 Op. Cit. Lopes, *Imagens da Mulher na Imprensa Feminina de Oitocentos. Percursos de Modernidade*.

27 Richard Terdiman, *Discourse/Counter-Discourse: The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-Century France*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1989.

28 Daniel-Henri Pageaux, "Recherches sur l' imagologie: de l'Histoire culturelle à la Poétique", in *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, n. 8, 1995, p. 135.

29 Maria João Simões, "Cruzamentos teóricos da imagologia literária: imagotipos e imaginário", in *Imagotipos Literários: Processos de (Des) Configuração na Imagologia Literária*, 2011, pp. 9–53.

30 Op. Cit. Lopes, *Imagens da Mulher na Imprensa Feminina de Oitocentos. Percursos de Modernidade*.

superiores, ilustrando um modelo da mulher burguesa mundana da época, embora com questionamentos morais muito associados ao catolicismo dominante.

5. Em resumo e concluindo:

Os diferentes métodos de análise permitem-nos afirmar que a anedota ilustrada d' *A Paródia* sobre Cláudia de Campos é um ato humorístico que contém diversos aspetos preocupantes ao nível da misoginia e da discriminação de género. No entanto, as mesmas análises permitem-nos referir que o ato humorístico assenta, à partida, em estereótipos vigentes na época. Esse facto facilitaria, de modo muito conveniente, a compreensão imediata e a cumplicidade dos leitores d' *A Paródia*, cuja literacia visual e humorística se fundamentaria, evidentemente, na ideologia e cosmovisão burguesa da época.

## Menina e Moça, pioneira na questão de género

João Pedro Góis

Não sendo muito extensa, a obra de Bernardim Ribeiro encerra um manancial de inovação digno de registo. De entre a sua obra, centramo-nos na que será talvez a sua peça mais emblemática, a *Menina e Moça*, novela que à época teve três edições, que se depreende todas póstumas. A primeira edição foi a de Ferrara (1554), pela mão de Abraão Usque, judeu português exilado em Itália, sob o título de *História de Menina e Moça*. Na segunda edição (Évora, 1557), a obra surge com o título de *Livro das Saudades* e aqui o texto apresenta algumas diferenças assinaláveis relativamente à edição de Ferrara, quanto a estrutura, extensão, pontuação, léxico, ortografia e sintaxe. A terceira edição é produzida na cidade de Colónia em 1559, recuperando o nome original, mas em cuja redação são introduzidos alguns ajustamentos, tornando o texto aparentemente mais conforme à doutrina católica. Conhecem-se duas obras manuscritas do texto, a primeira encontrada em Antuérpia e que se encontra hoje depositada na Biblioteca Nacional de Lisboa e uma outra surgida na Real Academia de la Historia de Madrid. No confronto entre ambas, identificam-se flutuações ortográficas e semânticas, pelo que não é elementar classificar alguma delas como mais genuína, embora a generalidade dos estudiosos de Bernardim Ribeiro entenda hoje que a edição de Ferrara deverá ser considerada a mais fidedigna.

A *Menina e Moça* suscita diversas questões e convida à problematização de variadas temáticas. Com o presente ensaio propomos uma leitura talvez menos imediata do texto enquanto objeto de análise e que consiste numa abordagem da *Menina e Moça* na perspetiva do discurso de género, como obra pioneira na afirmação da condição feminina, introduzindo crítica de práticas e representações discriminatórias.

*Porque dos homens foram todos os pensamentos descobertos só às mulheres por segredo especial*<sup>1</sup>

Há uma longa tradição de estudos sobre a *Menina e Moça*, globalmente focando as “linhas mestras da temática lusófona: a melancolia, o exílio, a viagem”,<sup>2</sup> destacando-se, de entre os vários autores, Helder Macedo,<sup>3</sup> que identifica na obra uma pluralidade de níveis exegéticos, apontando para as perspetivas da mística, da metafísica, da cabalística e do judaísmo. Sem prejuízo desse riquíssimo acervo, a novela revela ainda um carácter relevante e inovador no contexto da história da literatura portuguesa. Entre outros aspetos, aos quais não daremos maior relevo nas linhas que se seguem, não pode deixar de ser referido o seu importante contributo para língua portuguesa. Tanto quanto sabemos, Bernardim Ribeiro foi precursor da introdução da *saudade* na literatura portuguesa, sendo, aliás, reconhecido como aquele que fixou este conceito identitário fundamental da alma lusitana, usando, pela primeira vez, a grafia atual do termo e assentando o seu significado associado à dor da partida: “Quantas donzelas comeu já a terra com as soidades que lhe deixaram cavaleiros, que comeu outra terra com outras soidades?”<sup>4</sup>

Tal como afirmado, afigurou-se particularmente estimulante reler a *Menina e Moça* e analisar a obra na perspetiva das diferenças entre homens e mulheres, no que se refere aos respetivos papéis sociais e consequentes comportamentos daí esperados, contrastando com os atos efetivamente praticados por cada qual. Não foi sem espanto que a leitura da *Menina e Moça* foi revelando uma série de questões associadas à condição feminina, o que parece constituir um passo pioneiro para suscitar a discussão em torno de um conjunto de matérias que hoje enquadrámos genericamente nas chamadas problemáticas de género. Este revelou-se, pois, um interessante fio condutor da nossa leitura. “Isto é assaz para as tristes das mulheres, que não temos remédios para o mal, que os homens têm. Porque, o pouco tempo que há que vivo, tenho aprendido que não há tristeza nos homens, só as mulheres são tristes”.<sup>5</sup>

Antes, porém, façamos um breve enquadramento da obra. Trata-se de um longo canto em tom melancólico, explorando a ausência da pessoa amada e a fatalidade do amor impossível (“nunca me veio mal nenhum que

---

1 Bernardim Ribeiro, *História de Menina e Moça*, coord. Carlos Reis, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015, p. 155.

2 Tatiana Pequeno, “Acessos, sentidos e significados para *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro”, *Em Tese*, Belo Horizonte, vol. 19, n.º 3, set.-dez. 2013, pp. 42-53.

3 Helder Macedo, *Do Significado Oculto da Menina e Moça*, Lisboa, Guimarães Editores, 1999.

4 Bernardim Ribeiro, *Op. Cit.* pp. 68-69.

5 Bernardim Ribeiro, *Op. Cit.*, p. 67.

eu já não andasse em busca dele”<sup>6</sup>), de que resulta uma dramatização da solidão e da tristeza (“meus olhos que nunca foram fartos de me mostrarem mágoas”<sup>7</sup>). Esta é uma novela *sui generis*, não facilmente reconduzível somente a um género literário, uma vez que comporta elementos de sinal distinto, que permitem aproximá-la de diversos géneros. Se, por um lado, o ambiente bucólico e a forte carga sentimental, tal como a análise dos afetos e os efeitos do enamoramento, permitem aproximá-la do género pastoril (“os pastores, tangendo as suas flautas”<sup>8</sup>), não é menos verdade que as recorrentes referências ao código da cavalaria e à nobreza dos comportamentos esperados das personagens, autoriza a sua identificação com as novelas de cavalaria (“histórias de donzelas que ficaram chorando por cavaleiros que se iam”<sup>9</sup>).

O tempo da ação não é muito definido (“antes tudo havia muito tempo, como há”<sup>10</sup>), é um momento abstrato ou, melhor dizendo, uma sequência de momentos, sendo possível identificar, no desenrolar da narrativa, unidades de tempo distintas, algumas subsequentes e outras perdidas na memória dos tempos. Parece, no entanto, adequado reconduzi-lo aos finais da Idade Média, tempo ainda de uma sociedade bem estratificada, em que a cada estado social, como também a cada sexo, são atribuídos papéis bem definidos. Do mesmo modo, e no que respeita ao território em que decorre a ação, pode dizer-se que não há referências claras. Fernando Gil<sup>11</sup> fala no “país metafísico”, isto é, o espaço imaginário, irreal, com localização indeterminada e fronteiras indefinidas: “não vejo senão serras que se não mudam de um cabo, nunca, e doutra *parte* águas do mar que nunca estão quedas”.<sup>12</sup> É seguramente um lugar distante, perdido, que reflete o “desconcerto do mundo”.<sup>13</sup> Distante de tudo e de si mesmo. Lugar de duplo desterro, tal como explica António Cândido Franco,<sup>14</sup> enquanto desterro forçado para onde se é levado, longe da casa da mãe e desterro escolhido, da vida exilada onde se tenta sublimar a dor da ausência. Diríamos tratar-se de um cronótopo, como ensina Mikhail Bakhtin,<sup>15</sup> referindo-se à conexão intrínseca entre o tempo e o espaço expressa na literatura. Quando o narrador lamenta “estar assi em este ermo”,<sup>16</sup> nesta afirmação está claramente contida essa dualidade da terra de exílio e do tempo ausente.

Bernardim Ribeiro é, como dissemos, um precursor das problemáticas de género. O texto é escrito na primeira pessoa e, embora tratando-se de autor masculino, o seu discurso feminiza-se na voz de uma narradora. “Menina e moça me levaram de casa de minha mãe para muito longe”,<sup>17</sup> assim se apresenta e inicia a narrativa que se seguirá. A narração e o relato dos temas e episódios que se seguem são propostos pelas mulheres. A narradora assume um discurso no feminino e toda(s) a(s) estória(s) resulta(m) do diálogo entre duas mulheres, a Menina e a Dona do Tempo Antigo. E, como veremos, a sequência dos assuntos é, também ela, feita numa perspetiva feminina. Como nota Teresa Joaquim,<sup>18</sup> o discurso sobre as mulheres é tradicionalmente feito por homens, uma vez que, em regra, não há registos no feminino, mas antes no masculino sobre a posição das mulheres. Assim, a *Menina e Moça* representa uma abordagem inovadora a respeito do discurso sobre as mulheres que, sendo embora escrita por um homem, este assume uma identidade feminina. A grande originalidade da obra está, justamente, em dar protagonismo e tom feminino às mulheres no retrato que o autor faz da sociedade.<sup>19</sup>

6 *Idem*, p. 56.

7 *Idem*, p. 62.

8 *Idem*, p. 60.

9 *Idem*, p. 69.

10 *Idem*, p. 56.

11 Fernando Gil, “Modos de amor ausente”, in Fernando Gil e Helder Macedo, *Viagens do Olhar, Retrospecção, Visão e Profecia no Renascimento Português*, Porto, Campo das Letras, 1998, p. 271-316.

12 Bernardim Ribeiro, *Op. Cit.*, p. 56.

13 *Idem*, p. 70.

14 António Cândido Franco, *O Essencial sobre Bernardim Ribeiro*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2007.

15 Mikhail Bakhtin, *Questões de literatura e de estética: A Teoria do Romance*, trad. Aurora Fornoni Bernardini *et al.* 7<sup>a</sup>. ed., São Paulo, HUCITEC, 2014.

16 Bernardim Ribeiro, *Op. Cit.*, p. 57.

17 *Idem*, p. 55.

18 Teresa Joaquim, *Menina e Moça, a construção social da feminilidade séculos XVII – XIX*, Lisboa, Fim de Século, 1997.

19 Já nas cantigas líricas medievais, com especial incidência nas cantigas de amigo, a voz da mulher é ficcionada por homens trovadores, que a assumem de forma estereotipada. Dentro do *corpus* galego-português, no final do período trovadoresco, a obra lírica do rei D. Dinis constitui um exemplo paradigmático deste fenómeno. Cf. Ana Raquel Baião Roque, *A Ficção da Voz Feminina nas Cantigas de D. Dinis*, dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2012, versão eletrónica, disponível em:

<https://run.unl.pt/bitstream/10362/10551/3/Ana%20Raquel%20Bai%C3%A3o%20Roque%20-%20A%20fic%C3%A7%C3%A3o%20da%20voz%20feminina%20nas%20cantig.pdf>, consultada em 30 de junho de 2019. Helder Macedo (*Op. Cit.*) considera que a *Menina e Moça* reproduz e sistematiza em grande medida a mesma técnica fundamental das cantigas de amigo, quanto aos recursos estilísticos, de léxico e semânticos.

Assim é no quadro tradicional em que a mulher é apresentada, no dizer de Howard Bloch,<sup>20</sup> como um ser padronizado, encerrando essencialmente essas duas clássicas dimensões, a de mulher redentora e daquela que trouxe o pecado ao mundo, representando o acesso ao inferno. Este entendimento vem de longe, nascido com a tese do pecado original que, *per saecula saeculorum*, foi sendo amplamente glosada pelos doutores da Igreja.

Por outro lado, quanto ao conteúdo da obra, ou seja, no que se refere à análise do discurso e ao seu significado, regista-se que vai sendo assinalada uma distinção dos papéis sociais dos géneros feminino e masculino. Acresce que, ao sublinhar essas diferenças entre os comportamentos próprios de cada género, bem como a expectativa sobre os mesmos, essa análise é feita em tom crítico, o que permite identificar um roteiro inovador no discurso sobre a discriminação entre homens e mulheres. Como veremos adiante, a aproximação dos papéis originalmente reservados a cada um dos géneros, permite amenizar no homem e na mulher os traços que tradicionalmente lhes são atribuídos e, paralelamente, dispensar a cada qual elementos positivos do outro, conferindo a ambos uma dimensão mais virtuosa.

*Daqui me não posso ir, estar não me cumpre aqui, e o que eu quero não no há í<sup>21</sup>*

Ainda no preâmbulo, a Dona do Tempo Antigo aponta para a dicotomia homem/mulher quanto à mobilidade e capacidade de locomoção. As donzelas quedas, devem estar fechadas em casa, “entre paredes”,<sup>22</sup> quase em reclusão. Por contraste, os cavaleiros andam em permanente deambulação, sempre ocupados de numerosas aventuras. A diferença de posição e grau de mobilidade, sublinha a diferença entre o encerramento doméstico destinado às mulheres e a liberdade de movimentos dos homens. Este registo é, desde logo, indiciador de uma atenção especial dada ao tratamento desigual que fatalmente cabe a cada sexo. Mas o nosso narrador vai mais longe na sua análise: estabelece umnexo de causalidade entre a condição que por destino coube a cada qual e os estados de alma que lhes são consequentes, mostrando as donzelas mais vulneráveis à tristeza: “ou porque aborreceram as mudanças, ou porque elas não tinham para onde fugir”.<sup>23</sup> Os homens, por seu turno, têm maior facilidade em escapar à dor, porque são mais livres: “os homens andavam de um cabo para outro”.<sup>24</sup> Em nossa opinião, este quadro revela já uma primeira chamada de atenção para a (não) emancipação das mulheres.

Questão recorrente ao longo de todo o texto é a clara diferenciação entre o homem e a mulher e a consciência da narradora (e das próprias personagens) de que tal distinção tem impacto nos respetivos papéis sociais e, por resultado, uma discriminação de género. Na parte inicial da obra, a narradora anuncia que

Os tristes o poderão ler, mas aí não os houve mais, depois que nas mulheres houve piedade. Nas mulheres, sim, porque sempre nos homens houve desamor. Mas para elas não o faço eu, que, pois que o seu mal é tamanho que se não pode confortar com outro nenhum, é para as mais entristecer, sem-razão seria querer eu que o lessem elas.<sup>25</sup>

As mulheres são vistas como piedosas, em contraste com os homens, que se caracterizam pelo desamor. Mais: às mulheres é tradicionalmente atribuída a responsabilidade pelos males do mundo, culpa que lhes advém por herança do pecado de Eva no mito bíblico da Criação. Este é um postulado que vai sendo repetido e ilustrado no decurso da obra. Mais adiante, quando é relatado o episódio do combate entre Lamentor e o Cavaleiro da Ponte, diz a Dona do Tempo Antigo à Menina sua interlocutora que “muitas cousas de grande esforço e valentia que vos eu não contarei, porque ainda que as molheres folguem muito d’ouvir cavalarias não lhes está bem contarem-nas, nem elas parecerem na sua boca como nas dos homens que as fazem”.<sup>26</sup> Novamente se faz alusão a estereótipos, aqui o relativo à mulher intriguista que fala da vida alheia, em confronto com a atitude cortês dos homens gentis. Aliás, neste particular, os homens são secundarizados, não falam nem tomam papel ativo no relato, sendo apenas contadas as suas estórias. Parece configurar-se aqui como que uma resposta, senão represália, face à tradição do discurso sobre as mulheres feito pelos homens. Ainda assim, nas palavras da Dona do Tempo Antigo está subentendida a recomendação pela discrição

---

20 R. Howard Bloch, *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love*, Chicago, The University of Chicago Press, 1991.

21 Bernardim Ribeiro, *Op cit.*, p. 108.

22 *Idem*, p. 68.

23 *Idem*, p. 36.

24 *Idem*, p. 67.

25 Bernardim Ribeiro, *Op. Cit.*, p. 57.

26 *Idem*, p. 75.

feminina, como modelo desejável da sociedade vigente, qual pena compensatória destinada à restituição do tempo de perfeição, o ideal de ouro da origem *in illo tempore*.

Ainda na mesma lógica discursiva, a narrativa insiste no comedimento e sobriedade, pudor enfim, esperados da mulher. A reputação feminina supõe a ocultação dos seus sentimentos, novamente se destacando o paradoxo homem-mulher no que respeita à forma como se vive e expressa a tristeza. A Dona do Tempo Antigo afirma-o de forma lapidar: [As donzelas] “para lhe tolherem as vontades fizeram grandes defesas e pera lhe entrar o nojo, pequenas. Mais maneira têm os cavaleiros para se mostrarem mais tristes do que são, e menos maneira têm as donzelas pera se mostrarem mais tristes do que parecem aos homens”.<sup>27</sup> De acordo com o código de honra da cavalaria, aos “cavaleiros por amores [...] tudo lhe está bem fazerem”.<sup>28</sup> Para eles é sinal de honradez sofrerem por amor, pelo que podem livremente manifestá-lo. Já as donzelas, que vivem encerradas “entre paredes”,<sup>29</sup> devem coibir-se de expressar os seus sentimentos e, de forma sofrida, “manter a verdade desconhecida”,<sup>30</sup> abnegadamente, conformando-se com a sua posição passiva, de mero objeto de elogio.

Todo o roteiro da *História de Menina e Moça* consiste num hino ao amor, uma denúncia do sofrimento do amor impossível e o desejo de união, naquilo a que Marta Duarte chama “um quase-delírio imaginativo”<sup>31</sup> (“Mas ao amor, quem lhe porá lei?”<sup>32</sup>). As normas sociais impõem à mulher decente e casta a obrigação de obediência e a ocultação dos seus sentimentos. Até no que respeita à arte da sedução, é preferível que as mulheres finjam desinteresse, mesmo quando assim não seja, uma vez que é geralmente mais fácil aos cavaleiros apaixonarem-se pelas donzelas quando elas não forem enamoradas deles. O comportamento característico da mulher enamorada deve pautar-se pela timidez e o rubor que lhe está associado: “uma brandura d’olhos”,<sup>33</sup> que é a forma adequada de a donzela transmitir recetividade às investidas masculinas, manifestando, a um tempo, a sua fragilidade. Não pode, portanto, a mulher tomar a iniciativa ou ter um papel preponderante neste domínio. Um tal jogo de sedução está patente, por exemplo, no episódio de enamoramento entre Binmarder e Aónia: “ele com os olhos postos em Aónia e Aónia postos os seus no chão que, em se virando Binmarder, lhe tomou vergonha. Levando-os assi à terra, cobriu-se-lhe o seu fermoso rosto de uma tamalavez de cor além da natural”.<sup>34</sup>

O segundo momento deste jogo de sedução, que também faz parte do código social vigente, consiste na simulação do desinteresse da mulher pelo objeto da sua paixão, entendendo-se que tal tem como efeito o estímulo do macho pela conquista do que ameaça escapar ao seu desejo, o que traduz um comportamento próprio da natureza masculina: “tão rijos que parece não terem em muito senão no que trabalham muito”.<sup>35</sup>

O pudor esperado das donzelas determina-lhes, portanto, uma atitude de dissimulação, por contraste com os homens, de quem se espera uma atitude sinónima da honra que é sofrerem por amor. Registe-se neste quadro social um fenómeno que aparentemente escapa ao entendimento tradicional das mulheres sensíveis e dependentes, por oposição à frieza dos homens fortes e cerebrais. No entanto, essa alegada “fraqueza” masculina constitui como que uma “desculpa” para justificar, tolerar e até perdoar comportamentos outros. Fazendo o amor parte do código de cavalaria, é ele que acaba por justificar os desvios à ordem social, ou seja, em nome do amor podem ser permitidas práticas que nesta época eram relativamente comuns, como sejam o rapto da mulher amada ou os matrimónios secretos; quer dizer, as situações em que a mulher é forçada a desposar um homem por escolha e estrita imposição masculinas.

Mais adiante na *História de Menina e Moça* é apresentada uma reflexão que faz o balanço da distinção entre géneros ou o que pode igualmente ser entendido como um questionamento da condição feminina: “Porque dos homens foram todos os pensamentos descobertos só às mulheres por segredo especial”.<sup>36</sup> Arima, uma das personagens das estórias contadas pela Dona do Tempo Antigo, profere, a páginas tantas, uma

27 Bernardim Ribeiro, *Op. Cit.*, p. 68.

28 *Idem*, p. 77.

29 *Idem*, p. 68.

30 *Idem*, p. 67.

31 Marta Isabel Ricardo Marecos Duarte, *Amor e Desejo na Menina e Moça de Bernardim Ribeiro: Uma revisão de motivos, conceitos e paradigmas*, Dissertação de Mestrado apresentado à Faculdade de Letras (Departamento de Estudos Românicos) da Universidade de Lisboa, 2010, versão eletrónica, disponível em: <https://silos.tips/download/universidade-de-lisboa-faculdade-de-letras-12>, consultada em 30 de junho de 2019.

32 Bernardim Ribeiro, *Op. Cit.*, p. 94.

33 Bernardim Ribeiro, *Op. Cit.*, p. 94.

34 *Idem*, p. 128.

35 *Idem*, p. 94.

36 Bernardim Ribeiro, *Op. Cit.*, p. 155.

observação de carácter filosófico: “Que querer bem e não verdadeiro, pode-se dissimular e fingir, mas dissimular ou encobrir o bem que quer alguém, nunca ninguém o soube fazer que o quisesse verdadeiramente”.<sup>37</sup> Assim se sintetiza que, afinal, é mais fácil fingir o que se sente quando se não ama, do que amar e esconder o que realmente se sente. Este parece ser o ponto de partida para uma desconstrução da tese sobre a diferença entre a dissimulação fingida da mulher, ditada pela imposição social de ocultação dos sentimentos, e a atitude masculina de cortejar as donzelas, ainda que de forma inconsequente, integrando o quadro de honra da cavalaria, ou até por mero deleite pessoal.

*Daqui me veio a mim parecer que esta mudança em que me eu agora vejo já a eu então começava a buscar*<sup>38</sup>

Apesar da diferença entre homens e mulheres no quadro da moral social dominante, no seu diálogo com a Menina, a Dona do Tempo Antigo regista a atitude dos cavaleiros Binmarder e Avalor que padecem de amor verdadeiro, por inelutável enamoramento e conseqüente imobilismo. Ambos deixam descobrir lágrimas e estão impedidos de livremente revelarem o seu amor, embora em campos diametralmente opostos, porém reflexos: Binmarder passa a ser pastor para se encobrir de Aquelísia, a donzela a quem antes serviu “logo se temeu de o ele ver assi, e cair em alguma suspeita, que fosse contar a Aquelísia (que era aquela por quem viera ali [...])”;<sup>39</sup> Avalor, por seu turno, na côrte vê-se obrigado a guardar silêncio sobre o seu amor: ele “não podia querer bem a Arima, pois era tão preso d’amor noutra lugar”.<sup>40</sup> Em última análise, tal como as mulheres, também aqui os dois cavaleiros se veem acometidos pela tristeza e, à semelhança daquelas, também a eles assiste uma “verdade desconhecida”,<sup>41</sup> que não podem revelar. É curioso registar a atitude de ter dois envoltivos afetivos subsequentes, sensação que assiste a estas duas personagens masculinas. Com as mulheres assim não é. Aliás, “tudo é suspeito e pouco seguro para as mulheres, até o serem santas e virtuosas”.<sup>42</sup> Novamente um registo da discriminação de género, em que ao homem é tolerada uma multiplicidade de relacionamentos amorosos, inconcebível para o género feminino, sobre cuja virtude, aliás, recai uma natural desconfiança. Cinco séculos volvidos, parece que, a este respeito, a mudança não foi de grande monta. Recuperando a imagem dos cavaleiros que sucumbem à tristeza do amor impossível, podemos encontrar aí mais uma inversão do paradigma tradicional no que respeita aos papéis e atitudes reservados a cada um dos géneros: por um lado, o masculino (já não) galanteador e, por outro, o feminino que deixa de ter o património exclusivo de suspirar secretamente pelo seu amado. A condição dos amantes surge associada ao sofrimento, que deve manter-se surdo. A tristeza e a piedade, tradicionalmente típicas das mulheres, são agora contagiadas aos homens, o que lhes confere uma dimensão mais sensível e, sem embargo, mais gentil, como se quer o amor cortês.

No universo feminino bernardiniano, as personagens assumem, pois, posições contrastantes com os cânones morais. Senão, vejamos:

(1) Belisa escolhe o desterro para ocultar uma gravidez não ortodoxa: “quando já partira, Belisa era prenhe e, se não fora porque se não podia já encobrir, não na trouxera ele assi a terras estranhas. Mas na mocidade o amor não achou outro melhor remédio que o desterro”.<sup>43</sup>

(2) Aónia, sofrendo a morte da irmã, rasga os toucados e solta os cabelos (aliás, com isso seduzindo Binmarder) e, depois de enamorada, precipita-se em trajes íntimos para o local onde Binmarder lutará com o touro: “que em camisa estava ainda na cama, se foi ao eirado e viu-o (...). Mas vendo-se Aónia só no eirado, lembrou-se logo que ia toucada dum rodilhado só, como se erguera”.<sup>44</sup>

(3) Arima finta o destino que lhe reserva um casamento forçado e escolhe o seu próprio caminho: “por onde aquilo e a maneira de aquilo, tudo assi como passara, ficou logo escrito na metade d’alma a Avalor. Parece havia de ser, e foi”.<sup>45</sup>

---

<sup>37</sup> *Idem*, pp. 154-155.

<sup>38</sup> *Idem*, p. 56.

<sup>39</sup> Bernardim Ribeiro, *Op. Cit.*, p. 93.

<sup>40</sup> *Idem*, p. 142.

<sup>41</sup> *Idem*, p. 67.

<sup>42</sup> *Idem*, p. 139.

<sup>43</sup> Bernardim Ribeiro, *Op. Cit.*, p. 83.

<sup>44</sup> *Idem*, p. 111.

<sup>45</sup> *Idem*, p. 142.

Estes são, assim, exemplos de posturas inesperadas por parte das protagonistas, assumindo comportamentos alternativos e que, dessa forma, desafiam o clássico catálogo de padrões morais. Curiosamente, o conjunto dos três casos assinalados parece encerrar todo o ciclo da vida terrena, tendo em consideração os comportamentos extraordinários que marcam os momentos-chave da vida: o nascimento, a união dos esposais e a morte.

Também a atitude perante a morte – ou a valoração que dela se faz – pode traduzir o contraste relativamente ao entendimento tradicionalmente atribuído ao ato de morrer, consoante seja protagonizado por mulheres ou por homens. A suposta morte que Aónia e Arima tomam pelos respetivos cavaleiros é valorada de forma diferente, comparativamente à também suposta morte que estes tomam por aquelas (“não tão-somente conveio aos dous amigos tomarem a morte por elas, mas ainda conveio a elas tomarem-na para si mesmas”).<sup>46</sup> A narradora, pela boca da Dona do Tempo Antigo, coloca a morte no feminino num plano superior ao da morte no masculino, porquanto a morte delas “muito mais pera sentir foi”,<sup>47</sup> já que as donzelas a isso não estão obrigadas, o que torna o seu ato mais louvável, porque despojado e livre, ao passo que, para eles, morrer representa o cumprimento de um dever de cortesia. Ao cavaleiro, em obediência ao código da cavalaria e cumprindo as regras do amor cortês, “tudo lhe está bem fazerem”,<sup>48</sup> constituindo o ato de suprema nobreza dar a vida pela donzela por quem prometeu bater-se (“eles por outras deveram-no de fazer”<sup>49</sup>). Encontramos aqui nova inversão de paradigma: ao contrário dos cavaleiros que morrem por obrigação ou questão de honra, a morte onírica destas donzelas surge unicamente em nome do amado a quem dedicam a sua vida sem que a tal estivessem obrigadas. Fora dos cânones habituais, para estas mulheres, morrer faz delas heroínas.

Em conclusão, com base nos elementos referenciados na breve análise que se vem expondo, parece claramente possível identificar na *História de Menina e Moça* uma coerente linha de orientação que vai fazendo o levantamento dos casos de contraste entre as posturas feminina e masculina. Em nosso entender, é pois reconhecível, ao longo da narrativa, a emergência de um discurso sobre a condição feminina e a aquisição de consciência sobre isso, sendo também possível descortinar um juízo de valor sobre a posição de inferioridade e dependência das mulheres relativamente aos homens, o que se considera poder traduzir uma atitude pioneira na causa da emancipação feminina. E, recorde-se, tudo isto em sede de uma voz feminina, que é um disfarce e que fala de si mesma, mas que também fala dos homens. Esta é, sem dúvida, uma dimensão inesperada da obra e que, (também) por isso, a torna fascinante.

---

46 Bernardim Ribeiro, *Op. Cit.*, p. 69.

47 *Idem*, p. 69.

48 *Idem*, p. 77.

49 *Idem*, p. 69.



## Imagens do corpo feminino no tratado *Sobre as doenças das mulheres*, de Trotula di Ruggiero (séc. XI), e sua tradução para o português brasileiro

Karine Simoni e Luciana Calado Deplagne

Na introdução de *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino* (2007), a autora, Elódia Xavier, dedica-se à representação do corpo nas narrativas de autoria feminina na literatura brasileira do início do século XX até o início do século XXI. E, ao apresentar o seu *corpus*, composto por nomes como Júlia Lopes de Almeida, Carolina Maria de Jesus, Clarice Lispector, Nélide Piñon, Lygia Fagundes Telles, Helena Parente Cunha, Marina Colassanti, Martha Medeiros, entre outras, a autora destaca:

As conceituações do corpo através da história da humanidade nos revelam características importantes do pensamento filosófico, que sempre privilegiou a mente em detrimento do corpo. Para Platão, o corpo é uma traição da alma, da razão e da mente, que são aprisionadas pela materialidade corporal. Aristóteles distingue, também, a matéria da forma, distinção que será depois reconfigurada pela tradição cristã, onde a separação mente/corpo foi correlacionada à distinção entre o que é imortal e o que é mortal.<sup>1</sup>

De fato, se em vida corpo e mente formam um todo indivisível, a morte, para o cristianismo, reduz o corpo ao desaparecimento, enquanto a alma terá a sua imortalidade garantida. O corpo é o depósito das tentações e por isso é também o merecedor de castigos para purgá-las – é bastante simbólica, por exemplo, a passagem de Coríntios II, 12:7,<sup>2</sup> em que Paulo recebe um espinho na carne, enviado por Satanás e causador de grande sofrimento físico no apóstolo, que foi consolado pelo fato de esse mesmo sofrimento libertar o oposto da carne, ou seja, a alma. À alma, dada por Deus, opõe-se, portanto, a matéria *corpo*, que por um longo período foi visto apenas como depositário de tentações capaz de levar a alma à perdição, responsável por alimentar e justificar atitudes misóginas. Elódia Xavier explica ainda o pensamento misógino a partir da dualidade mente/corpo, em que a primeira coloca-se em grau de superioridade diante do segundo, ideia essa defendida, por exemplo, por filósofos como Descartes: ao dualismo mente/corpo corresponderia a oposição macho/fêmea. Ressalta ela que “a corporalidade feminina, sempre considerada mais frágil e vulnerável, é usada para justificar as desigualdades sociais”, de modo que “a vinculação da feminilidade ao corpo e da masculinidade à mente restringe o campo de ação das mulheres, que acabam confinadas às exigências biológicas da reprodução, deixando aos homens o campo do conhecimento e do saber.”<sup>3</sup>

Sabe-se que os estudos feministas têm grande interesse no estudo do corpo, e sobre ele várias são as abordagens e pontos de vista, mas tais perspectivas são praticamente concordantes em afirmar que o corpo é um lugar de inscrições políticas e culturais; uma construção social e uma representação ideológica. Nessa ótica, parece-nos interessante interligar os estudos feministas com outras duas áreas do conhecimento: história e tradução, a fim de alcançar o objetivo deste estudo, que é o de apresentar imagens do corpo feminino no tratado médico *Sobre as doenças das mulheres*, escrito por Trotula di Ruggiero no séc. XI. De antemão, gostaríamos de dizer que tomamos o estudo da história e em particular da experiência de mulheres como um meio para conhecer as interfaces das complexas relações sócio-culturais que fomentaram e contribuíram para o enraizamento dos preconceitos e violências contra as mulheres visíveis ainda hoje, e também que consideramos a tradução uma forma de estudo e de aproximação com a história das mulheres; uma forma de democratizar o conhecimento e de defender a importância dos saberes herdados pelas mulheres ao longo da história.

Nosso texto está assim estruturado: inicialmente tecemos algumas considerações sobre a vida e a obra de Trotula; em seguida, mostramos e analisamos alguns trechos do tratado, com foco nas imagens do corpo feminino. Estabelecemos também algumas notas de natureza teórica sobre o tema da corporalidade, com foco nas observações do filósofo Barukh Spinoza (1632-1677) que, na sua obra *Ética demonstrada à maneira dos geômetras* (1677), defende que a mente está unida, e de modo inseparável, ao corpo, desconstruindo assim o binômio mente/corpo. Essa visão nos parece particularmente válida para nos aproximarmos da obra de

---

1 Elódia Xavier, *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*, Florianópolis, Editora Mulheres, 2007, p. 17.

2 <https://www.bibliaonline.com.br/acf/2co/12/7-10>, consultado em 24 de junho de 2019.

3 Elódia Xavier, *Op. cit.*, p. 20.

Trotula, como mostraremos a seguir. Por fim, apresentamos a defesa da atividade de tradução enquanto meio de chegar até o Outro, considerando sempre que a nossa interpretação não se pretende exaustiva ou conclusiva.

### I. O cuidado com o corpo nos tratados medievais de Trotula di Ruggiero

Trotula di Ruggiero, ou Trotula di Salerno, pertencente ao séc. XI, foi uma médica e professora na célebre Escola de Medicina de Salerno, sul da Itália. Registros iconográficos da época que retratam a sua figura, bem como a difusão das suas obras, que ainda no medievo foram traduzidas para várias línguas,<sup>4</sup> atestam a sua importância. De fato, seus dois tratados, *De passionibus mulierum ante, in e post partum* [Sobre as doenças das mulheres antes, durante e depois do parto], e *De ornatu mulierum* [Sobre a beleza das mulheres], posteriormente reunidos em um único tratado,<sup>5</sup> foram considerados o primeiro tratado ginecológico de que se tem notícia.<sup>6</sup>

No primeiro tratado, Trotula apresenta os problemas de saúde que acometiam as mulheres do seu tempo, como a falta ou o excesso das menstruações, doenças do útero, pruridos, dores, inchaços e rupturas da vulva, infertilidade, câncer, hemorroidas, disenteria, piolhos, suor fétido, doenças dos olhos, dor de dente, feridas na pele; além disso, indica os cuidados para evitar a gravidez ou para alcançá-la, meios para tornar o parto menos dolorido, cuidados com o bebê e com a mulher após o parto, alimentação da nutriz e da criança, formas para emagrecer e para acalmar o desejo sexual das mulheres, surdez, dor de dente, entre outras questões. Cada problema/questão de saúde é tratado em um capítulo, de modo que o tratado se configura em 60 capítulos de extensão variada.

O segundo tratado versa sobre as práticas a serem adotadas para a beleza das mulheres e está dividido em 3 capítulos, sendo o capítulo LXI composto de subcapítulos (a-z e em seguida de a1 a m1); o capítulo LXII composto pelos subcapítulos a-d; e o último capítulo formado pelos subcapítulos a e b. Nesse tratado Trotula mostra como as mulheres poderiam obter uma pele mais lisa, o que fazer para eliminar a vermelhidão do rosto, ou acabar com a pele enrugada do rosto, eliminar os ácaros, curar aftas, colorir os lábios, tratar do mau hálito, escurecer ou clarear os cabelos, deixar os dentes brancos.

Praticamente todos os tratamentos, tanto os de método curativo ou preventivo, quanto os destinados à beleza, são feitos com base no uso das ervas medicinais – são referenciadas no tratado cerca de duas centenas de ervas diferentes, divididas, por sua vez, em “quentes” e “frias” –, ministradas de modo puro ou misturadas através da ingestão de chás, infusões, emplastos, pessários, pomadas, unguentos, banhos de vapor e de água. Raramente há a indicação de sangrias, que pode ser considerado um método bastante agressivo, o que mostra, de antemão, o cuidado com o organismo da paciente. É também comum a associação entre boa alimentação, repouso e higiene e a boa saúde, e dessa observação podemos aferir que a importância dada à saúde, ao aspecto físico externo e ao embelezamento do corpo são indícios do valor dado a ele, esse organismo jamais compartimentalizado e que precisa ser ajudado, melhorado, revigorado por conta da passagem do tempo e do cansaço ao qual é submetido cotidianamente.

Com efeito, o corpo objeto de estudo de Trotula é, em primeiro plano e no primeiro tratado, o corpo doente. É então, por extensão, o corpo a ser cuidado, observado, tratado em sua plenitude, saúde e beleza, acolhido sem preconceitos, como por exemplo no capítulo em que ela apresenta a receita para fazer com que a vulva, mesmo violada, pareça virgem, ou quando ensina como diminuir o inchaço da vulva após o coito ou, ainda, como acalmar o desejo sexual quando a mulher não tem condições de satisfazê-lo. No tratado de Trotula, a subordinação da mulher, historicamente observada em boa parte das sociedades e períodos, é praticamente inexistente: se para o Cristianismo medieval a dor e a doença eram uma penalidade a ser suportada e sofrida pelo homem e pela mulher como condenação ao pecado original, que eventualmente poderiam ser curadas

4 Pina Boggi Cavallo, Nota introdutória a *Sulle malattie delle donne*, de Trotula di Ruggiero (trad. de Piero Cantalupo), Palermo, La Luna, 1994, p. 11.

5 Em seu prefácio à tradução italiana do tratado de Trotula, Pina Boggi Cavallo chama a atenção para a complexidade da questão dos manuscritos, e destaca que em 1544 o editor Georg Kraut teria reunido e analisado vários manuscritos para compilar a publicação do tratado com o método da prensa. Essa publicação passou a ser considerada uma espécie de “original”, e a partir da versão de 1547, publicada pelos herdeiros de Aldo Manuzio, de Veneza, a obra se difundiu tal qual a conhecemos hoje. (1994, p. 33-36) Para este estudo utilizamos como texto-fonte a edição bilingue latim-português Trotula di Ruggiero, *Sobre as doenças das mulheres* (trad. de Alder Caldo e Karine Simoni; Org. de Luciana Calado e Karine Simoni), Florianópolis, DLLE/PGET, 2018. Essa tradução, por sua vez, foi feita a partir da edição crítica e bilingue (latim-italiano, tradução para o italiano de Piero Cantalupo) de 1994, pela editora La Luna, de Palermo, organizada por Pina Boggi Cavallo, que se baseou na versão de 1547 e também nos manuscritos do Vaticano.

6 Pina Boggi Cavallo, *Op. cit.*, p. 11.

pela interessação dos santos e da fé,<sup>7</sup> a figura dos médicos e das médicas, e aqui em particular de Trotula, que parece ver o corpo sem julgamentos morais, poderia ser vista como uma espécie de transgressão à ordem vigente durante todo o Medievo, poucas vezes observada na história.

Vale lembrar que raras são as acepções de Trotula sobre o corpo masculino; de fato, existem 157 ocorrências do termo “mulher” no tratado, enquanto que “homem” aparece 17 vezes. É notável, portanto, que o objeto de estudo e interesse de Trotula é o corpo e a saúde da mulher, conforme aliás ela explica nas primeiras páginas do seu texto:

Porque as mulheres são por natureza mais frágeis que os homens, nelas as doenças abundam com mais frequência, sobretudo em torno dos órgãos reservados à função natural. Como esses estão posicionados em um lugar mais íntimo, por pudor e pela fragilidade da sua condição, elas não ousam revelar ao médico as aflições das suas enfermidades. Por tal motivo, eu, tendo compaixão pela sua desventura e particularmente impulsionada pela solicitação de uma certa senhora, comecei a ocupar-me diligentemente das doenças que muito frequentemente molestam o sexo feminino.<sup>8</sup>

Se as mulheres são “mais frágeis que os homens”, isso se dá, segundo Trotula, pela composição física do organismo, e não por limitações intelectuais e ou incapacidades da mulher. Pelo contrário, a primeira imagem do corpo feminino no tratado aparece junto com a imagem do corpo masculino, no prólogo, em que ela determina as características biológicas da mulher e do homem:

No momento em que DEUS, autor do universo, na primeira formação do mundo distinguiu os seres de acordo com suas espécies, separou por singular virtude o gênero humano acima das outras criaturas. A este, de fato, além da condição dos outros seres animados, deu a liberdade da razão e do intelecto. Para isso, querendo que sua progênie subsistisse eternamente, com sexo distinto criou macho e fêmea, a fim de que, mediante a fecunda reprodução, jamais deixasse de proliferar a futura descendência. Na verdade, moderando as compleições através de agradável mistura, constituiu o temperamento do macho quente e seco e o da femeazinha frio e úmido, de modo que o excesso de cada um dos temperamentos fosse limitado pela mútua oposição das qualidades contrárias. Dessa maneira, a constituição quente e seca do homem acalmaria a frieza e a umidade da mulher e, por outro lado, a natureza fria e úmida desta o temperamento quente e seco daquele. De igual modo, também para que o macho, por ter uma estrutura mais forte, espalhasse o sêmen na mulher como em um campo, e a mulher, provida de uma estrutura mais frágil, quase como que submetida à função do homem, recebesse por predisposição o sêmen derramado no ventre.<sup>9</sup>

Chamamos atenção para o parâmetro de igualdade com o qual Trotula considera o homem e a mulher: “A este [ao gênero humano] de fato, além da condição dos outros seres animados, deu a liberdade da razão e do intelecto”; cada qual com suas formas e características físicas e biológicas. E são essas, justamente, que predeterminam o surgimento de doenças diferentes para cada um. Escreve ela:

Como nas mulheres o calor não é tão abundante a ponto de exaurir os humores prejudiciais e supérfluos que cotidianamente nelas são concentrados, e também porque a sua fragilidade não consegue aguentar uma fadiga tão grande de modo que a sua constituição possa, como nos homens, expeli-los através do suor, a mesma natureza, devido ao defeito de calor, destinou-lhes uma particular forma de purificação, ou seja, as menstruações, que o vulgo chama de “flores”. De fato, como as árvores não produzem frutos sem flores, as mulheres sem as suas específicas flores são privadas da função de conceber. Essa purificação é para as mulheres o que é a poluição noturna para os homens. A natureza, quando é sobrecarregada por certos humores, esforça-se sempre, tanto nos homens como nas mulheres, para derrubar o jugo e diminuir o cansaço.<sup>10</sup>

Em outra passagem, no capítulo em que trata das dificuldades de concepção, Trotula compara e coloca em igualdade homem e mulher no que tange aos problemas de fecundação. Escreve ela:

Algumas mulheres têm o útero tão macio e viscoso que não retém o esperma recebido. Às vezes isso acontece por culpa do homem, quando ele tem um sêmen muito inconsistente que, derramado no útero, desliza para fora por

---

7 Roy Porter, *Cambridge - História da Medicina* (trad. de Geraldo Magela Gomes da Cruz e Sinara Mônica de Oliveira Leite), Rio de Janeiro, Revinter, 2008, pp. 77-78.

8 Trotula di Ruggiero, *Sobre as doenças das mulheres* (trad. de Alder Caldo e Karine Simoni; Org. de Luciana Calado e Karine Simoni), Florianópolis, DLLE/PGET, 2018, p. 37.

9 Trotula di Ruggiero, *Op. Cit.*, p. 35.

10 Trotula di Ruggiero, *Op. Cit.*, p. 37.

conta da sua liquidez. Alguns homens têm os testículos muito frios e secos, esses raramente ou nunca procriam porque o seu sêmen não é propício para a reprodução.

É claro, portanto, que a concepção é impedida tanto por defeito do homem quanto da mulher. Se for por defeito da mulher, isso acontece por dois motivos: pelo excessivo calor do útero ou pela umidade. De fato, às vezes o útero, por ser mais tenro do que o natural, não pode segurar o esperma injetado; outras vezes, pela sua excessiva umidade, sufoca o esperma, e outras vezes ainda seu excessivo calor queima o esperma, que não consegue fecundar.<sup>11</sup>

Em linhas gerais, é bastante visível que para Trotula na mulher as doenças são causadas quando há um desequilíbrio no ciclo menstrual, considerado como forma de purificação “se as menstruações saírem em quantidade maior ou menor do que deveriam, várias doenças aparecem porque, por conta disso, é inibida tanto a vontade de comer quanto a de beber [...] sentem dor ao redor do pescoço, nas costas e na cabeça; às vezes aparecem sintomas como febre aguda, pontadas no coração, hidropisia ou disenteria.”<sup>12</sup> Todas as demais ‘doenças das mulheres’, têm origem no desequilíbrio menstrual, ou, na visão de Trotula, o caminho da purificação dos humores da mulher.

A condição para oportunizar o bem estar do organismo feminino está, portanto, no bom funcionamento do sistema reprodutor, identificado pelo útero, que por sua vez está diretamente conectado ao restante do corpo, como é explicado nessa passagem: “sendo o útero ligado ao cérebro através dos nervos, é inevitável que o cérebro não sofra junto com o útero, por isso, se o útero tiver dentro de si umidade excessiva, dessa se enche o cérebro e, derramando-se sobre os olhos, obriga-os a emitir lágrimas involuntariamente.”<sup>13</sup> Essa é uma das imagens mais presentes no tratado: a imagem de um corpo cujas partes estão interligadas e interdependentes entre si.

Podemos observar que o corpo, de fato, não é compartimentalizado, mas é visto na sua complexidade sistêmica, assim como a saúde e o bem estar da mulher estão relacionados com o ambiente familiar-social em que ela vive. É o caso do parto, um momento coletivo e solidário para as mulheres:

Devem ser untados os quadris, o abdômen, as coxas e a virilha com óleo violáceo ou de rosas; ela deve ser massageada com força e lhe devem ser oferecidos *oxyzaccara*<sup>14</sup> e uma dracma de menta em pó e absinto. Devem ser provocados espirros com pó de incenso introduzido nas narinas, ou com pó de *candiso*<sup>15</sup>, de pimenta ou de eufórbia. A mulher deve ser conduzida pela casa com passos lentos e aqueles que cuidam dela não devem olhar em seu rosto, porque as mulheres a esse olhar costumam envergonhar-se durante e depois do parto.<sup>16</sup>

Menos importante aqui é avaliar a eficácia dos remédios, que poderiam ser vistos hoje como ingênuos ou ineficazes. Na impossibilidade de considerar o tratado de Trotula como texto de clínica obstétrica e ou ginecológica no sentido moderno, o texto pode ser lido, no dizer de Pina Boggi Cavallo, “um discurso linear e claro sobre as doenças das mulheres, no qual o corpo não é parcializado, mas pertence no seu conjunto a uma pessoa imersa na espacialidade e na temporalidade cotidiana, em torno da qual os outros estão, solidários e presentes, dividindo as fadigas e os riscos de insucesso.”<sup>17</sup>

Chamamos a atenção, de modo particular, para o que Pina Boggi Cavallo chama de *corpo não parcializado*: em Trotula, pelos exemplos que aqui apresentamos, podemos deduzir que nem o corpo físico é visto de modo compartimentalizado, pois o seu bom funcionamento depende da harmonia entre vários fatores e elementos que compõem o corpo como um todo, e nem o que chamamos aqui de *corpo social*, e que está ligado à forma como as mulheres lidavam com seu corpo, sua saúde e seu bem-estar, de maneira não individual mas coletiva. Dito de outro modo, o corpo estudado por Trotula é um organismo uno que para funcionar bem precisa também da unidade social; não é ainda o corpo condenado pelas concepções posteriores que passaram a vê-lo como morada demoníaca e do pecado, como também não é o corpo anatomicamente desmembrado nas universidades europeias que se seguiram às Escolas de Medicina.

Esperamos ter mostrado até aqui que a ideia de *corpo* de Trotula determina o tratamento e os cuidados a serem dispensados a ele, sempre em busca do seu bem estar. Vimos também, no início desse texto, que a maneira de conceber o corpo foi objeto de estudo de pensadores desde os primórdios da filosofia e da teologia,

---

11 Trotula di Ruggiero, *Op. Cit.* p. 69.

12 Trotula di Ruggiero, *Op. Cit.* pp. 37 e 39.

13 Trotula di Ruggiero, *Op. Cit.*, p. 71.

14 Espécie de xarope que resulta da fervura de açúcar e vinagre, utilizado para combater a febre e a bÍlis do estômago.

15 Açúcar purificado e cristalizado.

16 Trotula di Ruggiero, *Op. Cit.*, p. 83.

17 Pina Boggi Cavallo, *Op. Cit.*, p. 21.

e que, na polarização mente/corpo, a primeira recebeu o status de superioridade em relação ao segundo, tendo sido essa a tendência predominante ao longo da história.

Um dos primeiros a questionar de modo sistematizado a polarização corpo/alma, físico/mental, e a propor uma nova visão foi o filósofo holandês Barukh Spinoza. Algumas das suas ideias nos são particularmente válidas para compreendermos a imagem do corpo humano em Trotula. Destacamos, em primeiro lugar, que para Spinoza “O homem consiste de corpo e mente, e o corpo humano existe conforme nós o sentimos.”<sup>18</sup> Para ele, mente e corpo são um só indivíduo, que por sua vez é concebido ora através do pensamento, ora pela sua extensão, ou seja, pelas sensações advindas do corpo. Desse modo, conhecer a mente humana e compreender em que medida ela difere das demais, é preciso conhecer a natureza do seu objeto, isto é, o corpo humano: a mente “não se conhece a si mesma senão na medida em que ela percebe as ideias das afecções do corpo.”<sup>19</sup> Parece-nos que um ponto chave para a compreensão do corpo em Spinoza, e por conseguinte da mente, já que são um só indivíduo, está na sensação, mais ligada aos sentidos e à materialidade, e não apenas ao pensamento, mais ligado à abstração.

Tais observações não se pretendem exaustivas, mas nos ajudam a pensar a escrita de Trotula, ou a “metodologia” que ela escolheu para falar do corpo, da doença e do tratamento, jamais vistos de modo individualizado, mas, do contrário, considerados de modo sistêmico e orgânico, em que elementos como boa alimentação, higiene e bem estar (o que denota a observação e o cuidado para com as emoções da paciente) são fundamentais para o bom desempenho da farmacopéia aplicada. *Grosso modo*, podemos dizer que primeiro Trotula relata o sintoma, ou cita o nome da doença, e depois explica as causas e como funciona o corpo da mulher, e, por fim, apresenta o tratamento. Esse modo de se aproximar do corpo reflete, de certo modo, a maneira como a medicina e seus agentes atuavam na época, pois, como bem afirmou Le Goff,<sup>20</sup> as doenças pertencem à história e às mentalidades, e é também histórica a forma de diagnosticá-las, classificá-las e representá-las, de acordo com o *status quo* do conhecimento de cada período. No caso de Trotula, Pina Boggi Cavallo destaca:

Trotula pertence a um mundo em que o contato com a doença era de fato com a doença, por meio do interrogatório das maneiras pelas quais essa se apresentava para a observação; e a observação se consumava através do toque erudito e do uso dos outros sentidos, e do estudo cuidadoso e acurado do pulso. Com estes instrumentos únicos de observação, o médico distinguia os sintomas da malária dos da febre tifóide ou eruptiva.<sup>21</sup>

De fato, no tempo de Trotula a medicina vivenciava um momento ímpar da sua história. Se no período que compreendeu aproximadamente o intervalo dos anos 500 e 1000 a situação da medicina na Europa fora comprometida pelo desmoronamento do império romano e pelas crises econômicas e sociais que a isso se sucederam, a cidade de Salerno, no sul da Itália, a partir especialmente do ano 1050, passou a oferecer um quadro diferente, com o florescimento da sua famosa Escola de Medicina e com a comunidade médica que, em contato com as culturas grega e árabe, combinou o estudo dos clássicos da medicina antiga e oriental, como Hipócrates e Galeno, à observação empírica dos pacientes.<sup>22</sup> No tratado de Trotula é bastante visível a maneira como ela se coloca em relação à paciente e ao conhecimento que possui e que transmite através da sua escrita. Vejamos alguns exemplos:

Às vezes faltam as menstruações porque no corpo das mulheres o sangue coagulou ou fluiu por outros lugares, como pela boca ou pelas narinas, através do escarro ou das hemorroidas. As menstruações, às vezes, vêm em menor quantidade devido ao excesso de dor ou raiva, ou também devido à agitação e ao medo. Por outro lado, no caso de terem parado há muito tempo, revelam a suspeita de uma futura doença grave. De fato, a urina muda para a cor vermelha ou para a cor de carne fresca lavada e o rosto da mulher fica esverdeado ou lívido, ou mesmo com uma cor tal qual a da grama. (Prologo)<sup>23</sup>

Às vezes o útero se desloca da sua posição, às vezes desce e outras vezes sai através da vulva. Isso acontece por causa do enfraquecimento dos nervos e do excesso de humores frios. Na verdade, tal fraqueza e resfriamento acontecem

---

18 Barukh Spinoza, *Obra completa IV: Ética, demonstrada à maneira dos geômetras, e Compêndio de gramática da língua hebraica* (trad. de J. Ginzburg e Newton Cunha), São Paulo, Perspectiva, 2014, p. 147.

19 Barukh Spinoza, *Op. Cit.* p. 162.

20 Jacques Le Goff, *As doenças têm história* (trad. de Laurinda Bom), Lisboa, Terramar, 1985.

21 Pina Boggi Cavallo, *Op. Cit.*, p. 20.

22 Roy Porter, *Op. Cit.*, p. 64.

23 Trotula di Ruggiero, *Op. Cit.*, p. 39.

por causa do ar frio que se introduz pelos orifícios do útero, como quando a mulher se expõe descoberta diretamente ao ar frio, ou fica muito tempo sentada sobre uma pedra fria. Às vezes acontece por causa de um banho de água fria; com isso o útero se debilita e se desloca da sua posição. Às vezes acontece também por causa de um esforço de parto. Se o útero se abaixa e não sai, são aplicadas nas narinas substâncias aromáticas, como bálsamo, musgo, âmbar, alfazema, estoraque e similares. Na parte inferior devem ser feitas fumigações com substâncias fedorentas, como pano de linho queimado e coisas similares. O umbigo deve ser umedecido com lã encharcada de vinho e óleo. (Capítulo V – *Sobre o prolapso do útero*)<sup>24</sup>

Algumas vezes nascem no útero inchaços tumores de vários tipos. Se a causa da lesão for a biliar que sai da vesícula biliar, então a mulher tem febre e câncer. Se for devido aos humores frios, o tumor estará inchado e duro, e a mulher sente um peso nas coxas, no quadril e na tibia, juntamente com uma forte dor.

Às vezes nascem ali tumores por causa da flatulência, por uma pancada ou por outros danos, ou também pelo fato de as menstruações nunca pararem. Se nascerem na parte mais alta ou anterior do útero, a dor é sentida ao redor da vulva e isso causa dificuldade de urinar.

Caso o tumor esteja um pouco mais para dentro do orifício do útero, a dor é sentida ao redor do umbigo e dos rins. Se estiver na parte posterior, a dor é sentida nas costas, debaixo das costelas, e o abdômen se constipa.

Caso o tumor tenha nascido do sangue ou da biliar vermelha, se manifesta uma febre contínua ou aguda, sede e uma dor desmedida. (Capítulo VIII – *Sobre o tumor do útero*)<sup>25</sup>

Podemos notar que Trotula é, antes de tudo, uma notável observadora; e provavelmente também pelo seu ofício de professora tenha se dedicado a buscar explicações, detalhar, fornecer várias possibilidades de interpretação e causa das doenças. Baseia-se, como foi dito, na observação das suas pacientes e na conversa íntima com elas, de quem, como relata, era muitas vezes confidente. Mas afirmar que o conhecimento de Trotula teria sido adquirido apenas mediante o contato com suas pacientes seria limitar as suas faculdades intelectuais; com efeito, Trotula se refere várias vezes à Hipócrates e Galeno, grandes nomes da tradição médica, e também a espécies de medicamentos advindos da Ásia. Era, portanto, uma conhecedora dos seus antecessores, uma estudiosa do assunto.

A imagem do corpo humano, em especial do corpo feminino em Trotula, surge então da metodologia que ela apresenta nos seus escritos. Os exemplos aqui apresentados nos permitem aferir que para a autora o corpo é um organismo vivo, conectado em suas várias partes, e não um sistema compartimentalizado. Ou seja, o efeito das doenças, ou seus sintomas, podem ter várias causas; e estas podem estar ligadas a outros órgãos ou sistemas do organismo. É, nesse sentido, um corpo sistêmico, orgânico, uno, cujo bem estar, ressaltamos, depende da harmonia entre alimentação, descanso, higiene, bem estar.

## II. Tradução como forma para se chegar ao Outro

A obra de Trotula se difundiu e sobreviveu no tempo em parte graças às traduções, que contribuíram para a difusão dos seus tratados ainda no Medievo. Ainda naquele período, seus textos foram traduzidos para línguas como espanhol, francês, inglês e alemão, mas a partir do século XIV, devido a uma série de mudanças políticas, culturais e econômicas, a profissionalização da medicina e a criação das Universidades excluiu a mulher do exercício profissional.<sup>26</sup>

Observam-se, desde a Baixa Idade Média, tentativas de exclusão da autoria de Trotula, como no caso de um tratado hebreu, composto na segunda metade do século XIII, intitulado *Še'ar yašub*. O tratado enciclopédico anônimo, pesquisado e traduzido para o castelhano pela pesquisadora Carmen Caballero Navas, apresenta um capítulo sobre as doenças das mulheres e faz referência à tradição médica medieval “segredos das mulheres” (*Sitrē našim*). Carmen Caballero Navas, a partir dos estudos de Monica Green, mostra que a tradição misógina dos *Secreta mulierum* se apropriou da tradição ginecológica da escola de Salerno, em especial dos tratados de Trotula, de modo que durante a Baixa Idade Média conteúdos traduzidos ou copiados em latim circularam sem autoria atribuída.<sup>27</sup>

A versão em hebreu da obra de Trotula foi elaborada a partir de um manuscrito provençal que circulava no sul da França entre comunidades judias e segundo as investigações da tradutora Carmen Caballero Navas,

---

24 Trotula di Ruggiero, *Op. Cit.*, pp. 57 e 59.

25 Trotula di Ruggiero, *Op. Cit.*, p. 63.

26 Pina Boggi Cavallo, *Op. Cit.*, p. 07.

27 Carmen Cavallero Navas, *Algunos 'secretos de mujeres' revelados. El še'ar yašub y la recepción y transmisión del Trotula en hebreo*. Meah, sección Hebreo 55, 2006, p. 384.

“toda a seção ginecológica e parte da cosmética são uma versão hebraica de parte dos tratados latinos, *Liber de sinthomatibus mulierum e De ornatu mulierum*”<sup>28</sup>, escritos no século XI por Trotula.

Sabe-se que nessa época a atribuição da autoria não era uma constante nos textos que circulavam; estes poderiam ser copiados, acrescidos ou suprimidos pelo tradutor e ou pelo copista. Mas não deixa de ser curioso o fato de que em vários trechos da versão em hebreu o capítulo traduzido de Trotula seja atribuído a um certo “meu irmão Jacob” e em nenhum momento se faz referência a Trotula. Importante observar que, na versão hebraica, o prólogo do tratado, em que Trotula se apresenta como médica e mulher e já citado por nós na primeira parte deste ensaio, apresenta alterações significativas se comparado à versão em latim, como podemos observar ao cotejar a tradução em espanhol, citada por Carmen Cavallero Navas, e a tradução em português, feita a partir do texto em latim:

En verdad [...] y se cubren con el velo de la modestia, ellas que de hombre [...] toda su vergüenza, olvidó toda modestia y [...] la muerte y el sendero del pecado. El instruido se guardará de ella y el impío se unirá a ella. A causa de su {aflicción}, un poco de todas las naciones puede ser aprendido por todo hombre instruido. Para que esto sea beneficioso, me he esforzado em copiar de las perlas de los libros de los sabios [...], que encontré escrito y compuesto sobre ellas.

elas não ousam revelar ao médico as aflições das suas enfermidades. Por tal motivo, eu, tendo compaixão pela sua desventura e particularmente impulsionada pela solicitação de uma certa senhora, comecei a ocupar-me diligentemente das doenças que muito frequentemente molestem o sexo feminino.

Além da tradução de Trotula para o hebreu, ou melhor, da apropriação da sua obra, traduções para o espanhol, francês, inglês e alemão teriam sido realizadas ainda no medievo, o que não foi suficiente para preservar, de maneira perene, a sua memória. Para além da questão da autoria em tradução, é preciso considerar que a influência cada vez maior da Igreja na sociedade e consequente concepção do corpo, em especial o feminino, como instrumento e receptáculo dos vícios e tentações, cada vez mais lançava a mulher aos porões da vida em sociedade e da história.

A mudança de perspectiva em relação ao papel da mulher na sociedade, para Pina Boggi Cavallo,<sup>29</sup> iniciou-se no final do século XI, quando o Império Romano do Oriente, no seu processo de afirmação política, colocou Salerno como meta de suas conquistas. O Império tinha como aliado o Papa Gregório VII, autor da chamada Reforma Gregoriana, que determinou, dentre outras proposições, o absolutismo do poder papal e a completa subordinação de tudo o que fosse contrário à hegemonia da Igreja. Nessa nova conjectura, a mulher passou cada vez mais a ser vista como ser incapaz e inferior perante o homem, até ser caracterizada como encarnação do mal, cujo ápice pode ser colocado a partir do século XV, com os horrores da chamada *caça às bruxas* pelo Tribunal da Inquisição.

Trotula não foi, portanto, excluída no seu tempo, mas foram os séculos seguintes a apagá-la da história. Há de se considerar também que no período em que viveu, a medicina não sofrera ainda a chamada “profissionalização” que teria excluído as mulheres. Foi a partir do século XIV que “as mudanças políticas, culturais, econômicas ocupam os lugares do poder e do controle, do conhecimento e do seu uso. A profissionalização da medicina [...] devia expelir a mulher do contexto do exercício profissional”.<sup>30</sup> À mulher, impedida de exercer a medicina oficial, delegou-se o espaço da medicina dita “popular”, que foi, posteriormente, uma das causas da perseguição e condenação à morte das mulheres nos processos de bruxaria.

Um dos exemplos de como Trotula foi apagada da história pode ser visto no caso de Hans Kaspar Wolf, que em 1566 publica *De mulierum passionibus* atribuindo-o à figura masculina de Eros Juliae, um ex-escravizado que pertencera à filha de Augusto. Se o erro foi proposital ou não, o fato é que teria sido lançada nesse momento a dúvida sobre a existência de Trotula, e o ceticismo que se estabeleceu na comunidade médico-científica a partir de então se perpetuou até o século XX, quando ainda foi vista por nomes como Paul Meyer (1915) como um personagem fantástico, imaginário, e estudiosos da história da medicina, como Konrad Hiersemann (1921) e Charles Singer (1924) se recusaram a admitir que uma mulher pudesse ter escrito tal tratado. Foi preciso aguardar o ano de 1930, quando a feminista e obstetra canadense Kate Hurd-Mead publicou um artigo no qual mostrou a veracidade de Trotula e a autenticidade dos seus escritos.<sup>31</sup>

---

28 Carmen Cavallero Navas, *Op. cit.*, p. 388.

29 Pina Boggi Cavallo, *Op. Cit.*

30 Pina Boggi Cavallo, *Op. Cit.* p. 07.

31 Sonia Barrillari, “Il corpo delle donne: il magistero di Trocta”, in Francesco Mosetti Casaretto, *Il corpo impuro e le sue rappresentazioni nelle letterature medioevali*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2012, pp. 271-272.

Apesar do esforço de Kate Hurd-Mead, Trotula não parece ter sido ainda devidamente inserida na história das mulheres e na história da medicina. Parte disso se deve à falta de traduções de seus tratados, que, se fossem mais amplamente conhecidos, poderiam proporcionar mais pesquisas sobre o papel e a importância de Trotula e, por conseguinte, das mulheres medievais. Esse foi o motor que nos impulsionou a conduzir o projeto de tradução do texto de Trotula, enquanto pesquisadoras e pesquisador da linha de pesquisa “Tradução de textos medievais de autoria feminina”, vinculada ao Grupo Interdisciplinar de Estudos Medievais da Universidade Federal da Paraíba, criado em 2007. Cantigas de amor na voz das trovadoras provençais, chamadas *trobairitz*, baladas escritas pela escritora proto-feminista Christine de Pizan, cânticos sagrados da abadessa Hildegard von Bingen, e agora os tratados de Trotula são alguns dos textos medievais, alvo de nosso interesse durante esses 12 anos, que receberam tradução para o português do Brasil.

Traduzir Trotula para o português brasileiro do séc. XXI não foi tarefa simples. Apesar da linguagem de Trotula não ser hermética, ou verborrágica, os desafios se manifestaram tanto no que concerne propriamente à estilística do texto, como sintaxe, léxico (especialmente das plantas e compostos medicinais), ritmo e repetições quanto ao entendimento mais aprofundado das marcas histórico-culturais. Temos consciência da natural impossibilidade de alcançar o pensamento de Trotula em sua plenitude; o registro puro dos fatos, mas podemos arriscar o desenho de uma *representação* desses fatos, moldado pela própria dialética do tempo que coloca em circulação passado e presente através da tradução. Nossa percepção do texto e contexto, portanto, não é unívoca, tampouco pretende ser conclusiva. A tradução é também uma maneira de ler o passado, de oxigená-lo, de “reconhecer e receber o Outro enquanto Outro”,<sup>32</sup> no albergue localizado no espaço da língua portuguesa-brasileira do século XXI. *Receber, abrigar* implicam antes de tudo *dialogar* com o estrangeiro, com o passado e seus princípios e modos de vida e de escrita; ouvi-los e trazê-los presentes. Esperamos assim ter contribuído para que a figura de Trotula possa ser mais estudada e mais (re)conhecida.

---

<sup>32</sup> Antoine Berman, *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* (trad. de Andréia Guerini, Marie-Hélène Catherine Torres e Mauri Furlan), 2<sup>a</sup> ed., Florianópolis: UFSC/PGET, 2013, p. 95.



## A voz das autoras da coleção *PerVersas* ecoa as múltiplas vozes femininas

Márcia Plana Souza Lopes

Este trabalho tem por objetivo apresentar uma proposta de leitura sensível ao trânsito entre a arte plástica e a *performance* poética de Luzia Maninha, na produção dos livros-objeto de autoria feminina da coleção *PerVersas*. Coleção esta de iniciativa de Alpharrabio Edições. São poemas das escritoras do ABC paulista: Conceição Bastos, Dalila Teles Veras e Deise Assumpção. As artistas fazem parte do coletivo *Sábados PerVersos: a poesia em questão*.<sup>1</sup>

### As vozes das autoras da coleção *PerVersas* em leitura performática

Perversos dias da ausência da palavra, do medo da palavra. Carregava quilos de sílabas e verbos dentro de si. Quando a palavra vem, vive-se. Morre-se quando não pode ser dita.

Da negação da Palavra fez-se força: o grito. Ninguém nasce palavra, torna-se. Haverá um tempo repleto de palavras. Palavras de Mulher. Sobra dos dias que faltam. Anseios de horas no escuro.

A escrita/linguagem da mulher não prende, liberta  
Transporta  
transcende; não anula, torna-se possível, recria.  
Lenir Viscovini<sup>2</sup>

Agora  
sem mais demora  
Peço licença às autoras,  
Conceição Bastos  
Dalila Teles Veras  
Deise Assumpção

em especial a  
Luzia Maninha

faço de seus textos  
minha *performance* em leitura<sup>3</sup>

Entende-se por *performance* a duração do processo que explora, ao grau máximo, ao construir a significação de uma obra, os valores presentes na mesma pertencentes à ideologia, às ciências, às artes, à religião. Esses valores são questionáveis na sociedade num determinado tempo e espaço. É nesta circunstância temporal e de lugar que ocorre a *performance*, incluindo a pluralidade das disciplinas artísticas e científicas. Josette Féral afirma ao citar Schechner: “os estudos performáticos frequentemente vão ao encontro ou se chocam com as hierarquias de ideias, de organizações ou pessoas rigidamente estabelecidas”.<sup>4</sup>

Neste sentido, interessa-nos apreciar a *performance* da voz poética das autoras da coleção *PerVersas*, trabalho oriundo de discussões, em diversos encontros dos *Sábados PerVersos: a poesia em questão*, sobre a temática da invisibilidade da escritura de mulheres ao longo da história. Também faz parte de nossas intenções observar a produção criativa dos livros-objetos da já mencionada coleção, avaliando justamente como se dá o entrecruzamento das vozes das autoras e das experimentações artísticas de Luzia Maninha, artista responsável pelo projeto gráfico dos livros, espécies de “poesia-em-corpo” ético e estético. Os volumes selecionados são os

---

1 *Sábados Perversos: a poesia em questão* é um projeto da Livraria, Sebo e Editora Alpharrabio (Santo André – SP), que tem por objetivo a leitura crítica de poesia. São encontros mensais que ocorrem desde novembro de 2014.

2 Texto impresso na parede da Livraria Sebo Alpharrabio por Lenir Viscovini.

3 Esta epígrafe é composta por meus grifos

4 Josette Féral, *Performance e performatividade*, disponível em:

[https://www.academia.edu/12105728/FERAL\\_Josette.\\_PERFORMANCE\\_E\\_PERFORMATIVIDADE\\_IN\\_Sobre\\_Performatividade.\\_Florian%C3%B3polis\\_PPGAC\\_UDESC\\_2009](https://www.academia.edu/12105728/FERAL_Josette._PERFORMANCE_E_PERFORMATIVIDADE_IN_Sobre_Performatividade._Florian%C3%B3polis_PPGAC_UDESC_2009)

três primeiros da coleção: *a mulher antiga* de Dalila Teles Veras,<sup>5</sup> *cascos e crinas sobre fundo escuro* de Conceição Bastos<sup>6</sup> e *reliquias de anjo* de Deise Assumpção.<sup>7</sup> Estas escritoras encontram-se mensalmente para conversar sobre a arte da palavra no Projeto *Sábados Perversos: a poesia em questão* da Livraria, Sebo e Editora Alpharrabio (Santo André – SP). Ambas residem no ABC paulista, em São Paulo, Brasil.

Conceição Basto nasceu em Ribeira do Pombal, publicou: *um quarto no escuro e outras embarcações*, (2020), *Perto do Coração o mar se levanta*, (2015) e *Diário de uma mulher em rota de chuva* (2011). Deise Assumpção nasceu em Pirassununga (SP), mora na cidade de Mauá desde 1968. Esta valoriza as oficinas de poesias, inclusive fez parte da *Escola de Escritores do Professor Gabriel Perissé*; da *Oficina Aberta da Palavra*, promovida pela Secretaria de Cultura de Mauá (2000); do *Grupo Taba de Corumbê*, também de Mauá, atualmente participa dos Sábados PerVersos na Livraria Alpharrabio em Santo André. Possui diversos artigos, poemas, contos e crônicas em antologias. Além do livro *o Cofre* (2003) publicado pela Livraria e Editora Alpharrabio. Dalila Teles Veras é natural de Funchal, Ilha da Madeira, poeta luso-brasileira, possui diversas publicações: *Tempo em Fúria* (2019), *Setenta anos, poemas, leitores* (2016). *Solidões da memória* (2015), *À janela dos dias: poesia quase toda* (2002). É responsável pela criação da Livraria, Sebo e Editora Alpharrabio. Um espaço cultural que valoriza a cultura e o artista. Luzia Maninha Teles Veras, natural do Piauí e moradora da cidade de Santo André. É fotógrafa, animadora cultural e produtora gráfica. No entanto, o trabalho gráfico é artístico e performático. Transforma a leitura das poesias em objeto-poesia. Conceição manual e artística.

Para fundamentar as reflexões acerca do processo de leitura poética e performática, lança-se mãos dos estudos de Josette Féral, Richard Schechner e Paul Zumthor. No que tange as considerações sobre a criação poética, parte das meditações de Octávio Paz, além de recorrer a Paul Valéry, Erika Fischer-Lichte, Jorge Glusberg e Wânia Storolli.

#### Coisa: corpo poético na pluralidade artística

A coleção *PerVersas* estabelece um trânsito entre as múltiplas linguagens artísticas. São produções criativas com 92 exemplares numerados e assinados pelas autoras. Os livros-objeto são produzidos pela leitura performática e as mãos de Luzia Maninha de forma artesanal e criativa. Fotografias, caligrafias, carimbos, fitas, linhas, embalagens de papel pardo, são estes e outros materiais palpáveis do cotidiano que transformam em objeto artístico a arte em poesia.

A poesia na coleção não se faz somente com a linguagem verbal e poética de Conceição Bastos, Dalila Teles Veras e Deise Assumpção, mas volta-se com toda a dinamicidade para o próprio corpo poético. O processo de criação é interativo, visto o diálogo constante entre a linguagem plástica e a escritura poética. Assim, a concretização do projeto artístico da coleção *PerVersas* torna-se um único corpo e a poesia das autoras prospera enquanto “coisa” poética que é. Haroldo de Campos colabora com a reflexão ao dizer:

‘a poesia fica ao lado da pintura, da escultura e da música’... o poeta se descartou, de um só golpe, da linguagem-instrumento; ele escolheu de uma vez por todas a atitude poética que considera as palavras como coisas.<sup>8</sup>

Música, palavra, som e imagem entrelaçam-se como coisa única, objeto inteiro, corpo com precisões artísticas próprias, não são artes em diversidades, mas Arte que se constitui um ser único. Tanto que Arnaldo Antunes revela: “As coisas têm peso, massa, volume, tamanho, tempo, forma, cor, posição, textura, duração, densidade, cheiro, valor, consistência, profundidade, contorno, temperatura, função” e nunca têm paz, porque estão sempre em processo de criação e recriação”.<sup>9</sup>

Ao partir desses pressupostos, as linguagens interpenetram-se, já não há mais palavras, nem imagens, nem qualquer outro objeto, pois o amálgama confere ao resultado o *status* de *coisa*, isto é, poesia. A arte criativa de Luzia Maninha converte as obras num inteiro, nunca completo, porque é processo construído pelos olhos, mãos, ouvidos e todo o corpo que é poesia, bem como o de quem também o lê. Dessa maneira, pode-se relacionar seu sistema de criação poética à provocação instigada pelo poema de Ferreira Gullar, que problematiza o ato criador e suas consequências tanto éticas, quanto estéticas: “uma parte de mim é só

---

5 Dalila Teles Veras, *a mulher antiga*. (coleção *PerVersas*), São Paulo, Alpharrabio, 2017.

6 Conceição Bastos, *cascos e crinas sobre fundo escuro*. (coleção *PerVersas*), Santo André (SP), Alpharrabio, 2017.

7 Deise Assumpção, *reliquias de anjo*. (coleção *PerVersas*), Santo André (SP), Alpharrabio, 2017.

8 Haroldo Campos, *Teoria da Poesia Concreta*, São Paulo, Brasiliense, 1987, pp. 55-56

9 Arnaldo Antunes, *As coisas*, São Paulo Perspectiva, 1992, pp. 90-91

vertigem:/ outra parte, linguagem/ (...) traduzir-se uma parte/ na outra parte – que é uma questão de vida e morte – será arte?”<sup>10</sup>

A questão da poesia como “coisa”, formalizada por um corpo singular, por assim dizer, também se verifica nos estudos de Zumthor<sup>11</sup>, no momento em que o teórico focaliza “a corporeidade, o peso, o calor, o volume real do corpo” no campo artístico. Nesta perspectiva, a poesia propõe que a coisa poética não tenha paz, mas se torne corpo e se aproprie da relação dialógico-sensorial entre ver, ouvir e sentir. Tais ações integram qualidades sensíveis que dizem respeito a criação poética, mas que também reverberam na relação entre o “eu” e o “outro” na prática da leitura.

A corporeidade do trabalho artístico de Luzia Mainha na coleção *PerVersas*



Figura 1: exemplares da coleção *PerVersas*

Os livros da coleção *PerVersas* são pequenos, cada volume apresenta cores e formatos diferentes. O volume 1 de autoria de Dalila Teles Veras,<sup>12</sup> é quadrado e vermelho. A cor simboliza a fertilidade do sangue das meninas-mulheres em um processo de multiplicação implicador, inclusive, de inúmeros volumes que possam ser produzidos pelas mulheres que atuam nos *Sábados PerVersos*. No mais, a cor pode significar força, garra e luta das mulheres que resistiram e resistem por meio do processo de autoria, que questiona também a equidade social.

Embora o formato quadrado lembre um quadro, prisão tal qual a marca tradicional do espaço que cabe à mulher no sistema machista e capitalista, vale perceber que são quatro retas, com as mesmas medidas. Ao abrir o livro, este se expande num duplo e comunga com os versos, que aspiram à liberdade e à autonomia, tornando-se arte poética. Não há um peso maior de um ou outro aspecto do trabalho, mas um todo poético na composição da poesia. Versos, escrita, confecção plástica e tudo mais convergem para a totalidade da significação estética.

Já se notou que Luzia Mainha trabalha com cor, tamanho, formato. A artista plástica também traça textura com linhas, cortes, pintura, fotografias. Faz para cada volume uma faixa, um corte, que alude a tiras cinematográficas que se integram totalmente ao conteúdo verbal. Sua forma lembra os práticos e necessários marcadores de página durante a leitura, casando assim produção e recepção da obra. Cabe, portanto, chamá-los “marcadores poéticos”. Essa tarja, embora específica para cada obra, é, no entanto, marca característica da coleção.

Não há numeração de páginas nas obras, significando a liberdade da leitura, que pode ser feita de forma sequencial ou em ordem aleatória, ou ainda como um único poema. A leitura performática pode sugerir que as páginas carregam um poema uno e em plenitude. Nesse embate entre texto e formato plástico, o trabalho de Luzia Mainha surge não como mero enfeite ou roupagem da coleção, mas como poesia.

<sup>10</sup> Disponível em: [https://www.pensador.com/autor/ferreira\\_gullar/](https://www.pensador.com/autor/ferreira_gullar/), acessado em 25 de julho de 2018.

<sup>11</sup> Paul Zumthor, *Performance, recepção e leitura*, São Paulo, Cosacnaif, 2007, p. 16.

<sup>12</sup> Dalila Teles Veras, *A mulher antiga* (coleção *PerVersas*), São Paulo, Alpharrabio, 2017.

A arte de Luzia Maninha, por meio de cada marcador poético inserido, corrobora para apresentar vozes e sensações na poesia das autoras em questão. Observe-se que o sufixo “dor” transmite o sentir com todos os poros do corpo, remetendo em certa medida, ao que Merleau-Ponty explana no que tange ao fenômeno da percepção:

Renunciarei, portanto, a definir a sensação pela impressão pura. Mas ver é obter cores ou luzes, ouvir é obter sons, sentir é obter qualidades e, para saber o que é sentir, não basta ter visto o vermelho ou ouvido um *lá?* O vermelho e o verde não são sensações, são sensíveis, e a qualidade não é um elemento da consciência, é uma propriedade do objeto.<sup>13</sup>

A partir de tal experiência sensível, as cores desses livros-objeto – vermelho, azul, marrom – são qualidades que os textos das autoras imprimem na poesia. Luzia Maninha inscreve sensibilidade ao materializar cores, por meio de um gesto artístico que acolhe a qualidade sensível das coisas, aproximando-se, assim, ao que Merleau-Ponty esclarece: “O visível é o que se apreende com os olhos, o sensível é o que se apreende pelos sentidos”.<sup>14</sup> É justamente imersa neste processo sensível que Luzia Maninha escolhe as palhetas de cores para a publicação da coleção *PerVersas*.

#### Faixas: marcadores poéticos em poesia

Diante de todos os recursos de que Luzia Maninha lança mão para expressar plasticamente os poemas, os já assim chamados anteriormente “marcadores poéticos” assumem papel fortemente expressivo, no sentido de o leitor captar e recriar, de acordo com sua própria sensibilidade, todo o mundo sensível que os volumes carregam.

Em relação ao volume 1, Luzia Maninha explica que, como o livro foi intencionalmente datilografado pela autora, quando fez a digitalização, lembrou-se do papel carbono com que ao tempo da datilografia eram feitas as cópias. Possuindo ainda esse carbono (marca Carbox) em seus guardados, conseguiu digitalizar o verso dele (cuja cor era passada às cópias) e confeccionar os textos nesse tom. Vale ler também que o ato de datilografar não pertence ao século XXI, está para “a mulher antiga”, título da obra impressa em minúsculo. Dalila Teles Veras, de verso em verso, mostra que “a mulher antiga” não copia como carbono, mas recria, “dá as costas à paisagem/ e/ decola” para as possibilidades da poesia. A tarja-marcador desse volume, em vermelho e preto, reforça a ideia de obscuro, sensível e poético.

A obra de Deise Assumpção,<sup>15</sup> volume III da coleção, na cor azul, marca, provavelmente, tal qual o senso comum, o aspecto celestial. Possui o formato de bloquinho, com abertura pela vertical, como se fossem anotações, lembranças, observações, recado. Tanto as linhas da caderneta quanto o poema são em azul. Esta cor, em tom sobre tom, aproxima o celeste e o terreno. No corpo do texto, a letra cursiva presentifica outro ser: a poesia. O marcador faz menção a vitrais religiosos.<sup>16</sup>

O jogo de paradoxo é visível, principalmente quando se adentra na leitura do verbal, que se inicia pela epígrafe de Adélia Prado: “Eu sempre sonho que uma coisa gera/ nunca nada está morto”.<sup>17</sup> Desta maneira, *reliquias de anjo* sinaliza o bloquinho de anotações, que são utilizados no cotidiano para marcar a mala com as roupinhas do bebê, anotações médicas, velas, mensagens, certidão, lágrimas entre outras precisões corriqueiras. São nessas marcas aparentemente do dia a dia, que a poesia se materializa na vida da autora, que se apropria do cotidiano para lavar a palavra em coisa poética, enquanto Conceição Bastos verbaliza que faz “anotações para uma introdução”.<sup>18</sup>

A cor do livro de Bastos é terra, faz alusão a rocha, a pedra, isto é, poesia. É desta forma que a escrita reflete o paradoxo da linguagem que se faz coisa e abre a possibilidade para o concreto do jogo na leitura, pois os versos mostram o movimento da linguagem em conexão com os cavalinhos.

---

13 Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia da percepção*, São Paulo, Martins Fontes, 2014, p. 25.

14 *Ibidem*, 2014, p. 29.

15 Deise Assumpção, *reliquias de anjo*, (coleção *PerVersas*), Santo André (SP), Alpharrabio, 2017.

16 São imagens extraídas de *As Coleções do Museu Nacional de Azulejos de Lisboa*, SESI e Associação Espírito Santo Cultural, RJ, 2008, p. 62 (catálogo da exposição no SESI paulista em novembro de 2008, apresentada pelo Centro Cultural FIESP).

17 *Ibidem*, 2014, p. 29.

18 Conceição Bastos, *casco e crinas sobre fundo escuro*. (coleção *PerVersas*), Santo André (SP), Alpharrabio, 2017.

Luzia Maninha arrisca-se a representar a escritura da poeta ao multiplicar a imagem do cavalo, a partir da ilustração de Margarita Lo Russo,<sup>19</sup> que está na primeira e na última página como a olhar-se no espelho. Esta poesia é coisa viva em processo de jogo, que Luzia Maninha faz recriando as imagens (xadrez ou não xadrez?). No marcador externo, pequenos cavalos articulam-se num duplo de quatro cenas (quatro na frente e quatro no verso do marcador, totalizando a partitura oito tempos, movimento corporal ligado à voz e à imagem). Tal movimento alude à noção de uma espécie de “lúdico coreografado” e, sobre esta questão, Paul Valéry nos recorda que a poesia está para a dança quanto o andar para a prosa, e acrescenta que a dança “permite uma infinidade de criações de variações ou configurações”.<sup>20</sup>

Sendo assim, as cenas internas arquitetam o tabuleiro, acompanhando a numeração dos poemas (ou fragmentos) de que se compõe *cascos e crinas sobre fundo escuro*. Cada fragmento (ou poema) ocupa uma página, a que fica à direita do livro aberto. Na página oposta que a antecede à esquerda, veem-se os cavalos, os mesmos oito do marcador externo. Na página do poema 1, apenas um desses cavalos ostenta-se em toda sua cor, permanecendo os demais como sombra apenas. E assim, sucessivamente, em cada página acende-se a cor de mais um cavalo, a acompanhar, o número de cavalos iluminados, o número do fragmento. Trotam, assim, a numeração das estrofes com cardinais e cenas em selos visíveis na ocupação do espaço, marcando o lugar de que se fala ao subtrair a invisibilidade das vozes nas sombras do animal. Luzia Maninha realiza o jogo de trapaça, apontado por Roland Barthes:

porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida [...] a linguagem é uma legislação, a língua é o seu código. Não vemos o poder que reside na língua, porque esquecemos que toda língua é uma classificação, e que toda classificação é omissa.<sup>21</sup>

Tais “trapaças” são também observadas nos poemas de Bastos e das demais autoras coleção *PerVersas* que operam seus versos a partir de um ludíbrio sonoro que engana a língua, estabelecendo um jogo de aliterações e assonâncias.

O título de Bastos – *cascos e crinas sobre fundo escuro* – transcreve em paronomásia o escuro. Prezam as metáforas, a dor e a imagem como no trecho de Assumpção: “no grito que cortou/ o carro atravancado/ no trânsito”. É neste trânsito de vozes e passos perversos que as autoras percorrem a poesia.

Ter essas vozes e observar qual é o lugar das mulheres, é valorizar sua posição e postura enquanto escritoras que são em seu tempo e lugar e como escrevem seus versos. É ouvir e ver a voz das mulheres que requerem seu lugar de pertencimento real. Se Valéry aspirava à “voz em ação”.<sup>22</sup> Pode-se sugerir que tal poética da voz, que desvenda as propriedades sensíveis da linguagem poética (som, ritmo, entonação, timbre, movimento) integra-se ao jogo aplicado por Luzia Maninha em seu projeto artístico de costura, que materializa a voz e o movimento da poeticidade dos textos.

### O lugar da poesia

A complexidade dos poemas femininos encontra-se no corpo das palavras destas mulheres que inspiram, respiram e transpiram a poesia como “coisa que é” em seu determinado lugar, mas o seu lugar de ser enquanto pertencimento ao corpo poético. Isto posto, parece interessante rememorar o que Octávio Paz afirma sobre a poesia:

[...] conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de mudar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos escolhidos; alimento maldito. Isola; une. Convite à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular.<sup>23</sup>

---

19 Professora, artista plástica, ilustradora e escritora, nasceu em Buenos Aires, Argentina. Viveu no Brasil durante os anos 80, quando fez parte do *Grupo Livrespaço* de Poesia (1983-1994) no *Sebo e Livraria Alpharrabio*. Possui vários trabalhos em coletâneas. Neste período, também publicou *Das profundas Raízes*, poesia. Na terra natal tem diversos contos publicados, entre eles *Al outro lado del mundo* e *La deuda*, ambos pela Editora Dunken.

20 Paul Valéry, *Variedades*, São Paulo, Iluminuras, 2011, p.220.

21 Roland Barthes, *Aula*, São Paulo, Cultrix, 2017, p. 17.

22 *Op. Cit.* p. 221.

23 Octávio Paz, *O arco e a lira*, São Paulo, Cosacnaif, 2012, p. 21.

A partir das considerações do poeta-crítico mexicano, é possível perceber a labuta poética destas mulheres. São revolucionárias ao transpor a voz poética nas páginas da coleção *PerVersas*, respeitando o percurso da trajetória do próprio texto. Bastos em seus versos enumera: “primeiro, imaginar a viagem/ segundo, pensar no transporte/ terceiro, inventar”. A arte revela este mundo para criar outro.

As três escritoras regem na ausência e na negação possibilidades de criar resistência. Dalila confirma nos versos: “a mulher antiga/ ouve/ vê” e “reflete e/ não reconhece”. Teles Veras nega o poema inteiro para afirmar na invisibilidade a visibilidade das lutas existentes no cotidiano. As marcas sonoras apresentam os paradoxos poéticos entre o som e o silêncio. O texto transcorre pelas ondas nasais (“antiga”), pelo grito das oclusivas em “M”, “T”, “B”, pelas fricativas em “V”. O silêncio no “S” da palavra “reconhece” consiste em “o que se quer novo” no espelho do som das vibrantes “R”, principalmente, nas sílabas “RE” em *reflete* e *reconhece*.

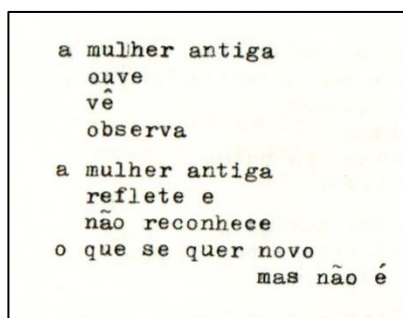


Figura 2: Dalila Teles Veras

As marcas dos espaços em branco são plásticas, conduzem a arte textual. Conceição Bastos também nega e afirma, realiza um jogo de escolhas, de contrários arquitetados. A palavra “guerra” carrega o duplo das vibrações, “guerra” sinônimo de conflito ou “germes da paz”. Assim são as vozes das mulheres, entre “o ser e o não ser”, remetem a um cavalo no infinito. O poema é composto em passos da movimentação da dança. Os cavalinhos simetricamente espelhados em “ser ou não ser”, da *performance* de Luzia Maninha, casam-se com os versos “e sua vista alcançará um quadro negro/ ou verde, do outro lado da sala”.

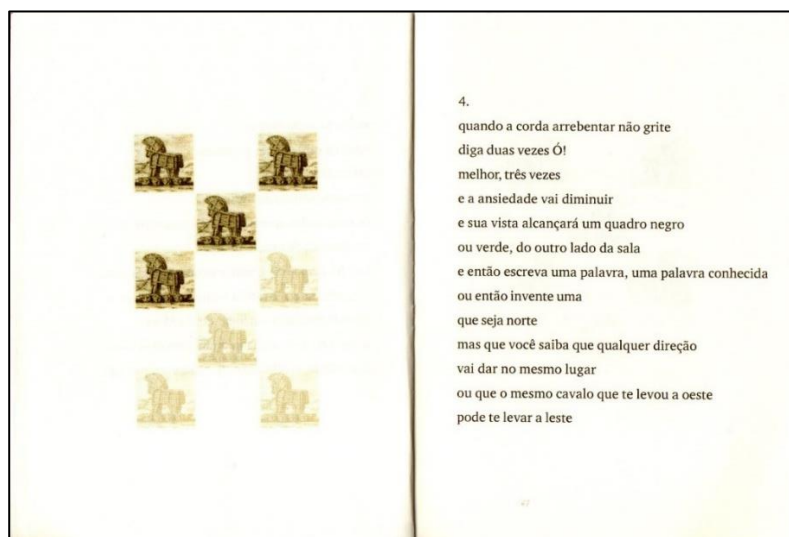


Figura 3: Conceição Bastos

Os estudos performáticos proliferaram com a explosão da internet, aparentemente tudo está escancarado, visto a abertura dos modos de comunicação, ampliação da visibilidade, os questionamentos, a insatisfação com os estados das coisas. E a exploração desses espaços se faz, em especial, em relação à palavra enquanto poesia.

O texto de Deise Assumpção é confeccionado por sua própria caligrafia, presentifica o corpo, no entanto traz o computador na transposição para o livro em si. Há uma dinâmica entre o corpo manuscrito e o mecânico, numa relação em que um permeia o outro para ressurgirem no poético. Mesmo que o *site* esteja “fora do ar” (veja-se imagem abaixo), está no lugar que compete às mensagens digitais, onde a voz se propaga e continua a existir.

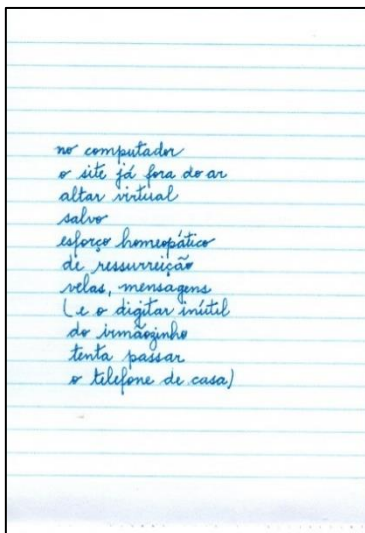


Figura 4: Deise Assumpção

A diversidade entre escritura e arte plástica mostra-se no fazer manuscrito, datilografado e digitalizado, abordando o distanciamento e a aproximação dos múltiplos códigos da arte. Contudo, é o trabalho criativo de Luzia Maninha que confere plenitude a cada obra, por meio da qual a *performance* poética se manifesta como poesia que é. São diálogos, vivências e leituras que propiciam a coleção dessas mulheres do ABC paulista. Essa trilogia faz o ato poético ser voz, diminuindo a distância entre a vida e a arte.



Figura 5: Arte performática de Luzia Maninha

Os exemplares vêm embalados em sacos simples de papel pardo, como aqueles em que vêm os pães, dessacralizando a linguagem de poder e sinalizando que a poesia deve ser assimilada como alimento, processo diário e popular. O pão e a poesia são simétricos, possuem cheiro, quentura, são sensíveis às mãos femininas, não somente por conta da cozinha, mas pela magia de fazer a linguagem poética. Deste modo, o trabalho entrelaça as vozes das mulheres e a construção do ser poesia, vinculada à noção de objeto sensível e mesmo de “alimento artístico”. À título de ilustração, Anna Lins dos Guimarães Peixoto Bretas, a poeta Cora Coralina, escritora contemporânea brasileira, em seus versos também traz o pão:

O Pão chega pela manhã em nossa casa.  
Traz um resto de madrugada.  
Cheiro de forno aquecido, de lêvedo e de lenha queimada.  
Traz as mãos rudes do trabalhador e a Paz dos campos cheios.  
Vem numa veste pobre de papel. Por que não o receber

numa toalha de linho puro e com as mãos juntas  
em prece e gratidão? <sup>24</sup>

É com esta gratidão que Luzia Maninha faz performance com as obras das autoras, recria a leitura em materialidade poética sempre atual, como enuncia Dalila Teles Veras: “hoje”, assim a poesia converge no pão fresco em todo o presente.

```

hoje
no templo dos doutores
      da ciência
a mulher antiga e sem
      títulos
marcou um tento
      na batalha
      oral
poesia x ciência
      8 x 1
o placar
    
```

Figura 6: Trecho de poema de Dalila Teles Veras

Uma batalha persiste na voz em sua oralidade, procedimento de interligação entre o “eu e o outro” no discurso das manifestações poéticas, ressalva de resistência do corpo da poesia, que verga a temática social da equidade, marcada pelo lugar de pertencimento. A *performance* fala de um lugar, o poema questiona e busca esse lugar da presença, mesmo pela ausência, porque os parênteses no poema podem modificar a forma de leitura, excluindo inclusive os versos.

```

(a mesa posta
 cada coisa
 fora do lugar)
    
```

Figura 7: Trecho de poema de Dalila Teles Veras

### Leitura e performance

Ler e estar no mundo é perceber o contato com outros corpos em procedimentos interdisciplinares quando se trata da arte e da *performance*. O leitor qualifica o trabalho artístico, enquanto a disposição encontra-se no sujeito da recepção. Perceber, aqui, conduz ao convite de ouvir as vozes destas mulheres em leitura dialógica. O texto está exposto, como corpo que é: coisa. Contudo, a leitura toca o sensível poético nas transformações do próprio leitor, promovendo uma apreensão da ausência pela presença.

Segundo Paul Zhumthor: “o poema assim se ‘joga’ em cena (é *performance*) no interior de um corpo e de um espírito (a leitura)”.<sup>25</sup> A *performance*, neste sentido, não é cópia da realidade, mas trata de mostrar a “cena”<sup>26</sup> em suas facetas via interpretações significativas para o momento histórico, isto é, a marca do lugar na cena, neste caso, da invisibilidade da escrita das mulheres. Assim, poesias nascem do cenário das vozes cotidianas, como a coleção *PerVersas*. Jorge Gluberg acrescenta: “A expressão de uma originalidade criativa e de uma busca de envolvimento do público/leitor na atividade artística”.<sup>27</sup> Essas atividades são vinculadas ao debruçar de leituras, que podem viabilizar a *performance*.

Tanto a *performance* quanto a poesia implicam três verbos: ser, fazer e mostrar. Schechner pontua esse princípio, que vemos claramente permear a ação e os estudos performáticos no fazer artístico da leitura e do trabalho poético de Luzia Maninha. Essa *performance* costura o comportamento humano, a prática artística, o trabalho de exploração de campo (*fieldwork*) e o engajamento social.

O leitor conduz sua leitura como bem quiser, ler integralmente os textos, fragmentá-los em inúmeros poemas, ou lê-los de forma desordenada, ao passo que cada escritora possui o seu estilo, a sua poeticidade, o seu traçado, diversificando e engrandecendo a obra no conjunto do processo de criação.

<sup>24</sup> Cora Coralina, *Poemas*, São Paulo, Global, 2004, p. 322.

<sup>25</sup> Paul Zumthor, *Performance, recepção e leitura*, São Paulo, Cosacnaif, 2007.

<sup>26</sup> Denomino, aqui, cena, a palavra em movimento, em estado poético, ou o corpo no recorte de uma atuação.

<sup>27</sup> Jorge Glusberg, *A arte da Performance*, São Paulo, Perspectiva, 1987, p.12.



Nesse processo misturam-se, ousam-se, recriam-se as tradições culturais. A arte contemporânea faz-se nos diversos gêneros e linguagens artísticas. Schechner<sup>28</sup> constata aspectos performáticos nos procedimentos artísticos, cotidianos, esportivos, ritualísticos (sacros e profanos), tecnológicos, eróticos, jogos poéticos e corporais, situações de trabalho. Estes são vistos, segundo Storolli, como “o corpo localizado no ‘entre’ trânsito, a co-construção, ocupação das zonas de fronteira”.<sup>29</sup> É no próprio poema que Dalila Teles Veras imprime sua voz em que ressoam suas experiências sociais, culturais, históricas e estéticas, portanto:

a mulher antiga  
 busca  
 interlocução  
 e o que diz  
 não ecoa  
 não retumba  
 nem reverbera  
 retorna  
 locução  
 apenas

Figura 8: Dalila Teles Veras (a mulher antiga)

Essa “mulher” busca interlocução, isto é, a voz que lhe é negada e que transcreve na palavra “locução” do poema como grito, reivindicação de se ter uma voz. A disposição espacial do artigo “a” no corpo do poema faz referência à mulher que não aceita a unívoca palavra do homem, mas deseja o diálogo. Vem reforçada pelo prefixo “inter” (na palavra interlocução) e também pelo alinhamento do prefixo “re” (em retorno) com o citado artigo “a”, o que mostra a centralidade da voz no retorno, ao mesmo tempo em que traça a circularidade no poema, apresentando a infinitude desta voz, o que provoca no leitor uma detenção maior nesses trechos da estrofe impressa na página.

Sendo assim, “[...] leitura não é um ato separado nem uma operação abstrata”,<sup>30</sup> conforme observa Zumthor, mas carrega um processo de redescoberta, da introdução da voz na funcionalidade dos corpos sociais. No entanto, Erika Fischer-Lichte, em entrevista a Mateo Bonfito revela a importância da recepção, também performática, do leitor: “Receber; eu não diria ler. Porque ler é apenas intelectual e o interessante sobre a *performance* é que envolve tudo: intuições, emoções, respostas, energia; envolve tudo isso mais a cognição”,<sup>31</sup> já que, para Fischer ler é bem diferente que *performance*:

A compreensão que ela opera é fundamentalmente dialógica: meu corpo reage à materialidade do objeto, minha voz se mistura, virtualmente, à sua. Daí o ‘prazer do texto’ deste texto do qual eu confiro, por um instante, o dom de todos os poderes que chamo eu.<sup>32</sup>

A leitura é presença que carrega no corpo as marcas da sensibilidade, da lembrança, dos paradoxos, quer ingerir ou digerir, ou ainda (des)gerir quem se é no processo do encontro entre “eu” e o “outro”. Isto se realizar porque o ato leitura comunga deste processo de compartilhamento múltiplo e intenso, tal como pode-se refletir a partir das afirmações de Zumthor:

[...] os movimentos internos do corpo, ritmo do sangue, das vísceras, toda esta vida impressa de uma maneira indelével em minha consciência penumbral daquilo que eu sou, marca de ser a cada instante desaparecido, e, no entanto, sempre eu mesmo.<sup>33</sup>

Ao encontrar no leitor aspectos da *performance* por sua interação integradora de recriação e membro real da recepção, Zumthor<sup>34</sup> notifica que somente “o texto lido confere a troca dinâmica que constitui a obra na

28 *Op. Cit.*, 2015, p. 16.

29 Wânia M. A Storolli, *Movimentação, Respiração e Canto: A performance do corpo na criação musical*, Doutorado em Processo de Criação Musical na Escola de Comunicação e Arte (ECA), São Paulo, Universidade de São Paulo, 2018, p.32.

30 *Op. cit.*, 2007, p. 62.

31 Erika, Fischer-Lichte *Asthetik des Performativen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004.

32 *Idem*, 2004.

33 *Idem*, 2004.

34 *Idem*, p.51.

consciência do leitor”. Leitura que visa ao diálogo pleno, não aceitação das relações corpóreas, mas o embate a partir das sensações e das reações convergentes e divergentes entre o texto e o leitor/receptor, que se inscreve na corporeidade da presença em tensão do corpo no momento da duração entre o *performer*/poesia e o público/leitor, com característica de um receptor zhumthoriano.

### Conclusão

A leitura não está pronta e acabada. É sempre processo em aberto para o espaço da transpiração do leitor que mantém viva a obra, não porque a leu, mas porque a trouxe para o procedimento de recepção. Luzia Maninha compartilha o processo no momento em que transita entre os poemas para construir o todo poético da coleção *PerVersas*. Os corpos-livros – *a mulher antiga*, *reliquia de anjo*, e *cascos e crinas sobre fundo escuro* – apropriam-se do ser poético para a realização do projeto artístico em múltiplos experimentos de espaço, tempo e forma, mesmo que esta seja desforma atemporal e espacial.

O poema acolhe o grito, os trapos vocabulares, a palavra gangrenada, o murmúrio, o ruído, o silêncio e o sem-sentido, permeia a sociedade, e as mulheres resistem, escrevem o conto com/sem fadas, criam sem medo seus versos, recolocam-se no espaço de ser mulher e obter a voz no corpo de seus poemas.

Muito mais que sebo, livraria e editora, Alpharrabio é um espaço de produção criativa, de conversa literária, artística, política, além de diversas leituras e reflexões críticas e sociais. Neste sentido, o Alpharrabio contribui com o trabalho performático e criativo das produções da coleção *PerVersas* e de outros/as *performances*. Segundo Josette Féral, ao citar Derrida: “no espaço todos os códigos humanos e expressões culturais”<sup>35</sup> são audíveis, visíveis, táteis e móveis das discussões e manifestações cotidianas, a coleção *PerVersas* é um exemplo performático e poético de vozes femininas que insistem e persistem na História.

---

35 Josette Féral, *Além dos Limites: teoria e prática do teatro*, São Paulo, Perspectiva, 2015, p. 12.

## A recepção da obra de Elena Ferrante no Brasil: tradução, fortuna crítica, pesquisa, grupos de estudo

Maria Cecília Casini e Mariana Cristine de Almeida

No Brasil, os quatro livros que compõem a denominada *Tetralogia napolitana* (composta dos volumes 1 a 4: *A amiga genial*; *História do novo sobrenome*; *História de quem foge e quem fica*; *História da menina perdida*), de Elena Ferrante, foram traduzidos para o português a partir de 2015, quando a série começou a ser publicada pela Biblioteca Azul, selo da Editora Globo. Na onda do sucesso da *Tetralogia*, foi traduzido e publicado também, pelo mesmo selo, o segundo livro da autora, *I giorni dell'abbandono* (*Dias de abandono*, 2016). Logo em seguida, outras obras (*La figlia oscura: A filha perdida*, 2016; o livro infantil, *La spiaggia di notte: Uma noite na praia*, 2016; *L'amore molesto: Um amor incômodo*, 2017; *La frantumaglia: Frantumaglia*, 2017) foram lançadas ao mercado brasileiro pela Editora Intrínseca. A esses lançamentos, podemos acrescentar a recente tradução do livro de Domenico Starnone, *Lacci* (*Laços*, 2017), suposto marido de Elena Ferrante, caso ela seja realmente identificável na tradutora Anita Raja.

O objetivo desse trabalho é fornecer um quadro da recepção (tradução, fortuna crítica, pesquisa, grupos de estudo etc.) da obra de Elena Ferrante no Brasil, até o momento atual da pesquisa (novembro de 2018), destacando alguns aspectos característicos com relação à recepção em outros países, principalmente os Estados Unidos e a própria Itália. O intuito é problematizar a leitura literária, a partir de características identitárias do sistema cultural do país de acolhida, nesse caso, o Brasil.

O sucesso mundial da autora teve seu ponto de partida na recepção de sua obra – especificamente, da *Tetralogia* – em países de língua inglesa (Estados Unidos e Reino Unido), por meio de resenhas críticas elogiosas e publicadas em importantes meios de comunicação e de referência cultural, como a *The New Yorker magazine* e *The Paris Review*. Uma dessas resenhas, escrita em 2013 pelo jornalista e crítico James Wood e intitulada “The Women Verge: the fiction of Elena Ferrante”, alça a autora à categoria de “Italy’s best-known least-known contemporary writers”.<sup>1</sup>

Antes disso, Ferrante já era um nome conhecido no mercado editorial italiano, desde a publicação de seu primeiro livro *L'amore molesto* (1992). Críticos como Massimo Romano e Giovanni Tesio resenharam favoravelmente seus primeiros livros no jornal italiano *La Stampa*. Romano, ressaltando que a autora afrontou a questão da relação com a mãe de “una prospettiva obliqua, dosando la trama su un difficile equilibrio tra reticenza e trasparenza degli eventi”. Tesio, ao elogiar tanto o primeiro livro quanto o segundo, *I giorni dell'abbandono* (2002), afirmou que “non si tratta di molti fatti, ma di una narrazione condotta con esattezza implacabile” e que é “un romanzo di scrittura ben attaccato alle diramate radici della vita che non cessa di pulsare”.<sup>2</sup>

Porém, no decorrer do tempo, e sobretudo a partir da *Tetralogia*, começa a se manifestar um certo incômodo em relação à obra de Ferrante por parte da crítica italiana, apesar de algumas críticas favoráveis. A principal causa disso parece ter sido a opção da autora pelo anonimato, que inclusive rendeu um episódio de conflito na atribuição do mais importante prêmio literário italiano, o Strega, em 2016.<sup>3</sup>

Por outro lado, como podemos perceber pela própria coletânea de textos de *La frantumaglia* (2003, e versão ampliada de 2016), Ferrante deu diversas entrevistas, algumas delas com questões muito profundas sobre suas obras. Listamos, por ordem cronológica, as correspondências trocadas com os jornalistas e críticos e suas respectivas publicações na imprensa escrita: Francesco Erbanì (*La Repubblica*, 1995, 2003, 2006), Annamaria Guadagni (*Unità*, 1995), Goffredo Foffi (*Il Messaggero*, 2002), Stefania Scateni (*Unità*, 2002),

---

1 James Wood. The Women Verge: the fiction of Elena Ferrante. *The New Yorker*, 21 jan. 2013. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2013/01/21/women-on-the-verge>. Acesso em: set. 2017.

2 Resenhas de Massimo Romano (disponível em: <http://bit.ly/2BgZeFH>) e Giovanni Tesio (disponível em: <http://bit.ly/2rv8V3I>). (Acessos em: set. 2017)

3 Considerou-se que a opção pelo anonimato prejudicasse a credibilidade do grupo de jurados, por não saber se a autora poderia ou não influenciar, via relação pessoal, a votação. Roberto Saviano, jornalista e autor do aclamado *Gomorra*, publicou uma carta no jornal *La Repubblica*, defendendo a candidatura de Ferrante; esse estímulo fez com que a editora e/o aceitasse publicamente tal candidatura. Além disso, o júri apontou que todo autor que concorresse ao prêmio deveria responder à indicação com uma carta pública de aceite, o que não viria a acontecer no caso de Ferrante. A autora ganhou o prêmio Elsa Morante em 1992, mas não compareceu publicamente para retirá-lo. Raffaella De Santis. *Strega: Elena Ferrante è ufficialmente in gara* (disponível em: <http://bit.ly/2G28zEO>). Acesso em: set. 2017.).

Angiola Codacci-Pisanelli (*Espresso*, 2005), Luisa Muraro (*Via Dogana*, 2004), Marina Terragni e Luisa Muraro (*Io donna*, 2007), Paolo Di Stefano (*Corriere della Sera*, 2011), Giulia Calligaro (*Io Donna*, 2014), Simonetta Fiori (*La Repubblica*, 2014) e Nicola Lagioia (*La Repubblica*, 2016). A repercussão da obra dentro da própria Itália parece apontar para o fato de que a discussão das questões literárias acaba por superar aquela que se detém somente sobre o debate da identidade, situando-o fora da discussão e da esfera mais especificamente literária.

Aparentemente, a questão da opção pelo uso do pseudônimo e a não revelação de sua identidade, em vez de afastar a autora da mídia, como muitas vezes ela própria declarou, acabou por promovê-la ainda mais: o que foi oportunamente destacado e estigmatizado pela crítica. Alguns críticos afirmaram com todas as letras que o sucesso de Ferrante, mesmo na Itália, se deveu apenas à anterior e bem-sucedida recepção e difusão de sua obra via imprensa anglófona. Segundo o crítico e romancista Paolo di Paolo, as narrativas de Ferrante fazem sucesso junto aos leitores porque

[...] le trame sono oliate, la mano narrativa è solida, la lingua piana, e Napoli, quando c'è, è un fondale che non impegna troppo, sta lì come una stampa turistica con Vesuvio e golfo. Si fa leggere con partecipazione emotiva, le sue vicende sono traghebbabili ovunque [...].<sup>4</sup>

Porém, nem todas as críticas feitas em língua inglesa são elogiosas. Em uma resenha publicada no *The New York Review of Books*, intitulada de “How could you like that book?”, Tim Parks aponta detalhes importantes na obra de Ferrante, levando em consideração inclusive a formação de um estereótipo do napolitano criado no leitor: “[...] My impression is of something wearisomely concocted, determinedly melodramatic, forever playing on Neapolitan stereotype.” Essa afirmação vai de encontro ao Di Paolo afirma, atacando leitores e críticos americanos que elogiam os romances da autora apenas porque a narrativa é forte (na verdade, o que ele quer dizer é que há um talento para prender a atenção do leitor durante quatro volumes, visando ao lucro editorial); ao contrário, o conteúdo e a construção do espaço da *Tetralogia* seriam os pontos fracos da obra. A crítica de Di Paolo – no fundo, a mesma de Tom Parks – é a forte presença do melodrama na obra. É interessante, nesse sentido, pensar no que a própria Ferrante já apontava em *La frantumaglia*, quando definia a sua como uma escrita de “emozioni forti, scritta pulita”,<sup>5</sup> e quando também relatava, como leitora, o difícil processo de ler mulheres escritoras e narrativas de voz feminina, em detrimento de uma tradição e um cânone predominantemente masculino:

C'è voluto tempo perché apprendessi ad amare le donne che scrivevano. Il femminile dei maschi, devo ammettere, mi attraeva più del femminile delle donne. Madame Bovary o Anna Karenina o anche le signore col cagnolino di Čechov, quelle sì, mi sembravano vere donne. [...] Bisognerà raccontare, una volta, cosa significa scrivere da donne, cosa significa fare i conti sul serio non solo col maschile, ma con quel femminile dei maschi che ci appartiene e ci abita.<sup>6</sup>

Ou ainda:

Ma mi è rimasta [...] l'idea che i grandi, grandissimi narratori, erano uomini e che bisognava imparare a raccontare come loro. [...] Ai miei occhi la tradizione narrativa maschile offriva una ricchezza di impianto che nella narrativa femminile non mi pareva ci fosse.

[...] Ma penso da tempo che, se dobbiamo coltivare la nostra tradizione narrativa, non dobbiamo mai rinunciare all'intero del bagaglio di tecniche che abbiamo alle spalle. [...] Ogni narratrice, come in tanti altri tempi e campi, non deve puntare solo ad essere la migliore tra le narratrici, ma la migliore tra chiunque coltivi la letteratura, femmina o maschio che sia.<sup>7</sup>

É claro que não podemos simplesmente rejeitar as críticas, considerando-as apenas como parte de um processo misógino: mas, é interessante que a própria autora já nos diga que, de saída, existe uma indisposição por histórias domésticas e privadas em relação àquelas de aventura e de construção de uma subjetividade masculina (“[...] i modelli offerti dalle narratrici erano pochi e mi sembravano per lo più tenui, quelli dei

---

4 Paolo di Paolo. Il caso Ferrante, il romanzo italiano secondo il New Yorker. *La Stampa*, 13 out. 2014. Disponível em: <http://www.lastampa.it/2014/10/13/cultura/il-caso-ferrante-il-romanzo-italiano-secondo-il-new-yorker-k6z6crdyRB5A6Z4ycRUrIO/pagina.html>. Acesso em: set. 2017.

5 Elena Ferrante, *La frantumaglia*. Nuova edizione ampliata. Roma: edizioni e/o, 2016, p. 82.

6 Ibidem, p. 217

7 Ibidem, pp. 256-257.

narratori erano numerosissimi e quasi sempre abbacinanti”).<sup>8</sup> Porque, convencionalmente, o espaço privado, o espaço da casa e da intimidade, é aquele que está reservado para a mulher, no qual se realiza a ficção (“Succede spessissimo a noi donne, nei momenti di crisi, di cercare di calmarci scrivendo. È scrittura privata volta a governare un malessere, buttiamo giù lettere, diari. Io sono partita sempre da questo assunto, donne che scrivono di sé per capirsi”).<sup>9</sup> Esse espaço do exame de si, do monólogo ou da convivência mais espontânea é o lugar da exposição das emoções, que pode, sim, ser melodramática. Afinal, estamos diante da experiência de uma vida ficcional que precisa se ajustar o mais possível à verdade: “Chiunque scriva sa che la cosa più complicata è ottenere che le vicende e i personaggi siano non verosimili ma veri. Perché questo riesca è necessario credere nella storia a cui si sta lavorando”.<sup>10</sup> Diante dessa experiência, a presença do melodrama, da vulgaridade, da violência e do grito se expressa pelas próprias relações entre as personagens e pela forma de expressão que utilizam, que é, muitas vezes, o dialeto, sempre filtrado pela presença estratégica de uma paráfrase e um verbo *dicendi*:

“Perché gli dici di no?” mi chiese Lila in dialetto.

Risposi all'improvviso in italiano, per farle impressione, per farle capire che, anche se passavo il tempo a ragionare di fidanzati, non ero da trattare come Carmela:

“Perché non sono sicura dei miei sentimenti”.<sup>11</sup>

No trecho anterior, a expressão “in dialetto” funciona como uma espécie de anáfora em relação ao que foi dito anteriormente, modalizando o discurso feito em italiano. Indicar que aquela expressão foi dita em dialeto muda nossa percepção do modo de dizer algo, enquanto camufla o modo de se exprimir em dialeto, que vai sendo caracterizado na tetralogia como a expressão da violência, da falta de instrução, da distinção cultural e social, da humildade e da dureza.

A utilização de numerosos mecanismos de alternância entre um tom alto e baixo na obra – alternância marcada até na própria temática entre o *rione* e o mundo – é, muitas vezes, interpretada como exagero;<sup>12</sup> mas, também, é uma marca da confluência entre o vulgar e o melodramático na tetralogia. Os editores Sandra Ozzola e Sandro Ferri, da e/o, apontam, por exemplo, que as capas escolhidas para a tetralogia “sono intenzionalmente *kitsch*, e comunicano la *volgarità* che è uno degli elementi centrali di tutta la saga dei libri. [...] I libri di Ferrante sono un mix di letteratura popolare e intellettuale. Volevamo ribadire questo concetto anche nelle copertine.”<sup>13</sup> O primeiro impacto do leitor ao ver a capa revela essa ambiguidade. Estamos diante de uma narrativa que prevê o melodrama e o vulgar, mas que possui momentos de forma e conteúdo especialmente elevados e complexos: por exemplo, nas discussões sobre a cultura clássica; na transformação da classe política; na forçada convivência – de que tanto fala Ferrante – entre a legalidade e a ilegalidade na cultura napolitana. Ainda, essa convivência fica evidente no modo como a autora acessa os mecanismos de expressão presentes na tradição literária e que convivem, ao longo da obra, com os momentos de expressividade vulgar, por exemplo, na oposição entre italiano como língua de cultura e o dialeto como língua de pertencimento.

Esse viés da recepção da obra em países e culturas diferentes pode gerar mal-entendidos que subestimam a figura do leitor e dos críticos. A recepção positiva em um país como os Estados Unidos é atribuída a uma espécie de ingenuidade, motivada por diferenças culturais substanciais. Dito isso, devemos levar em consideração a formação de um público leitor diverso em cada país, mas não podemos desconsiderar a força com que Ferrante tem penetrado nos mercados editoriais mundiais. Essa força não pode ser ignorada ou considerada prejudicial, mesmo porque há muito tempo não aparecem autores italianos que sejam fenômenos de leitura e vendas em escala global. Viviana Scarinci, em uma resenha publicada no *Doppiozero*, intitulada “Chi sono i contemporanei di Elena Ferrante?”, ressalta a importância dessa questão: “Dunque Elena Ferrante

8 Ibidem, p. 256

9 Ibidem, p. 275.

10 Ibidem, p. 230.

11 Elena Ferrante, *L'amica geniale*. Roma: edizioni e/o, 2011, p. 99, grifos nossos.

12 Tim Parks, em “How Could You Like That Book?”, fala de uma falta de esforço imaginativa ou palavras descuidadas e melodramáticas (disponível em: <http://bit.ly/2DxLkDX>. Acesso em: dez. 2017); enquanto Francesco Longo aponta para a previsibilidade dessas. (Luca Ricci. Il fenomeno Elena Ferrante visto dai critici. *Il Messaggero*, 19 mar. 2015. Disponível em: <http://bit.ly/2vmwI2y>. Acesso em: dez. 2017)

13 LE COPERTINE dei libri di Elena Ferrante sono brutte? *Il Post Libri*, 22 set. 2015. Disponível em: <http://bit.ly/2DUUZLL>. Acesso em: dez. 2017. As capas italianas da tetralogia napolitana são colagens de imagens. Disponíveis em: <<http://bit.ly/2kyWSMP>> (acesso: dez/2017). Sobre a discussão do melodramático como mecanismo realista no romance italiano contemporâneo, consultar: Louis Bayman. Melodrama as Realism in Italian Neorealism. In NAGIB & MELLO, Lucia e Cecilia (orgs.), *Realism and the Audio-visual Media*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 47–63, 2015.

è riconosciuta a livello internazionale como un'artista capace di un'influenza globale esercitata sui suoi contemporanei, pur senza essersi mai presentata sotto forma corporea ed esprimendo la propria soggettività esclusivamente attraverso la parola scritta.”<sup>14</sup>

Mapeando as resenhas das obras de Ferrante publicadas no Brasil, constatamos alguns padrões específicos, sejam de temática ou de localização geográfica. Isso nos dá uma ideia do que está sendo discutido na obra da autora, e de onde principalmente se localiza a crítica cultural do país. Nossa pesquisa se restringe aos jornais de grande circulação da imprensa escrita e digital do Brasil.

No Brasil, a recepção da obra da autora é bastante homogênea e positiva. Seja discutindo a identidade (Bolívar Torres e Liv Brandão, na resenha “Com segredo a perigo, Elena Ferrante tem várias obras lançadas no Brasil”, publicada n’O *Globo*)<sup>15</sup> ou negando a importância dessa discussão (como faz a resenha de Maria Carolina Maia, “Devassa na vida de Elena Ferrante parece literatura ruim”, publicada no blog da revista *Veja*),<sup>16</sup> seja procurando questões temáticas que indiquem uma tradição literária seguida pela autora (resenha de Eliane Robert de Moraes: “Elena Ferrante lança no Brasil o volume final da série napolitana”, publicada na revista *Quatro cinco um*, suplemento da revista *Piauí*). Observamos que a crítica brasileira, frequentemente, busca por questões universais, de cunho comum, destacando a identificação com as personagens das obras e a representação realista dos lugares e de suas relações e interações (resenha de Iara Biderman: “Romances de Elena Ferrante guiam passeio por becos e praias de Nápoles”, publicada na *Folha de S.Paulo*);<sup>17</sup> nesse sentido, o peso da cultura neorrealista italiana (seja na literatura, seja no cinema) é muito forte. Não faltam abordagens críticas que dialogam com a questão da autoria e da metaficção, como a de Maurício Santana Dias, tradutor da *Tetralogia* no Brasil (“Frantumaglia, de E. Ferrante”, publicada na *Quatro cinco um* em novembro de 2017).

Podemos notar que, do total de 106 matérias publicadas sobre Ferrante na mídia impressa e digital (jornais e revistas) do Brasil, e por nós analisadas, a maioria se concentra na região Sudeste, principalmente no estado de São Paulo. Isso nos permite observar que o centro cultural difusor das artes, mais especificamente da literatura, se concentra nessa região, onde também estão localizadas as editoras mais relevantes do país. A partir disso, identificamos algumas temáticas, enumeradas de acordo com sua recorrência:

- Questões de autoria e identidade.
- Resenhas e questões gerais das obras, geralmente mesclando a análise de vários elementos presentes nas narrativas.
- Notícias voltadas ao cinema e à televisão, com análise dos filmes feitos a partir das obras e da série produzida pela HBO e pela RAI.
- Questões voltadas à análise de gênero, escrita “feminina” e problemas de feminismo dentro das obras.
- Mercado editorial, lançamentos e publicações.
- Matérias voltadas à exploração turística dos lugares literários de Ferrante.
- Questões sobre a amizade e relação entre personagens,
- Questões relativas à cidade, principalmente a relação entre Nápoles e os corpos das personagens,
- Observações sobre a temática da maternidade na obra.

A diversidade dos assuntos é grande; porém, as resenhas ainda se concentram na questão da identidade e da autoria como motrizes da discussão da obra da autora.

No que se refere a uma recepção de perfil menos jornalístico, que atrai muitos leitores, levantamos aqui a importância dos grupos de leitura, principalmente, aqueles que sinalizam no nome a urgência em conhecer e consumir bens culturais produzidos por mulheres, como o Leia Mulheres, presente em todas as capitais do país e em algumas cidades do interior; e o Leia Mulheres Negras, que nasce da necessidade de representatividade feminina negra no mercado editorial brasileiro, marcado principalmente pela presença de autores e narradores homens, brancos e de classe média. Essa constatação faz-se evidente também na pesquisa coordenada pela professora Regina Dalcastagné, da Universidade de Brasília, finalizada em 2005. Essa pesquisa divulgou resultados estatísticos importantes, proporcionando reflexões e ações importantes no

---

14 Viviana Scarinci. Chi sono i contemporanei di Elena Ferrante?. *Doppiozero*, 28 maio 2017. Disponível em: <https://www.doppiozero.com/materiali/chi-sono-i-contemporanei-di-elena-ferrante>. Acesso em: out. 2017.

15 Bolívar Torres; Liv Brandão. Com segredo a perigo, Elena Ferrante tem várias obras lançadas no Brasil, in *O Globo*, 8 out.2016. Disponível em: <https://glo.bo/2DvG1Gc>. Acesso em: out. 2017.

16 Maria Carolina Maia. Devassa na vida de Elena Ferrante parece literatura ruim. *Veja*, 8 out. 2016. Disponível em: <http://abr.ai/2mYXpJ7>. Acesso em: out. 2017.

17 Iara Biderman. Romances de Elena Ferrante guiam passeio por becos e praias de Nápoles, in *Folha de S.Paulo*, 3 ago. 2017. Disponível em: <http://bit.ly/2DxSxnG>. Acesso em: out. 2017.

campo político e no jogo da representatividade das mulheres no Brasil, e que pode ser estendida à compreensão da publicação das obras de Ferrante no país. A pesquisa focou o gênero romance, com relação a textos publicados pelas editoras Companhia das Letras, Rocco e Record, que não estivessem dentro de categoriais definidas pelas editoras (tais como romance policial, ficção científica, literatura de autoajuda ou livros infanto-juvenis), entre 1965-1979 (primeira fase) e de 1990 a 2004 (segunda fase). No *corpus* de 389 romances, a pesquisa concluiu que “o perfil dos autores se aproxima do dos personagens: em sua maioria homens, brancos, moradores do Rio de Janeiro e São Paulo e com profissões já ligadas ao domínio do discurso, como jornalista e professor universitário.”<sup>18</sup> Isso também oferece uma ideia da dimensão da representatividade de mulheres e grupos minoritários dentro dos romances, pois, além de medir a frequência com que eles aparecem, identifica também a posição que esses personagens ocupam no romance. Neste sentido, a iniciativa de incentivar a leitura de livros (não só romances) publicados por mulheres (e não só brasileiras, como podemos constatar a partir do caso da própria Ferrante) nasce da necessidade de aumentar a representatividade e a voz feminina dentro do campo literário, que também é campo de disputa e ocupação de espaço de poder.

Aparentemente, e também a partir de nossa direta participação em grupos de leitura e dos relatos das organizadoras (Jéssica de Carvalho, organizadora dos grupos de leitura da Livraria da Vila; Vivian Schlesinger, mediadora de grupos de leitura na Casa das Rosas, Academia Paulista de Letras, Clube Hebraica e Livraria Martins Fontes), a questão da identificação com as personagens parece ser o que move grande parte do interesse pelas obras – e por Ferrante em particular –, na discussão das questões proporcionadas pelas autoras. A identificação com uma voz feminina que narra, de dentro de um espaço específico, uma história de amizade entre mulheres, e as muitas dificuldades que estas enfrentam durante toda a vida, acaba criando uma grande empatia em outras leitoras (e leitores) que possuem uma realidade parecida. Neste sentido, a periferia de Nápoles dos anos 1950 não parece tão distante da realidade das periferias brasileiras hoje. O poder paralelo e ameaçador da *camorra* (a máfia napolitana) equivale ao poder do tráfico nas comunidades brasileiras, poder este conservador e autoritário. O Estado, quando intervém, é ainda mais violento, legitimado de forma esdrúxula pela violência policial. O destino de crianças e de jovens é, em muitos casos, a cooptação pelas milícias, vistas como uma tentativa de se estabelecer junto à comunidade de forma protetiva, mas ilegal e violenta. Por fim, não é menos importante a urgência da fuga desses espaços, da tentativa de ascensão social e de desligamento com a própria história.

Essa representatividade das personagens e a semelhança do enredo com a própria vida em certa periferia brasileira norteia a discussão sobre as obras de Ferrante no Brasil. Para concluir esse breve *excursus* sobre a recepção de Elena Ferrante no Brasil, apresentamos uma lista de alguns grupos de debate literário, dos quais participamos ou tivemos notícia, que discutiram a tetralogia napolitana ou alguma outra obra da autora, conforme destacado:<sup>19</sup>

- Leia Mulheres São Paulo: *A amiga genial* (agosto/2015);
- Clube de Leitura Jardim Alheio: a obra como um todo (novembro/2015);
- Leia Mulheres Rio de Janeiro: *A amiga genial* (novembro/2015);
- Clube de leitura da Casa das Rosas: *A amiga genial* (novembro/2015);
- Leia Mulheres Salvador: *A amiga genial* (fevereiro/2016);
- Leia Mulheres Porto Alegre: *A amiga genial* (fevereiro/2016);
- Clube de leitura da Biblioteca de São Paulo: *A amiga genial* (fevereiro/2016);
- Leia Mulheres São Paulo: *História do novo sobrenome* (junho/2016);
- Clube de Leitura do Sesc Bertioga: *A amiga genial* (agosto/2016);
- Leia Mulheres Belém: *A amiga genial* (setembro/2016);
- Leia Mulheres Maceió: *Dias de abandono* (setembro/2016);
- Feira do livro de Porto Alegre: encontro do Clube de leitura e discussão da *Tetralogia* (novembro/2016) ;
- Clube de leitura da Livraria Cultura, São Paulo: *A filha perdida* (dezembro/2016);
- Clube Alto dos Pinheiros, São Paulo: *A amiga genial* (janeiro/2017);
- Leia Mulheres Niterói: *A filha perdida* (janeiro/2017) ;

18 AGÊNCIA ESTADO. Pesquisa traça perfil de personagem da literatura brasileira. 12 jun. 2007. Disponível em: <http://bit.ly/2DVwwNq>. Acesso em: out. 2017. Os resultados completos podem ser acessados em: Regina Dalcastagnè, A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004, in *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, [S.l.], n. 26, p. 13-71, jan. 2011. Disponível em: <http://bit.ly/2oX1a1u>. Acesso em: out. 2017.

19 A mediadora de alguns grupos de leitura, Vivian Schlesinger, passou informações valiosas sobre os grupos nos quais discutiu-se pelo menos uma das obras de Ferrante. (os primeiro quatro grupos listados). O grupo de leitura Leia Mulheres (informações disponíveis em <https://leiamulheres.com.br>) organizou também o Café Ferrante em diversos estados brasileiros, para discutir a tetralogia napolitana.

Clube de leitura da Livraria Realejo, Santos: *Dias de abandono* (janeiro/2017);  
Leia Mulheres Rio Preto: *A amiga genial* (fevereiro/2017);  
Clube de leitura da Livraria Cultura, Rio de Janeiro: *A filha perdida* (março/2017);  
Clube de leitura da Livraria Favorita, Três Rios, Rio de Janeiro: *História do novo sobrenome* (março/2017);  
Clube de leitura Miado de Gato, Guarapuava, Paraná: *A amiga genial* (abril/2017);  
Clube Hebraica: a obra como um todo (maio/2017);  
Leia Mulheres João Pessoa: *A amiga genial* (maio/2017);  
Clube de leitura Livraria da Travessa, Rio de Janeiro: *A amiga genial* (maio/2017);  
Leia Mulheres Curitiba: *Tetralogia napolitana* (junho/2017);  
Clube do Leitura do Sindi-Clube, São Paulo: *Dias de abandono* (junho/2017);  
Leia Mulheres São Paulo: *Tetralogia napolitana* (julho/2017);  
Clube de leitura SESC do Carmo: *A amiga genial* (julho/2017);  
Clube de leitura da Academia Paulista de Letras: *A amiga genial* (julho/2017);  
Sociedade Literária Livros e Raquetes, Brasília: *A amiga genial* (agosto/2017);  
Leia Mulheres Brasília: *Dias de abandono* (agosto/2017);  
Leia Mulheres Juiz de Fora: *Dias de abandono* (agosto/2017);  
Clube de leitura da livraria Bouquiniste, Porto Alegre: *A amiga genial* (agosto/2017);  
Clube de leitura do Esporte Clube Pinheiros, São Paulo: *A filha perdida* (agosto/2017);  
Clube Leituras compartilhadas, São Paulo: *Um amor incômodo* (setembro/2017);  
Leia Mulheres Ouro Preto: *Dias de abandono* (setembro/2017);  
Leia Mulheres Londrina: *A filha perdida* (outubro/2017);  
Leia Mulheres Belém: *Dias de Abandono* (novembro/2017);  
Leia Mulheres São Paulo: *Um amor incômodo* (dezembro/2017);  
Clube de leitura da Folha de S. Paulo: *A filha perdida* (janeiro/2018);  
Leia Mulheres Porto Velho: *A filha perdida* (janeiro/2018);  
Leia Mulheres Salvador: *A filha perdida* (fevereiro/2018);



## A instrução primária da mulher do fim de século à I República e o conceito de “feminino” nos livros escolares de Ana de Castro Osório

Maria Cristina Pais Simon

Diz-se já que o seculo vinte será o seculo da mulher ; a nós compete, portanto, fazer do nosso seculo o mais bello, o mais justo o mais culto, o mais feliz de todos quanto a historia nos descreve. Será essa a nossa desforra.<sup>1</sup>

“Século da escola”, “tempo dos professores”, assim caracteriza António Nóvoa<sup>2</sup> o século XIX que na Constituição de 1822, Título VI, Capítulo IV, oficializou pela primeira vez a instrução primária de ambos os sexos. Porém, apesar de algumas reformas feitas durante a primeira metade de oitocentos, principalmente durante o Setembrismo,<sup>3</sup> o sistema educativo primário português permaneceu muito precário pela escassez das escolas, o número insuficiente de professores, a não afluência de alunos, muitos deles demasiado indigentes ou desmotivados pelas famílias, o laxismo das autoridades e a falta de investimento do Estado.

Foi somente a partir de 1870, quando se almejava uma grande transformação social, cultural, política..., que passava obviamente pela educação e pela instrução, para que o país acesse à “Civilização”, que a questão do ensino foi seriamente encarada; para tal se criou, na sequência do golpe de estado do Marechal Saldanha, o primeiro Ministério dos Negócios da Instrução Pública,<sup>4</sup> a cargo de D. António da Costa. Ministro, de 22 de junho a 29 de agosto de 1870, D. António da Costa apresentou, de imediato, um Relatório denunciando o estado do ensino primário:

Com uma população de 4 200 000 habitantes no continente e com 4000 freguesias, tem Portugal apenas 2300 escolas oficiais, e destas só 350 do sexo feminino. Para estarmos, não diremos na situação que recomendavam as necessidades da população e do ensino, mas apenas na situação em que se acha a Espanha, devíamos ter 7000 escolas oficiais ; 8000 em relação à França, Bélgica e Baviera ; 10 000 a 12 000 para correspondermos proporcionalmente à Inglaterra, Holanda, Suécia, Prússia ; 21 000 para hobbrearmos com os Estados Unidos.

No mesmo texto enumera as causas da situação:

As causas que determinam o atraso da nossa instrução primária são : a organização centralizadora ; a carência completa de inspecção ; a situação do professorado, sem habilitações, acesso, consideração nem estímulo e quase sem remuneração ; o desamparo da instrução do sexo feminino ; a falta de frequência escolar e a desorganização interna da escola que não abrange a educação física e civil, nem a instrução profissional. Além destas causas e agravando-as a desarmonia entre os três elementos, oficial, local e beneficente, e uma certa frieza para com a escola. Ainda não nos compenetrámos de que a educação nacional é a melhor base da organização de um povo e a mãe da verdadeira liberdade.

Impõem-se, por conseguinte, as reformas promulgadas pelo Decreto de 16 de agosto de 1870:

- Em cada freguesia há pelo menos uma escola primária elementar para cada um dos sexos [...]. Nas capitais dos concelhos há, para cada um dos sexos, uma escola primária complementar. (Artº 10).
- Nas freguesias rurais as escolas dos dois sexos podem ser substituídas por uma mista. (Artº 11).

---

1 Ana de Castro Osório, *A Educação Civica da Mulher*, Lisboa, Typ. Liberty, 1908, p. 26.

2 António Nóvoa, *Le Temps des professeurs. Analyse socio-historique de la profession enseignante au Portugal (XVIIIe – XXIe siècle)*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1987, p. 505.

3 Rui Grácio, “O Ensino primário e o analfabetismo”, in Joel Serrão (dir.), *Dicionário de História de Portugal*, vol. II. Porto, Figueirinhas, 1992, p. 395.

Pedro Teixeira Mesquita, “A Instrução Pública e Privada”, in Joël Serrão e A. H. de Oliveira Marques (dir.), *Nova História de Portugal*, vol. IX. *Portugal e a Instauração do Liberalismo*, Lisboa, Ed. Presença, 2000, pp. 350-358.

4 O Ministério da Instrução Pública e Belas-Artes é novamente restabelecido em 1890, vindo a ser extinto em 1892, no governo de “austeridade” de Dias Ferreira. O Ministério da Instrução só virá a ser criado pela Lei nº 12 de 7 de julho de 1913.

- O governo promove cursos nocturnos de aperfeiçoamento e dominicais. (Artº 15).
- A instrução primária de 1º grau de ambos os sexos é encargo obrigatório das câmaras municipais. A de 2º grau de ambos os sexos é encargo obrigatório das câmaras municipais e das juntas gerais de distrito. (Artº 16).
- A instrução primária do 1º grau é obrigatória para todos os Portugueses de ambos os sexos desde a idade de sete a quinze anos. A frequência é permitida desde a idade de cinco anos. (Artº 29).
- Os pais, tutores ou quem as suas vezes fizer, são obrigados a mandar os alunos à escola [...]. Exceptuam-se : os que mostrarem que lhes dão o ensino em sua casa, ou em escolas livres ; os que não puderem mandá-los por motivos de extrema pobreza. (Artº30).<sup>5</sup>

Em 1874 já se contavam no país 2632 escolas; 2113 para rapazes e 519 para meninas. Contudo, o primeiro censo de 1878 (2 anos após a fundação oficial do PRP – Partido Republicano Português), sobre as bases culturais do país indicava a existência de 82,4% a 82,8% de analfabetos (89,3% de mulheres, 75% de homens; 58,1% do conjunto tinha idade superior a 10 anos) numa população de 4 550 699 indivíduos. Com base na Reforma de 1870, procede-se a nova remodelação a 2 de maio de 1878.<sup>6</sup>

Porém, no final de século (1895), o republicano Sampaio Bruno ainda se desesperava : “Quatro milhões de analfabetos ! Acaso isto é Pátria ?”<sup>7</sup> Com efeito, os últimos governos monárquicos, em grandes apuros políticos, económicos e sociais, tentaram manter o esforço para desenvolver o ensino primário ; debateu-se sobre o fundamento das escolas mistas encarando-se a possibilidade de aulas em dias alternados para cada sexo (1884); entre 1889 e 1900, elevou-se a 4495 o número de escolas, 1345 para meninas e 325 mistas,<sup>8</sup> se bem que 702 municípios, ou seja 18% da totalidade, continuassem sem escola primária pública. Em 1900 somente 15% das mulheres sabiam ler e a taxa de analfabetismo permanecia globalmente altíssima: 78,6% de iletrados (85% de mulheres, 71,6% de homens), tendo o país então 5 423 336 de habitantes.<sup>9</sup>

Entretanto, o PRP foi-se robustecendo e ganhando adeptos ; um dos pontos fortes da sua propaganda era a democratização e modernização da instrução e da educação para ambos os sexos.

Perante esta grande necessidade, organismos caritativos ou vinculados a partidos políticos, e até a lojas maçónicas abriram centros de ensino para as classes trabalhadoras, inclusive femininas : o Asilo de S. João, o Grémio Popular, a Academia de Instrução Popular, a Sociedade de Instrução e Beneficência Infantil, A Voz do Operário, a Sociedade Promotora de Educação Popular, a Associação “O Vintém das Escolas”.

Todos os Centros Republicanos tinham, obviamente, a sua escola; no Centro Afonso Costa de Lisboa existiam aulas de instrução primária para o sexo feminino. No discurso inaugural da sede do PRP da Amadora em 1908, Leopoldina Carrilho Balsas deixa bem claro o que a República pretende com a instrução da mulher:

a missão da escola não é fazer republicanas ou monárquicas; católicas ou ateias; não é fazer partidárias ou sectárias, mas tão somente averiguar inteligências, despertar raciocínios, formar sentimentos, fortalecer corpos, isto é, criar cidadãos livres, sãos e robustos, amantes do trabalho e da liberdade.<sup>10</sup>

Em 1910, ano do advento da I República, a população portuguesa é estimada a 5 423 336 de indivíduos; jovem, rural, miserável, supersticiosamente religiosa, vítima de epidemias, recorria à emigração para os grandes centros industriais, principalmente Lisboa e Porto, ou para o Brasil ; era também, na maioria, analfabeta: dos 75,1% de iletrados, 69,7% tinham idade superior a 7 anos ; 82 ou 83% eram mulheres e 65 a 68%, homens.<sup>11</sup>

Cumprindo as promessas, 6 meses após o 5 de Outubro, o PRP vota o Decreto de 29 de março de 1911 que reforma o ensino infantil, primário e normal cujo fracasso atribuía à Monarquia que culpava de utilizar a ignorância do povo para evitar revoltas. O Ministro do Interior, António José de Almeida, que superintendia a Instrução Pública, especificou, no Preâmbulo do documento, o significado da educação e da instrução pública na nova sociedade democrática:

---

5 Luís Alberto Marques Alves, “O Ensino”, in Joël Serrão e A. H. de Oliveira Marques (dir.), *Nova História de Portugal*, vol. X. *Portugal e a Regeneração (1851-1900)*, Lisboa, Ed. Presença, 2004, pp. 304-309.

6 *Ibid.*, pp. 307-309.

7 José Salvado Sampaio. “Escolas Móveis”, in *Boletim Bibliográfico e Informativo do Centro de Investigação Pedagógica*, nº 9, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1969, p. 18.

8 Nóvoa, *Op. Cit.*, p. 346. Todas as estatísticas que figuram neste trabalho são relativas ao Continente e às Ilhas Adjacentes.

9 José Salvado Sampaio. “O Ensino Primário Superior”, in *Boletim Bibliográfico e Informativo do Centro de Investigação Pedagógica*, nº 12, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970. p. 12.

10 Zília Osório de Castro, “As Intelectuais”, in Zília Osório de Castro, João Esteves e Natividade Monteiro (coord.), *Mulheres na I República*, Lisboa, Ed. Colibri, 2011, p. 101.

11 Salvado Sampaio. “O Ensino...” , nº 12, *loc. cit.*

O homem vale sobretudo pela educação que possui [...]. Educar uma sociedade é fazê-la progredir, torná-la um conjunto harmónico e conjugado de forças individuais, por seu turno desenvolvidas em toda a sua plenitude. E só se pode fazer progredir e desenvolver uma sociedade fazendo com que a acção contínua, incessante e persistente da educação atinja o ser humano, sob o tríptico aspecto : físico, intelectual e moral.<sup>12</sup>

O ensino primário passou nesta data para 8 anos e 3 graus;<sup>13</sup> era laico, gratuito e obrigatório. Sendo a sua finalidade essencialmente prática e utilitária, além das matérias fundamentais (leitura, escrita, história, geografia, contas...), inclui, desde o grau elementar, noções de economia, “notícia dos produtos mais comuns da Natureza, agrícolas e industriais”. No grau complementar são introduzidos fundamentos de economia rural ou fabril, consoante a região, ... Juntam-se a estes ensinamentos, no decorrer dos anos, dos Decretos e outras Portarias, lições de coisas, passeios pedagógicos obrigatórios, música, canto, educação física e princípios de higiene individual, jogos educativos “em especial os nacionais”, aprendizagem dos contos históricos e lendas “tradicionais”, aquisição de normas de moral prática, educação da sensibilidade, trabalhos práticos de zoologia, agricultura, jardinagem, horticultura e a infalível Festa da Árvore a que se prestou um autêntico culto... Com semelhante formação, afirma-se no Preâmbulo do Decreto de 1911, ao terminar o curso primário “o jovem português amará, dum amor consciente e racionado, a região onde nasceu, a pátria em que vive, a humanidade a que pertence”.

Os trabalhos manuais, embora só sejam oficialmente impostos pelo Decreto nº 3700 de dezembro de 1917, sempre foram ministrados na escola pública (como na livre) durante todo o século XIX ;<sup>14</sup> em 1911 foram introduzidas nos programas a prática, consoante o sexo, de trabalhos manuais agrícolas, e economia doméstica, reservada ao sexo feminino. Fazia-se questão de preparar as meninas para as suas futuras missões de donas de casa, esposas e mães, pelo que os múltiplos e sucessivos decretos republicanos, sempre mais abrangentes, vieram a introduzir exercícios de remendagem e de passagem a ferro (Portaria nº 1243 de 10 de março de 1918), bem como desenho e trabalhos femininos – roupa branca, chapéus e flores – labores, escrituração e economia doméstica, culinária, trabalhos manuais e educativos, modelação, caligrafia. (Decreto de 4 de junho de 1924).<sup>15</sup>

O movimento feminista, que nada tinha de radical, sendo somente um pilar do PRP, aprovava plenamente a divisão sexual do trabalho pelos motivos que expõe Zília Osório de Castro após ter comentado as célebres palavras de Carolina Beatriz Ângelo: “Somos feministas bem femininas”:<sup>16</sup>

Estas palavras pronunciadas um dia por Carolina Beatriz Ângelo contêm em si, implícito, o repúdio do entendimento do feminismo como expressão de masculinização. As feministas republicanas rejeitavam veementemente esta interpretação em nome da ‘sacrossanta vocação de esposa e mãe’ que ele não punha

---

12 José Salvado Sampaio, “O Ensino Primário / 1911-1969”, in *Boletim Bibliográfico e Informativo do Centro de Investigação Pedagógica*, nº 13. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1971, p. 49.

13 A escolaridade básica é de 8 anos e tem 3 níveis: o elementar de 3 anos; o complementar de 2 anos, que não abrirá e será suprimido por Decreto de 10 de maio de 1919; o primário superior, de 3 anos, que só entrará em vigor em 1918-1919.

Pelo Decreto nº 5787-A de 10 de maio de 1919 a instrução primária é reduzida a 5 anos, mas mantêm-se os 3 níveis : o infantil para crianças de 4 a 7 anos; o primário geral dos 7 aos 12 anos e o primário superior dos 12 aos 15 anos. (Salvado Sampaio, “O Ensino...”, nº 13. *Op. Cit.*, pp. 49-57).

As Escolas Móveis têm por objectivo combater o analfabetismo; criadas pelo Decreto de 29 de março de 1911 para as freguesias onde não existiam escolas fixas, e destinadas a adultos, funcionavam pelo menos 10 meses por ano ; na realidade, devido a problemas orçamentais, só abriram em 1913. Nesse ano, contaram-se 173 Escolas Móveis, a do Beato, em Lisboa, reservada a mulheres, teve que ser desdobrada. (Salvado Sampaio, “Escolas...”, nº 9. *Op. Cit.*, pp. 12-15).

14 Na Reforma do ensino de D. António da Costa, 1870, para o sexo feminino o Artigo 5 estipula: “Feminino (1º grau) – Não inclui as temáticas sobre agrimensura, física e química, história natural e economia, que são substituídas por canto coral, coser, fazer meia, marcar, talhar, economia doméstica.”. No Artigo 6, para as alunas mais adiantadas prevê-se: “Feminino (2º grau) – Não inclui aritmética e geografia elementar ; escrituração e agrimensura ; física e química ; economia, que são substituídas por : noções de história natural, fazer rendas, flores e outros labores próprios ao sexo.”. No Decreto de 2 de maio de 1878, o sexo feminino passa a ter mais disciplinas em comum com o masculino. Além dos ensinamentos para os 2 sexos – leitura, escrita, contas, gramática, sistema métrico-decimal, princípios de desenho, moral e doutrina cristã - ao “Feminino (elementar)” são acrescentados “os trabalhos de agulha necessários às classes menos abastadas.”. Para o “Feminino (complementar)”, além das disciplinas para ambos os sexos - leitura e recitação, caligrafia, aritmética e geografia, gramática, sistema de pesos e medidas, elementos de cronologia, geografia e história portuguesa, desenho linear, moral e história sagrada, noções elementares de higiene – juntam-se “os deveres de mãe de família, e as prendas de bordar a cores, tomar medidas, tomar moldes e fazer rendas e flores.”. (Marques Alves. “O Ensino”. *Op. Cit.*, p. 309).

15 Salvado Sampaio, “O Ensino...”, nº 13, *Op. Cit.*, p. 57.

16 “Entrevista”, in *A Capital*, 22/02/1911, p. 1.

minimamente em causa, tal como também não implicava de modo algum que conduzisse à desagregação da família. Contrariando as críticas antifeministas, também elas, na senda das que haviam sido enunciadas por quem se intitulava feminista democrática, apoiavam a constituição tradicional da sociedade, baseada na família.<sup>17</sup>

O movimento feminista cuja ideologia era muito conforme à do PRP, apostava na edificação de uma sociedade moderna através de uma política de industrialização e da contribuição de todos os cidadãos, instruídos e educados, para a elevação da pátria.

É, por conseguinte, evidente que o empenho e os esforços para instruir e educar os Portugueses não vieram somente dos gabinetes ministeriais, mas também do movimento feminista que pugnou por dois direitos que considerava como humanamente legítimos : a instrução e o reconhecimento cívico da mulher como cidadã ; Fernando Catroga oborda nestes termos a questão e o seu contexto:

À sua maneira, os feminismos foram movimentos propulsados por *mulheres intelectuais*. Senhoras da palavra dita e escrita, elas emergiram na ágora a reivindicarem direitos, a afirmarem-se como professoras, escritoras, jornalistas, atrizes, pintoras, ou – em nome de valores cívicos e / ou religiosos – a animarem obras educativas, de filantropia ou de solidariedade, às vezes através de organizações concorrentes [...] De onde não surpreende que algumas agissem como porta-voz das mulheres sem voz [...] Porém, não será erro pensar que o núcleo duro desta militância estava escorado num ideal de *mulher-pedagoga* [...] E não deixa de ser importante a chamada de atenção que aqui se faz para a necessidade de se articular este proselitismo com os dois partidos políticos (sobretudo com o Partido Republicano Português) e até com o maçónico.<sup>18</sup>

De facto, a causa da instrução e da educação femininas começa a ser defendida oficialmente por Ana de Castro Osório (1872-1935), escritora, jornalista, maçónica, em 1905 com a publicação de *As Mulheres Portugêsas*: “Por isso é ás mulheres, e principalmente ás do meu paiz – que tão insuficientemente são educadas para serem as companheiras e as mães do homem moderno – que me dirijo”.<sup>19</sup> Começando pelo que considera mais aviltante, enumera os grandes perigos que advêm da ignorância das mulheres que não passam de “escravas, nascidas sómente para a felicidade e regalo do homem” e que, obviamente, acabam

roídas de ambições e vaidades, tanto mais ásperas quanto maior é a impotencia para as realizar – a fantasia só presa nas galanices e módas, inúteis para os trabalhos caseiros como para outro qualquer, sofrendo e fazendo sofrer todos os seus por não possuir o que deseja e vê ás outras, transformando os lares em gehenas onde feras da mesma raça se espesinham e abocanham ?!

Assim se tornam autênticos “*fenómenos*”, “*monstros femininos*”, “intoleráveis animaesinhos que riem, falam, troçam, olham miúdamente, com o proposito ferino de irritar e de ferir.” (AMP, p p. 17, 14, 45, 34). Ora, são “todas educáveis, todas melhoráveis” e “está provado pela sciencia que *intelectualmente* não ha sexos privilegiados, mas unicamente individuos e, quando muito, raças.”, ademais “As escolas estão abertas por igual aos dois sexos e não ha já quem, nesta hora de alta civilização, se atreva a banir dellas um individuo que as queira frequentar sob o pretexto da diferença de sexo.” (AMP, p. 19,18, 15).

Além disso, pela falta de instrução, a mulher contribui para a “sociedade sem orientação” em que vive ; sociedade decadente, miserável, imoral, criminosa, carcomida pelas doenças. Ora, “um bello e salubre movimento se opéra por todo o mundo.” e “uma grande revolução se está preparando” que erege a inteligência como “única superioridade”<sup>20</sup>; mas essa revolução exige que a mulher entre na luta:

E como tudo mais, a missão da mulher mudou tambem. [...] entrou definitivamente na lueta – no trabalho de preparar a alegria e o socego do dia de amanhã. Não admira que assim seja porque, quando os campos de batalha são a propria sociedade em que vivemos e as armas são as ideias, a mulher tem o direito, mais, tem o dever de entrar na lide, e, ao lado do oprimido, do fraco, pugnar pela felicidade ou pela menor desgraça dos que sofrem.<sup>21</sup>

---

17 Z. Osório de Castro, “As Intelectuais”, *Op. Cit.*, p. 82.

18 Zília Osório de Castro, João Esteves, Natividade Monteiro (Coord.), *Mulheres na I República*, pref. de Fernando Catroga, Lisboa, Ed. Colibri, 2011, pp. 10-11.

19 Ana de Castro Osório, *As Mulheres Portugêsas*, Lisboa, Viuva Tavares Cardoso, 1905, p. 9.

As obras e as associações a que nos referiremos doravante serão evocadas por siglas:

*As Mulheres Portugêsas*: AMP; *A Instrução Cívica da Mulher*: ICM; Grupo Português de Estudos Feministas: GPEF; Liga Republicana das Mulheres Portuguesas: LRMP; Associação de Propaganda Feminista: APF.

20 AMP, *Op. cit.*, pp.137, 70, 8, 133, 51.

21 AMC, *Op. cit.*, p. 183.

A luta anunciada em *AMP* desencadeou-se nos anos imediatos à publicação: em 1907-1908, Ana de Castro Osório fundou, juntamente com outras feministas, o Grupo Português de Estudos Feministas a fim de divulgar o feminismo e instruir as Portuguesas pela edição de livros e folhetos. Em 1908 publicou *A Educação Cívica da Mulher*, e em 1908-1909 criou, com o apoio de António José de Almeida, Bernardino Machado, Magalhães Lima e do PRP, a primeira associação republicana, feminina e feminista em Portugal, a Liga Republicana das Mulheres Portuguesas (1908-1919) que tinha por objectivos abrir instituições para educar e instruir democraticamente a criança e a mulher como mãe de família, esposa, filha e educadora, e torná-la autónoma.

Ao longo dos seus 11 anos de existência a LRMP criou, de facto, a Caixa de Auxílio a Estudantes Pobres do Sexo Feminino (1912) que acompanhava e subsidiava as moças de condição modesta dos Liceus, Escolas Normais, Escolas profissionais, etc.; os Recreatórios Post-Escolares (1912) onde as moças que tinham somente a instrução primária eram formadas para um emprego, e onde havia também vários cursos nocturnos para as mulheres empregadas.

A LRMP propôs inclusive a fundação de maternidades, escolas infantis e asilos-escolas, para os 2 sexos, como as Escolas Maternais (1907), que recebiam durante o dia crianças desprotegidas dos 3 aos 6 anos a quem asseguravam roupa e alimentação; fundou a Obra Maternal (1909-1916) que combatia a mendicidade infantil recolhendo crianças maltratadas ou exploradas pelas famílias para as educar e inserir na sociedade, e ainda escolas de serviço doméstico como a Escola Solidariedade Feminina (1914) que tinha por lema “Educar a mulher é contribuir para a redenção da Pátria” e preparava as alunas para a vida profissional e familiar:

Com essa finalidade, propuseram-se ter cursos de economia doméstica, enfermagem, puericultura, física e química, manipulação de produtos farmacêuticos, corte e confecção de roupas brancas, havendo inclusive uma professora para ensinar a fazer chapéus. Para as alunas fora da idade escolar, estavam previstas aulas nocturnas gratuitas de instrução primária elementar, complementadas com prelecções educativas mensais sobre as origens da terra e constituição do universo, higiene, educação moral, deveres e direitos da mulher, harmonia da família, etc.<sup>22</sup>

Nos anos anteriores à Grande Guerra seguiram-se a estas outras iniciativas feministas: em 1911 a professora e jornalista Maria Veleda formou o Grupo das Treze cujo credo era:

A sociedade ideal será aquela em que a mulher levante templos à ciência [...]. Demos a nossos filhos uma educação integral, como base indistritível da Sociedade Futura [...]. Iluminar as almas, libertar as consciências, eis a verdadeira missão da mulher moderna.<sup>23</sup>

No mesmo ano surgiu a Associação de Propaganda Feminista (1911-1918), dirigida pela médica Carolina Beatriz Ângelo; visava “promover por todos os meios ao seu alcance a educação e a instrução femininas”, para o “levantamento moral e social da mulher e a sua independência económica”.<sup>24</sup> A APF destinava-se essencialmente às operárias cuja vida C. B. Ângelo assimilava à escravidão. No seu interesse criou também em 1913 a primeira Escola Ménagère. As escolas deste género, particulares ou públicas, já eram bem comuns nos países avançados da Europa onde o ensino profissional servia a política social.

Como combinar então os programas do ensino público com a acção e a ideologia feministas?

A resposta é dada em *A Educação Cívica da Mulher*, primeira conferência do GPEF pronunciada em 1908 no Centro Dr. Afonso Costa, em que Ana de Castro Osório relembra que “a mulher é a companheira do homem, é a educadora da criança e é – muitas vezes – a cabeça que raciocina, a vontade que impera na família, e, portanto, na Sociedade.”, pelo que propõe:

Criemos a mulher commo se cria o rapaz, eduquêmo-la como elle se educa, com uma vida fisica que lhe dê saude, alegria e força, com uma instrução que a ponha ao abrigo das contingencias da vida ; [...] superior pela consciencia e pela inteligencia cultivada. E depois, deixêmo-la livre, que ella será bem melhor mãe [...] bem mais util á sociedade e aos seus, bem mais afétuosa, sem ridiculas blandicias. [...]. É absolutamente necessario, embora esta opinião encontre serios opositores entre os tradicionalistas, educar a rapariga portuguesa um pouco virilmente, dar lhe ar

---

22 Maria do Céu Borrêcho, “Educação, Instrução e analfabetismo”, in Z. O. de Castro, J. Esteves, N. Monteiro, *loc.cit.*, p. 218.

23 João Esteves, “Feminismo, feminismos e sufrágio na 1a. República”, in Z. O. de Castro, J. Esteves, N. Monteiro, *loc.cit.*, pp. 28-29.

24 Carolina Beatriz Ângelo, “Reivindicações feministas”, in *O Século*, 05/04/1911, p. 2.

para os pulmões atrofiados, alargar-lhe o espartilho [...] fazê-las estudar seriamente com o fim de criarem uma situação própria, independente, que lhes dê a superioridade dos seres autonomos.<sup>25</sup>

Para tal, entre 1906 e 1922, além de muito se dedicar à literatura infantil, A. C. Osório publicou manuais de leitura para diferentes níveis do ensino primário e livros de prémios escolares aprovados para as escolas portuguesas e para as de diversos Estados brasileiros: *O Livrinho Encantador*, *A Boa Mãe*, *Lendo e Aprendendo*, *A Minha Patria*, *Uma Lição da Historia*, *Aos Nossos Amigos*, *Viagens Aventurosas de Felício e Felizarda ao Brasil*.

Nestes livros, impregnadíssimos de moralismo e de patriotismo, os textos são ilustrados por artistas reconhecidos, Raquel Roque Gameiro, Hebe Gonçalves, Alfredo Moraes, Mily Possoz, entre outros, e as temáticas, as situações, as funções das personagens — repletas de boas intenções — repetem-se ao longo dos capítulos. A personagem de primeiro plano é, obviamente, a mãe de família.

De facto, se bem que o pai, apesar do seu intenso labor e das suas obrigações cívicas e sociais não descure os filhos, a encarregada de educação é a mãe, em bastantes casos viúva. A razão encontra-se neste parecer da autora: “a mulher representa mais do que o homem na constituição da família, porque é a ella que pertence o filho nos seus primeiros annos, porque á mãe está confiada a filha até passar para as mãos do marido.”, “porque a mulher, como todas as fêmeas, tem em geral, o amôr pelos filhos pequeninos muito mais vehemente do que o homem.” e porque “a mulher portugêsa é bôa mãe [...]. Tudo a predispõe para isso. A bondade natural da nossa raça...”<sup>26</sup>

Para cumprir tão elevada missão, a mãe tem que ser instruída e educada, como foi visto, e a autora pergunta-se acerca das humildes, das abandonadas: “Quem lhes ensinou a ser mães?”, enquanto eleva Carolina Michaëlis de Vasconcelos a “exemplo vivo do que se pode ser ao mesmo tempo como mulher de sciencia e como mãe exemplar.”<sup>27</sup> Quer isto dizer que as mães exemplares destes livros pertencem sistematicamente a classes sociais “superiores”, as únicas a terem acesso aos estudos.

Ana de Castro Osório distingue na humanidade 2 grupos, os “superiores” e os “inferiores”, ou seja, os instruídos e os ignorantes, e em todos os livros, sem excepção, a aprendizagem e a evolução da criança está balizada por estes conceitos.

Nos manuais para os primeiros níveis, *A Boa Mãe*, *O Livrinho Encantador*,<sup>28</sup> estas noções são ilustradas por curtas histórias de “proveito e exemplo”, extremamente moralizadoras, em que crianças mal comportadas se emendam às suas expensas, como os ignorantes.

No capítulo “O Valor da Sciencia” (*Lendo e Aprendendo*<sup>29</sup>), insiste-se no facto que a instrução realiza o indivíduo física e intelectualmente, pelo que a ignorância de Luisa, criada da casa, se adivinha, de antemão, pelo seu aspecto exterior:

Uma pobre criança de corpo enfezado e de espirito paralizado pela ignorancia. Assim, [a Isis] apenas lhe podia narrar os casos minimos, sempre os mesmos na sua vida de camponesa, que não sabe pela educação e pela intelligencia ser superior ao meio que a envolve.<sup>30</sup>

Daí a missão educativa da mãe que em “Um Bom Mealheiro” (*LA*) explica ao filho a importância dos estudos: “Mas estuda, não te contentes com o trabalho material dos inferiores.”, ao que este responde: “Se andar sempre com a Mamã, aprenderei tudo depressa.”<sup>31</sup> Se neste e noutros livros da autora, há tantos meninos e meninas prodígios é porque as mães são um harmonioso conjunto de tradição e de modernidade, de cultura e de qualidades humanas. As de *LA* são simultaneamente emancipadas e fadas do lar, boas profissionais, excelentes economistas, perfeitas guias morais, e em tudo sábias; como donas de casa dedicam-

---

25 AEC, *Op. cit.*, pp. 19-20, 22.

26 AMP, *Op. cit.*, pp. 61, 236, 115.

27 AMP, *Op. Cit.*, pp. 19, 37.

28 Ana de Castro Osório, *A Boa Mãe*, Livro de Prémios, Setúbal, Liv. Ed. 1908, “Para as Crianças”. Manual designado neste texto por *ABM*.

\_\_\_\_\_, *O Livrinho Encantador*, 1º livro de leitura do curso primário, Lisboa, Typ. Lusitania, 1922, Manual designado neste texto por *LE*.

29 Ana de Castro Osório, *Lendo e Aprendendo*, Livro para a 4a. Classe, São Paulo, Empresa de Propaganda Literária Luso-brasileira, 1913, Manual designado neste texto por *LA*.

30 *LA*, *Op. Cit.*, p. 130.

31 *LA*, *Op. Cit.*, p. 33.

se a trabalhos tipicamente femininos como cozinhar, bordar e costurar com a revolucionária Singer que a mulher do povo tem por uma “invenção do inimigo para fazer as mulheres mandrionas”.<sup>32</sup>

No campo profissional e económico, a mãe corresponde fielmente ao modelo republicano e feminista pois acredita no desenvolvimento da pátria pelas técnicas modernas e pelo trabalho de cada um, podendo, ela própria, exercer uma actividade e tornar-se independente. A ideia é ilustrada pelo “salutar exemplo” de uma viúva que se dedica à floricultura (disciplina por excelência feminina nas escolas republicanas), para criar os filhos sem auxílio de ninguém, como afirma no seguinte diálogo com uma amiga:

- Vê lá tu !... E a dizerem mal de ti por conservares este luxo, que é afinal o teu ganha-pão ! [...].
- Que queres !? Para esta gente tudo quanto seja sahir do ramerrão, ter ideias e iniciativa, é tolíce !... Principalmente se o tabalho e a novidade são o producto da vontade e intelligencia duma mulher. Todos estão habituados a vêr que o nossso sexo cae na miseria, na desgraça, e muitas vezes na maior vergonha, quando lhe falta o braço forte e protector do homem [...]. Eu já me libertei da opinião alheia, e ensino os meus filhos a fazerem da sua propria consciencia o unico juiz que verdadeiramente devemos attender.<sup>33</sup>

A amiga a quem assim se confia é uma senhora que, embora não tenha necessidade, cria galinhas e possui uma chocadeira industrial para auferir maiores lucros; “Esfalfa-se, porque quer, o Papá ganha bastante; bem escusava ella de se maçar tanto...”, opina o filho, ao que a irmã, que em tudo segue o exemplo materno, responde:

Ah ! Tu cuidas que a nossa Mamã é como quasi todas as outras senhoras, que não fazem nada e só vivem ás tenças dos maridos ?... Estás enganado. A Mamã bem sabe que o Papá é muito seu amigo e não repararia que ella gastasse, mas quer sêr independente, e faz ella muito bem, e eu hei de fazer o mesmo, ólá ! [...] É assim que ella arranja o seu mealheiro, do qual se veste e nos veste a nós, compra livros para a nossa bibliotheca, e em cada anno vae depositando o que cresce, para mais tarde podermos fazer uma grande viagem com que completaremos a nossa educação.<sup>34</sup>

Efetivamente, e fora de qualquer ideologia, nestas vésperas da Grande Guerra, talvez mais do que noutros períodos, a mulher procura um trabalho remunerado, que Ana de Castro Osório denomina “carta de alforria” e considera como “fonte de todas as alegrias e licita liberdade”, tanto mais que a independência financeira preserva do crime e da prostituição:

Educar a mãe para ser a educadora dos filhos ; educar a mulher em geral para viver de si mesma, e para si, quando pertença á enorme legião das que ficam solteiras e portanto, *sem filhos a educar nem casa a governar*, deve ser um dos nossos mais portiados empenhos. É este o verdadeiro feminismo.<sup>35</sup>

Sempre exemplar, a mãe também sabe absolutamente tudo sobre todos os assuntos e transmitir aos filhos os seus conhecimentos é outro dever seu particularmente exemplificado em *AMP* e em *LA* em que lhes explica o real valor do dinheiro; a necessidade das cantinas escolares e outras ajudas às crianças pobres; a evolução do mundo; a economia, exemplificada por cifras e percentagens; as fábricas e o operariado; as indústrias e as técnicas modernas nacionais e estrangeiras; a arte e o artesanato portugueses; a geografia nacional e estrangeira; a história de Portugal, insisistindo patrioticamente nos áureos tempos dos Descobrimentos; a Grande Guerra; a importância do livro e da leitura, que permitem aceder a um estatuto superior; os escritores, os artistas e certas obras: Alexandre Herculano, exemplo dos historiadores, Rafael Bordalo Pinheiro, Dante e a *Divina Comédia*, Gustave Doré, Camões e *Os Lusíadas*, frequentemente evocados e recitados por crianças noutros livros.<sup>36</sup> Nesta longa lição os conceitos e os termos técnicos utilizados pela mãe são de tal modo incompreensíveis pelas crianças que necessitam notas de rodapé; o que acontece também noutros manuais quando o discurso se torna didáctico e teórico.

---

<sup>32</sup> *LA, Op. Cit.*, p. 124.

<sup>33</sup> *LA, Op. Cit.*, pp. 84-85.

<sup>34</sup> *LA, Op. Cit.*, p. 29.

<sup>35</sup> Ana de Castro Osório, *A Minha Patria*, Livro de Prémios, Setúbal, Liv. Ed., 1906, p. 54. “Para as Crianças”. Manual designado neste texto por *MP*.

<sup>36</sup> A Circular de 1 de junho de 1915 promulga que em cada escola um professor deve ser incumbido de fazer ao conjunto dos alunos uma apresentação em que realce a importância patriótica de Camões. Cf. Salvado Sampaio. “O Ensino...”, n° 13. *Op. Cit.*, p. 54.

Por outro lado, as lições de história e de geografia, como as que figuram em *Viagens Aventurosas de Felício e Felizarda ao Brasil*,<sup>37</sup> mas não só, têm por objectivo impregnar os manuais de um forte nacionalismo, recomendado nos programas escolares republicanos, e sempre inculcado pelas mães pois, como afirma a autora, “as mães, têm sempre no coração a imagem estremecida da Patria, e ensinam aos filhos a respeitá-la, a amá-la mais do que á sua noiva, mais do que aos seus próprios pais.”<sup>38</sup> Em *MP*, a mãe de Jorge, antes de começar a lição, adverte: “Quero apenas lembrar alguns factos que lhes façam saber o que é a Patria Portuguesa e como ela deve ser compreendida e amada por todos os Portugueses.”<sup>39</sup> Não é de surpreender, uma vez que para integrar o corpo docente, os candidatos tinham de dar provas da sua fidelidade à República Portuguesa. No fim da I República, as Circulares de maio de 1925 ordenaram que presidisse ao ensino primário um espírito republicano que se manifestasse, entre outros exemplos, deste modo:

“que todos os professores façam compreender a seus discípulos o valor moral da vitória da República” (Circular 17).  
“cumprimento das disposições relativas ao culto da bandeira nacional e ao maior “desenvolvimento da educação cívica” (Circular 22).  
despertar e manter no espírito dos alunos o respeito por todos os monumentos e pela paisagem nacional.” (Circular 27).<sup>40</sup>

Além da mãe, o outro pilar em que assenta a formação da menina, é a professora. Habitualmente solteira, permaneceria um ser incompleto se não desempenhasse junto às crianças que educa o papel de mãe. Eis como Ana de Castro Osório concebe a profissão e as boas profissionais:

Não as casadas, que têm a sua vida, os seus filhos, os seus encargos, mas as raparigas que estudam e pensam ; senhoras novas e inteligentes que do pouco fizessem muito á força de energia e amôr, raparigas modestas que desejassem fazer obra de honestidade e proveito e não especulação caridosa para arranjar noivo mais depressa. Seriam essas, as futuras mães e educadoras, quem desejaríamos á frente de escolas e institutos infantis, criados pela sua iniciativa, vivendo do seu benefico influxo.  
Ahi, no convívio da alma da infancia, tão obscura e complexa, aprenderiam o seu papel de mulheres na familia. Na crèche, ellas aprenderiam a enfachar um pequenino corpo leitoso e mole, que mais tarde a natureza lhes porá no seio e que as suas mãos inhabeis mal poderão tocar com mêdo de que se despedace [...].  
Na escola maternal, aprenderiam ensinando, como é facil educar crianças de menos de seis annos [...] Na escola primaria comprehenderiam quanto é agradável e facil ensinar crianças, quando a familia ou a primeira escola as enviaram com o raciocino dasabrochado [...]. Nos hospitaes adquiririam aquella prática de tratar os pequeninos doentes [...]. Nas escolas-officinas, nas escolas práticas de cosinha, de costura e de governo de casa, em toda a parte onde se trabalhasse pela criança, a mulher solteira poderia formar o seu character, conhecer e fortalecer as suas aptidões, fazer a si mesmo a educação que a tornasse util a todos e lhe desse para o futuro a certeza de poder contar comsigo para provêr á propria subsistencia.<sup>41</sup>

Precisamente, as escolas infantis eram concebidas como uma prolongação da maternidade como estipula o *Parecer n° 123*, de 18 de abril de 1912 : “Em todas as freguesias de Portugal, desejaríamos vê-las instaladas, como auxiliares e continuação das maternidades que também nos falecem. Contentar-nos-emos em fazê-las surgir nos principais centros fabris, nas nossas cidades e capitais de distritos”.<sup>42</sup>

Neste nível, o ensino comum aos 2 sexos, “será ministrado somente por senhoras de mais de 21 anos, convenientemente habilitadas e dotadas das faculdades especiais indispensáveis a este ensino” (Decreto de 29 de março de 1911, Art. 14° § 1°). Por “faculdades especiais indispensáveis” entendia-se o zelo, o cuidado, a paciência, a docilidade..., podendo a nomeação ser anulada se a senhora não as possuísse (14° § 2°).

A 25 de junho de 1914 o ensino infantil é remodelado e no Art. 23° dos *Estatutos da Associação de Escolas Móveis e Jardins-Escolas João de Deus* estipula-se que as professoras dos jardins-escolas só podem ser

<sup>37</sup> Ana da Castro Osório, *Viagens Aventurosas de Felício e Felizarda ao Brasil*, 5a. classe da escola primária, Livro de leitura aprovado oficialmente, Ilustrações de Mily Possoz, Lisboa, Lusitania Editora Lda., 1922. Manual designado neste texto por *VAFB*.

<sup>38</sup> *AMP*, *Op. Cit.*, p. 74.

<sup>39</sup> *MP*, *Op. Cit.*, p. 30.

<sup>40</sup> Salvado Sampaio. “Escolas...”, n° 9. *Op. Cit.*, p. 54.

<sup>41</sup> *AMP*, *Op. Cit.*, pp. 93-94.

<sup>42</sup> Ferreira Gomes. “A Educação Infantil...”. *Op. Cit.*, pp. 57, 81. Entre 1910 e 1926 só abriram realmente 12 escolas infantis.



nomeadas entre os 18 e os 35 anos (idade ideal para a maternidade), não terem defeitos físicos ou “falta de robustez”.<sup>43</sup>

Nas classes superiores, ou seja, no ensino normal primário, as meninas continuavam a cargo de uma professora que recebera uma formação específica para o ensino do sexo feminino: jardinagem, horticultura, trabalhos manuais, economia doméstica e frequência de uma maternidade no final do curso de 4 anos.

Estes “Arbitro(s) dos destinos morais da Patria”, como as qualificou António José de Almeida, não actuam directamente em todos os livros em análise, mas são sempre respeitosa e saudosamente lembradas pelas crianças. Porém a situação é diferente no capítulo “Uma Lição de Historia” de *BM* que reúne somente 2 personagens, a birrenta e arrogante Maria Luzia que, entendendo que a riqueza supera a ignorância, se recusa a estudar, e a mestra “ encarregada pelos pais da pequena insubmissa de a educar e instruir, de maneira a poder ser mais tarde uma mulher de razão e critério...”.<sup>44</sup> O capítulo consiste numa lição perfeitamente argumentada sobre as vantagens da instrução e as futilidades do mundo em que são realçadas as grandes qualidades pessoais e profissionais da professora. Através dos exemplos que cita, dos valores que defende e da história alegórica que conta à criança para a reconciliar com os estudos, vai-lhe delineando (e inculcando, quanto possível) os valores republicanos: “Inteligência” e “Trabalho” são os pais de “Música”, “Canto”, “Escultura”, “Pintura”, “Mecânica”, “Vapor”, “Electricidade”, “Indústria”, “Comércio”, “Altruismo”, “Educação”, “Economia”; têm como amigos “Capital” e “Associação”, e como inimigos de que se afastam “Ignorância”, “Indolência”, “Intolerância” e “Inveja”. Por fim, “todos, scientes dos seus deveres civicos e orgulhosos do seu proprio brio, desejavam mostrar-se dignos filhos da republica que em cada um delles individualmente confiava e com elles contava como colectividade para tudo quanto fosse bom e justo.”, e é na base destas virtudes que inventam, no final da história, a sociedade moderna.<sup>45</sup>

Observemos, para terminar, o resultado desta educação no capítulo “O Valor da Sciencia” (*LP*) através de Isis, uma jovem adulta moderna, experiente, instruída, muito viajada e lida que “fallava a voz magnifica da sciencia e cantava o côro do Progresso e da Civilização”, reivindicando: “queremos que nos considerem sêres humanos eguaes aos homens, nossos irmãos.”.<sup>46</sup>

Semelhantes nível e convicções acabam por beneficiar directamente o sexo masculino, sem que Isis o conteste. Em primeiro lugar o pai, “engenheiro distintissimo” a quem, pelos conhecimentos que possui em todas as áreas, a jovem serve de secretária, além de o amparar na solidão da viuvez.<sup>47</sup> Em segundo lugar, um futuro esposo uma vez que a autora da história estabelece sistematicamente um paralelo entre as aptidões de Isis e a felicidade no casamento; felicidade para o marido, porque no seguinte passo é só em função dele que a moça é evocada:

Era na verdade a digna filha de um homem de espirito, a melhor companheira que poderia desejar para a sua vida laboriosa e util, a mulher que todos os homens superiores pela intelligencia e pela cultura deveriam encontrar para que lhes fôsse menos penoso o caminho da existencia, que se tornaria assim mais florido e mais alegre.<sup>48</sup>

O objectivo da história é, obviamente, moralizador: Isis cumpre o seu destino de mulher moderna (ao serviço do homem e da família), e torna-se um exemplo para os pequenos leitores. As linhas citadas correspondem, aliás, fielmente, ao que a autora preconizou em *AMP*:

Educar a mulher ; torná-la util a si e aos seus [...] escolher cada homem livre esposa que o seja, não só do corpo mas tambem do espirito, nao só humilde e paciente dôna de casa, mas nobre e inteligente educadora, fôco de luz e de bondade superior irradiando na familia, como sol por onde se norteia a alma caminhando para o futuro.<sup>49</sup>

No final deste curto balanço sobre a educação e a instrução primária do sexo feminino durante a I República, acusada em 1920 de ter o “fetichismo do abc”, constata-se que as suas expectativas só muito em parte foram atingidas por motivos de várias ordens.

---

43 *Ibid.*, p. 65.

44 *BM, Op. Cit.*, p. 136.

45 *BM, Op. Cit.*, pp. 192-197.

46 *LA, Op. Cit.*, pp. 188, 184.

47 *LA, Op. Cit.*, p. 131.

48 *LA, Op. Cit.*, pp. 134-135.

49 *AMP, Op. Cit.*, p. 88.

No plano económico, os desequilíbrios orçamentais, a dívida externa e a desvalorização da moeda, não permitiram, quanto se esperava, o desenvolvimento do país o que teve consequências na estabilidade dos governos, no recrutamento do professorado e na escolarização.

A instabilidade social e política implicou ao longo de todo o período republicano a sucessão acelerada de Secretários de Estado ou de Ministros da Instrução<sup>50</sup>, bem como de leis e outros decretos, o que não possibilitou a aplicação, no ensino, de medidas suficientemente pensadas, adaptadas e viáveis.

Por outro lado, a organização, a democratização da escolaridade e os programas não coincidiram com a estrutura social. Além de serem frequentemente substituídos, caracterizavam-se por um excesso de matéria e um enciclopedismo (sobretudo após a Reforma de 1919), que não coincidia com a maturidade nem com o baixo nível de uma grande parte dos alunos, o que muito contribuiu para o abandono da escola ou para um elevado absentismo. Absentismo, que também era originado pela obrigação de trabalhar que tinham muitas crianças pobres; absentismo que era mais frequente no feminino, tendo as meninas a seu cargo tarefas domésticas ou outros trabalhos não qualificados. A deficiência de assistência escolar para os alunos indigentes e, por fim, a coeducação que entrou em vigor em 1918-1919 também desmotivaram muitos alunos.

Frequentar a escola permanecia ainda, na maioria dos casos, um privilégio de classe como indicam as cifras. De facto, embora o Decreto de 29 de março de 1911 torne o ensino infantil e primário gratuitos e obrigatórios, a percentagem de crianças entre os 5 e os 14 anos matriculadas era somente de 50,9% de rapazes e 49,1% de meninas, cifras que se vão inverter no decorrer da I República: em 1922-1923 a população discente feminina representava, de facto, 62,8% e em 1923-24, 57,9%.<sup>51</sup>

No caso do professorado primário, a República não cumpriu a inicial promessa de o beneficiar e este viveu em condições precárias devido aos atrasos permanentes no pagamento de vencimentos insuficientes e não equiparados ao aumento do custo de vida, o que acontecia também com os subsídios de residência e de renda de casa. Contudo, a percentagem de docentes do sexo feminino passou de 53,8% em 1911-1912 para 66,9% em 1926-1927,<sup>52</sup> enquanto o conjunto do professorado só subiu nestas datas de 37%, o que significa que, do ponto de vista económico, a profissão nada tinha de atraente para homens chefes de família. Por sua vez, o aumento do professorado e o não cumprimento da obrigatoriedade escolar, que foi efectiva apenas por um quarto dos alunos, tiveram como consequência, em 1922, a falta de colocação de uns 3000 professores, segundo o *Jornal Professor Primário*.

Os seguintes números ilustram concretamente o fracasso do ensino republicano:<sup>53</sup>

- Percentagem de inscritos no ensino primário oficial em relação ao conjunto populacional: 1911-12 : 4,9%. 1916-17 : 5,6%. 1926-27: 4,9%.

- Percentagem de inscritos e examinados entre 1911-1912 e 1926-28: 60% de rapazes e 40% de meninas.

Por conseguinte, entre 1911 e 1930 o analfabetismo só diminuiu de 8,5%. Em 1911 contava-se 70,3% de analfabetos com mais de 7 anos de idade.

Em 1930, num conjunto populacional de 6 825 883 indivíduos, 61,8% permaneciam iletrados; apenas 62,1% dos Lisboa sabiam ler; 68,8% eram homens e 56%, mulheres. No Porto, 56,7% da população sabia ler: 67,1% de homens e 47,9% de mulheres.

Por todos estes motivos, o ensino primário da I República ficou desde muito cedo votado ao insucesso; em 1916 já Casimiro Freire, muito ligado aos ideais republicanos desde 1862, e membro do Directório do PRP a partir de 1899, o presentia pelo modo como era gerido e pelo contexto:

O primeiro dever do Governo da República era o de se ocupar da instrução pública, sem tréguas nem repouso, até nivelar o povo português aos povos cultos de outras nações.

Decorridos seis anos, nada de sincero se fez, nem indícios há de que o venha a fazer. A obra dos “célebres” estadistas, dos nossos Júlios Ferry que transitaram pelo Ministério da Instrução Pública aí está a constatar esta triste verdade. O actual Ministro é, em primeiro lugar, um legista. Estará “vacinado” contra a peçonha das víboras que lhe rastejam pelo gabinete – para o desviar de qualquer iniciativa útil que rememore a sua passagem por aquele Ministério? [...] Observando tantas misérias e tantos miseráveis, conclui-se que só um “milagre” poderá salvar

---

50 Entre 1910 e 1926 sucederam-se 7 Paramentos, 8 Presidentes da República, 45 governos. Entre 1913 e 1926 houve 26 Ministros ou Secretários de Estado da Instrução.

51 Salvado Sampaio. “O Ensino...”, n.º 13. *Op. Cit.*, p. 69.

52 Entre 1911 e 1927 a população escolar subiu de 9% e o número de escolas de 25%. Entre 1911-1916 o número das escolas aumentara de 22%.

53 J. Salvado Sampaio. “O Ensino...”, n.º 13. *Op. Cit.*, pp. 70-71.

esta infeliz Pátria. Mas como o tempo dos milagres passou... só o ferro em brasa e o cutelo poderão limpar o ambiente envenenado pelas hienas, fazendo ressurgir do cáos um novo Portugal.<sup>54</sup>

---

54 J. Ferreira Gomes. “A educação infantil...”. *Op. Cit.*, pp. 74-75.

## Afrescos poéticos de uma poeta: Natália Correia

Maria da Graça Gomes de Pina

*Para a amiga Cristina.*

Toute autobiographie est une auto-interprétation.  
Jean Starobinski

Dizem que Eurípides, quando lhe deram o livro de Heraclito, perguntou a Sócrates: “Que te parece?” e Sócrates “O que entendi é excelente, e penso que é também o que não entendi; mas talvez devêssemos ser mergulhadores de Delos”.

Diógenes Laércio

Gostaria de começar este estudo a partir de uma pequeníssima ala da produção poética de Natália Correia, citando como epígrafe um testemunho de Diógenes Laércio a propósito do Efésio, testemunho que sempre me intrigou. Segundo Diógenes Laércio (DL II 22 = DK 22 A 4),<sup>1</sup> Sócrates teria respondido a uma questão de Eurípides acerca do Obscuro – nome pelo qual era conhecido Heraclito de Éfeso – dizendo que, para o compreender plena e profundamente, seria necessário mergulhar em apneia e tentar alcançar os abismos, lugar em que se mantêm ocultos os segredos mais preciosos do mar. Sinto-me tentada, e ao mesmo tempo legitimada, a dar igual resposta quanto ao valor das poesias de Natália Correia: o pouco que compreendi é excelente, mas decerto também tudo o que não compreendi.

Procurarei, por conseguinte, sustentar a respiração o máximo possível e, como um mergulhador de Delos, tentarei descer em profundidade no significado das suas palavras, segurando-me a um fio que me impedirá de me perder nas correntezas. Esse barbante interpretativo ao qual me agarrarei com todas as forças é feito de um cânhamo que eu própria extraí do terreno plantado com as poesias de Natália Correia. Foi trançado por mim, muito embora não esteja segura de que não se venha a quebrar durante a ousada tentativa.

Serve esta premissa, de certa forma, para expor a fragilidade que suporta o meu propósito, ou seja, o de experimentar traçar um esboço pseudo-definitório do poeta. Por outras palavras, o que pretendo demonstrar é que Natália Correia, nos muitos poemas autobiográficos ou autorretratos que foi criando e que publicou, queria tornar manifesta a *ousia* ou essência do poeta.

Na época em que o *selfie* parece ser o único meio iconográfico encontrado para mostrar e comprovar que um “eu” existe, e que existe em determinado espaço e tempo, o autorretrato quase que saiu de moda e caiu em desuso. Ainda assim, o desejo de mostrar-se pelo que se é ou se crê ser acha-se latente no próprio gesto de postar imagens que refletem a pessoa. Não se sabe o que teria pensado Natália Correia desta atitude algo narcisista;<sup>2</sup> a única coisa que se sabe é que também ela, à maneira de um *selfie* anacrónico, se mostrou através de vários autorretratos poéticos. Quero com isto dizer que, na recolha que fez de quase toda a sua poesia, Natália nos deixou alguns traços gráficos relevantes da sua biografia, ou seja, autorretratos que a representam no ato de ser e de fazer poesia. Dessas descrições que se podem chamar autobiográficas emerge uma dimensão universal do ser poeta, isto é, uma dimensão que se deve coadunar com a posição ativa que este é chamado a assumir na sociedade. São suas as palavras em entrevista concedida a Bruno da Ponte, na qual afirma que “Poetizar as mais fundas aspirações humanas arrancando-as do peito dos homens distraídos é o que se deve entender por mensagem do poeta”.<sup>3</sup>

Não me parece que se possa ler a *intenção autobiográfica* de Natália na esteira do conceito explanado por Philippe Lejeune, em cuja obra primacial *Le pacte autobiographique*<sup>4</sup> se apresenta uma espécie de contrato entre autor e leitor, comprometendo-se o autobiógrafo a interpretar com *sinceridade* a própria vida.

---

1 Cf. Heraclito, *Testimonianze e imitazioni*, a cura di Rodolfo Mondolfo e Leonardo Tarán, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1972, p. 68.

2 Sobre a questão do narcisismo, veja-se *infra*.

3 António de Sousa, Bruno da Ponte; Dórdio Guimarães; Edite Soeiro, *Entrevistas a Natália Correia*, edição de Zetho Cunha Gonçalves, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 2004, p. 20.

4 Cf. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

Por essa razão e sob esse ponto de vista – considerando a atividade incansável de luta levada a cabo pela poeta –, pretendo analisar duas das várias poesias contidas no último volume coligido pela autora, para tentar mostrar que a temática biográfica é máscara do projeto de como se formam poetas, mais do que ser a representação gráfica do eu lírico. Uma maneira que a mesma autora encontrou de poetizar as próprias aspirações.

Parto, portanto, de *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias*,<sup>5</sup> de 1993, publicado pouco antes da sua morte, título que levou Ângela Almeida a afirmar que “Natália Correia tem um lado doce e um lado agressivo, um perfil nocturno e um perfil solar”.<sup>6</sup> Nele constam duas poesias<sup>7</sup> de momentos vivenciais diferentes: a primeira, «Auto-retrato»,<sup>8</sup> pertence ao volume *Poemas* datado de 1955, a segunda, «Os Nomes nos Nomes»,<sup>9</sup> pertence a *O Dilúvio e a Pomba* e é de 1979. Portanto, em 24 anos de experiência poética e de vida, antes e pós 25 de abril, de 1955 a 1979, Natália representou-se através de prismas diferentes e com intenções diferentes.

Quando Natália escreve «Auto-retrato», com 32 anos, tem uma percepção da sua fisicalidade, ou melhor, do seu espírito físico bem enquadrado na sua personalidade vincadamente definida. Embora esta poesia a retrate talvez de forma mais íntim, e de certa maneira ‘tímida’, a poeta aparece todavia tracejada a pinceladas fortes.

Espáduas brancas palpitantes:  
 asas no exílio dum corpo.  
 Os braços calhas cintilantes  
 para o comboio da alma.  
 E os olhos emigrantes  
 no navio da pálpebra  
 encalhado em renúncia ou cobardia.  
 Por vezes fêmea. Por vezes monja.  
 Conforme a noite. Conforme o dia.  
 Molusco. Esponja  
 embebida num filtro de magia.  
 Aranha de ouro  
 presa na teia dos seus ardis.  
 E aos pés um coração de louça  
 quebrado em jogos infantis.

Afinal quem é o ‘corpo’ Natália Correia? A bem ver, é imediata a constatação da ausência de quaisquer referências à “cabeça” do eu poético, apesar de esta se mostrar sempre presente nas partes corpóreas retratadas. Inicia-se, portanto, pelos ombros “palpitantes: / asas no exílio de um corpo”<sup>10</sup>. Parece-me que a razão que a leva a começar o autorretrato a partir das espáduas tem a ver com dois termos importantes indicados logo de seguida no corpo da poesia, a saber, “exílio” e “comboio”. Em aparência duas palavras sem ligação causal, as espáduas como “asas no exílio” e os braços (seu prolongamento natural) como “calhas [...] / para o comboio da alma”<sup>11</sup> são o meio através do qual fazer sair a poesia. Não por acaso, o ato de escrita serve-se do movimento dos braços para se poder fixar no papel, permitindo ao sujeito poético expulsar da mente as ideias que guarda dentro si, ou melhor, *exilando-as* do seu corpo. “Espáduas” e “braços” são o “comboio da alma”, ou seja, o primeiro veículo motor que transporta a mensagem do poeta através de “calhas” (ou carris). O “exílio” desta mensagem lê-se n’os olhos emigrantes”, que viajam para fora do seu corpo/país “no navio da pálpebra”.<sup>12</sup> Esta estupenda metáfora que coloca os “olhos emigrantes”<sup>13</sup> debruçados sobre a amurada do

5 Natália Correia, *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias*, Vols. I-II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1993.

6 Ângela Almeida, *Retrato de Natália Correia*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1994, p. 25.

7 Em boa verdade, o referido volume contém várias poesias às quais podemos atribuir a temática da autobiografia. Cito aqui em nota outras duas fundamentais para a compreensão da poeta mas que não serão objeto de análise neste estudo, dado o propósito que o norteia, isto é, mostrar a evolução da autorrepresentação nataliana em momentos vivenciais o mais distantes. As poesias são «O nascimento do poeta» e «Árvore génioológica», ambas pertencentes à obra *A mosca iluminada*, datada de 1972. Podem ser consultadas in Natália Correia, *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias*, Vol. I, cit., pp. 416-7 e 419-21.

8 Ponho entre parênteses retos a data da coleção de onde foram retiradas as poesias que pretendo examinar: por exemplo, [1955]. Natália Correia, «Auto-retrato», in *Poemas* [1955] in Id., *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias*, Vol. I, cit., p. 69.

9 Natália Correia, «Os Nomes nos Nomes», in *O dilúvio e a pomba* [1979] in Id., *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias*, Vol. II, cit., pp. 156-7.

10 Natália Correia, «Auto-retrato», cit., p. 69.

11 *Ibidem*, 3.º e 4.º versos.

12 *Ibidem*, 6.º verso.

13 *Ibidem*, 5.º verso.

“navio da pálpebra”, numa viagem impedida pela “renúncia ou cobardia”<sup>14</sup> de se autorrevelar por completo, dá-nos o segundo meio de transporte que figura o poeta: um navio que navega em líquido lacrimal, quando não “encalhado em renúncia ou cobardia”, isto é, detido com a quilha em seco. Os olhos são, pois, o espelho da alma do poeta. E se se olhar para a expressão “em renúncia ou cobardia”, que poderia revelar-se ser contraditória ao desejo de exilar a mensagem do poeta, verifica-se que esta, se conectada à locução “Por vezes”<sup>15</sup> e à conjunção “Conforme”,<sup>16</sup> ganha uma nova e iluminadora conotação. O poeta é aquele ser que, *ocasionalmente* e *segundo* as circunstâncias, se ajusta ao tipo de mensagem<sup>17</sup> que deve veicular: uma mensagem provocadora – “fêmea” – ou uma mensagem conciliante – “monja” –, ambas reconhecidas pela poeta como ações segundo necessidade.<sup>18</sup>

Até aqui, tudo aponta para uma visão do sujeito poético (corpo e alma) como sendo ele mesmo a poesia que emana de si. Neste labor poético, as partes do corpo vão perdendo consistência e a descrição assenta agora no simbolismo imagético que o mesmo veicula. “Molusco. Esponja”<sup>19</sup> são dois termos que nos proporcionam a indicação da maleabilidade e da versatilidade do poeta e que, porém, não devem ser confundidas com uma ausência de forma pré-modelada, isto é, como uma mera tábuca rasa em que se devem inscrever somente rótulos de conceitos dispostos ao consumismo do freguês.<sup>20</sup> O próprio poeta trama e tece o seu futuro, como a “Aranha de ouro”,<sup>21</sup> pois as suas palavras estão “embebid[a] num filtro de magia”.<sup>22</sup>

De maneira que o que começa por ser um elenco de partes corpóreas que procede de cima com a função de descrever uma personalidade, acaba por transformar-se e resvalar para a conotação simbólica do espírito poético. Poeta e mensagem poética assimilam-se, misturando-se um no outro, incindíveis um do outro, presos ambos, forçosamente, necessariamente, “na teia dos seus ardis”.<sup>23</sup> Neste jogo de reflexos e reverberações a que o poeta não pode escapar, se realmente pretende fazer poesia, reside a essência mesma, o “coração de louça”<sup>24</sup> do poeta que, no caso de Natália, acusa e se expõe às fendas profundas – que chegam a ser motivo da sua fratura – causadas pelo seu pôr-se em jogo no tabuleiro da vida.

Este é, pois, o seu autorretrato, desenhado em linhas de extrema beleza. Um retrato que a poeta havia escolhido para a definir em 1955, num momento em que ocorria mostrar-se, sem, todavia, revelar abertamente as qualidades de que é feita a alma de um poeta.

Quem é, então, a poeta Natália Correia? Quem é aquela mulher que, nas palavras de José Augusto Mourão, é “[...] o escritor que mais provocantemente questiona a quietude morna das expressões da nossa crença”?<sup>25</sup> Talvez se possa responder à sua pergunta com a segunda poesia que Natália redige desta feita para brincar consigo mesma, com relativa auto-ironia, numa espécie de antecipação do pedido que viria a fazer de, em querendo, a procurarem entre o riso e a paixão.<sup>26</sup>

Não por acaso Natália me puseram:  
minha mãe que era fada lá sabia.  
Posta a graça ao afino do mistério  
para estar sempre a nascer é que eu nascia.

14 *Ibidem*, 7.º verso.

15 *Ibidem*, 8.º verso.

16 *Ibidem*, 9.º verso.

17 “A arte e a sociedade são inseparáveis. A sociedade produz a arte e o produto aperfeiçoa a sociedade. [...] A determinação de escrever para o público pouco mais exige do que o bom emprego da técnica do êxito. Escrever para a sociedade, pondo em causa o que permanece sob as flutuações do gosto literário, é um empreendimento que não raro nos malquista com o público” (Em resposta a Bruno da Ponte, in António de Sousa *et alii*, *Entrevistas a Natália Correia*, cit., p. 21).

18 Esta mesma ideia de necessidade irá aparecer nos versos da segunda poesia analisada. Cf. *infra*.

19 Natália Correia, “Auto-retrato”, cit., p. 69, 10.º verso.

20 Ela mesma o confessava de si: “Sei lá em que contexto poético deste século situar a minha poesia. Colocam-me uns no Grémio surrealista. Outros dão-me emprego nas contorções do barroco. Até já me detectaram aflorações concretistas. Enfim, uma poesia no desemprego” (Ana Paula Costa, *Natália Correia – uma fotobiografia*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 2006, p. 22).

21 Natália Correia, “Auto-retrato”, cit., p. 69, 12.º verso.

22 *Ibidem*, 11.º verso.

23 *Ibidem*, 13.º verso.

24 *Ibidem*, 14.º verso.

25 José Augusto Mourão, “A sedução do múltiplo. Natália Correia: literatura e paganismo”, in *Colóquio/Letras* 104/5, julho-outubro de 1988, pp. 85-92, p. 91.

26 A frase “A partir de hoje, se alguém me quiser encontrar, procure-me entre o riso e a paixão” aparece no prólogo ao seu delicioso livro de contos *A ilha de Circe*, Lisboa, Editorial Notícias, 2001, 2a edição, p. 8. E um pouco mais adiante acrescenta: “Não enjeito o fracasso. Ele é puramente romântico” (*ibidem*).

Da avó que era louca veio o Rego  
em conduta dos anjos que ela via.  
Desvairanças aladas bom emprego  
são, se herdadas em grão de poesia.

Pelo avô, do matagal de nomes,  
sai-me o Raposo. Aqui ninguém me apanha.  
Inomeável três vezes é o Esposo,  
para fazer de solteira há que ter manha.

Também não é fortuita a oliveira  
de folhas de ouro no meu nome oclusa:  
a alma é paz de ideias à lareira  
que o pudor em mau génio não acusa.

E medeiros, medeiros quantas medas  
de trigo sideral para que em signo  
apurada a espiga entre as estrelas  
fecundo seja meu trigal de Virgo.

Vem por fim a justiça na Correia:  
perdoar vendilhões só a chicote.  
Absolva-os a Virgem que faz meia.  
Não eu. Adivinhei-me. Eu dei o mote.

“Os Nomes nos Nomes” contém no seu interior uma adaptação da expressão latina *nomen omen*, que significa “o destino no nome”, ou “o nome é um presságio”. De certa forma, poder-se-ia dizer que Natália abre o jogo sobre o que pretende explanar através da paronímia presente no título. Assim, através do uso de palavras parónimas, a autora ensaia uma caracterização jocosa de si própria, afirmando que o poder divino, isto é, o *nume* ou génio, que se supõe acompanhar o homem para o inspirar ou proteger, se acha presente nas denominações, ou seja, nos *nomes* que Natália possui. Este aparente narcisismo manifestado na poesia deve, contudo, ser posto logo de lado, levando em conta a resposta que a poeta dá a Edite Soeiro,<sup>27</sup> durante uma entrevista: “Todos nós somos narcísicos, na medida em que nos pensamos a nós mesmos. O Narciso é o símbolo da nossa auto-reflexão. Simplesmente, não sou narcisista no sentido de estar enamorada de mim mesmo [sic], isso não!”.

Portanto, Natália afasta de si essa sombra interpretativa e, ao falar da potência dos seus nomes, apresenta uma das formas de pensar-se a si mesma, de refletir sobre a própria personalidade, olhando para a sua pessoa como Narciso se via no espelho de água. Em boa verdade, já Natália apontava para essa distinção ao falar de narcísico e de narcisista. É narcísico aquele que olha para o próprio reflexo e raciocina sobre o que lhe devolve a água, sendo, pelo contrário, narcisista quem permanece agarrado ao próprio reflexo sem se questionar sobre o que está por detrás dele. Natália escolhe fazê-lo de maneira divertida, gracejando sobre as suas origens e demonstrando ser, assim, “a grande metáfora de si mesma”, nas palavras de Manuel Alegre.<sup>28</sup>

Volto ao poema “Os Nomes nos Nomes”. Conhecedora exímia da etimologia, Natália deriva do latim *natalis*, “do nascimento”, o seu nome próprio e com ele inicia uma cruzada brincalhona sobre o mesmo. Não se trata de um acaso, mas de um fado: ela estava destinada a renascer<sup>29</sup>, vista “a profunda crença da escritora no papel

---

27 António de Sousa *et alii*, *Entrevistas a Natália Correia*, cit., p. 58.

28 Manuel Alegre, “A feiticeira cotovia”, in Maria Fernanda de Abreu *et alii*, *Natália Correia: a festa da escrita*, Lisboa, Edições Colibri, 2010, pp. 9-11, respetivamente p. 9.

29 Com efeito, a poesia que Hélia Correia (“Natália”, in Maria Fernanda de Abreu *et alii*, *Natália Correia: a festa da escrita*, cit., p. 13) lhe dedica parte precisamente dessa espécie de ideia de eterno retorno da presença nataliana, devido ao seu grande carisma:

“Se recebeste o nome de nascer  
Foi para que renascesses dia a dia.  
E, quando a morte acreditou bater  
À tua porta, errou na moradia.

Que nunca a mão da morte poderia  
Tua boca sem dono emudecer.

activo, inventor e desmascarador da literatura”,<sup>30</sup> de que se faz promotora na primeira pessoa. Assim, após ter atribuído o nome que lhe calhou a uma necessidade, a poeta liga a referida necessidade às qualidades sobrenaturais da mãe, a quem chama “fada”. É bem sabido o amor que Natália nutria pela mãe, mulher não só extremamente culta, conhecedora da cultura greco-latina (conhecimentos que soube transmitir à filha), diplomada em piano, mas que havia demonstrado também grande coragem para a época, ao ter-se divorciado do marido e educado sozinha as duas filhas<sup>31</sup> que o mesmo havia abandonado, partindo para o Brasil.<sup>32</sup> De maneira que, para Natália, a presença da mãe foi sensivelmente estruturante na formação da sua personalidade e apelidá-la de “fada” era um modo para lhe prestar tributo.<sup>33</sup>

A “fada” sabia por que razão lhe pusera o nome de Natália, pois com ele se aperfeiçoava o mistério da sua existência: renascer sempre e continuamente para o dever de poetar. Assente o motivo do nome próprio, Natália continua a subir pela árvore genealógica, tocando em primeiro lugar o ramo maternal, cujo broto é a avó. Pelo 1.º verso da 2.ª estrofe – “Da avó que era louca veio o Rego” – se vem a saber que dela Natália herdou a loucura saudável, ou seja, a *mania* poética de que se fala no *Íon*<sup>34</sup> de Platão, aquela inspiração irracional que permite ao poeta entrar em contacto direto com a divindade e tornar-se mensageiro dos deuses. Trata-se de uma loucura sadia pois liberta a imaginação de quem a herda de todas as correias suprarracionais. Com efeito, a poeta fala de “desvairanças aladas”,<sup>35</sup> isto é, desatinos ou disparates que só têm um resultado positivo na prática – “bom emprego / são,” – se destinados a um ofício mais elevado, a saber, a poesia. Para apoiar esta interpretação, Natália faz-nos notar também o trocadilho construído a partir do apelido da avó, Rego, para indicar que desse sulco lhe chegam todas as desvairanças que são o seu “grão de poesia”.

Se, por um lado, a poeta revela o ramo feminino da sua genealogia materna por meio de um jogo de palavras, não deixa de lado também o nome do avô. Afirma Natália que do grande número de nomes familiares (“do matagal de nomes”<sup>36</sup>) que tem à disposição para se apresentar, é imprescindível citar o “Raposo” do 2.º verso. Dado que este animal é figurativamente visto como símbolo da matreirice ou da manha, eis então porque “ninguém [a] apanha”<sup>37</sup>: se “para fazer de solteira há que ter manha”<sup>38</sup> e Natália, em 1979, havia casado já três vezes,<sup>39</sup> claro está que “Inomeável três vezes é o Esposo”.<sup>40</sup> A notação irónica parece apontar para o facto de Natália ter contraído casamento, sem que isso significasse para ela um abandono ou implicasse uma privação da própria liberdade. Essa ideia é-nos sugerida pelo uso do grupo proposicional *fazer de*. No último verso da terceira estrofe, a poeta diz “para fazer de solteira”, ou seja, para desempenhar o papel de mulher descomprometida, “há que ter manha”, não obstante se esteja casada. Essa espécie de independência que a poeta traslada sobretudo para a sua visão da poesia pode ser confirmada numa resposta concedida em

Pois feito de poema e rebeldia  
Teu corpo é mais que um corpo de mulher.

Por generosidade ou desafio,  
Deste-te à luz neste país sombrio  
Como se a doce Mãtria aqui coubesse...

Voz de sibila em mísero país  
Que ouvir tuas palavras nunca quis  
E o esplendor dos teus versos não merece”.

30 Fernando Vieira Pimentel, *A mão que se move no escuro. 3 poetas dos Açores: Natália Correia, armando Côrtes-Rodrigues, Pedro da Silveira*, Ponta Delgada, Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada, 2010, p. 39.

31 “Foi ela [a mãe] a professora das filhas nos primeiros anos de escolaridade e era ela o sustento da casa, tendo enfrentado os rígidos padrões morais da sociedade ao divorciar-se do marido e ao criar sozinha duas filhas” (Paulo Marques, *Natália Correia: Ó subalimentados do sonho! A poesia é para comer!*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira-Público, 2008, p. 19).

32 “Em 1929, porque os negócios não corriam de feição, diz-se que, fugindo às dívidas, emigrou para o Brasil, tinha Natália 6 anos. Ele foi, portanto, um pai ausente, que Natália só viria a reencontrar já mulher, aquando do seu regresso do Brasil” (Paulo Marques, *Natália Correia: Ó subalimentados do sonho!...*, cit., p. 19).

33 São várias as poesias que Natália dedica à mãe e não é de todo inexato pensar que a própria concepção de *Mãtria* que a autora acabará por desenvolver não se deva precisamente à influência benfazeja que a mãe desempenhou na sua vida. Veja-se, por exemplo, a poesia intitulada «Aquele que morreu inexplicavelmente porque era amada», pertencente a *Dimensão Encontrada*, de 1957 (in Natália Correia, *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias*, Vol. 1, cit., p. 155).

34 Cf. Platone, *Íone*, a cura di Bruno Centrone (traduzione e note di F. M. Petrucci), Torino, Giulio Einaudi, 2012.

35 Natália Correia, “Os Nomes nos Nomes”, cit., p. 156, verso 3, 2.ª estrofe.

36 *Ibidem*, verso 1, 3.ª estrofe.

37 *Ibidem*, verso 2, 3.ª estrofe.

38 *Ibidem*, verso 4, 3.ª estrofe.

39 Antes de vir a casar uma quarta e última vez, em 1990, com Dórdio Guimarães.

40 Natália Correia, «Os Nomes nos Nomes», cit., p. 156, verso 3, 3.ª estrofe.



entrevista: “Aquilo que dentro da minha produção poética pode eventualmente definir-me, entre os poetas da minha geração, é o resultado do esforço para reconquistar um espaço independente, ou seja, a minha forma particular de universalizar”.<sup>41</sup>

Portanto, a poeta procura, digamos assim, munir-se de independência num mundo que requer a universalização dos pensamentos. Essa mesma conduta de vida é a que se lê nos versos da 3.<sup>a</sup> estrofe, em que, lembre-se, é preciso manha para não se ser apanhado em contrapé.

Mas Natália regressa à apresentação de si chamando em causa outro dos nomes que lhe pertencem. Desta vez passa ao apelido herdado da mãe: Oliveira. Nome que se acha escondido entre os que usa – “no meu nome oclusa:”<sup>42</sup> –, pois a poeta assina quase sempre Natália Correia. Tratando-se, como se lê pelo título, de uma paronímia em que se procuram os *numes* nos *nomes*, Natália usa cada um deles para mostrar como a divindade está ínsita na sua existência. Mostra-no-lo usando expressões que apelam para a necessidade, para o dever ser assim. Leia-se o 1.<sup>o</sup> verso da 1.<sup>a</sup> estrofe – “Não por acaso” – ou o 1.<sup>o</sup> verso da 4.<sup>a</sup> estrofe – “Também não é fortuita” – que indicam precisamente essa força maior.

Natália realiza aquilo que Isabel Ponce de Leão bem viu como sendo um “longo processo de autognose”.<sup>43</sup> Se bem que a expressão tivesse sido aplicada aos sonetos natalianos, o que se acha em causa é a ideia de que o percurso que a poeta realiza é justamente aquele que leva ao conhecimento de si, razão pela qual, é justificado empregá-la também nos autorretratos poéticos. Natália deseja descrever-se e mostrar de alguma forma aquele mistério que é a pleura da alma do poeta. De facto, afirma “Todos temos uma parte misteriosa e há quem pretenda resolver os seus mistérios na psicanálise. Eu prefiro dar-lhes voz na Poesia”.<sup>44</sup>

Como outros autores da sua tradição e cultura nacionais, Natália também se sente ‘dependente’ da poesia e vê-a como uma forma para exteriorizar o seu potencial literário. Brincar com os seus nomes e com os dos seus parentes é uma maneira de se pôr constantemente em jogo e em discussão, numa atitude quase de soberba. Com efeito, os nomes pelos quais é conhecida (excêntrica, arrogante ou egocêntrica, em alguns casos) pouco lhe tocam.

A estupidez dos que me chamam marginal, reaccionária, etc., é não perceberem que tanto se me dá que me chamem isto ou aquilo. Porque eu só dou pelo nome do que sou. E o que eu sou avança pelo meio dessa gente com pernas que não tremem, ao encontro do que me horroriza para que o horror não me governe.<sup>45</sup>

Tendo este princípio como norte para as suas ações, é natural que a poeta se sinta legitimada a apresentar-se como bem entende, levando a extremas consequências o jogo irónico dos seus nomes. Para pôr a render o significado da expressão latina na poesia que está a construir, Natália deixa-nos alguns indícios para que interpretemos esse jogo como uma brincadeira séria acerca de si. Ainda relacionado com o nome “Oliveira”, se vê como a inserção do termo “paz” lhe permite avançar com a ideia de que o conúbio dos nomes paternos e maternos que herdou são um sinal indefetível do seu destino de poeta. Com o 3.<sup>o</sup> verso da 4.<sup>a</sup> estrofe, Natália diz que “a alma é paz de ideias à lareira”, retomando o significado que o ramo de oliveira<sup>46</sup> tem durante o domingo de ramos pascoal, a saber, o de símbolo de *paz*. Contudo, no mesmo verso aponta também para a ausência de paz familiar, que ela – com uma espécie de farpa dirigida à figura paterna que estivera ausente boa parte da sua vida<sup>47</sup> – não confessa, isto é, não “acusa”, por “pudor” e por não querer revelar “mau génio” ou temperamento irascível.

Natália dedica aos apelidos finais do ramo paterno as últimas duas estrofes deste jogo poético à maneira de bilhete de identidade, em que se procuram caçar *os numes nos nomes*. Assim, na 5.<sup>a</sup> estrofe, e através do apelido

41 Natália Correia *apud* entrevista concedida a Dórdio Guimarães, in António de Sousa *et alii*, *Entrevistas a Natália Correia*, cit., p. 36.

42 Natália Correia, «Os Nomes nos Nomes», cit., p. 156, verso 2, 4.<sup>a</sup> estrofe.

43 “Aqui se configura um longo processo de autognose num itinerário poético que mais não é que o percurso interior de exaltação de um eu que reclama, e mesmo exige, um voto de confiança, quase em jeito de crença [...]” (Isabel Ponce de Leão, “Entre Eros e Thanatos (em torno de *Sonetos Românticos* de Natália Correia), in AA.VV., *Natália Correia, 10 anos depois...*, Porto, Secção Francesa de D.E.P.E.R.-Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003, pp. 59-67, respetivamente p. 59).

44 Natália Correia *apud* entrevista concedida a Edite Soeiro, in António de Sousa *et alii*, *Entrevistas a Natália Correia*, cit., p. 56.

45 Natália Correia *apud* Fernando Dacosta, *O Botequim da Liberdade*, Alfragide, casadasletras, 2013, p. 87.

46 Não dispondo de palmeiras, cujas folhas são as usadas na cerimónia, a festa religiosa usa folhas de oliveira e em alguns casos de loureiro.

47 Cf. nota 30.

paterno Medeiros,<sup>48</sup> a poeta desvela parcial e rapidamente a sua data de nascimento. Nascera a 13 de setembro de 1923, portanto, do signo zodiacal virgem. Ora, no mês de setembro é possível semear o trigo em certas zonas de Portugal, sobretudo no Portugal insular, mais especificamente nos Açores (terra natal da poeta). O trigo, que por excelência é um dos cereais integrantes do fabrico do pão<sup>49</sup> – alimento básico para a subsistência humana –, cresce, como bem se sabe, em espigas. Natália utiliza o simbolismo deste cereal para falar do seu nascimento e começa por fazê-lo com derivações substantivais: “E medeiros, medeiros quantas medas / de trigo sideral”.<sup>50</sup> Sendo as medas um montão de feixes de palha e os medeiros os lugares onde há medas, Natália transforma o apelido do seu pai num veículo de ligação para algo de celeste. Havendo “trigo sideral” nessas medas, então, que a sua espiga – “purificada” – torne abundante o campo de trigo, representação pictórica<sup>51</sup> do signo virgem: “apurada a espiga entre as estrelas / fecundo seja meu trigal de Virgo”.<sup>52</sup> Ou seja, estabeleceu-se uma conexão quase sub-reptícia com o verso 4 da 2.<sup>a</sup> estrofe – “herdadas em grão de poesia” –, onde a poeta falava do nome da avó louca e chamava a si a potência da loucura enquanto meio para fazer germinar a poesia. Aqui, é como se esse “grão de poesia”, agora “espiga entre as estrelas”, tivesse sido “apurado” para permitir a futura colheita dessa sementeira. No caso em apreço, uma colheita que se verifica pela vasta produção literária da autora.

Contudo, para obter esta mistura, é necessário que haja conformidade entre as partes, equilíbrio entre os nomes, ou melhor, que exista “justiça”. Este conceito aparece atribuído ao último nome: Correia. No seu interior, a palavra compreende o significado de açoite, ou tira de couro para cingir ou atar, significados que remetem para uma ação punitiva, num caso, ou de retenção, noutro. Na estrofe que encerra o poema, Natália volta a criticar indiretamente o pai, sobretudo nos dois versos centrais. Afirma que a justiça ínsita no seu último nome, e que herdou, deverá ser usada como “chicote” para punir e, por conseguinte, perdoar “vendilhões”.<sup>53</sup> Não é casual o uso que Natália faz do termo “vendilhões” como exemplo de indivíduos a serem castigados. Recorde-se que o pai da autora era vendedor de ananases<sup>54</sup> e, como se disse antes, partira muito apressadamente para o Brasil, procurando escapar às dívidas contraídas nos Açores. Portanto, tais indivíduos podem ser perdoados unicamente a chicote, a saber, apenas se tomarem consciência do erro cometido. Mas Natália não perdoa e no verso seguinte – “Absolva-os a Virgem que faz meia.” – desliza de maneira sub-reptícia para uma citação velada e alterada de António Nobre. O poeta havia escrito uma quadra cujo *incipit* começava

48 O bisavô de Natália (pela linha paterna) chamava-se Francisco de Medeiros Correia. O pai chamava-se Manuel de Medeiros Correia. Cf. as fotografias de alguns parentes da poeta in Ana Paula Costa, *Natália Correia – uma fotobiografia*, cit., p. 20.

49 No caso de Natália, fala-se de “pão do espírito”, alimento que Manuel Alegre lhe atribuiu (“Aquele que sabia que não se pode viver sem o sonho e que a poesia, mais do que um exercício verbal, é pão do espírito”: Manuel Alegre, “A feiticeira cotovia”, cit., p. 10).

50 Natália Correia, “Os Numes nos Nomes”, cit., p. 156, versos 1-2, 5.<sup>a</sup> estrofe.

51 Os dicionários dos símbolos apresentam o signo como estando ligado à terra e à fecundidade. “2. Con Virgo estamos al término del cielo anual del elemento Tierra; primero la tierra fría de Capricornio, la de las siembras de invierno; y después la tierra henchida, húmeda y caliente, de Tauro, cubierta por la vegetación verdeante y perfumada de la primavera. Aquí se presenta una tierra desecada por el sol estival y con sus virtudes nutritivas agotadas, sobre la cual yace la espiga segada a la espera de que el grano seco se desprenda de la espiga, al mismo tiempo que de su envoltura. El ciclo vegetal se acaba sobre una tierra nueva, virgen, destinada a recibir ulteriormente la semilla. De ahí la representación del signo por una joven virgen alada che lleva una espiga o una gavilla. Mercurio es su planeta rector; en el tiempo de la siega y del entrojamiento, cuando se pesa y calcula el resultado, estamos en efecto en un mundo que se diferencia, se particulariza, se selecciona, se cierce, se reduce, se despoja y se asigna límites precisos. La partición virginal semeja más bien un ejercicio de estilo que apunta a la pureza lineal del arabesco. En este universo se recorta la silueta de un carácter que tiene su equivalente en el complejo anal replegado del psicoanálisis freudiano. Se trata de una disposición general a retener, a controlar, a dominarse y a disciplinarse; de una tendencia a la economía, a la parsimonia, a la acumulación, a la conservación, a la temporización; de un carácter serio, concienzudo, escrupuloso, reservado, escéptico, metódico, ordenado, aferrado a los principios, a las reglas, a las consignas, sobrio, preocupado por el sentido cívico y por la respetabilidad, trabajador, interesado por las cosas difíciles, laboriosas, ingratas o penosas, que pretende satisfacer ante todo un sentimiento de seguridad” (Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Diccionario de los Símbolos* (traducción de M. Silvan y A. Rodríguez), Barcelona, Editorial Herder, 1986, pp. 1076-7). Uma referência mais condensada do símbolo, atribui-lhe um sentido ligado ao nascimento de um deus ou semideus: “Virgo • Sexto signo zodiacal. Para los egipcios se identificaba con Isis. Está gobernado por Mercurio y por corresponder al número seis, es decir, por ambas causas, simboliza el hermafroditismo, estadio en el que las fuerzas son duales, positivas y negativas. Por ello se representa a veces con el símbolo del alma o el sello de Salomón, los dos triángulos del fuego y del agua mutuamente interpenetrados para dar lugar a la estrella de seis puntas. En las mitologías y religiones, este símbolo está siempre ligado al nacimiento de un dios o semidiós, que es la expresión suprema de la energía-conciencia” (Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Editorial Labor S.A., 1992, 2.<sup>a</sup> edición, p. 464).

52 Natália Correia, “Os Numes nos Nomes”, cit., p. 156, versos 3 e 4, 5.<sup>a</sup> estrofe.

53 “perdoar vendilhões só a chicote.” in *Ibidem*, verso 2, 5.<sup>a</sup> estrofe, p. 157.

54 Cf. Paulo Marques, *Natália Correia: Ó subalimentados do sonho!...*, cit., p. 19.

com “Nossa Senhora faz meia”.<sup>55</sup> A fama dessa quadra tornou-se de tal forma popular que alguns acrescentos (em síntese, mais 4 quadras unidas à original) foram posteriormente feitos por João Linhares Barbosa,<sup>56</sup> que o musicou em fado e passou a ser cantado sobretudo em época natalícia. Natália tem em mente quer a quadra de António Nobre, quer a reescrita realizada por Linhares Barbosa, quando a usa no 3.º verso do seu poema. A “justiça” ligada à Correia não se acha no perdão – de facto, ela diz “Não eu.”<sup>57</sup> – reside, pelo contrário, em transformar numa sentença satírica toda a genealogia que enforma a sua maneira de ser e que ela nos apresenta na poesia em exame. Com efeito, as três frases que compõem o último verso da estrofe são imperativas, sendo a derradeira – “Eu dei mote” – a que encerra o círculo.

Em jeito de conclusão, poder-se-ia dizer que Natália deixou preparada a pose e também o ambiente em que queria ser contemplada, em autorretratos de si que a fazem entrever no seu “perfil noturno e no seu perfil solar”, como afirmou Ângela Almeida,<sup>58</sup> consoante o jogo de luzes que, ao deslocarem-se, vão iluminando e realçando pontos estratégicos da sua personalidade. Com as duas poesias escolhidas, penso que se possa mostrar “como a identidade pessoal está ligada ao acto de contar”,<sup>59</sup> nas palavras de Maria Fernanda Abreu, isto é, como através do jogo sério e jocoso Natália teceu uma tela desenhando nela a batalha e a conquista do reconhecimento de que para poder contar, é preciso saber primeiro contar-se.

---

55 Trata-se da quadra n.º 14, de um total de 16, escrita em 1890 em Coimbra e inserida no grupo de quadras intituladas “Para as Raparigas de Coimbra”. António Nobre, *Só*, Paris, Léon Vanier Editeur, 1892, p. 72.

“Nossa Senhora faz meia  
Com linha feita de luz:  
O novello é a lua-cheia,  
As meias são p’ra Jezus”.

56 Para informações acerca de João Linhares Barbosa e do seu trabalho em defesa e reabilitação do fado, veja-se <http://www.museudofado.pt/personalidades/detalhes.php?id=234> [consult. 2018-08-13 12:09:18].

57 Natália Correia, “Os Numes nos Nomes”, cit., p. 157, verso 4, 6.ª estrofe.

58 Cf. nota 5.

59 Maria Fernanda de Abreu, “Natália Correia: Viver a festa e simultaneamente relatá-la”, in Maria Fernanda de Abreu *et alii*, *Natália Correia: a festa da escrita*, cit., pp. 25-34, respetivamente p. 34.

## O Cavaleiro de Oliveira e Félix José da Costa – Discursos apologéticos e filóginos sobre mulheres doutas em pleno século XVIII

Maria Helena Pinto da Cunha

### Introdução

No âmbito dos estudos de género, os discursos masculinos do século XVIII têm contribuído acerrimamente para desvendar tesouros escondidos de mulheres que não se limitaram à sua condição de esposas e mães, que quebraram estereótipos femininos de um ser sensível, franzino, inferior e submisso ao homem ou até mesmo enfermo, num século onde o paradigma de educação feminina assentava no modelo de educação da Virgem. Assim e para além da escrita feminina existente, a investigação de numerosos testemunhos manuscritos de homens escritores do passado vem provar que *l'esprit* não é exclusivo do homem, pois a mulher também ousou escrever e pensar, impondo-se assim no meio masculino.

A “Ostentação pelo grande talento das damas contra seus émulos” (1741) de Félix José da Costa é um desses discursos que vem defender a superioridade intelectual feminina e refletir sobre a sua identidade.

Por oposição a este discurso, Francisco Xavier de Oliveira, dito o Cavaleiro de Oliveira, escreve uma crónica jornalística, intitulada “A propósito de mulheres doutas”, na sua obra *Amusement Périodique* (1751), compilada e traduzida por Aquilino Ribeiro sob o título de “Recreação Periódica” (1922), onde num tom humorístico discorda de Félix José da Costa relativamente à defesa das mulheres por achar os seus argumentos falsos e incoerentes. Para reforçar os seus fundamentos, o Cavaleiro de Oliveira apresenta o exemplo da erudição de Clermunda, contestando a sua sapiência.

Deste modo, a presente comunicação pretende refletir e contribuir para alargar conhecimentos acerca da participação valiosa da mulher na vida sociocultural e política portuguesa, geralmente desprezada, e quebrar silêncios táticos próprios de um século misógino e inquisitório, mas das Luzes.

“Minhas leitoras: muitos anos há que vejo correr um papel impresso, que se intitula *Malícia das Mulheres*, sem que até ao presente houvesse uma que se dispusesse a contradizê-lo com uma justa Apologia da nossa notória inocência. Pareceu-me inequidade que se fossem multiplicando à nossa notória revelia, contra nós, tantas sentenças quantas são as aprovações que aquele famoso Libelo acha entre as pessoas do povo. E por isso, agora me resolvi a contrariá-lo e a reconvidá-lo. **Suponho que este arbítrio vos será tão grato quanto aquele papel vos será molesto; e que não deixareis de convir em que eu, como pessoa tão conjunta e igualmente interessada, me arroge o ofício de vossa procuradora.**”<sup>1</sup>

A finalidade deste texto é quebrar silêncios,<sup>2</sup> desvendar uma Literatura e Cultura Portuguesas das mulheres e sobre elas também esquecidas do século XVIII, e contribuir para a construção da História da Mulher,<sup>3</sup> procurando resgatá-las e reintroduzi-las no domínio literário. É nesta época, o século das mulheres, mas também o dos filósofos, o apelidado das *Luzes*, onde a universalidade da razão e a imposição de um modelo único, o masculino, regiam toda a filosofia iluminista, que elas foram marginalizadas e colocadas num limiar

---

1 Paula da Graça, *Bondade das Mulheres vendicada e malícia dos Homens manifesta. Papel métrico, e apologetico, em que se defende a femenina innocencia, contra outro em que injustamente se arguê a sua maldade, com o titulo de Malícia das Mulheres/* por Paula da Graça, Lisboa, Off. de Bernardo da Costa de Carvalho, 1715. 8 pp. Cf. Fernanda Cândia, “Da 'basbaquidade dos homens' e da 'bondade' das mulheres: feministas portuguesas de há três séculos”, *Diário de Notícias*, 7 de outubro de 2018, (versão eletrónica consultada a 9 de outubro de 2018, em <https://www.dn.pt/vida-e-futuro/interior/da-basbaquidade-dos-homens-e-da-bondade-das-mulheres-feministas-portuguesas-de-ha-tres-seculos-9959338.html>).

2 “(...) o silêncio dos historiadores, que não se referem às obras de autoria feminina, o silêncio das fontes conservadas, nas quais as mulheres se encontram escassamente representadas, o silêncio dos discursos em circulação nesse período, que raramente se lhes referem, e até mesmo o silêncio insistentemente recomendado às mulheres (pelos educadores, pelos moralistas, elos representantes da ordem monárquica e eclesiástica).” Cf. Vanda Anastácio (Org.), *A Escrita das Mulheres (século XVI a XVIII), Uma Antologia Improvável*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2013, p. 29.

3 “A memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para a libertação e não servidão dos homens.” Jacques Le Goff, *História e Memória*, Lisboa, Edições 70, 2003 p. 477.

inferior no mundo do saber,<sup>4</sup> exercendo sobre elas todo tipo de violência e desconsiderando o modo singular feminino de estar e de pensar. Os inúmeros estudos de género, desde edições críticas, antologias, dicionários biobibliográficos, dissertações e teses, desenvolvidos nos últimos anos, demonstram exatamente o ostracismo em que a preciosa produção literária de autoria feminina ou de autoria masculina sobre as mulheres caiu. A escrita foi sem dúvida a arma de eleição que elas encontraram para sobreviver à misoginia da maioria dos homens com o objetivo de impossibilitar a difusão e publicação dos seus escritos e uma forma de fugir à clausura determinada pela classe dominante. No entanto, muitas escritoras e muitos escritores deram voz à Antígona,<sup>5</sup> saindo da escuridão, participando da vida intelectual viabilizando desta forma a edição e a circulação das suas obras, para que estas fossem encaradas seriamente. Destruindo estereótipos, e para além do legado feminino, temos vindo a descobrir numerosos testemunhos manuscritos de homens escritores que vêm provar que *l'esprit* não é exclusivo do homem, pois a mulher também ousou escrever e pensar. Um deles é a “Ostentação pelo grande talento das damas contra seus émulos” (1741) de Félix José da Costa, discurso que vem defender a superioridade intelectual feminina e refletir sobre a sua identidade. Temos que ter em conta que esta realidade é-nos oferecida através do olhar do escritor, bem como da sua personalidade e dos seus sentimentos, no entanto, a obra está sempre inserida num tempo e num espaço e, portanto, ela alimenta-se da realidade revelando *hic et nunc* estados de espírito e visões do mundo.<sup>6</sup>

Félix José da Costa, filho de João da Costa de Brito e Catarina Luzia Freire de Andrade, nasceu em Lisboa a 20 de Novembro de 1701 e viveu até depois 1760. Desde cedo teve queda para a música, a matemática e o desenho, para compreender os preceitos da Gramática, da Retórica, da Poesia, da Filosofia, e dos mistérios da Teologia. Mas foi em Direito civil que ele se formou na Universidade de Coimbra, no ano de 1727. Publicou variadíssimas obras.<sup>7</sup> De entre elas a “Ostentação pelo grande talento das damas contra seus émulos”, discurso filógino e apologético, que se encontra na Biblioteca Nacional de Portugal com a cota S.C. 21695 V. É uma obra de 28 páginas onde defende com toda a sinceridade a superioridade feminina. No início da sua obra, Félix José

4 “Tudo se resumia ao perigo que a mulher encerrava (porque era um ser fundamentalmente mau) e às suas incapacidades físicas e intelectuais (porque era um ser inegavelmente inferior). Assim, só podia viver separada e fechada. E deveria adquirir a capacidade de prezar o espaço e a protecção que lhe eram dados. (...) E “Porquê atribuir à mulher a maldade, a inferioridade moral? Jean Delmeau explica que essa imagem é provocada pelo mistério da sexualidade que fazia da mulher um ser estranho, incompreensível e, como tudo o que era obscuro, provocava o medo. Cf. Maria Antónia Lopes, *Mulheres, espaço e sociabilidade – A transformação dos papéis femininos em Portugal à luz de fontes literárias (segunda metade do século XVIII)*, ed. Livros Horizonte, Lisboa, 1989, pp. 17-18.

5 *Antígona*, tragédia grega fascinante, escrita por Sófocles, por volta do século V a. C., aborda a consciência individual e o poder que os homens possuíam sobre as mulheres que estavam proibidas de fazer frente aos homens, sob o pretexto de perderem a sua própria vida. Ao saber que um dos seus irmãos mortos que lutou como todos os outros pelo reino de Tebas não teve direito a sepultura, Antígona revolta-se contra as ordens do seu tio e rei, Creonte, e desafia as leis, decidindo sepultá-lo com dignidade, colocando a sua vida em risco. Antígona é condenada à morte não só por violar as leis, mas também, segundo Creonte, por esta ser mulher e ousar desafiar um homem poderoso: “Esta mulher temerária tinha consciência de que violava as leis e ousa orgulhar-se da acção cometida e exultar. Mas escutai bem: que eu deixe de ser homem e ela se torne homem no meu lugar se a afronta não tiver o castigo que merece.” “É preciso respeitar as leis promulgadas e nunca deixarmo-nos dobrar por uma mulher. Se, porventura, não pudéssemos evitá-lo, que seja então um homem a derubar-nos. Ao menos, não se dirá que foram vencedoras as mulheres.” Ora o que aqui é importante sublinhar é que, de facto, Antígona não está a reivindicar direitos ou simplesmente a espicaçar o rei por ser homem ou pelo prazer de contrariar um homem com poderes, trata-se apenas de realizar um dever sagrado.

6 Yvonne Knibiehler et alii, *De la pucelle à la minette – Les jeunes filles de l’âge classique à nos jours*, Paris, Temps Actuels, 1983.

7 “Publicou as seguintes obras *Crise à Carta Critica que fez certo Anonymo Castelhana sobre o Soneto* Ramos cortou reaes com a solução aos reparos criticos, e com a exposição do Soneto. Lisboa por Pedro Ferreira Impressor da Serenissima Rainha N. Senhora. 1737. 4. *O Imineo dos Menezes, e Castros novo Poema da Voda do VI. Conde da Ericeira o Illustrissimo, e Excellentissimo Senhor D. Francisco Rafael Xavier de Menezes, com a Illustrissima, e Excellentissima Senhora D. Maria Josefa da Graça e Noronha, filho dos Illustrissimos, e Excellentissimos Marquezes do Lourical, e filha dos Illustrissimos, e Excellentissimos Marquezes de Cascaes.* ibi pelo dito Impressor. 1740. 4. Consta de cento e trinta Outavas. *Nova Statua ex Epigrammatum salibus libellus 1.* Ulyssip. Typis Petri Ferrerij August. Reg. Typog. 1741. 4. *Ostentação pelo grande talento das Damas contra seus emulos.* Lisboa pelo dito Impressor. 1741. 4. *Outeiro de Apollo, e das Musas em aplauso do Reverendissimo Padre Mestre Doutor Fr. Salvador Correa de Sá, Leitor jubilado em Theologia, Consultor do Santo Officio, e da Bulla da Santa Cruzada, e Examinador das Tres Ordens Militares. Sendo eleito Geral dos Preclarissimos Monges de S. Jeronymo em 16. de Abril de 1742.* Lisboa por Jozé da Sylva da Natividade. 1742. 4. Consta de diversas Glosas. *Obras M. S. Elogios Latinos em competencia dos que compoz o P. Luiz Giuglaris da Companhia de JESUS. Epigrammata Sacra.* Tem por Titulo Divino sub Sole novum insolitumque Poema. O Verbo Divino, ou Redempção do homem. Poema Heroico. *Nova Statua Epigrammatum libellus 2. Desafio Poetico com todos os mayores Poetas.* A primeira parte tem já as licenças para a impressão. *Biblia Sacra interpretada desde o primeiro Capitulo em obsequio da Conceição de Nossa Senhora.* Consta de muitos volumes. *Musica revelada do Contraponto à composição, que comprehendendo varias Sonatas de Cravo, Viola, Rebeca, e varios Minuetes, e Cantatas.*” Cf. Diogo Barbosa Machado, *Bibliotheca lusitana historica, critica, e cronológica*, t.2., Lisboa, Na Officina Ignacio Rodrigues, 1747, p. 6.

da Costa espera que “se verá no bem parecer da formosura o bom parecer do juízo”<sup>8</sup> e afirma que os talentos das mulheres e dos homens são iguais, explicando de seguida que “A primeira prova é de Deus que disse a semelhança de Eva com Adão. A segunda é da razão, porque sendo o lado para os iguais a formou Deus do lado.”<sup>9</sup> Seguem-se exemplos dessa igualdade superior: “Pitágoras foi insigne na filosofia, e Damonas sua filha foi tão igual, que lhe sucedeu na cadeira da mesma faculdade.”<sup>10</sup> Por meio de premissas e num discurso lógico, refere Platão que contou que, nos primórdios, os homens tinham dois corpos que, posteriormente, foram divididos para evitar guerras, dividindo desta forma as forças e terminando com as guerras. “Esta é a narração, com que se entende que Eva foi dividida de Adão, e se reuniu outra vez pelo matrimónio Logo, segundo Platão, se homem e mulher são metades, evidentemente são iguais.”<sup>11</sup> Menciona ainda o demónio que também corroborou com essa igualdade entre o homem e a mulher no que diz respeito à sabedoria: “(...) se demónio disse que Adão e Eva haviam de ser como deuses na sabedoria, bem se colige não haver superioridade, porque os deuses todos são iguais.”<sup>12</sup>

E, mais adiante, ele compromete-se e escreve: “provarei (sendo Mulher e Melhor anagramas) que seu talento he melhor, e maior que o dos ómens.”<sup>13</sup> E, de facto, conclui que “As damas excedem os homens no querer; logo também os excedem no entender. Logo se o querer procede do entender, o querer mais provém do entender mais.”<sup>14</sup>

Para Félix José da Costa, até o facto da mulher se subjugar ao homem explica a sua superioridade: “E como Deus lhe tirou esta cegueira da vontade, ficou o seu entendimento mais claro que o dos homens.”<sup>15</sup>

Baseia-se na poesia, na retórica, na prudência e na política, e em todas as ciências, continua a conferir à mulher a sua supremacia, dando múltiplos exemplos e afirmando que várias obras de mulheres eram atribuídas a homens: “Alguém disse que de uma mulher tomou Homero tudo quanto compôs”.<sup>16</sup> Convicção esta que ele reitera mais adiante considerando ainda a mulher como uma “divindade”:

É certo que chamamos divino a Homero por suas composições (...). E também é certo que estas composições são furtadas a uma mulher; logo os homens chamam divina à mulher, a quem Homero furtou esta divindade.<sup>17</sup>

E para reforçar esta tese nomeia Sócrates e Camões, evidenciando o talento das mulheres:

Mas se Sócrates, príncipe da Filosofia se chama discípulo de Diotima e de Aspásia<sup>18</sup>; Se Camões nomeava por mestra D. Inês de Castro, que resta senão confessar que quanto os discípulos são inferiores aos mestres, tanto excedem os talentos das Damas o juízo dos homens.<sup>19</sup>

No que diz respeito à poesia, Félix José da Costa defende que “na poesia da Grécia o disseram cinco vezes, os que declararam a Corina cinco vezes vencedora de Píndaro, príncipe dos poetas Líricos.”;<sup>20</sup> e na Retórica,

---

8 Félix José da Costa, *Ostentação pelo grande talento das damas contra seus émulos*, Lisboa, Oficina Pedro Ferreira, 1741, p. 7. Mais se informa que as citações deste documento referidas aqui foram objeto de alguma modernização no que diz respeito à ortografia com o intuito de oferecer aos leitores uma leitura conferindo-lhe clareza e fluência no discurso, sem nunca adulterar a essência própria da língua dos séculos XVI e XVIII.

9 Ibidem, p. 8.

10 Ibidem, p. 9.

11 Ibidem, p. 12.

12 Ibidem, p. 12.

13 Ibidem, p. 12.

14 Ibidem, p. 12.

15 Ibidem, p. 13.

16 Ibidem, p. 14.

17 Ibidem, p. 20.

18 José Américo Motta Pessanha, *Sócrates – os Pensadores*, Nova Cultural, 1987, p. 23 (versão eletrónica, consultada a 12 de setembro de 2018 em <http://www.netmundi.org/home/wp-content/uploads/2017/03/S%C3%B3crates-Cole%C3%A7%C3%A3o-Os-Pensadores-1987.pdf>): “Teria ainda recebido a influência de duas mulheres, a cortesã Aspásia de Mileto e a sacerdotisa Diotima de Mantinéia”; Aspásia de Mileto é uma personagem central da história intelectual de Atenas do Séc. V AC que orientou Sócrates no seu desenvolvimento intelectual e filosófico, sobretudo na arte da retórica. Por sua vez, segundo Joseph Campbell, “não é por acaso que Sócrates nomeia a sacerdotisa Diotima como aquela que lhe deu as instruções e os métodos mais significativos para amar/falar. A palavra falada por amor é uma palavra que vem das origens.” Joseph Campbell, *Mitos, Sonhos e Religião nas Artes, na Filosofia e na Vida contemporânea*, São Paulo, Ediouro, 2001, p. 84 (versão eletrónica, consultada a 12 de setembro de 2018 em <https://meocloud.pt/link/b46dc6be-f807-43a9-9d73-6df722ca0994/Mitos%20Sonhos%20e%20Religio%20-%20Joseph%20Campbell.pdf/>). Assim sendo, talvez o “método socrático” e a “ideia platónica” não sejam verdadeiramente ou na íntegra platónicos, mas sim diotímicos.

19 Ibidem, p. 16.

20 Ibidem, p. 14.

“Stertência Romana orava de tal modo que numa oração livrou 1400 matronas.”<sup>21</sup>; de seguida, dá o exemplo de D. Catarina, Duquesa de Bragança, que pregou “fora do estrado a cadeira” onde Filipe II, o Prudente, iria sentar-se ao visitá-la. Quando se encontrou com ela e como não conseguiu endireitar a cadeira, “dissimulou” e a Duquesa com isso mostrou-lhe “no vasto campo da política, quanto ia de assento a assento ou de prudência a prudência”.<sup>22</sup> Nas ciências, dá o exemplo de Salomão que “venerava ele tão superior a Cristera, rainha de Suécia, que lhe consagrou o seu juízo que isso é dedicar as obras.”<sup>23</sup>

Posteriormente, Félix José da Costa usa mais uma vez o mito da criação e deduz que “a capacidade das Damas é incomparavelmente maior que a dos homens”<sup>24</sup> uma vez que “Adão foi formado pelos Anjos exceto o coração, e (...) Eva foi formada somente por Deus”.<sup>25</sup> E também porque “Eva comeu duas vezes do pomo da sabedoria, e de Adão dirão as tradições que se lhe atravessou o bocado na garganta (...) não fez no homem o efeito que em Eva, a quem encheu de ciência.”<sup>26</sup>

Recorre ainda à mitologia grega, ao mito de Hidra, para fortalecer a defesa da supremacia feminina, afirmando que “se trinta homens não se atrevem com Hidra, não têm os homens comparação com as Damas”.<sup>27</sup> Aliás, nem Hércules ousava dar resposta a Hidra.<sup>28</sup> E “Que outra coisa deu a entender Ulisses diante das Sereias tapando os ouvidos? Senão mostra-se ante elas mudo com fazer-se surdo.”<sup>29</sup>

Mais para a frente, aborda a literatura citando o Padre António Vieira e explica que a mulher não tem comparação porque ela consegue o impossível:

O Padre António Vieira falando da Rainha da Suécia diz que era *El mas heroico y sublime juizio de la Cristiandad*: Benavides diz de uma Embaixadora Inglesa: *Fue tan sabia que consiguió lo que nó pudiera un hombre*. Logo com evidência se segue que é seu juízo incomparável, pois consegue o impossível.<sup>30</sup>

Félix José da Costa continua o seu discurso eloquente e persuasor, e vai dando resposta a Filósofos e Jurisconsultos e exemplos do talento incomparável das mulheres e do seu entendimento<sup>31</sup> e que elas só são de facto “comparáveis entre si”.<sup>32</sup> Seguem-se inúmeras comparações entre várias mulheres de muitas nações, para depois concluir que as mulheres “Portuguesas excedem Espanholas, Gregas, Godas, em uma palavra, todas as nações”<sup>33</sup> e apresenta quatro razões para explicar esta “vantagem”. A primeira diz respeito à “situação de Portugal que como, parte de Espanha, faz a figura de cabeça, como diz Silveira no Macabeu”.<sup>34</sup> A segunda razão é porque

Adão que só soube pôr os nomes às coisas, chamou a Eva Mãe de todos os vivos; e a palavra Vivos nas Espanhas é sinónimo de Sábios (...) segue-se que as Damas de Portugal são as ninfas da fonte da vida, que é o coração de Adão; e como tais as mais sábias.<sup>35</sup>

A terceira é que “só o nome *Dama* Português se converte no nome *Adam*; e como Adão fosse o mais sábio, segue-se que são mais sábias as senhoras Lusitanas.”<sup>36</sup> Por último e terminando a sua obra, refere que até Ulisses que viajou pelo mundo “em nenhuma parte achou os juízos das Damas tão gentis como em Lisboa, onde fundou um Convento destas Minervas à sua Palas, que é a deusa da sabedoria.”. E dirigindo-se aos “Senhores” termina o seu discurso dizendo: “tenho acabado este papel por esterilidade de meu engenho, que pelo que há que dizer neste assunto nunca acabará”.<sup>37</sup> Na época, estes discursos que enalteciam as mulheres pouco ou nada serviram para alterar a condição da mulher e sua fama, mas o que é certo é que, aos poucos,

---

21 Ibidem, p. 14.

22 Ibidem, p. 14.

23 Ibidem, p. 14.

24 Ibidem, p. 18.

25 Ibidem, p. 18.

26 Ibidem, p. 24.

27 Ibidem, p. 19.

28 Ibidem, p. 19.

29 Ibidem, p. 20.

30 Ibidem, pp. 22-23.

31 Ibidem, p. 23.

32 Ibidem, pp. 24-25.

33 Ibidem, p. 26.

34 Ibidem, p. 26.

35 Ibidem, pp. 26-27.

36 Ibidem, p. 27.

37 Ibidem, p. 27.

eclipsamos o silêncio tático no qual muitos homens quiseram manter as mulheres e, atualmente, temos vindo a descobrir, organizar e a divulgar realidades femininas improváveis.

Por oposição ao discurso de Félix José da Costa, insurge-se o Cavaleiro da Ordem de Cristo, Francisco Xavier de Oliveira, dito o Cavaleiro de Oliveira (1702-1783) considerado um *Dom Juan* do seu século, figura da cultura portuguesa do século XVIII, filho de José de Oliveira e Sousa, Contador dos Contos do Reino e de D. Isabel da Silva Neves, que tiveram mais três. Pertencia a uma família da burguesia lisboeta, com uma boa reputação na Corte. Rodeado de professores particulares durante a sua infância e adolescência, estudou Latim, Francês e naturalmente Filosofia e, aos 14 anos, foi trabalhar como oficial do tribunal dos Contos até se aventurar no estrangeiro.

O Cavaleiro de Oliveira escreve uma crónica jornalística, intitulada “A propósito de mulheres doutas”, na sua obra *Amusement Périodique* (1751), compilada e traduzida por Aquilino Ribeiro sob o título de “Recreação Periódica” (1922),<sup>38</sup> onde num tom humorístico discorda com a defesa das mulheres por achar os argumentos de Félix José da Costa falsos e incoerentes.

Tanto este como outros escritores, apaixonados pela defesa do seu cartel, empregam os esforços mais louváveis em provar assertos que, em boa verdade, eu não posso aceitar, porque me parecem falsos e pouco sólidos, senão absurdos.<sup>39</sup>

Até reconhece na mulher uma certa superioridade no que diz respeito ao “gosto” e “delidez de maneiras ou de linguagem”<sup>40</sup> em comparação com os homens, no entanto, “para a vida interior e caseira é que ela está fadada”.<sup>41</sup> E com humor, afirma que a superioridade da mulher resume-se à vénia que os homens lhe fazem.<sup>42</sup> Para reforçar os seus fundamentos, apresenta o exemplo da erudição de Clermunda, contestando a sua sapiência que um conhecido dele apelidado Fabrício tanto defendia. Jovem de 19 anos, que aprendeu grego, latim e francês.

Disserta admiravelmente sobre ciências e artes, empregando sempre a terminologia própria. Melhor que ninguém sabe mondar da linguagem os termos corriqueiros e corruptelas; lê os livros novos aparecidos, e decide do seu valor e durabilidade. Nas horas de ócio, entretêm-se a aperfeiçoar a língua, enriquecendo o léxico de locuções novas (...). Numa palavra, Clermunda sabe de tudo e pratica de tudo.<sup>43</sup>

Assim sendo, o Cavaleiro de oliveira desejou conhecer “uma criatura tão celebrada”<sup>44</sup>. No entanto, conta que logo que a conheceu, desiludiu-se:

O que é Clermunda? Puerilidade e pouco mais. Verdade que recita trechos inteiros de autores célebres; mas o seu saber para aqui. Dispõe duma memória prodigiosa, mas daí resulta, talvez, o seu entendimento tacanho. A sua cabeça é um repertório mal ordenado das passagens mais reditas dos poetas gregos, latinos e franceses. E se é verdade que as declama com uma volubilidade assombrosa, não é menos certo que o faz sem oportunidade e sem graça.<sup>45</sup>

Afirma, de forma irónica, que Clermunda faria “calar” qualquer homem douto:

Um Stentor, um advogado, um sereno, um pregoeiro de profissão e ainda uma outra sabichona, não levariam a melhor à bacharelize de Clermunda, mormente quando quer mostrar-se senhora culta e sabedora.<sup>46</sup>

Conclui que “muito menos Clermunda é capaz de reconhecer quando um sistema é verdadeiro ou falso”<sup>47</sup> porque “o seu autor predilecto é aquele que decide peremptória e magistralmente sobre problemas mesmo que

---

38 Obra que serve de base para todas as citações relativas à crónica “A propósito de mulheres doutas”.

39 Cavaleiro de Oliveira, *Recreação Periódica* (Prefácio e trad. de Aquilino Ribeiro), vol. I, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1922, p. 143.

40 *Ibidem*, p. 144.

41 *Ibidem*, p. 144.

42 *Ibidem*, p. 144.

43 *Ibidem*, p. 145.

44 *Ibidem*, p. 145.

45 *Ibidem*, p. 145.

46 *Ibidem*, pp. 145-146.

47 *Ibidem*, p. 146.



não entenda”<sup>48</sup> e que por isso não “daria por ela um pataco falso”.<sup>49</sup> Clermunda, segundo o Cavaleiro de Oliveira é apenas uma mulher que “gasta rios de dinheiro em livros e folhetos, dos mais extravagantes aos mais quiméricos”<sup>50</sup> e informa que a última vez que ele teve a ocasião de conversar com ela foi “na sua rica e numerosa livraria”<sup>51</sup> onde “disputaram sobre filosofia”<sup>52</sup> até ficou maldisposto e foi

aí que tive ocasião de me convencer que a sabedoria nas mulheres não passa, em geral, de presunção, apoiada por uma vivacidade que só agrada a inteligências medianas, ou àqueles que não se dão ao trabalho de raciocinar.<sup>53</sup>

Seguidamente, o Cavaleiro de Oliveira menciona Félix José da Costa, declarando que este último “sustenta que, postas a competir com os homens em belas-letas, as mulheres, todas por igual, seriam as primeiras (...) e mostra-se pasmado e envergonhado em sua qualidade de homem.”<sup>54</sup> Neste ponto, o Cavaleiro de Oliveira até concorda com ele e dá exemplos de mulheres com essa descrição, como «as Castros, as Silvas, as Lacerdas, as Safos, as Corinas, as Scudéris, as Daciers, as Schurmans, as Rows e tantas outras» para depois contrastar pois, nas obras delas, “as doudas criaturas”,<sup>55</sup> “se há brilho, a solidez é pouca e o fundo de pouco pé”.<sup>56</sup> E assim o Cavaleiro de Oliveira prossegue o seu discurso depreciando a mulher sábia e considerando-a tão inútil “como um bonito e dextro cavalo de circo ou uma bela e rica arma”<sup>57</sup> para a seguir explicar porquê: “É agradável de ver; dá orgulho mostrá-la; mas(...) “nem presta para a guerra, nem para a caça”.<sup>58</sup> Mas, para não ferir a sensibilidade das mulheres, o Cavaleiro de Oliveira afirma claramente, mais adiante, que ele até tem por elas “afeto, estima e respeito sem limites”<sup>59</sup> e admite que elas tenham “poder de raciocínio e discernimento”,<sup>60</sup> pois conhece “mesmo, algumas muito criteriosas e desenganadas”,<sup>61</sup> porem não constata nelas capacidades para o raciocínio abstrato: “raramente o entendimento delas é dotado de todas as disposições necessárias a tentar com êxito o estudo das sciências abstratas”<sup>62</sup>. E pensa que a mulher deve dedicar-se à “sciência de ser amável e adorável, inteirando-se bem das noções do seu dever, firmando-se nos mandamentos de lealdade e fidelidade, realizando a união absoluta com o homem.”<sup>63</sup> Para conferir credibilidade naquilo que atesta, cita *A Carta de Guia de Casados*, recorrendo a D. Francisco Manuel, “ilustre por nascimento e mais ilustre ainda pelo saber”<sup>64</sup> e recordando que este último “cifrava a ciência da mulher em saber arrumar um baú de roupa.”<sup>65</sup> Continua o seu singular discurso comprovando que através da história poderemos descobrir um “magote de mulheres doudas que igualaram ou até excederam, se assim o exigem, os mais belos espíritos de homem”.<sup>66</sup> Mas estes “fenómenos”<sup>67</sup> constituem achados que aparecem “lá de muito longe em muito longe”.<sup>68</sup> E reforça a sua posição em relação ao sexo feminino: “Disse que havia pouca robustez no entendimento da mulher, e disso estou convencido até à medula.”<sup>69</sup> Seguidamente, dá mais alguns exemplos para comprovar essa sua convicção e termina este discurso intermitente, afirmando que a “sapiência na mulher deve ser como o sal na cozinha; nem muito, nem pouco, regrado.”<sup>70</sup>

---

48 Ibidem, p. 146.

49 Ibidem, p. 146.

50 Ibidem, p. 146.

51 Ibidem, p. 146.

52 Ibidem, p. 146.

53 Ibidem, p. 146.

54 Ibidem, p. 147.

55 Ibidem, p. 147.

56 Ibidem, p. 147.

57 Ibidem, p. 148.

58 Ibidem, p. 148.

59 Ibidem, p. 148.

60 Ibidem, p. 148.

61 Ibidem, pp. 148-149.

62 Ibidem, p. 149.

63 Ibidem, p. 149.

64 Ibidem, p. 149.

65 Ibidem, p. 149.

66 Ibidem, p. 150.

67 Ibidem, p. 150.

68 Ibidem, p. 150.

69 Ibidem, p. 151.

70 Ibidem, p. 153.

Já em junho de 1741, o Cavaleiro de Oliveira escreveu uma carta<sup>71</sup>, compilada no tomo 1 das suas *Cartas Familiares*, onde informou com humor que ele pensava que a *Ostentação do grande Talento das Damas* de Félix José da Costa dizia respeito aos “enfeites, aos ornatos e às galas”<sup>72</sup>, que as mulheres ostentam e que esse seria o grande talento delas. Confessa que ficou admirado por Félix José da Costa ter desafiado defuntos pondo em causa as suas grandezas face às mulheres.<sup>73</sup> Faz troça ainda do uso exagerado de dois rr no princípio de cada palavra iniciada por essa letra, declarando que isso já não se usa<sup>74</sup>. E elogia-o pela argúcia que Félix José da Costa tem em defender as mulheres, pois na opinião do Cavaleiro de Oliveira “parece que as adulações do escrito têm mais força do que os merecimentos do Sexo”<sup>75</sup> confessando que as mulheres enganam os homens todos os dias.<sup>76</sup>

Não há homem que respeite mais o sexo feminino do que eu, porem creio que não é ponto de honra sujeitar-me àquele excesso de consideração de que procede o infinito número de faltas em que se precipitam muitos homens, os quais não se atrevendo a negar-lhes o mínimo louvor, lhes dão tanto, que as enganam a elas, que se enganam a si, e que nos enganam a todos.<sup>77</sup>

E termina a sua carta com palavras reforçando a inferioridade da mulher e, sublinhando a liberdade que cada um tem para discorrer sobre o assunto e salientando a estima que tem por Félix José da Costa:

O Talento da mulher é como o fogo da palha. Se contamos o incêndio pelo fumo não há outro maior, mas se falamos seriamente, os incêndios de palha são os de menos actividade, os de menos duração, e os de menos consequência. (...) Os discursos são livres, e se eu pudesse sujeitar o meu só o faria ao Talento das Damas que amo; e ao juízo de V. M. que venero com todo o meu coração. Guarde Deus a V. M. muitos anos.<sup>78</sup>

Curioso é que o Cavaleiro de Oliveira repete-se na *Recreação Periódica* com as palavras seguintes: “O seu espírito, diria um gracejador sético, a nada melhor se compara que a fogo de palhas; se se avalia da chama pelo fumo não há maior; mas, vista de perto, nem é ativa, nem de dura, nem de consequência.”<sup>79</sup>

Os juízos de Félix José da Costa e de outros devotos do feminino, na época, não foram suficientes para a valorização da mulher e para a transformação da sua imagem, mas constituíram nitidamente um grande passo contra as concepções dominantes, contribuindo para a abertura de mentalidades, lutando contra a sua exclusão e cooperando para a escrita da História das Mulheres.

---

71 Carta VII de 22 páginas, escrita a 17 de junho de 1741 e intitulada “Ao Senhor Doutor Felis Joseph da Costa, em resposta de outra com a qual me enviou três obras diferentes da sua composição, a saber: Crise à Carta Crítica, o Hymeneo dos Menezes e Castros, e a Ostentação pelo Talento das Damas. Para se entender esta Carta é necessário que se vejam aqueles papéis.”. Cf. Cavaleiro de Oliveira, *Cartas familiares, históricas, políticas e críticas*, vol. 1, Lisboa, 1855, p. 81.

72 Cavaleiro de Oliveira, *Cartas familiares, históricas, políticas e críticas*, vol. 1, Lisboa, 1855, p. 94.

73 Ibidem, p. 95.

74 Ibidem, pp. 95-96.

75 Ibidem, p. 96.

76 Ibidem, p. 98.

77 Ibidem, p. 100.

78 Ibidem, p. 102-103.

79 Cavaleiro de Oliveira, *Recreação Periódica* (Prefácio e trad. de Aquilino Ribeiro), vol. I, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1922, p. 151.

## Nélida Piñon: a língua para arfar, viver e criar

Maria Inês de Moraes Marreco

As dimensões do seu talento, em plena florescência medem-se pela expansão editorial de sua obra e o apreço com que é celebrada em traduções reveladoras de que há em seus romances uma força substantiva de universalidade.<sup>1</sup>

Assim se expressou o grande mestre brasileiro Austragésilo de Athayde sobre Nélida Piñon. E se o fez na florescência de sua obra, previu a força substantiva da universalidade de um trabalho que tem sido objeto de pesquisas produzidas no seio das academias nacionais e internacionais. Registrou historicamente a formação e a trajetória de uma autora de dimensão mundial, expoente e uma das vozes mais incisivas e fecundas da literatura brasileira.

Ao abordarmos neste V Congresso Internacional em Estudos de Gênero no Contexto Italiano e de Línguas Portuguesas o tema que fala de mulheres na literatura, não poderíamos deixar de associar os livros de Nélida Piñon que foram traduzidos para o italiano, ao estudo dos contos nos quais a escritora, com mestria, realça a posição da mulher na sociedade patriarcal.

No romance, *Le voci del deserto*, (Vozes do deserto) lançado no Brasil em 2004, traduzido por Virginia clara Caporali e publicado pela Editora Voland, em Roma, no ano de 2005 [mesmo ano em que a autora foi agraciada com o Prêmio Jabuti], registra-se um tributo à arte de contar histórias, desafio da criação pela própria narrativa, o poder da fabulação como agente criativo das tramas que narram a própria vida numa atmosfera impregnada de lendas, memórias, rituais, preconceitos, intrigas e vinganças.

O livro de contos *Il nuovo regno* é uma coletânea composta de treze contos extraídos dos livros *Sala de armas*, 1973 e *O calor das coisas*, 1980. *Sala de armas* caracteriza-se pelo posicionamento crítico de Nélida Piñon, pelo seu espírito de luta e militância numa nítida defesa da insubordinação e da marginalidade daqueles que se opõem à canonização dos sentidos das instituições humanas. Em *O calor das coisas*, a ficcionista se debruça sobre a alma humana numa tentativa de desnudar-lhe os mistérios e os conflitos existenciais em face dos problemas da realidade extraliterária. Boa parte dos enredos gira em torno de relacionamentos. Homens e mulheres quase sempre não nomeados. O amor concebido do ponto de vista masculino na divinização da mulher, cobrando-lhe uma postura que não condiz com seus anseios de indivíduo. As mulheres têm papel relevante na ficção da escritora brasileira que as apropria de linguagem distinta, fazendo com que o homem compreenda a existência de uma nova mulher. Um progressivo surgimento com diferenças inerentes à atualidade. Mulheres que têm vocação de minar o social, mesmo caladas. São guerreiras submissas, se rebelam de forma discreta através da distração e assim contestam o que lhes foi imposto socialmente e de forma silenciosa, encontram espaço para viver, estratégia para fugir ao estado de sufoco numa “vida nunca revelada”, como a protagonista de “I love my husband”.

Nélida Piñon, desta forma, propõe a destruição dos contornos nítidos das diferenças sexuais com vistas à afirmação dos direitos da mulher.

*Il nuovo regno* é a primeira publicação de Nélida Piñon na Itália. Realizada pela Editora Giunti Barbèra, 1989, em Firenze e traduzido por Adelina Aletti. Não se trata apenas de uma nova antologia construída por uma seleção do tradutor, mas revela o gosto individualista e presumível do público a que se destina.

Se alguns dos contos escolhidos para dar corpo a esse livro dão ampla caução ao real, outros são poéticos com mais aventura textual e outros ainda são do tipo fantástico ou tecem o cotidiano de uma época. Porém, todos são intensos e consoantes com a realidade brasileira. Ao trabalhar a língua como tema nacional, Nélida Piñon acredita que o escritor brasileiro tem que ser fiel ao texto no resgate de todos os níveis de realidade do país.

Antes de nos atermos à proposta deste trabalho, que é a análise de dois dos contos de *Il nuovo regno*: “Colheita” e “I love my husband”, convido-os a um breve passeio pelas trilhas traçadas por Nélida Piñon nos demais textos desse livro. Em “Ave do paraíso”, desde o título já se percebe refinada criatividade. Segundo a

---

1 Austragésilo de Athayde, *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 23/4/1992.

Professora Dalma Nascimento: “Se o sintagma ‘Ave do paraíso’ for lido rápido, fonicamente, ele parece expressar ‘Ávido do paraíso’, indicando, de forma sutil, a mensagem veiculada pelo texto”.<sup>2</sup> A trama desenvolve-se no meio rural, focando situações do cotidiano e cenários camponeses que lembram as paisagens galegas. A mulher recebe visitas do homem, oferece-lhe torta de chocolate e licor de pera e as frutas colhidas na horta. São amantes por muito tempo, casam-se, mas não moram juntos, causando o estranhamento nos vizinhos. Em “Fronteira natural”, o protagonista da narrativa parte de sua aldeia rumo ao inferno em busca de uma completude nunca encontrada diante dos seus. Ao retornar é portador de um todo indivisível com a natureza, identidade almejada por todos. O conto é relatado numa atmosfera de estranheza que, entretanto, reitera o mito da viagem como caminhada para o autorreconhecimento. No conto “Adamastor” a autora atribui o mesmo nome ao protagonista de baixa estatura para ironizar a megalomania paterna. A personagem, cuja “fraqueza era gostar de mulher”, ao descobrir que seu nome se referia ao gigante da epopeia de Camões sente-se humilhado e deprimido; nesse conto registram-se a condição do trágico, da duplicidade, dos espaços e dos jogos de representação. Ao tratar das transformações cronológicas da mulher, unindo a personagem à Ceres – a deusa grega, cujo templo está em Eleusis, no conto “Os mistérios de Eleusis”, Nélide Piñon metamorfoseia a personagem em várias formas da natureza até se tornar mãe, reproduzindo a forma de sua progenitora e completando o círculo natural da vida.

O “Cortejo do divino”, encenado no Viga Espaço Cênico, em São Paulo, aborda o amor convencional, que aparece transmutado e causando desconforto à sociedade; uma mulher e um homem são presos porque adotam hábitos amorosos que contrariam os costumes vigentes sem sequer mencionar o casamento. Segundo a autora “Sala de Armas”, conto que dá título ao livro, é muito significativo por causa de sua forma incisiva e de uma militância sugerida. “O novo reino”, uma conturbada história de amor entre uma mulher e um monstro marinho, é capaz de reportar à raça humana uma ancestralidade animaléscica pelo mito do sonho; narrador e leitor se aventuram com absoluta lucidez tanto no natural quanto no sobrenatural, marca evidente da invenção narrativa da autora, que sempre revela preocupações universais. “O ilustre Menezes” foi uma recriação de Nélide Piñon para o conto de Machado de Assis, “Missa do galo”, numa coletânea organizada pelo escritor Osman Lins, intitulada “Variações sobre o mesmo tema”; a escritora ao entrar no clima machadiano, além da perfeita reconstituição de época e assimilação do estilo, enriquece o texto com exata dose de galhofa e vivacidade próprias de suas origens galegas. “Finisterre”, cujo tema é a volta às raízes, sugere uma leitura essencial porque ensina ao leitor uma viagem de ida e volta entre duas referências geográficas e culturais: os imigrantes galegos que chegam às terras brasileiras e seus filhos que têm a curiosidade de conhecer sua identidade, suas origens. Já “O sorvete é um palácio” é uma prosa poética entretecida à memória, ao tempo e ao devaneio do mundo de uma mulher que ama e coloca seu amor no centro do universo. Finalmente, “O calor das coisas” conto psicológico que reflete o drama do jovem e obeso Oscar e de sua tumultuada convivência com a mãe, tirana afetivamente, numa ligação doentia com o filho.

Depois do que foi dito, ouçamos o que nos revela Nélide Piñon numa entrevista concedida à Alexandre Machado:

Escrever conto foi difícil, um desafio novo. Foi quando conheci as dificuldades das linguagens e o medo de dar concretude em relação ao romance. O tempo é diferente, o espaço é diferente. O romance prolifera o espaço. O conto é uma ilha.<sup>3</sup>

Devemos acreditar em tais palavras? Podemos concordar com tais argumentos vindos de alguém cujo cuidado com a linguagem e as palavras exatas sempre foram enriquecidos com a experiência de vida, a absoluta originalidade dos enredos inventados e com situações ficcionais tão surpreendentes e variadas? Acho difícil.

Passemos à análise dos contos selecionados: “I love my husband” e “Colheita”.

Em “I love my husband”, a escritora põe em discussão o binômio linguagem do senso comum/linguagem da mulher, retrata uma esposa emocional e sexualmente insatisfeita e frustrada num casamento tradicional de classe média burguesa, típico do padrão ocidental. Mas, quando opta pela narrativa na primeira pessoa, confere à protagonista uma atitude consciente e irônica em relação ao absurdo papel da esposa numa posição secundária e desigual.

---

2 Dalma Braune Portugal do Nascimento, *Nélide Piñon entre contos e crônicas*, Niterói/RJ, Parthenon Centro de Arte e Cultura, 2005, p. 85.

3 Nélide Piñon, Arte de escrever, entrevista concedida à Alexandre Machado, in *Pensar*, Brasília, 04/01/1998.

Mesmo reconhecendo o contexto histórico, cultural e social do casamento burguês, cabe-nos registrar a complexidade da aceitação desses papéis pela protagonista, ignorando e reprimindo seus desejos e necessidades, sonhos e desvios pelos caminhos da fantasia: [ser cortejada por Clark Gable, ter sido salva por um pajé e tornar-se uma heroína nos padrões de Nayoka, etc].

A importância do título – um leitor atento não perde de vista o título de um texto. O conto fala de um casamento burguês marcado pelos traços da época vitoriana na Inglaterra, [1832-1901], na qual argumentava-se que o cérebro feminino era mais leve que o masculino – à mulher, portanto, não era permitido violar a ordem natural das coisas, inclusive a religião. EU AMO MEU MARIDO – surge como um lema do casamento ideal burguês. Seria o ideal? A mulher que, ao insistir para o marido não tomar o café frio, levanta a hipótese de que ele o tragaría: “... como me traga duas vezes por semana, especialmente aos sábados”,<sup>4</sup> se sentindo coisificada, ela e o café no mesmo plano? “... proclama que não faço outra coisa senão consumir o dinheiro que ele arrecada no verão”,<sup>5</sup> numa associação à fábula de La Fontaine, “A cigarra e a formiga”? O marido, a formiga: trabalha, provém o futuro, raciocina; a mulher, a cigarra: irresponsável, tola, só pensa em aproveitar a vida. Ela a pedir compreensão pela sua nostalgia [seus sentimentos], ele a acenar com o patrimônio que construía sozinho. Ou seja, ela era apenas dona de um passado com regras ditadas no convívio comum, ele gerindo o futuro, construindo, crescendo e progredindo.

“Filho meu tem que ser só meu, confessou aos amigos no sábado do mês que recebíamos. E a mulher tem que ser só minha e nem mesmo dela”.<sup>6</sup> No sábado em que recebiam – nem mesmo a delicadeza, a sensibilidade ao falar dessa maneira na frente dos amigos, humilhando-a. A personagem sente-se enclausurada, frustrada, o que a leva à transgressão [em pensamento] dos limites impostos pelas esferas simbólicas. Mas, ao mesmo tempo, ela tem consciência de que esta transgressão ameaça as relações de poder dentro do casamento, o marido não suportaria: “Ele deixou o jornal de lado, insistiu para que eu repetisse”.<sup>7</sup> Instalou-se o caos. O marido foi pego de surpresa, não podia imaginar tamanha audácia, manda que ela repita. Ela fala com cautela, embora tenha se sentido um pouco mais segura. Imagina-se guerreira, “numa aventura africana”, abatia javalis, lutava e era cortejada por Clark Gable, pedindo de joelhos por seu amor. Poderosa a ponto de deixar o famoso galã amarrado numa árvore, sendo lentamente comido pelas formigas. O pajé, com pelos fartos no peito, tinha lhe salvado a vida.

Era a vingança. Sentia-se como Nayoka,<sup>8</sup> “... evitando as quedas d’água, aos gritos proclamando liberdade, a mais antiga e miríade das heranças”.<sup>9</sup> A mulher percebe a insegurança do marido, uma fragilidade não exposta por orgulho. E o que faz? Mais uma vez cede tomada pela insegurança, mais uma vez cede às regras do jogo, não tem noção da sua importância na construção e manutenção daquele lar, mais uma vez atribui ao marido todos os méritos e, mais uma vez, é manipulada pelas palavras adocicadas do homem, coloca-se na posição da subalternidade, conclui que o marido é um ser perfeito: “Nas reuniões de condomínio, a que estive presente, era ele o único a superar os obstáculos e perdoar os que o haviam magoado”.<sup>10</sup>

Os papéis sociais estereotipados também se situam no seio da família. Vejamos os conselhos dos pais:

Ser mulher é perder-se no tempo, foi a regra de minha mãe. [...] Já viu, filha, que coisa mais bonita, uma vida nunca revelada, que ninguém colheu senão o marido, o pai dos seus filhos? [...] E porque viverás a vida do teu marido, nós te garantimos, que através deste ato, que serás jovem para sempre.<sup>11</sup>

Então, a opção pelo casamento seria uma forma de anulação? Não poder sequer pleitear a liberdade que sempre fora atribuída ao irmão? Resignar-se com a diferença?

Ah, quando me sinto guerreira, prestes a tomar das armas e ganhar um rosto que não é o meu, mergulho numa exaltação dourada, caminho pelas ruas sem endereço, como se a partir de mim, através do meu esforço, eu devesse conquistar outra pátria, nova língua, um corpo que sugasse a vida sem medo e pudor. E tudo me treme dentro, olho os que passam com um apetite de que não me envergonharei mais tarde. Felizmente, é uma sensação fugaz, logo

---

4 Nélida Piñon, *O calor das coisas*, 7.a ed., Rio de Janeiro-São Paulo, Record, 2012, p. 51.

5 *Ibidem*, p. 52.

6 *Ibidem*, p. 52.

7 *Ibidem*, p. 53.

8 Nayoka, heroína das selvas, uma versão feminina do Tarzan.

9 *Op. Cit.* p. 54.

10 Nélida Piñon, *O calor das coisas*, 7.a ed., Rio de Janeiro-São Paulo, Record, 2012, p. 54.

11 *Ibidem*, pp. 55-56.

busco o socorro das calçadas familiares, nelas a minha vida está estampada. As vitrines, os objetos, os seres amigos, tudo enfim orgulho da minha casa.<sup>12</sup>

Os sonhos da esposa não tomam corpo, são “atos de pássaros” feririam a honra do marido. Pede perdão em pensamento e ele aplaude sua submissão. Ela não ousa sequer mencionar o desejo de trabalhar fora, empenha-se em agradá-lo, ainda que sem vontade, às vezes...

Olha-se no espelho e se enxerga com rugas, tinha envelhecido apesar das promessas de eterna juventude, assume sua frustração com a injustiça da situação e, intimamente, dá lugar a uma revolta latejante.

Nélida Piñon capta e ilustra o modo que o padrão normativo pede; ao mesmo tempo em que é internalizado e reproduzido pelo sujeito é rejeitado e subvertido. A escritora sabe que não existe uma feminilidade fixa, porque se existisse, a mulher ao vivê-la não teria conflitos emocionais. Sua protagonista, ao longo da estória manifesta amor ao marido através de atos marcados pela suposta pertença de gênero, desempenhando os papéis determinados para a boa esposa: trazer o café da manhã, arrumar a gravata do marido, fazer compras para decorar a casa, etc, embora a complexidade e a variedade de tais comportamentos possam causar revolta e, conseqüentemente, subversão do padrão normativo. De um lado ser a “sombra” do marido, boazinha, paciente, abnegada; do outro, não conseguir cumprir “suas obrigações” sem se sentir reprimida, inclusive quanto à paixão e aos desejos. E ela conclui em tom irônico, mas conformada com sua condição: “Ah, sim, eu amo meu marido”,<sup>13</sup> e: “Assim fui aprendendo que a minha consciência, que está a serviço da minha felicidade, ao mesmo tempo está a serviço do meu marido”.<sup>14</sup>

Também em “Colheita”, o título sintetiza todo o percurso do conto: primeiro o homem – papel mais ativo – semear; segundo a mulher – metaforizada em mãe-terra – para germinar em espera que permite o crescimento. Só então, depois do hiato temporal, a colheita é possível como resultado de um processo que implica necessariamente plantio e crescimento. Pode-se pensar esse tempo do crescimento imbricado na colheita, como o tempo da espera, como gravidez da semente, outro elemento feminino. Pode vir da atividade do homem, que vivia do que plantava e que com tal atividade tornava a vida do casal simples, mas fértil: “Dominava as paisagens no modo ativo de agrupar frutos e os comia nas sendas minúsculas das montanhas...”.<sup>15</sup>

No Evangelho de S. Mateus, 13:30, do Novo Testamento, colheita é alusão ao Juízo Final; para os judeus, indica o fim de um ciclo que abre passagem para o novo. As personagens passarão por um ciclo marcado por momentos de escolhas, provas, etc.

A voz que guia a narrativa fala para além da distinção criada cultural e socialmente. Narra a história de um casal apaixonado que vive no campo. Mesmo feliz, o homem decide viajar para completar-se e acumular vivências exóticas. A mulher, tristemente, aceita a decisão do marido. Fica muitos anos longe dele, permanece fiel e acredita no seu retorno. Entretanto, a espera a faz mergulhar dentro de si, descobrir ou redescobrir as potencialidades do feminino implícitas nos cuidados domésticos. Com isto, fortifica-se. Quando o marido volta priva-o da palavra, priorizando os conhecimentos que tinha adquirido naquele tempo. Isso sem precisar sair de casa. O marido, ao constatar que ela crescera mais do que ele, decide aprender as tarefas da casa junto com a esposa.

Assim, além da preocupação com o texto em si, a escrita de Nélida Piñon é também, reflexiva. A escritora ao denominar as personagens: “homem/mulher”, “marido/esposa” como ocorre nos contos maravilhosos, provoca uma generalização que as afasta da realidade objetiva e as situa num tempo e espaço mítico. Nomear é procedimento que expõe a identidade. Ancorando-as no plano do anonimato afasta-as dos grandes heróis da Epopeia e apequena-as como figuras universais.

O conto é permeado pelo mito: “Um rosto proibido desde que crescera”,<sup>16</sup> nos remete ao mito de Narciso, o belo jovem a quem um oráculo vaticinara que viveria enquanto não visse sua própria face. Também, pelas tradições relacionadas com a terra: “semente” e “terra”, além de “colheita”, são remetidos aos mitos das verdejantes divindades das searas, responsáveis pela fertilidade dos campos. Desta forma, tanto a “viagem do herói” quanto “a proibição de ver o rosto”, apontam para o mito de Ulisses e Penélope e de Narciso e a ninfa.

---

12 *Ibidem*, p. 57.

13 Nélida Piñon, *O calor das coisas*, 7.a ed., Rio de Janeiro-São Paulo, Record, 2012, p. 59.

14 *Ibidem*, p. 57.

15 *Idem*, *Sala de armas*, Rio de Janeiro, Record, 1997, p. 97.

16 Nélida Piñon, *Sala de armas*, Rio de Janeiro, Record, 1997, p. 97.

Um amor que se fazia profundo a ponto de se dedicarem a escavações, refazerem cidades submersas em lava. [...] Eles se preocupavam apenas com o fundo da terra, que é o nosso interior, [...]. Até que ele decidiu partir. Competiam-lhe andanças, traçar as linhas finais de um mapa cuja composição havia se iniciado e ele sabia hesitante.<sup>17</sup>

Na narrativa predomina a atmosfera da indeterminação, também fruto do tempo mítico. Embora haja a marca patriarcal da aldeia, não se pode definir a época em que se passa o conto [ainda que a menção do helicóptero delimite um traço de modernidade].

Mesmo vivendo uma relação amorosa, sentindo-se no “paraíso”, o homem desejou partir. Comportamento tipicamente masculino. “A partir desta data trancou-se [a mulher] dentro de casa. Como os caramujos que se ressentem com o excesso da claridade”.<sup>18</sup> Como uma Penélope contemporânea permanece fiel e tece dia-a-dia o prosaico do lar à espera do marido, não deixando sequer que falte uma vela acesa diante do seu retrato. Mas não é uma espera passiva e inerte, é consciente, livre e criativa, numa recriação de si mesma e do lar que almeja ainda dividir com o homem amado, o que a torna mais receptiva ao trivial e a faz sair do confinamento, incomodando a aldeia. Os pretendentes enviam presentes: “Esforçavam-se em demolir o rosto livre...”.<sup>19</sup>

“Jamais faltou uma flor diariamente renovada próxima ao retrato do homem. Seu semblante de águia”.<sup>20</sup> A evocação ao eterno retorno do mito: “semblante de águia”, além de evocar o herói homérico, marca a superioridade do homem sobre a mulher – a ave das alturas.

“Colheita” dialoga com a realidade extraliterária na medida em que deixa nas entrelinhas um propósito político-ideológico que, embora não avulte, sugere um novo olhar em relação à condição da mulher ao adquirir consciência de suas potencialidades criativas. Sente não precisar mais do retrato do marido: “Durante a noite, confiando nas sombras, retirou o retrato e o jogou rudemente sobre o armário. Pôde descansar após a atitude assumida. Acreditou deste modo poder provar aos inimigos que ele habitava seu corpo independente da homenagem”.<sup>21</sup>

Se no primeiro momento tínhamos o homem impondo-se à mulher diminuída e submissa diante do retrato, ao libertar-se do objeto, ela dobra de tamanho no espelho. Antes era ela quem silenciava, agora será a vez dele, há uma inversão de papéis. Ao se livrar do retrato do marido, objeto de seu amor-projeção, ela descansa: muda a roupa, o corte do cabelo, liberta-se das lembranças do passado, como ritos de passagem a uma auto-iniciação a caminho de sua individualidade. Decidiu romper com a discricção, tornou-se independente, passou a ser a dona do próprio corpo, se identificou com a vitalidade que emanava de seu lar, com as tarefas diárias e a culinária.

Objetiva-se a intenção da autora de dialogar com o conto épico. Ulisses passa dez anos na Guerra de Troia e demora mais dez para retornar à Ítaca; foi questionado se estaria vivo. Também a mulher do conto de Piñon suspeita da existência do marido: “...não sei se a guerra tragou você”,<sup>22</sup> sabendo que o marido viajara apenas para conhecer o mundo.

Eis que o homem volta de seu espaço expandido, o macrocosmo, domínio masculino, e a mulher, que concentrara sua vitalidade no microcosmo do seu domínio, o lar, transborda a narrativa por meio dos mistérios da criação feminina. Contraria as regras da normatividade, configura-se como personagem mais complexa e plural.

Nélida Piñon valoriza o narrador que se fixa, contrariando Walter Benjamin, que destacou o narrador viajante, contrapondo o camponês sedentário ao marinheiro comerciante.

O “silêncio de ouro” que encantara o marido no início do relacionamento é subtendido por um fluxo contínuo de palavras em crescente vigor. À medida que ela adensa o seu discurso, o homem percebe tê-la ferido com sua ausência e seu “profundo conhecimento da terra”, e percebe também que “tudo” isso não significava nada. Conclui que: “Ela era mais capaz do que ele de atingir a intensidade, e muito mais sensível porque viveu entre grades, mais voluntariosa por ter resistido com bravura aos galanteios”.<sup>23</sup> Abandonada, as atitudes da mulher se caracterizam pela concentração de energia, diferente das do homem, caracterizadas pela dispersão.

---

17 *Ibidem*, p. 97.

18 *Ibidem*, p. 98.

19 *Ibidem*, p. 98.

20 *Ibidem*, p. 99.

21 Nélida Piñon, *Sala de armas*, Rio de Janeiro-São Paulo, Record, p. 99.

22 *Ibidem*, p. 99.

23 Nélida Piñon, *Sala de armas*, Rio de Janeiro-São Paulo, Record, p. 103.

Nem Penélope nem a mulher do conto de Nélide Piñon recebe o marido efusivamente; é o homem que se dirige primeiro à mulher; elas não ignoram o hiato que os separa, o que aconteceu no período do afastamento dos maridos. O marido de “Colheita” não entendia o que estava acontecendo. “Onde estive então nesta casa, pergunta ele”?,<sup>24</sup> responde a mulher: “Procure e em achando haveremos de conversar”.<sup>25</sup>

Tais palavras atingiram o homem profundamente, mas ele havia aprendido a se controlar. Entretanto, procurou o retrato por toda a casa: “Debaixo do sofá, da mesa, sobre a cama entre os lençóis, mesmo no galinheiro, ele procurou, sempre prossequindo, quase lhe perguntava: estou quente ou frio”.<sup>26</sup> A mulher agasalhada, isto é, confortável no seu papel, não se deu ao trabalho de segui-lo, foi para a cozinha e começou a descascar batatas. “Quase desistindo encontrou o retrato sobre o armário, o vidro da moldura todo quebrado. Ela tivera o cuidado de esconder seu rosto entre os cacos de vidro, quem sabe tormentas e outras feridas mais”.<sup>27</sup> Feridas causadas pela certeza das aventuras que o homem vivera, como Ulisses. Mas ela não permitiu que ele lhe contasse suas aventuras e façanhas, não se interessou por nada do que ele vivera enquanto estivera longe. “E ela, não deixando ele contar o que fora o registro da sua vida, ia substituindo com palavras dela então o que ela havia sim vivido”.<sup>28</sup>

A mulher apodera-se de novas palavras e ao ouvir o que ela diz, o homem sente-se sufocado por suas virtudes. Ao longo do seu relato ela se torna um sujeito livre que constrói a própria história e que se libertou parcialmente dos valores patriarcais que a tornavam submissa. E por que parcialmente? Porque ainda não havia rompido com o laço matrimonial, ainda se mantinha na ordem patriarcal. Entretanto, fica claro que essa mulher tinha encontrado o prazer libertador de assumir sua voz para expressar sua opinião e construir seu destino. Deixa de ser ouvinte passiva e se torna criadora de sua própria história: “Ela não cessava de se apoderar das palavras, pela primeira vez em tanto tempo explicava sua vida, tinha prazer de recolher no ventre, como um tumor que coça as paredes íntimas, o som de sua voz”.<sup>29</sup>

Enquanto ela se compraz com o poder das palavras descoberto com o retorno do homem, ele rasga seu próprio retrato, joga-o no lixo e volta-se para as tarefas domésticas, gesto que marca sua disposição de adotar o mundo prosaico apresentado pela companheira.

Para Roland Barthes, a fotografia é a própria cena, o real literal, isto é, não é a imagem real, mas a perfeição analógica que o censo comum a define, uma cópia fiel da realidade – porém, é apenas uma simulação que cria um efeito de verdade. O retrato, ao reproduzir as normas, quando guardado, as quebra. A mulher o guarda, o homem o rasga e joga no lixo – ambos transgridem, através de um processo de transformação, transcendem uma ideologia e instauram uma outra, assumindo novos papéis.

O homem assume uma nova postura, torna-se cada vez mais atento e ao adotar o universo da mulher, reconhece a superioridade dela no trato com a vida. Tornam-se iguais, não há mais desequilíbrio, uma figura impondo-se à outra no espelho. Caminharão lado a lado, completando-se com suas diferenças. Nesse caso, as divergências de opiniões funcionarão como fertilizadoras, aumentando a criatividade no relacionamento homem-mulher, o que nos permite a percepção do jogo de tensão entre o moderno e o arcaico, entre ruptura e permanência - traços do socialmente estabelecido.

Com fecundidade criadora Nélide Piñon defende a força ancestral e desenha uma personagem emancipada da opressão patriarcal. Em sua obra pulsa, obviamente, a veia mítica. O conto propõe, pois, uma reavaliação dos valores embutidos em ideologias na desconstrução da identidade submissa da mulher incorporada na sociedade. A casa se torna um espaço de ressignificação das identidades femininas e masculinas numa nítida inversão de valores. Diz a escritora:

Sou uma escritora brasileira que inventa o que está além de mim. E que em meio às intempéries estéticas, que salvam a perenidade do verbo, aborda o humano com desfaçatez, põe a cabeça no cadafalso em troca da versão poética da narrativa que magnifica a vida.<sup>30</sup>

A escritora vai muito além da simples atividade de escrever – trata-se de uma pensadora, uma profissional *sui generis*. Enfim, uma escritora no sentido completo do termo.

---

24 *Ibidem*, p. 101.

25 *Ibidem*, p. 101.

26 *Ibidem*, p. 101.

27 *Ibidem*, p. 101.

28 *Ibidem*, p. 102.

29 Nélide Piñon, *Sala de armas*, Rio de Janeiro-São Paulo, Record, 1997, p. 104.

30 *Idem*, *Filhos da América*, Rio de Janeiro, Record, 2016, p. 388.



Existem escritores cuja perfeição não é sinal de finalidade, mas de reinício. Estes escritores legam-nos universos recriáveis, extensíveis, inventando regiões narrativas completas, embora intermináveis. O texto de Nélida Piñon nos convida ao jogo da leitura, tendo o leitor como colaborador na realização da obra. A escritora defende a liberdade criadora e inovadora do artista, mas sabe que para os inovadores está reservada a incompreensão do público, tanto o burguês quanto o proletário. Mais do que ninguém ela sabe disso e, embora nem sempre trabalhe no nível do cotidiano, em retratar a miséria e a degradação moral, trabalha com valores existenciais e poéticos, o que não significa que faça uma literatura alienada, mas, sim, preocupada com valores ocultos e não valores da práxis.

Na pré-adolescência, entre os treze e catorze anos de idade, Nélida Piñon já enfrentava seu primeiro momento dramático dentro da carreira escolhida: descobrira que a linguagem contém códigos controlados por normas que têm que ser cumpridas. Isso gerou em seu espírito criador a sensação de aprisionamento, como se fosse obrigada a se submeter ao “círculo demoníaco” de frases feitas, das quais não podia escapar. Daí, o surgimento da rebeldia e o desejo de “subverter a sintaxe oficial”, marca constante de seu trabalho.

Sua extensa obra se caracteriza no panorama da literatura brasileira atual pela originalidade, força de expressão e fôlego. Mesmo na época em que o conto destacava-se como gênero preferido dos escritores nacionais, a escritora brasileira destacou-se pela produção de romances complexos e volumosos, e sempre guiada pela coerência, preservou sua independência e originalidade, desde a estreia na literatura com o romance *Guia-mapa de Gabriel Arcanjo*, publicado em 1961. Seus livros foram traduzidos em países como: Argentina, Polônia, França, Cuba, Espanha, Estados Unidos, Suécia, Rússia, Inglaterra, Alemanha, Itália e Colômbia, com obras também publicadas em Portugal e outros países de língua portuguesa.

Nélida Piñon traz pelos caminhos espinhosos da profissão de escritora, um ambicioso projeto literário, pleno de preocupação com a linguagem, de forma arrojadada, reivindica e assume a responsabilidade quando subverte os gêneros tradicionais, não abre mão do que considera sua obrigação de artífice da palavra, inaugurando nova etapa na cultura latino-americana, sinalizando para o que se seguirá em sua obra, na abordagem dos múltiplos temas: o amor, inserido no questionamento do cristianismo, métodos especiais de narrativa com ausência de enredo, o anonimato das personagens, a eliminação de contingências históricas ou minimalismo na descrição física de cenários. Enfim, da busca da ideia original através da linguagem. Essa, para ela, é movida pela técnica da invenção poética; um romance sucede graças à linguagem e a linguagem é um fenômeno ético por ser um fenômeno social, partilhado, ao qual o romancista pode outorgar todas as pregas e todas as nuances, todos os ritmos e todas as cores da sua invenção individual, mas que finalmente regressará, enriquecendo-a, à fonte da qual jorrou – a vida coletiva da cultura partilhada. O gênio de Nélida Piñon consiste em outorgar uma linguagem errante e insepulca a uma raça que emerge cega das cavernas e clama por explicar a si mesma, por dar sentido à voz, à atração sensual, à fundação civilizada, à compaixão social, à liberdade estética.

Nos contos escolhidos para mote do nosso estudo neste trabalho, a escritora ressalta, sua preocupação com a importância manipuladora da palavra. Entretecidos com fina ironia esses contos são elaborados dentro de uma complexa construção para desvendar o mais íntimo de cada personagem. Enredos originais, permeados de humor sutil, belas e delicadas imagens para tratar as paixões humanas. Nélida Piñon alterna poesia, crítica, racionalidade e erotismo, transbordando qualidade, o que torna sua leitura voraz e provocadora.

Ao longo de mais de cinquenta anos de ininterrupta atividade criadora, a autora é o testemunho de que a palavra é a forma de expressão, através da qual o homem mais se expõe, quer diante de seus problemas individuais, quer frente às suas mais dramáticas contradições enquanto ser social, político, cultural, economicamente determinado. Daí, sua consciência da função do escritor, aquele que não se limita somente à criação, mas também empresta sua consciência aos seus leitores, fazendo-os refletir sobre a realidade e reivindicar uma sociedade mais justa.

## Comentários contra as mulheres em notícias *online*: uma abordagem pedagógica

Mariana Araújo Simões de Carvalho

### Introdução

A popularização da internet e a difusão do uso de aparelhos de telefonia e comunicação móvel – tais como *smartphones*, *tablets* e *notebooks* – facilitaram a comunicação entre pessoas de diversas partes do mundo, que se tornou instantânea e ganhou distintos canais, como mensagens de texto em redes sociais e chamadas de vídeo, por exemplo. Se, por um lado, esses avanços na tecnologia da informação e da comunicação diminuíram fronteiras, por outro, criaram um ambiente propício para a propagação em massa de discursos de ódio.

Nos *chats online* em *sites* de relacionamento, por exemplo, “[...] as identidades, em sua grande maioria, são falsas e, por essa razão, a ausência de regras aumenta a intimidade na mesma proporção que o descompromisso e a irresponsabilidade ganham espaço”.<sup>1</sup> Nesse ensejo, ao mesmo tempo que o anonimato proporciona às mulheres um ambiente para expressar livremente suas opiniões – e, no caso de salas de bate-papo e dos *sites* de relacionamento, sua sexualidade –, contribui também para que pessoas – sobretudo homens – sintam-se (mais) livres para propagar um discurso violento.

No entanto, não é somente em *sites* de relacionamento que essa possibilidade de se manifestar anonimamente é problemática. Em diversos periódicos *online* – e em suas respectivas páginas do Facebook – há uma quantidade significativa de comentários de leitores que se utilizam do anonimato (usuário anônimo/não identificado) ou de identificações falsas (“*perfis fake*”) para disseminar discursos de ódio. Para além disso, aqueles que não se utilizam do anonimato – isto é, aqueles que utilizam suas identificações “verdadeiras”, com nome e sobrenome – sentem-se protegidos pela ineficácia da punição aos crimes *online* e pelo seu direito à liberdade de expressão, distorcendo-o, muitas vezes, e utilizando-o como justificativa para exprimir a sua opinião a qualquer custo, mesmo que ela viole os direitos do outro.

Entram em contraste, nessas ocasiões, dois direitos fundamentais do Art. 5º da Constituição Federal brasileira:<sup>2</sup> o expresso no inciso IV (“[...] é livre a manifestação do pensamento, sendo vedado o anonimato”) e no X (“[...] são invioláveis a intimidade, a vida privada, a honra e a imagem das pessoas”). Atualmente, revela-se – não só no âmbito jurídico, mas no senso comum – uma preferência pelo inciso X em relação ao IV. Essa priorização, no entanto, não impede nem ameniza a repercussão de discursos de ódio na internet – tampouco figura nas falas dos agressores, que evocam rapidamente seu direito à liberdade de expressão, mas desconhecem ou fingem desconhecer o caráter inviolável da honra da pessoa humana, justificando seus discursos como opiniões, não como violência.

No âmbito jurídico, as críticas sobre a violência contra a mulher no ciberespaço são reduzidas a questões sobre assédio sexual (mais especificamente em relação ao *revenge porn*, ou pornografia de revanche) e divulgação não autorizada de informações. Mesmo o Projeto de Lei nº 5555/13<sup>3</sup> – que cria “[...] mecanismos para o combate a condutas ofensivas contra a mulher na Internet ou em outros meios de propagação da informação” – e o Projeto de Lei nº 6.713/13<sup>4</sup> – que “[d]ispõe sobre punição a quem praticar a chamada vingança pornográfica” – reduzem-se a esses dois aspectos. Como combater, então, outros tipos de violência contra as mulheres no ciberespaço que não se limitem à divulgação de imagens íntimas?

Em termos de categorias de violência *online*, os tipos mais conhecidos são o *revenge porn* (pornografia de vingança/revanche) e o chamado *cyberbullying*, termo usado, na maioria das vezes, em contexto escolar, no qual as vítimas (e os agressores) são, geralmente, crianças e adolescentes. Isso se deve ao fato de que o público jovem faz grande uso de tecnologias digitais – tanto para fins de estudo quanto de lazer –, o que torna urgente, portanto, uma prática escolar que considere o letramento digital e questões de gênero social na formação dos alunos.

---

1 Josênia Antunes Vieira, “A Identidade da Mulher na Modernidade”, in *Revista DELTA*, São Paulo, n.º 21, 2005, pp. 216.

2 BRASIL. *Constituição (1988)*. Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado, 1988.

3 BRASIL. *Projeto de Lei nº 5.555, de 2013*. Altera a Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006 – Lei Maria da Penha – criando mecanismos para o combate a condutas ofensivas contra a mulher na Internet ou em outros meios de propagação da informação.

4 BRASIL. *Projeto de Lei nº 6.713, de 2013*. Dispõe sobre punição a quem praticar a chamada vingança pornográfica.

Pouco se fala, no entanto, dos comentários de leitores em notícias *online* dirigidos contra as mulheres. Essas mensagens são, por vezes, tão violentas que muitos preferem ignorá-las. Para que possam ser combatidas, no entanto, faz-se necessário lê-las e debatê-las – e muito mais do que somente isso: é preciso, sobretudo, investir em uma educação emancipadora que inclua, nas práticas escolares, uma relação entre linguagem e poder no sentido de mitigar as desigualdades sociais. É precisamente sobre essa lacuna que este trabalho pretende se debruçar.

É importante salientar, também, que este trabalho não se limita a tratar da violência virtual contra as mulheres sob uma única perspectiva – a do abuso sexual *online* –, optando-se, portanto, por usar o termo mulheres (no plural), uma vez que o uso no singular poderia sugerir que esse tipo de violência é homogêneo, afetando da mesma maneira mulheres brancas ou negras, lésbicas ou heterossexuais, cis ou transgênero. Como salienta bell hooks,

[u]m preceito central do pensamento feminista moderno tem sido a afirmação de que “todas as mulheres são oprimidas”. Essa afirmação sugere que as mulheres compartilham a mesma sina, que fatores como classe, raça, religião, preferência sexual etc. não criam uma diversidade de experiências que determina até que ponto o sexismo será uma força opressiva na vida de cada mulher.<sup>5</sup>

Nesse sentido, este trabalho visa analisar – numa abordagem interdisciplinar e interseccional que relaciona Análise de Discurso Crítica e estudos de gênero – o modo como os comentários de leitores na página do *Correio Braziliense* no Facebook corroboram e perpetuam formas de exclusão e de violação de direitos das mulheres. Vale salientar, ainda, que não são apenas homens os autores desses discursos de ódio, como foi constatado na análise dos comentários. Segundo observa hooks, mulheres brancas e homens negros

[...] podem agir como opressores ou ser oprimidos. Os homens negros podem ser vitimados pelo racismo, mas o sexismo lhes permite atuar como exploradores e opressores das mulheres. As mulheres brancas podem ser vitimizadas pelo sexismo, mas o racismo lhes permite atuar como exploradoras e opressoras de pessoas negras.<sup>6</sup>

Esse raciocínio se estende ao comportamento de mulheres heterossexuais em relação às mulheres lésbicas, destas a mulheres transexuais etc., podendo-se constatar que o fato de ser o oprimido em algum âmbito não impede o sujeito de ser o opressor em outro.

### 1 Discurso de ódio *on-line* contra as mulheres

Segundo Fairclough, existe uma relação dialética entre discurso e estrutura social, na qual “[...] a última é tanto uma condição como um efeito da primeira. Por outro lado, o discurso é moldado e restringido pela estrutura social”.<sup>7</sup> Nessa perspectiva, a prática discursiva – no caso deste trabalho, os comentários, em notícias *online*, dirigidos contra mulheres – tanto reproduz a sociedade, no sentido de repetir estereótipos de gênero, como a transforma, perpetuando ou mudando relações de poder e confrontando as posições hegemônicas dos sujeitos. Nesse sentido, o discurso de ódio *on-line* consiste em uma modalidade digital, escrita e, na maioria das vezes, pública das práticas discursivas e sociais de exclusão do outro – com o qual se mantém uma relação de oposição e distanciamento.

Esse distanciamento – no caso específico do discurso de ódio *on-line*, causado ou intensificado pelo distanciamento físico entre o agressor e a pessoa a quem as agressões são dirigidas – acarreta um processo de desumanização do outro, isto é, são retiradas características que o definem como ser humano, havendo uma “coisificação”. Não havendo, portanto, essa identificação de características humanas, cria-se um terreno fértil para a violência, que estaria legitimada.<sup>8</sup> Protegido por uma tela e distanciado do outro, o agressor sente-se à vontade para propagar um discurso de ódio, não precisando recorrer ao anonimato – outro recurso utilizado na propagação desse tipo de discurso.

---

5 bell hooks, “Mulheres negras: moldando a teoria feminista”, in *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, n.º 16, jan./abr. 2015, p. 197.

6 bell hooks, “Mulheres negras: moldando a teoria feminista”, in *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, n.º 16, jan./abr. 2015, p. 197.

7 Norman Fairclough, *Discurso e mudança social*, Brasília, EdUnB, 2008, p. 91.

8 Joaze Bernardino-Costa e Ramón Grosfoguel, “Decolonialidade e perspectiva negra”, in *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, vol. 31, n.º 1, jan./abr. 2016, pp. 15-24.

Existe, ainda, um terceiro fenômeno que encoraja os agressores: a impunidade. Como foi dito na introdução deste trabalho, há ainda uma grande lacuna no que tange à legislação de discurso de ódio *online* voltado contra mulheres – e mesmo os outros tipos de discurso de ódio, ainda que contem com um respaldo na lei, não são punidos de maneira tão eficaz.

No que tange à classificação dos tipos de discurso de ódio *online*, existem algumas lacunas. No *site* da SaferNet Brasil – uma associação brasileira sem fins lucrativos que visa à defesa dos direitos humanos na internet –, mais especificamente na seção Central Nacional de Denúncias de Crimes Cibernéticos, encontram-se listadas as seguintes categorias de crimes que podem ser denunciados: pornografia infantil; racismo, xenofobia e intolerância religiosa; neonazismo; apologia e incitação a crimes contra a vida; homofobia; apologia e incitação a práticas cruéis contra animais. O *site* elenca, ainda, um conjunto de comportamentos negativos *online*, entre eles, *sexting* (compartilhamento de imagens de nudez e sexo na internet), *cyberbullying* – termo usado como prática entre crianças – e *cyberstalking* (perseguição *online*). Apenas recentemente é que a categoria misoginia *online* foi incluída, mas não figura em um espaço de destaque no *site*. Antes disso, a violência contra as mulheres no ciberespaço sequer figurava como categoria específica na página.

Um problema crucial em relação à violência contra a mulher no ciberespaço pode ser elencado para destacar a importância – ou mesmo a urgência – de discutir a esse tipo de agressão: o número expressivo de mulheres que são atacadas na internet. O documento *Cyber violence against women and girls – a world-wide wake-up call*, da UN Women, um dos poucos estudos sobre esse tipo de violência. Segundo esse relatório, “[...] 73% das mulheres já foram expostas ou já vivenciaram algum tipo de violência *online*”.<sup>9</sup> O documento traz, ainda, uma série de implicações socioeconômicas advindas desse tipo de violência, ressaltando, além dos impactos na saúde mental e física das mulheres, aspectos como gastos com saúde e segurança pública e serviços judiciais, entre outros.

Ainda sobre o número de mulheres atingidas pela violência virtual, de acordo com a organização European Union Agency for Fundamental Rights,<sup>10</sup> uma a cada dez mulheres da União Europeia declara ter sofrido abuso sexual *online* a partir dos 15 anos, o que inclui receber *e-mails* ou mensagens SMS não desejados, sexualmente explícitos e ofensivos, ou mesmo abordagens inapropriadas e ofensivas nas redes sociais.

Um agravante dessas cifras é o impacto que a violência virtual causa à saúde mental e física das mulheres. Muitas daquelas que sofrem ataques virtuais – principalmente aquelas que têm imagens íntimas divulgadas – afastam-se do trabalho, dos amigos, da família, têm sua autoestima afetada, desenvolvem transtornos mentais como síndrome do pânico e, em casos mais severos, cometem suicídio.

Esses números são alarmantes e aumentariam ainda mais se fossem consideradas as ofensas dirigidas a mulheres de forma geral por meio de comentários em notícias de periódicos *online*. Essa lacuna, de certa maneira, dá margem aos agressores e dificulta as denúncias contra esse tipo específico de agressão. Faz-se necessário, dessa forma, incorporar o discurso de ódio *online* contra as mulheres como categoria desse tipo de discurso para que, assim, possam ser criados aparatos legais que amparem as mulheres nos mais diversos âmbitos, não se restringindo ao compartilhamento não autorizado de imagens íntimas – como é o caso dos projetos de lei mencionados anteriormente.

## 2 Comentário: um gênero digital emergente

Atualmente, grande parte das pessoas utiliza *smartphones*, computadores, *tablets* e outros aparelho eletrônicos para se comunicar das mais diversas formas: seja com mensagens de texto, com *chats* em tempo real, com chamadas de voz, chamadas de vídeo etc. Marcuschi<sup>11</sup> atribui o sucesso dessas tecnologias

[...] ao fato de reunir num só meio várias formas de expressão, tais como, texto, som e imagem, o que lhe dá maleabilidade para a incorporação simultânea de múltiplas semioses, interferindo na natureza dos recursos linguísticos utilizados. A par disso, a rapidez da veiculação e sua flexibilidade linguística aceleram a penetração entre as demais práticas sociais.

---

9 UNITED NATIONS. *Cyber violence against women and girls – a world-wide wake-up call*. New York: UN Women, 2015, p. 2.

10 EUROPEAN UNION AGENCY FOR FUNDAMENTAL RIGHTS. *Violence against women: an EU-wide survey*. Luxembourg: Publications Office of the European Union, 2014, p. 114.

11 Luiz Antônio Marcuschi, “Gêneros textuais emergentes no contexto da tecnologia digital”, in Luiz Antônio Marcuschi e Antônio Carlos Xavier (Dir.), *Hipertexto e gêneros digitais*, [Rio de Janeiro], Editora Lucerna, 2004, pp. 13-14.

No Facebook, por exemplo – *site* de onde foram tirados os comentários da análise deste trabalho –, há uma mistura de vários recursos linguísticos, tais como: imagem, vídeo, GIF (imagem em movimento, como um vídeo curto, rápido e sem som que se repete), emojis (desenhos que expressam reações a algum conteúdo – tais como “curtir”, “amar”, “rir” etc.), som, *chat*, postagem e, finalmente, os comentários.

Embora muito conhecido e utilizado, o comentário ainda não figura na lista de gêneros digitais emergentes. No trabalho de Marcuschi, são mencionados os seguintes gêneros textuais digitais: *e-mail*, *chat* em aberto, *chat* reservado, *chat* agendado, *chat* privado, entrevista com convidado, *e-mail* educacional (aula virtual), aula *chat* (hoje conhecida como videoaula), videoconferência interativa (chamada de vídeo), listas de discussão (os conhecidos fóruns, comuns em ambientes de aprendizagem *online*), endereço eletrônico e *blogs*. No entanto, é possível classificar o comentário como um gênero digital emergente, uma vez que se trata de um gênero com características próprias usado na internet na comunicação entre os internautas.

O gênero textual comentário é público, no sentido de que está disponível para qualquer pessoa que tenha acesso a internet – e está presente em *blogs* e *sites* que permitem interação dos leitores, aparecendo também em algumas redes sociais – sendo a mais popular o Facebook. Como é um gênero novo e ainda não classificado, é difícil definir claramente algumas características como sincronicidade e o nível de interação entre os leitores, uma vez que pode ser produzido a qualquer momento: seja em tempo real (síncrono) ou retomando um outro comentário ou postagem antiga que não tenha mais relação com a atualidade (assíncrono).

Embora ainda não tenha contornos definidos, o comentário é um gênero textual muito utilizado por pessoas de diversas idades. Em notícias *online* – objeto deste trabalho – é mais comum encontrar comentários de adultos, que é o público a quem se destinam as notícias de periódicos *online*. No entanto, ainda que não sejam maioria entre o público que comenta as notícias veiculadas no Facebook, os jovens são proficientes nesse gênero textual, escrevendo comentários a respeito de outros temas que sejam de seu interesse – mas também, em menor proporção, nas notícias. Dessa forma, não estão livres de reproduzirem discurso de ódio *online*; pelo contrário, como foi dito anteriormente, o próprio *site* da SaferNet Brasil elenca o *cyberbullying* como uma prática comum entre crianças e adolescentes. Nesse sentido, é importante discutir a inclusão do gênero – em suas duas acepções – no ambiente escolar.

### 3 Gênero e Educação

Neste trabalho, o termo gênero possui duas acepções: a primeira refere-se ao gênero textual – neste caso específico, o gênero digital emergente comentário; já a segunda refere-se ao gênero social, isto é, masculino, feminino e fluido. Ambas acepções precisam ser discutidas em sala de aula: a primeira no sentido de trazer um letramento do qual os alunos jovens têm domínio, o letramento digital; e a segunda no sentido de romper, nas práticas escolares, com papéis de gênero que corroborem para a subalternização das minorias – no caso deste trabalho, das mulheres.

#### 3.1 Gêneros digitais na escola

Em seu trabalho *Gêneros textuais emergentes no contexto da tecnologia digital*, Marcuschi indagou-se “[...] se a escola deverá amanhã ocupar-se de como se produz um e-mail e outros gêneros do ‘discurso eletrônico’ ou pode a escola tranquilamente continuar analisando como se escrevem cartas pessoais, bilhetes e como se produz uma conversação”.<sup>12</sup> Passados quinze anos, esse questionamento ainda está presente, uma vez que não foi incorporado o ensino de discursos eletrônicos à prática escolar.

Nas escolas particulares e, em menor grau, nas escolas públicas brasileiras, as tecnologias digitais servem, muitas vezes, meramente como um suporte para as aulas. *Tablets* são utilizados em lugar dos livros, a tela interativa e o projetor substituem o quadro-negro, e os computadores da sala de informática são utilizados unicamente para fins de pesquisa. Em ambos ambientes, no entanto, o uso de celular em sala de aula é proibido (inclusive por lei, em cidades como São Paulo e Brasília), nunca incentivado. A proibição do aparelho eletrônico mais utilizado atualmente revela que a tentativa da escola de incorporar as tecnologias digitais ao ambiente de ensino e aprendizagem ainda tem um longo caminho a percorrer.

---

12 Luiz Antônio Marcuschi, “Gêneros textuais emergentes no contexto da tecnologia digital”, in Luiz Antônio Marcuschi e Antônio Carlos Xavier (Dir.), *Hipertexto e gêneros digitais*, [Rio de Janeiro], Editora Lucerna, 2004, p. 17.

Além de esses recursos eletrônicos serem utilizados apenas como substitutos de práticas/materiais antigos e de se proibir o uso do celular, existe, ainda, o fato de o discurso digital não ser incorporado às práticas escolares, aparecendo, quando muito, como tema de produção de textos dissertativo-argumentativos, geralmente com a alcunha de “internetês”, que carrega uma conotação negativa e é veementemente rechaçado por pais e educadores. Em outras palavras, essa modalidade de discurso não é vista como uma variante da língua materna, mas como uma corruptela, algo que precisa ser evitado e, principalmente, corrigido. Há, portanto, nas práticas escolares, um controle do discurso, no qual os alunos “[...] têm que falar ou escrever como são mandadas a falar ou escrever”.<sup>13</sup> Esse controle discursivo está relacionado com a discriminação de grupos sociais estigmatizados. Conforme explica Soares,<sup>14</sup>

[é] o uso da língua na escola que evidencia mais claramente as diferenças entre grupos sociais e que gera discriminações e fracasso: o uso, pelos alunos provenientes das camadas populares, de variantes linguísticas social e escolarmente estigmatizadas provoca preconceitos linguísticos e leva a dificuldades de aprendizagem, já que a escola usa e quer ver usada a variante-padrão socialmente prestigiada.

Vale lembrar, ainda, que muitos jovens usam a internet para se comunicar e que, portanto, possuem amplo domínio do letramento digital. Assim, quando a escola tenta impedir o uso do aparelho celular e desaprova o discurso digital, há, mais uma vez, um distanciamento entre linguagem e sociedade na prática escolar, incorrendo-se, como aponta Soares, no erro “[...] não só de acentuar as desigualdades sociais, mas, sobretudo, de legitimá-las”.<sup>15</sup> Ainda segundo a autora,

[...] é indispensável a uma prática de ensino que, fundamentando-se em conhecimentos sobre as relações entre linguagem, sociedade e escola, e revelando os pressupostos sociais e linguísticos dessas relações, seja realmente competente e comprometida com a luta contra as desigualdades sociais.

Além disso, é importante destacar que “[u]ma variedade linguística ‘vale’ o que ‘valem’ na sociedade os seus falantes, isto é, vale como reflexo do poder e da autoridade que eles têm nas relações econômicas e sociais”.<sup>16</sup> Dessa forma, a estigmatização do discurso digital utilizado por jovens – principalmente aqueles pertencentes às classes dominadas – representa não só uma desvalorização de uma variante linguística, mas da classe social que a utiliza. Assim, incorporar o discurso digital às práticas escolares representa não só uma aproximação com o contexto de vida dos alunos, mas fornece-lhes ferramentas necessárias para que ocupem posição de protagonismo no processo de ensino e aprendizagem e, principalmente, serve de instrumento na luta para mitigar as desigualdades sociais.

Nesse sentido, como salienta Corôa, “[a]o professor de língua Portuguesa não cabe apenas saber o que ensinar, mas também refletir sobre as concepções teóricas que orientam sua prática e tomar consciência da coerência – ou não – entre as estratégias pedagógicas que adota e seu objeto de trabalho”.<sup>17</sup> Dessa forma, enquanto sujeito localizado social, histórica e culturalmente, o professor deve adotar uma postura crítica no ensino de língua – não só no sentido de refletir a própria docência, mas também assumindo o papel de propiciar aos alunos os instrumentos necessários para que despertem a consciência de seus papéis de sujeitos – no ambiente escolar e na sociedade de forma geral.

### 3.2 Gêneros sociais na escola

Muitas são as relações entre gêneros sociais e educação. No que toca ao acesso à educação, por exemplo, podem-se citar as seguintes cifras do documento *Global Education Monitoring Report – Gender Review*:

Em 2014, 61 milhões de crianças em idade de ensino infantil não estavam matriculadas na escola, em comparação com 100 milhões em 2000. As meninas representam 53% da população mundial de crianças fora da escola,

---

13 Teun Adrianus Van Dijk, *Discurso e poder*, São Paulo, Contexto, 2010, p. 18.

14 Magda Soares, *Linguagem e escola – Uma perspectiva social*, São Paulo, Editora Ática, 1986, p. 13.

15 Magda Soares, *Linguagem e escola – Uma perspectiva social*, São Paulo, Editora Ática, 1986, p. 5.

16 Maurizio Gnerre, *Linguagem, escrita e poder*, 3.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Martins Fontes, 1991, pp. 6-7.

17 Maria Luiza Monteiro Sales Corôa, “Diferentes concepções de língua na prática pedagógica”, *Revista do GELNE*, Recife, vol. 3, n.º 2, 2001, p. 5.

compartilhando o mesmo valor dos anos 2000, e 1 a cada 10 meninas, em comparação com 1 a cada 12 meninos, não frequentava a escola em 2014.<sup>18</sup>

O documento ressalta, ainda, que “[...] igualdade na educação significa ter um equilíbrio de gênero nas escolas, na política, nas leis, nos currículos e mulheres empoderadas em suas casas. É muito mais do que simplesmente ter o mesmo número de meninas e meninos na escola”.<sup>19</sup>

Outro aspecto importante quanto à educação de meninos e meninas diz respeito à reprodução de estereótipos de gênero aprendidos com os adultos. Já é sabido que, desde a primeira infância, meninas e meninos aprendem a assumir papéis de gênero, com divisões que vão desde brinquedos e roupas a comportamentos. Às meninas cabem o interior, o recato, a sensibilidade, o cuidado; aos meninos, por outro lado, cabem o público, a dominação, a agressividade.

Como já apontava Beauvoir, depois do desmame, a família ensina à menina “[...] que para agradar é preciso procurar agradar, fazer-se objeto; ela deve, portanto, renunciar à sua autonomia”.<sup>20</sup> Já em relação aos meninos, “[...] querem que ele seja ‘um homenzinho’; é libertando-se dos adultos que ele conquista o sufrágio deles. Agrada se não demonstra que procura agradar”.<sup>21</sup> Dessa forma, o menino aprende, desde cedo, a ser agressivo; já a menina existe para agradar ao sexo oposto. Ou, como coloca Vieira “[...] os rapazes devem afirmar-se por meio de ações claras de liderança. Quando agredidos, devem revidar e, sobretudo, não chorar. As jovens são estimuladas a agradar o sexo masculino. Têm o direito de chorar, mas não o de bater”.<sup>22</sup>

Dessa maneira, impondo às crianças os papéis de gênero que devem assumir de acordo com seu sexo biológico, os adultos perpetuam um ciclo de violência e uma hegemonia masculina que só podem ser rompidos a partir de uma educação emancipadora. Como leciona Fairclough, “[...] a prática discursiva, a produção, a distribuição e o consumo (como também a interpretação) de textos são uma faceta da luta hegemônica que contribui em graus variados para a reprodução ou a transformação [...] das relações sociais e assimétricas existentes”.<sup>23</sup> Assim, da mesma maneira que a reprodução de estereótipos de gênero pode ser usada como artifício para perpetuar relações assimétricas, a educação emancipadora vem no sentido de combatê-las.

No contexto escolar, quando essas relações assimétricas são ratificadas na prática escolar, “[a] escola delimita espaços. Servindo-se de símbolos e códigos, ela afirma o que cada um pode (ou não pode) fazer, ela separa e institui. Informa o ‘lugar’ dos pequenos e dos grandes, dos meninos e das meninas”.<sup>24</sup> Essa postura, em vez de fornecer meios para a reflexão, para a consciência dos papéis sociais e posterior mudança, reforça um ensino estático, assimétrico, no qual os alunos são passivos e recebem, sem margem para contestar, as práticas discursivas e sociais de exclusão que lhes são passadas, contribuindo para perpetuá-las.

Como ensina Louro: “[s]ob novas formas, a escola continua imprimindo sua ‘marca distintiva’ sobre os sujeitos. Através de múltiplos e discretos mecanismos, escolarizam-se e distinguem-se os corpos e as mentes”.<sup>25</sup> Entre esses mecanismos que delimitam o espaço na escola (e na sociedade), negando e concedendo acessos – conforme variem os papéis sociais dos sujeitos –, encontra-se a abordagem não crítica de gêneros textuais e sociais no ensino da língua materna.

Nesse sentido, é urgente pensar uma educação que rompa com os papéis tradicionais de gênero social – responsáveis pelo silenciamento de meninas e mulheres – e forneça instrumentos, tanto no âmbito discursivo como no social, para que as alunas tenham consciência de suas posições de sujeito e possam apoderar-se.

#### 4 Análise dos comentários

18 UNITED NATIONS. *Global Education Monitoring Report: Gender Review*. Paris: UNESCO, 2016, p. 15.

19 UNITED NATIONS. *Global Education Monitoring Report: Gender Review*. Paris: UNESCO, 2016, p. 8.

20 Simone de Beauvoir, *O segundo sexo – a experiência vivida*, 2.a ed., São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1967, 2 vol, p. 22.

21 Simone de Beauvoir, *O segundo sexo – a experiência vivida*, 2.a ed., São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1967, 2 vol, p. 12.

22 Josênia Antunes Vieira, “A Identidade da Mulher na Modernidade”, *Revista DELTA*, n.º 21, São Paulo, 2005, p. 12.

23 Norman Fairclough, *Discurso e mudança social*, Brasília, EdUnB, 2008, p. 123.

24 Guacira Lopes Louro, *Gênero, sexualidade e educação – Uma perspectiva pós-estruturalista*, 6.a ed., Petrópolis, Editora Vozes, 2003, p. 58.

25 Guacira Lopes Louro, *Gênero, sexualidade e educação – Uma perspectiva pós-estruturalista*, 6.a ed., Petrópolis, Editora Vozes, 2003, p. 62.

Foram analisados, 72 comentários de notícias da página do jornal *Correio Braziliense* no Facebook, coletados em junho de 2018. Inicialmente, a proposta era buscar comentários no próprio *site* do Correio, mas, dada a quantidade inexpressiva de comentários no portal, optou-se por analisar aqueles da referida rede social. Ao longo da seleção e da análise do *corpus*, percebeu-se que poucos daqueles que escreveram os comentários realmente leram a notícia na íntegra. Constatou-se, dessa maneira, que os comentários são gerados com base na fotografia/ilustração e no título da publicação do *Correio Braziliense* em sua página do Facebook, não tendo relação direta com o conteúdo da matéria. Foi preciso abandonar, por esse motivo, a ideia inicial de relacionar o conteúdo das notícias com o teor dos comentários.

As notícias foram selecionadas usando a palavra-chave “mulher” no campo de pesquisa das publicações da página. Para esta análise, utilizaram-se três notícias do *Correio Braziliense*, e foram escolhidos somente os comentários que apresentavam marcas de discurso de ódio voltado contra as mulheres às quais as notícias faziam referência. Os termos utilizados para ofender as mulheres tratadas nas matérias foram divididos em onze grupos, fazendo referências, entre outros aspectos, a: (in)sanidade mental, utilizando termos e expressões referentes à loucura e ao mito da histeria feminina; idade, na notícia que trata de uma mulher idosa; aparência física; personalidade; sexualidade; identidade de gênero; raça; posicionamento político; religião; desumanização da mulher, ou seja, a utilização de termos que destituem as mulheres de características humanas, o que permite ao agressor “legitimar a dominação e a exploração”;<sup>26</sup> demérito, no sentido de silenciar/depreciar o trabalho, o esforço e a carreira das mulheres.

Conforme essa classificação, foi contabilizada a quantidade de termos e expressões usados como marcas de violência contra as mulheres referenciadas em cada notícia: a notícia 1 faz referência a Elza Soares, famosa cantora brasileira (negra e idosa); a notícia 2 trata de uma mulher transgênero; a notícia 3 fala sobre feministas. O quadro a seguir mostra a relação entre as características das mulheres às quais as notícias se referem e o quantitativo de termos utilizados para ofendê-las.

Classificação da ofensa	Notícia 1 Cantora, negra, idosa	Notícia 2 Mulher transgênero	Notícia 3 Feministas (negras)
Sanidade mental	6 termos/expressões	0 termos/expressões	3 termos/expressões
Idade	2 termos/expressões	0 termos/expressões	0 termos/expressões
Aparência física	5 termos/expressões	0 termos/expressões	14 termos/expressões
Personalidade	0 termos/expressões	0 termos/expressões	6 termos/expressões
Sexualidade	0 termos/expressões	1 expressão	0 termos/expressões
Identidade de gênero	0 termos/expressões	14 termos/expressões	2 termos/expressões
Raça	0 termos/expressões	0 termos/expressões	0 termos/expressões
Posicionamento político	0 termos/expressões	0 termos/expressões	4 termos/expressões
Religião	2 termos/expressões	0 termos/expressões	0 termos/expressões
Desumanização	5 termos/expressões	3 termos/expressões	4 termos/expressões
Demérito	3 termos/expressões	6 termos/expressões	35 termos/expressões

Quadro 1 – Classificação das marcas discursivas de violência nas notícias

Fonte: autoria própria.

Nesta análise, é importante fazer algumas observações. A primeira delas é quanto ao valor “0”, no quadro acima, referente às classificações das ofensas. É importante frisar que a análise feita é apenas um recorte e que o fato de não aparecerem certos tipos de comentário na seleção deste *corpus* não significa que não possamos encontrar esses comentários na internet. Por exemplo, não foi encontrada, na análise dos 72 comentários selecionados, nenhuma referência à sexualidade das mulheres feministas (notícia 3); apensar disso, já é de conhecimento de muitos que essas mulheres são recorrentemente chamadas de lésbicas, em tom pejorativo.

Outra ressalva importante é a de que, embora não tenha aparecido nenhuma ofensa explícita que caracterize injúria racial, a atribuição de características negativas à aparência física das mulheres noticiadas foi feita somente a mulheres negras (notícias 1 e 3); quanto à aparência da mulher transgênero, branca, não foi feito nenhum comentário. Com isso, percebe-se um racismo velado, disfarçado de “gosto pessoal”, sendo diluído em termos como “feia” e “bruxa” para atribuir características negativas à aparência de pessoas negras. No entanto, essa “ausência” é um dado importante, pois, como salientam Bauer e Gaskell, “os analistas de

<sup>26</sup> Joaze Bernardino-Costa e Ramón Grosfoguel, “Decolonialidade e perspectiva negra”, in *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, vol. 31, n.º 1, jan./abr. 2016, p. 17.



discurso, ao mesmo tempo em que examinam a maneira como a linguagem é empregada, devem também estar sensíveis àquilo que não é dito – aos silêncios”.<sup>27</sup> Nesse caso, o que não está dito nos dados é que a injúria racial é, entre as modalidades de discurso de ódio *online*, aquela que mais tem tido atenção da mídia atualmente – vejam-se, por exemplo, os casos da apresentadora Maju e da atriz Tais Araújo, alvos de racismo no Brasil – e que, portanto, tem sido mais eficiente quanto às punições aos agressores. É possível, portanto, associar essa ausência de comentários explicitamente racistas no *corpus* desta pesquisa à maior – embora ainda discreta, em termos ideais – eficiência das punições dos casos de injúria racial no Brasil.

Outro ponto que merece destaque na análise do quadro é que ele é importante no sentido de dar um dimensionamento do problema, no entanto, como a pesquisa é de cunho qualitativo, é fundamental fazer uma microanálise dos comentários de cada notícia.

#### 4.1 Notícia 1

A primeira notícia veiculada na página de Facebook do Correio Braziliense data de 21 de maio de 2018 e traz a seguinte manchete: “Elza Soares lança ‘Deus é mulher’; Show chega a Brasília em agosto”. A imagem que acompanha a manchete com o *link* da notícia é uma fotografia atual do rosto de Elza Soares, cantora brasileira, negra, de 81 anos.



Imagem 1 – Captura de tela de título e imagem da notícia 1.

Fonte: <<https://www.facebook.com/correio braziliense/posts/1856786391034349>>. Fotografia de Daryan Dornelles.

Conforme pode ser observado no quadro acima, os comentários dirigidos a Elza Soares nessa notícia pertencem aos seguintes grupos: sanidade mental, idade, aparência física, religião, desumanização e demérito.

O primeiro grupo, sanidade mental, foi aquele que apresentou maior número de termos/expressões violentos, a saber: “esquizofrenia”, “à beira da loucura”, “mais uma louca”, “doida”, “gagá” e “caducando”. Nesse caso, é importante salientar que as categorias sanidade mental e idade estão relacionadas, fazendo referência à senilidade das pessoas idosas, por isso os dois últimos termos fazem parte de ambas categorias.

Em segundo lugar, com 5 termos/expressões, empatam as categorias aparência física – com termos como “feia” e “sapato surrado” – e desumanização – “isso aí”, “essa tia”, “ET”, “bosta” etc. Como já foi citado anteriormente, a ausência de comentários que se enquadrem na categoria raça revela, por outro lado, insultos diluídos nas categorias aparência e desumanização.

27 Martin W. Bauer e George Gaskel (Dir.), *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*, 13.a ed., Petrópolis, Editora Vozes, 2002, p. 252.

Quanto à categoria demérito, são utilizados termos/expressões como “só quer aparecer”, “merda de publicidade” e “coitada” para desmerecer o trabalho de Elza Soares, cantora eleita pela BBC para representar as vozes do milênio em 2000.<sup>28</sup>

As ofensas são dirigidas à cantora – além do simples fato de ela ser uma mulher negra e idosa – por ela criticar dogmas cristãos e promover o empoderamento feminino no seu álbum *Deus é mulher*, como salienta um dos comentários: “Quando satanás não vem aí manda sua secretária pra confundir, destruir, engana toda população nos fins dos tempos a (sic.) de acontecer muita coisa”.

#### 4.2 Notícia 2

A segunda notícia data de 12 de abril de 2018 e traz a seguinte manchete: “PCDF investiga agressão contra mulher trans como tentativa de feminicídio”. A imagem que acompanha a manchete é uma fotografia de parte do vídeo das câmeras de segurança do local onde ocorreu a agressão.

Os insultos dos comentários dirigidos à mulher da notícia 2 se enquadram nas seguintes categorias: identidade de gênero, sexualidade, desumanização e demérito.

A primeira categoria, identidade de gênero, apresenta um total de 14 termos/expressões violentos. Essas expressões podem ser explícitas – como em “homem travestido de mulher”, “nunca vai deixar de ser homem”, “como se fosse mulher”, “essa porra é homem” – ou implícitas, como o uso de aspas em “mulher trans” ou com o uso de determinantes masculinos, reforçando o sexo biológico com o qual a mulher nasceu e com o qual não se identifica – “num travesti”, “o cara”, “tratá-lo como se fosse mulher”, “outro trans”. É importante ressaltar, quanto a esse último caso, que é muito comum encontrar o uso de determinantes masculinos para tratar mulheres transgênero. Esse uso pode, por um lado, ser falta de instrução da pessoa que emprega esses termos – considerando que os estudos de gênero, no que concerne a transgeneridade e a transsexualidade, ainda estão um pouco restritos às pessoas que têm acesso à educação; por outro lado – como foi o caso dos comentários analisados para este trabalho –, eles podem ser usados de forma violenta, não aceitando a identidade de gênero da pessoa trans.

A notícia 2 foi a única que apresentou insulto à sexualidade, mas como um equívoco: o autor do comentário confunde conceitos como sexualidade e identidade de gênero ao colocar que “[o] cara apanhar por gostar de fazer sexo com o órgão excretor é um absurdo. É um direito dele e ninguém pode negar. Agora tratá-lo como se fosse uma mulher também já é demais”. Além disso, o uso da expressão “órgão excretor” em vez de sexo anal, por exemplo, também tem um teor violento.

Quanto à desumanização, foram utilizadas expressões como “essa porra”, “essas aberrações”, e “gente” entre aspas.

A categoria demérito, na notícia 2, faz referência ao enquadramento da agressão como tentativa de feminicídio. Se os autores dos comentários não reconhecem a identidade de gênero da mulher trans, obviamente não reconhecem o caso como feminicídio, o que pode ser revelado em expressões como: “muito menos feminicídio”, “não tem que ser tratado o caso como tentativa de feminicídio”, “achei que feminicídio se aplicasse apenas a seres nascidos com o sexo feminino”.

#### 4.3 Notícia 3

A última notícia analisada data de 8 de março de 2018, Dia Internacional das Mulheres, e tem a seguinte manchete: “Nas ruas por mais direitos, feministas buscam ressignificar o Dia da Mulher”. A imagem que acompanha a manchete mostra um grupo de mulheres – em sua maioria negras – marchando e com cartazes em apoio às causas feministas.

---

<sup>28</sup> BBC BRASIL. Elza Soares, a 'Tina Turner brasileira', faz show em Londres. *BBC Brasil*, São Paulo, 10 nov. 2000. Disponível em: <[https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2000/001110\\_elzasoares.shtml](https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2000/001110_elzasoares.shtml)>. Acesso em: 2 jul. 2018.



Imagem 3 – Captura de tela de título e imagem da notícia 3.

Fonte: <<https://www.facebook.com/correio braziliense/posts/1778707962175526>>. Fotografia de Rovena Rosa.

Este é um caso claro em que o texto da manchete influencia os comentários: ao utilizar o termo “feministas”, em vez de “mulheres”, evoca-se uma separação entre os dois, como se as feministas fossem outros seres, não mulheres. Dessa forma, há tanto uma divisão entre “mulheres de verdade” e “feministas” quanto uma não identificação de mulheres com o movimento feminista – como evidenciado no uso da *hashtag* “#NãoMeRepresentam” e no comentário “elas me envergonham por ser mulher”. Nos comentários dessa notícia, o número de homens e mulheres comentando a notícia é bem equilibrado – diferentemente do caso das outras duas notícias, em que homens encabeçam a maioria dos comentários.

As mulheres dessa notícia, as feministas, receberam o maior número de insultos – quando comparado ao número das notícias anteriores – e com maior número de categorias, talvez devido ao fato de a notícia ter sido publicada no Dia Internacional da Mulher, ganhando mais visibilidade.

Quanto à categoria sanidade mental, termos e expressões como “retardadas”, “só louca pra brigar por besteira” e “deveriam ser internadas essas loucas” são usados para justificar o fato de as mulheres ocuparem as ruas exigindo direitos que os autores dos comentários reconhecem como privilégios. Isso pode ser visto em frases como “[a]s feministas não querem direitos (...), elas querem privilégios, querem ser melhores que os homens”, que estão classificadas na categoria demérito, que será tratada mais adiante.

A categoria aparência física possui um número considerável de insultos, com termos como “bruxas”, “povinho feio”, “povo deteriorado e feio”, “só gente esquisita”, “uma mulher se esforçando pra ser mais feia que a outra” e “mimizentas do suvaco cabeludo e do grelo duro”. Os comentários feitos à aparência das feministas fazem referência a uma imagem desse grupo que foi construída no senso comum de que feministas não performam a feminilidade, como é evidenciado em termos como “suvaco cabeludo”. Além disso, vale lembrar que as mulheres da foto são negras e, como não aparece referência direta a injúria racial, pode-se considerar que o racismo aparece diluído em comentários sobre a aparência das mulheres da foto.

Essa notícia é a única que apresenta comentários que se encaixam na categoria personalidade, com expressões como “amargas”, “carentes”, “desprezíveis” e “mimadas”. Também é a única na categoria posicionamento político, justamente por serem militantes e lutarem por romper a hegemonia da classe dominante, notadamente patriarcal, misógina, branca e heteronormativa. Os termos usados como insultos nessa categoria são, por exemplo, “proselitismo político vagabundo”, “povinho de esquerda”, “esquerdosas” e “feminazi” (uma junção de feminista com nazista).

Como foi dito anteriormente, não apareceu nenhuma ofensa quanto à sexualidade das mulheres da notícia 3, mas apareceram insultos da categoria identidade de gênero, tais como “[f]eminista é mulher que quer ser homem” e “colocaram um monte de homens de peruca”.

Como nas outras duas notícias, esta também apresenta comentários com traços de desumanização, o que pode ser revelado em termos como “[n]ão vejo mulheres na foto, apenas feministas”, “são nem gente”, “não são mulheres de verdade” e “porcas doentes”.

A última categoria, demérito, é a que apresenta maior quantidade de insultos, contando com 35 termos/expressões, em contraste com 3 da primeira notícia e 6 da segunda. Nessa categoria, a luta das

mulheres feministas é questionada e diminuída a “bizarrices” e “papagaiadas”. Além disso, nessa categoria, as pessoas reforçam o lugar de recato imposto à mulher, oferecendo às feministas “uma trouxa de roupa” e “mais louça pra (sic.) lavar”. Entre expressões usadas para desmerecer o movimento feminista, encontram-se: “estão longe de saber o que é lutar pelo bem-estar de uma mulher”, “só querem fazer bizarrices e chamar atenção”, “[o] que o feminismo conseguiu nos últimos anos?”, “vão procurar o que fazer essas bando de desocupadas”, “essas baderneira fazendo tumulto”, entre outras.

Além disso, há, em muitos comentários, uma congratulação às “mulheres de verdade” – que são aquelas que ocupam os papéis de gênero tradicionais, estando submissas ao homem e no recato do lar – pelo Dia Internacional da Mulher acompanhada dos insultos às feministas.

## 5 Considerações finais

A partir da análise dos comentários mencionados, constatou-se que não são somente homens que dirigem insultos às mulheres na internet – o que ficou claro principalmente na análise dos comentários da última notícia, em que uma quantidade significativa de mulheres, por não se identificarem com a luta das feministas, dirigiam-lhes ofensas tão absurdas quanto as proferidas pelos homens.

Outra informação importante que foi levantada, como mencionou-se anteriormente, foi a ausência de termos explícitos que se encaixassem na categoria raça, configurando como injúria racial. No entanto, conforme já explicado, essa ausência não é casual, mas socialmente motivada: há uma punição mais eficiente aos casos de injúria racial na internet em relação ao discurso de ódio *online* contra as mulheres.

Pôde-se perceber, também, a criação de imagens opostas nos comentários dos agressores, isto é, atribuíam características positivas àqueles com os quais se identificavam e negativas ao outro. Na primeira notícia, a imagem positiva era referente aos cristãos, já a imagem negativa era atribuída a Elza Soares, intérprete do álbum *Deus é mulher*. Na notícia 2, as características positivas eram relacionadas às pessoas cisgênero; as negativas, às pessoas transgênero. Na notícia 3, as características positivas eram atribuídas àquelas que os agressores chamaram de “mulheres de verdade” – dando-lhes congratulações e usando termos como “guerreiras”, “dignidade”, “elas sim” – em oposição às feministas, taxadas de “bruxas” e mulheres que “querem ser como os homens”.

Além disso, nessa análise, percebeu-se uma relação conflituosa, indicando sinais de uma mudança discursiva (e social, ainda que embrionária): os comentários – enquanto modalidade do discurso *online* – tanto reproduzem estereótipos de gênero, como figura no discurso dos agressores, quanto lutam para romper padrões hegemônicos – é o caso das respostas a esses comentários agressivos. Essas respostas, muitas vezes, explicitam as marcas de violência utilizadas nos discursos dos autores dos comentários; no entanto, muitas vezes também essas respostas utilizam marcas discursivas tão violentas quanto as do discurso de ódio ao qual se opõem – isto é, quando são opressores dos opressores.<sup>29</sup>

Nesse sentido, faz-se necessária – e urgente – uma educação emancipadora que promova a problematização de gêneros textuais e sociais nas práticas escolares, com o intuito de romper com os papéis de gênero tradicionais – que silenciam as mulheres – e de fornecer caminhos para uma tomada de consciência linguística – no que tange aos gêneros textuais, sobretudo os comentários – e de seus papéis de sujeito – em relação aos gêneros sociais.

---

29 Paulo Freire, *Pedagogia do Oprimido*, 17.a ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.

## Mirta de Hilda Hilst: Violência e invisibilidade feminina no “Mundo das Letras”

Matteo Gigante

“Leiam-me não me deixem morrer”<sup>1</sup>, impetrava insistentemente com seu cálam Hilda Hilst, retomando os versos de Edna St. Vincent Millay. O desejo de imortalidade da escritora, procurado através da sua arte, parece hoje concretizar-se constatando a sua presença, lúcida e polémica, ao lado dos escritores brasileiros mais consagrados.

Neste sentido, em 2018 a obra hilstiana foi finalmente homenageada no Festival Literário Internacional de Paraty, tendo sido os seus livros os mais vendidos na feira.<sup>2</sup>

Apesar do seu sucesso póstumo, ao longo da sua vida, a escritora lamentou constantemente a negligência do grande público, da crítica e dos editores em relação à sua obra. Como explicado por Alcir Pécora, a herança intelectual hilstiana consta de formidáveis criações literárias recolhidas em mais de quarenta livros, explorando diferentes géneros como a Poesia, o Teatro, a Prosa de Ficção e a Crónica.<sup>3</sup> Na escrita hilstiana todos estes géneros literários apresentam-se intercalados e fundidos num “exercício de estilo” que supera as categorias convencionais do género. O Professor Pécora denomina este ecletismo estilístico “anarquia dos géneros”.<sup>4</sup> Assim, aproveitando com ironia a sua fama de hermética, Hilst conseguiu traduzir literariamente elementos ontológicos e questionamentos de tipo metafísico, destacando a condição feminina e o tartufismo da sociedade contemporânea.

Neste sentido, na sua posição permanentemente polémica, apesar de ter sido prestigiada por numerosos prémios, a escritora lamentava a falta de atenção dispensada à sua obra. No entanto, segundo quanto enfatizado por Alva Martínez Teixeira, durante a sua vida, a autora despertou a atenção da imprensa. Contudo, Teixeira admite que “[o] que a escritora não teve foi uma crítica académica regular nem unânime – longe do consenso, o exercício crítico conglera aproximações desqualificadoras, ponderadas e hiperbólicas [...]”.<sup>5</sup>

Portanto, resumindo possíveis problematizações, concordamos com o facto de que as complicações relativas à receção da obra hilstiana, provocadas principalmente por questões mercadológicas e de limitada distribuição, motivaram-se, entre outras razões, pela atitude rebelde e irreverente da autora, pela exploração de temas socialmente incómodos (principalmente durante a ditadura), bem como pelo uso de uma linguagem complexa e alta, fruto da sua formação cultural privilegiada.<sup>6</sup> Efetivamente, a escritora, que nasceu em Jaú, no interior paulista, em 1930, desde a meninez, assemelhou-se às características descritas no seu mapa astral, entregue em 1937:

Possui espírito rebelde, obstinado, não admite conselho, é arrogante e de difícil acesso, amando a luta até o ponto de provocá-la só para ter o prazer de vencer. Demorada em excitar-se, como em apaziguar-se, guarda por muito tempo rancores, e é de difícil reconciliação.<sup>7</sup>

---

1 Cristiano Diniz (org.), *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*, São Paulo, Biblioteca Azul – Globo, 2013, p. 29.

2 Cauê Muraro, “Hilda Hilst é a autora mais vendida da Flip 2018 e Djamilia Ribeiro tem dois livros no pódio; veja o 'top ten'”, *Globo*, Paraty, 29 de julho de 2018, (versão eletrónica consultada a 29 de maio de 2019 em <https://g1.globo.com/pop-arte/flip/2018/noticia/2018/07/29/hilda-hilst-e-a-autora-mais-vendida-da-flip-2018-e-djamila-ribeiro-tem-dois-livros-no-podio-veja-o-top-ten.ghtml>).

3 Alcir Pécora (org.), *Por que ler Hilda Hilst*, São Paulo, Globo, 2010, p. 8.

4 *Ibidem*, p. 10.

5 Alva Martínez Teixeira, *A obra literária de Hilda Hilst e a categoria do obsceno – Entre a convenção e a transgressão: o erótico- pornográfico, o social e o espiritual*, Tese de Doutoramento apresentada à Universidade da Coruña pela “Faculdade de Filologia”, 2010, p. 50. (versão eletrónica consultada a 29 de maio de 2019 em [https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/7341/A%20obra%20liter%20de%20Hilda%20Hilst%20e%20a%20categoria%20do%20obsceno%20\(Alva%20Mtz.%20Teixeiro\).pdf;jsessionid=E12489E642FFF108E16337CF37603FF3?sequence=2](https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/7341/A%20obra%20liter%20de%20Hilda%20Hilst%20e%20a%20categoria%20do%20obsceno%20(Alva%20Mtz.%20Teixeiro).pdf;jsessionid=E12489E642FFF108E16337CF37603FF3?sequence=2)).

6 Cf. Matteo Gigante, *Hilda Hilst e a “obscena lucidez”: entre receção e repressão*, Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de Lisboa pela Faculdade de Letras, 2017, pp. 17-19. (versão eletrónica consultada a 29 de maio de 2019 em [http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/27250/1/ulfl228109\\_tm.pdf](http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/27250/1/ulfl228109_tm.pdf)).

7 Cristiano Diniz (org.), *Op. Cit.*, p. 95.

De família abastada, fruto do conúbio entre o rico fazendeiro Apolônio de Almeida Prado Hilst e a imigrante Bedecilda Vaz Cardoso, oriunda do Porto (Portugal),<sup>8</sup> Hilst recebeu uma educação profundamente católica. Assim, em vista da esquizofrenia do pai, escritor iluminado e progressista, internado num manicômio, a pequena Hilst é inscrita como aluna interna no Colégio Santa Marcelina de São Paulo, gerido por freiras.<sup>9</sup> Desde o colégio, Hilst apresenta-se como uma brilhante aluna, educadamente rebelde, recusando os dogmas e chegando a questionar os preceitos católicos. Numa entrevista a autora refere um acontecimento da sua infância no Santa Marcelina:

Quando eu tinha uns nove anos, encontrei uns livros de minha mãe, incrivelmente bonitos, muito bem encapados, gordos, grandes, e eu queria sempre coisas que fossem difíceis de destrinchar. Era a teoria do Darwin, em dois volumes enormes! E eu levei-os para o colégio pela beleza da encadernação e lá as freiras me tomaram os livros imediatamente, “mas que é isso, Darwin na mão dessa menina tonta” (risos). Então era assim, uma vontade de ficar especulando a respeito de tudo. Estudando o catecismo, na aula de religião, eu queria entender os porquês. Há um trecho de *O Unicórnio*, em que eu digo: ‘Irmã, o que quer dizer virgem no parto, antes do parto e depois do parto? O que é virgem? O que é parto? O que é antes e depois de tudo isso? Isso é para decorar, decore e pronto’.<sup>10</sup>

Interessada pela arte e pelo conhecimento e inspirada pelo pai escritor, precocemente afastado, Hilst começa desde cedo a dedicar-se à leitura e à escrita.<sup>11</sup> Assim, após frequentar o Colégio Presbiteriano Mackenzie,<sup>12</sup> consegue formar-se em Direito na Universidade de São Paulo, desistindo da advocacia para entregar-se plenamente à Literatura.<sup>13</sup> Portanto, em 1966 decide retirar-se da frenética vida da capital paulista mudando-se para Campinas, cidade do interior onde edificará a Casa do Sol, morada de reflexão e de criação da artista,<sup>14</sup> que explicou a sua escolha de isolamento com tais palavras:

O importante é que aprendi a necessidade decisiva que cada um de nós tem de meditar profundamente sem mentiras, sem coação, sem censuras. É necessária distância para se conhecer melhor o próximo, o outro. De perto, como eu estava, era muito difícil. [...] devemos pensar — e repensar sobre nós mesmos, para tentarmos tolerar uns aos outros melhor.<sup>15</sup>

Nesta vereda, a escritora transformou desde cedo a sua residência num “asilo da flora e da fauna perseguida”<sup>16</sup> hospedando, além de numerosos cachorros abandonados, artistas de diferentes áreas, atormentados pela censura e pela repressão política da ditadura militar.

Por outro lado, cedendo às pressões familiares, Hilst casa-se em 1968 com o artista plástico Dante Casarini, propondo-lhe um relacionamento aberto. Efetivamente, a escritora era uma mulher emancipada, provocando polémicas no contexto social moralista rural.<sup>17</sup>

Nesse contexto bucólico, *locus amoenus* que a escritora denominava “torre de capim”,<sup>18</sup> Hilst dedicou a vida à sua produção artística que, como visto, foi muito conspícua. Contudo, como anteriormente referido, Hilst polemizou repetidamente com o mercado editorial, que, segundo a autora, levaria os escritores à miséria. Nas suas polémicas afirmações, a escritora empregou uma linguagem extremamente provocatória, tentando sacudir um panorama cultural do qual se via injustamente ostracizada. Por exemplo, durante uma entrevista afirmou: “[e]stamos todos à venda, os escritores, nesta terra [...] onde a palavra vale menos que um gato putrefato, onde um poema no jornal serve só para uma eventual escarrada, onde um livro só é lido se for uma pulha rábula, ou se for um guia pra tua melhor trepada”.<sup>19</sup>

---

8 Laura Folgueira e Luisa Destri, *Eu e não outra: a vida intensa de Hilda Hilst*, São Paulo, Tordesilhas, 2018, p. 22.

9 Enciclopédia Itaú Cultural, “Hilda Hilst (29-09-2017)”, <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3170/hilda-hilst> (consultado a 29 de maio de 2019).

10 Cristiano Diniz (org.), *Op. Cit.*, pp. 87-88.

11 Cf. Matteo Gigante, *Op. Cit.*, pp. 17 - 19.

12 Laura Folgueira e Luisa Destri, *Op. Cit.*, p. 34.

13 *Ibidem*, p. 44.

14 Cf. Matteo Gigante, *Op. Cit.*, p. 24.

15 Cristiano Diniz (org.), *Op. Cit.*, p. 49.

16 Cf. Matteo Gigante, *Op. Cit.*, p. 31.

17 *Ibidem*, pp. 20-30.

18 Cristiano Diniz (org.), *Op. Cit.*, p. 150.

19 Hilda Hilst, “Galopando insana pela casa”, in \_\_\_\_\_. *Cascos & carícias & outras crônicas*, São Paulo, Globo, 2013, p. 203.

Constante na sua contestação, a autora chegou a declarar que “[o]s editores não aceitam o autor pensando, o autor brasileiro não pode pensar”<sup>20</sup>. Além do mais, se este ‘escritor pensante’ for de gênero feminino, segundo Hilst duplicar-se-ia o ‘pecado’:

Existe um grande preconceito contra a mulher escritora. Você não pode ser boa demais, não pode ter uma excelência muito grande. Se você tem essa excelência e ainda por cima é mulher, *eles* detestam e te cortam. Você tem que ser mediano e, se for mulher, só faltam te cuspir na cara. Há anos a Heloneida Studart me disse: “Hilda, se você fosse um homem, escrevendo a prosa que você escreve, você seria conhecida no país inteiro”.<sup>21</sup>

Efetivamente, em 1952, no início da sua produção artística, a autora é questionada por Alcântara Silveira acerca da existência de uma escrita feminina respondendo “[a] poesia feminina existe, mas nem sempre é de autoria masculina”.<sup>22</sup> Com esta provocação, como explicará mais adiante, a escritora, que se autodefinia poeta antes que poetisa, cogitou:

A ideia que tenho quando digo “poesia feminina” é de pieguice, porque as mulheres quase sempre são “derramadas” e de uma suavidade irritante quando escrevem poemas. Já a poesia de Cecília Meirelles, por exemplo, não pode ser chamada de feminina, porque ela é forte e potente. Cecília nunca poderá ser chamada de poetisa, mas sim poeta. No meu primeiro livro talvez eu tenha exagerado na minha meiguice... mas não digo como Reinaldo Bairão: “Os melhores momentos poéticos de Hilda Hilst são aqueles em que ela mais foge de sua acabrunhante feminilidade”.<sup>23</sup>

Dessarte, além das discussões acerca da literatura feminina – nas quais problematiza, questiona e subverte as expectativas de gênero relacionadas com as mulheres e consolidadas na tradição literária –, Hilda revela o seu comprometimento com uma Literatura “essencial”, capaz de traduzir as inquietações do gênero humano. Portanto, numa entrevista a Pedroso, Hilst define a sua ideia de compromisso pessoal entre o poeta e a sociedade afirmando:

Deverá ser absoluto. Ao poeta é necessário o conhecimento secreto das coisas. É necessário perder-se muitas vezes para emergir depois, clarividente e exato. É necessário os muitos adeuses, as prolongadas esperas, o despojar-se. O poeta é um mutilante, um devorador. Social ou não, hermética ou não, a poesia é válida pela comunicação que encerra, pela coletividade que o poeta traz dentro de si. Descobri-la é encontrar o entendimento, a emoção como uma forma precisa das inquietações comuns. E para tal é preciso sentir, sofrer, refletir. A aspiração do poeta é ter sobre si mesmo todo o peso da humanidade. E não será tudo isso um compromisso pessoal absoluto?.<sup>24</sup>

Neste sentido, esta proposta literária engajou-se com a vontade de procurar o autoconhecimento e o conhecimento do próximo, transpondo as sensações do ser e estar no mundo como poeta, ou seja, como ser humano que carrega em si as angústias do mundo:

Considero a prosa muito difícil, porque não acho que a história seja importante na literatura atual. Acho que hoje é importante a emoção, todo o traçado de emoção que você pode passar para o outro. A minha vontade sempre é de fazer uma radiografia da emoção, [...] o importante é você descrever todas as suas máscaras, todo o percurso de uma máscara em pouquíssimo tempo, como ela pode se modificar. [...] É esse caminho da emoção mais profunda do homem, todo esse desacerto consigo mesmo, através do amor, da fantasia, da razão, em todos os níveis, a pura emoção, é isso que eu quero. E a história, os roteiros, aquela coisa: – “Bom dia, Dona Maria. – Como vai? – A tarde era clara. O farfalhar das folhas. Os passarelhos” – nada disso acho importante mais, hoje em dia, porque tudo já foi dito muito lindamente por várias pessoas. O importante é essa descoberta final, íntima, desesperada, definitiva. Esse caminho do homem, às vezes, para o nada, às vezes em direção a Deus. Mas é, principalmente, a radiografia de um percurso. É isso que eu quero fazer e é isso que eu sei que fiz.<sup>25</sup>

---

20 Caio Fernando Abreu, “A festa erótica de HH”, in Hilda Hilst, *Pornô Chic*, São Paulo, Globo, 2014, p. 262.

21 *Ibidem*, p. 259.

22 Cristiano Diniz (org.), *Op. Cit.*, p. 22.

23 *Ibidem*, p. 22.

24 Bráulio Pedroso, “Hilda Hilst e a poética”, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano V, n. 242, 5 de agosto de 1961, p. 6, *apud* Cristiano Diniz, “*Paris era bom quando eu @#!*”: uma seleção de entrevistas e depoimentos de Hilda Hilst, Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Estadual de Campinas pelo Instituto de Estudos da Linguagem, 2012, pp. 38-39.

25 Cristiano Diniz (org.), *Op. Cit.*, p. 125.

Portanto, ao ver a sua obra desconsiderada, Hilst desenvolve, como já parcialmente mencionado, uma crítica ao mundo da produção artística que se transpõe na sua irreverência em relação ao mercado editorial. Assim, a escritora não se eximiu de ironizar sobre Massao Ohno, o seu editor mais fiel, que, a seu ver, carecia na distribuição dos seus livros declarando: “[t]enho uma tese de que ele os coleciona em baixo da cama. Não me pergunte para quê. Parece que ele não quer que ninguém me leia. Jamais encontro meus livros em livrarias, só em sebos, ao lado daqueles autores mortos”.<sup>26</sup> Na mesma linha de sentido, nas crônicas, publicadas na última fase da sua produção literária, a autora voltará a satirizar sobre a vida precária do escritor na sociedade contemporânea escrevendo: “[a]ndo procurando um Mecenaz, mas acho que só houve aquele, o primeiro. Um amigo meu, muito rico, diz que artista não precisa de dinheiro, que quanto mais pobre, melhor a obra. Verdade, logo se matam. A obra fica”.<sup>27</sup> Assim, continuando a criticar o descaso pelo qual os escritores, geralmente, são reconhecidos postumamente a autora ironiza: “[p]arece que os críticos adoram escritor morto. Você tem que morrer pra ser lembrado. Eu até propus a Lygia Fagundes Telles: ‘Você atira em mim e eu atiro em você’. Pode ser que assim falem da gente”.<sup>28</sup> Contudo, apesar dos exíguos lucros provenientes dos direitos autorais que impossibilitavam a subsistência da escritora, Hilst ministrou numerosas palestras, tendo participado do “Programa do Artista Residente” da UNICAMP. A Universidade de Campinas, que atualmente detém, no Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio (CEDAE), um arquivo com o seu espólio, é hoje um ponto de referência para os estudiosos hilstianos, tendo apoiado a produção artística da escritora,<sup>29</sup> que chegou a considerar:

Tenho sobrevivido nos últimos anos graças à Unicamp. A Unicamp tem sido a minha mãe, com o projeto “Escritor Residente”. Não sei se é a única, mas sei que foi a primeira universidade brasileira que fez esse projeto. A universidade deveria ajudar mais o escritor brasileiro.<sup>30</sup>

Portanto, apesar da sua total dedicação à arte e da sua importante obra, Hilst, por sua grande mágoa, permanecia desconhecida ao público médio que, como constatado por Nelly Novaes Coelho numa entrevista à autora, na verdade: “não está sintonizado na faixa do pensar. O pensar para além da epiderme, o pensar além dos limites em que nós temos que viver o dia a dia que é tão importante”.<sup>31</sup> Assim, a Literatura seria vista pelo grande público da sociedade das massas, principalmente como um *divertissement*, um elemento de distração para fugir da rotina. Neste sentido, Hilda confessava:

Tive um certo ressentimento de não ser lida, porque quando comecei a escrever ficção, senti que minha prosa era um passo à frente. Aí com os outros livros, fui entendendo melhor o que acontecia. O tipo de problemas que eu levantava, as pessoas não queriam pensar neles. As pessoas estão lá, vivendo sua vida bem arrumada, com filhos, compromissos – e de repente venho eu e começo a fazer várias perguntas inquietantes. Kierkegaard dizia: “viver é sentir-se perdido”. Por que eu não posso dizer isso hoje?.<sup>32</sup>

Dessarte, em vista da sua já mencionada desilusão em relação à recepção das suas publicações, de 1992 até 1995, a já idosa escritora, aproveitou a oportunidade de chegar ao leitor por meio da crônica, publicando uma coluna semanal no jornal *Correio Popular* de Campinas. Esta experiência, começada para obtemperar a uma necessidade económica, transformou-se numa tarefa deleitosa. O jornal era um excelente meio para divulgar uma parte da sua obra anterior e de alcançar o grande público com o qual a autora entretenceu um debate intenso e às vezes um conflito animado.<sup>33</sup> Como analisado por Alcir Pécora:

Às segundas ou aos domingos, a crônica de Hilda não passava despercebida. Para alguns poucos, suponho que se tratava de razão suficiente para comprar o jornal; para outros, era motivo para os mais veementes protestos contra

---

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 159.

<sup>27</sup> Hilda Hilst, “O arquiteto dessas armadilhas”, in \_\_\_\_\_, *Cascos & carícias & outras crônicas*, São Paulo, Globo, 2013, p. 120

<sup>28</sup> Caio Fernando Abreu, *Op. Cit.*, p. 259.

<sup>29</sup> Laura Figueira e Luisa Destri, *Op. Cit.*, pp. 146-151.

<sup>30</sup> Caio Fernando Abreu, *Op. Cit.*, p. 260.

<sup>31</sup> Cristiano Diniz (org.), *Op. Cit.*, p. 135.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>33</sup> *Ibidem*, pp. 175-176. Cf. Matteo Gigante, *Op. Cit.*, pp. 92-105.



sua linguagem desbocada, à qual não faltava o calão [...]. Certo é que não havia meio de frear a liberdade da imaginação de Hilda Hilst pelo chamado à responsabilidade do senso comum.<sup>34</sup>

Como visto anteriormente, a escritora, mulher libertária e rebelde, que propunha a anticensura em contraposição à autocensura,<sup>35</sup> via a Literatura como um instrumento de emancipação, de libertação e de (auto)conhecimento. Neste sentido, a autora ponderou que:

Existem determinados caminhos que podem reposicionar o homem. Um desses é o da pesquisa científica. Outro o da filosofia metafísica, e o meu é, sobretudo, a literatura – meu meio de expressão (não sou pianista e nem pintora), porque é através dela que você pode se conhecer a si mesmo. Ora, só se conhecendo a si mesmo é que você pode conhecer e reconhecer o próximo, o Outro.<sup>36</sup>

Portanto, principalmente nesta fase da sua produção literária, reparamos na emergência de um diálogo e de um debate, que Hilst entretém com os próprios leitores. Efetivamente, a linguagem da autora e a exposição de temas socialmente silenciados causaram numerosas reações por parte do público do jornal. O leitor médio do jornal, de facto, pertencia à conservadora burguesia rural do interior paulista que a autora provocava com sagacidade recebendo cartas de protesto e indignação, publicadas na mesma coluna.<sup>37</sup>

Este diálogo estava vinculado à vontade de despertar o leitor, levando-o ao autoconhecimento e a refletir sobre a realidade. Hilst argumenta acerca desta prerrogativa literária de forma explícita chegando a questionar a sua pertinência, em vista da resposta recebida por parte de uma parcela do público. Portanto, para a poeta o papel da Literatura:

É mostrar ao outro que ele pode desvendar o seu “eu” desconhecido; é proporcionar ao outro o “autoconhecimento”, uma compreensão definitiva de si mesmo, com suas potencialidades, falhas e virtudes. [...] eticamente algum escritor, alguma pessoa pode assumir a tremenda responsabilidade de romper os limites que o outro aceitou, ou porque lhe foram impostos de fora ou porque ele se arrumou diante dessa conciliação com a opressão externa e o condicionamento interno de que foi vítima? Revelar ao outro que ele pode ser muito mais e pode ser ele mesmo com uma liberdade total de qualquer tipo de repressão política, econômica, sexual, religiosa, psicológica etc., eu me pergunto, não pode levar uma pessoa à morte, à loucura sem retorno? [...] Talvez algumas queiram [libertar-se], mas poderão aguentar a sua nova condição? Que direito tenho eu de interferir na sua vida burguesa, arrumadinha, na qual, bem ou mal, ela sobrevive? É uma questão eminentemente ética!<sup>38</sup>

Por outro lado, como já enfatizado, um dos grandes propósitos do engajamento intelectual de Hilst, particularmente nessa última fase como cronista, foi comunicar com o leitor, informá-lo, sensibilizá-lo e persuadi-lo na esperança de que alguém – talvez Deus? – devolvesse a alma ao “Homem do nosso tempo”,<sup>39</sup> fundamentalmente alienado.

Esta alienação vincula-se, segundo Hilst, à constante fuga desta entidade metafísica à qual não consegue atribuir um nome, uma entidade que, em contrapartida, se revela em histórias humanas que merecem e precisam ser narradas.

Neste sentido, consideramos exemplar a crónica “Mirta”, publicada no domingo 4 de setembro de 1994, na secção cultural do *Correio Popular*, e posteriormente recolhida no livro *Cascos & carícias e outras crônicas*. Esta crónica, que se apresenta como um breve conto, sugere múltiplas possibilidades hermenêuticas. Efetivamente esta obra foi anteriormente analisada, numa diferente perspectiva, em outro ensaio crítico da nossa autoria.<sup>40</sup> No entanto, no presente artigo, escolhemos interpretar certas passagens salientes deste conto, que trazem à tona algumas teorias apresentadas por Pierre Bourdieu no ensaio *A dominação masculina*.

Antes de tudo, do ponto de vista estilístico, cabe constatar que, como em vários exemplos da escrita hilstiana, nesta crónica são intercaladas expressões da linguagem popular e da cultura oral com um registo linguístico culto, áulico, próprio da linguagem literária. Além disso, na narrativa, a prosa literária mistura-se

---

34 Alcir Pécora, “Hilda Menor: Teatro e crónica”, in Susanna Busato et alii (orgs.), *Em torno de Hilda Hilst*, São Paulo, Editora Unesp, 2015, p. 24.

35 Cristiano Diniz (org.), *Op. Cit.*, p. 133.

36 *Ibidem*, p. 53.

37 Algumas destas cartas foram apresentadas e analisadas em: Matteo Gigante, *Op. Cit.*

38 *Ibidem*, p. 57.

39 Hilda Hilst, “A alma de volta”, in \_\_\_\_, *Op. Cit.*, p. 30.

40 Cf. Matteo Gigante, “Mirta: eu quero ser sua estória”, in Cristiano Diniz e Mariana Paiva, *Hilda Hilst, tu mesma infinita*, Bragança Paulista (SP), Margem da Palavra (no prelo).

à poesia, deixando outrossim espaço para o discurso direto, com revisitações linguísticas que fogem da ortografia tradicional.<sup>41</sup> De facto, na sua produção literária, a autora não repudiava nem sequer o emprego do calão e do palavrão, que definia “solecismo da alma”.<sup>42</sup>

A protagonista da narrativa, Mirta, é uma jovem moradora de Saco de Cima, uma localidade situada às margens de um hipotético bairro chamado Fundó. Podemos deduzir que Mirta residiria numa localidade periférica e remota enquanto o nome do local, fictício, evoca a palavra de origem africana *cafundó* que, segundo o dicionário *Priberam*, indica um: “[l]ugar ermo ou de acesso difícil”.<sup>43</sup> Desde o início do conto, Mirta é definida pela voz narradora como “a prostituta loira do Bairro do Fundó”.<sup>44</sup>

Assim, como reiterado na narrativa, Mirta sustentava-se através da prática do meretrício, recebendo em troca dinheiro e alimentos. A voz do narrador, desperta a atenção do leitor pelo uso de uma linguagem ostensivamente falocêntrica.

Efetivamente, desde o momento da descrição inicial a mulher é rebaixada pela voz do narrador que emprega adjetivos como: “brancona, leitosa, loira e pequenina”.<sup>45</sup> Segundo Maria Luísa Leão (2015, p. 4), o aumentativo “leitosa” deve atribuir-se aos seus seios que “seriam usados pelos clientes como fonte de libido e satisfação”.<sup>46</sup> Na frase justaposta à descrição, segue a apreciação “[d]ava quase pra levar no bolso”,<sup>47</sup> que remete novamente para a sua pequenez. Continuando nessa linha de sentido, na descrição Mirta é comparada a um “biscoito”,<sup>48</sup> metáfora pela qual a mulher é associada a um alimento ‘doce’ e apetitoso.<sup>49</sup>

Desde a descrição inicial constatamos uma inferiorização da protagonista que é descrita como pequena, infantilizada e objetificada. Como analisado por Pierre Bourdieu, a menorização das mulheres faz parte das relações de dominação e da violência simbólica.

Neste sentido, como afirmado pelo estudioso a relação de dominação no sistema patriarcal, do qual o “ser social é produto”,<sup>50</sup> é composta por esquemas de oposição hegemónicos, dicotómicos e naturalizados. Nessa hierarquia, encontramos adjetivos antónimos como alto/baixo, masculino/ feminino etc. Além disso, Mirta é vítima de uma série de violências sociais entre as quais a dependência simbólica que Bourdieu define nestes termos:

A dominação masculina, que constitui as mulheres em objectos simbólicos, cujo ser (*esse*) é um ser-percebido (*percipi*), tem por efeito colocá-las num estado permanente de insegurança corporal ou, melhor, de dependência simbólica: existem antes do mais por e para o olhar dos outros, quer dizer enquanto objectos acolhedores, atraentes, disponíveis. Espera-se delas que sejam “femininas”, quer dizer sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, reservadas, senão apagadas. E a pretensa “feminidade” não é muitas vezes mais que uma forma de complacência perante as expectativas masculinas, reais ou supostas, nomeadamente em matéria de crescimento do ego. Por conseguinte, a relação de dependência perante os outros (e não só perante os homens) tende a tornar-se constitutiva do seu ser. [...] Tendo necessidade do olhar de outrem para se constituírem, são continuamente orientadas na sua prática pela avaliação antecipada da cotação que a sua aparência corporal, a sua maneira de manterem o corpo e de o apresentarem [...].<sup>51</sup>

Efetivamente, a narrativa abre-se com os versos em epígrafe: “Quero ficar, quero ficar/ Ainda que/ No teu olhar”.<sup>52</sup> Na mensagem contida nesta estância, extremamente emblemática do decorrer da narrativa condensa-se o apelo da protagonista, à procura de uma leitura de si, alternativa ao cenário de derrelição humana que o mundo lhe proporcionava.

Neste sentido, a jovem Mirta apaixonava-se platonicamente por um misterioso escritor, recém-chegado na comunidade. Numa constante tentativa de cruzar o seu olhar com esse escritor, Mirta começa a espí-lo comentando este fascínio com as outras mulheres do bairro.

41 *Ibidem*.

42 Marisa Raja Gabaglia, “Brincanagens de Hilda Hilst”, *Diário Popular*, São Paulo, 20 de outubro de 1990. Cf. também Matteo Gigante, *Op. Cit.*, p. 103 e \_\_\_\_, *Anexos*, pp. 36-39.

43 *Dicionário Priberam*, “cafundó”, <https://dicionario.priberam.org/cafund%C3%B3> (consultado a 3 de junho de 2019).

44 Hilda Hilst, “Mirta”, in \_\_\_\_, *Op. Cit.*, p. 262.

45 *Ibidem*, p. 262.

46 Maria Luísa Leão, “Mirta, de Hilda Hilst”, *Revista Incelências*, v. 4, n. 1, 2015, p. 2 (versão eletrónica consultada a 3 de junho de 2019 em <http://revistas.cesmac.edu.br/index.php/inceleacias/article/view/282/207>).

47 Hilda Hilst, “Mirta”, in \_\_\_\_, *Op. Cit.*, p. 262.

48 *Ibidem*, p. 262.

49 Cf. Matteo Gigante, in Cristiano Diniz e Mariana Paiva, *Op. Cit.*

50 Pierre Bourdieu, *A Dominação Masculina*, trad. Miguel Serras Pereira, Oeiras, Celta, 1999, pp. 30-31, 55.

51 *Ibidem*, p. 57.

52 Hilda Hilst, “Mirta”, in \_\_\_\_, *Op. Cit.*, p. 262.

O escritor é descrito como “triste” e com “semblante severo”, sendo o seu aspeto parecido com o de um “Cristo” de “olhos verdes”.<sup>53</sup> Mirta revela a sua surpresa e o seu ceticismo em relação à existência de um Cristo de olhos verdes, mesmo assim, coacerva com reavivado ardor a esperança de chegar a cruzar os seus olhos com ele. Como sabemos a cor verde simboliza a esperança enquanto os olhos, desde as alegorias mais antigas da tradição literária, são considerados o espelho da alma.<sup>54</sup> Constantemente entretido na leitura e na escrita, a excentricidade do homem despertava o desconcerto do povo do bairro face aos seus reiterados gritos no coração da noite, implorando ao universo: “preciso de uma história”.<sup>55</sup>

Assim, repleta de curiosidade, a jovem questiona as mulheres do bairro sobre a hipótese de essa ser a sua única invocação recebendo a resposta: “e tu acha pouco? quem é que tem uma estória? tu, por acaso, tem uma?”.<sup>56</sup> Dessarte, as mulheres começaram a debochar a menina, cada vez mais apaixonada. Fazendo uma pergunta retórica irónica acerca da história de Mirta, as vizinhas desqualificam ulteriormente a sua existência, ofendendo-a novamente e demonstrando uma total falta de sororidade e de empatia humana.

Por outro lado, Mirta mostrava-se plenamente fiel aos seus sentimentos, colocando-os em primeiro lugar, almejando ser a história daquele poeta desesperado. Enfeitiçada de paixão, na esperança de cruzar-se com o escritor a fim de ser finalmente representada no “mundo das letras”, Mirta recusa envolver-se com outros homens. Como descrito pela voz do narrador, Mirta, já pequenina, diminui ulteriormente, começando a apresentar as marcas da desnutrição. Diante desse terrível espetáculo da realidade, encontramos também os antigos clientes oferecendo alimentos e dinheiro para a mulher, que se desinteressa de qualquer contingência material em nome da coerência dos seus sentimentos. Em vista da recusa de qualquer proposta, numa linguagem popular, um dos antigos clientes pergunta: “o que é tu qué com o homem, Mirta?”.<sup>57</sup> Interpelada na designação dos seus sonhos, Mirta atreve-se a revelar: “quero ser a estória dele, cara, quero ficar no papel, no livro, no jornal”.<sup>58</sup> A genuína ambição de representação, peleada pela mulher é escarnekida e sancionada, sendo tachada de húbriis ou excesso de orgulho. A existência de Mirta é novamente pisada no rebaixamento e na ridicularização do seu sonho através da frase “pobrezinha, quer ficar estampada”.<sup>59</sup>

Em contrapartida, Mirta continua a confiar no seu sonho de redenção literária, sendo o seu próprio nome, uma homenagem à Literatura. Efetivamente, interpretando a onomástica da personagem constatamos uma possível assonância com a mirra, planta favorita de Hilst,<sup>60</sup> associada à humildade e à religiosidade, extremamente difusa nos cultos gregos e judaico-cristãos. No entanto, o mesmo nome associa-se diretamente à planta de Mirto ou Murta (*Myrtus communis*), arbusto consagrado a Vénus, Deusa do amor e da poesia amorosa.<sup>61</sup> Cingido como coroa por poetas, constatamos a presença do mirto também no canto XXI da *Divina Comédia*, vv. 88-90, onde Dante Alighieri introduz este elemento pela boca do poeta latino Estácio (*Publius Papinius Statius*). Efetivamente, no texto esta personagem do *Purgatório* refere: “Tanto fu dolce mio vocale spirto, / che, tolosano, a sé mi trasse Roma, / Dove mertai le tempie ornar di mirto”,<sup>62</sup> ou, na tradução portuguesa, “Tão doce foi o meu vocal espír’to, / que, tolosano, a si me atraiu Roma, / e mereci a testa ornar de mirto”.<sup>63</sup>

Numa ótica literária, a imagem de Mirta pode interpretar-se como a coroação de um possível resgate de um espírito literário desalentado pelas mazelas da realidade, como uma possível musa, recusada por negligência. Em contrapartida, a realidade terrena apresenta-se como um templo da derrelição. O escritor desanimado é associado a um Cristo que não revela o seu rosto, de costas voltadas para as misérias humanas.<sup>64</sup> A protagonista vítima de uma dependência simbólica não se faz porta-voz da sua própria história esperando uma salvação por parte desse misterioso intelectual à qual atribui uma onnipotência idealizada.

53 *Ibidem*, p. 262.

54 Cf. Matteo Gigante, in Cristiano Diniz e Mariana Paiva, *Op. Cit.*

55 Hilda Hilst, “Mirta”, in \_\_\_\_\_, *Op. Cit.*, p. 262.

56 *Ibidem*, p. 262.

57 *Ibidem*, p. 263.

58 *Ibidem*, p. 263.

59 *Ibidem*, p. 263.

60 Matteo Gigante, in Cristiano Diniz e Mariana Paiva, *Op. Cit.*

61 Alessandra Magistrelli, “Eucalipto e Mirto”, *Treccani: Enciclopedia dei ragazzi*, 2005, [http://www.treccani.it/enciclopedia/eucalipto-e-mirto\\_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/eucalipto-e-mirto_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/) (consultado a 12 de julo de 2019).

62 Dante Alighieri, *A Divina Comédia de Dante Alighieri*, trad. Vasco Graça Moura, Bertrand Editora, Venda Nova, 2000, p. 484.

63 Dante Alighieri, *Op. Cit.*, p. 485.

64 Matteo Gigante, *Op. Cit.*, in Cristiano Diniz e Mariana Paiva, *Op. Cit.*

Assim, desvairada pelas desatenções do convívio humano, Mirta, a musa recusada, sacrifica a própria existência sonhando uma representação literária. No fim da narrativa, a protagonista suicida-se, ingerindo veneno para ratos e expondo o seu corpo exânime na praça pública, carregando na sua barriga um cartaz que faz apelo ao escritor implorando “eu quero ser a sua estória”.<sup>65</sup> Mesmo neste momento, em que o extremo sacrifício da menina consegue atrair as atenções da vizinhança e do almejado escritor, a sua puerilidade e a sua essência são banalizadas, ridicularizadas e inferiorizadas pela conclusão do escritor, que sorrindo responde “que pena, até podia ser, mas ela é tão pequena... Só se for uma estória infantil”.<sup>66</sup>

A crueza desta afirmação de desfecho torna inevitável a traumática constatação da cegueira emotiva da qual o consórcio humano e o mesmo mundo das artes são potencialmente adoentados. A trágica história desta heroína negligenciada é novamente deslegitimada por causa da sua juventude, característica associada à ingenuidade e à falta de experiência em relação ao mundo, enquanto nós leitores, sabemos que a despiedada existência de Mirta não pode ser resumida a uma história infantil, conscientes de que nenhuma criança deveria carregar tamanhas dores. No entanto, a realidade que o escritor e a vizinhança escolheram ignorar apresenta-se na sua obscenidade descrita pelo cálamo hilstiano. Uma obscenidade que se situa na falta de representação e no silenciamento desta mulher tão simbólica.

Aqui, cabe lembrar que a escritora considerava que a verdadeira obscenidade residia nas injustiças do mundo e que uma atitude genuinamente obscena era ignorar tudo isso. Portanto, na sua escrita, redigida numa morada afastada, definida ironicamente “torre de capim”, a autora nunca conseguiu estranhar-se totalmente da realidade. Assim, retomando as palavras de Flaubert a escritora declarava: “[e]u sempre quis viver numa torre de marfim, mas uma maré de merda está a bater nas paredes, a fim de derrubá-las”.<sup>67</sup>

Dessarte, nesta mesma fase literária, comentando com os leitores a natureza intelectual das suas crônicas, a autora ironiza sobre uma possível transmutação da sua vocação artística num simples *divertissement* desgajado:

Uma das coisas que mais me chateiam nisso de escrever crônicas é a quase obrigação de ser sempre para cima, vivaz, alegrinha, ou então estar sempre em dia, na crista, notícias cintilantes... Ser sempre interessante como se todos fossem inteligentíssimos, profundos, finos, cultos, delicados...<sup>68</sup>

Nesta provocação, várias vezes manifestada ao longo da sua última fase literária, a autora finge compactuar com um sistema artístico- mercadológico que transforma a arte em mera distração e em refúgio do culto ao hedonismo e à boçalidade do mundo contemporâneo:

E se eu ficar lúdica, pastosa, permissiva, sonora, casta e contundente e não disser mais nada congruente, se eu ficar esmolando pelas ruas, lúcida espirocando, se eu levitar enquanto sobre o meu texto tu flutuas, se eu disser que aos cinco anos de idade aquela prodigiosa Simone Weil (informe-se) sentindo frio depois do banho disse ao seu próprio corpo e diante da perplexa mãezinha: “Tu tremes, carcaça?”, o que tu sentirias? O que é o insólito, o imponderável, o hórrido? O que é ser feito de carne, hem gente? O que quer dizer coisa, pensar, acontecer? Como é o teu tempo? O que é o Tempo? E antes e depois? É obsceno dizer pústula? E salário mínimo, também? E fruta? E maçã, com aquele rego no meio? E boca? E fome? E fora de cena, é obsceno ficar? [...].<sup>69</sup>

Como reparamos, nas crônicas publicadas no *Correio Popular*, Hilst provoca e responde veementemente às críticas de uma parte do público que, nas páginas do jornal, repreenderam a liberdade intelectual da escritora tentando rebaixá-la com supostos insultos:

Essa modesta articulista escreveu textos e poemas belíssimos e compreensíveis, e tão poucos leram ou compraram os meus livros... mas agora com estas crônicas... que diferença! Como telefonam indignados para o por isso eufórico editor desse caderno, dizendo que sou nojenta! Obrigada, leitor; por me fazer sentir mais viva e ainda por cima nojenta! Isso é tão mais, tão mais do que nada! Como disse Schücking: “Os artistas são sensíveis e vivem, como os deuses, do incenso. Sem incenso não há deuses. A estima dá asas a seus talentos”.<sup>70</sup>

---

65 Hilda Hilst, “Mirta”, in \_\_\_\_, *Op. Cit.*, p. 264.

66 *Ibidem*, p. 264.

67 Cristiano Diniz (org.), *Op. Cit.*, p. 100.

68 Hilda Hilst, “O arquiteto dessas armadilhas”, in \_\_\_\_, *Op. Cit.*, p. 119.

69 Hilda Hilst, “Deixou de ser mico?”, in \_\_\_\_, *Op. Cit.*, p. 100.

70 Hilda Hilst, “Por quê, Hein?”, in \_\_\_\_, *Op. Cit.*, pp. 27-28.

Assim, continuando a ironizar sobre a sua fama de obscena que, pelo menos, lhe conferia uma certa notoriedade, a autora insiste na provocação, ressignificando cultamente a baixaza dos epítetos supostamente estigmatizantes, proferidos por alguns detratores:

Podem me chamar de louca, de fantasista, de gling-glang, de utopista, ingênua, chamem do que vocês quiserem, até de... Não sei se vocês sabem, mas “Putá” foi uma grande deusa da mitologia grega. Vem do verbo “putare”, que quer dizer podar, pôr em ordem, *pensar*. Era uma deusa que presidia à podadura. Só depois é que a palavra degingolou na propriamente dita, e em “deputado”, “putativo” etc. Se eu, de alguma forma com os meus textos, ando ceifando as vossas ilusões, é para fazer nascer em ti, leitor, o ato de pensar. Não sou deusa, não. Sou apenas poeta. Mas o poeta é aquele que é quase profeta. [...].<sup>71</sup>

No excerto anterior, podemos evidenciar que, sublinhando a baixaza e a inconsistência dos insultos recebidos, a autora mostra a genuína vocação do escritor, despertar uma íntima reflexão do ser humano sobre o mundo que o engloba, recusando esquemas moralistas e doutrinas discriminantes. Remarcando uma afinidade entre espiritualidade e poética, ínsita na associação entre poeta e profeta, Hilst procura desmascarar a hipocrisia de um certo moralismo religioso, tão distante da verdadeira essência revolucionária do cristianismo originário:

é preciso pensar em outros apóstolos porque muitos cuspiram na face do Cristo. Aqui, na minha cidade, eu encontrei um jesuíta na farmácia [...] Eu disse para o jesuíta: o senhor pode me explicar por que se constroem templos assim como o seu templo? Assim como? Assim grande e assim caro. Ahn, para louvar O Senhor. É...é... mas O Senhor está farto de besteiradas, O Senhor quer muitas escolinhas, muita comidinha para as criancinhas, O Senhor quer menos burrice, mais limpeza, O Senhor quer sacerdotes limpos (pois é, eu vim comprar um desodorante, minha senhora) limpos, mas não basta desodorizar as vossas fundas axilas (minha senhora, por favor) é preciso desodorizar a mente de muitos Jesuítas ouviu?.<sup>72</sup>

Num mundo dilaniado pelas contradições económicas do capitalismo e da opressão patriarcal, sistemas dos quais Mirta é uma vítima sem representação, a protagonista não consegue encontrar uma estratégia de salvação, redenção ou libertação.

No entanto, Hilst repara na necessidade de uma tomada de consciência ética que pode ser vista, numa perspetiva religiosa, como uma redescoberta do cristianismo revolucionário das origens, defensor dos últimos, que fazia apelo à fraternidade entre oprimidos.

Assim, desde a sua fase dramática, como sublinhado por Renata Pallotini e retomado por Alva Martínez Teixeira, a escritora:

Mantém presente, em várias oportunidades, a figura desse HOMEM / MÁRTIR / REVOLUCIONÁRIO, que pode ser um desconhecido, ou Che Guevara, ou Cristo, sempre aquele, nas suas palavras, que prometia “o maná”, a Solução, a Verdade, a Felicidade, a Justiça. Ela mantém esse personagem porque defere ele a possibilidade, terrena ou transcendental, da salvação.<sup>73</sup>

Portanto, quem encarnaria estas características seria o homem anónimo pelo qual Mirta se apaixonou. Apesar disso, o Cristo hilstiano apresentado nessa narrativa é um Cristo ausente que, após a ‘reforma’, desistindo da revolução, devotou-se à clandestinidade esperando encontrar inspiração e paz no suposto anonimato de um bairro periférico.

Não obstante isso, ele atrai as atenções da vizinhança pela sua excentricidade. Concomitantemente, esse Cristo evita contactos com o povo, apresentando-se como um homem inacessível e desengajado em relação ao sofrimento humano, parecendo um ex-revolucionário estancado no desespero. Assim, como analisado por Alva Martínez Teixeira:

Para a Igreja retratada por Hilst, Cristo tinha-se convertido simplesmente num rótulo alegórico, num objecto da crença, num tema para debates teológicos e num pretexto para usufruir um poder ilimitado. Como ideal supremo, Deus, entidade fictícia, cientificamente indemostrável, e produção imaginativa, perdia capacidade de persuasão

---

71 Hilda Hilst, “In dog we trust ou mundo cão do Truste”, in \_\_\_\_, *Op. Cit.*, pp. 244 – 245.

72 Hilda Hilst, “Fluxo-floema”, in \_\_\_\_, *Ficções*, São Paulo, Edições Quíron, Col. Jograal Limitada, 1977, p. 276, *apud* Alva Martínez Teixeira, *Op. Cit.*, p. 513.

73 Renata Pallotini “Do teatro”, *Cadernos de literatura brasileira*, nº 8, 1999, p. 112 *apud* Alva Martínez Teixeira, *Op. Cit.*, p. 473.

entre alguns membros da comunidade por causa dessa exploração ilícita do seu nome e da sua mensagem pelos representantes da religião que Hilst ridicularizou na sua obra. A escritora verdadeiramente ocupada e preocupada com a realidade espiritual humana procurou retratar a essencial precariedade do mundo real e transmitir, por meio da palavra escrita uma visão consistente dos grandes valores da difícil circunstância humana.<sup>74</sup>

Dessarte, como anteriormente descrito, neste texto, Cristo aparece de forma clandestina e não tem o intuito de converter ou salvar ninguém. Esta personagem desanimada mostra-se ausente e não demonstra comprometimento social, fugindo do convívio humano.

Além disso, na já citada alegórica associação entre místico e profano (poeta-profeta) o homem triste apresenta-se também como um escritor desesperado. Aqui cabe destacar que Hilst, principalmente na sua última fase, introduz nas suas obras, como tipo humano constante, a figura do escritor. Os intelectuais representados por Hilst nas suas obras, encontram-se amiúde perdidos, desesperados e em situação de indigência procurando caminhos de sobrevivência às vezes através de práticas ilícitas ou cedendo à boçalidade mercadológica para vender as suas publicações. No entanto, apesar de não conhecermos muitos detalhes sobre a história deste misterioso escritor – que aparece principalmente através dos relatos de outras personagens e presencialmente apenas no desfecho da narrativa – sabemos que se dedicava constantemente à leitura e à escrita vivendo isolado do resto da população, sentindo-se desalentado e isento de inspiração literária.

O escritor - Cristo hilstiano aparece silencioso, ignavo e sem soluções, mas com os olhos verdes que alimentam em Mirta uma esperança de redenção literária.

Por outro lado, o escritor está desesperadamente, à procura de uma história, mas não sabe contemplar o mundo ao seu redor onde Mirta espera captar a sua atenção. A mulher é ignorada pelo escritor escarnecida pela vizinhança e pelos antigos clientes, enquanto sonhara ser descrita, finalmente com respeito, no universo literário, através do escritor / profeta.<sup>75</sup>

Efetivamente, a linguagem com a qual Mirta é representada apresenta-se como um espelho da clássica visão tradicional machista e falologocêntrica. O emprego desta linguagem é típico nas estratégias utilizadas pela escritora para gerar desconforto no leitor mostrando a crieza da estrutura do patriarcado, que se apresenta também a nível linguístico.

Assim, a narrativa mostra a derrelição da protagonista, maltratada pela linguagem dos homens, pela sociedade ao seu redor e ignorada pelo próprio universo da escrita. Negligenciada pelo escritor, Mirta apresenta-se como uma metáfora da distância entre a cultura letrada e a precariedade da existência, mostrando o poder da linguagem na representação da frágil circunstância humana.

Ainda por cima, a crónica invoca metaforicamente ao papel social, místico e catártico associado ao escritor, central no engajamento intelectual hilstiano. De facto, pelo seu trágico desfecho e pela visão niilista atribuída ao escritor, a história revela-se como um espelho invertido da visão que Hilst confere à criação literária enquanto arte.

Nesta perspetiva, a arte é vista como possibilidade de perscrutar alternativas de existência e novos caminhos possíveis diante da alienante condição humana.

Neste sentido, consideramos outras crónicas, publicadas no mesmo jornal, em que a autora dissertou acerca da influência do mundo e da realidade na criação artística. Portanto, aproveitando de uma destas crónicas para difundir os seus antigos poemas, a autora reiterou:

Tudo vive em mim. Tudo se entranha  
Na minha tumultuada vida. E porisso  
Não te enganas homem, meu irmão,  
Quando dizes na noite, que só a mim me vejo.  
Vendo-me a mim, a ti. E a esses que passam  
Nas manhãs, carregados de medo, de pobreza,  
O olhar aguado, todos eles em mim,  
Porque o poeta é irmão do escondido das gentes  
Descobre além da aparência, é antes de tudo  
LIVRE, e porisso conhece. Quando o poeta fala  
Fala do seu quarto, não fala do palanque,  
Não está no comício, não deseja riqueza  
Não barganha, sabe que o ouro é sangue

---

74 Alva Martínez Teixeira, *Op. Cit.*, pp. 513-514.

75 Matteo Gigante, in Cristiano Diniz e Mariana Paiva, *Op. Cit.*

Tem olhos no espírito do homem  
No possível infinito. Sabe de cada um  
A própria fome. E porque é assim, eu te peço:  
Escuta-me. Olha-me. Enquanto vive um poeta  
O homem está vivo.<sup>76</sup>

Não caberia aqui o espaço para descrever a provocação literária com a qual Hilst, na sua última fase criativa, simulou o que parte da crítica julgou como um “suicídio literário”<sup>77</sup> chamado “Potlatch”, fingindo sacrificar numa fogueira – inspirada por um ritual ameríndio – a sua ‘literatura séria’, em nome da difusão da sua obra.<sup>78</sup>

Apesar disso, podemos destacar que atrás desse simulacro de suicídio artístico existe uma profunda vontade de viver, de narrar, de resistir e de existir. Como dizia Nietzsche, citado por Leyla Perrone Moisés “[t]odas as coisas boas são fortes e estimulantes em favor da vida: é aliás o caso de todo bom livro escrito contra a vida”.<sup>79</sup>

Para manter viva a chama da Literatura, ameaçada pela asfixia de um mundo que renega a alma, a escritora optou por uma violenta representação da obscenidade desse mundo. Descrevendo a crise económica e existencial de personagens ligadas ao universo da escrita, Hilst mostra as feridas da arte numa sociedade em que esta é monetizada e transforma-se em mercadoria.

Na ficcionalização de uma desistência literária, encontra-se a amostra do obsceno subjacente a esta crise. Como descrito por Alcir Pécora: “Não há outra possibilidade aqui: ignorar o obsceno é apenas se entregar a ele. Hilda Hilst opta pela segunda via: fazer do obsceno a metáfora de base de sua criação”.<sup>80</sup> Esta estratégia paleia-se no manifesto com a qual Hilst apresenta a sua suposta desistência que intitulou provocatoriamente de fase pornográfica:

O escritor e seus múltiplos vêm vos dizer adeus.  
Tentou na palavra o extremo-tudo  
E esboçou-se santo, prostituto e corifeu. A infância  
Foi velada: obscura na teia da poesia e da loucura.  
A juventude apenas uma lauda de lascívia, de frêmito  
Tempo-Nada na página.  
Depois, transgressor metalescente de percursos  
Colou-se à compaixão, abismos e à sua própria sombra.  
Poupem-nos do desperdício de explicar o ato de brincar.  
A dádiva de antes (a obra) excedeu-se no luxo.  
O Caderno Rosa é apenas o resíduo de um “Potlatch”.  
E hoje, repetindo Bataille:  
“Sinto-me livre para fracassar”.<sup>81</sup>

Nesta externalização poética, constatamos uma condensação simbólica da rebeldia hilstiana. Diante do medo do ‘nada’, como em Mirta, Hilst simula um ato histriónico de extrema desistência, de fogueira da sua obra, confiando renascer das suas cinzas como uma fénix, procurando uma merecida representação, disputando para uma imortalização no mundo da Literatura.

---

76 Hilda Hilst, *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, São Paulo, Editora Globo, 2003, p. 113 *apud* “Paixões e máscaras”, in \_\_\_\_, *Op. Cit.*, p. 179.

77 Numa carta divulgada pela autora o amigo e crítico literário Leo Gilson Ribeiro julgou a última fase da obra hilstiana como um “suicídio intelectual”. Celso Araújo, “Inocência Escandalosa”, *Jornal de Brasília*, Distrito Federal, Caderno 2 (24-05-1990) recolhido no acervo Hilda Hilst do CEDAE: HH.II.IV.7.2.00040 *apud* Matteo Gigante, *Op. Cit.*, p. 13 e \_\_\_\_, *Anexos*, p. 31.

78 Cf. Alva Martínez Teixeira, *Op. Cit.*, Matteo Gigante, *Op. Cit.*

79 Leyla Perrone Moisés. “A criação do texto literário”, in \_\_\_\_, *As flores da escrivantina*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p. 107.

80 Alcir Pécora (org.). *Op. Cit.*, p. 22.

81 Luciana Borges. *O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina: um estudo de Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young*, Florianópolis, (SC), Editora Mulheres, 2013, p. 139.

## Amélia de Leuchtenberg: a trama da condição feminina no século XIX

Paulo de Assunção

Na madrugada gélida de 26 de janeiro de 1873, faleceu no Palácio das Janelas Verdes, D. Amélia de Leuchtenberg, duquesa de Bragança. O silêncio era sepulcral entre os poucos serviçais que a assistiam. Ela há muitos anos vivia numa espécie de reclusão voluntária. As doenças e os dissabores da vida a fizeram cada vez se afastar do convívio social. Iniciaram-se os preparativos para o funeral, sem a presença de qualquer membro da família real. No dia seguinte, foram decretados dois meses de luto, um de luto pesado e outro aliviado. Determinaram-se também que os despachos nos tribunais ficariam suspensos por um período de 8 dias.<sup>1</sup> O rei D. Luís I e o pai D. Fernando II visitaram o Palácio das Janelas Verdes, cumprindo o rito oficial. O funeral ocorreu no dia 29 de janeiro, estando presentes à porta do Palácio das Janelas Verdes oitenta e sete carruagens. O cortejo saiu em direção ao Mosteiro de São Vicente de Fora, mas ao final somente trinta e cinco coches acompanhavam o cortejo. Ouviam-se as salvas de artilharia dos navios de guerra e o repique dos sinos. Conforme Eduardo Alves Marques, a sociedade das casas de asilo de infância desvalida, que D. Amélia auxiliava, dispuseram crianças nos veículos portando bandeiras das diferentes entidades.<sup>2</sup> Parte da população lisboeta sentia o falecimento da duquesa de Bragança, ex-imperatriz do Brasil. Muitos desconheciam a sua existência e qual tinha sido o seu papel no decorrer do século XIX. Quem fora a velha senhora que vivia reclusa no Palácio das Janelas Verdes?

Neste artigo temos como intenção evidenciar que a trajetória de vida de Amélia conduziu para que esta vivesse na periferia do poder, num momento de grandes transformações econômicas, sociais, políticas, culturais e religiosas. O entendimento do percurso de vida de Amélia de Leuchtenberg possibilita pensar questões mais amplas sobre a sociedade, tendo em vista que ela fazia parte de uma complexa trama social composta por relações múltiplas, nem sempre fáceis de serem alteradas. Jacques Le Goff observa que “a biografia histórica deve se fazer, ao menos em certo grau, relato, narração de uma vida, ela se articula em torno de certos acontecimentos individuais e coletivos – uma biografia não *événementielle* não tem sentido”.<sup>3</sup>

Deve-se destacar que a assimetria na condição dos gêneros era flagrante no século XIX. A mulher tinha um campo de atuação reduzido, marcado algumas vezes, pela passividade e subordinação. Ao homem era dado protagonismo, dirigir, defender e sustentar a sua família de base patriarcal. Concordamos com Mary Del Priore quando afirma, na apresentação da obra *História das Mulheres no Brasil*, que: “A história das mulheres é relacional, inclui tudo que envolve o ser humano, suas aspirações e realizações, seus parceiros e contemporâneos, suas construções e derrotas”.<sup>4</sup>

Amélie Auguste Eugénie Napoléone de Beauharnais (Amélia) foi princesa de Leuchtenberg (1812-1873) e segunda esposa do imperador D. Pedro IV de Portugal, D. Pedro I do Brasil (1798-1834). Os reveses da história fizeram com que esta figura feminina ficasse esquecida em meio à turbulência do século XIX, passando a desempenhar um papel secundário na vida política portuguesa entre 1834 e 1873. Amélia Augusta de Beauharnais era filha de Eugène Rose de Beauharnais (1781-1824), 1º duque de Leuchtenberg, e da princesa Augusta-Amélie Louise de Baviera (1788-1851). Amélia de Beauharnais nasceu em Milão em 31 de julho de 1812, ocasião em que seu pai comandava as tropas italianas, francesas e bávaras do quarto corpo da armada francesa que tinha como objetivo principal a conquista da Rússia.

Após a queda de Napoleão Bonaparte (1769-1821), as ideias revolucionárias estavam em ebulição e os monarcas europeus, cada um a sua maneira, tentaram debelar os focos de insurgência, sem resolverem as questões sociais e a disseminação do ideário nacionalista. A nova conjuntura política que se delineava fez com que Eugène de Beauharnais fosse obrigado a seguir para Munique, passando a ficar sob proteção do sogro, Maximiliano I José (1756-1825).<sup>5</sup> Augusta-Amélie se dedicou, com empenho, na negociação dos casamentos dos filhos, tendo como objetivo garantir um futuro tranquilo para os seus descendentes. A filha Amélia também

---

1 IHGB – Lata 486 – Testamento da Imperatriz D. Amélia.

2 Eduardo Alves Marques, *Se as jóias falassem*, Lisboa, A Esfera dos Livros, 2009, p. 115.

3 Jacques Le Goff, *A história nova*, São Paulo, Martins Fontes, 1990, p. 1.

4 Mary del Priore, *História das Mulheres no Brasil*, São Paulo, Contexto, 1997, pp. 8-9.

5 Maria Manuela Pereira Pera Lourenço Martins, *D. Augusto de Leuchtenberg e Santa Cruz*, Lisboa, Colibri, 2001, p. 21.



foi alvo de suas preocupações, uma vez que um dos pretendentes era D. Pedro I (179-1834), imperador das longínquas terras brasileiras.<sup>6</sup>

D. Pedro I casara-se, em primeiras núpcias, com Caroline Josepha Leopoldine Francisca Fernanda von Habsburg-Lothringen (1797-1826), conhecida com Leopoldina, ou Maria Leopoldina, que foi arquiduquesa da Áustria. Após a morte de D. Leopoldina foram iniciadas as negociações para que fosse encontrada uma nova esposa para o imperador brasileiro. Em 20 de junho de 1827, D. Pedro I escreveu ao cunhado o arquiduque Francisco Carlos da Áustria (1802-1878) e ao príncipe Carlos Teodoro Maximiliano Augusto da Baviera (1795-1875) para que estes, munidos das procurações que receberiam, tivessem a possibilidade de contratar um novo casamento com Maria Luiza Guilhermina da Baviera (1808-1892) ou Maria Ana Leopoldina Isabel Guilhermina da Baviera (1805-1877). Ambas declinaram do pedido de casamento. Na corte de Viena, a imperatriz Carolina Carlota Augusta de Áustria, também conhecida como Carolina Augusta da Baviera (1792-1873), quarta esposa do imperador Francisco I da Áustria (1768-1835), escreveu para a irmã, a duquesa Augusta-Amélie de Leuchtenberg, comunicando o desejo de D. Pedro I, imperador do Brasil, em contrair novas núpcias.<sup>7</sup>

Em 26 de março de 1828, Augusta-Amélie escreveu a sua irmã Carolina Carlota. Na missiva revelava sua preocupação na celebração do casamento de sua filha, Amélia, como o imperador do Brasil. Sabia que a primeira esposa de D. Pedro I, D. Leopoldina, “teria morrido em consequência do desgosto e mau tratos que sofreu; diz-se também do mal carácter e dos modos do imperador!”. Esta indagação procedia, pois afirmava-se que o casamento com Leopoldina teria custado uma soma elevada e D. Augusta-Amélie não poderia suportar tal despesa, tendo em vista a sua condição financeira.<sup>8</sup>

A resposta não foi nada animadora. A irmã Carolina Carlota registrou em missiva que conforme pudera averiguar junto ao seu marido, o imperador Francisco I da Áustria, D. Leopoldina não fora feliz no casamento. Era público que o imperador D. Pedro I tinha uma amante oficial, Domitila de Castro Canto e Mello (1797-1867), também conhecida como marquesa de Santos, e filhas que foram reconhecidas legalmente. Contudo, destacava que o imperador era uma pessoa inteligente e bondosa.<sup>9</sup>

A priori, a duquesa Augusta-Amélie não foi favorável à ideia de casar a filha Amélia com o imperador do Brasil. A jovem Amélia acabara de completar dezesseis anos e não estava preparada para cuidar de cinco enteados. A duquesa registrou a sua hesitação em carta dirigida ao genro, príncipe Oscar da Suécia (1799-1859), em 20 de fevereiro de 1829.<sup>10</sup> Confessava que não conhecia adequadamente “algumas coisas sobre esta Corte do outro lado do mundo (corte brasileira). Bem sei que este partido seria bem bom, mas a que serve uma coroa quando se é infeliz no lar”.<sup>11</sup> Contudo, tinha consciência de que o enlace matrimonial seria a forma de garantir o melhor futuro possível para a filha. A possibilidade de ser uma imperatriz, a riqueza, o luxo e a ostentação social se apresentavam como certos. Esquecia-se que os reveses da vida poderiam mudar os caminhos a serem trilhados. A jovem Amélia, ao tomar conhecimento da proposta de casamento, também foi reticente, mostrando a sua intenção em permanecer ao lado da mãe. Após ter refletido mais sobre o assunto, Amélia escreveu à mãe, dizendo que aceitava. Tinha ciência que o futuro marido tinha uma fama duvidosa. Conforme registra “me disseram uma quantidade de coisas que não são recomendáveis”, referindo-se à D. Pedro I. Entendia que fazia um “grande sacrifício” e que aceitava a proposta para “proveito” da sua família. Colocava como uma das condições que o imperador brasileiro, “por si mesmo ou por sua medição restituía a meu irmão o título que pertencia a meu pai”.<sup>12</sup>

Após longas tratativas entre o marquês de Barbacena, Felisberto Caldeira Brant Pontes de Oliveira Horta (1772-1842), representante de D. Pedro I, e os agentes de D. Augusta-Amélie, o contrato de casamento foi celebrado. Em 2 de agosto de 1829, a jovem Amélia foi agraciada com a Grã-Cruz da Ordem de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa, adquirindo o título de 16ª duquesa de Bragança e imperatriz do Brasil. Nesse mesmo dia foi realizado o casamento por procuração, numa cerimônia reservada na sua residência em Munique.<sup>13</sup> A jovem deixou a Baviera e enfrentou o desconhecido.

6 Eugénio Santos, *D. Pedro IV*, Lisboa, Temas e Debates, 2008, p. 93.

7 Carlos Tasso de Saxe-Coburgo Bragança, *A princesa flor Dona Maria Amélia*, Funchal, DRAC, 2009, p. 12.

8 Maria Manuela Pereira Pera Lourenço Martins, *D. Augusto de Leuchtenberg e Santa Cruz*, Lisboa, Colibri, 2001, p. 130.

9 *Ibidem*, p. 29.

10 O Príncipe Oscar era casado com Josefina Maximiliana Eugênia Napoleona, filha mais velha da Duquesa Augusta-Amélie.

11 Carlos Tasso de Saxe-Coburgo Bragança, *A princesa flor Dona Maria Amélia*, Funchal, DRAC, 2009, p. 14.

12 Lygia Lemos Torres, *Imperatriz Dona Amélia*, São Paulo, [s.n.], 1947, p. 27.

13 Maria Manuela Pereira Pera Lourenço Martins, *D. Augusto de Leuchtenberg e Santa Cruz*, Lisboa, Colibri, 2001, p. 24; Adelaïde Celliez, *Les impératrices, France, Russie, Autriche, Brésil*, Paris, E. Ducrocq, 1860, p. 602.

A imperatriz e sua comitiva chegaram à baía do Rio de Janeiro em 15 de outubro de 1829. A recepção foi realizada com toda a pompa que o momento exigia. No período que antecedeu a chegada foi montada uma arquitetura efêmera para recepcionar a futura rainha, enquanto o Palácio de São Cristóvão era renovado. Arcos de triunfo foram erguidos e a expectativa era grande. A cerimônia de casamento ficaria imortalizada no quadro pintado por Jean-Baptiste Debret (1768-1848). D. Pedro, como demonstração da sua afeição pela esposa, ofereceu-lhe uma tiara de diamantes com uma pureza ímpar, que causou admiração de todos, inclusive da própria D. Amélia.

A questão do trono português estava em aberto. D. Miguel havia usurpado o poder, sofrendo a oposição da corrente liberal que instigava a D. Pedro tomar a frente do processo de recuperação do trono a favor de D. Maria II (1819-1853).<sup>14</sup> Esta se encontrava no Rio de Janeiro, residindo no palácio que pertencera à marquesa de Santos (que vivia nesse momento na cidade de São Paulo), que passou a servir de sede improvisada da corte portuguesa.<sup>15</sup> Em 21 de abril de 1830, D. Pedro apresenta uma via alternativa aos embates que enfrentava com D. Miguel. Ciente da conjuntura crítica em Portugal e no Brasil, deu instruções para que o marquês de Santo Amaro, José Egídio Álvares de Almeida (1767-1832), realizasse a conciliação com D. Miguel.

Enquanto isso, a jovem Amélia teve um convívio aparente harmonioso com D. Pedro I, sendo considerada uma “companhia estimulante e moderadora”.<sup>16</sup> O comportamento do imperador foi afável, não poupando esforços para satisfazer os desejos da esposa, sempre agraciando-a com presentes. Tal situação não impediu que D. Pedro I tivesse seus relacionamentos extraconjugais, provavelmente sem que a esposa tivesse conhecimento.

Na França, a queda do monarca Carlos X (1757-1836), em 2 de agosto de 1830, faria que os ventos republicanos soprassem com mais intensidade, enquanto a dinastia dos Bourbons era criticada mais uma vez. No Brasil, a imprensa periódica não poupou críticas ao imperador e aos deputados que o apoiavam. D. Pedro I utilizou de mão forte para reprimir, por meios legais, o que considerava abuso de liberdade da imprensa.

O assassinato do jornalista Giovanni Battista Libero Badaró (1798-1830), em 21 de novembro, na cidade de São Paulo, intensificou os gritos de rebeldia. O jornalista, ao tomar conhecimento da revolução ocorrida em setembro, na cidade de Paris, escreveu um artigo para o periódico *O Observador Constitucional*. No texto, conclamava os brasileiros a seguirem tal exemplo. Na noite do dia 20, Libero Badaró sofreu um atentado quando regressava para sua residência na rua de São José, falecendo no dia seguinte. O crime foi atribuído a Cândido Ladislau Japiassu (1799-1861), partidário de D. Pedro, o que acelerou os embates entre conservadores e liberais, que se proliferaram por diferentes partes do território brasileiro. O que ficava evidente era a reprovação à política imperial e a crescente impopularidade do monarca.

A fim de acalmar os ânimos, D. Pedro seguiu para Minas Gerais, acompanhado de D. Amélia que demonstrou grande interesse em conhecer o interior das províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais e se afastar do clima tenso que marcava a capital do Brasil.<sup>17</sup> A cada parada eram apresentadas reclamações e demonstrações de insatisfação com o seu governo. Os periódicos especulavam sobre a visita do imperador a Minas Gerais, afirmando que este visitava o local para “comprar amigos com títulos e comendas”.<sup>18</sup>

Ao regressar das Minas Gerais, no dia 11 de março, o imperador já trazia consigo uma intenção madura de abdicação. O partido português (conservador), tendo como objetivo demonstrar o seu apoio irrestrito a D. Pedro, preparou para o casal imperial uma recepção com fogos de artifício e iluminação nas casas dos apoiadores do monarca. Na Chácara da Floresta, residência do deputado Pe. José Custódio Dias (1770-1838), se reuniram vários deputados que elaboraram um manifesto expondo suas posições contra os portugueses que assediavam o imperador. A reação do partido brasileiro (liberal) foi imediata, promovendo revoltas com pedras e garrafas, ocorrida no dia 13 de março. Episódio que entrou para a história como a “Noite das Garrafadas”.<sup>19</sup>

14 Maria Junqueira Schmidt, “Conferência da senhorinha Maria Junqueira Schmidt – A Segunda Esposa de D. Pedro I”, in *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1930, tomo 107, vol. 161, p. 34.

15 Eugénio Santos, *D. Pedro IV*, Lisboa, Temas e Debates, 2008, pp. 274-275.

16 *Ibidem*, p. 277.

17 Maria Junqueira Schmidt, *A Segunda Imperatriz do Brasil (Amélia de Leuchtenberg)*, São Paulo, Companhia Melhoramentos, 1927, p. 52.

18 Barão Homem de Mello, “Viagem do imperador D. Pedro I a Minas Geraes em 1830 e 1831”, in *RIHGB*, Rio de Janeiro, IHGB, 1897, tomo LX, p. 309; e Eugénio Santos, *D. Pedro IV*, Lisboa, Temas e Debates, 2008, p. 282.

19 Maria Junqueira Schmidt, *A Segunda Imperatriz do Brasil (Amélia de Leuchtenberg)*, São Paulo, Companhia Melhoramentos, 1927, p. 63.

A antipatia em relação ao imperador crescia, em parte alimentada pelo marquês de Barbacena, o qual estava ressentido devido à sua saída do governo e afirmava publicamente que, caso houvesse uma forte pressão, o imperador acabaria por abdicar.

D. Amélia acompanhava os acontecimentos com apreensão, pois temia que uma revolta eclodisse a qualquer momento.<sup>20</sup> Na madrugada de 7 de abril, o imperador redigiu a abdicação do trono em favor do seu filho D. Pedro II (1825-1891), entregando o documento a Miguel de Frias e Vasconcelos (1805-1859). Terminava o curto reinado do imperador.<sup>21</sup> Em seguida, ele retirou-se do recinto, sendo acompanhado de D. Amélia, ambos se dirigindo para os aposentos reais.<sup>22</sup> Nessa ocasião teriam se despedido dos filhos do imperador. D. Amélia chorava compulsivamente não escondendo a sua indignação pela falta de gratidão do povo brasileiro em relação à D. Pedro I.<sup>23</sup>

No dia 12 de abril, o casal embarcou na fragata inglesa *Volage*, comandada pelo Charles Lord Colchester (1798-?). No dia seguinte, os navios zarparam. A estada da jovem em terras brasileiras chegara ao fim, como também o seu reinado. A trama política fazia com que D. Amélia assumisse um lugar à margem do poder, passando a ser a ex-imperatriz do Brasil.

Em meados de junho de 1831, D. Amélia escreveu à enteada (D. Maria II), informando da sua chegada após cinquenta e oito dias de viagem, e de ter enfrentado três dias de tempestade, o que fez que ficasse indisposta o tempo todo. O mal-estar era maior, porque D. Amélia encontrava-se no quinto mês de gestação e as incertezas eram muitas. Em 12 de junho, a ex-imperatriz se instalou no Hotel do Sr. Jéan Gennari, na Rue de Courcelles nº. 10.<sup>24</sup> A gravidez de Amélia avançava com tranquilidade, e no dia 1º de novembro o casal assistiu missa na igreja de Saint-Philippe e Saint-Jacques du Roule.<sup>25</sup> Uma semana depois, a jovem recebeu a visita da sua mãe, a duquesa Augusta-Amálie, que também assistiria ao nascimento da neta. No dia 22, Pedro e D. Amélia jantaram no Palácio das Tulherias com o monarca Luís Filipe I (1773-1850), sendo o jantar oferecido em homenagem à duquesa de Leuchtenberg.<sup>26</sup>

Em 1º de dezembro, desse mesmo ano, nascia Maria Amélia Augusta Eugénia Josefina Luísa Teodolinda Heloísa Francisca Xavier de Paula Micaela Gabriela Rafaela Gonzaga de Bragança e Beauharnais, que passaria a ser conhecida como Maria Amélia de Bragança, sendo reconhecida como princesa brasileira pelo ministro do Brasil em Portugal, Antonio Menezes Vasconcellos de Drummond (1794-1874).<sup>27</sup> Em 21 de dezembro celebrou-se o batizado da princesa na capela das Tulherias<sup>28</sup> pelo vigário Malroquier da paróquia de Saint-Philippe e Saint-Jacques du Roule.<sup>29</sup>

Em 25 de janeiro de 1832, D. Pedro deixou Paris e seguiu em direção às Ilhas dos Açores para empreender a reconquista do trono português, acompanhado de Pedro de Sousa Holstein, marquês de Palmela (1781-1850); Nuno José Severo de Mendonça de Moura Barreto, duque de Loulé (1804-1875), e de Paulo Martins de Almeida, visconde de Almeida (1807-1874).<sup>30</sup> Em setembro de 1833, depois da vitória do liberalismo, D. Amélia, a filha e a enteada deixaram Paris, tendo como destino Lisboa. No dia 22 de setembro, a fragata que seguia com D. Amélia entrou na foz do rio Tejo.<sup>31</sup> No porto, uma grande comitiva a aguardava. D. Pedro, fortemente emocionado, não escondeu a saudade que sentia da esposa e das filhas.<sup>32</sup> A pequena Maria Amélia

20 Eugénio Santos, *D. Pedro IV*, Lisboa, Temas e Debates, 2008, p. 144.

21 Adelaïde Celliez, *Les impératrices. France, Russie, Autriche, Brésil*, Paris, E. Ducrocq, 1860, p. 604.

22 Sylvania Lacerda Martins Almeida, *Uma filha de D. Pedro I – Dona Maria Amélia*, São Paulo, Companhia Nacional, 1973, p. 39.

23 Lygia Lemos Torres, *Imperatriz Dona Amélia*, São Paulo, [s. n.], 1947, p. 127.

24 Adelaïde Celliez, *Les impératrices. France, Russie, Autriche, Brésil*, Paris, E. Ducrocq, 1860, p. 606. Carlos Tasso de Saxe-Coburgo Bragança, *A princesa flor Dona Maria Amélia*, Funchal, DRAC, 2009, p. 18. O aluguel dos aposentos eram dezessete mil francos. Lygia Lemos Torres, *Imperatriz Dona Amélia*, São Paulo, [s. n.], 1947, p. 272; e Maria Junqueira Schmidt, “Conferência da senhorinha Maria Junqueira Schmidt – A Segunda Esposa de D. Pedro I”, in *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1930, tomo 107, vol. 161, p. 37.

25 Otávio Tarquínio Sousa, *A vida de D. Pedro I*, Tomo III. Col. (História dos Fundadores do Império - vol. IV), Brasília, Senado Federal, 2015, p. 908.

26 *Ibidem*, p. 909.

27 Maria Junqueira Schmidt, *A Segunda Imperatriz do Brasil (Amélia de Leuchtenberg)*, São Paulo, Companhia Melhoramentos, [s. d.], p. 87. Eugénio Santos, *D. Pedro IV*, Lisboa, Temas e Debates, 2008, p. 292.

28 Carlos Tasso de Saxe-Coburgo Bragança, *A princesa flor Dona Maria Amélia*, Funchal, DRAC, 2009, p. 19; e Sylvania Lacerda Martins Almeida, *Uma filha de D. Pedro I – Dona Maria Amélia*, São Paulo, Companhia Nacional, 1973, p. 44.

29 José de Campos Sousa. “Viagem de Sua Majestade a Imperatriz viúva Duquesa de Bragança à Suécia, no ano de 1839”, in *Revista Ocidente*. Lisboa, [s. n.], 1958, p. 291.

30 Carlos Tasso de Saxe-Coburgo Bragança, *A princesa flor Dona Maria Amélia*, Funchal, DRAC, 2009, p. 20 e 31.

31 Sylvania Lacerda Martins Almeida, *Uma filha de D. Pedro I – Dona Maria Amélia*, São Paulo, Companhia Nacional, 1973, p. 53.

32 Eugénio Santos, *D. Pedro IV*, Lisboa, Temas e Debates, 2008, p. 301.

estava prestes a completar dois anos de idade. Maria da Glória completara 14 anos e ganhava feições de mulher.<sup>33</sup>

A ascensão da jovem rainha portuguesa, D. Maria II, foi acompanhada de uma tragédia familiar. D. Pedro IV, que lutara para defender os interesses da filha, visitando as províncias do Norte, no regresso a Lisboa em 1834, dava mostras de fraqueza e de estar doente. Na noite de 27 de maio, D. Pedro compareceu ao Teatro São Carlos, a fim de dar demonstrações públicas do regozijo da vitória liberal, acompanhado de D. Amélia e de D. Maria II. No caminho, o coche em que seguiam foi atacado por pedras e lama. Os ataques foram atribuídos ao grupo liberal de esquerda, que ficaria conhecido como Setembrista, este não aceitava o teor do acordo de Évoramonte, entendendo que D. Pedro não tinha agido com a energia necessária. Ao adentrar no recinto do teatro D. Pedro foi hostilizado com vaias pelos liberais. O ambiente ficou extremamente tenso. O bulício foi grande e em meio a confusão D. Pedro desfaleceu, tendo um acesso de tosse, seguido de sangramento pela boca, sinal da debilidade física que o acompanhava e da tensão que sentia.<sup>34</sup>

No dia 15 de setembro, D. Pedro refez o seu testamento,<sup>35</sup> nomeando D. Amélia como sua testamenteira. Três dias depois, o regente informou à Câmara que não tinha condições de continuar à frente dos negócios públicos, comunicando que declararia a maioria de D. Maria II.<sup>36</sup> Esta foi chamada e recebeu orientações sobre como conduzir o governo de Portugal. O momento era de incerteza sobre o destino político da nação.<sup>37</sup>

A tarde de 24 de setembro de 1834 ficaria marcada nas lembranças de D. Amélia. A movimentação era intensa no Palácio de Queluz.<sup>38</sup> O ex-imperador do Brasil agonizava e a consternação era geral. D. Amélia solicitou que rapidamente a princesa Maria Amélia, que dormia, fosse levada ao quarto do pai, sem que a criança entendesse o que acontecia ao seu redor. O imperador moribundo fez seu último gesto de carinho para com a filha.<sup>39</sup> A comoção era geral. D. Pedro faleceu naquela noite, na sala D. Quixote, contava com 36 anos de idade.<sup>40</sup> No mesmo dia, D. Amélia encontra forças para escrever para os filhos de D. Pedro que estavam no Brasil. A destinatária da carta é Januária Maria (1822-1901), com doze anos de idade. Comunicava que desde a última carta que recebera, datada de junho, a doença de D. Pedro piorara e depois de “longos e cruéis sofrimentos que supportou com uma resignação e piedade edificantes”. Relata que falecera no Palácio de Queluz, no dia 24 de setembro, por volta das 2 horas da tarde. “Morreu como hum Santo Martir, e Philosopho Christão, e jamais houve uma morte tão tranquila”.<sup>41</sup> Lembra que, desde o começo, ele sabia a respeito do seu estado de saúde e se preparou para a morte. Com palavras ternas, D. Amélia diz que D. Pedro estaria agora “junto de vossa excelente mãe e de vossa boa irmã Paula, e roga por nós”. Pesarosa, continua: “Nós, eu sua infeliz viúva, e vós todos seus infelizes filhos, orphãos, somos dignos de compaixão; porque perdemos o nosso melhor amigo e Protector! Rogai e chorai comigo meus infelizes filhos, e Deus tenha piedade de nós”.<sup>42</sup> Agora Amélia era a ex-imperatriz viúva do Brasil, afirmando o seu papel periférico em relação ao poder.

Atendendo ao desejo de D. Pedro I, D. Maria II casou-se com Augusto de Leuchtenberg (1810-1835), irmão de D. Amélia. Em Munique, no dia primeiro de dezembro de 1834 era celebrado o casamento por procuração. D. Augusto chegou em Lisboa no dia 25 de janeiro de 1835, para felicidade de D. Amélia que revia o irmão e passaria ter um forte aliado na corte. O reencontro era uma mistura de alegria e ao mesmo tempo tristeza, devido à perda do marido e às lembranças do passado.<sup>43</sup> A cerimônia de casamento ocorreu no dia seguinte a chegada do rei consorte.<sup>44</sup> O enlace matrimonial entre Augusto de Leuchtenberg e D. Maria II durou apenas dois meses.

33 Lygia Lemos Torres, *Imperatriz Dona Amélia*, São Paulo, Elvino Pocai, 1947, p. 171.

34 *Ibidem*, p. 177.

35 O testamento foi ditado para o ministro do reino Bento Pereira do Carmo. A data é 17 de setembro.

36 Maria Junqueira Schmidt, *A Segunda Imperatriz do Brasil (Amélia de Leuchtenberg)*, São Paulo, Companhia Melhoramentos, 1927, p. 101.

37 Adelaïde Celliez, *Les impératrices. France, Russie, Autriche, Brésil*, Paris, E. Ducrocq, 1860, p. 608.

38 Sylvia Lacerda Martins Almeida, *Uma filha de D. Pedro I – Dona Maria Amélia*, São Paulo, Companhia Nacional, 1973, p. 55.

39 *Nota biográfica sobre Dona Maria-Amélia de Bragança, Princesa do Brasil*, Lisboa, Tipografia Liga dos Combatentes, 1984, p. 10.

40 José Feliciano Castilho, “A morte do Libertador”, in *A Águia*, no. 64. Lisboa, 26 de 1834. Outros jornais noticiaram a morte de D. Pedro e os artigos que tratam do assunto nos dias seguintes é amplo, sempre destacando a grandeza e o heroísmo do homem que defendeu a Carta Constitucional.

41 Sylvia Lacerda Martins Almeida, *Uma filha de D. Pedro I – Dona Maria Amélia*, São Paulo, Companhia Nacional, 1973, p. 35.

42 *Ibidem*, p. 35.

43 Maria Manuela Pereira Pera Lourenço Martins, *D. Augusto de Leuchtenberg e Santa Cruz*, Lisboa, Colibri, 2001, p. 61.

44 IHGB – Arq 2.4.3 – Documento 10 – *Cópia da Certidão do Reitor da Paróquia da Santa Igreja Basílica Patriarcal, do recebimento de sua Majestade a Senhora D. Maria II, com a S.A.R. Príncipe Augusto Duque de Leuchtenberg e de Santa Cruz.*

Após uma caçada, D. Augusto começou a passar mau e veio a falecer no dia 28 de março de 1835. A perda do irmão foi mais um golpe duro para D. Amélia. Em poucos meses perdera dois entes queridos. O destino que unia, também separava. Não havia remédio que fizesse esquecer os dissabores da vida.

Logo em seguida começaram as negociações para a realização de um novo casamento para D. Maria II. O jogo político do período era complexo e temia-se o futuro. As incertezas entre a *entourage* que vivia na corte era grande e era difícil escolher aqueles que tivessem de fato pureza de intenção. As agressões eram mútuas e faltava coalisão entre os grupos que disputavam o poder.<sup>45</sup> D. Amélia, não desejando conviver com intrigas palacianas, preferiu passar uma temporada na Quinta Real de Caxias, aproveitando os banhos de mar com a filha.<sup>46</sup>

Em 18 de setembro de 1835, D. Maria II definiu como residência de D. Amélia o Palácio da Bemposta, que era habitado até aquele momento pela ex-regente, a infanta D. Isabel Maria, irmã de D. Pedro. Tal determinação visava a evitar os inconvenientes das intrigas, que eram muitas, e evidenciava o desejo de afastamento de D. Amélia da vida da corte. Um dos boatos dava conta que D. Amélia desejava a morte de D. Maria II. Como esta não possuía descendentes, o trono de Portugal passaria para Maria Amélia.<sup>47</sup> D. Amélia declinou da oferta de morar no Palácio da Bemposta e continuou a viver no Palácio das Janelas Verdes, que seria a sua moradia até o seu falecimento.

Em 5 de setembro de 1836, D. Amélia escreve a D. Pedro II, seu enteado, versando sobre o seu contrato dotal que estava sendo tratado na Secretaria de Estado dos Negócios do Império do Brasil. Alega que uma fatalidade o havia privado do convívio com um pai terno e carinhoso. D. Amélia confessou que adorava o esposo e o acompanhara tanto na fortuna, como nas situações adversas. Pleiteia que seja cumprido o que fora acordado no “contrato bilateral e sinalagmático” de casamento estabelecido em Canterbury, em maio de 1829. Ressalta que deveria ser respeitada a memória de D. Pedro I, por ter sido o “ilustre fundador do Império e das Liberdades Públicas do Brasil”,<sup>48</sup> fato que não poderia ser apagado da lembrança da nação brasileira. Dever-se-ia considerar o desprendimento de D. Pedro que, ainda muito moço, abdicou de duas coroas sem vantagem alguma. A questão ficaria em aberto e renderia novas missivas.

A 5 de maio de 1838, D. Amélia e a filha seguiram para a Baviera, atendendo às várias solicitações de sua família para que regressasse à sua pátria.<sup>49</sup> Foram acompanhadas pelo marquês de Resende, pelo visconde de Almeida e a governanta Fanny Maucomble.<sup>50</sup> O reencontro de D. Amélia com a mãe, D. Augusta Amálie, foi uma doce alegria para ambas e para a pequena Maria Amélia que contava sete anos de idade. Há alguns anos D. Amélia não via a mãe e os demais familiares. Foi com felicidade que ela reencontrou o irmão Maximiliano de Leuchtenberg (1817-1852), em Dachau, e a irmã Teodolinda de Leuchtenberg (1814-1857), na Vila de Moosach.

O imperador e a imperatriz da Rússia, Nicolau I (1796-1855) e Carlota da Prússia (1798-1860), acompanhados de D. Amélia e sua filha desfrutaram de um período de férias na estância balneária de Kreuth. Todos eles foram convidados por Frederica Carolina Guilhermina de Baden (1776-1841) para passar alguns dias no Palácio de Tegernsée, que no passado fora uma abadia beneditina. A propriedade ficava a quinze léguas de Munique, num belo vale cercado de montanhas verdejantes, as quais ganhavam mais esplendor durante o verão devido aos lagos de águas límpidas.<sup>51</sup> A paisagem era deslumbrante e a acolhida da rainha mãe Frederica Carolina Guilhermina de Baden foi calorosa.<sup>52</sup> Juntaram-se a eles, a convite desta rainha, a arquiduquesa Sofia Frederica Dorotéia Guilhermina (1805-1872), também conhecida como Sofia d’Áustria, com seus dois filhos os arquidukes Francisco José (1830-116) e Fernando Maximiliano José de Habsburgo-Lorena (1832-1867), a princesa Real da Prússia e seu marido, as princesas de Saxe, dentre outros príncipes e princesas da Casa Real

45 Joaquim Veríssimo Serrão, *História de Portugal [1832-1851]*, Lisboa, Verbo, 1995, p. 16.

46 Lygia Lemos Torres, *Imperatriz Dona Amélia*, São Paulo, Elvino Pocaí, 1947, p. 201.

47 Maria Junqueira Schmidt, *A Segunda Imperatriz do Brasil (Amélia de Leuchtenberg)*, São Paulo, Companhia Melhoramentos, 1927, p. 120.

48 IHGB – Lata 8 – Doc. 19 - *Carta da Imperatriz viúva... a S. M. o Imperador D. Pedro II sobre o seu contrato dotal.*

49 Maria Junqueira Schmidt, *A Segunda Imperatriz do Brasil (Amélia de Leuchtenberg)*, São Paulo, Companhia Melhoramentos, 1927, p. 123; e *Nota biográfica sobre Dona Maria-Amélia de Bragança, Princesa do Brasil*. Lisboa: Tipografia Liga dos Combatentes, 1984, p. 11.

50 Fanny faleceu em 4 de abril de 1860, correndo os funerais por conta de D. Amélia. Carlos Tasso de Saxe-Coburgo Bragança, *A princesa flor Dona Maria Amélia*, Funchal, DRAC, 2009, p. 24; e Lygia Lemos Torres, *Imperatriz Dona Amélia*, São Paulo, Elvino Pocaí, 1947, pp. 271-272.

51 O monastério foi adquirido por Maximilian I Joseph da Baviera em 1817. A beleza da paisagem do local contribuiu para a sua transformação em residência de verão. Sylvia Lacerda Martins Almeida, *Uma filha de D. Pedro I – Dona Maria Amélia*, São Paulo, Companhia Nacional, 1973, p. 57.

52 *Nota biográfica sobre Dona Maria-Amélia de Bragança*. [s. l.]: LEIPSIC, 1857, p. 12.

da Baviera.<sup>53</sup> Após um ano de permanência na Baviera, D. Amélia regressou a Portugal.<sup>54</sup> Todavia, decidiu visitar a sua irmã Josefina de Leuchtenberg (1807-1876) casada com José Francisco Óscar Bernadotte (1799-1859), herdeiro do trono da Suécia e Noruega.

A viúva do ex-imperador do Brasil, cuidava da educação da filha, orientando-a na leitura de obras como *Le roi Louis Philippe*, *Poesias Selectas*, *Lições de Poética*, *Os Lusíadas*, *Contos Portugueses*, *Biblioteca Lusitana Escolhida* e *Lições de Elegância*.<sup>55</sup> Normalmente, os livros eram adquiridos na livraria Plantier ou na livraria da viúva Bertrand, as mais bem-conceituadas de Lisboa.<sup>56</sup> Além disso, esmerava-se na formação moral da filha, cultivando a compaixão e a caridade cristã, virtudes apreciadas numa mulher, que deveria servir ao marido e ser boa mãe.<sup>57</sup>

D. Amélia vivia de sobressalto, pois sua filha, em diferentes ocasiões, manifestou ter uma saúde débil. O cuidado e a proteção materna eram intensos, fazendo com que esta procurasse o melhor clima para beneficiar a saúde da filha. A doença de Maria Amélia se agravou fazendo com que D. Amélia decidisse por passar algum tempo na Ilha da Madeira, considerando o local mais apropriado para a convalescença, pelo clima ser tão benigno, conforme aconselhamento médico. Ela estava ciente do risco que corria em fazer tal viagem, mas era preciso arriscar. Em 26 de agosto de 1852 mãe e filha seguiram a bordo da fragata a vela “D. Fernando” em direção a cidade de Funchal.<sup>58</sup>

Mãe e filha se instalaram na Quinta das Angústias. O nome da propriedade expressava bem o sentimento de todos que acompanhavam a jovem, todavia havia o reconforto de uma bela paisagem que permitia vislumbrar a cidade do Funchal e o Oceano. O quadro da doença pulmonar se agravou fazendo com que Maria Amélia ficasse confinada no seu quarto. D. Amélia não ocultava o seu temor e a tristeza em ver a filha em tal situação.<sup>59</sup> O mês de dezembro de 1852 e janeiro de 1853 foram de um sofrimento cruel para a jovem princesa e para D. Amélia que acompanhou a agonia da filha. Os médicos não conseguiram fazer nada para reverter o quadro.<sup>60</sup> Na madrugada do dia 4 de fevereiro, por volta das quatro horas, a jovem faleceu.<sup>61</sup> Nada mais restava a fazer.<sup>62</sup>

Numa longa carta a D. Pedro II, escrita em 10 de fevereiro de 1853, D. Amélia relatou a morte da filha com o coração dilacerado. Registrava que no dia 4, às 4h14 da manhã, Deus chamara pela jovem. Às duas horas da manhã fora celebrada a missa e Maria Amélia não deixou de consolar D. Amélia. A doença avançara no final de janeiro e não havia mais nada que pudesse ser feito para amenizar o grande sofrimento de Maria Amélia, dizia ela. Depois do falecimento, vestira a filha e em seguida levaram o corpo para a capela da Quinta das Angústias. Aguardava o momento de transportá-lo até o Mosteiro de São Vicente de Fora e, enquanto isto não ocorresse não a deixaria, afirmava a mãe enlutada. Tivera a intenção de fazer um registro fotográfico da filha no ataúde para enviá-lo juntamente com o daguerreotipo a D. Pedro II. Contratou dois retratistas, mas o trabalho foi malsucedido. Numa próxima oportunidade, enviaria uma mecha de cabelo da filha dentro do medalhão que mandaria confeccionar. Recomendava ao enteado que escrevesse às diferentes cortes da Europa, em especial parentes da missivista (D. Amélia), participando o falecimento da irmã Maria Amélia. Pedia ainda

53 José de Campos Sousa, “Viagem de Sua Majestade a Imperatriz viúva Duquesa de Bragança à Suécia, no ano de 1839”, in *Revista Ocidente*. Lisboa, [s. n.], 1958, p. 294; Carlos Tasso de Saxe-Coburgo Bragança, *A princesa flor Dona Maria Amélia*, Funchal, DRAC, 2009, p. 24. *Nota biográfica sobre Dona Maria-Amélia de Bragança, Princesa do Brasil*. Lisboa, Tipografia Liga dos Combatentes, 1984, p. 12; Eduardo Alves Marques, *Se as jóias falassem*, Lisboa, A Esfera dos Livros, 2009, p. 111.

54 *Nota biográfica sobre Dona Maria-Amélia de Bragança*. [s. l.]: LEIPSIC, 1857, p. 13.

55 Lygia Lemos Torres, *Imperatriz Dona Amélia*, São Paulo, Elvino Poci, 1947, p. 275.

56 *Ibidem*, p. 279.

57 D. Amélia cumpriu com esmero o que prescrevia a cultura religiosa do período. A mãe era responsável pela formação religiosa dos filhos e da correção moral, principalmente das filhas. Michela Giorgio. “O modelo católico”, in *História das Mulheres – o século XIX*, Lisboa, Afrontamento, vol. 4, p. 232.

58 Carlos Tasso de Saxe-Coburgo Bragança, *A princesa flor Dona Maria Amélia*, Funchal, DRAC, 2009, p. 57

59 Sylvia Lacerda Martins Almeida, *Uma filha de D. Pedro I – Dona Maria Amélia*, São Paulo, Companhia Nacional, 1973, pp. 79-80.

60 *Nota biográfica sobre Dona Maria-Amélia de Bragança, Princesa do Brasil*, Lisboa, Tipografia Liga dos Combatentes, 1984, p. 35.

61 IHGB – Arq 2.4.3 – Documento 43 - *Certidão de óbito de Dona Maria Amélia de Bragança e Leuchtenberg*. Atestado por José Pereira da Costa, licenciado em Filologia Clássica pela Universidade de Coimbra e diretor do Arquivo Distrital de Funchal. Ver também: *Nota biográfica sobre Dona Maria-Amélia de Bragança*, [s. l.], LEIPSIC, 1857, p. 35-36.

62 Maria Junqueira Schmidt, *A Segunda Imperatriz do Brasil (Amélia de Leuchtenberg)*, São Paulo, Companhia Melhoramentos, 1927, p. 137.

que o monarca fizesse a gentileza de conceder a comenda da Ordem da Rosa ao Dr. Francisco Antonio Barral, como testemunho do reconhecimento pelos serviços prestados na assistência a Maria Amélia.<sup>63</sup>

Os dias corriam e o coração sensível de Amélia sentia a tristeza do infortúnio de viver sem os entes queridos. D. Amélia registrou, com alegria, a interação que mantinha com os filhos de D. Maria II. As meninas Maria Ana e Antónia foram visitá-la e a apresentaram com morangos e um buquê de flores. Dois dias depois, os meninos Pedro e Luís também a visitaram, para o grande prazer da ex-imperatriz do Brasil.<sup>64</sup> Nos anos seguintes, as visitas de Maria Ana de Bragança (1843-1884) e Antónia (1845-1913) seriam frequentes e registradas com certa euforia pela nobre senhora.<sup>65</sup>

Nos anos seguintes, D. Amélia viveu das lembranças dos entes queridos ao mesmo tempo em que realizava ações beneméritas. Estava atenta aos acontecimentos da corte portuguesa, mas era evidente que a sua posição tinha um papel secundário nas tramas do poder, sendo poucas vezes consultada sobre assuntos do reino. Suas atenções se voltaram para defender os interesses da Sociedade para as Casas d'Asylo da Primeira Infância Desvalida de Lisboa. As questões de benemerência ocupavam o tempo de D. Amélia, constantemente em reuniões com colaboradores para trabalhar em prol dos órfãos de Lisboa.

No começo da década de 1870, D. Amélia demonstrava grande debilidade física e antevia que seus dias chegavam ao fim. Febre e acessos de bronquite fizeram que ela pedisse os sacramentos. A visita da irmã, Josephine de Leuchtenberg (1807-1876), rainha da Suécia, e de D. Pedro II e D. Teresa (1822-1889) lhe dariam novo ânimo. Em 12 de junho de 1871, a embarcação que seguia com os imperadores do Brasil e sua comitiva passou pela Torre de São Julião, na barra do Tejo. Os soberanos brasileiros foram recebidos com alegria pela população lisboeta e acolhidos pela família real. Nesta primeira estada, o imperador e a imperatriz do Brasil permaneceram de 13 a 22 de junho.<sup>66</sup> D. Amélia que, desde 7 de abril de 1831, não via o enteado, emocionou-se muito, recebendo-o no Palácio das Janelas Verdes, no dia 20 de junho.<sup>67</sup> Quarenta anos haviam se passado. O encontro seria inesquecível, como registrou José Alberto Corte Real, na sua obra *Viagem dos imperadores do Brasil em Portugal*.<sup>68</sup> D. Pedro II era aquela mesma criança de cinco anos que ficara dormindo no berço, na noite da abdicação. Ao imperador e à imperatriz do Brasil aquela senhora enferma recordava a esposa de D. Pedro I, que deixara tantas saudades. Durante uma hora e meia eles revisitaram o passado que os unia.

Em 9 de janeiro de 1873, D. Amélia manifestou o desejo de acrescentar alguns detalhes no seu testamento que já estava pronto desde 6 de janeiro de 1863. Na madrugada do sábado dia 26 de janeiro de 1873 morreu D. Amélia de Leuchtenberg.<sup>69</sup>

No final da vida as dores físicas aumentaram e se somaram às dores da perda de entes queridos. A exuberância do vestuário e dos penteados que marcaram a juventude desapareceram com o tempo. Os dias passavam num ritmo lento. A memória do passado ocupava grande parte do tempo presente. Talvez Amélia tivesse pensado nos momentos mais solitários que viver era sofrer e chorar. A vida lhe tinha reservado presentes, mas também privações. Restava a resignação. As recordações eram dolorosas e mostravam a fragilidade de uma mulher e ao mesmo tempo de todos os seres humanos. Uma mulher que viveu a saga de ficar à margem do poder e à margem da história.

---

63 Carlos Tasso de Saxe-Coburgo Bragança, *A princesa flor Dona Maria Amélia*, Funchal, DRAC, 2009, pp. 79-81.

64 IANTT – Caixa 7324 – Carta de 11 de maio de 1855.

65 IANTT – Caixa 7324 – Carta de 3 de maio de 1857.

66 Francisco Marques dos Santos, “Aspectos da primeira viagem dos imperadores do Brasil à Europa e Egito”, in *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, julho-setembro de 1945, p. 56.

67 Maria Junqueira Schmidt, *A Segunda Imperatriz do Brasil (Amélia de Leuchtenberg)*, São Paulo, Companhia Melhoramentos, 1927, p. 172.

68 José Alberto Corte Real, *Viagem dos imperadores do Brasil em Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1872, p. 88.

69 *Ibidem*, p. 176.

## Violência e relações de gênero: avanços e retrocessos

Rogéria Alves Freire

As relações de gênero são tão antigas quanto a existência humana, tendo raízes ainda mais profundas do que a formulação do movimento feminista. A notoriedade do termo Gênero é relativamente recente e historicamente possui sua gênese no movimento feminista contemporâneo. Sabemos que o que foi agregado ao conceito está relacionado à construção social que difere homens e mulheres. Até então, o corpo humano era o instrumento de identificação que bastava para destacarmos nossas diferenças. Neste estudo supomos que a utilização do conceito apresentou um caráter de contraponto respondendo as interpretações biologistas que vinculam a diferença sexual às posições sociais hierarquicamente diferentes entre homens e mulheres. No mundo pós-moderno, este formato sofreu alterações, visto que percebemos um esforço social e as primeiras tentativas de superação das desigualdades entre homens e mulheres.

Conforme Beauvoir, “Ninguém nasce mulher: torna-se”.<sup>1</sup> Nesse contexto, é construído o conceito de gênero enquanto categoria social que interfere no cotidiano das pessoas. Beauvoir relaciona o tornar-se mulher a uma compulsão cultural a estabelecer este ato. E este fato nem sempre está associado ao sexo.

Antes mesmo de nascer expectativas já são criadas para o novo indivíduo. A primeira pergunta quando uma nova vida vem a este mundo é: É menino ou menina? Decisões referentes a qual profissão seguir, como decorar parte do quarto da criança e etc..., as oportunidades de vida, já são construídas pela família que o espera. Sua suposta fragilidade ou virilidade já está construída no imaginário social familiar e será levado consigo por toda a vida, tendo peso imponderável em suas escolhas pessoais. Mais do que uma identidade apreendida, o gênero deste novo ser estará imerso nas complexas teias das relações sociais, políticas, econômicas e psicológicas entre homens e mulheres. Relações que fazem parte da estrutura social institucionalizada da sociedade.

Esta construção é dada através de processos de socialização e educação dos sujeitos para se tornarem homens ou mulheres e ainda, no estabelecimento dos padrões sociais entre eles. Butler<sup>2</sup> questiona se a noção de construção pode se reduzir a uma forma de escolha, visto que menciona que nos estudos de Beauvoir não há qualquer explicação que garanta que o “ser” que se torna mulher seja necessariamente fêmea. Desse modo, sempre que mencionamos “um corpo” nos referimos a uma dada interpretação por meio de significados culturais estabelecidos pela sociedade.

Existem estudos sobre as desigualdades entre homens e mulheres que buscam se situar sobre o aspecto feminino, sobre seu corpo e sua sexualidade. Vale ressaltar que algumas características biológicas, como, por exemplo, enfatizar que as mulheres possuem força física inferior aos homens, ou a distinção que possuem o menor peso do cérebro, estavam no centro das discussões referentes a este parecer. Na tentativa de explicar que é da natureza feminina ser frágil e da natureza masculina ser forte, bem como criar uma falsa impressão que o espaço reservado à mulher é e sempre será o seio do lar, e o lugar reservado ao homem será sempre ligado à ambientes externos, por exemplo, a rua ou o exterior de algum espaço. Esta tentativa de familiarizar e acomodar cada indivíduo nesta condição humana, pois tudo aquilo que os indivíduos entram em contato nada mais é do que criar uma forma de validar desigualdades sociais existentes. As atividades humanas, o condicionamento, os ambientes e os lugares sociais podem ser compreendidos como construções históricas, visto que as mesmas variam no tempo. Não podem ser entendidas como naturais, prontas e acabadas. Nossas condições não são imutáveis. E como tal, sexualidade e sua relação com o gênero e o sexo dos indivíduos também são construções históricas, ou melhor, sociais.

Butler destaca que

Se o gênero são os significados culturais assumidos pelo corpo sexuado, não se pode dizer que ele decorra de um sexo desta ou daquela maneira. Levada a seu limite lógico, a distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos. Supondo por um momento a estabilidade do

---

1 Simone de Beauvoir, *O segundo Sexo*, 1973, p. 301.

2 Judith Butler, *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, 16ª edição, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2018.



sexo binário, não decorre daí que a construção de “homens” se aplique exclusivamente a corpos masculinos, ou que o termo “mulheres” interprete somente corpos femininos.<sup>3</sup>

Na medida em que as pessoas identificam determinadas características físicas do outro e, por meio delas classificam os indivíduos em grupos, fica claro o desenvolvimento de um processo social.

Analisando as formulações de Beauvoir, a autora destaca que gênero é uma maneira de existir do corpo e o “corpo é uma situação”, ou seja, um campo de possibilidades culturais recebidas e interpretadas. Com efeito, o corpo é essencial para definir a situação da mulher ou do homem no mundo, porém é insuficiente para defini-la enquanto mulher ou defini-lo enquanto homem.

Na concepção de Butler “o corpo” é um meio passivo no qual ficam registrados significados culturais, ou então “um instrumento pelo qual uma vontade de apropriação ou interpretação determina o significado cultural por si mesma”.<sup>4</sup> Para a autora, o corpo em si é uma construção. A mesma questiona como o corpo pode vir a existir nas marcas de gênero.

Vale ressaltar que as relações de gênero são unicamente relações de poder, tornando-se necessário suprimir o gênero para que o poder (o domínio masculino) seja eliminado, admitindo-se assim a semelhança como requisito de igualdade. Butler,<sup>5</sup> menciona que muitas vezes somos obrigados a optar por um gênero ou outro, devido a normas regulatórias e sociais que nos obrigam ou induzem a nos posicionar. Toda a reprodução do gênero torna-se uma negociação com o poder. Essas normas regulatórias dizem respeito a como e de que modo podemos aparecer no espaço público, como o público e o privado se distinguem gerando um reconhecimento por parte da sociedade.

Esta questão do reconhecimento é muito importante porque se dizemos acreditar que todos os sujeitos humanos merecem igual reconhecimento, presumimos que todos os sujeitos humanos são igualmente reconhecíveis.

Existem diversas formas de opressão que foram constituídas a partir das questões de gênero. Trata-se de uma realidade que atinge um número elevado de mulheres. Para compreendermos estas formas de opressão precisamos nos curvar ao contexto sócio-histórico-cultural nos aspectos individuais e coletivos.

Com o intuito de compreender as formas de opressão vivenciadas pelas mulheres, partimos do pressuposto de que homens e mulheres vivem sob dadas condições objetivas e subjetivas que são produto das relações sociais. Desse modo, podemos afirmar que a construção social das respostas que dão às suas necessidades e vontades tem na sociabilidade sua determinação central ou, de outra forma, significa também que os indivíduos fazem a história, mas suas possibilidades de intervenção se efetivam na dialética relação entre objetividade e subjetividade, entre ser e consciência.

Sabemos que o modo de pensar e agir é determinado na dinâmica complexa e contraditória entre sociabilidade e individualidade, podemos verificar a prevalência de indivíduos despotencializados e, sua criatividade, em sua capacidade reflexiva, reproduzindo práticas que reiteram processos de alienação e de subalternidade.

Para tanto, as relações de gênero são permeadas por uma diversidade que envolve as relações entre homens e mulheres, mas também entre mulheres e mulheres e homens e homens, de modo que o tornar-se mulher e o tornar-se homem constituem um pilar das relações de gênero.

Ao longo da história, podemos identificar uma maior apropriação pelos homens do poder político, do poder de escolha e de decisão sobre sua vida afetivo-social e da visibilidade social no exercício das atividades profissionais.

Este conjunto de atividades humanas que retratam o destaque e o privilégio que os homens tiveram ao longo da história resulta em diferentes formas opressivas, e acaba por destinar o coletivo das mulheres a relações de dominação, violência e violação dos seus direitos. Essas relações de poder atribuídas aos homens geram uma maior visibilidade dos mesmos na sociedade e contribuem para a organização de construções históricas no inconsciente coletivo da sociedade, visto que essas relações são determinadas pelo meio social. Desse modo, percebemos que em cada grupo e conjunto da sociedade se faz necessário analisar os elementos de determinação do ponto de vista econômico, político e cultural que interferem no dia a dia dos indivíduos e

---

3 Judith Butler, *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, 16<sup>a</sup> edição, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018, pp.26.

4 *Ibidem*, p. 30.

5 Judith Butler, *Corpos em alianças e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*, 1<sup>a</sup> ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2018.

estruturam e alteram valores, modos de pensar e agir. Trata-se não apenas de reconhecer quem tem poder e visibilidade, mas em quais condições materiais foram alicerçados e são efetivados.

Deste modo, sempre que as questões de gênero estiverem em pauta é necessário investigar como estão estruturadas as relações sociais, considerando o processo dinâmico dos indivíduos se relacionarem entre si.

Assim, vão sendo construídos e redefinidos papéis que mulheres e homens assumem na sociedade.

É notório que o gênero considerado como uma categoria se apresenta de modo complexo, pois ele abrange desde as características entre os sexos, mas indo além, numa dinâmica espaço-temporal que investiga elementos concomitantemente que se destacam pela cultura e pela socialização.

Desse modo, é necessário refletir como se efetivam as relações sociais entre os indivíduos e as particularidades produzidas, mediante a forma como se organizam e o modo como absorvem e reproduzem valores, poder e direitos nos mais diferentes ambientes como o trabalho, a família, a política, e nas relações afetivo-sexuais.

A categoria gênero contribui para desnaturalizar as desigualdades entre homens e mulheres, sendo entendida de modo histórico e relacional e não como “oposições decorrentes de traços inerentes aos distintos seres” para que não se incorra no erro de deixar de identificar “os diferentes poderes detidos e sofridos por homens e mulheres”.<sup>6</sup>

A relevância social dos estudos e das lutas neste campo, dentre outros aspectos, consiste na articulação de diferentes dimensões da vida social para compreender como a subordinação da mulher e a dominação masculina foram historicamente construídas, buscando incorporar as dimensões subjetiva e simbólica de poder para além das fronteiras materiais e das conformações biológicas.

Se considerarmos a construção social dos gêneros como imbricada num processo mais complexo que compreende as várias dimensões de como a sociedade está estruturada e de como em cada conjunto se alteram a composição e a dinâmica da luta de classes, é possível articulá-la, também, a outras dimensões, como, por exemplo, a de raça e de orientação sexual, uma vez que as situações de opressão se acentuam na medida em que essas dimensões se entrelaçam. Se faz necessário refletir que em cada momento histórico, as complexas relações entre gênero, raça/etnia sofrem alterações consideráveis.

Entende-se assim que a busca pela igualdade de gênero está para além da equidade entre masculino e feminino, ou mesmo da conquista de um novo papel para a mulher na sociedade. O que só pode ser obtido com igualdade na vida social, na qual mulheres e homens de diferentes raças/etnias, orientação sexual e identidade de gênero, possam vivenciar sua diversidade sem opressão, o que implica em considerar que as significações atribuídas ao feminino e ao masculino são desenvolvidas nas interfaces de relações sociais mais amplas permitindo uma mediação do gênero com outras dimensões.

A dimensão da diversidade (gênero, raça, orientação sexual, dentre outras) permite-nos verificar que as mulheres estão inseridas num contexto de desigualdade que, determinado por relações sociais construídas, coloca-as em situação de subordinação e opressão, advindas seja por se apropriarem historicamente de menos poder do que os homens; seja por seu pertencimento a uma classe dominada, alheia a riqueza socialmente produzida, ou seja, ainda, por pertencer a uma raça/etnia historicamente oprimida.

Outra grande influência teórica nos debates sobre as relações de gênero vem do marxismo, que traz à luz reflexões ainda não expostas. Engels<sup>7</sup> relata o momento em que o regime de matrimônio por pares nas sociedades primitivas se estabelece. Isto ocorre devido ao grande número de “irmãs” e “irmãos” entre os quais era impossível efetuar um casamento. Surge a chamada família sindiásmica, onde o homem mantém o direito a poligamia e a infidelidade ocasional. Já quanto às mulheres, é rigorosa a exigência para com a fidelidade, sendo o adultério cruelmente castigado. Com efeito, agora o homem se vê com dificuldades para conseguir uma mulher, problema antes não encontrado. Raptos e compras de mulheres tornam-se frequentes, mas, mesmo assim, a família sindiásmica não destrói o lar com predomínio da mulher, ao contrário, demonstra o reconhecimento de uma mãe própria na impossibilidade de certeza da paternidade.

Ao dar destaque às mudanças ocorridas na divisão do trabalho entre homens e mulheres [elas que até então tinham participação igualitária no processo de produção para o consumo e com o advento da monogamia e da propriedade privada foram especializadas no necessário trabalho doméstico], o marxismo permitiu estabelecer relações entre família, o trabalho e a política. Mesmo sendo criticado por seus conceitos terem pouca capacidade de explicar, ou melhor, analisar amplamente as relações no interior de outras instituições, foi o

---

6 Safiotti, H.I.B, Rearticulando o gênero e classe social, in Oliveira, A.; Bruscini, C. [Org], *Uma questão de gênero*, Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos. São Paulo, Fundação Carlos Chagas, 1992, p. 193.

7 Friedrich Engels, *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978, pp. 35-53.

marxismo que traçou o caminho pelo qual foram rompidas as barreiras de análise da vida feminina no núcleo familiar. Ainda, desvenda as análises da esfera pública, ajudando na reconceituação das definições convencionais da política, da economia, das relações de poder e dos processos de mudança.

Antes do surgimento da apropriação privada dos bens materiais, estes eram coletivamente apropriados por todas as pessoas (sociedades primitivas). Com o surgimento da propriedade privada, exigindo novas configurações nos agrupamentos familiares, nas relações de trabalho e na organização social, prevalecem novas relações sociais que incidem sobre a vida de homens e mulheres. Para as mulheres, novas tarefas, sobretudo a de procriar, de ser mãe e esposa sob as exigências do casamento monogâmico, cabendo-lhe, como imposição sumária, o espaço do lar, enquanto, ao homem, restava o trabalho desenvolvido fora do espaço doméstico.

Socializadas em âmbito privado, coube às mulheres a tarefa de cuidar dos filhos, dos pais, do marido, da casa de modo geral, figurando como responsáveis pela manutenção da ordem em casa, apaziguadoras de conflitos, refletindo-se esses cuidados nas atividades que assumem ao participarem dos espaços públicos.

A partir das condições objetivas e subjetivas dos papéis que ocupam socialmente e do modo desigual como são construídas as relações, as mulheres não possuem acesso igualitário ao trabalho, aos salários, aos bens, de maneira geral.

A construção social do que é ser mulher e do que é ser homem se relaciona com o sistema patriarcal, tomando como base as ideias propostas por Bourdieu quando investiga o sistema de dominação masculina,<sup>8</sup> com constituição e fundamentação históricas, em que o homem organiza e dirige, majoritariamente, a vida social.

Bourdieu defende a ideia de que a dominação masculina é aprendida pelo homem e absorvida pela mulher inconscientemente. A sociedade, naturalizando comportamentos, ratifica essas ações através das repetições. No estudo da obra há uma tentativa de se compreender o problema da dominação masculina em sua origem e para escapar desse sistema opressor, é necessário que se rompa com os paradigmas universais e se adote uma visão emancipadora.

A violência de gênero está presente na cultura de todos os países independente do seu grau de desenvolvimento, se expressa em maior ou menor escala. Culturalmente se reproduz através de comportamentos irrefletidos, aprendidos histórica e socialmente, nas instituições como igreja, escola, família e Estado, contribuem diretamente para a opressão masculina sobre a feminina.

Historicamente podemos afirmar que a mulher vem sendo socialmente oprimida. Para que isso ocorra, existe um sistema complexo de transmissão e repetição irrefletida de valores particulares e com uma finalidade que, na maioria das vezes, não está na superfície, como refere Bourdieu. Pelo contrário. Os valores são retransmitidos e aprendidos de maneira descontextualizada, como se fossem universais, como se tratasse de uma questão natural. Assim, as ideologias específicas de uma determinada época são também influenciadas pelas principais instituições sociais que estabelecem regras em conformidade com esses valores.

E, dessa forma, as instituições contribuíram e contribuem para disseminar a ideia de que a mulher seria um ser inferior, frágil e com instintos de proteção apenas. Por esse motivo, é uma constante análise crítica levando em consideração não apenas a diferença biológica para se estabelecer parâmetros de proteção específica. Afinal, os papéis desempenhados pelos gêneros advêm de uma construção histórica e social que determinou a cada um dos sexos inclusive o alcance de sua capacidade emocional, física, intelectual, e, assim, estabelecendo limites genéricos de atuação em todas as áreas.

Com o aumento da desigualdade social e a intensificação da exploração da classe trabalhadora, aprofunda-se a situação de dominação-exploração sobre a mulher. Assim, podemos afirmar que o sistema do capital articula exploração do trabalho com dominação ideológica e se apropria da lógica e valores do sistema patriarcal.

Tomando o patriarcado como indissociável dos mecanismos de dominação-exploração do sistema capitalista, é, pois, impossível trabalhar as dimensões de gênero fora desse contexto. As relações desiguais de gênero se apresentam como objetivação atualizada do patriarcado, enquanto sistema que domina e oprime as mulheres. Ou seja, o sistema do capital se beneficia da opressão vivenciada pelas mulheres, tanto do ponto de vista ideológico, por meio da reprodução do papel conservador da família e da mulher, quanto na perspectiva da inserção precária e subalterna no mundo do trabalho.

Conforme Butler

---

8 Pierre Bourdieu, *A dominação masculina*, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

A presunção política de ter de haver uma base universal para o feminismo, a ser encontrada numa identidade supostamente existente em diferentes culturas, acompanha frequentemente a ideia de que a opressão das mulheres possui uma forma singular, discernível na estrutura universal ou hegemônica da dominação patriarcal ou masculina. A noção de um patriarcado universal tem sido amplamente criticada em anos recentes, por seu fracasso em explicar os mecanismos da opressão de gênero nos contextos culturais concretos em que ela existe.<sup>9</sup>

No bojo dessas afirmações é necessária uma luta ampliada para obter uma nova condição social, política e econômica para as mulheres, que possibilite a igualdade entre os gêneros. O próprio sistema dominante está atravessado por várias contradições, que abrem caminho para lutas e transformações que objetivam uma nova ordem social.

Compreende-se que o processo de luta, que objetiva o fim da opressão [dominação-exploração] das mulheres, está além de colocá-las em situação de igualdade de oportunidade com o gênero masculino. Trata-se de estabelecer relações sociais fundadas na igualdade substantiva. E, neste sentido, tem sido fértil a interlocução entre algumas vertentes do movimento feminista com sujeitos coletivos que atuam na organização da classe trabalhadora por meio de sindicatos, partidos políticos, movimentos sociais e outros sujeitos coletivos.

A tentativa de compreender a relação instituição da família e o sistema capitalista; as razões pelas quais o trabalho doméstico feminino é considerado como trivial e não como um trabalho de fato; e, finalmente, o motivo pelo qual mulheres são alocadas as tarefas mais aborrecidas, não remuneradas e com salários baixos, nos trouxe a reflexão de como a violência contra a mulher ainda está em destaque.

Parece importante ressaltar que as variedades de interpretação sobre a posição da mulher nas diferentes culturas operam com o conceito de gênero.

No curso da história episódios de discriminação, exclusão social e fome, consolidam uma sociedade injusta e desumana. Para ilustrar: o direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança, e à propriedade. (Art.5) e, ainda, direito à educação, saúde, trabalho, moradia, lazer, (art.6). A classe popular, sentia que o inimigo residia na elite dirigente e no imperialismo e percebia que as práticas democráticas no Brasil foram sempre contrárias à própria democracia. Os direitos e liberdades democráticas mais elementares eram sempre negados ao povo em geral.

Assim, a violência apresenta características de acordo com o contexto histórico refletindo mudanças nas relações entre as pessoas. Logo, a escravidão na época do Brasil colônia não era considerada crime contra o ser humano, a mulher agredida entrava num processo dito disciplinar e não havia lei que amparasse.

Para entender a construção da sociedade em que vivemos, é preciso compreender o papel de cada sujeito neste contexto social. Assim, a mulher tem seu papel na forma de atuar na sociedade. Assim, os estudos de gênero mostram como na história ocidental o enclausuramento feminino no espaço doméstico foi se constituindo em uma regra mais ou menos geral, mesmo quando as mulheres trabalham além do espaço doméstico. Seria uma “violência mascarada com o enclausuramento” que ocorreu principalmente pelo forte controle sobre a conduta feminina exercida por homens nas mais diversas profissões com o entendimento que o papel da mulher seria de esfera reprodutiva.

Uma sociedade em que as ideias de masculinidade são caracterizadas por manifestações carregadas de liberdade, e refere-se muitas vezes ao exercício da força física e por atitudes de firmeza nas atitudes tomadas. Neste sentido, essa masculinidade é comparada mesmo a uma predisposição para a violência contra a mulher que muitas vezes se expressa em violência física, até mesmo no estupro ou assédio moral no ambiente de trabalho.

A violência no Brasil concentra-se em determinadas áreas geográficas e grupos sociais, o que aponta para a existência não apenas de uma distribuição desigual do risco de ser vítima de violência, como também pela distribuição dos direitos sociais e civis na sociedade brasileira.

Da perspectiva de Galeano, a sociedade capitalista, à medida que se aprofundam as desigualdades sociais, amplia e generaliza as situações de violência:

Quem são os carcereiros, quem são os cativos? Poder-se-á dizer que, de algum modo, todos nós estamos presos. Os que estão dentro das prisões e os que estão fora delas. São livres, acaso, aqueles que são prisioneiros da necessidade, obrigados a viver para trabalhar porque não podem dar-se ao luxo de trabalhar para viver? E os prisioneiros do medo, acaso somos livres? E acaso não somos todos prisioneiros do medo, os de cima, os de baixo e também os do

---

<sup>9</sup> Judith Butler, *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, 16ª edição, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2018, p. 21

meio? Em sociedades obrigadas ao salve-se quem puder; somos prisioneiros os vigias e os vigiados, os eleitos e párias.<sup>10</sup>

Sabemos que existem dificuldades para definir o que se nomeia como violência, alguns elementos consensuais sobre o tema podem ser delimitados: noção de coerção ou força, dano que se produz em indivíduo ou grupo social pertencente à determinada classe ou categoria social, gênero ou etnia e conflitos de convivência nos diversos espaços sociais.

Violência e desigualdade social caminham juntas neste processo de reflexão sobre as relações de gênero. E todos aqueles que enxergam o abismo crescente entre ricos e pobres, que se veem como pessoas que perderam várias formas de segurança e garantia, também se consideram abandonados por um governo e por uma economia política que claramente aumenta a riqueza de poucos à custa da população em geral. Então, quando as pessoas se reúnem nas ruas, uma implicação parece clara: elas ainda estão aqui e lá; elas persistem; elas se reúnem e se manifestam, assim, o entendimento de que a sua situação é compartilhada, ou começo desse entendimento. E mesmo quando não estão falando ou não apresentam um conjunto de reivindicações negociáveis, o apelo por justiça está sendo representado: os corpos “dizem”: “nós não somos descartáveis”, não importando que estejam ou não usando palavras no momento; o que eles dizem por assim dizer, é “ainda estamos aqui, persistindo, reivindicando mais justiça, uma libertação da precariedade, a possibilidade de uma vida que possa ser vivida”.<sup>11</sup>

Porque quando ocorre uma manifestação nas ruas sabemos que os indivíduos se unem como o fazem para expressar sua indignação e para representar sua existência plural no espaço público, eles também estão fazendo exigências mais abrangentes: estão reivindicando reconhecimento e valorização, estão exercitando o direito de aparecer, de exercitar a liberdade, e estão reivindicando uma vida que possa ser vivida. É claro que precisam existir condições nas quais essa reivindicação seja entendida como reivindicação.

O que algumas vezes chamamos de um “direito” de aparecer é tacitamente apoiado por esquemas regulatórios que qualificam apenas certos sujeitos como elegíveis para o exercício desse direito. Então, não importa quão universal o direito de aparecer reivindique ser, o seu universalismo é minado por formas diferenciais de poder que qualificam quem pode e quem não pode aparecer. Para aqueles considerados “inelegíveis”, a luta para formar alianças é fundamental, e envolve uma proposição plural e performativa de elegibilidade onde ela não existia antes.

Butler (2018) destaca que nem todas as pessoas têm a liberdade de poder caminhar livremente nas ruas, nem todos tem seu espaço respeitado para exercer seu direito de ir e vir, sabemos que nem todo o mundo tem garantido o poder de caminhar nas ruas ou de entrar em um bar sem sofrer assédio. A autora relata que caminhar sozinho nas ruas sem o assédio da polícia é precisamente não caminhar com a companhia de outras pessoas e quaisquer que sejam as formas de proteção não policial que isso proporciona. Ainda assim, quando uma pessoa transgênera caminha nas ruas, existe uma questão sobre se esse direito pode ser exercido pelo indivíduo sozinho. Se a pessoa for extraordinariamente boa em defesa pessoal, talvez possa; se estiver em um espaço cultural onde isso é aceito, com certeza pode. Mas se e quando de fato se torna possível caminhar desprotegido e ainda assim estar seguro, para que a vida diária se torne possível sem medo da violência, então, certamente, é porque existem muitos que apoiam esse direito mesmo quando ele é exercido e respeitado, é porque existem muitos lá que também o exercem, haja ou não mais alguém em cena. Cada “eu” traz o “nós” junto quando ele ou ela entra ou sai por essa porta, vendo-se em um ambiente fechado desprotegido ou exposto lá fora nas ruas.

Podemos dizer que existe um grupo, andando ali também, estejam eles ou não à vista. É claro que é uma pessoa singular que caminha, que assume o risco de caminhar ali, mas é também a categoria social que atravessa esse jeito de andar e essa caminhada particular, esse movimento singular no mundo; e se há um ataque, ele visa o indivíduo e a categoria social ao mesmo tempo.

Desse modo, caminhar é dizer que esse é um espaço público onde pessoas transgêneras percorrem, que esse é um espaço público onde pessoas com várias formas de se vestir, não importa o gênero que lhes seja atribuído ou a religião que eles professem, estão livres para se mover sem ameaça de violência.

Conforme Butler,

---

10 Eduardo Galeano, *De pernas pro ar: A escola do mundo ao avesso*, tradução de Sergio Faraco, Porto Alegre, L&PM, 1999, p. 110.

11 Judith Butler, *Corpos em alianças e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*, 1ª ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2018, p. 32.

para ser uma participante da política, se tornar parte de uma ação concertada e coletiva, uma pessoa precisa não apenas reivindicar a igualdade (direitos iguais, tratamento igual), mas agir e peticionar dentro dos termos da igualdade, como um ator em pé de igualdade com os outros. Dessa maneira as comunidades que se unem em manifestação nas ruas começam a encenar outras ideias de igualdade, liberdade e justiça diferentes daquelas a que se opõem. O “eu” é assim ao mesmo tempo “nós”, sem estar fundido em uma unidade impossível.<sup>12</sup>

A igualdade é uma condição e uma característica da ação política em si, ao mesmo tempo que é o seu objetivo. O exercício da liberdade é algo que não vem de você ou de mim, mas do que está entre nós, da ligação que estabelecemos no momento em que exercitamos juntos a liberdade, uma ligação sem a qual não existe liberdade.

Então, aparentemente precisamos pensar sobre o tipo de reivindicação que a transexualidade está fazendo, uma reivindicação que está ligada ao direito de aparecer em público, de exercer esse tipo de liberdade e que está implicitamente ligada a todas as outras lutas para aparecer nas ruas sem a ameaça de violência. Nesse sentido, a liberdade de aparecer é central para qualquer luta democrática, o que significa uma apreciação crítica das formas políticas inclusivas, como também as formas de limitação e mediação por meio das quais qualquer liberdade do tipo pode aparecer é crucial para entender o que essa liberdade pode ser e quais são as intervenções necessárias.

Para concluir, Butler ressalta que “Ninguém deveria ser criminalizado pela sua apresentação de gênero, e ninguém deveria ser ameaçado com uma vida precária em virtude da sua apresentação de gênero. A questão aqui é expor a injustiça de criminalizar a apresentação do gênero”.<sup>13</sup>

Valorizar e justificar a criminalização com base no aparecimento ou na apresentação de gênero é criminoso e ilegítimo. Não podemos falar em igualdades substantivas se não evoluirmos neste aspecto. Ou seja, injustamente, as minorias sexuais e de gênero são criminalizadas ou julgadas pelo mundo como aparecem, pela forma como reivindicam o espaço público, reivindicam seus direitos, ou mesmo pela forma com que utilizam a linguagem por meio do qual entendem a si mesmas, pela forma como expressam amor ou desejo, aqueles com que se aliam abertamente, de quem escolhem estar próximas, ou com quem se envolvem sexualmente, ou como exercitam a sua liberdade corporal.

Vivemos uma época em que o gênero está sendo vigiado, esta postura é considerada é um ato criminoso. Não impedir a violência contra as comunidades de minorias por parte da polícia e do Estado é uma negligência.

Concluimos que a busca pela igualdade de gênero está para além da equidade entre masculino e feminino, ou mesmo da conquista de um novo papel para a mulher na sociedade.

O que só pode ser obtido com igualdade substantiva na vida social, na qual mulheres e homens de diferentes raças/etnias, orientação sexual e identidade de gênero, possam vivenciar sua diversidade sem opressão, o que implica considerar que as significações atribuídas ao feminino e ao masculino são desenvolvidas nas interfaces de relações sociais mais amplas.

---

<sup>12</sup> Judith Butler, *Corpos em alianças e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*, 1ª ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2018, p. 59.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 63.

## “Raparigas com brincos de cereja” – estereótipos de género no romance *O retorno* de Dulce Maria Cardoso

Teresa Coelho

“Mas na metrópole há cerejas. Cerejas grandes e luzidias que as raparigas põem nas orelhas a fazer de brincos. Raparigas bonitas como só as da metrópole podem ser.”<sup>1</sup>

Assim começa o romance de Dulce Maria Cardoso, *O retorno*, que através do olhar do narrador autodiegético, um adolescente de 15-16 anos, põe em cena a saída precipitada dos residentes em Angola no período da independência e o primeiro ano e meio da vida em Portugal. A história, contada no presente da narração, num monólogo interior com fortes marcas de oralidade onde se reproduzem outras vozes, sublinha as diferenças entre dois mundos em confronto, o de *lá*, de Angola, e o de *cá*, de Portugal, e entre dois tempos, antes e depois do império colonial português. Neste contexto, surge a sociedade portuguesa da época com os indícios da construção social dos géneros e os seus estereótipos, revelados no discurso narrativo e nas vozes infiltradas que ecoam o que é socialmente admissível ou inadequado. Os estudos culturais chamam a atenção para o “caráter fragmentado e instável, histórico e plural”<sup>2</sup> das múltiplas identidades sociais de cada indivíduo. Este narrador adolescente, numa situação de passagem abrupta para a idade adulta, permite tornar mais evidentes as oscilações e o questionamento sobre os grupos de pertença, porque a própria idade e o período histórico agudizam a consciência de que as identidades, todas as identidades, são transitórias e contingentes.

Ao escolher um narrador masculino, a escritora reproduz, no próprio ato da narração, as dicotomias desafiadas no texto, evidenciando como “outro” tanto o *segundo sexo*, hierarquicamente inferior, como os homossexuais, que surgem como desvio à norma, para além de outros pares antitéticos no romance: brancos, pretos; Angola, Portugal; passado, presente; portugueses, retornados.

Através do ponto de vista de Rui acedemos à perspetiva masculina dominante, à visão dos rapazes, enquanto grupo. As suas palavras revelam as identidades sociais, de sexo e de género, mas também as de raça, de nacionalidade, de classe, como veremos adiante.

Por outro lado, a escolha deste narrador encena um ato linguístico e literário de cunho flaubertiano de que a escritora falou, a convite da revista *Visão*, a 23 julho de 2015, nos 40 anos da ponte aérea:

A história do Rui, personagem principal do romance, está agora ao alcance de qualquer um, mas a minha continua secreta, pelo menos em parte, porque todas as vidas são secretas, muitas vezes, mesmo para quem as vive. [...] Podia pensar que o Rui também sou eu ou que o Rui sou eu. É verdade uma coisa e outra e não é verdade uma coisa nem outra. Mas é indubitável que a minha memória também se constrói dos outros e com os outros, os outros dão-nos mais existência, dão mais existência ao que nos acontece. O que existe só em nós está quase sempre condenado ao esquecimento. Ou à ilusão.<sup>3</sup>

A memória singular da personagem do romance fabrica-se sobre sedimentos da memória da autora e da memória coletiva de uma geração.

A narrativa tem início em 1975, no dia em que a família do narrador vai apanhar o avião para Portugal, fugindo da insegurança da guerra, numa situação de perigo extremo que os obriga a partir deixando o pai preso pelas tropas revolucionárias. Rui procura tranquilizar-se com ideias sobre aquilo que o espera na metrópole, como vimos no início, e continua: “O que tenho é de conhecer as raparigas da metrópole, raparigas lindas com brincos de cerejas e sapatos de bailarina.”<sup>4</sup> Porque ele conhece as raparigas de Angola, as brancas e as pretas, e projeta descobertas num fio discursivo em que as repetições traem a ansiedade face ao desconhecido: “Mas na metrópole há raparigas lindas. Raparigas com brincos de cerejas, laços de cetim no cabelo e saias rodadas pelo joelho como nas fotografias das revistas que comprava na tabacaria do Sr. Manuel.”<sup>5</sup> Esta imagem surge

---

1 Dulce Maria Cardoso, *O retorno*, Lisboa, Tinta da China, 2011, p.7.

2 Cf. Guacira Lopes Louro, “Pedagogias da sexualidade”, in Guacira Lopes Louro (org.), *O corpo educado – Pedagogias da sexualidade*, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2000, pp.7-34 e p.13.

3 Dulce Maria Cardoso, “Então, a memória afinal é isto”, in *Visão*, nº 1168, 2015, pp. 40-47 e p.42.

4 Dulce Maria Cardoso, *op. cit.*, pp. 18-19.

5 *Ibidem*, p. 28.

naquele dia como um estribilho infantil, uma cantilena de consolo para aliviar a tensão e o medo do que está para vir.

Em Angola o narrador já compreendia bem as diferenças entre sexos. As raparigas são o outro dos rapazes, como diz Bauman,<sup>6</sup> não interessa o continente, e ele tinha a mãe e a irmã para viver por dentro a experiência:

A minha irmã acha uma porcaria a Pirata lamber as tampas das panelas, ai que nojo. Faz as mesmas caretas quando tenho as mãos sujas com o óleo da bicicleta mas não se incomoda com a papa de abacate e azeite que põe no cabelo para alisar os caracóis, uma papa verde nojenta que a faz parecer uma marçiana. Não sei se algum dia serei capaz de compreender as raparigas.<sup>7</sup>

Esta impossibilidade de compreender o sexo oposto, marcada pelas atitudes “disparatadas” delas, não impede a curiosidade sobre esse imaginado universo feminino que obriga os rapazes à conformação para agradar, também eles vítimas daquilo que Judith Butler descreve como “the mundane violence performed by certain kinds of gender ideals”.<sup>8</sup> Os traços sociais da feminilidade e da masculinidade surgem como uma visão estereotipada dos sexos, congruente com a época e com a idade do narrador, cujo discurso revela a codificação das convenções sociais e culturais do Portugal dos anos 70: “Não gosto assim tanto de fumar mas as raparigas gostam mais dos rapazes que fumam. As raparigas ainda gostam mais dos rapazes com mota, mas o pai nunca me dará uma mota”.<sup>9</sup> O centro das preocupações relativamente ao sexo oposto é a conquista que, na cabeça de Rui, depende de um conjunto de ritos que se assemelham em todo o lado: “As raparigas da metrópole também devem gostar mais de rapazes com mota, as raparigas são parecidas em todo o lado, pelo menos nestas coisas.”<sup>10</sup> Pensa ele que, “o que as mulheres querem”, o ideal delas de masculinidade, é um cavaleiro moderno, de cigarro nos dedos e pose de macho de Hollywood. E as opiniões assim proferidas assumem o poder de axiomas que atravessaram gerações e chegaram ao presente da narrativa com a força de uma longa tradição patriarcal. Uma personagem adolescente é ideal para refletir sem filtros o mundo que a rodeia.

Até os gestos quotidianos são marcados por diversas doses de violência autoinfligida. O discurso de Rui permite perceber como foram naturalizadas as performances do corpo, que tornam o sujeito o mais intransigente vigilante de si próprio. Um rapaz não se pode permitir demonstrações de fraqueza ou fragilidade, consideradas normais numa rapariga. Esta inflexibilidade permeia as mais simples situações: “tinha tanta vontade de coçar-me mas coçar é coisa de raparigas, os homens têm de estar preparados para tudo e não é um mosquito que vai fazer um homem portar-se como uma menina e por isso aguentei-me sem me mexer.”<sup>11</sup>

The view that gender is performative sought to show that what we take to be an internal essence of gender is manufactured through a sustained set of acts, posited through the gendered stylization of the body. [...] what we take to be an “internal” feature of ourselves is one that we anticipate and produce through certain bodily acts, at an extreme, a hallucinatory effect of naturalized gestures.<sup>12</sup>

Aquilo que é tomado como a substância universal da masculinidade ou da feminilidade sustenta-se num conjunto de trejeitos e atitudes produzidos como encenação do corpo. O monólogo interior de Rui e o efeito de estranhamento da literatura levam o leitor a pôr em causa uma realidade social em que, por vezes, as marcas de género manipulam e contrariam a naturalidade e o instinto do sujeito transformando-o em objeto indireto de um querer exterior que assume como seu. Nesta obra, tal como nas anteriores, Dulce Maria Cardoso coloca o leitor nesse papel de intérprete da ambiguidade e da ironia crítica que a escrita literária evidencia.

Como na generalidade dos grupos de adolescentes, no grupo de amigos de Rui na saudosa Angola há quem exiba mais conhecimentos e experiência sobre assuntos do interesse comum: “O Lee diz que as raparigas são fáceis de convencer desde que se ponha o disco certo e que estão ainda mais mortinhas do que nós para nos

---

6 Cf. Zigmunt Bauman, *Modernidade e Ambivalência*, Lisboa, Relógio D'Água, 2007. p. 26. “Assim, a anormalidade é o outro da norma, o desvio é o outro do cumprimento da lei, a doença é o outro da saúde, a barbárie o outro da civilização, o animal o outro do humano, a mulher o outro do homem, o forasteiro o outro do nativo, [...]. Um lado depende do outro, mas a dependência não é simétrica. O segundo lado depende do primeiro para o seu planeado e forçado isolamento. O primeiro depende do segundo para a sua autoafirmação.”, p.26.

7 Dulce Maria Cardoso, *Op. Cit.*, p.12.

8 Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Taylor & Francis e-Library, 2002. p. xx.

9 *Ibidem*, p. 14.

10 *Ibidem*, p. 15.

11 *Ibidem*, p. 42.

12 Judith Butler, *Op. Cit.*, p. XV.



mostrarem as mamas, se não estivessem não usavam camisolas tão justas e não se empinavam tanto.”<sup>13</sup> Um ventriloquismo da *sabedoria feita de experiência não-adquirida*, um discurso onde é notória a fixação nos aspetos físicos e sexuais sem qualquer referência à pessoa que cada rapariga é, ou aos sentimentos que uma relação pode despertar. Isso modifica-se apenas quando há uma individualização operada pelo amor ou pela paixão.

Em África os caminhos da sexualidade eram mais transitáveis, como tudo na memória da vida *lá* era melhor face à desilusão que foi a metrópole. Aqui o sexo é ainda mais abertamente alvo da permanente vigilância social que, embora não consiga abafar a curiosidade, esmaga as suas manifestações mais impulsivas:

As perguntas, as fantasias, as dúvidas e a experimentação do prazer são remetidas ao segredo e ao privado. Através de múltiplas estratégias de disciplinamento, aprende-se a vergonha e a culpa; experimenta-se a censura e o controle. Acreditando que as questões da sexualidade são assuntos privados, deixamos de perceber a sua dimensão social e política.<sup>14</sup>

Esta dimensão social e política é particularmente visível na construção das personagens deste romance.

Aos estereótipos sexuais e de género acrescentam-se os preconceitos de raça. Os rapazes falam muito de sexo entre si:

passávamos horas a falar de como seria fazer ginga ginga com raparigas brancas, sabíamos que não era a mesma coisa do que fazer com as pretas que nem cuecas usam e fazem aquilo com qualquer um e se quisermos até fazem com dois ou três de seguida, a Fortunata uma vez fez com sete, uns a seguir aos outros, até fizemos fila como na cantina do liceu. O Gegé é o único que já fez ginga ginga com uma branca, a Anita. Não é uma branca como as outras porque gosta de se mostrar nua e tem tanta vontade de fazer aquilo como nós.<sup>15</sup>

Como havíamos referido, *elas* surgem definidas por *eles*, por isso, em posição de subalternidade. Os rapazes são investidos da força de um desejo eminentemente masculino. A Anita surge isolada, a-normal e insólita por se parecer demasiado com os rapazes na urgência do sexo. Quanto às pretas, como são reiteradamente referidas, são caracterizadas próximo do reino animal, sem roupas e sem pudor, criaturas que praticam sexo sem critério, num acasalamento indiscriminado “com qualquer um”. Rui e os amigos já tiveram a sua iniciação sexual. Não foi necessário pagar a prostitutas porque “as pretas” estavam ali prontas para tudo, sem que aflorasse a consciência da violência que perpassa esta revelação de uma violação em grupo. Os rapazes reproduzem modelos familiares, seguem os passos dos pais. E as opiniões manifestadas por personagens de colonos de que as mulheres negras gostavam de sexo à bruta, de que “aquilo estás-lhes no sangue”,<sup>16</sup> são uma forma de branquear os crimes cometidos e socialmente aceites na sociedade colonial.

As mulheres negras, vítimas das atitudes racistas e sexistas dos homens brancos, foram também vítimas do sexismo dos companheiros negros que lutavam contra o racismo mas não as olhavam como iguais. Os estigmas das sociedades patriarcais são ainda mais fortes que os da raça. Como escreveu Bell Hooks, “the struggle to end racism and the struggle to end sexism were naturally intertwined, that to make them separate was to deny a basic truth of our existence, that race and sex are both immutable facets of human identity.”<sup>17</sup>

Os discursos sexista e colonialista, fortemente entrelaçados na narração, revelam a dupla predação de que foram vítimas as mulheres negras pela criação de um mito de raça, que é também um mito de género, que as acerca da bestialidade relaxada produzida pela sociedade escravagista e perpetuada pelo regime colonial:

rape of black women has never received what little attention rape of white women receives [...] because black women have always been seen by the white public as sexually permissive, as available and eager for the sexual assaults of any man, black or white. The designation of all black women as sexually depraved, immoral, and loose had its roots in the slave system. White women and men justified the sexual exploitation of enslaved black women by arguing that they were the initiators of sexual relationships with men. From such thinking emerged the stereotype of black women as sexual savages, and in sexist terms a sexual savage, a non-human, an animal cannot be raped.<sup>18</sup>

---

13 Dulce Maria Cardoso, *Op. Cit.*, pp. 20-21.

14 Cf. Guacira Lopes Louro, *Op. Cit.*, p. 18.

15 Dulce Maria Cardoso, *Op. Cit.*, p. 43.

16 *Ibidem*, p. 204.

17 Bell Hooks, *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*, Pluto Press, London, 1982, p. 13

18 *Ibidem*, p. 52.

A voz do narrador manifesta esse tipo de hierarquia estabelecida com base na raça e no género que se manteve durante muito tempo depois da abolição da escravatura e, pelo menos, até ao presente da história aqui contada. Deste conjunto de circunstâncias, criadas pela mentalidade de um regime colonialista de iniquidades, resultaram riscos duplicados para as mulheres brancas, no período pós-independência. Rui conta que “Até o preto que durante cinco anos nos engraxava os sapatos ao domingo de manhã avisou a minha irmã numa das últimas vezes que o vimos, cuidado menina que ainda te fazem o mesmo que os brancos fizeram às nossas mulheres.”<sup>19</sup> Esta observação não deixa dúvidas quanto à violência praticada contra as mulheres negras, duplamente vítimas da bota do homem que começou por fazer filhos para ter mestiços que vigiassem as plantações na sua ausência e acabou rasgando acertos de coração em que, por vezes, também desistiu de si.

Em *O retorno*, com o decorrer da ação e a chegada a Portugal, torna-se manifesto que os modelos de educação nos dois continentes tinham em comum a supremacia incontestada do homem e a subalternidade da mulher. Enquanto os rapazes deviam fazer-se homens pelo sexo, e os pais levavam os filhos às prostitutas em ritual iniciático (como conta o Pacaça enquanto vigiam os contentores com os seus bens, à beira do Tejo), uma rapariga “tem de se comportar de outra maneira, se uma rapariga fica falada ninguém a quer”.<sup>20</sup> Esta seria a última das desgraças: não ter homem, não ser mãe, ficar sozinha e sem préstimo por “ser falada”. No Portugal de Salazar, na moral estreita da ignorância fomentada pelo estado, o papel reservado às mulheres era ainda exclusiva ou preponderantemente doméstico, dependendo do meio sociocultural de pertença. Na segunda parte do romance, no continente, esta questão social confirma-se:

Estar na metrópole ainda é pior para as raparigas, os rapazes de cá não querem namorar com as retornadas. Se for para gozar está bem mas para namorar não, os rapazes de cá dizem que as retornadas lá andavam com os pretos. E as raparigas de cá não querem ser amigas das retornadas para não serem faladas, as retornadas têm má fama, usam saias curtas e fumam nos cafés.<sup>21</sup>

As moças brancas que vieram para o continente foram alvo do preconceito de um país a que pertenciam mas que não as reconheceu como seus membros, de um país que também não reconheciam como o seu. De todos os portugueses de segunda, como chamavam aos brancos nascidos nas colónias,<sup>22</sup> elas foram certamente as que mais sofreram a marginalização dos mais pobres, estreitos, invejosos espíritos continentais. Irene Pimentel expôs a política de Salazar relativamente às mulheres na obra *A cada um o seu lugar – a política feminina do Estado Novo*,<sup>23</sup> e num colóquio organizado em 2013:<sup>24</sup> o Estado Novo procurou criar uma ilusão de participação das mulheres na vida social, à semelhança do que aconteceu com outros regimes totalitários do sul da Europa, mas limitou direitos que haviam sido adquiridos na Primeira República. Salienta-se que, “até 25 de Abril de 1974, a situação das mulheres em Portugal era baseada no Código Civil napoleónico de 1867, que, por exemplo, colocava a mulher numa situação de obediência face ao marido que era o chefe da família.”<sup>25</sup> Estavam-lhe vedados direitos básicos proclamados na Declaração Universal dos Direitos Humanos (adotada pela Organização das Nações Unidas a 10 de dezembro de 1948) cuja publicação só foi autorizada em Portugal em 1978.<sup>26</sup> “As mulheres não podiam afiançar, não podiam fazer comércio, não podiam exercer direitos de autor, não podiam sair do país sem o consentimento do marido”,<sup>27</sup> tinham restrições eleitorais, não podiam exercer cargos na magistratura, não podiam manter privada a sua correspondência<sup>28</sup>, não, não, não.

Somos levados a concordar com o narrador: aquelas raparigas, julgadas levianas mesmo pelos jovens da sua idade, sofreram, certamente, muito naquele período de adaptação. Vindas de zonas onde o próprio clima

---

19 Dulce Maria Cardoso, *Op. Cit.*, p. 47.

20 *Ibidem*, p. 60.

21 *Ibidem*, p. 143.

22 E constava dos Bilhetes de Identidade. Cf. <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/branco-de-segunda-portugues-de-segunda/34090>.

23 Irene F. Pimentel, *A cada um o seu lugar - a política feminina do Estado Novo*, Editoras Temas e Debates e Círculo de Leitores, Lisboa, 2011.

24 Cristina Duarte (ed.), “As Mulheres na História e nas Histórias - Encontro de Wassyla Tamzali com Irene Pimentel”, in *Faces de Eva: Revista de Estudos Sobre a Mulher*, 32(NA), 2014, pp. 125-135.

25 *Ibidem*, pp. 125-126

26 Cf. Aviso de 9 de março de 1978 - autoriza a publicação do texto da Declaração Universal dos Direitos do Homem em inglês e a respetiva tradução em português.

27 Cristina Duarte (ed.), *Op. Cit.*, p. 126.

28 Decreto-Lei n.º 474/76, de 16 de junho, revoga o § 1.º do artigo 405.º (lenocínio) e altera a redação do § 1.º do artigo 461.º do Código Penal abolindo o direito de o marido abrir a correspondência da mulher, cf. Direção Geral da Segurança Social (ed.), *A mulher em Portugal: Alguns aspetos do evoluir da situação feminina na legislação nacional e comunitária - Volume II*, 2014.

produzia comportamentos, formas de estar menos formatadas pela tradição de tudo cobrir e esconder no decoro feminino, tinham uma aparência mais livre que foi encarada com desconfiança no pequeno retângulo nacional, mesmo nos meios urbanos. A sociedade portuguesa não era cosmopolita. Tinha vivido encerrada nas fronteiras nacionais, lendo e ouvindo do mundo apenas o que a censura permitia, recebendo como um só o discurso político e o de uma igreja conivente com o estado repressivo, confundindo princípios morais com normas de comportamento impostas com vista à pacífica reprodução da estratificação social vigente. É importante lembrar que

foram os valores da resignação, da obediência e, sobretudo, os de uma sociedade «orgânica» que desconhece o conflito, por um lado, e a «política», por outro, reservada que estava a uma elite paternalista chefiada por Salazar, que caracterizaram o novo ensino primário.<sup>29</sup> que na prática não era universal.

Ainda no que respeita à visão sobre as mulheres, a família do narrador é marcada por uma mãe doente, uma mulher “falada” por não encaixar nos estereótipos das vizinhas brancas: “Nunca falávamos da doença da mãe mas sabíamos que no bairro todos falavam.”<sup>30</sup> Ela pintava-se e não deixava morrer as rosas:

os lábios desaparecidos no cor-de-rosa do batom, os olhos mais sombrios debaixo do pó azul que põe nas pálpebras, as vizinhas comentavam, a maneira como a D. Glória se pinta, as vizinhas com as caras lavadas de tanta honradez e as mises de laca que faziam no salão da D. Mercedes e que lhes punham as testas tão altas que pareciam extra terrestres, as vizinhas com as línguas venenosas, a D. Glória já não tem idade para usar o cabelo comprido, ainda pensam mal de si, decerto que a D. Glória não quer ser falada por tão pouco, tlim, tlim.<sup>31</sup>

A moral vigorante, favorecida por um regime ultraconservador e, sobretudo, pela falta de instrução fomentada pelo fascismo em versão português suave, exercia-se através da constante vigilância sobre cada elemento do grupo e era definida pela conformação a uma norma tida como universal e inquestionável. A D. Glória infringe regras de comportamento tacitamente aceites, e a única desculpa para isso é a doença: “A doença da mãe e esta guerra que nos faz ir para a metrópole são assuntos parecidos pelo silêncio que causam.”<sup>32</sup> São interditos do discurso. A mãe é a principal causa da inquietação familiar por sofrer de uma espécie de debilidade, pela vontade incontrolada de transpor condicionamentos, de sonhar com um mundo a que não pertencia, um mundo de fantasia: “a mãe não queria ser uma dona de casa como as vizinhas, queria ser uma dona de casa como as do cinema, como as que tinham aspirador e aventais sem nódoas, que bebiam café sentadas em balcões altos de cozinhas imaculadas.”<sup>33</sup>

Marcada por uma espécie de bizzaria, noiva descalça das memórias contadas aos filhos, a família tentava explicar o problema como resultado do choque da mudança: “A culpa de a mãe ser assim é desta terra. Sempre houve duas terras para a mãe, esta que a adoeceu e a metrópole, onde tudo é diferente e onde a mãe também era diferente.”<sup>34</sup> Mas já no continente, quando o narrador constata que a mãe se mantém instável, percebe que essa era apenas uma forma de desculpar a diferença e escapar ao assunto. A sua doença, que não pertence aos médicos nem aos comprimidos das doenças normais, associa-se a toda uma mitologia do contexto africano mas também, e sobretudo, a uma classe cultural: “Eram demónios que tomavam conta do corpo da mãe e que tinham de ser expulsos nos ajuntamentos.”<sup>35</sup> Diagnóstico e exorcismo resultam de uma espécie de senso comum, de crenças populares, não de um olhar clínico. As doenças do foro psicológico, que pareciam atacar especialmente o sexo feminino, mais vulnerável, eram causa de vergonha por não serem reconhecidas como verdadeiras patologias. Originavam mulheres possuídas por um sentimento de vazio, desestabilizador para todos os que as cercavam; mulheres instáveis, semiloucas, que envergonhavam os homens que não as conseguiam controlar. Se, por um lado, as mulheres devem ser frágeis e irracionais porque a força e a racionalidade são eminentemente masculinas, por outro, existia o estigma paralisante da loucura e da incapacidade masculina de a dominar, de disciplinar o instinto e impedir a degradação da ideia de família onde

---

29 Anne Cova e António Costa Pinto, “O salazarismo e as mulheres – uma abordagem comparativa”, in *Penélope* nº 17, 1997, pp. 71-94 e p. 81.

30 Dulce Maria Cardoso, *Op. Cit.*, p. 158.

31 *Ibidem*, p. 16.

32 *Ibidem*, p. 9.

33 *Ibidem*, p. 117.

34 *Ibidem*, p. 11.

35 *Ibidem*, p. 156.

o seu poder deveria ser irrefutável. As mulheres portuguesas de então, prisioneiras do lar, não podiam ter consciência das fronteiras do seu mundo, sob pena de se perderem de si mesmas.

O romance faz-nos perceber diferenças e semelhanças no quotidiano das mulheres em Angola e Portugal. Donas de casa sem ambições, por falta de horizontes e de instrução, contentam-se (ou não) com o que a vida dá ou permite.

As cartas chegavam e a mãe contava-as às vizinhas enquanto faziam jogos de naperons e entremeios de lençóis. [...] As tardes do bairro eram mais monótonas do que as tardes noutra sítio qualquer, mesmo contando com as dos hospitais, as das prisões e até as dos mortos nos cemitérios. As vizinhas tinham os olhos minguados de quem tem um bairro por horizonte e procuravam distrações em tudo. <sup>36</sup>

Como Betty Friedan testemunhou na sua investigação sobre as mulheres donas de casa nos EU, nas décadas de 50 e 60,<sup>37</sup> as ocupações domésticas não realizam um ser humano, provocavam um sentimento de incompletude e insatisfação difícil de compreender até para as próprias que era suposto saberem que a felicidade estava em criar filhos, manter os maridos felizes e reinar em casas imaculadas, com eletrodomésticos que as aliviavam de muito trabalho. Sempre ouvimos dizer que o nosso país tinha décadas de atraso relativamente ao resto do mundo, daí essa ideia de perfeição da vida feminina ter chegado aos territórios portugueses tão mais tarde. No início da década de 70, já depois da revolução sexual do final dos anos 60 na Europa e na América, Portugal continuava a idealizar o papel da mulher como esposa, mãe e dona de casa, aquilo a que Betty Friedan chama “a mística da realização feminina” que se deveria cumprir mantendo o lar imaculado, o marido feliz e os filhos bem vestidos e alimentados sem qualquer papel social nem pensamento político digno de nota. A mãe do protagonista de *O retorno* personifica, de alguma forma, a mulher que sonha mas nem sabe bem com o quê, que tenta aceitar o papel que lhe atribuíram mas não se lhe ajusta e que padece de emoções, não consciencializadas como estado depressivo, que fazem dela uma inadaptada.

Se o bairro em Angola era sufocante aos olhos de Rui, a capital com que depara à chegada ao continente é ainda pior. São alojados num hotel na linha do Estoril, com retornados vindos de todos os cantos do império. Fora dali, nos lugares da socialização mais ampla, na escola, na rua, no comboio, sucedem-se as experiências de rejeição, de exclusão, as ofensas: “os cobardes de merda na janela aberta, as retornadas vieram todas furadas pelos pretos.”<sup>38</sup> Quem viera de África tinha tido acesso a mais e diferentes bens (ou assim pensavam os de cá) e era por isso invejado, e a inveja empurra para fora do grupo, para a exclusão.<sup>39</sup>

Alguns daqueles que se queriam integrar no novo território, na sociedade para que foram atirados, tinham a necessidade de disfarçar aquilo que os distinguia para melhor se assimilarem. “A minha irmã a achar que pode não ser retornada apesar das roupas grandes, da pele ainda queimada pelo sol de lá, de se rir sem medo”,<sup>40</sup> a imitar os “besugos com a mania que são bons [...] parece um cãozinho trás deles”.<sup>41</sup> A irmã procurava apagar marcas de individualidade, como a típica adolescente se conforma ao que o grupo assume como sinais exteriores de pertença e o narrador destaca essa impossibilidade de forma simultaneamente positiva e crítica.

Em Portugal, Rui descobre outras formas do sexo e o amor. Mas as raparigas continuam indefiníveis e indesvendáveis. *Ele(s)* acham que *elas* “são parecidas em todo o lado [...] levam tudo a sério, até parece que gostam de se ofender.”<sup>42</sup> De início havia a esperança de que, na metrópole, fossem um pouco diferentes das de Angola, mas, como tudo o resto no país, revelam-se uma desilusão:

Afinal não há assim tantas raparigas bonitas na metrópole, em geral até são feias, muito mais feias do que as de lá, têm o cabelo oleoso a escorregar-lhes pelas costas que é um desgosto e os dentes encavalitados com sarro de leite, parece que nem os lavam, cheiram como lá cheiravam os sacos dos lanches que ficavam ao sol, um cheiro avinagrado que fica no nariz e dá vontade de coçar.<sup>43</sup>

---

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>37</sup> Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, WW Norton & Company, New York, 2001. O livro foi publicado pela primeira vez em 1963, mas a atualidade da sua investigação rigorosa mantém-se muitas revoluções e transformações passadas e lembra o quanto as gerações posteriores lhe ficaram a dever.

<sup>38</sup> Dulce Maria Cardoso, *Op. Cit.*, p. 111.

<sup>39</sup> Cf. José Gil, *Portugal hoje – o medo de existir*, Lisboa, Relógio D'Água. 2004.

<sup>40</sup> Dulce Maria Cardoso, *Op. Cit.*, p. 150.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 148.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 148.

Um retrato também desfocado pela generalização, mas onde sobressaem hábitos de higiene e traços de pobreza comuns à época. Ele acha que elas gostam de estar com os retornados que lhes dizem coisas porcas em línguas desconhecidas e elas “alegram-se todas, aí que parvos, os retornados são tão parvos.”<sup>44</sup>As portuguesinhas de *lá* e de *cá* descobriam a sexualidade atrás da cerca do liceu ou junto ao mar em jogos adolescentes. Talvez tenham sido a primeira geração a jogá-los com menos medo. Os retornados foram o exotismo possível para elas, estar com eles é viajar. Uma das colegas dizia que

quando estava comigo era como se estivesse no estrangeiro. E como é estar no estrangeiro, perguntei, a Gaby não sabia, nunca tinha saído da metrópole, mas não achava estranho dizer, é como se estivesse no estrangeiro, é mesmo coisa de rapariga da metrópole.<sup>45</sup>

A estranheza feminina é confirmada pelo discurso dos adultos experientes: “conversar com mulheres é ouvir e calar que elas não aceitam outro tipo de conversa.”<sup>46</sup>

Mas o sexo, a intimidade dos corpos, descobre-o Rui com uma empregada do hotel, mulher casada que o faz esquecer o sentimento que antes experimentara por uma colega de liceu, filha de um grupo privilegiado que, já então, viajava pelo mundo. Teresa era diferente de todas as outras raparigas da metrópole, fazia que se sentisse especial: “A Teresa é a rapariga mais gira do liceu [...] passa o intervalo connosco e nunca diz coisas estúpidas”.<sup>47</sup> E enumera as razões porque gosta dela e que são as coisas simples da juventude sem medos, por cá tão rara. São também os estratos sociais a acentuar diferenças culturais entre aqueles que queriam e podiam ver além do ensimesmado espaço nacional.

Quanto à homossexualidade, era assunto a não abordar, realidade a não reconhecer, verdadeiro tabu. As cartas, que no princípio da história a mãe lia às vizinhas, eram do irmão que fora para Angola como soldado, mas se revelara menos homem do que seria desejável, “já deves ter percebido o que se passa, não há farda que encubra aquilo que o desgraçado do teu tio é. [...] o tio Zé era como os rapazes que eram apanhados a fazer porcarias uns com os outros na casa de banho do liceu.”<sup>48</sup> O assunto obrigou a uma conversa entre pai e filho, com tónica na cumplicidade masculina, na diferença entre sexos na visão da vida: “nem uma palavra sobre isto à tua irmã, que as raparigas compreendem as coisas de maneira diferente.”<sup>49</sup> Foi para o protagonista um momento embaraçoso, porque os temas do sexo não faziam parte do contexto familiar, apenas eram abordados entre pares, e a fúria paterna perante a vergonha de um cunhado *assim* (“se eu fosse o teu avô tinha endireitado o teu tio nem que tivesse tido que lhe dar porrada todos os dias, não há barro que não se consiga moldar quando está fresco”),<sup>50</sup> a incompreensão de um comportamento tido como corrigível, a sua inutilidade, “se aqui não houvesse tantas pretas o teu tio ainda podia ter alguma serventia, sim, porque não há homem que não tenha as suas necessidades”,<sup>51</sup> põem a nu a forma como era encarada a homossexualidade. Judith Butler questiona: “To what extent does gender hierarchy serve a more or less compulsory heterosexuality, and how often are gender norms policed precisely in the service of shoring up heterosexual hegemony?”<sup>52</sup> A sociedade que conhecemos, mesmo aquela, mais aberta, em que vivemos hoje, assenta ainda nessa prevalência do poder masculino e da construção da sua supremacia sobre dados tidos como naturais, contra os quais as feministas de todas as gerações lutaram e as diferentes identidades de género, que hoje se afirmam, continuam a lutar. Daí que “the sexual harassment of gay people may well take place not in the service of shoring up gender hierarchy, but in promoting gender normativity.”<sup>53</sup>

O tio Zé, duplamente marcada pela negativa, como apoiante dos pretos e homossexual, parece fazer de tudo para embaraçar publicamente a família, chora em público quando se sabe que “um homem não chora, ainda por cima um tropa, ainda por cima aos soluços como se fosse uma criança”,<sup>54</sup> apaixonou-se pelo negro Nhé Nhé, apoia a causa do “povo oprimido”, e finalmente regressa ao continente casado com a mulata Mena, conformado à norma, mas não totalmente: “O Lee considerava um azar muito grande ter um tio *assim* porque quem não

---

44 *Ibidem*, p. 127.

45 *Ibidem*, p. 146.

46 *Ibidem*, pp. 185-186.

47 *Ibidem*, p. 146.

48 *Ibidem*, p. 42.

49 *Ibidem*, p. 41.

50 *Ibidem*, p. 42.

51 *Ibidem*, pp. 42-43.

52 Judith Butler, *Op. Cit.*, p. xii.

53 *Ibidem*, p. xiii

54 Dulce Maria Cardoso, *Op. Cit.*, p. 40

me conhecesse podia pensar que era uma coisa de família.”<sup>55</sup> Este tio traz aos parentes a sombra da vergonha e leva Rui a pensar que tem que demonstrar que não herdou “a doença” familiar quando é comparado com o Jacques Franciú, outro homossexual das memórias de África:<sup>56</sup> “Devia ter arranjado uma namorada no hotel, é preciso ter namorada para os outros saberem que não somos maricas.”<sup>57</sup> Promovida pela família e pela sociedade em geral, a homofobia manifesta-se no desprezo, e na ridicularização dos homossexuais (ou, mais abrangentemente, dos não heterossexuais) e é vista como uma doença contagiosa, impedindo a empatia que poderia ser percebida como uma aprovação dessa identidade<sup>58</sup>. Todo um tratado de preconceitos relativamente aos que não atuam de acordo com normativos não explicitados mas prevalecentes da sociedade patriarcal; um estigma paralisante, sentido como ameaça para as relações de poder estabelecidas.

Para finalizar dir-se-á que esta obra faz regressar à memória do leitor o período da História recente em que chegou ao fim o império e a ilusão de grandeza que ajudava a criar. Foi o princípio da vida de uma geração de jovens deslumbrados com a luz e os ventos cruzados de tanta porta repentinamente escancarada. Foi o recomeço de uma outra vida para mais de meio milhão de pessoas vindas das ex-colónias, abaladas pelo tornado que as atirou para longe do chão que conheciam e pensavam seu. Aqueles a que chamámos retornados produziram mudanças notórias numa sociedade tradicionalmente fechada, patriarcal e protetora da feminilidade doméstica e domesticada das meninas e donas de casa.

Entre os factos históricos e a publicação do romance passaram 36 anos. Hoje, 44 anos depois, depois de todas as revoluções, há ainda uma revolução interna, operada na consciência individual de cada cidadão, que nenhuma lei pode impor ou verificar. E as artes continuam a ser os espelhos onde encontramos reflexos do pode(mos) vir a ser:

Toda a arte, música ou literatura séria é um acto crítico. [...] é uma contra-afirmação do mundo que o artista constrói. Os meios estéticos organizam interacções selectivas, condensadas, entre as imposições do mundo observado tal como é e as possibilidades ilimitadas da imaginação. Esta intensidade que conjuga a visão e composição especulativa é sempre crítica. Diz-nos que as coisas podem ser (foram ou serão) de outra maneira.

Mas a literatura e as artes são igualmente críticas num sentido mais concreto e mais prático. Representam uma exposição reflectida e um juízo de valor da herança e do contexto a que pertencem.<sup>59</sup>

Esta é uma questão primordial em todos os textos literários. Neste romance de Dulce Maria Cardoso jogam-se múltiplos temas de que apenas abordámos o da construção social dos géneros. Num estilo narrativo completamente diferente daqueles que assumira em textos anteriores, a escritora desenha, por vezes caricatura, os rostos e os corpos que foram e são os nossos.

---

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>56</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 204-205.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 206.

<sup>58</sup> Cf. Guacira Louro (org.), *O corpo educado – pedagogias da sexualidade*, Autêntica, Belo Horizonte, 2000, pp. 19-20.

<sup>59</sup> Georges Steiner, *Presenças Reais*, Lisboa, Editorial Presença, 1993, p. 22.

## Biografias das autoras e dos autores – Contributos Especiais / Biografie delle autrici e degli autori – Contributi Speciali

**Antonella Cagnolati** è docente ordinaria di Storia della Pedagogia e Storia dell'Educazione di Genere presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Foggia. Ha ottenuto il suo dottorato nell'Università di Ferrara in "Storia della cultura europea (secoli XIV-XVII)". Le sue linee di indagine sono principalmente la ricerca sulle teorie pedagogiche, specialmente dedicate alle élites nel Rinascimento; la riscoperta e pubblicazione di trattati educativi non particolarmente conosciuti o tradotti dal XVI secolo nell'Europa della Riforma protestante; i modelli di comportamento per le donne nell'Inghilterra rinascimentale e in Italia, attraverso l'analisi della scrittura femminile; la traduzione di lettere e libri (dal latino, dall'inglese) scritti da donne nei secoli XVI-XVII; la scrittura autobiografica delle donne e la stampa pedagogica per le donne in Italia (1860-1920). È curatrice di alcune collane per la casa editrice Aracne (Roma). Dal 2013 è coordinatrice nazionale del gruppo di ricerca SIPED in materia di "Genere ed Educazione". È co-fondatrice e co-direttrice della rivista scientifica Open Access *Espacio, Tiempo y Educación* (indexata in Web of Science e SCOPUS).

**Chris Gerry** tem trabalhado, não obstante a sua carreira como economista do desenvolvimento nas Universidades de Swansea (Reino Unido), Eduardo Mondlane (Moçambique) e UTAD (Portugal), exclusivamente, desde a sua aposentação, na área da tradução literária e tradutologia, tendo já publicado amplamente sobre as traduções efetuadas por Florbela Espanca. Ele próprio é tradutor, tendo vertido para o inglês as duas colecções de contos de Florbela, os romances e manifestos estéticos de Judith Teixeira, trechos seleccionados da poesia épica seiscentista de Soror Maria Mesquita Pimentel, e poesia de Maria Lúcia Dal Farra. Hoje centra-se mormente no estudo da prosa transgressiva e das autoras-tradutoras em Portugal nas primeiras décadas do século XX.

**Constância Lima Duarte** é Professora de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da UFMG, pesquisadora 1C do CNPq; Coordenadora do Grupo de Pesquisa Mulheres em Letras e do Projeto "O arquivo de Laís Corrêa de Araújo: um legado intelectual" (CNPq/ AEM-UFMG). Publicações: *Nísia Floresta: vida e obra* (1 ed. 1995; 2 ed. 2008); *Mulheres em Letras: antologia de escritoras mineiras* (Org. 2008); e *Mulheres de Minas: lutas e conquistas* (coautoria, 2008); *Imprensa feminina e feminista no Brasil – século XIX*. Dicionário ilustrado. (2016); *#NisiaFlorestaPresente* (2019); *Escrevivência: a escrita de nós*. Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo (2020); entre outras.

**Francesca Dragotto** insegna linguistica generale e sociolinguistica in numerosi corsi di laurea dell'Università di Roma "Tor Vergata". Nello stesso ateneo dirige il centro di ricerca multidisciplinare "Grammatica e sessismo" e il corso di formazione "Cittadinanza attiva e paritaria. La decostruzione degli stereotipi sociali per prevenire e contrastare la violenza di genere". Ha interesse e curiosità per tutto quanto ha a che fare con il linguaggio e le lingue. Negli ultimi anni ha concentrato la sua attività di ricerca sull'analisi critica del discorso e, nel 2020, ha assunto la direzione del monitoraggio RAI per la rappresentazione della figura femminile, la coesione sociale e il contrasto all'hate speech nella programmazione RAI. È autrice di più di 80 pubblicazioni scientifiche (l'ultima, per Mondadori Università, è il volume *Sessismo*, scritto con Stefania Cavagnoli) e di più di 200 pubblicazioni divulgative.

**Philippe Simon** é Maître de Conférences (Professor Associado) honorário de Estudos Italianos na Université Paris-Sorbonne. Pesquisador no ELCI EA 1496 (Equipe de Langue et Civilisation Italiennes) na Sorbonne-Université, estuda em particular as histórias da literatura e os dicionários e enciclopédias italianos, franceses e portugueses tendo participado em congressos e colóquios internacionais em França, Itália, Portugal e Brasil com as seguintes comunicações (publicadas): Fulvio Tomizza in Francia, (Universidade de Ljubljana, Eslovénia 2016); *O Guarani* de José de Alencar em França e na Itália: recepção, difusão, notoriedade (Universidade de São Paulo, 2017); Uomini e donne, parole, parole, /mulheres e homens, palavras ao vento, nos dicionários *Zingarelli* e *Aurélio* (Universidade di Lisboa 2018); Comment on enseignait la cause aux élèves d'italien (Sorbonne-Université 2018); Monjas, moniales, monache nos dicionários *Petit Larousse*, *Aurélio*, *Zingarelli* (Università di Évora 2019).

#### AUTRICI E AUTORI DEI TESTI

**Aleksandra Janczarska** è laureata in Italianistica presso l'Università di Varsavia e insegna nella sezione di Italianistica dell'Istituto di Comunicazione Specialistica ed Interculturale (IKSI) presso la Facoltà di Linguistica applicata della stessa università. Durante la sua permanenza in Italia dopo gli studi universitari, si è occupata sia di traduzioni specialistiche che di studi relativi al Piemonte e all'identità piemontese. Sta completando un dottorato di ricerca sulle memorie delle donne protagoniste della Resistenza piemontese.

**Alessandra Scappini** è laureata e specializzata in Storia dell'arte contemporanea ha insegnato presso il Politecnico di Milano e l'Università degli studi di Firenze. Nel corso degli anni ha pubblicato articoli, saggi e libri dedicati prevalentemente alle ricerche artistiche delle avanguardie storiche e delle neoavanguardie. Attualmente conduce ricerche sulle figure femminili nell'arte e nella letteratura del novecento. Tra i suoi libri citiamo *Thayaht. Vita, Scritti, Carteggi*, Skira, Milano, 2005; *Macchina e macchinismo nell'arte contemporanea*, Mimesis, Milano, 2009; *Il paesaggio totemico tra reale e immaginario nell'universo femminile di Leonora Carrington, Leonor Fini, Kay Sage, Dorothea Tanning*, Remedios Varo, Mimesis, Milano, 2017; *El paisaje totémico entre lo real y lo imaginario*, Benilde Ediciones, Sevilla, 2018.

**Angela Milella** è dirigente scolastica, giornalista, scrittrice, poeta, regista-sceneggiatrice, attrice e docente di letteratura e storia. Distintasi in diversi concorsi letterari è tra le autrici inserite nell'Albo d'oro della XX Edizione del Premio Letterario di Poesia inedita "Tra le parole e l'infinito". Ha fondato e dirige *Impagine webzine*. Tra le varie pubblicazioni ricordiamo: *Covid 19: il virus della solitudine. Riflessioni, racconti, immagini e poesie. Quindici liberi pensatori a confronto*, Edizioni Il Fiorino (2020); *Una furtiva lacrima*, DiFelice Edizioni (2020). Nel 2020 ha vinto il premio internazionale "Tra le parole e l'infinito" sezione narrativa e poesia inedita, il premio nazionale di fotografia "AlberoAndronico" e il premio "Visioni metropolitane" sezioni racconti e fotografia. Nel 2018, ha vinto il premio speciale di Letteratura "Le Occasioni".

**Antonio Baglio** insegna Storia contemporanea nei CdS in "Lettere" e "Scienze dell'Informazione" del Dipartimento di Civiltà antiche e moderne dell'Università di Messina. È membro del comitato direttivo dell'Istituto di Studi Storici "Gaetano Salvemini" di Messina e del comitato scientifico della Fondazione Turati di Firenze. Nei suoi studi ha privilegiato temi di storia politica e sindacale, con speciale riguardo alle vicende del movimento anarchico e socialista, del partito fascista e del fuoruscitismo. Tra le sue pubblicazioni segnaliamo: *Il Partito nazionale fascista in Sicilia. Politica, organizzazione di massa e mito totalitario 1921–1943* (Lacaita, 2005); *Per la pace in Europa. Istanze internazionaliste e impegno antifascista* (Università degli Studi di Messina, 2007). Di recente ha curato i seguenti volumi: *Tra solidarismo, assistenza e istruzione popolare. Le Società di mutuo soccorso in Sicilia dall'Unità ai primi del Novecento* (con A.G. Noto, Ediesse, 2018); *Un territorio nella storia. Saggi sul Valdemone ionico tra Medioevo ed Età contemporanea dedicati a Giuseppe Giarrizzo* (con S. Bottari e G. Campagna, Aracne, 2019); *Sulla memoria. Dialoghi tra mondo mediterraneo e America Latina* (con C. Benelli e P. Coppola, Aracne, 2019).

**Cecilia Spaziani** è attualmente assegnista di ricerca presso il DSFUCI (Dipartimento di Scienze della Formazione, Scienze Umane e della Comunicazione Interculturale) dell'Università degli Studi di Siena. È docente a contratto di Letteratura italiana presso l'Università degli Studi Guglielmo Marconi di Roma. È dottoressa di ricerca: ha conseguito il titolo presso la Sapienza Università di Roma con una indagine che ha riguardato le carte inedite dell'Archivio Alba de Céspedes (Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano). Collabora con le cattedre di Letteratura italiana e Letteratura italiana moderna e contemporanea del Dipartimento di Lettere e Culture Moderne della Sapienza Università di Roma in qualità di cultrice della materia. Ha partecipato a congressi nazionali e internazionali ed ha fatto parte del comitato organizzativo di convegni e seminari. Tra le pubblicazioni più recenti: *Il ragazzo morto e le comete di Goffredo Parise: una rilettura geocritica* (in *Geocritica e geopoetica nella letteratura italiana del Novecento*, a c. di A. Gjurcinova, Skopje 2019); *L'Esquilino dei Ragazzi di vita* (in *Il rione Esquilino di Roma. Letture, rappresentazioni e pratiche di uno spazio urbano polisemico*, a c. di T. Banini, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2019).

**Dominika Lipszyc** è docente presso l'Università di Varsavia. Italianista e americanista, possiede un dottorato di ricerca sul ruolo delle donne legate all'organizzazione Cosa Nostra siciliana e americana (nell'ottica



letteraria, storica, culturale, sociologica, psicologica, antropologica, degli studi italo-americani e degli gender studies). Interventi, pubblicazioni, lezioni: donna nell'ambiente criminale, immagine del gangster nella cultura popolare, traduzione specialistica e audio-visuale, Sicilia (storia, cultura, arte), storia della mafia siciliana e americana, ruolo della cultura americana in Italia.

**Elena Santilli** ha conseguito il Dottorato di ricerca con lode in Filologia classica, Lingue e Letterature Antiche e Moderne presso l'Università degli Studi di Macerata ove sta svolgendo attualmente le sue ricerche, incentrate sulla figura mitologica della Sibilla. Si è dedicata anche a studi di natura linguistica, filologica e codicologica, condotti presso l'Accademia Romanistica Costantiniana (luglio 2017 e giugno 2018) e poi in numerosi altri paesi europei. Ha vinto la partecipazione al progetto Marie Curie Chetch per il quale si è trasferita in Cina (dal febbraio 2017). È attualmente Ricercatrice presso la Fondazione Fedrigoni Fabriano dove si occupa di filigrane e carta antica. È autrice delle monografie *AquaeCutiliae* (2016); *L'atlante dei Segni* (2020); *Dal mito alla storia Sibillina* (2020); *Prophetia ex Dictis Sibyllae Magae* (2021).

**Elisabetta Chiacchella** è stata docente di Lingua Italiana all'Università per stranieri di Perugia per 30 anni, dove si è anche occupata di didattica dell'italiano L2 in contesti scolastici. Dal settembre 2016 al settembre 2018 ha insegnato Italiano L2 a studenti migranti, presso il CPIA di Perugia e nell'Istituto penitenziario di Capanne. Attualmente si occupa di formazione come libera professionista per l'associazione di promozione sociale Lingua Libera Tutti. Ha partecipato a convegni internazionali nell'ambito degli studi di genere e ha tenuto conferenze sul femminismo della differenza sessuale da Carla Lonzi a Luisa Muraro. Attivista radicale dagli anni '90, è vicina alla teoria e alla prassi del pensiero nonviolento di Aldo Capitini. Tiene per il sito letterario Cartesensibili le rubriche Finestre. il Brasile che vedo e Ogni tanto uno sguardo. Un suo racconto dal titolo *L'obbedienza* è in corso di pubblicazione come vincitore del 4° Concurso nacional literário Brasilitalia 2020, con il patrocinio dell'Istituto italiano di cultura e del Consolato italiano in Brasile.

**Elisabetta Scalisi** è Laureata in Scienze dell'Educazione e della Formazione presso l'università La Sapienza di Roma, si è specializzata in Psicopatologia Dinamica dello Sviluppo presso lo stesso ateneo. Si occupa dello studio del bullismo di genere per conto dell'a.p.s. Casa delle donne di Viterbo P.A.R.V.A., di cui è socia, nell'ambito della ricerca psicosociale, svolgendo attività di formazione nelle scuole, anche in collaborazione con il Tavolo provinciale di Viterbo per la Prevenzione e il Contrasto del bullismo e del cyberbullismo, di cui la Casa delle donne di Viterbo è parte attiva.

**Emiliano Longo** è cultore della materia Storia del giornalismo presso l'Università degli Studi di Milano e insegna Lingua e Letteratura italiana, Storia e Geografia in un liceo di Monza. Ha pubblicato i saggi *Fabio Concato. Conoscerlo e capirlo attraverso i suoi testi* (2012, Il Castello), *Roberto Vecchioni. Un cantautore in cattedra* (2017, Arcana), *Rettore specialmente. I testi e le canzoni dell'ultima "strega" della musica d'autore* (2018, Arcana) e *Rovazzi spiegato ai ragazzi (e ai genitori)* (2019, Il Castello). Nel 2016, 2017 e 2018, ha preso parte al III, IV e V Congresso Internazionale sugli Studi di Genere, "Il femminile in ambito italiano e lusofono".

**Federica Belfiori** si è laureata con Lode presso l'Università di Roma "La Sapienza" nel corso Magistrale in Scienze Linguistiche, Letterarie e della Traduzione, con specializzazione in Lingua e Letteratura Francese e Portoghese, svolgendo parte del lavoro di ricerca Tesi presso l'Università "Nova" di Lisbona. Nel 2015, è stata assistente di italiano presso due Istituti Scolastici Superiori in Francia, previo superamento di concorso ministeriale. Attualmente è docente di Lingua e Cultura Francese presso la scuola secondaria di II grado e fa parte dell'associazione culturale di volontariato italo-brasiliana I.C.B.I.E. Europa – Onlus, con la quale ha collaborato alla fondazione della scuola popolare Spinta in +, che fornisce supporto e assistenza allo studio a minori con svantaggio economico e culturale.

**Gabriele Landrini** ha conseguito il Dottorato di ricerca in "Musica e Spettacolo" presso l'Università Sapienza di Roma, con un progetto incentrato sui cineromanzi di metà Novecento, ovvero riviste popolari che proponevano trasposizioni a fumetti delle pellicole cinematografiche coeve. Privilegiando sempre lo studio del cinema, i suoi attuali interessi di ricerca vertono sulla cultura italiana tra gli anni Cinquanta e Settanta, alla luce in particolare dei paratesti cartacei e del materiale d'archivio. Ha partecipato a diversi convegni in Italia, in Inghilterra e in Portogallo e ha pubblicato vari saggi per *Zone Moda Journal*, *Imago*, *Fata Morgana*, *Comunicazioni sociali*, *L'Avventura* e *Cinergie*.

**Gabriella Punziano**, Ph.D. in Sociologia e Ricerca Sociale, è attualmente RTDB di Sociologia Generale presso il Dipartimento di Scienze Sociali dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, dove insegna Nuovi dati e nuovi metodi di analisi della comunicazione e Mixed Methods per l'analisi del digitale. È membro di diversi gruppi e network di ricerca nazionali e internazionali concentrati principalmente sui processi di innovazione metodologica nella sfida posta dall'analisi delle società contemporanee. I suoi interessi di ricerca includono: la metodologia della ricerca sociale, le nuove frontiere analitiche e le sfide introdotte da nuovi dati, prospettive integrate e digitali; politiche sociali e regimi di welfare in relazione all'inclusione sociale, alla coesione territoriale e all'integrazione comunitaria; l'analisi dei fenomeni di comunicazione pubblica, istituzionale e politica attraverso tecniche innovative di analisi del contenuto; analisi della comunicazione del rischio su piattaforme social e digitali.

**Geraldina Antelmi** ha lavorato come lettrice in Italia e all'estero. Dopo aver insegnato in Cina presso la Guangdong University of Foreign Languages in Guangzhou, si è trasferita alla Cardiff University, dove ha anche conseguito il PhD in Letteratura medievale. Ha insegnato, inoltre, presso il Dipartimento di Italiano dell'Università di Spalato (Croazia) e presso la Adam Mickiewicz University di Poznań (Polonia). I suoi interessi principali sono gli Women's Studies, la letteratura medievale e la poesia onirica. Ha pubblicato e partecipato a conferenze internazionali con contributi sulla letteratura medievale, sugli scritti a firma di donne e il canone letterario, e Gender Studies.

**Giulia Cilloni-Gaździńska** è docente di lingua e letteratura italiana presso l'Istituto di Comunicazione Specialistica e Interculturale della Facoltà di Linguistica Applicata dell'Università di Varsavia. Principali ambiti di ricerca: letteratura femminile italiana e polacca, specialmente del secondo Ottocento e primo Novecento, comparatistica, teoria letteraria e cultura popolare. Ha scritto il dottorato di ricerca su Neera e la letteratura femminile italiana del periodo postunitario (titolo: *Neera e il fantasmatico ritratto della scrittrice ottocentesca: sintomi e strategie*).

**Juan Carlos Suárez Villegas** è Professore Ordinario di Giornalismo e Filosofia presso l'Università di Siviglia. Si occupa di etica e deontologia della comunicazione, anche in relazione agli studi di genere. Ha coordinato diversi progetti di ricerca nazionali ed europei. È autore di dodici monografie e di più di trenta articoli pubblicati su riviste scientifiche.

**Inés Rodríguez-Gómez** è professoressa associata di Letteratura italiana presso la Facoltà di Filologia, Traducció i Comunicació dell'Università di Valencia (Spagna). È ricercatrice in Teatro italiano dei secoli XVII e XVIII, specialmente il teatro di Carlo Goldoni; Narrativa italiana del secolo XIX, con speciale riferimento alla letteratura scritta da donne nell'ultima metà del secolo e gli inizi del XX secolo. Dal 2012 si occupa dei seguenti progetti: ARPREGO (Archivio del Teatro Pregoldoniano) attualmente finanziato dal Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades di Spagna; SLATES progetto di innovazione educativa e rete internazionale universitaria concesso dall'Università di Valencia e di cui è responsabile.

**Laura Nieddu** insegna lingua e cultura italiane presso l'Université Lumière Lyon 2. Dal 2012 è dottoressa di ricerca in Letteratura italiana contemporanea, con una tesi sul fenomeno della nouvelle vague sarda. Lungo la sua carriera di ricercatrice ha effettuato principalmente studi sulle opere di autori sardi contemporanei, come Marcello Fois, Salvatore Niffoi, Giulio Angioni o Milena Agus, ma si è occupata anche di canzone italiana, di rappresentazione cinematografica della società contemporanea, di studi di genere e di didattica delle lingue. Ha recentemente curato la pubblicazione del volume *Meretrici sumptuose, sante, venturiere e cortigiane. Studi sulla rappresentazione della prostituzione dal Medioevo all'età contemporanea* (Casa editrice LIT, 2019).

**Margherita Verdirame** già professoressa ordinaria di Letteratura italiana presso il Dipartimento di Scienze Umane dell'Università di Catania, ha pubblicato saggi su Leopardi, Pirandello, Brancati. Al genere della parodia ha dedicato il volume *Canto e controcanto*. Ha pubblicato una monografia sulla produzione giornalistica e letteraria di scrittrici tra Otto e Novecento (Narratrici e lettrici); ha curato edizioni critiche di opere di Vico e Verga. Il suo ultimo lavoro è incentrato sulla letteratura delle e sulle monache forzate, a partire in particolare dal Settecento, dove ha presentato materiale inedito.

Attualmente lavora alla riduzione teatrale di un romanzo verghiano e alla ricostruzione del caso di isteria di una poetessa netina del secolo decimonono, studiato dai medici della scuola modicana vicini alle esperienze di Charcot.

**Maria Grazia Colombari** si laurea in Lettere presso l'Università degli Studi di Torino e si abilita all'insegnamento di Italiano e Storia e Geografia nelle scuole superiori. È stata Docente SISS di laboratorio di Letteratura e FAD presso Università degli studi di Torino. Relatrice in convegni nazionali ed internazionali, ha tenuto e tiene conferenze su tematiche femminili italiane e sulla condizione femminile nel mondo. Collabora con: *La 27<sup>a</sup> ora* blog femminile del Corriere della Sera ed ha collaborato con le Case Editrici Mondadori, Loescher e Paravia come consulente editoriale per testi di storia. Ha pubblicato diversi saggi tra cui *Salvatore Morelli, il deputato delle donne; Non c'era una volta la donna-dal codice Pisanelli al regime fascista-la donna tra leggi e consuetudini; Pazzi per la scuola, libro che ha fatto parte del progetto Voltapagina; La fiera del libro di Torino entra nelle carceri*. Nel 2019 le viene conferita la cittadinanza onoraria di Carovigno con la seguente motivazione "Per aver dato lustro con le sue pubblicazioni e le sue testimonianze in diverse cerimonie istituzionali e di approfondimento culturale a Salvatore Morelli"

**Maria Pia Paternò** insegna Storia delle dottrine politiche presso il Dipartimento di Scienze Politiche dell'università "Federico II" di Napoli. Oltre a numerosi saggi su autori e concetti della storia del pensiero politico occidentale tra Settecento e Ottocento, ha pubblicato alcuni lavori monografici. Tra questi: *Individuo, esercito, nazione. Heinrich Friedrich Karl vom Stein e la politica delle riforme in Prussia*, Jovene, Napoli 1998; *Dall'eguaglianza alla differenza. Diritti dell'uomo e cittadinanza femminile nel pensiero politico moderno*, Giuffrè, Milano 2006; *Donne e diritti. Percorsi della politica dal Seicento a oggi*, Carocci, Roma 2012; *Uno sguardo dal futuro. Edward Bellamy e la cura della società solidale*, Editoriale Scientifica, Napoli 2020. Ha inoltre curato l'edizione di alcuni volumi sui temi dell'alterità e della cura attorno ai quali sta attualmente coordinando un progetto di ricerca finanziato dall'Unione Europea dal titolo *The Care of the Other in the EU. Politics, Principles and Opportunities*.

**Massimiliano Pinna** è Dottore di ricerca in History, politics and institutions of the Mediterranean area (Università di Macerata) e in História moderna e contemporânea (ISCTE-IUL di Lisbona), con una tesi sulle reti relazionali createsi fra PCI e PCP e tra militanti della sinistra rivoluzionaria italiana e portoghese, nel contesto della Rivoluzione dei Garofani. Si occupa di sinistra rivoluzionaria, di relazioni fra partiti politici italiani e portoghesi e di storia orale tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento. Attualmente collabora al progetto di digitalizzazione dell'archivio di deposito dei condoni edilizi del Comune di Firenze, Scandicci e Fiesole.

**Paola Panarese** è Professoressa associata di Sociologia dei processi culturali e comunicativi presso il Dipartimento di Comunicazione e ricerca sociale (CoRis) della Sapienza, Università di Roma, dove insegna Advertising e Brand Communication presso la Facoltà di Scienze politiche, Sociologia, Comunicazione. Svolge attività di docenza e ricerca, occupandosi in particolare di genere e media, giovani e pratiche culturali, pubblicità ed etica. È co-direttrice dell'Osservatorio di ricerca Mediamonitor minori e membro del gruppo fondatore e del comitato scientifico dell'Unità di Ricerca GeMMa (Gender and Media Matters).

**Rosa Sorrentino** è dottoranda in Statistica e Ricerca Sociale presso il Dipartimento di Scienze Sociali dell'Università degli Studi di Napoli Federico II. Laureata in Letteratura, musica e spettacolo alla triennale, ha svolto il suo percorso di laurea magistrale in Comunicazione Pubblica, Sociale e Politica, concludendolo con una tesi sul manga giapponese *Boy's love*, con la quale ha ottenuto lode e menzione speciale della commissione. Si interessa di fumetto e gender studies, e attualmente il suo percorso di dottorato contempla lo sviluppo di un progetto fondato su rappresentazioni del genere e questioni di genere.

**Samuel Antichi** ha conseguito un dottorato di ricerca in Musica e Spettacolo presso l'Università Sapienza di Roma. La sua tesi, dal titolo *The Black Hole of Meaning. Ri-mettere in scena il trauma nel cinema documentario contemporaneo*, è attualmente in corso di pubblicazione per la casa editrice Bulzoni di Roma. Ha scritto una decina di saggi accademici per le riviste *Fata Morgana*, *Imago*, *Schermi*, *La valla dell'Eden*, *Immagine*, *Piano b*, *H-ermes*, *Cinergie* e *Cinema e Storia*. Ha partecipato a diversi convegni nazionali e internazionali.

**Vanda Fontana** è Laureata in Psicologia Clinica e di Comunità presso l'università La Sapienza di Roma, specializzata in Psicoterapia, dal 1995 si occupa di psicopatologia dell'età evolutiva e di psicologia scolastica. Docente di filosofia e storia, specializzata in canto barocco, è fondatrice e attuale presidente della a.p.s. Casa delle donne di Viterbo P.A.R.V.A., dove coordina il servizio di assistenza psicologica e legale rivolto alle donne vittime di violenza e la formazione del volontariato. Nello studio della violenza di genere – di cui ha riferito i risultati in vari convegni sull'argomento, con riferimento alla Teoria dell'Attaccamento - sta portando avanti l'ipotesi di ricerca secondo la quale il bullismo di genere può essere considerato un "predittore" di violenza di genere.

**Veronica Frigeni**, formata tra Milano, Toronto e Londra, ha ottenuto un MA in Criticism, Literature, Theory alla Kingston University of London, sotto la supervisione del Professor Andrew Benjamin. Recentemente ha conseguito un PhD in Italian presso la University of Kent (2018) con la tesi *Quest(ion)of Sense: Tabucchi's Poetics of the Uncanny*, da cui ha tratto la monografia *Tabucchi e l'inquietudine* (Sestante, 2020). Ha pubblicato articoli su Jhumpa Lahiri, Giorgio Agamben e Antonio Tabucchi, tra i quali *L'italiano perturbante di Jhumpa Lahiri, Agamben e il perturbante*, *Lessico di etica pubblica* (2019) e *L'inconscio ottico della storia* (2014). Contributi in volume dedicati a Tabucchi e al translinguismo sono in preparazione, tra gli altri, per conto di Pisa University Press, DiG Publishing e Brill Rodopi. Attualmente lavora come docente di lettere e inglese in un istituto superiore di Bergamo.

#### AUTORAS E AUTORES DOS ARTIGOS

**Adriana Mello Guimarães** é Doutora em Literatura pela Universidade de Évora, com tese envolvendo Eça de Queirós, a Revista de Portugal e o problema da modernização cultural. Licenciada em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa. Mestre em Estudos Lusófonos pela Universidade de Évora, com pesquisa sobre o periódico As Farpas, o jornalismo de Eça de Queirós e o Brasil. Possui um estágio pós-doutoral em Letras pela Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Brasil). Tem estudos específicos sobre mulheres pioneiras no jornalismo, nomeadamente Alice Moderno. É professora convidada na Escola Superior de Educação e Ciências Sociais do Instituto Politécnico de Portalegre e é membro do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa-CLEPUL.

**Albertina Pereira Ruivo** é doutorada em Estudos Portugueses, Brasileiros e de África Lusófona pela Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 e a FCSH da Universidade Nova de Lisboa. Atualmente é ATER (professora não titular), na Universidade Paris 8, onde ensina a língua, literatura e cultura portuguesas. De 2017 a 2020, ensinou a língua portuguesa, tradução, literatura portuguesa, civilização portuguesa e africana dos países lusófonos, na Sorbonne Université - Paris IV. Entre 2015 e 2017 ensinou a tradução literária e a tradução oral e profissional na Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, em 2015-2016, e a língua portuguesa, em 2016-2017. Foi ATER em língua e civilização portuguesas, na Universidade de Caen Basse-Normandie, em 2011-2012. Pertence ao Centro de pesquisa sobre os países lusófonos (CREPAL), da Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3. Membro integrado do Grupo Interdisciplinar de Estudos Pessoanos e Modernistas do Centro de História d'Aquém e d'Além-Mar, da Universidade Nova de Lisboa (IEMO/CHAM-Centro de Humanidades). Autora de vários artigos sobre literatura portuguesa.

**Aldinida Medeiros** tem doutorado em Literatura Comparada, pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Professora Permanente e orientadora no Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI), da Universidade Estadual da Paraíba. Professora Associada I, no Departamento de Letras do Centro de Humanidades desta mesma Instituição. Pesquisadora no Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais (CICS.NOVA) da Universidade de Nova de Lisboa desde 2019. Realizou Pós-doutorado na Universidade de Coimbra (2014/2015) com bolsa Capes de 6 meses. Pós-doutorado na Universidade de Évora (2018). Autora do Livro *Mulheres no romance histórico contemporâneo português* (2019). Coordena o Grupo Interdisciplinar de Estudos Literários Lusófonos (GIELLus) cadastrado no DGP/CNPq. Atua nas linhas de pesquisa: Literatura, História e Memória, Literatura e Estudos de Gênero, Estudos socioculturais pela Literatura, Releituras em prosa do período medieval. Tem artigos sobre diversos temas da literatura portuguesa publicados em livros e periódicos científicos.

**Ana Portich** é professora do Departamento de Filosofia e do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Estadual Paulista (UNESP), localizada no sudeste do Brasil. Dentre suas publicações, destaca-se o livro *A arte do ator entre os séculos XVI e XVIII – Da commedia dell'arte ao Paradoxo sobre o comediante*, que saiu em 2008 pela editora Perspectiva. Tem apresentado trabalhos no Brasil e no exterior e, durante o ano de 2016, cumpriu estágio de pós-doutoramento na Universidade Sorbonne. De 2005 a 2007 realizou pesquisas de pós-doutorado em Filosofia pela Universidade Federal de São Carlos, sob supervisão de Bento Prado Jr. e Luiz Roberto Monzani. Em 2002 realizou parte do doutoramento na Universidade Ca' Foscari, de Veneza. Seu objeto de estudos preferencial são teorias de teatro, em paralelo com pesquisas sobre a filosofia iluminista.

**Angela Maria Rodrigues Laguardia** é Doutora em Estudos Portugueses pela Universidade Nova de Lisboa e Mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Minas Gerais. É investigadora do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL). Pertence ao Grupo de Pesquisa Letras de Minas/ Mulheres em Letras da FALE/UFMG e ao grupo de pesquisas Mulheres na Edição – CEFET. É Autora das obras *Fazes-me Falta de Inês Pedrosa: uma alegoria contemporânea da “Saudade”*, (2012), e de *Aproximações: Clarice Lispector e Inês Pedrosa* (2017) publicada em Lisboa. Possui diversos artigos publicados em antologias e periódicos do Brasil e de Portugal, com ênfase na literatura de autoria feminina. É uma das autoras de *Senhoras de Minas Gerais (1885-1932)*, obra editada, em 2018, pela Biblioteca Nacional de Portugal, em parceria com o CLEPUL; e das obras *Virgínia Victorino Na Cena do Tempo* (2018) e *Sena & Sophia: centenários* (2020), publicada pela Editora Bazar do Tempo.

**Beatriz de Almeida Coelho** é redatora. Advogada. Mestre em Direito pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC-Brasil). Pós-graduada em Compliance pela PUCMinas. Pesquisadora do Dispolítica: Núcleo de Pesquisas em Direitos, Subjetividades e Política da da Universidade Federal de Santa Catarina (CNPq/UFSC). Autora do livro “O direito que chega às mulheres: a experiência das moradoras do Morro do Horácio”. Pesquisa sobre teoria jurídica feminista, sobre teoria crítica do direito, sobre epistemologias feministas e sobre narrativas de mulheres. Investiga futuros possíveis para as mulheres a partir das lentes da decolonialidade.

**Betina Ruiz** é doutora pela Universidade de São Paulo, no ramo de “Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa”, com a tese *Matrizes para um estudo da literatura feminina: uma leitura comparativa de Sórora Mariana Alcoforado e Sor Juana Inés de la Cruz*, orientada pelo Prof. Doutor Horácio Costa. Foi Docente na ESAG de 2011 a 2019 e é Investigadora externa no CEI - ISCAP e no IELT - FCSH. Foi também Professora no ensino obrigatório, monitora em projetos de criação textual e de uso do jornal na sala de aula, tendo criado projetos de Biblioterapia e sessões de leitura performativa. Em congressos, quer dentro quer fora de Portugal, tem divulgado seus estudos de Pós - Doc sobre Clarice Lispector.

**Emília Rafeally Soares Silva** é professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Piauí-Campus Pedro II (IFPI), mestre em Letras pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI) e doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Pesquisa Literatura Italiana e Questões de Gênero com ênfase na Tetralogia Napolitana, de Elena Ferrante, no que concerne a questões relacionadas à maternidade e ao feminismo.

**Giuliana Bergamo** é mestre em literatura e crítica literária pela PUC-SP e jornalista formada também pela PUC-SP. Há quinze anos, pesquisa o feminino em personagens tanto de ficção quanto de não-ficção. Em sua dissertação de mestrado, se dedicou à investigação das protagonistas narradoras de "A filha perdida", de Elena Ferrante, e "Bisa Bia, Bisa Bel", de Ana Maria Machado. Atualmente desenvolve uma pesquisa livre sobre maternidade e erotismo na escrita feminina. Entre os anos de 2015 e 2018, foi responsável pelo Prêmio Claudia, da revista Claudia, então a maior premiação feminina da América Latina. Foi ainda repórter e editora de alguns dos dos maiores veículos de comunicação no Brasil – revistas Veja, Veja São Paulo e Claudia, portal Ecoa e rádio BandNews FM. Atualmente colabora com as revistas Crescer e Gama, além dos portais Nossa, Universa, TAB e Ecoa.

**Grazielly Alessandra Baggenstoss** é doutora em Direito, Política e Sociedade (UFSC), Mestre em Direito, Estado e Sociedade (UFSC), Doutoranda em Psicologia, com ênfase em Psicologia Social Crítica: Subjetividades e Gênero. Professora da UFSC, atuante no Curso de Graduação em Direito, no Programa de

Pós-Graduação em Direito (PPGD) e no Programa de Pós-Graduação Profissional em Direito (PPGPD). Coordenadora do Dispolítica: Núcleo de Pesquisas em Direitos, Subjetividades e Política da UFSC (CNPq/UFSC). Pesquisadora do Margens (Modos de Vida, Família e Relações de Gênero) do Departamento de Psicologia da UFSC. Pesquisa sobre Gênero e Feminismos, Teorias Jurídicas Feministas, Epistemologia Feminista, Estudos Jurídicos Críticos. Autora, coautora, organizadora e coordenadora de livros e artigos sobre tais temáticas, destacando-se a coleção "Direito e Feminismos" e "Manual Jurídico Feminista".

**João Paulo Duque Löbe Guimarães** é investigador do Centro de Estudos em Letras (CEL) da Universidade de Évora (UE) e da Coordenação Interdisciplinar para a Investigação e Inovação (c3i) do Instituto Politécnico de Portalegre (IPP). É Doutor em Literatura pela UE (2020) e Mestre em Jornalismo, Comunicação e Cultura (2013) pela Escola Superior de Educação e Ciências Sociais do IPP. Publicou 1 artigos em revistas especializadas e 8 artigos e 4 resumos em Livros de Atas de conferências e congressos nacionais e internacionais. As suas principais linhas de investigação são a Literatura Comparada (Imagologia), os Estudos de Gênero, os Estudos de Humor e o Jornalismo Satírico nas áreas das Humanidades e Ciências da Comunicação.

**João Pedro Góis** é formado em Direito pela Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa (1994), pós-graduado em Sociologia do Território pelo ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa (2000), mestre em Estudos Lusófonos de Literatura pela Universidade de São José, Macau (2019) e atualmente doutorando em Linguística Aplicada ao Ensino do Português Língua Estrangeira/Língua Segunda, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Mais recentes publicações: (1) *Identidade e Resistência da Língua Portuguesa em Timor-Leste* (livro publicado em 2020, Editora Lema d'Origem, Carviçais, Portugal; e (2) “A Dimensão Simbólica do Teatro Municipal de São Paulo e da Casa dos Estudantes do Império” (artigo publicado em 2020, na *Portuguese Studies Review*, Vol. 28, N.º 1, pp. 147-167).

**Karine Simoni** é Professora da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Tem por linhas de pesquisa: História da tradução, tradução de textos escritos por mulheres, estudos de gênero e tradução, estudo e tradução de textos médicos do medievo e do Renascimento, Literatura italiana do século XIX. Algumas publicações: SIMONI, Karine; DEPLAGNE, Luciana Calado; CALADO, Alder Ferreira. *Sobre as doenças das mulheres* (tradução de 'De passionibus mulierum', de Trotula de Ruggiero). Florianópolis: UFSC/PGET, 2018; SIMONI, Karine; GUERINI, Andréia (orgs). *Nulla che non possano i versi: Antologia de poesia italiana entre o Brasil e a Itália*. Florianópolis: UFSC/PGET, 2018.

**Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne** é professora da UFPB(DLCV/PPGL). Doutora em Teoria da Literatura pela UFPE, com estágio doutoral na Université Blaise-Pascal - Clermont-Ferrand/França. Tem Pós-Doutorado pela Universidade Nova de Lisboa. Coordena o Grupo Christine de Pizan(CNPq), é membro do GT da ANPOLL, Mulher e Literatura, e da Associação Brasileira de Estudos Medievais. É autora, dentre outras publicações, da tradução do livro *A Cidade das Damas*, de Christine de Pizan, publicada em 2013, pela Editora Mulheres. Suas pesquisas têm foco em obras de autoria feminina, em especial de escritoras medievais, com perspectiva teórica na área da crítica feminista, da tradução literária e dos estudos decoloniais.

**Matteo Gigante** é doutorando em Estudos Portugueses e Românicos FLUL (Estudos Brasileiros) com o projeto de tese *Eros e Ares nos Trópicos*, financiado pelo programa BD2017 da ULISBOA e da FLUL. As suas principais linhas de investigação são: Literatura Brasileira, Estudos de Gênero, Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e Ensino do Italiano L2. Além de diversos textos aceites para publicação, é autor do capítulo "Sargento Garcia de Caio Fernando Abreu: entre a narrativa escrita e as readaptações audiovisuais", publicado numa coletânea da Universidade de Salamanca e do artigo "Um olhar comparativo entre duas margens do Atlântico: um estudo sobre as masculinidades em *Capitães da Areia*, de Jorge Amado (Brasil) e em *Marginais*, de Evel Rocha (Cabo Verde).", publicado na *Revista de Estudos Literários da UEMS*.

**Maria Cecilia Casini** é graduada em Letras pela Universidade de Florença (Itália), com especialização em História do Espetáculo (tese: Teatro italiano a San del Brasile). Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela FFLCH/USP, com a tese: Sibila Aleramo: uma mulher escrevendo na aurora do século XX. Sempre trabalhou na área de estudos italianos: durante cinco anos, ensinou língua italiana no Instituto Italiano di Cultura de São Paulo, órgão oficial do governo italiano para as relações culturais; no mesmo período,

desenvolveu trabalhos de planejamento e produção de eventos culturais no mesmo Instituto. Trabalhou em várias produções da Rede Globo sobre imigração italiana no Brasil (as novelas 'O rei do gado' e 'Esperança', a minissérie 'Dona Flor e seus dois maridos'), como assessora linguística do sotaque italiano dos personagens. Atualmente é docente do programa de Língua e Literatura Italiana do Departamento de Letras Modernas da USP; faz parte do Conselho Editorial da Revista de Italianística; em 2009 ministrou seu primeiro curso de Pós-Graduação, e se credenciou para orientar alunos no programa de Pós-Graduação da área de Italiano; está desenvolvendo pesquisa sobre a didática da língua italiana escrita e sobre a língua da imprensa italiana no Brasil.

**Maria Célia Martirani** é Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada (F.F.L.C.H.-USP), com pesquisa dedicada à Literatura Italiana Contemporânea. No Pós-Doutorado (UFPR) dedicou-se às representações cinematográficas italianas sobre a questão migratória. É professora pesquisadora do grupo: “A tradição literária italiana” do Programa de Pós-Graduação de Letras -Italiano da FFLCH-USP. Atua como crítica literária e como tradutora. Traduziu o livro de ensaios *Alfabetos* de Claudio Magris (2012, Editora UFPR). Entre suas publicações, destacam-se: *Lucida follia: saggi di letteratura dal boom ispanico ad Alessandro Baricco* – premissa di Claudio Magris (2016, Firenze: Cesati Editore) e o livro de contos *Para que as árvores não tombem de pé/ Affinché gli alberi non cadano in piedi* (2008, Travessa dos Editores).

**Maria Cristina Pais Simon** é Professora da Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3/CREPAL. Licenciada em Português e Letras Modernas pela Universidade Nova de Lisboa e pela Sorbonne Nouvelle-Paris 3, mestre em literatura, civilização e língua portuguesas, titular da “agrégation” de português e doutorada em literatura com tese sobre Camilo Castelo Branco, pela mesma Universidade, M. C. Pais Simon é maître de conférences de Estudos lusófonos na Universidade onde se formou, e onde leciona literatura, cultura e tradução literária. Investigadora no CREPAL, associada ao CHAM e ao CLEPUL da Universidade Nova de Lisboa, ao CLP da Universidade de Coimbra; membro da Academia Lusófona Luís de Camões e do Instituto Fernando Pessoa de Lisboa, sócia da APE, OLP e SHIP, tem realizado e participado a congressos e a colóquios internacionais na Europa, Estados Unidos e Brasil e publicado numerosos trabalhos sobre autores e temas oitocentistas, muitos dos quais relativos à questão feminina.

**Maria da Graça Gomes de Pina** licenciou-se em Filosofia pela Universidade de Lisboa. Doutorada na Università degli Studi di Napoli “l’Orientale”. Atualmente é colaboradora linguística na mesma universidade, onde leciona a língua portuguesa. Ocupa-se principalmente de língua e literatura portuguesa e de literaturas africanas de expressão portuguesa. Tem a seu cargo artigos sobre literatura portuguesa, artigos sobre literatura e língua cabo-verdianas, sobre autores africanos de língua portuguesa. Traduz livros e ensaios filosóficos sobretudo de filosofia antiga, e alguma poesia. O seu último livro é um estudo sobre Natália Correia publicado pela casa editorial Aracne, de Roma. É sócia da AIL, da AISPI, da AI-P e da ASAI. É membro da Comissão Científica da Coleção LABra, pela casa editorial Aracne.

**Maria Helena Pinto da Cunha**, mestre em Literaturas Românicas pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (Tese “O Cavaleiro de Oliveira e Aquilino Ribeiro – Heresias de um amor conflituoso”, orientada pela Professora Doutora Maria Luísa Malato Borralho). Participação no Colóquio – Homenagem a Aquilino Ribeiro no cinquentenário da sua morte, com a comunicação “Aquilino Ribeiro, leitor e editor de Cavaleiro de Oliveira”. Participação no I Congresso Internacional A Morte: Leituras da Humana Condição, com a comunicação “Era uma vez a morte na literatura infantil – uma abordagem pedagógica.”, publicada na obra “A morte: leituras da humana condição”, vol. 2, das Editoras Paulinas. Participação nas “Jornadas Educar para a Morte”, com a oficina pedagógica “A morte na literatura infantil”. Participação no âmbito do projeto “Escritoras portuguesas no tempo da Ditadura Militar e do Estado Novo”, no Colóquio Internacional “Ver/Rever a Escrita de Mulheres em Portugal (1926-1974)”, com a comunicação “*Revolução, meu amor* de Maria Antónia Palla – uma aposta contra o silêncio”.

**Maria Inês de Moraes Marreco** é Graduada em Letras Português-Inglês, Mestre e Doutora em Literaturas de Línguas Portuguesas, pela PUC-MG, e doutora em Literatura Brasileira pela UFMG. Presidente emérita da Academia Feminina Mineira de Letras. Membro efetivo do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais, da Arcádia de Minas Gerais e Presidente da Academia Municipalista de Minas Gerais. Publicou: *A Errância Infatigável da Palavra* (2008), *Visões Caleidoscópicas da Memória em Lygia Fagundes Telles e Nélida Piñon*

(2013), *Para Aplacar uma Grande Saudade* (2015), dentre outros. Diretora da IDEA Casa de Cultura – Belo Horizonte.

**Rogéria Alves Freire** é mestra em Letras pela Universidade de São Paulo, com estudos desenvolvidos na área de literatura portuguesa, brasileira e africana. Faz parte do Grupo de Estudos Teatrais e Projeto Autor por Autor na FFLCH-USP. É Fundadora da Faculdade Freire, onde coordena o Grupo de Estudo e Pesquisa em Questões de Gênero e desenvolve Projetos Sociais para inclusão de jovens carentes na Universidade. Educadora há 24 anos, trabalha com Formação de Educadores na área de Currículo, Educação Socioemocional, Questões de Gênero e Violência, Educação Midiática, Literatura, e Teatro, além de desenvolver Projetos de Consultoria Educacional para Universidades. Realiza Treinamentos para Educadores e Consultoria na Pearson Brasil na Coleção Mentes do Amanhã. Publicou 04 livros na área da Educação e atua em Congressos Nacionais e Internacionais.

**Teresa de Jesus Soares Coelho** é docente do Instituto Politécnico de Portalegre, leciona desde 1998 unidades curriculares da área das línguas estrangeiras na Escola Superior de Educação e Ciências Sociais. Numa primeira fase esteve ligada apenas à formação de professores e à língua Francesa e, desde 2014, ensina Língua Inglesa em todas as licenciaturas da Escola. Tem trabalhado na área da didática das línguas estrangeiras, estudos de gênero e estudos pós-coloniais. Apresentou comunicações em congressos em Portugal e no estrangeiro e publicou artigos em revistas de investigação em educação e literatura.





EDITORA  
TODAS AS  
MUSAS

C.N.P.J. 12.650.462/0001-33  
[www.todasasmusas.com.br](http://www.todasasmusas.com.br)  
[todasasmusas@gmail.com](mailto:todasasmusas@gmail.com)

A partir do projeto Estudos de Género em contexto italiano e de língua portuguesa, iniciado por nós em 2014, com a colaboração de um grupo de investigadores/as e docentes de vários centros e universidades, temos discutido sobre as problemáticas de género na língua, literatura e cultura de países falantes de português e de italiano. Deste projeto resultou a realização de cinco congressos internacionais (em Lisboa, 2014; Nápoles, 2015; Lisboa, 2016; Viterbo, 2017 e Lisboa, 2018), envolvendo participantes de diversos continentes e a publicação da Coleção homónima constituída por quatro ebooks (incluindo o presente) e um livro, entre outras iniciativas.

A partire dal progetto Studi di Genere in ambito italiano e di lingua portoghese, al quale gli organizzatori e le organizzatrici di questo volume hanno dato vita nel 2014, in collaborazione con un gruppo di ricercatori, ricercatrici e docenti di vari centri di ricerca e università, si è molto discusso su problematiche di genere nell'ambito della lingua, letteratura e cultura italiana e dei paesi di lingua portoghese. Grazie ad esso sono stati realizzati cinque congressi internazionali (Lisbona, 2014; Napoli, 2015; Lisbona, 2016; Viterbo, 2017 e Lisbona, 2018), ai quali hanno partecipato studiosi e studiose provenienti da ogni parte del mondo che hanno altresì contribuito alla pubblicazione di quattro ebook e un libro (incluso il presente) facenti parte della Collana omonima.

