

EM BUSCA DA HISTÓRIA NÃO CONTADA OU: O QUE ACONTECE QUANDO O  
OBJETO COMEÇA A FALAR?<sup>1</sup>

Rita Terezinha SCHMIDT

UFRGS

No horizonte dos saberes contemporâneos, nas áreas de Ciências Humanas e Estudos Literários, a associação entre discurso, memória e identidade se faz presente com uma insistência quase obsessiva, transbordando o campo dos vários enfoques teóricos que lhe dão sustentação para se inserir no amplo debate político-cultural sobre a modernidade e seus processos constitutivos.

A modernidade nasce da e com a preocupação com a identidade, tanto assim é que seu paradigma emerge a partir da conceptualização do indivíduo como centro de uma reinterpretação fundadora da autoria de si e do mundo. Contudo, a conversão perversa de seu impulso emancipatório, sob o impacto determinante de referências hegemônicas que pautaram os processos sociais e culturais do ocidente - o etnocentrismo, o imperialismo, o racismo e a patriarquia - faz com que a modernidade encene, também, o drama da própria perda de identidades e da memória. Como foi assinalado com propriedade pelos pensadores da Escola de Frankfurt, a modernidade engendrou um edifício cultural através de estratégias de exclusão/dominação e, nesse sentido, fomentou a construção e manutenção de sistemas elitistas de

---

<sup>1</sup> Essa é a pergunta formulada por Luce Irigaray em seu *Speculum of the other women*. Tradução de Gillian C. Gill. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

distribuição de poder, inclusive o poder da representação e o poder da interpretação.

Sob esse prisma, o entrecruzamento de discurso, memória e identidade constitui-se num topos de importância indiscutível, pois instiga um série de reflexões sobre a formação e determinação histórica dos sujeitos e suas representações, particularmente dos sujeitos cujas representações foram relegadas e silenciadas. Acionadas pela memória emancipada, tais representações tornam consciente o que o esquecimento, em sua capacidade de impor um limite negativo ao conhecimento, suprimiu da lembrança.

É pelo e no discurso, como instância de articulação entre o nível linguístico e o extralinguístico, que se opera a construção/destruição de identidades - textuais, históricas, políticas. Identidades são concebidas aqui como movimentos contínuos/descontínuos das relações que sujeitos, comunidades, nações estabelecem imaginariamente com o outro, o que garante sua auto-constituição e sua inserção dentro de certas condições sócio-históricas e discursivas que são, elas próprias sustentáculos daquelas relações. Nesse sentido, as identidades resultam de tecnologias de produção de subjetividades, cujas representações simbólicas são, por excelência, o lugar da ideologia. Daí se explica porque a dominação sempre se manifesta como coerção e interrupção de processos de construção identitária. Por outro lado, a memória, mais do que simples arquivo classificatório de informação que reinventa o passado, é um referencial norteador na construção de identidades no presente. Em sua capacidade de manter e segurar o sentido, a memória atua por meio de seus efeitos, que tanto podem ser de lembrança e de

renomeação, quanto de ruptura e de denegação do já-dito. Se a memória é, portanto, um fato essencial do processo cognitivo, inerente à construção de identidade, o discurso é o instrumento de (auto) conhecimento, através do qual o(s) ser(es) humano(s) se fazem sujeitos no campo da produção e das relações sociais.

A lição que nos vem da Antigüidade sobre a diferença entre o sujeito declinado do masculino e o declinado no feminino, a qual serviu de sustentação à hegemonia patriarcal nas práticas sociais e discursivas da cultura ocidental é a do livro V da República de Platão onde Sócrates, após longo discurso, conclui: "o homem aprende facilmente além do que lhe foi ensinado mas a mulher, com acurada aplicação e labor, mal pode reter o que aprendeu."<sup>2</sup>

É em contraponto a essa lição, cuja memória é reatualizada nas representações dominantes de nossa cultura, que proponho falar sobre a narrativa escrita do ponto de vista do sujeito mulher. Inicialmente, é preciso deixar claro que falar sobre narrativas escritas por mulheres implica na adoção de um ponto de vista que identifica na âmago daquelas produções, um projeto consistente de crítica cultural. Independentemente das limitações socioculturais de seu tempo e das diferenças de origem, classe, raça ou nacionalidade, as escritoras desse século tem desencadeado, em suas narrativas, uma série de reflexões e questionamentos sobre o modo como práticas sociais e discursivas colaboraram na definição do sujeito mulher como elemento periférico à cultura. Nesse sentido, suas narrativas inscrevem atos de resistência definido como um "engajamento auto-consciente com discursos e

---

<sup>2</sup> São Paulo: Edifora Atena, 185-211.

---

representações dominantes e normativas, numa criação ativa de espaços culturais oposicionais.”<sup>3</sup>

Estudos recentes sobre as narrativas fundadoras sinalizam a sua cumplicidade com as formas pelas quais o pensamento dominante imagina e elabora suas percepções, fantasias e desejos contruindo, através daquelas, conhecimentos sobre os sujeitos e o mundo. Jean-François Lyotard, em sua obra *The postmodern condition*<sup>4</sup> investiga as funções da narrativa na validação e legitimação de conhecimento, de forma que essa passa a se contituir num veículo para a transmissão de regras básicas para o funcionamento social. Em outras palavras, Lyotard aponta o poder da narrativa de gerar instâncias de autoridade:

*... narratives allow the society in which they are told, on the one hand, to define its criteria of competence and, on the other, to evaluate according to those criteria, what is performed or can be performed within it.*<sup>5</sup>

No circuito em que saber narrar significa, antes de tudo, saber repetir o que foi ouvido para fortalecer o dom da palavra como ritualização de valores legitimados pela sociedade, as narrativas se institucionalizaram segundo a tradição de um saber masculino.

Alice Jardine em sua obra *Gynesis: configurations of woman and modernity*,<sup>6</sup> observa que as narrativas responsáveis pelo senso de

---

<sup>3</sup> Definição de Chandra Mohanty citada em *Teaching to transgress: education as the practice of freedom*, de bell hooks ( New York: Routledge, 1994, 22 (minha tradução).

<sup>4</sup> Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. Tradução do francês de Geoff Bennington e Brian Massumi.

<sup>5</sup> Op. Cit., 20.

<sup>6</sup> Ithaca: Cornell University Press, 1985.

legitimação no ocidente, entram em crise a partir do século XIX, crise que se instaura com a perda de credibilidade em sua função. A narrativa do herói, do desafio, da conquista da natureza e da transformação do mundo a sua imagem, perde sua capacidade de gerar consenso. Essa crise, na ótica de Jardine, reside na perda de autoridade da estrutura de representação da narrativa, na desestabilização de seu núcleo, em outras palavras, de seu centro fixo, habitado pelo logos, pelo Pai, pelo sujeito transcendental, criador/autor, princípio fundador e condição de todos os discursos :

*It is widely recognized that legitimacy is part of that judicial domain which, historically, has determined the right to govern, the succession of kings, the ability to decide who is the father - in patriarchal culture. The crisis experienced by the major western narratives have not, therefore, been gender-neutral. They are the crisis in the narratives invented by men.<sup>7</sup>*

À luz dessa colocação, poderia se perguntar se não são sentimentos de angústia e nostalgia, de declínio e futilidade, de perda de referências, que assolam o universo ficcional de romances, hoje tidos como clássicos da literatura ocidental contemporânea, como o *Ulysses* de Joyce, *O som e a fúria* de Faulkner, *Passagem para a Índia* de E. M. Forster, *O sol também se levanta* de E. Hemingway, e *Morte em Veneza* de Thomas Mann, para mencionar alguns? Se na visão de alguns críticos essa crise está associada ao esgotamento/esvaziamento da função paterna,<sup>8</sup> faz-

---

<sup>7</sup> Op. Cit., 24.

<sup>8</sup> Assim se manifesta Roland Barthes: A morte do Pai tirará à literatura muitos dos seus prazeres. Se já não existe Pai, para que serve narrar histórias? Não se reduzirá toda a literatura ao Édipo? ( *O prazer do texto*. Rio de Janeiro: Coleção signos, 1975, 91).

se necessário frisar que ela ocorre dentro de um contexto marcado pela tradição de uma genealogia masculina. Nesse sentido, a emergência do "outro" da cultura, ou seja, as mulheres narradoras silenciadas pelas práticas narrativas dominantes da cultura patriarcal, sinaliza um novo episteme narrativo em que novos saberes, para além de limites sagrados e seculares impostos pela tradição, atualizam um novo sujeito engajado na reconceptualização de si e do mundo. O próprio Lyotard reconhece a extensão das transformações desencadeadas pela emergência da mulher no âmbito público da produção cultural:

*...women are discovering something that could cause the greatest revolution in the West, something that (masculine)domination has never ceased to stifle: there is no signifier; or else, the class above all classes is just one among many; or again, we Westerners must rework our space-time and all our logic on the basis of non-centrism, non-finality, non-truth<sup>9</sup>.*

Publicado em 1939, o romance *Moses, man of the mountain*, da escritora afro-americana Zora Neale Hurston, ilustra, de forma paradigmática, o que acontece quando o objeto começa a falar, isto é, o que acontece quando uma escritora se apropria da narrativa para contar a história silenciada da desapropriação da voz feminina, criando um discurso oposicional, de força estratégica e ideológica, dentro da zona discursiva de um dos grandes mitos fundadores da cultura judaico-cristã, o mito de Moisés.

---

<sup>9</sup> In: *Substance*, no.20, 1978, 16.

Trata-se, inicialmente, de um romance que recria, ficcionalmente, o relato bíblico da libertação dos hebreus do domínio egípcio. Se, por um lado, Hurston concebe um enredo totalmente ancorado nos eventos de um passado mítico, os episódios que antecederam e se desenvolveram durante o Exodo, por outro, lhe confere uma imediatez histórica que torna a narrativa relevante no contexto das lutas dos negros norte-americanos pela emancipação, antes e durante a Reconstrução do sul, isto é, no período de 1850 a 1880. Os israelitas falam no registro do dialeto negro sulista e habitam em cubículos que evocam a ala dos escravos nas plantações. O faraó está determinado a preservar a velha ordem, isto é, o sistema escravocrata, e seu palácio é descrito como se fosse a mansão de um aristocrata sulista. A analogia entre o mito mosaico e a escravidão e libertação dos negros norte-americanos faz do romance uma metáfora racial, com um entrelaçamento perfeito entre mito e história, entre o sagrado e o secular.

O texto está centrado, obviamente, na figura de Moisés, transposto das Escrituras para o contexto da tradição Afro-Americana. Na sua Introdução, Hurston assinala a importância intercultural de Moisés, cultuado tanto na África, nas Índias Ocidentais, quanto nos Estados Unidos. Com seu bastão mágico, Moisés controla os elementos naturais e as pessoas como se fosse um autêntico feiticeiro vudu, figura de destaque no folclore afro-americano. Seus poderes mágicos permitem que ele seja o agente da libertação dos hebreus e o transformam num dos maiores líderes de todos os tempos.

É precisamente essa associação entre poder e autoridade que constitui o núcleo temático do romance, o qual pode ser desdobrado em

três níveis distintos. No primeiro nível, tem-se a relação de senhor e escravo nos limites da sociedade egípcia, sociedade essa caracterizada por um rígido sistema de casta, classe e raça em que o Faraó se institui como expressão máxima do poder e autoridade divina, o que lhe confere o direito de dispor da vida de seus subordinados como bem lhe aprouver. No segundo nível, tem-se a relação entre Moisés, o líder com hábitos e formação aristocrática nos moldes da corte egípcia, embora suas origens sejam humildes, e a massa israelita. O tratamento dado por Hurston ao seu personagem, evidencia uma atitude crítico-reflexivo à maneira como o poder se institui numa dinâmica de controle e falta de controle entre sujeitos e discursos. Moisés se impõe como líder emancipacionista, não porque a massa israelita o escolhe para advogar seus direitos mas porque essa se intimida diante de seus poderes. E Moisés deseja o poder, acima de tudo o poder de controlar as pessoas, o que provoca, entre os israelitas, o sentimento de que estão, na realidade, entrando num outro regime de escravidão. Mas, nem por isso, Hurston apresenta o povo israelita com um olhar indulgente. O povo israelita é psicologicamente dependente, instável, destituído da força que impulsiona o desejo de liberdade e, muitas vezes, se dispõe a voltar para o "conforto" da escravidão porque a conquista da liberdade lhe parece uma tarefa árdua demais.

No terceiro nível, a questão do poder e autoridade aparece sob o signo da política sexual, isto é, da relação de poder que sustenta um sistema social em que à diferença sexual biológica do masculino e do feminino são atribuídos significados sociais que legitimam o lugar do sujeito mulher na sociedade patriarcal. A inflexão, aparentemente menor, dada a esse recorte temático em relação às questões da opressão de

raça e de classe presentes nos outros dois níveis, na verdade esconde a sua centralidade e importância, do ponto de vista da releitura do mito bíblico. Se nos dois níveis anteriormente apontados, Hurston acrescenta elementos narrativos novos<sup>10</sup> mas que não chegam a perturbar fundamentalmente a narrativa fundadora, nesse terceiro nível ela singulariza as condições que possibilitaram a construção e institucionalização do mito de Moisés, a partir de uma visão crítica da hierarquia sexual vigente no contexto da cultura hebraica, sob a tutela do novo líder. Dessa forma, Hurston remonta à uma das origens do processo de desvalorização da mulher na cultura ocidental, pois longe de introjetar a mitologia do "lugar" da mulher, o romance questiona a naturalização do feminino apresentando-o como uma construção social e histórica. É a partir dessa perspectiva que passo a tecer considerações sobre a personagem de nome Miriam.

---

<sup>10</sup> É interessante observar como Hurston imbrica e articula a opressão racial e de classe à subordinação do corpo feminino, metáfora do corpo social silenciado, aviltado e subjugado à lei do Senhor. O texto abre com o choro das mães israelitas cujos recém-nascidos, do sexo masculino, são impedidos de viver por ordem do Faraó. Estabelece-se o conflito milenar entre o útero e o Estado, entre a maternidade transgressora e a lei do homem. Os dois parágrafos iniciais são contundentes. Expressão e construção se harmonizam na figuração da maternidade:

"Have mercy! Lord, have mercy on my poor soul!" Women gave birth and whispered cries like this in caves and out-of-the-way places that humans didn't usually use for birthplaces. Moses hadn't come yet, and these were the years when Israel first masw tears. Pharaoh had entered the bedrooms of Israel. The birthing beds of Hebrews were matters of state. The Hebrew womb had fallen under the hell of Pharaoh. A ruler great in his newness and new in his greatness had arisen in Egypt and he had said, "This is law. Hebrew boys shall not be born. All offenders against this law shall suffer death by drowning."

So women in the pains of labor hid in caves and rocks. They must cry, but they could not cry out loud. They pressed their teeth together. A night might force upon them a thousand years of feeling. Men learned to beat upon their breasts with clenched fists and breathe out their agony without sound. A great force of suffering accumulated between the basement of heaven and the roof of hell. The shadow of Pharaoh squatted in the dark corners of every birthing place in Goshem. Hebrew women shuddered with terror at the indifference of their wombs to the Egyptian law." (Moses, man of the mountain.

A versão que Hurston apresenta da Miriam bíblica introduz uma personagem estranha ao texto do Antigo Testamento. Na história do Exodo, há somente três referências à Miriam. Ela é apresentada como sendo uma mulher que incita os israelitas a louvar a Deus, especialmente após a travessia do Mar Vermelho. No texto de Hurston, Mirim é a irmã de Moisés, justamente aquela que ficara à espreita na beira do rio e descobrira que a cesta contendo seu irmão recém-nascido havia sido encontrada por uma princesa egípcia. Miriam, ao crescer, se torna uma profetisa, e insiste em manter sua liderança junto aos israelitas após a saída do Egito, despontando, portanto, como rival de Moisés na disputa pelo poder. É importante sublinhar que sua posição era de muito prestígio. Hurston a qualifica como "a two-headed woman", um título conferido à mulher que detém poderes mágicos no folclore africano e que, mais tarde, é conferido a Moisés. Como líder política, Miriam usa seus poderes, o uso do discurso como ação (o que se chamaria hoje de militância), para manter acesa a chama de esperança entre seu povo. Na condição de profetisa, Miriam comanda as práticas religiosas relacionadas com o culto de Ísis, culto que passa a ser ilegal após a consolidação da liderança de Moisés e da institucionalização da religião do Pai. Nesse período de transição da religião politeísta à monoteísta, sua posição acaba sendo esvaziada de sentido social e religioso, e seu poder é totalmente absorvido pela função masculina. Essa, recebe a sanção divina e se cristaliza como poder fálico materializado na figura de Moisés com seu bastão.<sup>11</sup> O romance de Hurston dá relevo à rebeldia e à

---

Philadelphia, N. Jersey: Lippincot Company, 1967. Todas as citações do texto serão transcritas dessa edição).

<sup>11</sup> Caberia aqui uma referência ao livro de Freud, *Moisés e o monoteísmo* (trad. de José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1975) onde Freud aponta os processos que levaram à substituição da ordem social matriarcal pela ordem patriarcal. Esses processos, relacionados com a valorização da paternidade, se instalaram na

inconformidade de Míriam ante sua gradativa perda de identidade, uma identidade significativamente pautada no poder de seu discurso. Paralelamente, narra a sua sujeição às disposições de uma hierarquia social e religiosa que legitima a supremacia masculina e coloca a mulher sob o signo da vontade absoluta do homem.

Para lutar contra o poder de Moisés, Míriam desenvolve algumas estratégias de resistência em que a palavra acumula a memória de uma subjetividade que busca subverter a ordem dada. Por exemplo, nas celebrações da derrota do exército egípcio, junto às margens do Mar Vermelho, Míriam não louva o novo Deus. Ao contrário da Míriam bíblica que entoava cânticos de louvor à glória de Deus por levar cavalo e cavaleiro a se afogarem no mar, a Míriam de Hurston canta "Oh Miriam played the sýmbal over the red sea (p.239). Tal desvio do texto original indica a presença autoral conscientemente construindo um significado outro, para sua personagem, do que aquele herdado pela tradição. O fato de Míriam nomear-se repetidas vezes (o verso é repetido 4 vezes) é um ato de resistência à internalização da posição de outro na qual Moisés a coloca. Na descrição da cena, o canto se transforma numa cantiga alucinante, acompanhada por um coro feminino, que marca o ritmo com palmas e com o balanço do corpo. Nesse momento, Míriam evoca a profetiza de uma religião sensual e primitiva que perde terreno para a espiritualidade de uma nova ordem.

Com a consolidação da liderança de Moisés, a posição de Míriam se torna cada vez mais precária. Na realidade, ela se constitui num estorvo

---

cultura a partir da proibição mosaica de construir uma imagem sensível de Deus, e estão relacionados com a promoção do invisível em detrimento do sensível, do pensamento e

para a implementação das novas regras sociais e religiosas., ainda mais porque sua irreverência ainda lhe garante algum apoio, de parte das mulheres, evidentemente. Não só lidera as mulheres para protestar contra arbitrariedades do governo mas insiste em se nomear como forma de esvaziar o poder de Moisés. Assim, ela repete várias vezes: "I was a prophetess in Israel while he was herding sheep in Midian (p.300). A recusa de Miriam ao silêncio culmina com uma blasfêmia, pela qual ela é punida com a lepra. Ao retornar de seu confinamento, que dura sete dias, Miriam retorna à comunidade completamente transformada. Sua mudez é somente quebrada por palavras sussurradas e carregadas de auto-censura e de reverência ao poder da mão direita, com a qual Moisés a punira. Como figuração do poder oficial patriarcal, a mão é o instrumento que realiza a lobotomia que subjuga e violenta a psiquê de Miriam.

O confronto definitivo entre Moisés e Miriam ocorre muitos anos mais tarde quando ela, convencida de que Moisés detém o poder de vida e de morte, vem implorar-lhe que lhe conceda o direito de morrer. Dois níveis de discurso colidem e se superpõem na fala de Miriam. De um lado, sua fala articula as distorções de sua auto-imagem resultantes de sua subjugação pela força. De outro, evidencia uma manipulação consciente de linguagem para conseguir seu objetivo. Seu discurso é a máscara da mulher contrita que, não obstante, denuncia a violência da qual foi vítima. Mas também é a prisão que impossibilita a recuperação de uma identidade perdida. As imagens da montanha e do grão de areia, nas quais Miriam inscreve, comparativamente, o poder de Moisés e a condição de sua insignificância diante desse poder, são eloquentes

---

da inferência em detrimento da percepção sensorial.

como metaforização da ordem patriarcal, e da constituição e inserção dos sujeitos masculino e feminino dentro dessa mesma ordem:

*Moses, I come in the humblest way I know how to let you know I done quit strining against you. I done quit putting my poor little strength up against yours. I'm just a beat old woman and I want to die. When I was unclean and had the leprosy and looked at myself all over and I was shut out from everything and from the living. That was when I got to thinking with only certain places in my head and I got to fleeing all over with fear. And you showed me your hand, that shiny right hand of yours, every night while I was outside the camp there in the dark. You kept it held up over my head and I'd run and run all night long but I couldn't get away from it. You see, I was a prophetess back in Egypt and I had power, that is what the people told me anyhow. So when you didn't do to suit me, I made up my mind to fight your power with mine. But I found out I was no more against you than a grain of sand against a mountain, because you beat me and then you bottled me up inside of my own body and you been keeping me in jail inside myself ever since. Turn me loose, Moses, so I can go on and die. I don't mean to leave here untill I get what I come after (ps. 319,320,322)*

Com a morte de Miriam, Moisés se livra do último obstáculo à instauração definitiva de seu reinado. A descrição de sua glorificação e divinização, na cena apocalíptica que conclui a narrativa, pesa com

uma certa carga de ironia, na medida em que evoca as condições que possibilitaram tal consagração, entre elas, a redução da mulher ao silêncio e à invisibilidade, pois Míriam, aqui, torna-se emblemática da nova condição feminina.

Nesse sentido, o romance de Hurston mostra o que aconteceu quando o poder da mulher deixou de ser reconhecido na esfera pública das relações sociais, quando o seu discurso deixou de ser aceito como discurso oficial, e quando ela foi desapropriada de sua voz por um processo de colonização que lançou as bases de sua representação nas narrativas fundadoras do mundo ocidental. Trabalhando com o conteúdo de um texto cultural dominante, Hurston inscreveu nesse uma diferença: a diferença que nasce da consciência e necessidade da mulher escritora, como sujeito da enunciação e como sujeito produtor de cultura, de permanecer alerta às práticas de significação que, tradicionalmente e hegemonicamente, naturalizaram uma política sexual responsável pela desterritorialização secular da mulher no campo discursivo das narrativas e práticas sociais. Ao voltar-se à origem dessa política, recriando-a numa narrativa que rasura a narrativa primeira que lhe deu origem, Hurston encena o que acontece quando o objeto começa a falar.