

Gênero e representação na Literatura Brasileira

Constância Lima Duarte
Eduardo de Assis Duarte
Kátia da Costa Bezerra
ORGANIZAÇÃO

N.Cham 809.89287 G326 2002

· Título: Gênero e representação na literatura
brasileira .



145940604

Ac. 328038

COLEÇÃO MULHER & LITERATURA VOL. II



809.79287

Constância Lima Duarte
Eduardo de Assis Duarte
Kátia da Costa Bezerra
ORGANIZAÇÃO

6326

2002

Gênero e representação na Literatura Brasileira

U.F.M.G. - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA



145940604

NÃO DANIFIQUE ESTA ETIQUETA

COLEÇÃO MULHER & LITERATURA
VOLUME II

UFMG

FALE
FACULDADE DE LETRAS
EAGE



BELO HORIZONTE
2002

Capa
Enrique Tavares

Preparação dos Originais
Kátia da Costa Bezerra, Kelen Benfenatti e Melissa Boechat

Projeto e Impressão Gráfica
Gráfica Editora Tavares Ltda

Faculdade de Letras

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA

13 / 07 / 2006

1459406-04

SETO HORIZONTI

809
G326
v.2

Gênero e representação na literatura brasileira: ensaios / Constância Lima Duarte; Eduardo de Assis; Kátia da Costa Bezerra (org.). – Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras Estudos Literários: UFMG, 2002.

336 p. – (Col. Mulher & Literatura, v. 2)
ISBN: 85-87470-39-6

1. Mulher e Literatura. 2. Crítica literária feminina. 3. História literária. II. Título. III. Série

Faculdade de Letras da UFMG
Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários
Av. Antônio Carlos, 6.627 Campus Pampulha
Belo Horizonte/MG CEP 31270-901
Tel (31) 3499-5133 www.lettras.ufmg.br

A COLEÇÃO MULHER E LITERATURA

Muitos dos ensaios reunidos nesta 'COLEÇÃO' foram inicialmente apresentados no IX Seminário Nacional Mulher & Literatura, que se realizou na Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte, em agosto de 2001. Alguns textos foram ampliados para esta publicação; os demais se incorporaram ao projeto a partir de convite feito a pesquisadores da temática.

A Coleção compõe-se de cinco volumes de estudos teóricos ou críticos afinados com perspectivas contemporâneas. O primeiro reúne ensaios relacionados à teoria feminista, à história, à educação e à literatura. O segundo aglutina estudos sobre a autoria feminina e a representação do feminino na Literatura Brasileira. O terceiro contém abordagens acerca de escritoras e estudos sobre a representação da mulher nas literaturas de Portugal e África. O quarto trata de estudos de gênero e da representação do feminino em literaturas de língua inglesa. E, o quinto volume, trata de questões de gênero e de representação em literaturas de línguas românicas. Tendo em vista a urgência desta publicação, e o grande número de autores envolvidos, não foi possível enviar cada texto ao seu responsável, para uma última revisão. Por isso, antecipadamente solicitamos a compreensão dos leitores para os eventuais problemas que, por ventura, encontrem.

Agradecemos a todos os colaboradores, certos de que experiências como essa – de troca, debate e cooperação acadêmica – são fundamentais para o avanço dos estudos e da reflexão em torno da temática 'mulher e literatura'. Esperamos que estes volumes possibilitem outras pesquisas relacionadas ao tema, assim como novos estudos acerca da literatura brasileira e estrangeira em nossas instituições de ensino superior.

Constância Lima Duarte
Pela organização.

SUMÁRIO

Apresentação	09
A POESIA DE AUTORIA FEMININA	
Releitura poética da história no <i>Romanceiro da Inconfidência</i> , de Cecília Meireles <i>Marli Fantini Scarpelli</i>	13
Representações do feminino na lírica de Cecília Meireles <i>Ana Maria Domingues de Oliveira</i>	26
Da lágrima aos cantares: epicidade e autoria feminina <i>Christina Ramalho</i>	33
O sexo do verbo?... <i>Paula Gândara</i>	43
O <i>pathos</i> da lucidez: notas sobre a trajetória poético-intelectual de Laís Corrêa de Araújo <i>Maria Esther Maciel</i>	58
Pactos do viver e do escrever: Ana Cristina César <i>Vera Queiroz</i>	64
O universo erótico-religioso de Adélia Prado <i>Angélica Soares</i>	70
A nova visão do feminino na poesia de Adélia Prado: o erotismo e o cotidiano <i>Joyce Carlson-Leavitt</i>	82
Estados do feminino na escritura de Adélia Prado: construção e dissolução das identidades encenadas <i>Laéria Bezerra Fontenele</i>	92
A via-láctea da palavra: Adélia Prado e Cora Coralina <i>Maria José Somerlate Barbosa</i>	99

De anjo <i>gauche</i> a anjo na contramão: por uma poética do falanjo <i>Ana Santana Souza</i>	110
O mais profundo é a pele <i>Nonato Gurgel</i>	120
A FICÇÃO DE AUTORIA FEMININA	
À sombra da outra: a segunda mulher na literatura <i>Zahidé Lupinacci Muzart</i>	131
Dona Cândida Raposo: sexualidade e velhice <i>Nádia Battrella Gotlib</i>	140
Euterpe e Penélope: a metáfora musical na ficção contemporânea <i>Solange Ribeiro de Oliveira</i>	149
A hora e a vez da autoria feminina: de Clarice Lispector a Lya Luft <i>Elódia Xavier</i>	157
A paixão segundo Lispector e Rosa Zvétaieva: uma leitura da paixão como discurso de afirmação do ser <i>Prisca Agustoni</i>	167
A mulher na literatura: gênero e representação <i>Lia Scholze</i>	174
Maria Moura, uma saga de poder, amor e morte <i>Maria Osana de Medeiros Costa</i>	183
Imagens do feminino em Ana Maria Machado e Lygia Bojunga Nunes <i>Francisco Aurélio Ribeiro</i>	190
A representação da mulher em <i>A república dos sonhos</i> , de Nélide Piñon: Eulália, o protótipo da resistência passiva <i>Lúcia Osana Zolin</i>	203
O erotismo sagrado e a força do feminino em <i>Fundador</i> , de Nélide Piñon <i>Maria Alice Aguiar</i>	211

Arabescos do corpo feminino <i>Leda Martins</i>	219
A narrativa feminina publicada nos <i>Cadernos Negros</i> , sai do quarto de despejo <i>Esmeralda Ribeiro</i>	229
Relações familiares em <i>Verão no aquário</i> e <i>As meninas</i> , de Lygia Fagundes Telles <i>Ilane Ferreira Cavalcante</i>	234
<i>Os males da ausência</i> , de Maria José de Queiroz <i>Lyslei de Souza Nascimento</i>	242
A ficção de Heloísa Seixas: do niilismo à religiosidade <i>Geysa Silva</i>	246
A enunciação feminina em <i>O senhor dos desencantos</i> <i>Maria Luiza Ferreira Laboissière de Carvalho</i>	255
REPRESENTAÇÕES DO FEMININO	
O feminino na escrita de Machado de Assis – uma interlocução com a psicanálise <i>Ana Maria Clark Peres</i>	267
Dona Flor, em longa-metragem <i>Benjamin Abdala Junior</i>	275
Ambigüidade e erotismo da figura feminina na obra de Guimarães Rosa <i>Luiz Cláudio Vieira de Oliveira</i>	291
O feminino e suas representações em <i>Grande sertão: veredas</i> <i>Zaeth Aguiar do Nascimento</i>	298
Imigrantes e agregadas: personagens femininas na ficção de Milton Hatoum <i>Maria Zilda Ferreira Cury</i>	305
Cabeças compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins <i>Ermelinda Ferreira</i>	319
Ungüentos, romãs e laranjeiras: quatro versões brasileiras dos <i>Cantares</i> , de Salomão <i>Sabrina Sedlmayer</i>	329

Apresentação

A proposta desta coletânea de ensaios é reunir textos que permitam mapear as diversas linhas de investigação que têm sido construídas, a partir da inter-relação que se estabelece entre os estudos sobre gênero e literatura. Nesse sentido, não há como negar o papel central que a questão de gênero tem ocupado na problematização e consolidação de posturas teórico-metodológicas que têm permitido um repensar crítico da tradição literária e cultural brasileira. Um debate que, marcado por posturas teóricas heterogêneas, tem permitido a interpelação, sob novos prismas, de verdades e certezas constituídas a partir de paradigmas excludentes e essencialistas, permitindo assim a reconfiguração de determinadas questões e problemas. Por esse motivo, em muitos dos textos aqui reunidos prevalece o desejo de re-visitar textos canonizados, bem como de construir novas leituras e de dar maior visibilidade a uma produção feminina normalmente relegada a um espaço de penumbra. Finalmente, cumpre ressaltar que, em muitos dos ensaios, prepondera uma dinâmica de apropriação e re-elaboração de pressupostos teóricos desenvolvidos por estudiosas angloamericanas e francesas, a partir das especificidades do contexto brasileiro, num movimento que objetiva promover o repensar das relações de poder que estruturam a sociedade brasileira, a interpelação dos princípios fundantes da historiografia, bem como a problematização das imagens femininas que povoam nosso imaginário. Um processo, enfim, que obriga o leitor a refletir sobre a forma como se produz e circula os saberes em nossa sociedade.

A coletânea está dividida em três partes. Na primeira, intitulada *A poesia de autoria feminina*, a escolha recaiu sobre ensaios que promovem releituras da poesia produzida por mulheres ao longo dos séculos XIX e XX. À guisa de exemplo, pode-se citar “Da lágrima aos cantares: epicidade e autoria feminina”, de Christina Ramalho, cujo ineditismo está no objeto de estudo - a produção épica de autoria feminina. No caso, o ensaio aponta para o papel inovador de uma escrita que procura resgatar histórias e construir um novo significado para o conceito de heroísmo, a partir de perspectivas alijadas da história oficial. Além disso, muitos são os ensaios que refletem sobre a poesia de Adélia Prado e de Cecília Meireles, bem como de poetisas que também incluem raça e sexualidade como enfoques cruciais de seu questionamento. Dentre estes, pode-se citar o ensaio de Angélica Soares, “O universo erótico-religioso de Adélia Prado”, que se detém na inter-relação que se estabelece entre as esferas do crótico e do sagrado, em poemas e narrativas adelianas – tema que vai ser retomado, sob novos ângulos, por outros textos nessa primeira parte. O ensaio de Maria José Somerlate Barbosa, por outro lado, reflete sobre as similaridades entre a escrita de Adélia Prado e de Cora Coralina. Nesse caso, Barbosa aponta para a existência de uma escrita marcada por vivências pessoais e por

uma herança cultural interiorana. Por último, pode-se citar o ensaio de Vera Queiroz, "Pactos do viver e do escrever: Ana Cristina César", que retoma questões cruciais como a relação entre vida e obra, entre arte e representação – uma economia que, segundo Queiroz, assume um papel primordial na análise da literatura homoerótica.

Na segunda parte da coletânea, A ficção de autoria feminina, muitos foram os textos selecionados. Dentre estes, pode-se citar "À sombra da outra: a segunda mulher na literatura" em que Zahidé Muzart, movida pela curiosidade com a grande freqüência desse tema nas narrativas femininas no século XIX e no início do século XX, argumenta que a posição de subalternidade dessa mulher serve para denunciar, no campo da escrita, sua condição perante o homem. O ensaio de Nádia Bartella Gotlib, "Dona Cândida: sexualidade e velhice", por outro lado, vai se deter na questão da adaptação em curta metragem de um conto de Clarice Lispector. No caso, o ensaio se concentra na análise das soluções encontradas pela cineasta para captar o universo de sensações do conto. Finalmente, o ensaio de Elódia Xavier, "A hora e a vez da autoria feminina: de Clarice Lispector a Lya Luft", procura fazer uma historização da ficção feminina, a partir dos pressupostos teóricos desenvolvidos por Elaine Showalter. No caso, o ensaio se empenha em desenhar uma trajetória que vai de uma escrita crítica, mas que ainda replica certos padrões e valores, até a presença de uma postura em que prepondera um multiperspectivismo que permite problematizar as relações de gênero de forma mais profunda.

A terceira e última parte do livro, Representações do feminino, reúne ensaios que propõem uma re-leitura de textos de autoria masculina. Nesse sentido, o texto de Benjamin Abdala Junior, "Dona Flor, em longa metragem", por exemplo, como o próprio autor adverte, nos leva a refletir sobre "a imagem da mulher brasileira e suas 'adaptações' ao gosto de solicitações da economia de mercado e suas implicações no campo simbólico". Maria Zilda Ferreira Cury, por outro lado, toma como referência teórica a sexta proposta iniciada por Ítalo Calvino e finalizada por Ricardo Piglia. No caso, o ensaio se volta para a forma como o espaço narrativo se constitui através da mediação de vozes femininas fragmentadas.

Logo, como se pode constatar, o maior sentido na publicação de uma coletânea como essa reside na possibilidade de compor o painel de uma crítica que, por ter os estudos de gênero como um dos eixos centrais de sua reflexão, têm permitido a incorporação de novas perspectivas teórico-metodológicas que logram em abrir novos e mais produtivos espaços de discussão, em nossas academias.

Constância Lima Duarte
Eduardo de Assis Duarte
Kátia da Costa Bezerra

A POESIA DE AUTORIA FEMININA

Releitura poética da história no *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles

Marli Fantini Scarpelli
UFMG

Receosos da aliança falocrática entre o poder da razão e a razão como poder, grupos feministas diretamente vinculados ao ativismo social tendem a considerar a “teoria” e o *logos* uma ameaça, no sentido de “reproduzir as condições de desigualdade opressiva ligadas a uma “condição de trabalho” que opõe - hierarquicamente - o pensar ao fazer, a abstração dos livros à concreção da vida material, a especulação mental ao contato físico com a realidade diária, a classe média intelectual ao mundo popular, etc”.¹ Cabeiria indagar se esse combate não seria uma resposta equivocada aos mecanismos de censura e repressão exercidas pela hegemonia masculina, contra a qual as mulheres vêm há séculos se debatendo. Gerado pela “perda de uma macrorreferencialidade de sentido polarizada pela luta frontal entre opostos”,² esse embate traz o risco de provocar mais prejuízos que benefícios.

Para Nelly Richard, trata-se de uma recusa equivocada cujos fundamentos devem ser buscados nos mecanismos de controle que, sob diferentes máscaras e aparatos, vêm-se sendo interativamente reengendrados no sentido de reprimir a relação feminino / *logos*: “A teoria seria - para estes grupos - um discurso de autoridade repreensível por repetir a censura

mantida durante séculos pelo domínio conceitual do Logos (masculino) sobre a cultura do corpo e do desejo que associa naturalmente o feminino ao subjetivo, ao afetivo e ao pessoal”.³

Defendendo a abertura do campo teórico às mulheres, Richard argumenta que a mediação oferecida pela teoria possibilita o redimensionamento dos signos que representam a realidade. Isso porque, ao agenciar novas combinações interpretativas e novas regras de inteligibilidade do natural e do social, o manejo da teoria dotaria qualquer sujeito de melhores suportes para transformar a realidade. Sua premissa é a de que, para o feminismo, “renunciar à teoria seria privar-se das ferramentas que nos permitem compreender e modificar por sua vez o sistema de imagens, representações e símbolos, que compõem a lógica discursiva do pensamento da identidade dominante. Seria contribuir passivamente para que seus *mecanismos significantes* permaneçam inquestionados”.⁴

Esse equacionamento traz à baila não apenas as contradições discursivas de alguns grupos feministas, mas também toda uma história de ambivalência e lacunas, em decorrência da qual as mulheres vêm, de há muito, depositando nos signos a potência de representá-las, ou seja, de conferir-lhes identidade social, sexual ou cultural. Aproveitando-se de brechas dessa natureza, Freud se perguntava, há mais de um século: “O que quer uma mulher”? No fundo, uma pergunta meramente retórica, visto o pai da psicanálise ter na ponta da língua a única resposta que lhe parece hermenêuticamente plausível: “A mulher quer um analista”. Segundo a interpretação freudiana, não resta às mulheres senão contar com a mediação de uma autoridade masculina que lhes ouça e legitime as demandas.

Se essa saída vitoriana, de ordem muito mais “terapêutica” do que “hermenêutica”, encerrava a possibilidades de sancionamento de vozes recalcadas (ainda assim uma prerrogativa de mulheres oriundas de altos extratos sócio-econômicos), hoje ela se nos afigura tanto mais anacrônica quando mais se distancia das demandas contemporâneas de sobrevivência, de dignidade, de salários compatíveis com a participação efetiva da mulher no mercado de trabalho mundial. Nesse contexto, posto representarem cerca de 50% da mão de obra ativa, as mulheres vêm-se injustamente privadas dos lucros e benefícios em grande parte engendrados por elas. Portanto, reiteram-se os limites da resposta freudiana que já não responde às questões formuladas por mulheres que lutam pela própria inserção simbólica no mundo. Gradativamente, cresce a consciência de que a identidade femini-

na (assim como qualquer outra identidade) se constrói sob mediações simbólicas e de que a diversidade a assinalar diferenças individuais entre as mulheres é um operador crítico que as afasta dos estereótipos categorizadores (e redutores) da condição feminina enquanto “gênero”. Nessa perspectiva, é preciso ter em conta a insuficiência dos signos fixados para cartografar o mapa do feminino e a impossibilidade de restringir ao mesmo papel social bem como os anseios individuais uma operária e uma escritora, uma dona-de-casa e uma executiva de multinacional.

Escrita feminina

Uma rápida visada na recepção crítica à literatura do século XX revela um forte consenso - não apenas masculino - de que o imaginário expresso nas escritas femininas tende a pautar-se acriticamente em um lirismo mais floral que formal e de que o produto dessa escrita enfatiza o paradigma da subjetividade pessoal, pressupostamente definidor daquele feminino edificado e estigmatizado pelo Romantismo. Não fosse infundado esse consenso, tanto mais legitimadora do “gênero” seria a literatura feminina quanto mais propendesse à autenticidade do que à representação ou a posicionamentos críticos; mais à denúncia testemunhal do que a desmontagens teóricas; mais à expressão lírico-sentimental do que a estratégias discursivas mediatizadas por um sistema de inteligibilidade e comunicabilidade do real, do histórico, do social.⁵

A crítica tradicional à obra de Cecília Meireles não desmente tal consenso. A despeito de reconhecer a excelência estética de sua obra, essa crítica tem-se pautado na estreita causalidade entre texto e contexto para abordar sua poética. Nesse sentido, para dar visibilidade à diferença de Cecília, no competitivo e espalhafatoso cenário do modernismo brasileiro, impõe-se antes diferenciar-lhe o território, ou seja, o frágil território do feminino. Um exemplo dessa ocorrência é o seguinte recorte, extraído do estudo “O modernismo na poesia”: “Cecília Meireles é a mais alta figura que já surgiu na poesia feminina brasileira e, sem distinção de sexo, um dos grandes nomes de nossa literatura”.⁶

Curiosamente, quando trata de outros petas exponenciais do mesmo período, todos do gênero masculino, à exceção de Henriqueta Lisboa, o autor do referido estudo restringe-se ao exame das posturas políticas ou poéticas com que tais poetas se impuseram no cenário modernista, sem lhes mencionar as mazelas pessoais ou sexuais. Graças a posições consensuais

e excludentes desse tipo de crítica - hegemônica até a década de 70 - difundiu-se em nosso ensino de literatura, uma débil e melancólica imagem de Cecília Meireles a perdurar até nossos dias. Nada mais emblemático nesse caso que o poema "Retrato". Quando o lemos, o que se materializa diante de nós não é a imagem do eu lírico a expressar melancolicamente, no espaço poético, a perda de si mesmo, mas a da representação autobiográfica de uma Cecília real, frente ao espelho.

Retrato

Eu não tinha estas mãos sem força,
tão paradas e frias e mortas;
eu não tinha este coração
que nem se mostra.
Eu não dei por esta mudança,
tão simples, tão certa, tão fácil:
Em que espelho ficou perdida
a minha face?

Reflexos de *Viagem*

Nem mesmo Mário de Andrade, arguto e refinado crítico de literatura, escapou de equívocos dessa natureza. Isso se torna patente em seu ensaio sobre *Viagem*, obra de Cecília Meireles publicada em 1939 e premiada, neste mesmo ano, pela Academia Brasileira de Letras. A despeito de atribuir à autora o mérito da "firme resistência a qualquer adesão passiva ao Modernismo", ele reclama que lhe faltou o zelo de datar os poemas, privando assim seus leitores de apreciar-lhe "a evolução e as viagens exteriores".⁷ Do subtexto de Mário vazam restrições que não fazem senão denunciar um imaginário preconceituoso e excludente, visto sua recepção crítica patentear não as estratégias construtivas da poesia, mas o que lhe falta enquanto paradigma da "escrita feminina". Há de sua parte a expectativa explícita de uma poesia atrelada ao referencial. Dessa forma, não é de todo estranhável que Mário considere falho o fato de Cecília debruçar-se sobre a "poética da viagem" em prejuízo de depoimentos sobre sua experiência pessoal ou suas impressões subjetivas acerca de suas "viagens exteriores".

A decepção do autor de *Macunaíma* decorre, portanto, da ausência de traços definidores do feminino, dentre os quais signos que denotem a arte de bordar/cerzir o "disperso" ou a habilidade para homogeneizar dife-

renças. Centrando-se mais no enunciado que na enunciação e mais no eu biográfico que no eu representado, a crítica de Mário mostra-se implacável com a falta de unidade e de referencialidade (datada e demarcada) de *Viagem*. Além disso, manifesta intolerância com respeito à dispersão e à aceitação de realidades heterogêneas, o que não deixa de ser paradoxal, visto esses elementos figurarem não apenas na poética da viagem de Cecília, mas constituírem o suporte estético das linhas de risco que cada vez mais informam as poéticas de viagem do século XX, incluindo as de *Macunatma*. Na conclusão de seu ensaio, Mário, que de início dera relevância às estratégias poéticas da livro *Viagem*, praticamente as demole, como revela esta passagem:

Creio que a poetisa devia ter datado os seus poemas para melhor a gente lhe pudesse apreciar a evolução e as viagens exteriores. Não o quis fazer e misturou tudo num bordado húngaro que nem sempre me pareceu feliz. Há um bocado de tudo no livro, talvez com exceção única dos processos parnasianos. Salva-se sempre a poesia, é certo, mas não salva-se o estado de graça do leitor, jogado a todo instante para mundos bem distintos uns dos outros.⁸

Opção pelo *logos*

A biografia existencial, profissional e literária de Cecília Meireles atesta toda uma experiência direcionada para um rumo intelectual e teórico incomum à maioria de suas contemporâneas. No centenário do nascimento da autora do *Romanceiro da Inconfidência*, salta-nos aos olhos sua opção pelo *logos*, ou seja, pela razão ordenadora da realidade, o que faz dela um modelo exemplar de intelectual ativa do século XX. Entre 1925 e 1939, Cecília dedicou-se à carreira docente publicando vários livros infantis e fundando, em 1934, a Biblioteca Infantil do Rio de Janeiro (a primeira biblioteca infantil do país). Neste mesmo ano, ela ministrou cursos de literatura brasileira em Portugal (Lisboa e Coimbra) e em 1936 foi nomeada para a UFRJ, recém-fundada. A partir de *Viagem*, obra considerada por Mário de Andrade um marco de maturidade e individualidade da escritora, esta reaparece no cenário poético após 14 anos de silêncio. Daí em diante, ela dedica-se ao jornalismo e à carreira literária, publicando regularmente até pouco antes de sua morte.

Na Semana Santa de 1955, já consagrada como poeta e jornalista, Cecília Meireles visita Ouro Preto. A comoção diante do assombroso cená-

rio onde várias vozes foram brutalmente silenciadas remete-a ao tempo em que aquele chão sustentava a corrida do ouro, responsável pelas inúmeras tragédias que se abateram sobre a antiga Vila Rica. Entremesclando-se com o presente da enunciação, tempos antigos afloram ao imaginário rearticulador da então jornalista como “tempos de duros castigos, severas perseguições, lutas sangrentas pela transformação do mundo”.⁹

Mantendo estreita homologia entre os dois momentos de insurreição ocorridos em Vila Rica e entre seus respectivos mártires - Felipe dos Santos e Tiradentes - o *Romanceiro da Inconfidência* tematiza os fundamentos da nacionalidade brasileira, através dos anseios de independência política e econômica vividos pelos inconfidentes. O *leit motiv* da obra é o desmonte da *Conjuração Mineira*, movimento frustrado pela independência da capitania de Minas Gerais, que culmina na morte e no esquartejamento de Tiradentes, cristalizado pela história como mártir da independência e maior herói nacional. Aquecidos pela ameaça de “derrama” e ancorados no modelo de formação liberal e republicano dos EUA, os “conjurados” respiravam um clima de insurreição, fermentado pelas arbitrariedades da máquina administrativa que se instalou na capitania de Minas em fins do séc. XVIII. Posto não se ter concretizado, a *Conjuração* consolidou-se historicamente como o mais importante gérmen da independência do Brasil. Ao debruçar-se distanciada e criticamente sobre esse motivo histórico, o *Romanceiro da Inconfidência* cria margens para a reflexão sobre uma história inconclusa, uma história não real, mas possível e aberta a transformações. História de um Brasil aspirando a ser nação, independente e soberana.¹⁰

Na Conferência intitulada “Como escrevi o *Romanceiro da Inconfidência*”, proferida na Casa dos Contos de Ouro Preto, em 20 de abril de 1955, Cecília Meireles discorre sobre a margem a descoberto da história. É por esse veio que a escrita poético-ficcional do *Romanceiro* conferirá suplemento aos não-ditos e interditos, resgatando vozes, acontecimentos, sonhos, desejos, temores, subjetividades e sentimentos quase sempre ignorados pela abordagem “objetiva” da história. Em suas palavras, “o registro histórico fixa determinadas verdades que servem às explicações dos fatos; a criação poética, porém, anima essas verdades de uma força emocional que não apenas comunica fatos, mas obriga o leitor a participar intensamente deles, arrastado no seu mecanismo de símbolos, com as mais inesperadas repercussões”.¹¹

Ainda na conferência, Cecília retoma algumas passagens do *Romanceiro da Inconfidência* para justificar o emprego de determinadas estratégias enunciativas, a exemplo da interpelação a leitores e a atores históricos, de comentários críticos, digressões, agenciamento da presença tanto de opressores quanto de oprimidos, como forma de desencadear um coro dialógico cujas entonações diferenciais são pronunciadas num ritmo que marcha a contrapelo da enunciação objetiva da história. Na fala da escritora, transparece ademais um espírito de missão, um compromisso difundir o sentido esquecido da história, preservado pela tradição oral:

O “Romanceiro” teria a vantagem de ser narrativo e lírico; de entremear a possível linguagem da época à dos nossos dias; de, não podendo reconstituir inteiramente as cenas, também não as deformar inteiramente; de preservar aquela autenticidade que ajusta à verdade histórica o halo das tradições e da lenda (...) Porque há obras que existem apenas para o artista, desinteressadas de transmissão; outras que exigem essa transmissão e esperam que o artista se ponha a seu serviço, para alcançá-la. O “Romanceiro” é dessa segunda espécie.¹²

Justificando sua opção pela mescla entre narrativa poética e política da história, Cecília Meireles postula que “somos sempre e cada vez mais governados pelos mortos, [por vozes] que falavam, que se confessavam, que exigiam, quase o registro da sua história”.¹³ Trata-se das vozes de excluídos que gritam para serem ouvidas, vozes de mulheres sem voz, abandonadas ou sacrificadas pelo preconceito e pela opressão masculina; de escravos massacrados nas minas; de perseguidos pela tirania colonial; da tradição oral, das lendas, da fábula; de heróis excepcionais, portadores de mensagens superiores que, a cada novo momento histórico de opressão e violência, precisam ser remidos de seus grilhões e resgatados do esquecimento. Ao resgatar essas vozes de fantasmas dos quais se faz porta-voz, Cecília Meireles retrama as microtexturas que resistem aos escombros do tempo, dando suplemento poético ao cenário lacunar da história onde a cobiça do ouro gerou atrocidades: “Escuto os alicerces que o passado / tingiu de incêndio: a voz dessas ruínas / de muros de ouro em fogo evaporado. / E recompunha as coisas incompletas: / figuras inocentes, vis atrozes, / vigários, coronéis, ministros, poetas.”¹⁴

Ópera dos mortos

O *Romanceiro da Inconfidência* é uma espécie de ópera dos mortos montada em um cenário cemiterial. Através de 85 romances entremeados

de falas, interpelações e reflexões, essa obra põe em cena ecos e rumores de insurgentes, excluídos, seres oprimidos a quem a história nunca deu voz. A inserção direta de agentes da opressão junto com atores subalternos, no cenário do *Romanceiro*, refaz a história da vida privada do Brasil-colônia adotando as múltiplas versões do mito e da fábula. A reconstrução de cenário, atores e eventos históricos encontra-se longe da estratégia, comum nesses casos, de comprovar determinadas premissas ou de julgar a história. A interação entre o tempo da enunciação e do enunciado, a superposição do cenário da atual Ouro Preto ao da antiga Vila Rica, o dialogismo advindo da heterogeneidade de vozes e versões possibilitam ao *Romanceiro* edificar formas alternativas de reinterpretação da tradição histórica.

Muita tinta já se gastou, por exemplo, para equacionar a versão “oficial” de suicídio de Cláudio Manuel da Costa, um dos “poetas da Inconfidência”. As várias versões dessa morte são o assunto do “Romance XLIX ou de Cláudio Manuel da Costa”. A ausência, a perda, a supressão e o desaparecimento evocam o corpo dos detidos-desaparecidos na dimensão mais brutalmente sacrificial da violência, como lembra Richard para refletir que, nesse caso, o desaparecimento das vítimas conota “a morte simbólica da força mobilizadora de uma historicidade social que já não é recuperável em sua dimensão utópica”.¹⁵ Se, no caso de Tiradentes, há um corpo esquartejado e exposto em praça pública, no de Cláudio, o corpo simplesmente desaparece, impedindo-se, assim, que ele sirva de testemunho contra o poder colonial. Sem o corpo, o crime inexistente e a força simbólica do sacrifício debilita-se. Há, em contrapartida, uma lacuna da qual derivam lendas, mitos, fábulas: “Entre esta porta e esta ponte, fica o mistério parado. / Aqui Glauceste Saturnio, morto ou vivo disfarçado / deixou de existir no mundo, em fábula arrebatado”.¹⁶

Contudo, é importante frisar que a postura enunciativa do *Romanceiro* não se restringe à indagação detetivesca sobre “como” desaparece o corpo de um dos mais expressivos agentes da história em questão. Ao empregar a memória como um processo aberto de reinterpretação do passado, fundamentalmente o que aí se investiga é a “razão” do desaparecimento. Nesse caso, é patente a intenção de (des)encobrir o resto dos desaparecidos - metonimicamente os restos do passado desaparecido - para reinseri-los numa narração biográfica e histórica que admita a prova de sua existência. A abordagem reflexiva e performática dos acontecimentos enfocados no *Romanceiro* confere-lhe uma coexistência de sentidos, que no discurso da história oficial é precária ou inexistente.

No contexto da ditadura chilena, em que se produziram mecanismos de repressão homólogos aos da máquina colonizadora na América Latina, muitos foram sacrificados, e as provas desse sacrifício desapareceram junto com os corpos. Nelly Richard relata que o governo de transição do Chile pós-ditadura encarregou aos administradores oficiais do consenso a tarefa de atenuar as marcas da violência - cicatrizes inesquecíveis de suplício, exílio, tortura - que permaneciam aderidas nas palavras empregadas para designar a conflitividade da lembrança traumática dos tempos de ditadura. Para ela, o consenso político só poderá «referir-se à memória», evocá-la como tema ou processá-la como informação, mas não praticá-la, nem tampouco expressar seus tormentos:

Praticar a memória implica dispor dos instrumentos conceituais e interpretativos necessários para investigar a densidade simbólica dos relatos; «expressar seus tormentos» supõe recorrer a figuras de linguagem (símbolos, metáforas, alegorias) suficientemente enternecedores para que entrem em relação solidária com a desatadura emocional da lembrança só nomeia a memória com palavras isentas de toda a convulsão de sentido, para não alterar as formulações minuciosamente calculadas do intercâmbio político-mediático.¹⁷

A esse respeito, a investigadora chilena postula que, “para desbloquear a lembrança do passado que a dor ou a culpa inscreveram numa temporalidade selada, devem liberar-se diversas interpretações da história e da memória capazes de assumir a conflitividade dos relatos e de ensaiar, a partir de múltiplas frações desconexas de uma temporalidade contraditória, novas versões e reescrituras do sucedido que o transladem a redes inéditas de inteligibilidade histórica”.¹⁸

O (des)encobrimento e desbloqueio da memória constituem o suporte crítico-político adotado por Cecília Meireles em seu projeto de reengendramento poético de um dos momentos mais decisivos da história brasileira. Lançado à distância, o agudo foco do *Romanceiro* amplifica a perspectiva histórica à medida que questiona os fundamentos de acontecimentos cujos rituais comemorativos se ocupam em mitificar, a cada novo 21 de abril. Não se trata, portanto, de imobilizar a imagem do sacrificado ou do excluído para incrustá-la miticamente como símbolo de formação da nacionalidade, liberdade ou alteridade. Principalmente porque o símbolo não se presta necessariamente para assinalar diferenças, mas de abrir fissuras em sentidos definidos pela história como passados e finitos, fraturando, assim, suas verdades unilaterais e refratárias à interrogação crítica.

Tiradentes: agente e vítima da traição

Não obstante manifestar visível admiração pelo heroísmo de Tiradentes e por seu papel significativo na história brasileira, o sujeito da enunciação do *Romanceiro* atribui-lhe o mesmo tratamento ambíguo e desmitificador conferido às demais personagens e acontecimentos da Inconfidência Mineira. Uma das estratégias adotadas nesse sentido é desierarquizar qualquer versão hegemônica dessa história. Uma das mais importantes estratégias discursivas a assegurar a desierarquização é o agenciamento num grande coro polifônico. Dele participam dialogicamente figurantes anônimos da história, agenciadores do movimento, mártires, traidores e representantes do poder colonial. Se para uns o alferes é herói, para outros é louco: “E cavalga o machinho. / E a marcha era tão segura / que uns diziam: “Que coragem!” / E outros: “Que loucura!”¹⁹

Dentro dessa mesma postura dialógica, o mártir da independência é comparado a Cristo, e Joaquim Silvério dos Reis a Judas: “Melhor negócio que Judas / fazes tu, Joaquim Silvério: / que ele traiu Jesus Cristo, / tu trais um simples Alferes”.²⁰ Entretanto, os juízes acusam Tiradentes de “loquaz e sem reputação”. A acusação sugere um heroísmo falho. Por ter a língua forra, o herói, paradoxalmente vítima e traidor; além de morrer pela boca, é responsabilizado pelo fracasso do movimento: “Este é o homem loquaz / e sem reputação, sem créditos nem bens / que o tornassem capaz / de semelhante ação. / Só por indiscrição, / quiméricas idéias / proferiu - sem escolha / de tempo e lugar, / - e pela condição / de temerário insano / que se deve perdoar.”²¹

Mulheres reescritas

Quando se pauta em registros históricos e na tradição oral para denunciar a tragédia que, no contexto da Inconfidência, vitimou mulheres de distintos extratos sócio-econômicos, Cecília Meireles assume uma perspectiva nitidamente feminina. É deste *locus* de enunciação que o sujeito poético do *Romanceiro* pronuncia sua solidariedade às vítimas da discriminação e da opressão. Um exemplo pungente dessa ocorrência encontra-se “Romance IV ou da Donzela Assassinada” cujo motivo histórico foi extraído das crônicas de Vila Rica. Pertencente aos altos extratos da nobreza local, a protagonista é vítima do próprio pai que a apunhala para impedir seu enlace com um rapaz pobre. A despeito de expor sua tragédia pessoal em primeira pessoa, o fantasma da donzela não se lembra do próprio nome. Nesse

aspecto, nota-se a força solidária da palavra poética feminina que, como uma caixa de ressonância, dota da capacidade de denúncia a donzela que, privada em vida de voz e de ação, revelou-se *per se* incapaz de enfrentar a fúria paterna, uma patente metonímia da opressão masculina: “Já me esqueci do meu nome, / por mais que o queira lembrar! (...) / Há tanto tempo estou morta! / E continuo a pensar.”²²

Ao falar contra um sistema hegemônico que exerce pressão sobre vários extratos subalternos, o *Romanceiro da Inconfidência* cria a oportunidade para se pensar num fato histórico de dimensão atroz como o da colonização da América Latina, onde a imposição da autoridade paterna encontra fácil analogia com a autoridade real. Fazer que a posição “mulher” articule a leitura como um mecanismo agenciador da crítica a um sentido imposto, num contexto favorável à emergência de subjetividades alternativas e dissidentes, presta-se, segundo Nelly Richard, “aos propósitos de um feminismo latino-americano que se concebe como um feminismo não da diferença, senão das diferenças: um feminismo que postula múltiplas combinações de signos e «transições contingentes» (Laclau-Mouffé) entre registros heterogêneos e plurais de identificação sexual, de participação social e de luta cultural contra o menu conformista (passivizante) das indiferentes diferenças que promove o pluralismo institucional e o mercado.”²³

Contextualizada no projeto modernista de resgate crítico da formação da nacionalidade brasileira, a palavra poética do *Romanceiro da Inconfidência* resgata vozes silenciadas de excluídos - mulheres, conjurados, escravos, mártires. Ao escovar a história a contrapelo, o *Romanceiro* investe na remontagem poético-alegórica de ruínas de sentidos, suplementando-lhes o vazio com as vozes de fantasmas que exigem o registro de sua história para serem resgatados do esquecimento. Esse reengendramento crítico da história nacional confirma a potência da palavra poética de Cecília Meireles e sua capacidade de romper com o estigma de uma escrita feminina limitada à expressão de depoimentos ou de paradigmas da subjetividade feminina.

NOTAS

- ¹ RICHARD, Nelly. Feminismo, experiencia y representación. In: MORAÑA, Mabel (Ed.). *Crítica cultural y teoría literaria latinoamericanas*. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1996. Vol. LXII, jul/dec. 1996, n. 176-177, p. 733. Tradução minha.
- ² RICHARD, Nelly. *Resíduos e metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Chile: Editorial Cuarto Próprio, 1998, p. 38. Tradução minha.
- ³ RICHARD. Op. cit., 1996, p. 733. Tradução minha.
- ⁴ RICHARD, Op. cit., 1996, p. 734. Tradução minha.
- ⁵ A respeito do “paradigma de subjetividade acrítica do gênero feminino”, ver RODRIGUES, Ileana. Conservadurismo e disensión: el sujeto social (mujer/pueblo/etnia) en las narrativas revolucionarias. In: MORAÑA, Mabel (Ed.). *Crítica cultural y teoría literaria latinoamericanas*. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1996. Vol. LXII, jul/dec. 1996, n. 176-177, p. 775.
- ⁶ RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. O modernismo na poesia. In: COUTINHO, Afrânio (Dir.). *A literatura no Brasil*. V.5. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S.A., 1970, p. 118.
- ⁷ ANDRADE, Mário de. Sobre *Viagem. O empalhador de passarinho*. São Paulo: Livraria Martins Edit., s/d. In: MEIRELES, Cecília: *Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1967, p. 47-8.
- ⁸ ANDRADE, Op. cit., 1967, p. 47-8.
- ⁹ MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. Como escrevi o *Romanceiro da Inconfidência*.
- ¹⁰ MEIRELES. Op. cit., 1989.
- ¹¹ MEIRELES, op. cit., p. 21.
- ¹² MEIRELES, op. cit., p. 23.
- ¹³ MEIRELES, op. cit., p. 19.
- ¹⁴ MEIRELES, op. cit., p. 39.
- ¹⁵ RICHARD. Op. cit., 1998, p. 35.
- ¹⁶ MEIRELES, op. cit., p. 175.
- ¹⁷ RICHARD. Op. cit., 1998, p. 30.
- ¹⁸ RICHARD. Op. cit., 1998, p. 41.
- ¹⁹ MEIRELES. Op. cit., p. 128.
- ²⁰ MEIRELES. Op. cit., p. 134.
- ²¹ MEIRELES. Op. cit., p. 193.
- ²² MEIRELES. Op. cit., p. 51.
- ²³ RICHARD. Op. cit., 1996, p. 744.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ANDRADE, Mário de. Sobre *Viagem*. O empalhador de passarinho. São Paulo: Livraria Martins Edit., s/d. In: MEIRELES, Cecília: *Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1967.
- RODRIGUES, Ileana. Conservadurismo e disensão: el sujeto social (mujer/pueblo/etnia) en las narrativas revolucionarias. In: MORAÑA, Mabel (Ed.). *Crítica cultural y teoría literaria latinoamericanas*. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1996. Vol. LXII, jul/dec. 1996, n. 176-177.
- MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. O modernismo na poesia. In: COUTINHO, Afrânio (Dir.). *A literatura no Brasil*. V.5. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S.A., 1970.
- RICHARD, Nelly. Feminismo, experiencia y representación. In: MORAÑA, Mabel (Ed.). *Crítica cultural y teoría literaria latinoamericanas*. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1996. Vol. LXII, jul/dec. 1996, núms. 176-177.
- . *Resíduos e metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Chile: Editorial Cuarto Próprio, 1998.

Representações do feminino na lírica de Cecília Meireles

Ana Maria Domingues de Oliveira
UNESP

A poesia de Cecília Meireles é, com frequência, evocada quando se trata de discutir o que se convencionou chamar “escrita feminina”. Já em 1945, a propósito de uma resenha de *Mar absoluto e outros poemas*, de Cecília Meireles, e de *A face lívida*, de Henriqueta Lisboa, Roger Bastide, num texto que se pode considerar pioneiro no Brasil¹, inicia o debate, embora desde logo o abandone por considerar que a discussão sobre a existência de uma especificidade da poesia feminina poderia evidenciar raízes machistas.

Décadas depois, em 1979, Ana Cristina César, em artigo publicado no *Almanaque* n. 10² e reproduzido depois em seu *Escritos no Rio*³, retoma a questão: contrapõe a poesia de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa à de Adélia Prado, apontando, nas duas primeiras, uma tendência à elevação, ao etéreo, que aproximaria as obras de ambas de um estereótipo que relaciona a escrita feminina a essas qualidades:

Apenas acho importante pensar a marca feminina que elas deixaram, sem no entanto jamais se colocarem como mulheres. Marcaram não presença de mulher, mas a dicção que se deve ter, a nobreza

e o lirismo e o pudor que devem caracterizar a escrita de mulher. (CÉSAR, 1993, p. 142)

Três anos depois, a mesma Ana Cristina César retoma a discussão, no texto "Riocorrente, depois de Eva e Adão...", publicado inicialmente no *Folhetim*⁴, em 1982, e mais tarde também incorporado ao já citado *Escritos no Rio*. Referenciando a visão feminista da brazilianista Sylvia Riverrun sobre as duas poetisas, Ana Cristina afirma:

E apontava que a inefabilidade do dizer nobre da poesia das duas senhoras (Romanceiro à parte?), facilmente acoplada a uma idéia banal de feminilidade, definia (em termos de recepção) o lugar onde a mulher começa a ser localizada e a se localizar em poesia no Brasil - evidentemente isenta do modernismo (Pagu à parte). (CÉSAR, 1993, p. 169)

Como se pode notar, aqui a reflexão revela uma outra questão: a conveniência social do modelo de poesia feminina que estaria presente na obra de Cecília e Henriqueta, segundo Ana Cristina e Sylvia. Segundo essa concepção, a poesia de ambas corresponderia à expectativa daquilo que socialmente se considera e espera que seja a escrita feminina. Mas até que ponto se pode afirmar que essa correspondência é de fato inerente à obra de Cecília e Henriqueta? Ou, para dizer de forma diferente, até que ponto não seria esta correspondência o produto de uma leitura de cartas marcadas, que buscaria, nos poemas de ambas, evidências que comprovassem uma hipótese, já de antemão carregada na algibeira, a propósito de supostas características da escrita feminina?

Assim, quase vinte anos depois, meu texto propõe avançar esta discussão num outro sentido, perguntando em que medida a leitura que se tem feito da poesia de Cecília Meireles não estaria já condicionada a encontrar, em seus poemas, este modelo de feminino que Ana Cristina e Sylvia consideram inerente à obra da poetisa. Não estariam nossos olhos de leitores (e leitoras) prontos a localizar, nos poemas, os confortáveis reforços à nossa crença de que a poesia escrita por mulheres deve ser nobre, pudica, etérea, inefável (para usar termos caros à fortuna crítica cecilianiana e às estudiosas citadas)?

Minha proposta é a de tentar reler a obra de Cecília com o desconforto e os olhos de quem procura as evidências contrárias a crenças tão firmemente estabelecidas pela crítica. Não pretendo, é claro, provar que a poesia de Cecília é o contrário daquilo que a crítica afirma, mas sim evidenciar aspectos menos conhecidos porque menos observados em sua obra.

Para isso, começo recolhendo alguns exemplos de versos “menos etéreos” nos textos da poetisa. Escolho inicialmente um poema que tem a morte como temática, o “Lamento da mãe órfã”, de Cecília Meireles, do livro *Mar absoluto e outros poemas*²:

Foge por dentro da noite,
reaprende a ter pés e a caminhar,
descruza os dedos, dilata a narina à brisa dos ciprestes,
corre entre a lua e os mármorez,
vem ver-me,
entra invisível nesta casa, e a tua boca
de novo à arquitetura das palavras
habitua,
e teus olhos à dimensão e aos costumes dos vivos!
Vem para perto, nem que já estejas desmanchado
em fermentos do chão, desfigurado e decomposto!
Não te envergonhes do teu cheiro subterrâneo,
dos vermes que não podes sacudir de tuas pálpebras,
da umidade que penteia teus finos, frios cabelos
cariciosos. Vem como estás, metade gente, metade universo,
com dedos e raízes, ossos e ventos, e as tuas veias
a caminho do oceano, inchadas, sentindo a inquietação das marés.

Não venhas para ficar, mas para levar-me, como outrora também te trouxe, porque hoje és dono do caminho,
és meu guia, meu guarda, meu pai, meu filho, meu amor!

Conduze-me aonde quiseres, ao que conheces, - em teu braço
recebe-me, e caminhemos, forasteiros de mãos dadas,
arrastando pedaços de nossa vida em nossa morte,
aprendendo a linguagem desses lugares, procurando os senhores
e as suas leis,
mirando a paisagem que começa do outro lado de nossos cadáveres,
estudando outra vez nosso princípio, em nosso fim.

No poema, um sujeito poético feminino dirige um chamado ao filho morto, para que ele volte de seu túmulo e a leve consigo. Há, no texto, expressões que indicam claramente a materialidade da morte: os dedos cruzados, o mármore dos túmulos, a decomposição, os vermes, o odor subterrâneo, a umidade. As duas primeiras estrofes do poema dedicam-se a descrever o estado do morto em seu túmulo, enquanto a terceira estrofe reutiliza outros aspectos materiais da morte para acentuar a integração material, física, do filho morto com a terra.

Evidentemente, o eu-lírico sabe que a volta do filho morto é impossível. O poema é todo composto em modos e tempos verbais que expresam o desejo de que o filho volte, sem que, até o fim do poema, tal desejo se realize. Por isso, então, o título de “Lamento da mãe órfã”. É um pedido que o eu-lírico sabe impossível de ser atendido, uma vez que o morto já é “metade gente, metade universo”, já tem “dedos e raízes” e suas veias já sentem a força das marés. Um apelo humano, ainda que da própria mãe, já não pode ser atendido, uma vez que os laços de parentesco, próprios da individualidade e da condição humanas, são desfeitos pela morte.

Segundo meu ponto de vista, este poema, com a exposição crua dos aspectos materiais da morte, rompe com a visão mística, distanciada do mundo material que se quer atribuir à poesia de Cecília Meireles. A mãe que se dirige ao filho morto afirmando que ele já se encontra “desmanchado em fermentos do chão, desfigurado e decomposto”, ou com um “cheiro subterrâneo”, ou ainda com vermes em suas pálpebras não cabe na moldura lírica bem-comportada que define a obra de Cecília Meireles nas palavras da crítica.

A mãe que se torna órfã pela morte do filho utiliza aspectos muito pouco etéreos e nobres da morte, contrariando o que se esperaria da poesia de Cecília Meireles, em que, segundo o olhar mais costumeiro da crítica, tudo é espiritualidade, tudo é transcendência. Com este poema, creio ser possível vislumbrar já um aspecto que rompe com a visão cristalizada da obra cecilianiana.

Entretanto, nem só de mortos se compõe a poesia menos etérea de Cecília. Para avançar nesta minha proposta de leitura alternativa de sua poesia, busco agora, entre os poemas póstumos da poetisa, aquele que melhor comprovaria que a visão de uma poetisa alheia ao mundo atribuída a Cecília não dá conta da totalidade de sua obra:

PRISÃO

Nesta cidade
quatro mulheres estão no cárcere.
Apenas quatro.
Uma na cela que dá para o rio,
outra na cela que dá para o monte,
outra na cela que dá para a igreja
e a última na do cemitério
ali embaixo.
Apenas quatro.

Quarenta mulheres noutra cidade,
quarenta, ao menos,
estão no cárcere.
Dez voltadas para as espumas,
dez para a lua movediça,
dez para pedras sem resposta,
dez para espelhos enganosos.
Em celas de ar, de água, de vidro
estão presas quarenta mulheres,
quarenta ao menos, naquela cidade.
Quatrocentas mulheres,
quatrocentas, digo, estão presas:
cem por ódio, cem por amor,
cem por orgulho, cem por desprezo
em celas de ferro, em celas de fogo,
em celas sem ferro nem fogo, somente
de dor e silêncio,
quatrocentas mulheres, numa outra cidade,
quatrocentas, digo, estão presas.

Quatro mil mulheres, no cárcere,
e quatro milhões - e já nem sei a conta,
em lugares que ninguém sabe,
estão presas, estão para sempre
- sem janela e sem esperança.
umas voltadas para o presente,
outras para o passado, e as outras
para o futuro, e o resto - o resto,
sem futuro, passado ou presente,
presas em prisão giratória,
presas em delírio, na sombra,
presas por outros e por si mesmas,
tão presas que ninguém as solta,
e nem o rubro galo do sol
nem a andorinha azul da lua
podem levar qualquer recado
à prisão por onde as mulheres
se convertem em sal e muro.⁶

Este poema, publicado pela primeira vez na edição da *Poesias completas*⁷ de Cecília Meireles organizada por Darcy Damasceno em 1973, traz a data "1956" anotada após o texto. Em suas quatro estrofes, o poema apresenta a descrição de mulheres aprisionadas, numa progressão que amplia o número de prisioneiras: vai das quatro da primeira estrofe às incontáveis da última.

As quatro primeiras mulheres estão presas em lugares mais concretamente descritos: são celas voltadas para o rio, o monte, a igreja, o cemitério, elementos do mundo visível, objetivo. As quarenta mulheres da segunda estrofe já se encontram em celas menos palpáveis, voltadas para as espumas, para a lua movediça, para pedras sem resposta, para espelhos enganosos, presas em celas de ar, de água e de vidro.

Quanto às quatrocentas mulheres da terceira estrofe, sabe-se que estão presas por ódio, por amor, por orgulho e por desprezo. Suas celas, inicialmente descritas como de ferro e fogo, são, em seguida, descritas como “sem ferro nem fogo, somente de dor e silêncio”. Aquilo que poderia ser interpretado como material concreto, ferro e fogo, transforma-se em prisão “de dor e silêncio”, elementos de ordem mais subjetiva que objetiva.

Por fim, na quarta estrofe, perde-se por completo o referencial mais objetivo, a começar pela quantidade de mulheres presas. São inicialmente quatro mil, depois quatro milhões e por fim um número ignorado. Sua prisão está em lugar desconhecido e é perpétua. Voltam-se para todos os tempos ou para nenhum tempo: “umas voltadas para o presente, / outras para o passado, e as outras / para o futuro, e o resto - o resto, / sem futuro, passado ou presente”. O processo de ampliação do aprisionamento culmina com a prisão atemporal, sem passado, presente ou futuro. É uma prisão giratória, ou seja, volta-se para todos os lados.

Nessa caracterização, a prisão passa a abranger todas as prisões descritas nas outras estrofes, assim como o número de mulheres presas deixa de ser preciso e passa a abranger o conjunto de todas as mulheres do mundo. Aqui, as mulheres estão incomunicáveis, sem chance de libertação, seja por seus próprios meios seja através de ajuda externa. Trata-se, portanto, de uma prisão perpétua e imutável.

Não é difícil ver, neste poema, uma representação poética da opressão feminina. A incomunicabilidade das mulheres presas é total: não há possibilidade de comunicação nem com o masculino, aqui representado pelo “rubro galo do sol” nem com o feminino, a “andorinha azul da lua”. Na prisão, as mulheres repetem o drama da mulher de Ló, convertendo-se em “sal e muro”, imagens radicais de esterilidade.

Poderíamos ver aqui uma militância feminista de Cecília Meireles, em 1956? Não arriscaria uma relação tão imediata entre obra e vida, que, aliás, parece estar na raiz de todas as interpretações “enobrecedoras” da poesia ceciliana. Parece evidente, entretanto, que este poema, escrito sete

anos depois da publicação de *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, desmente a visão da poesia etérea de Cecília, construída pela crítica ao longo de décadas.

Acredito que o exercício de leitura alternativa que esbocei, nesta ocasião, pode e deve ser ampliado pelos estudiosos da obra da poetisa, de modo a proporcionar, a seus leitores, novas e menos cristalizadas visões sobre a poesia de Cecília Meireles.

NOTAS

- ¹ BASTIDE, Roger. Poesia feminina e poesia masculina. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 29 dez. 1945.
- ² CÉSAR, Ana Cristina. Literatura e mulher: essa palavra de luxo. *Almanaque* n. 10. São Paulo, 1979.
- ³ *Escritos no Rio*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.
- ⁴ CÉSAR, Ana Cristina. Riocorrente, depois de Eva e Adão... *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 set. 1982.
- ⁵ MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. p. 309
- ⁶ *Poesia completa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. p. 1100-1
- ⁷ MEIRELES, Cecília. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1973, v. 7. p. 149 - 50.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BASTIDE, Roger. Poesia feminina e poesia masculina. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 29 dez. 1945.
- CÉSAR, Ana Cristina. *Escritos no Rio*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.
- MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- _____. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1973, v. 7, p. 149 - 50.

Da lágrima aos cantares: epicidade e autoria feminina

Christina Ramalho
UVA

Quando, entre 1770 e 1777, a luso-brasileira Teresa Margarida da Silva e Orta (São Paulo, 1711/12 - Lisboa, 1793) ousou escrever seu *Poema épico-trágico*, do qual cito, a seguir, as duas primeiras oitavas,

1

Portentos de valor, e mil proezas
Descreve o Grego, canta o Mantuano;
De seus heróis as cívicas empresas
Digam outros em metro soberano:
Ociosos repitam as finezas
Desse vendado Deus, o amor insano;
Entusiasmado Apolo lhes inspire,
Todo o Parnaso a seu favor conspire.

2

Com rouca voz, e Lira dissonante
Meus males cantarei, que o injusto fado
Contra mim suscitou, com mão possante,
Empenho vil, rigor precipitado:

Da fortuna mortal e inconstante
Darei um exemplar nunca cantado
Pois que de Casa, honra e Liberdade
Me usurpou a maior fatalidade.¹

por certo sequer imaginara estar gerando, em pleno século XVIII, no âmbito da literatura de língua portuguesa, sementes de questões curiosas: a manifestação literária épica, com seus feitos grandiosos e heróis másculos e guerreiros, seria um canto vedado à autoria feminina? Que motivações, que inter-relações e que visão histórica haveriam que surgir para tornar concebível essa autoria? Por que esse canto épico somente no século XX passou a receber a atenção de autoras? Ainda refletindo sobre esses questionamentos, qual fora a ousadia de Teresa Margarida ao fazer uso dessa forma tradicionalmente nobre de criação literária? A resposta nasce de uma observação atenta da referenciação poética explícita desde o início de *Poema épico-trágico*.

A referência inicial a Homero e Virgílio ratifica tanto a intencionalidade épica de Teresa Margarida quanto sua coerência com as tendências estéticas neoclássicas da época, ainda que, em relação ao plano do conteúdo, a escritora tenha construído um discurso centrado em um “eu” de acentuada natureza pré-romântica. A ousadia, no entanto, fica por conta de esta ter assumido, em primeira pessoa, uma condição heróica que a punha no mesmo patamar de outros “heróis de cívicas empresas”, ou seja, a seu martírio particular, a autora deu relevância mítico-dramática, fazendo uso da mais clássica expressão literária para dar destaque à sua peculiar condição de exilada no Mosteiro de Freiras da Província da Beira, a mando do Marquês de Pombal. A autora, portanto, de forma pioneira, inseriu, através de seu texto, a história privada nos compêndios da tradição épica, cujo objeto de interesse sempre foram, e continuariam sendo, os chamados feitos e fatos grandiosos, todos eles, obviamente, embrionários da força física, coragem e inteligência masculinas. Da terceira estrofe em diante, clarifica-se sua real intenção: chamar a atenção das autoridades reais para a situação inusitada e duradoura – foram sete anos de confinamento – em que se encontrava.

Séculos mais à frente, a sociedade descobriria, de certo modo atônita, que a História do Ocidente compunha-se de inumeráveis lacunas, todas elas oriundas, justamente, do velamento do privado, do total desprezo invariavelmente dado às circunstâncias e às experiências cotidianas do ser

humano que, despido da possibilidade de atuar heroicamente, fez-se herói e heroína anonimamente e, mais que os chamados grandes, realmente teceu os fios da mal contada história.

Essa introdução, destacando um ponto relevante da pesquisa que venho realizando há alguns anos – a produção épica de autoria feminina –, pretende, sem maiores considerações teóricas, em face da evidente limitação de espaço, justificar o porquê de ter escolhido, para este momento de reflexão, duas obras aparentemente tão estranhas entre si: *A lágrima de um caeté*, de Nísia Floresta, publicada no Rio de Janeiro em 1849; e *Cantares de Marília*, de Teresa Cristina Meireles de Oliveira, publicada em 1998.

O vínculo entre ambas nasce da seguinte consideração: tal como em *Poema épico-trágico*, o herói e a heroína, respectivamente, de *A lágrima de uma caeté* e de *Cantares de Marília*, são porta-vozes de histórias que a história não contou. De um lado, um caeté que chora; de outro, uma Marília que canta. São as duas obras poemas longos, cuja intencionalidade épica será discutida mais adiante. Escritos por mulheres, respectivamente nos séculos XIX e XX, têm, assim, como ponto comum, inserir na trajetória da expressão literária épica uma nova perspectiva de história e heroísmo, um olhar e uma postura diferentes em relação ao cânone, uma contribuição, portanto, bastante relevante em termos de resgate e reflexão sobre o ser humano.

A *avant-propos*, que abre *A lágrima de um caeté*, denuncia a natureza histórica e contestadora do texto que se oferecerá ao público leitor. As “mil torturas inquisitoriais”² impostas ao poema até a chegada ao prelo revelam, ainda que de forma misteriosa, as dificuldades enfrentadas no caminho para a publicação. Nísia escrevia, simbólica, mas contundentemente, sobre uma recém revolução debelada (a Revolução Praieira) e, por isso mesmo, bastante forte enquanto ideal. Entretanto, mais que um documento literário sobre a revolução, *A lágrima de um caeté* redimensionou o mito do bom selvagem, conferindo-lhe uma roupagem mais humana e realista. A primeira estrofe, assemelhando-se às aberturas dos poemas épicos clássicos, imediatamente revela a intencionalidade épica da autora:

Lá quando no Ocidente o sol havia
Seus raios mergulhado, e a noite triste
Denso ebânico véu já começava
Vagatosa e estender sobre a terra;
Pelas margens do fresco Beberibe.

Em seus mais melancólicos lugares,
Azados para a dor de quem se apraz
Sobre a dor meditar que a Pátria enluta!
Vagava solitário um vulto de homem,
De quando em quando ao céu levando os olhos
Sobre a terra depois triste os volvendo...

Somadas a essa intencionalidade, a *dupla instância de enunciação* – lírica e narrativa –, a *dimensão histórica*³, legitimada pela referência à recentíssima revolução que, apesar de recente, deixava evidente sua inscrição na história do Brasil, e a *presença de um “vulto de homem”* que, revelado ser um caeté, funde-se à onisciência do narrador na oitava estrofe, tornam-se índices de que *A Lágrima de um caeté* iria além da história oficial, buscando explorar uma *dimensão mítica* que, se o distanciamento temporal futuro ainda não poderia ter gerado, era passível de ser literariamente criada a partir do estabelecimento de um vínculo entre o presente já histórico, pela contundência do fato (a Revolução Praieira) e o passado mítico indígena, representado pela figura do índio caeté, a quem fora naturalmente permitido o acesso às forças elementais e às alegorias das misérias e glórias humanas. Integrando um ser histórico – Nunes Machado, legítimo mártir da revolução Praieira, ou seja, um herói segundo os padrões canônicos – à representação concreta de uma existência coletiva, os caetés, Nísia desenhou dois heróis: o primeiro, Nunes, herói-mártir reconhecido pela história, atuante, pois, na exterioridade; o segundo, o caeté, força, simultaneamente ancestral e descendente, atuante, pois, na interioridade. Ancestral, por ser geradora do ímpeto revolucionário-vingativo do próprio Nunes; descendente, por se presentificar na aparente postura reacionária e sobrevivente do caeté narrador.

A lágrima de um caeté, entretanto, narra e liriciza uma lágrima que nada tem de ingloria ou anti-heróica, mas que é, antes, a cristalização de uma consciência reveladora da circunstância imperativa de sobrevivência e perpetuação de uma raça. Miticamente consagrado pela natureza acumulativa de suas conquistas, o herói épico reconstrói-se na epopéia de Nísia através de uma ótica transgressora que valoriza não o gesto guerreiro, reconhecidamente malsucedido no contexto histórico em questão, mas a consciência crítica e a superação dos próprios limites em prol da preservação de uma cultura praticamente dizimada pelo “fero Luso ambicioso”⁴. O desejo latente de vingança é sufocado e reprimido pela constatação de que a Realidade, “mulher/vulto descarnado”, contrariamente àquilo que o ideário romântico recomendava, seria melhor conselheira:

- Pára, miserando, disse ela ao Caeté.
Os restos depõe de tanta bravura;
Encara-me atento... perderás a fé
Com que praticar vás uma loucura!
(...)
Volta às selvas tuas, vai lá procurar
Alguns desses bens que aqui te hão tirado:
Não creias, ó mísero, jamais encontrar
A paz, a ventura que aqui tens gozado.⁵

Ante a beleza da virginal Liberdade – alegoria do romantismo laudatório – e a horrenda face da Realidade implacável, o caeté deixa-se convencer pela segunda.

- Dissipa as ilusões, filho dos bosques,
A meu rosto te afaze;
E verás que tão feia eu não serei,
Como agora pareço.

Se de ilusões a mísera humanidade
Não amasse nutrir-se,
Horrenda a face minha não seria
A seus olhos depois...⁶

A conclusão do poema funde o herói consagrado pela história ao novo herói que a poesia realista e indigenista de Nísia constrói:

E súbito o Caeté foi-se saudosos!
.....
Nas margens do Goiana agora expande
Sua dor!...

- Goiana!... clama ele ali vagando,
Mais triste do que lá no Beberibe:
Onde está teu herói? O filho teu!
- No céu...

- No céu... responde o eco! E sabe o mundo
Suas grandes virtudes; sabe a glória,
Que seu nome deixou, nome imortal
Na Pátria!...

E lá do Caeté
O triste pungir,
Com ele se foi
No céu confundir!

A lágrima é, pois, a única forma possível de conciliação dos dois heróis, o que partira martirizado e o que, igualmente martirizado, ficara.

Obviamente, há os senões ideológicos que denunciam a contaminação do discurso da autora, ora pelo ideário cristão católico, explícito quando o Caeté deseja o retorno de Nunes Machado como um “Lázaro posto de pé”, ora pelo ativismo político, visível em trechos como: “Ei-los que avançam nessa mesma praça/ Aonde os Martins, Teotônio, Miguel,/ Caneca, Agostinho tragaram o fel/ Do bárbaro estrangeiro, feroz despotismo!”⁷ No entanto, esses senões não minimizam a importância do texto, ao contrário, ratificam o realismo e o ativismo precursor de Nísia.

Colocado à margem pela crítica em geral, embora reeditado e competentemente analisado por Constância Lima Duarte na edição de 1997, *A lágrima de um caeté* inscreve-se na trajetória da Literatura Brasileira como um épico romântico-realista de transição, que, justamente por sua natureza estética dual – romântica no transbordamento do espírito depressivo, honesto, vingativo e mesmo laudatório; realista, pela transfiguração desse espírito em consciência sobrevivente – , faz das dimensões histórica e humana às quais se refere uma confluência do público e do privado, ante o quê qualquer leitor ou leitora mais atento reagirá percebendo nele os primeiros passos para a formação de uma criticidade que só o Modernismo viria consolidar.

Se Nísia ofereceu ao índio a heroicidade através da lágrima, Teresa Cristina Meireles de Oliveira despiu do caráter de réquiem o canto histórica e literariamente consagrado de Marília de Dirceu e gerou, liricamente, um novo cantar. Seu poema *Cantares de Marília*, publicado em 1998, diferentemente de *A lágrima de um caeté*, torna visível não um lamento, mas uma melodia que, na verdade, é “uma fala que não houve”⁸. O lirismo confunde-se à lira, tal qual a concepção clássica, e letra e música associam-se na proposição: “Tudo parece reinício/ de certa história/ que fantasmas ouvirão”.⁹

Organizado em 37 poemas, somando um total de 546 versos heterométricos, com poucas rimas, o poema, no entanto, guarda visivelmente uma unidade: “os cantares”, na verdade, constituem o depoimento lírico de uma mulher, que mitificada através do nome Marília, refaz o percurso de sua existência histórica e relata uma história pessoal. O segundo poema, intitulado “Mar e céu”, revela a necessidade desse depoimento,

que, ao transformar-se em canto, revelará a face muda de uma “história dupla”:

Mar e céu.
 Marília e Dirceu.
 Horizontes que tangenciam águas.
 Paralelas que se atraem.
 Mar e céu
 Céu e mar:
 (história dupla
 para se cantar).¹⁰

Entrevistando a autora, tive a oportunidade de constatar sua não intencionalidade épica. No entanto, não lhe surpreendeu defrontar-se com a epicidade de seu próprio texto. Em primeiro lugar, o poema, dedicado à Cecília Meireles, filia-se ao percurso épico através das explícitas referências a *Romanceiro da Inconfidência*. São inúmeras as correlações entre a inconformada Marília, liricizada em *Romanceiro*, e a Marília/Alétheia, jamais esquecida, que volta à cena, em *Cantares de Marília*, para salvar a palavra do *limbo do esquecimento*¹¹ através de um inventário íntimo e público, simultaneamente. A mesma história, o mesmo fato, o mesmo contexto estético, mas não a mesma heroicidade, eis o que torna *Cantares de Marília* um texto de transgressão e, principalmente, de reconstrução.

A heroína, Marília, assume-se mito em primeira voz; contudo, não lhe agrada figurar como um mito de submissão. Através de seus depoimentos e pontos de vista sobre fatos, circunstâncias e registros estético-culturais, Marília despe-se de sua condição de musa silente e revela-se: “Letrada sou/ e tenho idéias/ tão revolucionárias/ quanto belas”.¹²

Como já foi dito, *Cantares de Marília* explícita, por diversas vezes (“Hora exata”, *CM*, e “De maio no Oriente”, *RI*; “Conforme”, *CM*, e “Da inconformada Marília”, *RI*; “Sobrados”, *CM*, e “Do lenço do exílio”, *RI*; “Um inventário”, *CM*, e “Do testamento de Marília”, *RI*; entre outros), a relação com *Romanceiro da Inconfidência*. No entanto, a estruturação formal de *CM* (cantares/canção) tem proposta ainda mais lírica que *RI* (romanceiro/romance). Em *Romanceiro* “Contemplam todas as mulheres/ a mansidão das suas ruínas,/ sustentada em vozes latinas/ de réquiens e de misereres.”; em *Cantares*, a canção que se ouve não é um réquiem, mas um canto de luz que faz da mulher “fonte luminosa e iluminada”.¹³

A intenção de recompor o discurso da história evidencia-se em títulos como “A fala que não houve”, “Depoimento”, “Definição”, “Confis-

são I”, “ Confissão II”, “Aéreas palavras”, “Carta imaginada”, “Carta de sentença”, “Notícias”, “Legado”, “Recado”, “Questões” e, finalmente, “Um inventário”. Por outro lado, a *dimensão real* resulta de um somatório de referências históricas e culturais, consolidando o espaço existencial da mulher que se procura e se revela. Marília trafega por várias experiências estéticas – música, pintura, arquitetura, literatura, o que evidencia a relação do poema com o hipertexto cultural. Não há, contudo, um diálogo direto, um desejo explícito de desconstrução ou reorganização desse hipertexto, que é, por outro lado, sugestivamente vivenciado até que a mulher alcance despir-se das máscaras burguesas que lhe indefiniam a identidade. O poema, assim, promove o tráfego da mulher pela carnadura da realidade, projetando sua personalidade e criticidade sobre fatos, boatos e circunstâncias vividas e imaginadas. A consciência de ser mito faz-se visível nos versos de “Recado”, destinados à Juliana Mascarenhas: “Pois ouve o que te digo:/ passarás medíocre/ à história, envolta/ em teu silêncio/ que eu/ apesar de todos os pesares,/ trago comigo, incorruptível/ o segredo de todos os amores,/.../ Observa, Juliana/ teu cotidiano opaco/ e vê a minha fala/ transparência.¹⁴; e em “Permanência”, quando Dirceu recebe a sentença”: “Honesto Dirceu/ a culpa não é tua./ a culpa é dos tempos turvos/ imbricados caminhos/ ao longo da via certa./ Outros dias virão, sossega”.¹⁵ Além, portanto, das circunstâncias históricas que tornaram-na mito de fidelidade e submissão, Marília irrompe, refeita, ainda como mito, heroína, mas não mártir, de uma história de amor transcendente, apesar do “muito nó no peito”¹⁶. Mais que uma jura quebrada, o amor consagrou-se, histórica e literariamente, fundindo as perspectivas pública e privada que, somente integradas, relatam a experiência humano-existencial, ainda que, e principalmente porque, restem questões. *Cantares de Marília* não apresenta respostas definitivas, mas faz o que o tempo e as injunções patriarcalistas impediram – torna linguagem o que, para a mulher, era silêncio.

Da voz da Marília mítica, irrompe, por fim, a própria Maria Dorotéia Joaquina de Seixas, simbolicamente sugerida no poema-desfecho da obra: “Meu nome é Alétheia”, cujo último verso, relembando *Mensagem*, de Fernando Pessoa, anuncia: “Agora já sou”.

Se Teresa Margarida da Silva e Orta e Nísia Floresta ilustram bem as primeiras incursões da autoria feminina brasileira pelo gênero épico, no século XX, autoras como as já citadas Cecília Meireles e Teresa Cristina Meireles de Oliveira, acompanhadas por outras, como Stella Leonardos,

autora de vários romances; Neide Archanjo, e seu assumidamente épico *As marinhas*; Raquel Naveira, sempre retomando a perspectiva histórica em seus poemas longos; Silvia Jacintho, com *Helênica* e *Brasiliana*; Leda Miranda Hühne, também autora de vários poemas longos; todas tornam-se referências óbvias de uma conquista bastante silenciosa, até porque relacionada a um gênero que de glorificado no passado passou a marginalizado na contemporaneidade dada a não devidamente discutida hibridez de sua linguagem. Retomar a história, sob a perspectiva épica, constitui, por tudo o que foi exposto, uma importante forma de rever, através da linguagem, o lugar da expressão literária de autoria feminina no percurso da Literatura Ocidental.

NOTAS

¹ Trechos de "Poema épico-trágico" in ORTA, Teresa Margarida Silva e. *Obra reunida*, p. 18-19.

² p. 35

³ Todos os conceitos teóricos concernentes ao que designo como "poema épico" são de autoria de Anazildo Vasconcelos da Silva, que formulou a "semiorização épica do discurso". Ver referências bibliográficas.

⁴ p. 42.

⁵ p. 52.

⁶ p. 54.

⁷ p. 45.

⁸ Título do poema de abertura, p. 19.

⁹ p. 19.

¹⁰ p. 20.

¹¹ p. 63.

¹² "Confissão I", p. 41

¹³ p. 64.

¹⁴ p. 58.

¹⁵ p. 60.

¹⁶ p. 40

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- GOTLIB, Nádja Battella. (Org.). *A mulher na literatura*, vol. I, II e III. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990.
- BOSI, Alfredo. [org.] *Cultura brasileira*. Temas e situações. São Paulo: Ática, 1999.
- . *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1999.
- CARSON, Alejandro Cervantes. Entrelaçando consensos: reflexões sobre a dimensão social da identidade de gênero da mulher. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 4, 1995.
- DIAS, Antônio Gonçalves. *Os Timbiras*. In: *Obra completa e prosa escolhida*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959.
- DUARTE, Constance Lima. *Nísia Floresta, vida e obra*. Natal: UFRN Editora Universitária, 1995.
- FLORESTA, Nísia. *Opúsculo humanitário*. São Paulo: Cortez; Brasília: INEP, 1989.
- MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1977.
- MENDES, Manuel Odorico. Trad. *Eneida*. Paris: Tip. Rignoux, 1854.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000.
- FLORESTA, Nísia. *A lágrima de um caeté*. (Edição atualizada com notas e estudo crítico de Constance Lima Duarte). Natal: Fundação José Augusto, 1997.
- NOLASCO, Sócrates (Org.). *A desconstrução do masculino*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- OLIVEIRA, Teresa Cristina Meireles de. *Cantares de Marília*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1998.
- ORTA, Teresa Margarida da Silva e. *Obra reunida*. Rio de Janeiro: Graphia, 1993.
- PRIORI, M. Del. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, UNESP, 1994.
- RAMALHO, Christina. *Um espelho para Narcisa - reflexos de uma voz romântica*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.
- . [Org.] *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.
- . "A epopéia de autoria feminina". UNIVERSA. Brasília, v. 6, n. 1 (fev 1998).
- . "Um perfil para a heroína épica". In: *ANAIS do VII Seminário Nacional Mulher & Literatura*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, setembro de 99, pp. 421-425.
- SCOTT, Joan Wallach. *Gender and the politics of History*. New York: Columbia University Press, 1988.
- SHOWALTER, Elaine. *Women, Literature Theory*. New York: Pantheon Books, 1985.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *A lírica brasileira no século XX*. Campos do Jordão: Vertente Editora, 1998.
- . *Formação épica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Elo, 1987.

O sexo do verbo?...

Paula Gândara

Univ. of Massachusetts, Amherst

Numa breve análise que focamos em Henriqueta Lisboa e Gilka Machado, é já evidente a alteração da postura da mulher ao longo desses textos situados em tempos e espaços distintos. A auto-consciência crítica de si própria e da sociedade que a rodeia parece ser a característica mais importante entre várias, a comentar. Começando pela assunção de um fraco *eu*, ainda debilitado e calado pelas repressões exteriores, esta poesia feminina abre-se para uma afirmação fortemente lírica, mas ainda martirizada pelos valores dum mundo cristão e patriarcal que se revela numa posição feminina bipartida, polarizada, (entre anjo e diabo).

Embora o nosso estudo se limite ao percurso de Henriqueta Lisboa e Gilka Machado é importante ter em mente que a escrita assinada por mulheres no Brasil, desde os anos 60 que conta com inúmeros nomes de grande qualidade¹. Um fenómeno que na América Latina foi sobretudo objecto do masculino, no Brasil, o grande número de títulos surgiu, nos anos 60, com mulheres. Esta situação, de acordo com Judith Paine (1993), terá uma explicação que assenta na criação original e revolucionária das figuras femininas do universo literário de Machado de Assis, um universo que teria contribuído marcadamente para a emersão de um ambiente cria-

tivo não-ortodoxo onde as mulheres se sentiram mais livres para produzir e onde desde muito cedo foi possível encontrar personagens femininas que são verdadeiras pessoas, complexas e ricas. Esta é uma situação que mal ou bem já se tinha encontrado em Macedo e na sua *Moreninha* (com as devidas ressalvas!) e mais tarde, e mais obviamente, em Alencar e *Senhora*. Nestes romances, e note-se que falamos aqui única e exclusivamente do ponto de vista de uma voz feminina que em ambos os textos se faz ouvir de modo contrário à da tradição da época, preconiza-se o trabalho de Machado de Assis. E muito embora as personagens femininas acabem aqui conformando-se com o modelo imposto e exista uma diferença qualitativa na apresentação de ambas, *Moreninha* e Aurélia, a verdade é que as duas se integram num espaço de rebelião. Aurélia, a personagem feminina de Alencar, é mesmo apresentada dentro de um espírito profundamente político-liberal que contrasta com o conservadorismo da crítica à emancipação feminina que o próprio texto denota. Porém, depois disso, ficamos perante uma construção de personagem que, ainda que dentro duma dialéctica própria ao romantismo, oscilando entre a face de anjo e de demónio, é possível discernir uma personagem feminina já complexa, já outra. Aurélia alberga características próprias do mundo masculino: o poder e o racionalismo em contraponto a uma inocência virginal e de sentimentos; apresenta uma ambiguidade entre o virginal e o lascivo que não é motivo de crítica aberta do autor e que contribui para a criação da sua riqueza psicológica; ou seja o autor, cria uma dualidade feminina, ou uma multiplicidade feminina² que parece iniciar uma posição moderna apenas contraposta ao discurso final de Aurélia que assim acaba por se inserir no mundo vulgar seu contemporâneo, perdendo toda a originalidade. Aliás, existem pelo menos dois comentários na própria obra a essa espécie de exílio desta personagem³, um exílio interno, no sentido de um exílio da comunidade que a rodeia e que faz com que Aurélia se destaque em todos os sentidos perante a comunidade: ela é mais bonita, mais dura, mais arrojada, mais pobre, depois mais rica, mais angelical, mais diabólica e tantas vezes, por isso mesmo, ela é muito mais do que simplesmente uma mulher⁴ no sentido epocal do termo e para quem a única saída seria o casamento. Constitui uma personagem sempre marcada pelo excesso e pela recidiva de princípios, que contrasta brutalmente com a adormecida sociedade descrita. Mais, esta capacidade de sobrevivência e manutenção feminina contrasta de novo, ferozmente, com as personagens masculinas, débeis física e moralmente, que rodeiam Aurélia.

Concluindo esta breve introdução, que apenas pretende reforçar a proposta de Judith Paine e Earl Fitz, a verdade é que encontramos aqui a semente de um mundo que virá a desabrochar em pleno na poesia, e na prosa, escrita por mulheres dos anos 60 em diante. Trata-se dum espaço onde a metaficção, a consciência da escrita, já existe, um espaço onde a fragmentação do tempo já é um dado adquirido, um espaço onde a noção das fronteiras espaciais, temporais e até de gênero, humano e literário, é um espaço esbatido. Concluindo, muitos dos temas que serão considerados próprios da escrita feminina estão já espelhados em Machado de Assis: a oposição entre os contrários nunca é óbvia ou sequer binária, o mundo não é logocêntrico e as aparências nunca são o que aparentam ser. Em Machado, como na melhor poesia feminina, o mundo não é branco e preto e o significado nunca é um e ainda menos uno. Ora, esta posição indefinida não poderia ser mais importante para a construção de um mundo onde as mulheres têm voz. Elas, que sempre foram silenciadas em nome duma lógica de poder binária encontram em Machado de Assis, a força de uma voz que grita o oposto. É verdade que a tradição estabelece o conhecimento como um exclusivo do espaço racional atribuído ao masculino, mas se aquilo que é masculino e aquilo que é feminino se misturam, inclusivé numa escrita que sendo de autoria masculina é já, de certo modo, feminina, então esta fluidez pode ser aproveitada para a desmistificação de um mundo político e de poder onde só a voz masculina tem lugar. Assim, é de referir que a literatura escrita por mulheres surge no Brasil na segunda metade do séc. XIX em periódicos, com um carácter essencialmente sociopolítico, nomeadamente em *O Jornal das Senhoras*, *o Sexo Feminino*, *Jornal das Damas* e *A Mensageira*. Estes jornais que expressavam pensamentos radicais para a época, a luta não só pelos direitos das mulheres como pela erradicação da sociedade escravagista. E é deste mundo marcadamente social e político, onde o feminino já luta por se impor, que sairão as poetisas que acima citamos.

Depois deste intróito devemos ainda estabelecer que nos apoiaremos numa concepção teórica do feminino essencialmente francesa. Ou seja, não procuraremos um ginocriticismo, de lógica binária invertida mas um lugar fluido, onde homens e mulheres, sem perderem as suas características próprias nem se transformarem em andróginos, possam conquistar um lugar de encontro. Seguindo as perspectivas de Helen Cixous e Luce Irigaray vamos procurar a diferença sexual inscrita discursiva e significativamente. Ou melhor, vamos enfatizar o momento da voz, do texto, do discurso, da fala, sem a qual não há manifestações óbvias do ser feminino. É dado que o

feminino foi e é, as mais das vezes, reprimido por força de uma sociedade organizada segundo o patriarcado, procuraremos igualmente o não-dito, o recalcado, que é em larga medida o primeiro e subjectivo discurso do reino do feminino. E apelaremos para uma psicologia lacaniana que demarca uma imagem da mulher, ela mesma a ser ultrapassada visto ter sido constituída a partir do olhar masculino, e marcada por um erotismo fluido e ligado tanto ao reino do prazer corporal como ao reino do quotidiano, familiar, doméstico e logo social.

Portanto, partiremos do pressuposto que existe uma diferença entre a escrita feminina e masculina, e que nem sempre a autoria corresponde ao género da escrita. Ou seja, aceitaremos o conjunto das diferenças propostas por Isabel Allegro de Magalhães (1995) embora aqui elas sejam aplicadas ao texto e não ao seu Autor.

Começemos então por metodicamente apresentar um sumário destas características:

A. Temática

1. a corporização de uma ideia da escrita feita com o próprio corpo (e que radica em correntes críticas americanas) em que o próprio corpo serve de metáfora do interior para o exterior;
2. uma atenção afectiva e efectiva a detalhes (p.ex. objectos personalizados);
3. sintonia com o cosmos;
4. a centralidade de espaços como a casa, que funciona metonímica e metaforicamente como o lugar da escrita e do corpo feminino;
5. a criação de personagens femininas portadoras de um conhecimento adquirido de dentro para fora;
6. vivência temporal pluridireccional.

Citando Isabel Allegro de Magalhães,

o tempo cronológico, o Khronos, no seu fluir impávido e indiferente, como que não pesa sobre as mulheres; raramente encontramos nelas a angústia da fugacidade da vida. É que, mais do que o Khronos, elas vivem o kairos e o aion, isto é, [...] vivem o tempo oportuno, aquele momento de exacta coincidência entre si e a vida, seja através

da memória e da rememoração do passado seja através dos sonhos e da antecipação do futuro. Ou então vivem a experiência de estarem de tal forma descontentes com o agora, de tal forma possuídas por outra coisa, exterior ao momento em que existem (seja pela imaginação e pela fantasia, seja pelas memórias e sua anamnesis), que o sentimento da passagem do tempo, [...] como que se anula ou desvanece. O poder mágico de uma acessível manipulação temporal permite-lhes deslocarem-se em todos os tempos ao mesmo tempo, escapando assim à consciência e à angústia do seu irremediável fluir (Magalhães, 1995, 40).

7. auto-referencialidade e auto-reflexão (ex: metaficção);
8. relações intersubjectivas (homem/mulher, mulher/mulher, mulher/mãe).

B. Estrutura discursiva/linguagem

1. linguagem fluida, frases inacabadas, diálogos suspensos, aspectos próximos da oralidade, uso e abuso do infinitivo e condicional;
2. narrativas fragmentadas em associações semânticas (relações sistêmicas acrónicas de acordo com Paul Ricoeur);
3. ficção com final em aberto;
4. racionalidade em conjunção com a emoção (inteligência afectiva);
5. utilização plástica da palavra, criação de um novo vocabulário, valorização poética do texto;
6. paródia, intertextualidade e decantação cultural;
7. metáforas tipicamente femininas ligadas ao universo da mulher ("que cresce como renda de bilros" p.ex.).

Pergunta-se Magalhães:

Querirá isto significar, de alguma forma, a existência de uma força inconsciente irreprimível - ou solta agora por força de todas as lutas de libertação sexual e política e das reflexões antropológicas, filosóficas, culturais, à roda de uma identificação do "feminino" nas sociedades contemporâneas - quer disso se tenha consciência quer não? (Magalhães, 1995, 50).

Naturalmente que os pontos B.2 e B.3 se aplicam apenas à narrativa e é de ressaltar que o conjunto destas características foi elaborado a pensar em narrativa e não na poesia, mas é claro que a grande maioria delas se pode aplicar a ambos os gêneros.

Começamos assim por Henriqueta Lisboa. A autora, que escreve desde 1929 até 1982, não apresenta grandes alterações de temática embora se possam notar algumas diferenças de tratamento. Basicamente é possível dizer que a poesia de Henriqueta Lisboa se desenvolve sobre um espectro de cariz espiritualista-religioso. Mantém até ao final de sua obra uma escrita de tipo simbolista quase imune ao modernismo que atravessou o seu tempo. A poesia liga-se a aspectos da ordem do transcendente mas também do efémero. Tem, acima de tudo, um carácter profundamente intimista que se liga à noção de incapacidade de comunicar do ser - uma noção que por sua vez se religa ao carácter religioso que os seus poemas apresentam. Convém ainda ressaltar a insistência no tema da morte e alguns poemas que apontarão para uma possível poética da autora e que procuraremos ligar à sua imagem do feminino. Poderemos encontrar, dentro dos pontos propostos por Isabel Allegro de Magalhães, a corporização de uma ideia da escrita feita com o próprio corpo que serve de metáfora do interior para o exterior e uma atenção afectiva e efectiva a detalhes. A sintonia com o cosmos estabelece-se desde logo na utilização da temática religiosa.

Começando pelo livro *Velúrio* (1930-35), registre-se o poema "Idílio" onde logo nos podemos aperceber não só da sua temática religiosa, mas acima de tudo da ligação de que já falámos ao "silêncio" do ser: "Não sei cantar em altas vozes" e depois "Amo em silêncio, como as monjas" "como se o meu amor estivesse para morrer" (1974, 2). Temos assim o canto que podemos equiparar à poesia e ao silêncio, como marca essencial do amor, que assim se constrói em marca de poética e, finalmente, a morte como incapacidade final do dizer e marca de efemeridade do amor e logo do poema. Deve depois contrapor-se este poema a "Valor", ainda do mesmo livro. O poema constrói-se sobre a afirmação do querer ("Eu quero") que em sete estrofes desenvolve uma série de imagens conotadas com sentimentos fortes e turbulentos, numa antítese absoluta ao que exprimira em "Idílio": a vida mais incisiva, realidade lúcida, veneno das áspides, tumulto de máscaras, tempestades lívidas, placas anónimas. E este querer tem sempre como objectivo maior o poder suportar tais vezes para que a poeta se possa engrandecer, purificar, ver claro o ser, achar-se, penitenciar-se e por fim "Quero acender minha lâmpada / nas profundezas da terra / para os céus iluminar" (1974, 8). O objectivo último é sem dúvida grandioso e implica estender as suas virtudes aos outros homens que na escuridão querem olhar para um céu claro e luminoso. Assim sendo, pode-se dizer que, sempre

marcada pelo religioso, a poeta pretende ultrapassar as suas próprias limitações e, ao ultrapassar-se, ser capaz de alcançar a humanidade dos outros e para todos “os céus iluminar”.

Um tema curioso dentro desta temática religiosa é o erotismo que de alguma maneira não está ausente da relação com Deus e com a vida. “Primavera” fala-nos da primeira rosa depois do inverno, “a primeira rosa vermelha / do meu jardim orvalhado de lágrimas / Essa rosa era tua, Senhor, era tua, / viera ao mundo para [...] desfolhar-se, após, delicadamente a teus pés / em grandes gotas de sangue.” (1974, 10) Mas o sujeito poético não resiste à tentação da rosa vermelha que forma esse contraste brutal com a brancura e o fechamento dos caminhos pela neve. A rosa vermelha traz consigo também o bailado das borboletas que indicam um novo momento de criação na estação da Primavera. Assim:

[...] tomei para mim tua rosa vermelha
e escondi minha face entre sua pétalas
e aspirei seu perfume
e me feri por gosto em seus espinhos
e tão sofregamente a acaríciei,
que ela se desfolhou contra o meu coração. (1974, 10)

Os vocábulos “desabrochar” e “orvalhar”, parte do poema, trazem consigo uma cadência e um ritmo sensual, que impelem à ideia de um terreno pronto para fertilização, as pétalas abertas e receptivas e o orvalho que molha e permite a nutrição e crescimento. Depois, sabemos que a rosa “era tua, Senhor” e deveria desfolhar-se em sangue para o Criador. A rosa, símbolo óbvio do feminino, conteria em si o germe da criação; e o sangue para que a sua cor remete espalhar-se-ia metaforicamente sobre a terra para depois de novo frutificar. E a poeta apodera-se desse símbolo de efemeridade e beleza e profundo erotismo e esconde sua face nessas pétalas. Aspirando o perfume, ferindo-se masoquisticamente, acariciando-a sofregamente, a poeta deixa que fale o recalçado, deixa enfim que o seu desejo tenha voz e grite visivelmente a fome e a necessidade de troca a partir do seu próprio *eu*. Estamos perante um espaço evidente de troca amorosa carnal, já que são os sentidos que se expraiam aqui - o cheiro, o toque, a visão da cor, a fome (sôfrega) do corpo. É nessa violenta posse a rosa se desfolha contra o coração da poeta. Ao possuir assim a rosa vermelha - que “era tua, Senhor” está a poeta também possuindo o Senhor -, e com ele toda a embriaguez da Primavera, estação de reprodução e nascimento, reino da reprodução ine-

rente ao feminino e a Deus. Podemos assim estabelecer em Henriqueta Lisboa o início de um deslocamento da voz do desejo masculino para a explicitação de uma economia de desejo mulheril/maternal. Trata-se duma economia que obviamente ainda não tem forças para se afirmar por si mas que já pode levantar a sua voz. Para terminar esta breve insinuação gostaríamos ainda de ligar a este mesmo poema, "Sibila" (1973, 47-8) e "Da Espécie" (1973, 62). Se ligarmos a imagética da rosa que nos surge em "Primavera" à "Da Espécie" podemos aperceber-nos duma variante profundamente curiosa: "A rosa atrai a rosa, [...] / A áurea rosa, a fulva, a rubra, / na expectativa da mais pura". Mas será que existe uma rosa mais pura, ou apenas uma imagem mais pura que deriva apenas do sonho? "Existe a branca, a nêvea rosa / de perfeição una e perene / ou apenas a imagem / que deriva do anelo?" E agora entra o sujeito, "o aroma, a seiva, a força / eu os sinto latentes". E aqui temos o mesmo sujeito de "Primavera" sofregamente aspirando e desfolhando essa rosa vermelha. Uma entre "mil rosas consagradas" de onde apenas se ressalta a "rosa selvagem / que se reclina sobre o abismo / [...] / para que brote a transcendente / rosa com que sonha a rosa." Ou seja, ficamos com um espaço transcendente, idêntico ao de "Primavera", mas desta vez, plural, várias rosas / mulheres qualitativamente diferentes com direito a um espaço onírico em que o feminino sonha com outro feminino, não necessariamente melhor, mas sempre almejante, desejanse, ainda que somente no espaço do sonho. É o movimento, o impelir à acção que contrasta vivamente com a imagem passiva da rosa, comparação de mulher desde as cantigas medievais. E se esta rosa é a *persona* poética, ela é também a mesma voz de a "Sibila". A voz daquela que "não tem voz e canta", que "canta com os nervos / com os músculos / com todo o corpo / até com os cabelos" (1973, 47). E aqui está o lado físico da rosa, a mesma rosa que a si mesma se deseja, ultrapassando o espaço de desejo do masculino. E talvez esteja aqui uma evolução notável na poesia de Henriqueta Lisboa. A constatação de uma pluralidade una - "é múltipla" e "Entanto é única" - que se espria entre o corpo e uma voz pessoal que muito embora mude de *per si* é o lugar da comunicação - "vaso comunicante / de eventos e mais eventos". Mulher/rosa "sem humanos traços" (*op. cit.*), vinda de uma natureza primeva e selvagem, - "seus cabelos / vieram da selva / têm a idade da pedra" - ela é o único espaço uterino que permite a gestação e a criação num mundo de vidas que se dissolvem logo "nos aludes do tempo" (*op. cit.*). E aqui temos a noção da passagem do tempo de forma não-linear,

ligando o primevo e o efêmero, mais uma marca da que buscamos como escrita feminina.

Vejamos agora o caso de Gilka Machado que prossegue o trabalho encetado em Henriqueta Lisboa.

Gilka Machado, vinda de um mundo cultural bem distinto do de Henriqueta Lisboa, e desde logo confrontada com o medo do feminino que a sua voz impunha, teve oportunidade de chegar mais longe que Henriqueta Lisboa - muito embora tenha pago por isso um preço bem alto. Desembocaremos em textos poéticos que exprimem acima de tudo uma ânsia de absoluto cujo aplacamento se encontra ou desencontra num espaço abertamente sexual ou num outro, onde a mesma necessidade de ascese dificilmente se acha para além do instante efêmero. E acrescentamos que este espaço sexual, mais uma vez dentro das características típicas de uma escrita no feminino, se alarga, em última análise, ao espaço textual num processo que se valoriza mais pela mera procura, do que por um achamento. Vejamos assim alguns dos poemas que se podem considerar explicitamente ligados a esta questão de uma corporização textual, começando com "Página esquecida" (1978, 215-6):

Traço estas linhas preguiçosamente
os olhos cerro de quando em vez,
para não ver, para não te ver talvez...
Sinto que vive, por esta hora umente,
qualquer cousa de animal na minha tez...
tenho flexões de gata e de serpente.
[...]
Traço estas linhas serpentinamente,
as suas curvas te descreverão
as indolências que meu corpo sente.
Além, no vácuo do ar, na amplitude da noite
arrepiando a mudez dormideira do ambiente,
O Inverno passa tremulamente,
procurando o calor de uma alma onde se açoite...
se eu lhe pudesse abrir meu coração!

Eliminamos boa parte do poema, por motivos de brevidade, mas o leitor facilmente constata como a erotização da palavra passa pela autoerotização. É o vestido que o sujeito veste, lembrando o sujeito amado, que serve de desculpa para "traçar estas linhas" (215). Note-se como o sujeito da escrita fecha os olhos "para não ver" a escrita e depois substitui o objecto pela segunda pessoa do singular "para não te ver", confundindo a escrita

com o amado que por sua vez apenas se evoca por auto-erotização: "No vestido que trago / há um macio de debrum, debrum de arminho; / este vestido, em qualquer parte, / faz-me sentir-te, faz-me gozar-te" (215). A autora sai de si para evocar o Outro e volta a si pela evocação do mesmo e para que o mesmo possa apreender o espaço de desejo em que ela se move: "traço estas letras serpentinamente, / as suas curvas te descreverão / as indolências que meu corpo sente." (216) Portanto, erotizado o espaço textual, a autora recua permitindo que a ausência seja feita presente apenas pelo texto, que é parte de si. Dá-se uma confusão entre o objecto e o sujeito da escrita que ocorre exactamente pela erotização de um espaço comum que será, finalmente, apreendido não apenas por uma segunda pessoa do singular, mas do plural, leitores diversos desta escrita que representarão no espaço da leitura a capacidade de união universal com o Outro indistinto. Vejamos agora "Ânsia de azul":

De que vale viver
trazendo assim, emparedado o ser?
Pensar e, de contínuo, agrilhoar as idéias,
dos preccitos sociais nas torpes ferropéias;
ter ímpetos de voar,
porém permanecer no ergástulo do lar
sem a libertação que o organismo requer;
ficar na inércia atroz que o ideal tolhe e quebranta...

.....
Ai! Antes pedra ser, inseto, verme ou planta,
Do que existir trazendo a forma de mulher. (Machado, 1978, 26)

O corpo da mulher apenas encontra liberdade na luz azul, que se equipara ao verbo divino. E que características definem esse verbo que um corpo e alma numa libertação "acima das podridões terrenas" (Machado, 1978, p.26)?

Ó voz! Ó escada de degraus de seda
por onde, à luz do seu olhar tristonho,
vai a minha alma, leda,
sutilmente galgando o varandim do Sonho! (Machado, 1978, 60)

O verbo é uma voz frágil por onde a alma sobe buscando ansiosamente o sonho onde a voz se une ao divino - "logo o incenso me enleva e transporta minha alma / à presença de Deus na atmosfera do sonho" (Machado, 1978, 32). Sabemos que a Autora busca o verbo, sabemos que este se diviniza e que é apenas alcançável através duma escada que tanto as sen-

sações olfactivas como visuais têm poder de fazer evocar. E sabemos igualmente que este desejo por uma voz divina retém dimensões eróticas: "Possas eu um dia inda escutá-la, / essa que o ser todo me abala, / divina voz, divina fala!..." (Machado, 1978, 62). É um erotismo pleno pois que engloba a totalidade do ser que apenas desejando é já abalado pela antecipação da fruição. Resumindo, estamos face a um desejo erótico de alcançar o verbo divino que por sua vez é passível de ser atingido através do cromatismo musical que tanto a voz como o perfume invocam num movimento ascensional, remanescente da ascensão mística - e é preciso não esquecer que a própria Autora nos concede em "Emotividade da Cor" (1978, 141) a sua visão explícita sobre as qualidades comunicativas e emocionalmente transbordantes das cores e daquilo que ela determina como sendo o "subjectivo ruído / da harmonia da cor" capaz de fazer confluír a si o sentido da música. Além disso as cores prestam-se a uma comparação com as próprias experiências de vida da Autora: "a cor tem brados, / mas brados estrangulados, / mágoas contidas, /. Mudo queres, / ânsia, fervor, emotividade / de desconhecidas / vidas, / que se ficaram na vontade, / que não conseguiram ser..." (1978, 141), um discurso em tudo semelhante ao que se pode encontrar quanto à descrição feminina em geral ao longo destes versos e de forma exacta no verso de "Ser Mulher" (1978, 106) "ficar na vida qual uma águia inerte, presa". Necessário será ainda ver o significado que o sujeito lírico atribui ao azul, ainda em "Emotividade da Cor": o azul é bondade, carinho de pressa e promessa de felicidade. O azul invoca o sonho, mesmo quando temos "a alma presa" (1978, 148). E esta alma presa feminina contrapõe-se à "alma errante dos poetas" que buscam também o sonho, o ideal. E aqui se apresentam três tipos de almas: as almas presas, que obviamente sugerem o universo feminino já apontado; as almas que se vão da vida sem pecado, que invoca o universo da morte infantil, e as almas dos poetas. As três estão sujeitas à influência e ao chamamento desse "azul sem limite, / esse azul-liberdade!" que é, sem dúvida, o maior dos sonhos de Gilka Machado, ela própria tríplice, mulher, poeta e criança. Chamamos a atenção para os vários poemas de evocação do universo infantil como espaço de fuga, quando idealizado, de dor, quando real, de saudade, quando ansiado nas figuras amadas, de saudade, quando de algo que nunca se possuiu "de uma outra vida que jamais foi minha!" (1978, 88).

Temos como certeza que, para atingir o espaço desejado, é necessário fugir ao espaço terreno, incolor e inodoro onde insonoramente o ser

não se abala. Ora, do ponto de vista de uma escrita tipicamente feminina sabemos que a mulher-escritora enfrenta um espaço de repressão patriarcal, logo, nada será mais natural do que deixar-se possuir por matérias da ordem dos sentidos para poder ascender a um espaço de crença, um lugar em que é preciso acreditar para continuar a escrever, um lugar onde a voz e a fala como momento dialogante se podem encontrar sem lampejos seculares e opressivos, mas divinos. Divino este que ainda não sabemos até que ponto se distingue do cosmos católico - religioso de Lisboa e que portanto ainda não sabemos se se pode entender como uma qualidade fusionária transcendente.

Vejamos assim “Lépida e leve” em que a auto-reflexão, a consciência da metapoesia e do texto como corpo vem completar o universo da voz e da fala com uma componente físico-sensual muito maior: “teu nome a ti mesma acaricia / que teu nome por ti roça, flexuosamente, / como rítmica serpente”, “o divino pecado / que as asas musicais, às vezes, solta, à toa” (1978, 301). Nestes versos encontramos a já conhecida associação com o divino. Porém, este divino contém em si a outra face, o divino pecado em que a língua se liberta musicalmente, sem objectivo nenhum aparente, apenas a si mesma se acariciando, num prazer auto-exploratório:

Língua do meu Amor velosa e doce,
que me convences de que sou frase,
que me contornas, que me vestes quase,
como se o corpo meu de ti vindo me fosse. (1978, 302)

O sujeito da escrita é possuidor de um corpo que se deixa quase vestir pela língua, e é a língua que ao mesmo tempo lhe confere consistência de corpo: “me convences de que sou frase”, um vínculo circular que continuará unindo “Força inféria e divina” através dos diversos adjectivos que a qualificam: “língua-cáustica, língua-cocaína, / língua de mel, língua de plumas” (Machado, 1978, 302). E ao que parece é exactamente essa duplicidade que faz com que a Autora ame a língua “como todas as mulheres / te amam, [...] pela carne de som que à idéia emprestas / e pelas frases mudas que proferes / nos silêncios de Amor!” (Machado, 1978, 302; negrito nosso). E esta voz global que se espraia à totalidade do universo feminino será ela própria o espaço simultaneamente divino e diabólico, voz que se escuta de dentro do ser, voz para que se ascende numa suma tentativa de ultrapassar os condicionalismos sociais que na poesia de Gilka Machado encontraram uma das suas maiores críticas.

Dando voz ao corpo, a escrita feminina de Gilka Machado alcança já uma inversão da hierarquia tradicional do sexo masculino *vs* feminino. Valorizando a sexualidade total, fluida, polimorfa do sexo feminino, Gilka Machado consegue anular um espaço sexual feminino entendido como ausência na psicologia freudiana. Estamos perante um texto não de falta mas de abundância em que a mulher não se define pela ausência do pênis mas pelo seu próprio excesso libidinal que junta o nível linguístico-semiótico ao da fisiologia, psicologia e cultura de uma época social específica. O gozo da língua, em todas as suas acepções, remete-nos a um espaço auto-erótico em que a mulher tem direito ao seu próprio corpo e ao seu próprio prazer independente das tiranias de um olhar masculino que se sente ameaçado por essa ordem não-concentrada, não-necessária, não-reprodutiva e logo ausente da lógica sócio-capitalista de imposição masculina. A geografia deste corpo e deste texto fragmentado mas nem por isso divisível escapa às lógicas objectificadas do patriarcado e entra numa contiguidade de palavra e sexo evocando lábios que falam e lábios vulvares em que cada um evoca e origina o outro. Nasce com Gilka Machado o território do Outro dentro de si, de um corpo aberto de mulher para a escrita e para o prazer físico e ainda da própria reprodução como lugar auto-produtivo. Escrever um novo texto é escrever um novo corpo, é criar uma maternidade que muito embora não dispense o lugar do masculino pode constituir-se em si, pois que auto-criando-se esta mulher é também mãe e pode ser válida em si mesma. E aqui está, embrionária, revolucionária e antes do tempo da teorização a prática do feminismo francês tal como o iremos encontrar em Hélène Cixous, ("The Laugh of the Medusa", 1975), em Luce Irigaray, ("This Sex Which is Not One", 1977) e ainda em Ann Rosalind Jones, ("Writing the Body: Toward an Understand of *L'Écriture Feminine*", 1981, todas as referências in Warhol, 1997, pp.347-406), para apenas mencionar alguns nomes. Ainda marcada pela culpa cristã e patriarcal, e na tentativa de a ultrapassar, Gilka Machado multiplica-se em si, e a sua multiplicidade espriai-se insaciavelmente no domínio de Eros e desta escrita do corpo, tão profundamente feminina, e que dá no Brasil os seus primeiros passos.

NOTAS

- ¹ Temos o exemplo de Eunice Arruda, Núbia Marques, Lélia Frota, Lupe Garaude, Fúlvia Carvalho Lopes, Myriam Fraga, Neide Arcanjo, Heloísa Maranhão, Marli de Oliveira, Edla Van Steen, Rachel Jardim, etc., etc., cf. Coelho, 1993 para uma lista detalhada das autoras.
- ² Cf. Alencar, 1967, 20, 174-5.
- ³ Cf. Alencar, 1967, 17, 37.
- ⁴ Cf. Alencar, 1967, 107.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BRANCO, Lucia Castello, BRANDÃO, Ruth Silviano. "As Incuráveis Feridas da Natureza Feminina" In: *A Mulher Escrita*. Rio de Janeiro: Casa-Maria Edit., 1989.
- CÉSAR, Ana Cristina. "Literatura e Mulher: Essa Palavra de Luxo". In: *Escritos no Rio*. Rio de Janeiro: Edit. UFRJ, Brasiliense, 1993.
- COELHO, Nelly Novaes. *A Literatura Feminina no Brasil Contemporâneo*. São Paulo, Brasil: Siciliano, 1993.
- FERREIRA, Maria Luísa Ribeiro, (org.). *Pensar no Feminino*. Lisboa: Edições Colibri, 2001.
- FORMAN, Frieda J. SOWTON, Caoran. *Taking Our Time, Feminist Perspectives on Temporality*. Oxford: Pergamon Press, 1989.
- JAGGAR, Alison M., BORDO, Susan R. *Gender / Body / Knowledge, Feminist Reconstructions of Being and Knowing*. New Brunswick and London: Rutgers Univ. Press, 1989.
- KRISTEVA, Julia. *Desire in Language, A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia UP, 1980.
- LISBOA, Henriqueta. *Convívio Poético*. Belo Horizonte: Secretaria. da Educação do Estado de Minas Gerais, 1955.
- . *O Alvo Humano*. São Paulo: Edit. do Escritor, 1973.
- . *Poemas Escolhidos*. Belo Horizonte: EDDAL, 1974.
- MACHADO, Gilka. *Poesia Completas*. Rio de Janeiro: Ed. Cátedra / Inst. Nacional do Livro, 1978.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro. *O Sexo Dos Textos e Outras Leituras*. Lisboa: Caminho, 1995.
- PAINÉ, Judith A. FITZ, Earl. *Ambiguity and Gender in The New Novel of Brazil and Spanish America, A Comparative Assessment*. Iowa: Univ. of Iowa Press, 1993.
- PAIXÃO, Sílvia. "A Fala de Eros: Gilka Machado" In: *A Fala-a-Menos, A Repressão Do Desejo Na Poesia Feminina*. Rio de Janeiro: Nurmén Edit., 1991.

- PALÚ, Pe. Lauro. *Querida Henriqueta, Cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1990.
- RAMOS, Maria Luiza. *Interfaces: Literatura Mito Inconsciente Cognição*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- SHARPE, Peggy, (org.). *Entre Resistir e Identificar-se, Para Uma Teoria da Prática da Narrativa Brasileira Feminina*. Goiás, UFG; Florianópolis, Mulheres, 1997.
- SOARES, Angélica. "O Erotismo Poético de Gilka Machado" In: *Anais do V Seminário Nacional Mulher e Literatura*. Natal: UFRN, 1995.
- VIRGÍLIO, Carmelo. *Henriqueta Lisboa: Bibliografia Analítico-Descriativa, 1925-1990*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1992.
- WARHOL, Robyn R, HERNDL, Diane P. *Feminisms, An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers Univ. Press, 1977.

O *pathos* da lucidez: notas sobre a trajetória poético-intelectual de Laís Corrêa de Araújo

Maria Esther Maciel
UFMG

*Eu só, a pé, e pequena
Enfrento o desafio.
Eu nós, lenta voz, a letra
crio.*

(Laís Corrêa de Araújo)

Por que a Laís está aqui? - esta foi a pergunta que alguém da platéia dirigiu à mesa de abertura da *Semana de Poesia de Vanguarda*, em agosto de 1963, quando integrantes do movimento da Poesia Concreta e poetas da revista mineira *Tendência* se reuniram em Belo Horizonte para a articulação de uma ampla frente de vanguarda que pudesse conciliar as propostas de inovação e experimentação estéticas com um programa de intervenção crítica na realidade nacional. Obviamente, em se tratando de um evento cuja radicalidade de propostas em nada se compatibilizava com o que a tradicional sociedade mineira do tempo definia como universo feminino, a presença de Laís Corrêa de Araújo - única mulher a participar das atividades da semana - só podia causar estranhamento. Além disso, ela não estava

ali para cumprir, na condição de esposa do idealizador do encontro, o simples papel de anfitriã. Poeta já com dois livros publicados e outros em vias de publicação, Laís participava da *Semana de Poesia de Vanguarda*, ao lado de Affonso Ávila, Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari, Benedito Nunes e Luiz Costa Lima, como legítima representante de uma vertente poética de vanguarda que, em Minas, manifestou-se a partir do final da década de 50, com o surgimento do grupo da Tendência.

Pode-se dizer que, ao longo de toda a sua trajetória poético-intelectual, iniciada exatamente há 50 anos, com a publicação do livro *Caderno de Poesia* em 1951, Laís nunca deixou de causar estranhamento e inquietação. Não bastasse sua atuação fora dos limites socialmente demarcados para as mulheres de seu tempo, haja vista sua intensa militância também nos campos da crítica literária, da tradução e do jornalismo cultural, sempre a partir de uma perspectiva irônica e não-complacente, a sua dicção poética nunca se confinou ao horizonte do que se convencionou chamar de poesia feminina. O que não significa, entretanto, um alheamento estético da poeta a questões relativas à sua experiência enquanto mulher. Pelo contrário, temas relacionados ao corpo, ao desejo, à memória e ao cotidiano familiar são recorrentes em sua poesia, só que atravessados pelos movimentos da ironia, da metalinguagem e da lucidez crítica, como veremos mais adiante. E é nesse sentido que a relação de Laís com os procedimentos estéticos do concretismo não deixou de ser também matizada e até paradoxal. Mesmo quando manteve um pacto mais explícito com as propostas do movimento, o que se evidencia sobretudo nos poemas do livro *Cantochão*, de 1965, ela conseguiu aliar ao exercício do rigor e da inventividade formais a força da experiência vital transfigurada em poesia. Construiu, com isso, um universo poético no qual as sutilezas formais e as "tensões concentradas" da linguagem estão mediadas por uma subjetividade oblíqua, decantada do imediatismo da experiência, que ora se esconde sob a solidez da palavra substantiva, ora se assume enquanto voz.

Traçar, com as linhas da diacronia, o percurso intelectual de Laís Corrêa de Araújo não é tarefa realizável em um ensaio breve como este. Sobretudo se considerarmos os vários caminhos simultâneos trilhados por ela enquanto escritora, ensaísta, cronista e tradutora, e dos inevitáveis entrecruzamentos dessas mesmas vias diferenciadas de sua produção. Ao que se somam as distintas configurações que sua poesia foi adquirindo sob o impacto das demandas de cada momento de seu processo criativo. Em

diálogo explícito e implícito com muitas vozes poéticas do passado e do presente, dentre elas as de eminentes representantes femininas da poesia ocidental, como Santa Tereza de Ávila, Emily Dickinson, Gabriela Mistral, Gertrud Stein, Rosalía Castro e Cecília Meireles, Laís pode ser tomada ainda como uma das poucas poetisas-mulheres de sua geração a se filiar a uma linhagem poética que se transformou num dos ramos mais importantes da história da poesia e da crítica modernas: a dos poetas que, sob o signo da “paixão crítica”, não apenas converteram poesia em espaço de debate sobre o próprio ato de criação, mas também se dedicaram ao exercício da reflexão crítica, escrevendo textos sobre outros autores e obras, estudos teóricos sobre a poesia e considerações sobre temas de distintos matizes. Filiação esta, entretanto, que por se deixar atravessar, como já apontei, pelos influxos de outras vozes poéticas, pelos fluxos de uma dicção particularizada e pela abertura ao impacto da experiência, acaba por adquirir também uma grande flexibilidade, da qual advém uma lucidez que não se incompatibiliza com a existência, “com o exercício da respiração”, como diria Cioran.

Laís Corrêa de Araújo nasceu em 1927. Sua entrada no mundo das letras deu-se muito cedo, quando, aos 15 anos, ingressou no curso de Línguas Neolatinas da atual Universidade Federal de Minas Gerais. Já na década de 40 publica seu primeiro texto poético no Suplemento Literário do Jornal de Minas. Sua incursão mais efetiva no ofício da escrita manifestase, contudo, no início dos anos 50, quando conhece seu futuro marido, o também poeta e crítico Affonso Ávila, e com ele integra o grupo da revista *Vocação*. Data desse período também o início de suas atividades como cronista da revista carioca *Cruzeiro*, dos jornais mineiros *Diário de Minas* e *Estado de Minas*, e, mais tarde, do Suplemento Feminino de *O Estado de São Paulo*.

Tais atividades no campo do jornalismo literário se estendem por vários anos e ampliam-se a partir do momento em que, como uma das fundadoras do Suplemento Literário do Minas Gerais, na década de 60, Laís assume no jornal o cargo de membro-fundador de redação, ao lado de Murilo Rubião e Ayres da Matta Machado Filho. Lá, acresce ao seu trabalho de redatora, as tarefas de resenhista, selecionadora de textos, tradutora e crítica literária. Vale mencionar, inclusive, a coluna que manteve, sob o nome de *Roda Gigante*, no próprio Suplemento (e, antes, no Estado de Minas), através da qual submetia a um exame cuidadoso e não complacên-

te quase tudo o que lhe chegava aos olhos de leitora, fossem novos livros de autores conhecidos ou trabalhos de novos poetas e escritores. Isso tudo, em meio à sombria atmosfera que a censura crescente nesses anos de ditadura militar trazia para as redações dos jornais de todo o país. E foi nesse momento “exaustivo, de resistência ética e estética”, que Laís iniciou também um trabalho profícuo no campo da tradução, vertendo para o português textos de Cortázar, Pound, Eliot, Sartre, Breton, Barthes, García Lorca, Robert Frost, dentre outros eminentes representantes do cânone literário da modernidade. E se essas traduções tinham, como função imediata, “induzir e seduzir o praticante do vício literário” - palavras de Laís na introdução do livro em que reuniu vários desses textos traduzidos - também não deixaram de incidir no processo criativo da própria escritora e marcar, pelas vias transversas da intertextualidade, os rumos da produção poética do estado e do país.

Durante os cinquenta anos em que vem se dedicando à escrita poética, Laís publicou seis livros. Nos intervalos entre um e outro, muitos períodos de gestação criativa, atuação em eventos, encontros com escritores ilustres, como Ana Hatherly, Jakobson, Todorov, Murilo Mendes e Octavio Paz, além da publicação de outros sete livros nos campos do ensaio e da literatura infantil.

No ofício de poeta, sempre soube submeter inquietudes, sensações, experiências, saberes, indignações de ordem política e até feminista (penso aqui, nos poemas “Serve” e “Profissão de Esposa”, do livro *Decurso de Prazo*) à dosagem exata de um dizer sem sobras. Mesmo em seu primeiro livro, *Caderno de Poesia*, o exercício da precisão, da palavra concentrada, já se faz presente. Como observou Sérgio Milliet, a poeta Laís “surge estranhamente madura, e sua poesia já se caracteriza por viva depuração”. Mas a depuração, nesse caso, vem reinvestida de uma energia, de um *pathos*, que dinamiza sua materialidade. Esse *pathos* vai reaparecer - com maior ou menor densidade lírica - em vários momentos dessa poesia, ora encarnado na palavra amorosa, ora nas imagens do corpo e da memória, como se pode verificar nos livros *Caderno de Poesia*, *O signo e outros poemas*, ambos dos anos 50, e *Pé de Página*, de 1995, nos quais a força de gravidade da palavra é redimensionada por uma subjetividade viva, ainda que discreta. E não deixa de ser curioso que isso se mostre - de forma mais intensa - em dois períodos tão distantes e distintos da história da poeta (nas décadas de 50 e de 90), considerando-se os mais de quarenta anos que os separam. No in-

tervalo entre esses dois momentos, assistimos, porém, à irrupção de novos timbres, outros temas e estratégias de enunciação.

Pode-se dizer que a ironia, a metalinguagem explícita e a abertura para os experimentos táteis, sonoros e visuais da palavra predominam no período que vai de *Canto Chão* (1965) a *Pé de Página*, em especial nos poemas de *Decurso de Prazo*, de 1988. Nestes, a experimentação advinda do contato estreito da poeta com a poesia concreta, se afirma como uma investigação intensa e rigorosa das várias possibilidades de expressão poética, ao que se conjuga a afirmação de uma voz energética, quase áspera. Do poema "Vocabulário" - no qual o ritmo cortante coloca em relevo "palavras quentes", orgânicas, obscenas, de expressa carga corporal - passando pelo erotismo matemático do poema "Geometria", pelo elogio do erro, em "Criação", até o "tiro pela culatra" do poema intitulado "Poesia", o livro joga criticamente com certas formas discursivas advindas de outros registros disciplinares, como o verbete, as cláusulas jurídicas, a preces, os versículos, as fórmulas matemáticas, os slogans e os manuais de instrução. Sob o signo do "desassombro", como observou José Paulo Paes, o ato ao mesmo tempo afirmativo e questionador da poeta consegue desestabilizar tanto os estereótipos do bem-dizer, quanto os discursos altissonantes, como se pode ver no poema "Profissão de esposa", de nítida expressão feminista:

Cala-se, burguesa,
E serve a minha mesa.

Cala-te, madama,
E serve-me na cama.

Cala-te, obesa,
E deixa a luz acesa.

Cala-te, obtusa,
E chama a minha musa.

Aliás, não são poucos os poemas de Laís que problematizam questões relacionadas à mulher. Já em *Cantochão*, a meu ver o livro em que a poeta descobre a *sua* linguagem dentro da linguagem, temos disso uma mostra significativa. "Rural", "Mandato", "Sólida e Só", "Descrição" e "Construção do Filho" destacam-se como exemplos. Só que neles, a contundência manifesta do "Profissão de Esposa" se apresenta obliquamente, pelas vias da metáfora substantiva. Se, num certo momento, essa obliquidade se faz ver em versos como "No muro um lagarto?! Nem isso, lagartixa./

Porque nem ao menos sou/ fixa”, em outro, se dá pela identificação do “eu poético” à figura de Ceres, ou pela associação do processo visceral de “construção do filho” ao processo de gestação poética (“A mulher em seu ventre,/ tensão de arco e flecha,/ trama uma placenta complexa”). Para chegar a uma dicção um pouco mais direta, em “Sólida e só”, quando lemos no final:

Não feminina. Fêmea
Sólida e só, inteira,
Por um instante eterno
- clareira.

Independentemente do tema, pode-se dizer que Laís submete tudo à precisão do que quer dizer e do como quer dizer. Até mesmo quando assume um “eu” mais biográfico, como no livro *Pé de Página* (onde à memória é dada a tarefa da invenção), a linguagem não perde sua medida. E é aqui, nesse ponto em que a “ficção vida” volta e o rigor permanece, que a poesia de Laís se aproximaria daquela que Murilo Mendes cultivou sobretudo a partir do *Tempo Espanhol*, de 1959. Uma poesia toda “nervo e osso”, na qual, como diria o poeta, o “tempo da memória explode substantivamente”.

Não por acaso, Laís dedicou um extenso estudo crítico à obra de Murilo, no livro intitulado *Murilo Mendes*, publicado em 1972 pela Editora Perspectiva e reeditado recentemente, dentro das comemorações do centenário do poeta. Tendo mantido com este também um diálogo epistolar, Laís - nesse trabalho - não apenas *constrói* o seu Murilo Mendes, através de um enfoque que contempla os pontos de tensão da obra do escritor e releva a materialidade de sua linguagem, como também cria para si mesma um precursor que também soube aliar, com maestria, o *pathos* à lucidez, a experimentação à experiência.

Assim, por diferentes vias de dicção e atuação, Laís nos oferece uma história de ousadia intelectual, independência crítica e insubmissão ao que chamou de “mundo das verdades altissonantes”. Através de uma intervenção incisiva em vários setores da vida cultural de Minas Gerais da segunda metade do século XX, e assumindo todos os riscos que esse tipo de intervenção requer, ela - ao contrário do que pensou aquele participante anônimo da Semana de Poesia de Vanguarda de 1963 - nunca deixou de nos mostrar porque está aqui.

Pactos do viver e do escrever: Ana Cristina César

Vera Queiroz
UFF

*Inventar o livro antes do texto.
Inventar o texto para caber no livro.
O livro é anterior. O prazer é anterior,
boboca. [CC, 1998:119]*

Um dos problemas mais candentes na relação entre Literatura e Mulher – meu campo privilegiado de pesquisa – diz respeito às complexas e insolúveis aporias que tensionam a aproximação entre série social e série literária, de cuja problematização a crítica feminista das representações jamais pôde abster-se sem, contudo, chegar a um razoável nível de entendimento, ou de consenso. O problema coloca-se, fundamentalmente, no fato de que trabalhar na clave do *gênero* em literatura implica inelutavelmente em apontar, quase deitivamente, para determinadas configurações de imagens de mulher, seja enquanto representações literárias, sob forma de personagens, seja a partir de um sujeito enunciativo a que se circunscreve uma *voz autoral feminina*, com todas as implicações que tal gesto *analítico* acarreta, e que dizem respeito a conceitos axiais no campo dos estudos literários

de todos os tempos, que a crítica feminista revisitou, a saber, as relações entre real e imaginário, linguagem e representação, realidade e ficção, mímeses, enfim. Se os estudos culturais, nas últimas décadas, aproximaram as contingências histórico-sociais da arte produzida pelos segmentos que o sistema relegou à margem do poder e da cultura determinantes, sejam as mulheres, os negros, os homossexuais, os povos neo-colonizados pelo capitalismo global, eles ainda não deram respostas satisfatórias ao problema, em função do privilégio concedido a seu projeto contestador e emancipatório, a sua política intervencionista. É possível dizer-se que, no largo espectro dos estudos culturais, talvez tenha sido a crítica feminista das representações o segmento que mais trabalhou teoricamente no sentido de problematizar a noção de *gênero* em literatura com a inescapável aliança entre o sujeito real mulher que subscreve seja a autoria da obra, seja a enenação de personagens femininos. Os resultados são distintos e, muitas vezes, contraditórios. Penso que o campo dos estudos homoeróticos trabalha igualmente com as mesmas aporias, quando se trata de circunscrever objetos estéticos, no caso da literatura, e ao mesmo tempo discutir questões de ética, de opressão e de subalternidade dos sujeitos na condição homoerótica ali representados, ao mesmo tempo que se deseja apontar as variadas constrições a que tais sujeitos estão submetidos em tempos e sociedades diversas. Não se trata aqui de analisar as diferenças, e elas existem, entre os dois projetos – o da crítica feminista e o dos estudos culturais homoeróticos – , mas de sublinhar em ambos esse núcleo comum, que diz respeito à relação entre vida e obra, entre arte e representação.

Minha geração formou-se sob a égide, primeiro, do estruturalismo, que combatia vigorosamente o que se entendia à época como sociologia da literatura, psicanálise do texto ou crítica impressionista, em favor de postulados e regras mais adequados à compreensão da literatura como ciência; depois, a semiologia de Barthes nos deu a régua e o compasso dos signos e significantes do discurso e do objeto literário; em seguida, a desconstrução subverteu toda a lógica do pensamento binário, trazendo em seu bojo o questionamento da própria literatura como campo privilegiado de uma linguagem distinta que a pudesse circunscrever. Se hoje os estudos culturais, em especial os dois campos a que me referi, recolocam em cena as relações entre vida e obra, só o podem fazer a partir do enfrentamento das questões teóricas que essa tradição crítica nos legou, que nos atravessa ao nos debruçarmos sobre objetos da cultura. Tais considerações parecem-me relevantes quando se trata de analisar a relação vida/obra e os comentários

que se seguem compõem um projeto mais amplo que pretende investigar tais problemas nas poesias de Gilka Machado, Hilda Hilst e Ana Cristina César.

A pergunta que move minha indagação foi proposta há muitos anos, em conversa com Roberto Corrêa dos Santos, e diz respeito, primeiro, ao movimento de estetização da vida, ou seja, de transformar a vida em obra, na obra que se quer, e que se pode construir; segundo, ao intento de buscar perceber como certas obras não poderiam existir sem aquelas vidas que as organizam tais quais e as constroem. Não se trata, pois, de ler a vida na obra, mas de observar criticamente como determinadas vidas produzem determinadas obras. Penso, nesse sentido, que se há uma literatura homoerótica, ela, mais que qualquer outra, estaria submetida a tal economia e, no caso de Ana C C, sua vida *textualizada* parece emblemática no conjunto da literatura produzida por mulheres no Brasil.

A obra de Ana Cristina César move-se inextricavelmente ligada a sua morte prematura, em 1983, aos 31 anos. Vários de seus livros são póstumos¹ e o interesse por ela cresceu no bojo das leituras críticas feministas, recorrentes a partir dos anos noventa. A sedução que a obra de Ana Cristina exerce sobre seu público advém não apenas das qualidades inegáveis de uma forte e sofisticada lírica, em contraste com um tom muitas vezes coloquial, mas igualmente do cruzamento de fatores que conferem à obra um *surplus* de significação, a saber, o próprio evento do suicídio, que canaliza em quem se aproxima de seus textos uma vocação irresistível para investigar as pistas que possam explicar o trágico desfecho. Mais que isso, o evento do suicídio torna-se elemento interno à obra, na medida em que ele confere ao que foi produzido uma dinâmica própria, inerente àquilo que *não foi finalizado*, que *está em suspenso*, que *poderia ainda ser outra coisa*. Tal evento produz ainda *outra obra*, aquela que seus legatários vêm publicando postumamente, a partir de recortes, escolhas e decisões que, não sendo de responsabilidade da autora, são legitimados pela necessidade de dar visibilidade ao que, na obra, fora impedido de ter existência pública ao tempo da autora. Esse acontecimento impõe ainda uma certa qualidade do leitor – o de ser *voyeur*, e se ele não se torna um *voyeur* completamente é porque a força do texto impõe-se de forma absoluta, levando a investigação a tentar compreender as imagens altamente densas de seu verso, em que a estrutura coloquial e muitas vezes elípticas, sob forma de cartas e diários, faz ressaltar – por contraste – suas sofisticadas e multifacetadas referências culturais.

Quanto ao erotismo, e ao homoerotismo, as implicações analíticas são de ordens distintas e mais complexas, porque dizem respeito ao encontro entre a tematização de um determinado aspecto da vida e sua *textualização*, sua atualização artística. Mais que isso, trata-se de abordar tais temas complexificados na realização de uma obra extremamente sofisticada do ponto de vista formal e das inúmeras referências tomadas à alta cultura, utilizadas autofágica e desconstrutivamente, em que tudo é já *enenação e forma*, simulacro enfim. Italo Moriconi, em sua belíssima investigação biográfico-analítica da obra e da amiga já sinalizara lucidamente algumas destas questões:

A questão do gênero na poesia de Ana não funciona se analisada na pauta dos jogos rígidos das identidades fixas e essencializadas, mas “fora da pauta”, para usar uma expressão dela. Na clave errante do travestismo como modo de vida imaginário associado à mascarada irônica e desconstrutora. A identidade se constrói, se desconstrói e se reconstrói num processo interminável de negociação e conflito entre masculino e feminino. A identidade é texto, espaço de concretização de uma ambivalência que Ana não quer ou não pode “resolver”, “superar”, “curar”. [MORICONI, 1996:108].

[...] O feminino diria então respeito à pessoalização da relação entre texto e leitor, à corporificação (histerização) da interlocução da leitura através de sua concretização material como dado de construção formal do texto. Por outro lado, a pessoalização enquanto troca de intimidades automaticamente politiza o discurso no sentido de abrir uma vereda paralela ao discurso patriarcal, por dissolver o narrador onisciente. Narrador onisciente (onipotente, panóptico) que Ana em seus artigos do *Opinião* chamava de narrador-pai.” [idem, p.110].

Nesta análise do poema “21 de abril”, de *Cenas de abril*, um dos mais contundentes quanto aos procedimentos estéticos utilizados por Ana C na abordagem do homoerotismo, Moriconi sublinha o caráter de jogo entre as diversas personas dramatizadas no poema, desde a apropriação de Baudelaire, deslido e desconstruído; à interlocução com Manuel Bandeira, em contraponto ao “pai estrangeiro”; bem como o próprio sujeito do poema, que mascara as identidades no jogo de ambigüidades que “precisa de Baudelaire para falar da dor que lhe provoca ser homem. A dor que lhe provoca o desejo homoerótico. Imagem que a vitrine lhe vende: sapatão. Entrar na sapataria popular e escolher o modelo brutal, a persona de homem, assumir o desejo” [idem, p. 112]. Mais do que tematizar o

homoerotismo, este poema de Ana oferece ao leitor um caleidoscópio de personas que figuram como desdobramentos não de um sujeito mulher idealizado por uma hoje pouco expressiva crítica feminista de cunho essencialista, mas de sujeitos sexuais mutantes e camaleônicos, em constante regime de transação com o leitor, de quem exige não apenas extremada *expertise* para sintonizar a variada gama de referências culturais incorporadas ao texto, mas igualmente uma sintonia fina quanto ao pacto de fingimento que toda literatura propõe, de que seriam paradigmáticos os personagens Gil e Mary, do poema "My dear":

Fica difícil fazer literatura tendo Gil como leitor. Ele lê para desvendar mistérios e faz perguntas capciosas, pensando que cada verso oculta sintomas, segredos biográficos. Não perdoa o hermetismo. Não se confessa os próprios sentimentos. Já Mary me lê toda como literatura pura, e não entende as referências diretas."

[Correspondência completa, 1998:120]

Ler as implicações da vida que impõem a construção de uma dada obra, no caso de ACC, implica pensar em dois eixos: primeiro, ela abriga um evento que a faz transitar, meio nômade, entre a autoridade, a autoria e o entre-lugar que os recortes póstumos lhe conferem; segundo, sua dicção incorpora vozes das mais variadas tribos, das referências mais sofisticadas às apropriações coloquiais, em diálogo com um leitor a quem se impõe não apenas a habilidade do decifrador, mas a expertise para ler entre Gil e Mary, pois se literatura não é documento, a vida que ela inventa corre paralela à invenção do "texto para caber no livro", por artimanhas do desejo que, como sabemos, funda a vida.

NOTA

- ¹ Em vida Ana Cristina publicou *Literatura não é documento*, ensaio sobre literatura e cinema, e *A seus pés*, coletânea de poemas lançada em 1982 pela Brasiliense. Póstumos são *Inéditos e dispersos*, organizado por seu amigo Armando Freitas Filho, além de *Escritos da Inglaterra*, *Escritos no Rio* e o caderno de desenhos *Portsmouth-Colchester*, publicado por Augusto Massi.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BARBOSA, Adriana Maria de Abreu. "Transgressão, identidade feminina e outricidade na poesia marginal de Ana C." 171-190 In: CUNHA, Helena Parente (Org.). *Desafian do o cânone. Aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70/80)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro: 1999, p. 53-61.
- CÉSAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Ática, 1998.
- . *Inéditos e dispersos*. Poesia/Prosa. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1985.
- . *Escritos do Rio*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1993.
- . *Correspondência incompleta*. HOLLANDA, H.B; FILHO, A. (Orgs). Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- MORICONI, Italo. *Ana Cristina César - o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Prefeitura do Rio de Janeiro, 1996.
- SANTIAGO, Silviano. "Singular e anônimo". In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- SUSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada*. Os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina César. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

O universo erótico-religioso de Adélia Prado

Angélica Soares
UFRJ

Tenho escrito constantemente sobre a poesia de Adélia Prado. Grande parte do meu livro *A paixão emancipatória*¹ é dedicada à sua vertente erótica/religiosa. Hoje, cabe-me fazer uma apresentação panorâmica da obra adeliana e, para tanto, quero propor uma leitura que nos possibilite inter-relacionar poemas e narrativas. Sejamos, pois, conduzidos pela idéia de que toda a produção literária de nossa escritora de Divinópolis se compõe por um processo de *(ex)tensão*, aqui entendido como o que se lança para fora (acepção do prefixo “-ex”) mantendo com o ponto de lançamento uma constante tensão. Desse ato *ex-tensivo*, ouçamos, portanto, a voz adelianamente construída, para que adentremos no seu universo erótico-religioso.

Em *Cacos para um vitral*,² encontramos duas passagens que bem serviriam de epígrafe a essa proposta de leitura:

No caderno de Glória: um romance é feito das sobras. A poesia é o núcleo. Mas é preciso paciência com os retalhos, com os cacos. Pessoas hábeis fazem com eles cestas, enfeites, vitrais, que por sua vez configuram novos núcleos. Será este pensamento vaidoso? Por certo. Quero ser um poeta extraordinário e desejo poder escrever um teatro mito engraçado pra todo mundo rir até ficar irmão.

.....

O centro da gema é mais nuclear, mais central, mais gema que sua própria beirada? O centro tem outro centro? Continuando, continuando esbarro em Deus ou no Japão (...). Queria escrever um teatro, cujo personagem (cujo é hilariante) fosse uma palhaça, não *uma palhaça de circo, mas palhaça* de verdade, um teatro pra conseguir a compaixão de Deus pro ser humano. (CV, p. 79-80)

Remexendo papéis, Glória achou uma anotação com sua letra: “retalho de poesia dá excelente prosa”. Não se lembrava mais por que escrevera aquilo. “Retalho de poesia dá excelente prosa como retalho de hóstia dá excelente sopa”, descobriu escrito mais embaixo. (...) (CV, p. 124)

Esses inter-relacionamentos entre “núcleo” e “beirada”, “centro” e “retalhos”, poesia e prosa (esses pontos de tensão) remetem para as tensões entre eroticidade e religiosidade, que nos permitem refletir, simultaneamente, sobre a condição da mulher e sobre a concepção adeliãna do ofício literário.

Em “Festa do corpo de Deus”, se reúnem, superlativamente, todos esses elementos:

Como um tumor maduro
a poesia pulsa dolorosa,
anunciando a paixão:
“Ó crux ave, spes única
Ó passiones tempore”
Jesus tem um par de nádegas!
mais que Javé na montanha
esta revelação me prostra.
Ó mistério, mistério,
suspense no madeiro
o corpo humano de Deus.
É próprio do sexo o ar
que nos faunos velhos surpreendo
em crianças supostamente pervertidas
e a que chamam dissoluto.
Nisto consiste o crime,
Em fotografar uma mulher gozando
e dizer: eis a face do pecado.
Por séculos e séculos
Os demônios porfiaram
em nos cegar com este embuste.
E teu corpo na cruz, suspense.

É teu corpo na cruz, sem panos:
olhe para mim.
Eu te adoro, ó salvador meu
que apaixonadamente me revelas
a inocência da carne.
Expondo-te como um fruto
Nesta árvore de execração
o que dizes é amor,
amor do corpo, amor.

(TSC, p. 73)

O poema se estrutura como um cântico ao “amor do corpo”, do corpo de Cristo pregado na cruz.

A indicação da “Festa”, que compõe o título do poema, nos envia a marca da transgressão, da ultrapassagem da situação aterradora, na qual se situa o místico. Isto porque, conforme nos lembra Bataille, o sentimento de adoração, a que conduz a experiência do sagrado, advém do fato de estar ele ligado ao tabu, à proibição. Esta, porém:

... não tem apenas o poder de nos dar, no plano religioso, um sentimento de temor e tremor, mas transforma esse sentimento em devoção, ou melhor, em adoração. (...) Os homens estão simultaneamente submetidos a dois movimentos: o do terror que o rejeita e o da atração que exige o fascinado respeito. Proibição e transgressão correspondem a dois movimentos contraditórios: a proibição rejeita, mas o fascínio introduz a transgressão.³

Considerando Deus “... a coisa mais encarnada que tem”,⁴ Adélia Prado assim o poematiza, transcrevendo a prostração do “eu” diante de suas “nádegas”, a revelar a “inocência da carne”. A revelação se dá em atmosfera de “Festa”, porque é nela, conforme as lições de Roger Caillos, que religiosamente se instaura o advento do sagrado, surgindo “ao indivíduo como um outro mundo, onde ele se sente amparado e transformado por forças que o ultrapassam”.⁵

Adélia Prado recupera literariamente esse sentido do arrebatamento, que nas festas das civilizações mais antigas tinha maior relevo e o articula ao sacrifício que, ainda em Caillos, “parece uma espécie de conteúdo privilegiado da festa. Ele é como o movimento interior que a resume ou lhe dá o seu sentido”;⁶ a festa e o sacrifício “surgem juntos na mesma relação que a alma e o corpo”.⁷

Como vemos, restaura-se o sentido da religião religiosa, sem os limites repressores impostos pelas instituições cristãs. É isso se faz, sobretudo, em defesa da mulher, imprimindo ao seu texto um caráter de denúncia. Ligar o sexo e o gozo ao pecado é obra enganadora dos “demônios”, é o corpo de Cristo “... na cruz, sem panos” que desvela o “mistério” da salvação, eis a mensagem adeliã que ultrapassa o estreitamento da moral sexual cristã, baseada no maniqueísmo e ocupada em ocultar a dimensão erótica do exercício religioso.

Em “Entrevista” narra-se poeticamente a perplexidade do interlocutor masculino, bem como a frustração da mulher doutrinada e submetida pelo machismo dominador:

Um homem do mundo me perguntou:
o que você pensa do sexo?
Uma das maravilhas da criação, eu respondi.
Ele ficou atrapalhado, porque confunde as coisas
e esperava que eu dissesse maldição,
só porque antes lhe confiara: o destino do homem é a santidade.
A mulher que me perguntou, cheia de ódio:
você raspa lá? perguntou sorrindo,
achando que assim melhor me assassinava.
Magníficos são o cálice e a vara que ele contém,
peludo ou não.
Santo, santo, santo é o amor, porque vem de Deus,

.....
(CD, p. 86)

Adélia Prado reapropria-se, nos versos acima, do registro popular e do prosaísmo vulgar e os insere no contexto religioso - um dos recursos para que se configure a estética de impacto característica de seu discurso. O abalo na linguagem melhor atende ao visado abalo de valores.

Também no dia-a-dia de Violeta, a protagonista de *Os componentes da banda*, os desejos do corpo são sempre desejos divinos; o que conduz ao investimento no caráter sagrado do erotismo:

No dia em que as coisas consertaram eu vinha da roça com Pedro, o poente pejado de nuvens cinza-azulado que ocultavam o sol. No meio delas, uma cavidade abria-se em forma de coração de intenso e luminoso amarelo, um coração divino dardejano. Tive certeza naquela hora; o Senhor nos ouve, nem um só gemido nosso lhe escapa. Começava a ser doce estar na cruz, alguma coisa em mim desatava-

se, viciosos nós amoleciam, tocar Pedro era tocar em Deus, o tempo todo dentro de nós e eu sem perceber. Por isso Ismália diz, resoluta: "o seu desejo é o desejo de Deus". (CB, p. 138)

Essa personificação de Deus, no homem, se dá, na obra adeliãna, principalmente, através da figura de Jonathan (nome hebraico que significa "dádiva de Jeová ou de Deus") que aparece primeiramente na narrativa de *Os componentes da banda*, retornando nos poemas de *O pelicano* e *A faca no peito*. Violeta o introduz na narrativa quando, na busca de conhecer-se, ela quer diferenciar-se ao diferenciar o seu próprio nome:

... olha, é mesmo, que pensamento mais engraçado, Jonathan. Jonathan, eu me chamo Jonathan, ou melhor, gostaria de me chamar, porque eu não sou homem, eu me chamo Violante. (CB, p. 28)

Jonathan já está, pois, presente, quando Violeta começa a transmitir o desejo de busca de identidade. Ela não quer ser apenas a que duvida, mas a que tem necessidade das certezas; a que quer ser Violante, a que deseja violar, penetrar o íntimo das coisas, escavar a sua própria intimidade, em contato com Deus:

... Agora é este medo que preciso vencer para que me cure e, mais ainda, me salve. Gesto horroroso como vi a Jandira preta fazer, eu também poderia? Em que ofenderia a Deus se o fizesse sozinha, no banheiro, no meu quarto? Não tenho coragem, tenho medo, medo. Nunca terei forças para pegar com minhas duas mãos uma parte do meu corpo e exibi-la pra Deus, porque só pra Ele me interessa fazê-lo. Se conseguisse seria uma santa enorme. (CB, p. 53)

Mircea Eliade, ao especificar o modo de existência do ser religioso no mundo, lembra-nos que:

Qualquer que seja o contexto histórico em que está imerso, o homo religiosus crê sempre, que existe uma realidade absoluta, o sagrado, que transcende este mundo, mas que se manifesta nele, por isso mesmo, o santifica e o faz real. Crê que a vida tem uma origem sagrada e que a existência humana atualiza todas as suas potencialidades na medida em que é religiosa, isto é, na medida em que participa da realidade.⁸

Violeta traz-nos o testemunho desse modo de ser religioso: ao invés de afastar a imagem divina, por ser impossível alcançá-la, ela busca a sua manifestação na unificação de seus amores, enquanto atualizações do divino amor:

Corpus, corpus, corpo, que desejo eu tenho de me chamar
Encarnação Vigo Viante, que palpitante amor eu sinto por Jesus,
que se confunde com Pedro, com o moço que me abraçou, com
Jonathan, Amiel, Eteloi Leh, e até Nélio, Nélio transfigurado, di-
zendo coisas bonitas: 'Encarnação é imprescindível o carinho físico
para a harmonia do espírito e a digestão da gordura'. (CB, p. 153-
4)

Em "A poesia, a salvação e a vida", de *O coração disparado*, Adélia Prado afirmaria, em linguagem de poema: "... sei que existe um grão de salvação / escondido nas coisas deste mundo" (CD, p. 89). Jonathan é, na sua poesia, elemento privilegiado na escrita dessa vivência do sagrado, através dos elementos da realidade, conforme as observações de Eliade. Daí declarar em "Não blasfemo":

.....
Não sei vos reproduzir como é a testa de Jonathan, mas
quando ele me toca é no seio de Deus que eu fico, um
seio que não me repele..

Assim,

Cumpro o desígnio da divina vontade:
seu queixo agora, Jonathan,
seu riso quase escarminho,
seu modo de não me ver.
Entalho a beleza de Deus.

(FP, p. 77)

em "Trindade":

.....
Jonathan que amo é divino,
Acho que é humano também.
(FP, p. 75)

ou em "O sacrifício":

Licor de romãs,
sangue invisível pulsando na presença Santíssima.
Eu canto muito alto:
Jonathan é Jesus.
(P, p. 64)

Se como vemos, em inúmeros momentos explicita-se a divinização do homem, em outros enfatiza-se, quer na narrativa, quer na poesia, a

humanização de Deus. Violeta pergunta: "O que seria de mim sem o Homem-Deus?" (CB, p. 27) ou mais detalhadamente:

Que seria de mim sem Jesus Cristo? Que seria de mim se Deus não fosse um homem que se pode tocar, crucificar, beijar, comer? O que seria de mim? Só tenho alívio quando me prostro: "Espírito de Deus, manda-me do céu um raio de Vossa Luz". Devo sofrer para que muitos á minha volta vejam? O que disse de Jonathán, o que provavelmente escreverei sobre ele vai se chamar Exercícios Espirituais. Tenho inveja das monjas mas quero viver no século. (CB, p. 132-3)

Muitas vezes Deus se faz tão próximo, que permite a Violeta inscrever na narrativa, por exemplo, assim:

O moço me abraçou e disse: 'estou mais perturbado'. Não há o que contar porque só aconteceu isto, foi como se Deus ordenasse: 'para, mundo'. E me pusesse no colo: 'descansa Violeta, descansa Violetinha, toma um gole de mel, dorme, sonha, minha orelha roçando a blusa de Deus, seu peito inexpugnável'. (CB, p. 77)

Por outro lado, o mesmo movimento de busca de identidade, na convivência com o divino, que marca a trajetória de Violeta, de *Os componentes da banda*, estende-se para Antonia, de *O homem da mão seca*. Ela possui vários apelidos (Primora, Antoninha, Toninha, Tônia, Felícia, Tunica) que apontam, ao mesmo tempo, para uma subjetividade múltipla e para uma crise de identidade. Esta lhe traz o sentimento de estar emparedada, a exigir-lhe um exercício de autoconhecimento: Nome é muito importante. Por isso pergunto a Deus quem é Ele e quem sou eu" (HMS, p. 80) embora saiba que "... querer entender é perigoso" (HMS, p. 12).

Comparando sua mania de filosofar com a simplicidade de Maria Edwiges, Antonia percebe que: "O mal está em querer compreender" (HMS, p. 142). Bastaria que se fizesse "a VONTADE DO PAI!" (HMS, p. 186) para que recobrasse a tranquilidade, para que atingisse, religiosamente, a salvação. E aí, o episódio bíblico do homem da mão seca, narrado pelos evangelistas Marcos, Mateus e Lucas tem importância fundamental. Assim como em *Os componentes da banda* dá-se a identificação do homem amado com Deus, sendo a experiência amorosa uma experiência divina:

'Achava-se ali um homem que tinha uma mão seca... Levanta-te e põe-te em pé aqui no meio... Ele se levantou, estende tua mão, lhe disse Jesus'. Estendia-a na direção de Thomaz, a mão mirrada e a recobrei perfeita como a outra, sã. O que se fora de mim não me

perdia, antes comigo mesma desposava-me, era um júbilo, eu salvava Thomaz, acolhendo o que me salvava, convertia-me no Salvador, lembrei Arlete, 'tem hora que Ele é eu' (HMS, p. 181).

Essa revelação permite a Antonia renascer e encontrar-se, pela integração dos vários eus, pela descoberta de sua dimensão divina e do caminho da santidade: dos páramos celestiais (designação bíblica para o lugar de moradia dos santos): Como se em meu próprio corpo toquei em Thomaz sem lhe pedir perdão, uma outra Antônia, a verdadeira, viajava com ele a Páramos. (HMS, p. 181).

Outro aspecto que nos permite surpreender a (*ex*)-*tensão* poética, o jogo entre "núcleos" e "retalhos", no conjunto da obra de Adélia Prado, é a consciência de que fazer literatura é, para ela, uma missão religiosa. Deus é a própria Poesia, sendo o poeta apenas transmissor de suas mensagens, um "servo" do Senhor, recriador de sua presença, por diferentes formas:

Poesia sois vós, ó Deus
Eu busco vos servir.
(TSC, p. 79)

E essa presença é tanto mais verdadeira, quanto mais concreta, tanto mais divina, quanto mais palpável:

.....
Sempre disse: a poesia é o rastro de Deus nas coisas
e cantava o rastro,
quando é aos pés que se deve adorar.
(P, p. 58)

Esse posicionamento é, em "As palavras e os nomes", assim ratificado:

.....
Escrever para mim é uma religião.
Os escritores são insuportáveis,
menos os sagrados,
os que terminam assim as suas falas:
"Oráculo do Senhor".
(FP, p. 33)

Em *Oráculos de maio*, pelo tom lírico-dramático de “O poeta ficou cansado”, constrói-se uma imagem antológica do atendimento pela escrita poética à vontade divina:

Ó Deus
me deixa trabalhar na cozinha,
nem vendedor nem escrivão,
me deixa fazer Teu pão.
Filha, diz-me o Senhor,
eu só como palavras.

(OM, p. 13)

Estendendo-se esse desejo poético de servir ao Senhor à narrativa, lê-se, na fala de Felipa:

Penetrai-me, ó Espírito Santo, agudíssima língua, endireita minha espinha, levantai meu queixo, falai-me com uma tal voz que mais tenha dela certeza que de minha própria pele: Felipa, você é uma artista, sua roça é aqui, pega seu caderno, seu lápis de boa ponta e capina sem preguiça, Felipa, de sol a sol, conta o que te conto. Serei feliz porque estarei liberta, mais ainda porque a roça não é minha, sou trabalhador alugado para patrão exigente, 'que colhe onde não plantou', ai de mim, os Evangelhos dão calafrios. (MF, p. 135-6)

Multiplicam-se na produção literária de Adélia Prado, as imagens com as quais trabalhamos aqui, acrescidas de uma sexualização e uma erotização da alma, que reforçam o seu particular relacionamento entre erotismo e religiosidade. Assim, mais uma vez, em sua poética, se abandonam posturas opressivas, já cristalizadas historicamente no mundo cristão, de separação entre os desejos da carne, que se devem repelir, porque considerados pecaminosos e os do espírito, a serem cultivados, por dignificarem a natureza humana. Vejamos um exemplo:

.....
Sei agora, a duras penas,
porque os santos levitam.
Sem o corpo a alma de um homem não goza.
Por isto Cristo sofreu no corpo a Sua paixão,
Adoro Cristo na Cruz.
Meu desejo é atômico,
Minha unha é como meu sexo.
Meu pé te deseja, meu nariz.
Meu espírito - que é o alento de Deus em mim - te deseja.

(P, p. 52)

Como podemos detectar, corpo e alma não se dissociam. Não há lugar, no discurso adeliانو, para impor-se a dicotomização e para a soberania das limitações repressoras. Nele se vivencia a alma do corpo e o corpo da alma e se localiza a sexualidade feminina em cada parte do corpo, não se limitando apenas aos genitais reprodutores; o desejo sendo sempre respaldado pela carnalidade da paixão de Cristo.

Essa erotização da alma, Violeta reconhece nos gestos mais prosaicos da vida, sempre fontes e motivos das grandes revelações:

Vou eu mesma fazer um creme de aveia para passar no rosto, pelo menos não vai dar bolha, aveia é doce e macia. Vou pedir a Deus um bom espírito. Se me concentrar bem, puxo do fundo de mim o meu espírito que se derramará sobre minha pele, olhos, cabelos. Vão se apaixonar por mim o músico, o poeta que até hoje não me deu confiança.. Derramar é deramare, deramare é aparar os ramos; pela primeira vez entendo esta palavra em seu primeiro sentido. (...) Derrama-te sobre mim, Senhor, faze-me santa reconhecível entre os meus, a que tem o filho, a agulha, o cosmético, o sofrimento que ninguém suspeita. (CB, p. 79)

Antonia diria em *O homem da mão seca*: “Da carne para o espírito. Até hoje fiz o inverso. O certo é: a carne primeiro” (HMS, p. 71).

Reconhecendo no eu feminino um “... bicho de corpo” (“Sensorial”, B., p. 21), quer na poesia, quer na narrativa, Adélia Prado nos traz uma positivação do erotismo, através do mesmo caminho utilizado para a sua negação no mundo judaico-cristão: o caminho da religião, enfatizando o que as instituições cristãs sempre se empenharam em ocultar: a santidade da transgressão erótica. Seu discurso erótico se diferencia, sobretudo, na escrita de autoria feminina das últimas décadas, no Brasil, por resultar da reapropriação destrutoradora dos elementos religiosos através dos quais se veicula a repressão, para com eles próprios, criar imagens de desrepressão e conscientização da mulher. E isso se dá, sobretudo, como procuramos demonstrar nos momentos selecionados de *(ex)ensão* poética, porque o erotismo adeliانو integra explicitamente dimensões do sagrado: pela ênfase na figuração do sacrifício de Cristo como uma experiência da carne, a nos expor o amor do corpo; pelo reconhecimento do desejo do corpo, como desejo divino; pela humanização de Deus e simultânea divinização do homem; pela cotidianidade e simplicidade poéticas do sexo, vinculado à santidade, pela sexualização e erotização da alma e pela consciência do fazer literário como uma missão religiosa.

Essas marcas do discurso adeliانو, integradoras entre o humano e o divino e entre o homem e a mulher, apontam para uma nova relação com o corpo e com o prazer, superadora de estratégias de sujeição patriarcal e de limitações deformadoras da moral sexual cristã.

NOTAS

- ¹ SOARES (1999) Passim.
- ² Em todas as citações de Adélia Prado, utilizaremos as edições relacionadas nas Referências bibliográficas, limitando-nos a indicar, após cada citação, os títulos das obras pelas iniciais das palavras principais e a página referida.
- ³ BATAILLE (1980), p. 60.
- ⁴ BORGES (1987), p. 30.
- ⁵ CAILLOS (1988), p. 97.
- ⁶ CAILLOS (1988), p. 95.
- ⁷ CAILLOS (1988), p. 95.
- ⁸ ELIADE (1973), p. 170.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. 2. ed. Trad. João Bénard da Costa. Lisboa: Moraes, 1980.
- BORGES, Adélia. A senhora medo. *Leia*, São Paulo, 102: 27-30, abr. 1987. (Entrevista com Adélia Prado)
- CAILLOS, Roger. *O homem e o sagrado*. Trad. Geminiano Cascais Franco. Lisboa: Ed. 70, 1988.
- ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. 2. ed. Madrid: Guadarrama, 1973.
- PRADO, Adélia. *Bagagem*. 4. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- . *O coração disparado*. 4. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- . *Terra de Santa Cruz*. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

- _____. *A faca no peito*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- _____. *O pelicano*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- _____. *Os componentes da banda*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *Cacos para um vitral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- _____. *O homem da mão seca*. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1994.
- _____. *Manuscritos de Felipa*. 4. ed. São Paulo: Siciliano, 1999.
- _____. *Oráculos de maio*. São Paulo: Siciliano, 1999.
- SOARES, Angélica. *A paixão emancipatória; vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.

A nova visão do feminino na poesia de Adélia Prado: o erotismo e o cotidiano

Joyce Carlson-Leavitt
Univ. of New México-USA

A crítica poética anglo-feminista recente dá conta de uma variedade de técnicas empregadas por poetas de língua inglesa através das quais estas “roubam”, e recuperam para si, a linguagem de que se apossou a cultura patriarcal (ocidental) muito tempo atrás. Quando enfim as mulheres puderam escrever com autenticidade, passaram a transformar imagens e mitos anteriormente negativos em expressões poéticas vigorosas de realce do caráter feminino. A poesia de Adélia Prado se assemelha, de forma marcante, a uma parcela da poesia descrita pela crítica poética feminista anglo-americana. Assim como as suas irmãs de expressão inglesa, ela desconstrói e reconstrói o mito da vida da mulher de tal maneira que os mitos tradicionais tornam-se positivos, potencializando imagens favoráveis ao universo feminino.

1 - Desconstrução de mitos (o erotismo)

Nos anos setenta, Adélia Prado surpreendeu o modelo literário vigente com uma manifestação poética singular, ao lançar mão da linguagem coloquial e de temática também ligada ao dia-a-dia. Esse recurso represen-

tou um ato de profunda poetização da vida rural no seu estado natal, Minas Gerais. São admiráveis, de modo particular, os seus poemas que retratam a vida das mulheres comuns da sua região. O seu profundo senso do sagrado impregnando a vida dá suporte à sua poesia e configura o seu tema dominante. Em razão da sua crença na base espiritual da vida, Adélia Prado imbuíu as atividades do cotidiano de uma dimensão transcendental.

A poesia de Adélia Prado não se limita a versos que tratam da transcendência espiritual. Por vezes, ela sacrifica essa transcendência em favor de um retrato realista que sugere as limitações inerentes à figura feminina, por meio do qual desconstrói os mitos patriarcais estabelecidos, principalmente os relacionados ao amor, ao casamento e ao papel prescrito para a mulher madura. Esses mitos impõem limites e cerceiam as emoções e as atividades femininas. Como parte deste projeto ela aceita abertamente a sexualidade feminina, uma sexualidade que inclui a dimensão espiritual.

Dois de seus poemas cujo tema central são as limitações peculiares à mulher intitulam-se “Os Tiranos” e “Endecha das Três Irmãs”. “Os Tiranos” descreve a superficialidade e a amargura de filhas descasadas que vivem à sombra de um pai tirano. A despeito de parecerem felizes enquanto fazem crochê e trocam idéias, as imagens da atitude possessiva de cada uma delas em relação aos materiais das suas tarefas específicas sugerem uma territorialidade restrita, que prepondera sobre elas. “A amargura recíproca” se acha de tal modo disseminada que elas nem mesmo assistem ao casamento da irmã, aparentemente com inveja da sua libertação - traição - daquela vida incompleta que levava num universo de restrições determinadas pela atitude ditatorial do pai. Quando lhes morre a mãe e já não têm a quem servir, as primas passarão a lutar abertamente com “ rosários, agulhas, maçanetas” - todos símbolos da domesticidade feminina. O poema faz supor que elas escolhem a servidão doméstica pressionadas pelo pai e em função do “equi-vocado orgulho, irado catolicismo”. Como acontece na poesia de Prado, em que muitos poemas são arrematados com uma epifania, as imagens finais aprofundam a descrição negativa unilateral até então das primas, o que se evidencia pela introdução de elementos positivos. O poema justapõe com clareza os elementos negativos e o reconhecimento de que o amor - mal-conduzido e mesmo cruel - se encontra por trás da ação dos indivíduos. (TSC, PR 257)

Em “ Endecha das Três Irmãs”, os versos de Prado retratam o vazio e o sofrimento inerentes ao modo de vida da mulher. Ela faz uso de formas

repetidas e asserções superficiais na sua recriação da conversação banal entre as três irmãs, uma "con-versação" composta por três solilóquios desprovida de comunicação. As repetições em conjunção com o título sugerem as litânias de uma vigília. Embora as irmãs lamentem a morte de seus pais, na verdade elas fazem a vigília em função da perda de uma vida com sentido, haja vista cada uma estar também "morrendo" a seu modo, isolada e oprimida irremediavelmente. A armadilha vazia dos seus afazeres domésticos - fazendo pastel, preparando a comida, cuidando do jardim, pon-do a roupa a secar - é enfatizada pela inclusão desses elementos nas lamentações e nas derradeiras lágrimas vertidas pelas irmãs. A imagem de fecho resume com vigor a solidão e o penar que refletem a posição das três: " Quando a chuva caiu ninguém ouviu os três choros / dentro da casa fechada" (B, PR 53).

"A Serenata" combina, em um poema irônico expressivo, diversos temas de Prado: limitações sexuais, ilusões românticas, desejos realísticos, sensibilidade natural e envelhecimento feminino. Prado, de forma inovadora, reenquadra a imagem típica da fêmea em eterno estado de espera que, a partir das " Cantigas de Amiga", anseia pelo amado ausente. Enquanto tais tipos são sempre mulheres ainda jovens, Prado torna a fêmea que espera uma personagem de idade mais avançada. A inversão surpreendente dessa imagem configura-se no contraste entre a mulher que envelhece fisicamente e as suas sensações sexuais supostamente joviais. Os anseios sexuais da mulher ainda jovem permanecem na mulher amadurecida à proporção em que a falante imagina a chegada de um amante e as possíveis reações dela ao fato. Sentindo com intensidade o conflito oriundo das proibições sociais, ela percebe que tem diante de si duas alternativas inaceitáveis. Ou desafia as conveções, sob a ameaça de ser chamada de "doida", abrindo a janela para receber o amado, ou aceita o seu papel santificado tradicional e fecha a janela. Ela põe termo ao poema com um questionamento que reflete o dilema eterno da mulher, com o agravante da idade da falante. A voz lírica indaga como ela, na condição de mulher mais madura, pode aceitar racionalmente esse amor e, uma vez que é a idade que a inibe em relação à aceitação, ela lamenta o processo de envelhecimento da mulher: "A lua, os gerânios e ele serão os mesmos / - só a mulher entre as coisas envelhece". (B, PR 82)

As atitudes revolucionárias de Prado sobre a sexualidade feminina se evidenciam ainda mais na sua poesia centrada no erotismo feminino em

geral. É aí que ela focaliza os sentimentos sexuais de todas as mulheres - das mais jovens às muito idosas.

Na poesia “A Maçã no Escuro” as lembranças da falante acerca das suas sensações orgásticas de “uma menina-crisálida”, sozinha em um armazém repleto de cereais, tornam-se uma descrição impressionante da sexualidade feminina nascente, com detalhes de um orgasmo feminino. A recordação dessas sensações evoca na falante lírica as suas próprias sensações orgásticas atuais. “A parte que em mim não pensa e vai da cintura aos pés / reage em vagas excêntricas, / vagas de doce quentura, / de um vulcão que fosse ameno, / que me põe inocente e ofertada pra olfato e dentes, / em carne de amor, a fruta”. (CD, PR 182-3.)

“Moça na Sua Cama” explora a sexualidade latente de uma adolescente e recorre a diversas imagens de excitação e prazer sexuais. Concomitantemente, a representação da sua mãe e da igreja na poesia sugerem ansões sociais relativas a esse deleite. O poema revela ainda uma tensão entre a jovem inocente que é acomodada na cama pela mãe, após as preces noturnas, e a fêmea jovem que, -pervertendo as expectativas dos seus protetores que a iriam salvaguardar da sua própria sexualidade - se imagina em busca de mancebos sequiosa de prazer. Na sua fantasia ela sente cardumes fervilhando-lhe a pele enquanto se toca: “os topázios me ardem donde mamãe não sabe”. A sua paixão inflamada inspira o zelo da mãe, medos (fundados nas lembranças da sua própria sexualidade brotando e os riscos daí decorrentes), e admoestações para que vá dormir. Nesse caso, porém, as fantasias sexuais são inofensivas já que a filha ironicamente lembra à mãe que o objeto de seus desejos imaginários não passa de um eunuco. (CD, PR 175-6)

Muitas vezes, na poesia de Prado, a sexualidade feminina generalizada direciona-se a pessoas específicas. Na maioria das vezes, o objeto dos desejos da poeta é o seu marido que é visto como o “salvador do meu corpo”. Ao agir assim, Prado cria alguns poemas que destacam a natureza puramente física da atração sexual. O exemplo mais forte dessa postura está contido em “Bairro”, em que a falante elimina todas as possibilidades de um relacionamento espiritual concomitante com o físico. Ela deliberadamente desmitifica amor e sexo de forma radical e inédita na poesia feminina brasileira. Conquanto o ente falante sinta forte atração física pelo moço que vê alimentando-se, o poema, com humor, torna claro que ela nem sequer gosta dele e que eles nada têm em comum. O desejo

dela é puramente lascivo. Apesar dos seus modos rudes, os seus quadris e o rosto sedutores fazem com que ela perca a cabeça e o desejo ardentemente. (CD, PR 78)

“Fatal” permuta o tema da atração de um mancebo por mulheres maduras pelo tema da força sexual feminina. Embora jovens e belos rapazes magoem a falante com a sua impertinência e ela pareça “uma atriz em decadência”, na verdade ela é “uma mulher com um radar poderoso”. Quando os moços a ignoram como se lhe dissessem para voltar ao seu pouso, ela afirma a si própria que eles não a interessam - apesar de serem belos como potros - pois ela sabe que no devido tempo, quer percebam ou não, “estão todos no meu bolso”. (B, PR 94)

“Sedução” descreve a força do poder sexual feminino com cenas violentas de impacto, atípicas em Prado. A sua composição de Musa parte radicalmente da visão tradicional (patriarcal) da musa como uma figura assexuada e vaporosa em vestes esvoaçantes e de gestos sedutores e suaves que inspiram o poeta que nela exulta. A Musa de Prado reverte esse modelo à proporção que a própria poesia se torna a poderosa sedutora que persegue e tortura a falante que tenta fugir e é quase estuprada com violência premente. A Musa torna-se a mulher carnal que na brutalidade da investida comporta-se ao mesmo tempo como um macho agressivo e como uma meretriz desavergonhada. Embora a violação possa ser considerada como estupro homossexual - uma imagem extraordinariamente ousada para uma poeta de Minas Gerais, com todo o apego ao conservadorismo e à tradição atribuído ao estado - o tema do poema não é o estupro em si, mas a inacreditável força da pressão poética. (B, PR 60)

“Lembrança de Maio” reforça a visão iconoclástica da sexualidade feminina tida como sagrada e espiritual. No poema, Prado consorcia a poesia e a sexualidade em um contexto religioso em que a falante regozija na sua sensualidade enquanto desfruta das suas reações sexuais relativas à missa; ela cria uma estranha combinação a partir do êxtase religioso, do carnal e do poético. Enquanto faz reverências diante do altar enfeitado, a sensação do “[seu] coração bate[endo] desamparado / onde [suas] pernas juntam” faz com que ela exclame com vivo entusiasmo: “É tão bom existir!” Imagens de primavera e de vida nova redimensionam as imagens tradicionais de ressurreição espiritual e renascimento natural conquanto Prado combina o espiritual e o físico em festivo peã em homenagem a sua “lembrança de

maio”: “Seivas, vergôntes, virgens, tépidos músculos / que sob as roupas rebelam-se”. Essa fusão do sexual, do espiritual e do poético é ressaltada nas imagens conclusivas do poema quando a voz lírica, ao ver as flores de papel e de cetim no altar e percebendo “o afrodisíaco / incensado ar de velas”, e ouvindo a “voz do padre abrasada” flutua no espaço conduzida pela “vertigem de altura e gozo”. Ela se torna “a santa sobre os abismos”, afirmando “eu nada objeto à voz do padre...lírica e poderosa”. (TSC, PR 255)

Considerando-se a atitude revolucionária de Prado em relação à sexualidade feminina, parece significativo ressaltar que ela finaliza os seus três trabalhos poéticos iniciais com um corte denominado “sagração”. O título indica que as experiências eróticas e as experiências da rotina diária são sagradas e que a poeta deseja salientar a dimensão do erótico e do cotidiano descritos nos seus poemas. Ambos os fatos são, com efeito, sagrados levando-se em conta que ambos são consagrados pelo relacionamento que mantêm com Deus.

II - Reconstrução de mitos (o cotidiano)

À medida que Adélia Prado desconstrói atitudes tradicionais, imagens e mitos, ela também reconstrói mitos femininos positivos em torno do cotidiano da mulher, anteriormente ignorados. Em boa parte da sua poesia ela permite que uma visão nostálgica do passado prepondere e, ao agir dessa maneira, possibilita que essa nostalgia forme a base para mitos poéticos recém-revividos. Ademais, nesses poemas nostálgicos a poeta utiliza-se de sutis pormenores retirados da vida de homens e mulheres comuns de tal modo que passam a adquirir sentidos que excedem a eles próprios, tornando-se ícones de uma mensagem poética mais profunda. O emprego de tais elementos em cada poema nostálgico reitera essa visão. Particularmente importante na recriação poética de um passado idílico são as imagens tradicionalmente associadas ao contexto da mulher - comida, roupa, casa e jardim. Através do utilização desses elementos ordinários na condição de ícones a poeta os transporta ao reino do mito. Eles sugerem sentidos que vão mais além da vida que ostentam individualmente.

“As Mortes Sucessivas” ilustra esse tipo de poesia. Enquanto a falante compara as suas reações de criança a três mortes na família, em diferentes fases de sua vida, ela usa diferentes imagens femininas na representação de seus sentimentos. Quando a irmã faleceu ela pode consolar-se rapidamente

pois tinha um vestido novo e arbustos no jardim onde poderia esconder-se - e existir. Quando a mãe morreu, a dor demorou mais a passar, intensificando-se pelo nova preocupação: o seu sentimento de nudez advindo dos seus seios expostos e da ausência do apoio materno nesse momento crucial. Na morte do pai, nem mesmo as lembranças da sua fala, gestos e últimas palavras no leito de morte puderam consolá-la. Somente depois vem o alívio com a confiança de adulto da falante na sua sexualidade feminina, cujo símbolo são os seus seios já totalmente desenvolvidos.

De um modo geral, Prado cria uma predisposição idílica cujo esteio são as minúncias relativas à vida dos seus pais. Em "Figurativa" a voz lírica captura a alegria intensa sentida na infância quando via a mãe e o pai cuidando das tarefas diárias, um sentimento tão vigoroso que se tornou "a opressão da alegria, o coração doendo, / como se triste fosse." Até a altura desse verso final, que descreve o doloroso contentamento relativo ao sentimento da falante, o poema fundamenta-se em um conjunto de imagens retiradas do cotidiano de seus pais. Detalhes da natureza complementam a imagem de uma família reunida durante uma refeição e cuidando dos afazeres domésticos. Por fim, o título do poema "Figurativa" reforça a tese de que os fatos triviais do dia-a-dia representam um sentido espiritual mais profundo subjacente aos próprios detalhes superficiais. (B, PR 128)

Em "A Poesia, a Salvação e a Vida II" "as conexões entre poesia e sonhos, sonhos e vida encontram-se centradas nas reminiscências de seu pai. Mais relevante ao coração do poema é a sua justaposição do intangível com o tangível, do celestial com o secular. A falante associa os seus sonhos com a sua arte, as sensações intangíveis de fantasia com o fato tangível do "som de certas palavras agrupadas, / em coisas que dentro de mim / refulgiam como ouro". Esses elementos dourados não são tão tangíveis como parecem, uma vez que são recordações que cintilam dentro dela e não objetos reais; não obstante, ao mesmo tempo, lembranças de particularidades concretas da vida de seu pai a redimem e a fortalecem. A falante "sob o poder" dessas coisas tangíveis e intangíveis - seus sonhos, arte e lembranças - tece com elas uma roupa com a qual se cobre. (CD, PR 217)

Em poemas como "Fotografia" ela revela cenas da infelicidade e das limitações da sua genitora. É aí que ela compõe a imagem realística de uma mulher que labutava arduamente no lar cuidando da família. Por ter sido criada sob "uma doutrina dura" que a tolhia de expressar os seus sentimentos, restava a sua mãe demonstrar afeição à família através de outros meios

que não a comunicação verbal direta. A fotografia formal em que aparece trajando um vestido preto de gola alta revela tanto a rigidez imposta socialmente como os anseios do seu subconsciente. O seu rosto impassível em função do “temor de Deus” ainda revela uma luz, que brilha com “um desejo de beleza” que “uma doutrina dura” a obrigou a confinar na face. O seu retrato “seria ... triste / se não visse em seus olhos um jardim. / Não daqui. Mas jardim”. (CD, PR 230)

Em “O Vestido” as roupas são a imagem feminina que une passado e presente; elas tornam o passado atemporal, além das limitações usuais do tempo. A falante veste o seu velho “vestido de amante”, preservado no seu armário e na sua memória, para protegê-la da devastação causada pelo tempo. Inicialmente, a voz lírica protege o seu vestido de seda (que ela usou com tanta paixão) da ação do tempo e das traças. Enquanto a falante que vai envelhecendo o acaricia, as sensações táteis e olfativas estimulam de tal modo a sua memória que ela se imagina preservada dentro dele “meu cheiro...meu sonho, meu corpo ido”. Por sinestesia, as lembranças agradáveis dos amores de adolescência retidos se tornam voláteis (como o odor do seu corpo) quando, pelo toque e pelo cheiro, ela é transportada ao passado, esquecendo-se momentaneamente do sonho e do corpo cobrados pelo tempo. Por fim, a imagem inicial da conservação da velha roupa é substituída no final pela imagem do vestido, protegendo-a da ação do tempo e das traças. (B, PR 106)

“Fala das Coisas”, um poema que sublinha “a mensagem secreta, / o inefável sentido de existir” encontrados nos pequenos detalhes da vida, descreve o forte efeito benéfico que se verifica na falante resultante da presença dessas pormenores e de acontecimentos que ocorrem na vida dos vizinhos e familiares. Tais detalhes fazem o seu corpo de mulher idosa desajar “salmodiar... Ter um menino e tece / faz tachos de doce e borda, / tapa com buchas de pano / as frestas da janela e canta / em meio de tanta dor” - uma lista virtual de imagens femininas de comida, roupas, tecelagem, bordado, costura, casa e crianças identificadas como elementos que exaltam a vida e a arte pelas poetisas que enaltecem as experiências do universo feminino. (CD, PR 195,6)

“Epifania” enfatiza o modo pelo qual os gestos, as declarações e os lugares-comuns provocam uma materialização da memória e, assim, ativam um momento súbito de revelação, uma epifania. Retratos femininos de gestos e exclamações, de comida sendo servida e do choro de uma crian-

ça servem ao propósito de unificar o passado e o presente e conferem sentido à própria vida atual. Os gestos de uma tia e a sua fala fazem a falante notar imediatamente o elo entre o presente e o passado, o efeito imorredouro das lembranças das minúncias da vida diária do passado sobre o presente. No momento da sua epifania a falante exclama: "De repente acontece o tempo se mostrando, /espesso como antes se podia fendê-lo aos oito anos". (B, PR 104)

Em "Clareira" Prado expande a sua visão atingindo uma transcendência mais metafísica. No poema, a falante torna idílica uma visita dominical ao mundo dos "compadres" e seus filhos. Os aspectos metafísicos do poema configuram-se nas suas indagações e comentários em torno da cena. O verso inicial "Seria tão bom, como já foi", se a visita tivesse de ser repetida, sugere uma atemporalidade dos acontecimentos com base na inventiva poética. Mais além, ela quer saber se urdiu a cena ou se ela realmente teria ocorrido. Além disso, respondendo a si própria, declara que embora goste de metafísica - a mesma metafísica que pode conduzir a sua invenção da cena - ela somente a tolera se puder retornar à concretude da vida normal. Ela precisa retomar as suas atividades tipicamente femininas como bordar e falar sobre os assuntos reais da cidade para se sentir com os pés no chão. Ademais, como ela fala de forma humorística e moderada sobre as missões (poética e outras), a voz lírica lembra ao leitor que a vida é passageira e deve ser aproveitada, e não desperdiçada em especulações vazias de sentido. Não obstante, de forma eloquente - e com ironia - a voz lírica afirma que como "o destino do mundo depende do meu palpite", ela precisa, mais do que nunca, dos seus "compadres", sua comunidade, para trazer-lhe "[a] molécula de sanidade" que lhe permita a "sobrevivência". (B, PR 35). Assim, para a voz lírica - e para Adélia Prado - a vida diária e os afazeres femininos tanto a salvam - assim como a outras mulheres - da metafísica como representam a fonte de suas próprias metafísicas. É a vida diária das tardes dominicais na cidade que redimem a vida e a fazem transcendental.

Por fim, ao apresentar este conceito crucial Prado recorre a imagens femininas na reconstrução de mitos femininos revelando o valor das "pequenas" e "ordinárias" coisas domésticas de "domínio feminino", atribuindo-lhes um aspecto valorativo antes invisível. Ao mesmo tempo, ela emprega essas mesmas imagens para desconstruir os mitos patriarcais tradicionais que restringem e aviltam os sentimentos e a faina feminina. Assim

sendo, Adélia Prado usa imagens como signos, quer em relação à crítica inevitável da condição da mulher no patriarcalismo, quer na liberação e na auto-estima da mulher no momento em que ela adquire condições de recuperar e conceber os seus próprios mitos, cuja ação confere ênfase à vida muito mais do que a degrada para compor a sua própria visão das coisas meritórias do mundo, e para apreciar o valor das atividades femininas que, pelo seu caráter universal, indicam que são o caminho de retorno à essência da existência humana.

Traduzido do inglês por Marcus V.F. Dodt, UFCE-Fortaleza

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Prado, Adélia. *Bagagem*. Rio de Janeiro: Imago, 1979.
———. *O Coração Disparando*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.
———. *Poesia Reunida*. 2nd. ed. São Paulo: Siciliano, 1992.
———. *Terra de Santa Cruz*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

Estados do feminino na escritura de Adélia Prado: construção e dissolução das identidades encenadas¹

Laéria B. Fontenele
UFC

Ao traçar o percurso da identidade feminina na ficção do Ocidente, Heinich (1998) assinala que os estados do feminino assumem um percurso hierárquico de estados socialmente legitimados, a partir da simbologia dos lugares quanto à prática ou não do sexo. Um exemplo disso seria a forma como a literatura romanesca expõe o estado de solteira. Associado, principalmente, à condição de virgem e ao ideal de pureza, a sua sexualidade comparece, apenas, como uma contingência biológica; portanto, uma potência a ser assumida somente como mulher casada, - institucionalizada, agora, como sexuada. A relação entre a sexualidade e o feminino estaria, nesse percurso, marcada pela lógica do sacrifício. Os estados de casada, de traída, de viúva, de velha, seriam todos, de modo geral, figurados a partir da ambivalência com que se marca a sua sexualidade.

A literatura de Adélia Prado afasta-se de qualquer das palavras de ordem que reproduzem esses percursos, quer por sua legitimação ou contestação. Nesse sentido, as palavras de Deleuze e Parnet (1998:56): “bem

diferentes são os devires contidos na escritura quando ela não se alia a palavras de ordem estabelecidas, mas traça linhas de fuga” - aplicam-se, perfeitamente, ao modo como os estados do feminino são por ela encenados: o de serem submetidos ao jogo de uma conquista e uma perda de identidade, mostrando, com isso, o movimento do seu devir.

Ao longo de sua trajetória literária, observa-se que a demarcação feminina de sua voz funciona menos como intencionalidade de encontrar minorias do que pela possibilidade de afastar-se de uma forma oficial de escrita, reeditando o código literário por meio da construção de sua autoria. Essa demarcação traça linhas de fuga, na medida em que, a partir dela, não mais se faz necessária à voz literária a reafirmação de uma identidade como tarefa literária.

Por isso, é possível que a exposição dos estados do feminino seja acompanhada, ao mesmo tempo, pela sua produção e desfiguração. Uma identidade reconhecida, sonhada, dissolvida pelos poderes da escritura, é um estado recorrente em Adélia Prado. Esse movimento se realiza em direção à meta de atingir a mais completa dissolução; o qual pode ser observado em relação a todos estados identitários que intermedeiam o nascimento e a morte do ser adiliano. A lógica dessa dissolução, desse apagar-se desejado, é fundamental para a compreensão de como a escritora recusa todas as máscaras com as quais poderia revestir o seu dizer.

O tom eminentemente confessional do seu modo de elocução, ao concentrar-se no íntimo, possibilita a revelação dos segredos desse percurso identitário, expondo a todos o modo como as determinações de que é condição são significadas. Para isso, é precípuo verificar-lhe o percurso tanto na poesia quanto na prosa, onde se evidenciam os seus elementos estruturantes e os seus núcleos discursivos pela própria repetição com que se constroem. Em seu discurso poético, o estado de solteira, casada, viúva, traída, velha, dentre outros, obedece à lógica da desfiguração do rosto. Tomaremos, o estado de velhice para ilustrar a questão.

A exposição do estado de velhice, como o momento em que a mulher vê-se despida dos encantos da juventude, é um tema abordado por todas as personagens da ficção de Adélia Prado, como também pelo eu-lírico. O problema da idade, como um tabu feminino, algo a ser velado, (comum à nossa cultura de culto à aparência) é enunciado explicitamente pela narrativa.

A idade de quarenta anos é representada como o início desse estado, por sua condição de excessiva, consoante o afirma a protagonista de *Solte os cachorros*: “Quarenta anos é demais para uma mulher. Prefiro quarenta e dois”. (Prado, 1991 b: 9) Tal forma de demarcação e significação da velhice instaura, ao contrário do que insinua parecer, nesse estado, a condição de permanecer atada à vida, apesar da velhice sugerir uma maior, e grave, aproximação da morte.

Não querer o que é perda irremediável, a juventude, o a menos da idade, (culturalmente tão difundido como desejo feminino de preservar o seu valor de ornamento quer pela negação da idade, quer pela sua ocultação por meio de recursos cosméticos ou plásticos) e tomá-lo como “demais” é, nesse contexto, a recusa do peso da marca cultural dos quarenta anos e da estagnação no já vivido. É, ainda, a conquista da liberdade do excesso - 40 e 2 - capaz de dissolver o seu peso e de demarcar-lhe como já perdido. Por isso, sua voz lírica representa essa idade por meio da circularidade do mesmo (20+20) e deseja o seu além, o seu tempo de fome, conforme o poema “Tempo”:

A mim que desde a infância venho vindo
como se o meu destino
fosse o exato destino de uma estrela
apelam incríveis coisas:
pintar as unhas, descobrir a nuca,
piscar os olhos, beber.
Tomo o nome de Deus num vão.
Descobri que a seu tempo
vão me chorar e esquecer.
Vinte anos mais vinte é o que tenho,
mulher ocidental que se fosse homem
amaria chamar-se Eliud Jonathan.
Nesse exato momento do dia vinte de julho
de mil novecentos e setenta e seis,
o céu é bruma, está frio, estou feia,
acabo de receber um beijo pelo correio.
Quarenta anos: não quero faca nem queijo.
Quero a fome. (Prado, 1991 a: 155)

A estética da velhice é delineada como a queda da estrela, a queda da beleza. Tornar-se feia e reconhecer o estranho de figurar uma idade que não tem é o núcleo da problematização desse estado identitário em Adélia Prado. Nesse processo de dar uma forma à velhice, impõem-se, como cerne do

seu irremediável, as limitações físicas: o decréscimo da sensibilidade ao frio, a diminuição da flexibilidade corporal, as doenças etc, - tudo o que não comporta máscaras.

Esteticamente delineados, o feio e o limitado encontram outros pontos de fuga; dentre eles, o renascimento; assim, velhice é “Páscoa”:

Velhice
 é um modo de sentir frio que me assalta
 e uma certa acidez.
 O modo de um cachorro enrodilhar-se
 quando a casa se apaga e as pessoas se deitam.
 Divido o dia em três partes:
 a primeira para olhar retratos,
 a segunda para olhar espelhos,
 a última e maior delas, pra chorar.
 Eu, que fui loura e lírica,
 não estou pictural.
 Peço a Deus,
 em socorro da minha fraqueza,
 abrevie esses dias e me conceda um rosto
 de velha mãe cansada, de avó boa,
 não me importo. Aspiro mesmo
 com impaciência e dor.
 Porque sempre há quem diga
 no meio da minha alegria:
 ‘põe o agasalho’
 ‘tens coragem?’
 ‘por que não vais de óculos?’
 Mesmo rosa sequíssima e seu perfume de pó,
 quero o que desse modo é doce,
 o que de mim diga: assim é.
 Pra eu parar de tremer e posar pra um retrato,
 ganhar uma poesia em pergaminho. (Prado, 1991 a 29)

A simbologia religiosa do termo “Páscoa” - associada à dimensão profana da corporeidade feminina - reinscreve o tempo especular da constituição da imagem corporal, os tempos sucessivos de sua sexuação (que também é morte) e o que a materialidade da vida descobre, deixando comparecer o corpo feio e assexuado, que transforma a imagem “loura e lírica” naquele retrato nomeado pela personagem de *Solte os Cachorros*: “um fóssil autêntico de minha vida pregressa”. (Prado, 1991 b:78)

A percepção de que o peso cultural da velhice recai, principalmente, sobre a mulher (pois dela é exigido ser semblante) é, também, a de que “só

a mulher entre as coisas envelhece” (Prado, 1991 a: 82) ; ou seja, sua condição objetal vai marcá-la profundamente na subjetivação desse estado.

As duas formas, apresentadas para essa vivência, são a da sua recusa - pelo cultivo da estética da juventude - ou pela construção da estética da velhice e do poder atemporal do desejo. Apreendam-se, por exemplo, as reflexões da personagem Antônia:

Hoje estou velha e feia. Carmita começou a fazer ginástica. Fiquei desanimada por ela. Não acredito em ginástica, nem em regimes ou cremes. Se soubesse que o Teo ia aparecer, em poucas horas ficava jovem e ágil, porque ele é a minha ginástica, meu regime secreto, meu elixir da eterna juventude. (Prado, 1994: 59)

Afirma, ainda, acerca da estética particular, inerente a esse modo:

Eu quero ganhar na loteria mas não quero oprimir ninguém. Pra mim quero só um colar de pérolas verdadeiras, penso na friagem delas no meu pescoço, e me faz bem. Amarflis tem um, mas é de pérolas de granja. Já sei que não é pecado eu querer, mulher mais velha fica linda com pérolas verdadeiras, é como uma ação de graças. (Prado, 1994: 101)

No crono-topo adeliانو, o tempo dimensiona-se pela eternidade; a velhice, enquanto consequência de seu fluxo, constitui-se num estado que, sendo futuro, abriga a juventude e a infância, - mecanismo que requer a força do desejo e o poder da memória.

Quanto a isso, leiam-se alguns versos de *A bela adormecida*:

Estou alegre e o motivo
beira secretamente à humilhação,
porque aos 50 anos
não posso mais fazer curso de dança,
aprender a nadar como se deve.

[...]

O pai está vivo e tosse,
a mãe pragueja sem raiva na cozinha.
Assim que escurecer vou namorar.

Que mundo ordenado e bom!

[...]

A cada ano mais.

Sob juramento lhes digo:

tenho 18 anos. Incompletos. (Prado, 1991a: 322)

A voz lírica atesta a alegria dos “50 anos” por, exatamente, encontrar-se livre do peso da juventude e de suas demandas, eternizando, apenas,

a sua essência; por isso, decreta ter, “cada ano mais”, “18 anos”. E, finalmente, frisa: “Incompletos”.

A exposição do feio, do repulsivo, do fático da velhice é o procedimento estético que pode ser tomado como um invariante da escritura de Adélia Prado. Obedece à sua lógica da desfiguração, alterando, em última análise, até mesmo o estado de morte, cuja materialidade e caráter irrefutável transformam-se em ficção; - o que, por exemplo, encontra anunciado pela personagem Felipa:

A morte era real, não dava medo como agora que virou ficção, oráculo, palavra, que virou deus. Certamente nos acomete a todas este arrepio, este fundo no plexo quando os peitos secam, o útero dorme e uma fadiga de que nem nos damos conta provoca os que nos rodeiam: você está com muito má postura, o que é isto? Sabemos do que se trata: chegou o futuro. É aqui, nesta esplanada deserta, com três edificações escondidas como casamatas, uma igreja, uma empresa de turismo, uma clínica de repouso. Você sobe a um promontório onde a areia é mais firme e olha em volta o deserto. Não mudou nada em sua alma, contínua de infinitos desejos. (Prado, 1999 b: 84)

Observa-se, em síntese, que a dissolução das identidades encenadas na literatura de Adélia Prado assinala a recusa das situações objetivadas, normalmente figuradas como alojadas no cotidiano feminino. Por se mostrarem em suas fraturas, essas situações integram os espaços do silêncio e do indizível, tornando-se suscetíveis da singularidade e do movimento do devir.

NOTA

¹ Esse estudo constitui-se de um fragmento de nossa tese de doutorado em Sociologia cujo tema foi “O Discurso Feminino na Escritura de Adélia Prado”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

DELEUZE, Giles, PARNET, Claire. *Diálogo*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

HEINICH, Nathalie. *Estados da mulher. A identidade feminina na ficção ocidental*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991. a.

———. *Solte os cachorros*. São Paulo: Siciliano, 1991. b.

———. *O homem da mão seca*. São Paulo: Siciliano, 1994.

———. *Manuscritos de Felipa*. São Paulo: Siciliano, 1999. b.

A via-láctea da palavra: Adélia Prado e Cora Coralina

Maria José Somerlate Barbosa
Univ. of Iowa - USA

"Eu tenho a via-crucis e a via-láctea."

Adélia Prado

Aproximados pela geografia e pela história, forjados pelos traços das entradas e bandeiras, pelas marcas da mineração e da escravidão negra, Minas e Goiás se definem pelo sotaque lingüístico e cultural semelhante, pelo gosto de contar "caso", pela tradição familiar e pelo conservadorismo das suas cidades interioranas. Esses assuntos fazem parte do material temático de Adélia Prado e Cora Coralina,¹ escritoras que também podem ser comparadas pela irreverência e ousadia da escrita e da vida. Ambas nasceram e cresceram no interior, comprazem-se em descrever a experiência do meio rural, ambientes semi-rurais, cidades pequenas e as suas vivências de mãe e esposa. Dedicaram-se à literatura quando os filhos já estavam crescidos (Adélia tinha 40 anos de idade e Coralina 76 quando publicaram os seus primeiros livros). Receberam a bênção de Carlos Drummond de Andrade que desempenhou um papel importante na atenção que a mídia e os críticos literários lhes dedicaram.²

Discutindo o seu “lançamento” em 1976, Adélia menciona a influência que Drummond teve (auxiliado por Affonso Romano de Sant’Anna) para que ela fosse conhecida no cenário nacional. No seu primeiro livro de poemas (*Bagagem*), num jogo de admiração e censura, respeito e crítica, Adélia faz a sua homenagem e admoestação ao grande poeta. A sua ir/reverência a Drummond se manifesta no poema “Com licença poética” em que lhe parafraseia e parodia o “Poema de sete faces.” O “anjo torto” de Drummond passa a ser o “anjo esbelto” que rejeita a tradição patriarcal: “Vai ser coxo na vida é maldição pra homem. / Mulher é desdobrável. Eu sou”³.

Coralina também foi aplaudida pelo poeta. Em 27 de dezembro de 1980, Drummond publica uma crônica no *Jornal do Brasil* exaltando a beleza da sua escrita: “Admiro e amo você como a alguém que vive em estado de graça com a sua poesia. Seu livro é um encanto, seu verso é água corrente, seu lirismo tem a força e a delicadeza das coisas naturais⁴. Ele associou o nome “Cora” a coral, relacionando a origem da palavra a coisas marinhas. Ela aceitou o elogio, mas fez a correção: “E quem foi que disse que Cora Coralina é marinho? Cora de coração. Coralina de cor vermelha. Cora Coralina é coração vermelho”⁵.

O exercício da escrita de Coralina traz a paixão da sua juventude e a maturidade dos seus anos mais avançados num lirismo que é tão singelo mas tão marcante quanto os lugares e as pessoas que aparecem nos seus textos. Coralina remete o leitor a um tempo e espaço em que, citando a própria autora “não havia injeções, ninguém falava em hormônios, as glândulas internas eram mistérios não aprofundados e o alfabeto das vitaminas não tinha quem o soletrasse”⁶. É nesse tempo-espaço que Coralina vivencia discriminações familiares, sofre desamparos e perdas, conhece o amor, rebelava-se contra a moralidade da sua família e escandaliza a sua cidade ao fugir para São Paulo com um homem casado (futuro marido e pai de seus seis filhos).

Ela nunca sucumbiu diante das dificuldades e das perdas. Valendo-se da sua destreza e tino comercial, trabalhava incansavelmente. Plantou roças de milho e roseirais, fez doces e vendeu enciclopédia para a editora José Olympio (que mais tarde publicou o seu primeiro livro). Comprazia-se em fazer caridades (chegou a dirigir um asilo para velhos em Jaboticabal) e renovava sempre os seus esforços, adaptando-se bem a novas situações (muitas mudanças de cidades, vários empregos e negócios, morte do mari-

do Cantídio e do filho Enéias). Como os seus textos revelam, a alegria de viver, a coragem e a fé inquebrantável sempre moveram Coralina que, incansavelmente, redirecionou suas energias, tanto no campo profissional como na vida pessoal. Se a escrita de Coralina apresenta traços mais conservadores que a de Adélia, na vida real ela questionou a autoridade familiar, os rígidos padrões sócio-culturais da cidade de Goiás Velho para cumprir os desígnios da sua vontade. Desafiou também aqueles (inclusive o marido) que acreditavam que mulher tem outros afazeres mais importantes que dedicar-se à literatura.

Conquanto que a escrita de Coralina não se insira no gênero da autobiografia, no sentido exato do termo, contém material em que prepondera o ensejo biográfico e memorialista. A sua prosa e poesia constituem o que se poderia chamar de uma crônica memorialista. As suas histórias definem um perfil bucólico e telúrico, contando a sua própria história pessoal que se torna retratos, recortes e relatos dos lugares onde viveu. As suas narrativas se desenvolvem com uma certa dose de lirismo, sem muitas surpresas vocabulares, o registro circunstancial e direto, as personagens retiradas da memória, apresentando um ritmo narrativo mais direto e menos fragmentado que os textos de Adélia. Talvez seja para enfatizar essa oralidade da forma que Coralina tenha entitulado o seu segundo livro de poemas de *Meu livro de cordel* e o seu último livro de prosa de *Estórias da casa velha da ponte*.⁷

Como a escrita de Coralina, a poesia e prosa de Adélia descrevem e refletem um desdobramento pessoal e feminino que, no seu caso, se traduz em mãe de cinco filhos, esposa apaixonada, católica devota, ex-professora e escritora de renome. De cunho memorialista, os textos dela se inserem no contexto do presente e do passado, como já afirmara a voz narrativa de *Solte os cachorros*: “quando olho para trás enxergo as demasias, sei o porquê de cada cicatriz da minha alma circuncidada” (47). Nas crônicas/depoimentos/relatos pessoais e autobiográficos de Adélia, o eu lírico extrai a circunstância viva da reflexão e, nos dos momentos mais triviais, mostra a sua perplexidade diante do manancial inesgotável da criação.

No entanto, Adélia não gosta de rotular a sua prosa de “crônica”, talvez porque queira distanciá-la do gênero popular e moderno. Como Coralina que se considerava “contadora de histórias sem h” porque não se acredita uma “historiadora nem memorialista,” mas apenas uma perpetuadora de histórias do cotidiano,⁸ Adélia recusa qualquer rótulo e/ou

definição para a sua escrita. As suas narrativas polifônicas entremeiam crônica, conto, memórias e diário. Seus textos proseados são feitos de “poéticas” como definidas pela personagem Antônia do livro *O homem da mão seca*: “Gosto de escrever poéticas. Nelas se fala o mesmo que nos outros escritos, mas de modo perfeito, e com balanço! (...) A diferença entre poéticas e as escritas comuns é a radiação”⁹.

Adélia descreve Divinópolis como uma banda que, mesmo desafiando no burlesco de certas situações diárias, consegue compor profundos momentos líricos. Toda a sua família (pai, mãe, parentes, marido e cinco filhos), amigos, conhecidos, e o mundo picotado do interior de Minas se fazem presentes nas dores e euforias que povoam os seus textos. Ao retratar a sua coletividade, tudo se torna material poético. Em *O homem da mão seca*, essa forma de autobiografia ficcionalizada reflete pontos importantes da sua prosa/poesia anterior. Mesclando uma forma de diário com confissões pessoais, Antônia/Adélia discute o ter ficado “órfã mocinha,” seus “30 anos de casamento,” o seu apego aos filhos, visitas ao seu analista, os seus medos vários, inclusive o despreparo para a menopausa, o pavor da velhice e da feiúra, e as experiências aterrorizantes de ir ao dentista e viajar de avião.

Como Coralina, desde muito cedo, Adélia se deleita em ler e escrever. Durante a sua infância e juventude, num ambiente de escassez, ela recorre a todo e qualquer livro que consegue encontrar ou tomar emprestado para se comprazer com a palavra escrita¹⁰. Como Coralina, Adélia também conheceu o amor de uma forma duradoura e gratificante (o seu marido Zé é matéria poética de muitos dos seus textos). Essa experiência carnal/espiritual marca a sua prosa/poesia alinhavando uma profunda sensualidade, erotismo e prazer físico com a busca mística do sagrado e da salvação.

Nota-se na escrita de Adélia arroubos da paixão em que mulheres não cabem apenas nos papéis de mães, esposas, beatas e parideiras. Elas também são fêmeas, orgulhosas do seu corpo, das sua sensualidade, das suas vontades, conscientes dos seus des/afetos, direitos e prerrogativas. As personagens femininas de Adélia são mulheres nos tanques de roupa, jovens, casadas, descasadas, viúvas “que acham o sexo agradável condição para a normal alegria de amarrar uma tira no cabelo e varrer a casa de manhã”¹¹. São mulheres que vivem a “almoxarifar,” questionando as leis patriarcais, pois sabem que num mundo regido por padrões autoritários e viris, “Ser mulher ainda dificulta muito as coisas. Muita gente boa ainda

pensa, em pleno século quase vinte e um, que mulher é só seu oco”¹². As suas personagens revelam um espírito inquieto, apaixonado e apaixonante, desdobrando-se numa “inquirição sertaneja”¹³.

Como nos textos de Adélia, as personagens de Coralina são, na sua maioria, mulheres do povo (caboclas velhas, lavadeiras, cozinheiras, roceiras e prostitutas). Coralina canta também crianças marginalizadas, animais, vegetais, becos antigos, muros e flores, casas e esquinas. Ela os usa para registrar o passado, o presente, as tradições e o folclore da sua terra. A “crônica estoriada”¹⁴ de Coralina remete o leitor a becos e esquinas de Goiás, a seus registros regionais através da linguagem, das imagens poéticas cuidadosamente elaboradas e da qualidade artesanal dos seus versos. Coralina explica a sua necessidade de escrever sobre esses assuntos pois acredita que alguém deve recontar as histórias do passado para as novas gerações como uma maneira de transferir “as lendas, tradições, sociologia e folclore de nossa terra”¹⁵.

Os lugares que Adélia e Coralina descrevem tornam-se matéria prima e personagens coletivas de seus textos. Dir-se-ia que Adélia e Carolina escrevem uma crônica/história sorradeira e disseminada, em que a “arraia miúda” com seus “enredos pessoais” e sua voz repartida se torna personagem principal.¹⁶ Elas apresentam a vida das comunidades em que vivem numa visão, paradoxalmente, multifacetada e coesa ou como a própria Adélia define seus escritos: “cacos para um vitral”¹⁷. Essas duas autoras transformam os seus textos em um espelho da sua realidade e do seu tempo. Essa qualidade especular da sua literatura não é uma característica narcisística pois descreve uma auto-análise que segue o paradigma de refração e reflexão e que se projeta através e além dos limites do texto.

Tanto na escrita de Adélia como na de Coralina, descortina-se o hino à camaradagem e ao companheirismo e canta-se o bucólico louvor à terra e à raízes. Em comunhão com as coisas e as pessoas humildes que fazem o seu dia-a-dia, elas prescrutam e apalpam os sentimentos e a realidade cotidianos do seu tempo/espço. Conquanto também fundada na conversa de compadres e comadres e nos afazeres diários, a escrita de Adélia difere da de Coralina pelo seu estilo prismático e multifacetado.

Enquanto as narrativas de Carolina revolvem ao redor de fatos e acontecimentos, o leitor conhece mais a fundo os pensamentos, sentimentos e reflexões das personagens nos textos de Adélia. O fluxo de consciência

dos personagens não aparece nos textos como viagem interior, solitária e desbravadora. As palavras jorram numa avalanche de associações em que o mundo de fora, fluindo e confluindo, se materializa num processo fenomenológico em que palavra puxa palavra. O veio poético registra a alta carga emotiva da perplexidade diante da vida simples e do prazer inesgotável de poetizar pessoas, lugares e fatos.

Na literatura de Adélia o lirismo acentuado pela reflexão vai proseando o cotidiano, registrando flagrantes diários e domésticos, sensações e sentimentos aparentemente incongruentes. Nesse jogo lúdico, Adélia mistura os relatos mais simples às reflexões mais ousadas, retratando uma Minas Gerais ao mesmo tempo de uma poética de colarinho abotoado, mística e contrita e uma outra de perna aberta, irreverente e sensual.

Affonso Romano de Sant'Anna afirmara que a poesia de Adélia, como a prosa de Guimarães Rosa, vem do sertão,¹⁸ comparação que ela também se compraz em estabelecer. Ela acredita que há um ensimesmamento, uma inquirição permanente, e uma qualidade metafísica tanto na obra dele quanto na dela.¹⁹ Esse respeito, admiração e louvor a Guimarães Rosa é confirmado em *Solte os Cachorros*, quando a voz narrativa menciona: "No livro mais lindo que já vi escrito por mão de homem um riobaldo segue dizendo: 'podia ser tudo no mundo uma função só de religião, essas coisas em solene, grave, os cantos'"²⁰.

A oralidade da literatura, as confissões, as estórias roceiras fincadas no chão e contadas sem pressa também delineiam o sertão de Adélia e Coralina que não irrompe com uma força épica, massiça e dura dos "grandes" sertões e veredas. Nos textos de Adélia e Coralina, o sertão resgata a marca do passado e do presente, através da conversa nas vendas, nas esquinas e nos fundos de quintais. São casos de pé-de-fogão e de pé-de-orelha. O sertão é feito de diminutivos e experimentado na sua singeleza. Como Adélia já explicou, o seu sertão é "a experiência olfativa de mato, e de resina, e de frutinha, e de passarinzinho, e de bichinho, e de formiguinha. (. . .) É a experiência do serrado, do matinho ralo"²¹.

Elas proseiam uma crônica prismática do cotidiano em que o sertão não funciona como um cataclismo e não fala de grandes derrotas ou de convulsão nacional a nível épico. O sertão não se torna um palco onde Deus e o Diabo lutam corpo a corpo, em que nunca se sabe ao certo se "a hora e a vez" é a triangulação do divino ou o Diabo tripartido. O sertão delas é feito das pequenas derrocadas que constituem o dia-a-dia das pesso-

as do interior de Minas e Goiás, traduzindo a arte do espanto diante das coisas mais simples.

Em sintonia com a oralidade da forma, a fragmentação do discurso de Adélia espelha uma busca interior e mística. Para ela a arte é salvífica, pois faz-se através do desejo de síntese do sagrado e do profano. Perfazendo a trajetória do desejo e da paixão, a poética adeliana se compraz em tortuosamente almejar a junção de signos opostos. A inconclusibilidade das coisas e os mistérios da vida e da morte agem como força geratriz para as suas personagens que tentam incessantemente compreender a inacessibilidade do princípio divino manifesto na criação. Da ânsia de totalização da sua escrita, do desejo insaciável de conhecer o absoluto, brota o veio poético que nutre a sua escrita, tortuosamente marcada e marcadamente torta, características pós-modernas e barrocas que a própria Prado usa como auto-definição:

Eu sou feita de palha
mulher que os gregos desprezariam?
Eu sou de barro e oca.
Eu sou barroca.²²

Na escrita de Adélia prefigura-se a tradição de literatura em que se busca o céu fazendo do corpo a via de acesso e da literatura a travessia do desejo. Como não sabe quando, a voz poética dos seus textos espera sôfrega, apalpa com todos os sentidos, num jogo lúdico em que a palavra se torna gula, paixão, erotismo e canibalismo estético. Tanto a sua prosa como a sua poesia estão permeadas de ritos e gritos, de rompantes do cotidiano, da ebulição da coisa se fazendo. Descreve as situações mais corriqueiras com tal irreverência erótica que desafia os códigos religiosos, morais e familiares que o espaço cultural das suas personagens definira.

As protagonistas de Adélia reverenciam as suas experiências diárias através de uma certa sublevação do momento presente, mas também, simultaneamente, desestabilizam e questionam essa sacralização do cotidiano, usando humor e ironia para desacatar a ordem vigente e operante. Ainda que extremamente católica, Adélia transfere para a natureza estética da escrita um certo desafio à ordem bíblica, pondo em relevo a rebeldia das suas personagens. Não se considerando “nem hierática nem profética,” a voz narrativa de *Solte os cachorros* deseja e teme descobrir “a via alucinante: modo poético de salvação”²³.

Ao contrário do que ocorre nos textos de Adélia, a erotização do momento presente não constitui um tema que percorre toda a obra de Coralina. Considerando-se que ela publicou o seu primeiro livro quando já era bisavó, pode-se entrever que provavelmente ela visava mais resgatar a memória do passado que analisar os arroubos das suas paixões. No entanto, ainda que o elemento erótico não seja uma constante nos seus textos e que a erotização do sagrado não adquira o tom místico dos textos de Adélia, a sensualidade de alguns dos seus poemas torna-se uma amostra dessa qualidade corpórea dos seus textos. Um dos exemplos mais marcantes dessa faceta da escrita de Coralina é o seu longo poema "Oração do Milho" em que a voz poética exterioriza a beleza, a sacralidade, e a sensualidade do rito da fecundação em que descreve a "Extravasão da libido vegetal. / Procissão fálica, pagã"²⁴.

A escrita de Adélia e Coralina apresenta uma investigação pessoal e sócio-cultural que, de muitas maneiras, ajudam a redefinir o conceito de crônica como um gênero literário. Através do inesperado das construções vocabulares e da análise das experiências existenciais, os seus narradores e personagens dialogam consigo mesmo e, simultaneamente, com seu tempo e espaço.

Adélia e Coralina usam o aspecto memorialista das suas "crônicas estoriadas" como estratégia narrativa e como máscara autobiográfica. Ao fazê-lo, as autoras emprestam voz e poder aos personagens que se envolvem em situações e conflitos, dão opiniões sobre assuntos e contextos que provavelmente seriam censurados se elas estivessem escrevendo a sua própria biografia. Por isso, a escrita de Adélia e Coralina explora tanto assuntos relacionados com a experiência de ser mulher, o significado poético do cotidiano e a necessidade de teorizar sobre sua própria escrita, estabelecendo um rito de fecundação para os seus textos que brota do fôlego dos pequenos dramas diários. Escrevem como se fizessem seus auto-retratos, encaixando pequenas peças da sua própria experiência cotidiana.

Elas utilizam o que Judy Long denomina de "telling it slant",²⁵ ou seja, uma forma oblíqua de contar que vai camuflando biografia e memórias em ficção. Long considera que, ao ficcionalizar as suas vidas ou as suas vivências, autores utilizam uma variedade de estratégias narrativas e estilísticas para "evitar ser penalizados por auto-afirmação" e, uma vez camuflada e ficcionalizada a sua experiência de vida, podem se "deleitar com os prazeres da auto-expressão"²⁶.

Analisando a tradição de contar enviesado ["tell it slant"], Long considera que a maioria das mulheres adotaram um modo oblíquo de contar as suas próprias experiências e cita Emily Dickinson que articulava essa estratégia num poema em que se dirige a um público feminino: "Tell all the truth but tell it slant". [Conte toda a verdade mas conte-a de forma enviesada]. Long considera que, geralmente, é mais fácil para a mulher escritora utilizar uma personagem para contar traços e passagens da sua vida, pois o distanciamento criado permite-lhe escavar as suas experiências sem medos de julgamento e sem se sentir restringida ou limitada a normas de conduta. Outros críticos literários, como Linda Huf, sugerem que uma mulher pode contar sua vida de uma maneira mais verdadeira na ficção do que na autobiografia.²⁷

Ao ficcionalizar a própria vida, Adélia e Coralina voltam-se sobre si mesmas transformando um ato auto-referencial numa investigação e numa auto-análise, elaborando situações corriqueiras e transformando os detalhes da vida cotidiana no que Adélia chama de "poética". Els homenageiam e reinterpretem as leis do tempo/espço que as circundam. Portanto, poder-se-ia dizer que, num sentido lato, a escrita dessas duas mulheres são vidas que se contam, numa forma artesanal de des/fiar o cotidiano do interior de Minas Gerais e Goiás.

Essas duas escritoras estabelecem um rito de fecundação para a sua escrita que brota do fôlego dos pequenos dramas diários, da poetização das "coisas miúdas"²⁸. Ao des/fiar a poética de situações cotidianas e triviais e, às vezes, até grotescas, Adélia e Coralina invertem, parodiam e analisam os des/afetos e des/acertos das personagens que registram (mas também questionam) o seu espaço geográfico, social e cultural. A escrita dessas duas mulheres emoldura o cotidiano e perpetua a herança cultural do interior mineiro e goiano. Nos seus textos, a experiência pessoal e a história cronicada se escrevem com traços rotos e linhas curtas porque é a história do sertão de Minas e Goiás, sentida tanto na sua singeleza bela quanto no seu lado triste e pobre.

NOTAS

- ¹ Ainda na adolescência, Ana Lins dos Guimarães Peixoto Brêtas adota o pseudônimo de Cora e logo depois acrescenta o segundo nome, Coralina, para conservar anonimato sobre as poesias que publicava nos jornais de Goiás Velho, sua cidade natal.
- ² Vide, por exemplo, PRADO, Adélia. Penso em sexo, morte, Deus e poesia. Todo santo dia. (Entrevista com Maria José Somerlate Barbosa.). *Brasil/Brazil: Revista de Literatura Brasileira/A Journal of Brazilian Literature Brasil/Brazil*, n. 9, p. 88, 1993. SANT'ANNA, Affonso Romano de. Adélia: a mulher, o corpo e a poesia. Prefácio de *O Coração Disparado*. In: PRADO, Adélia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. p. 7-8. SANT'ANNA, Affonso Romano de. Sertão cósmico. (Resenha de PRADO, Adélia. *Bagagem*. Rio de Janeiro: Imago, 1976). *Veja* n. 404, p. 95, 2 de junho de 1976. ANDRADE, Carlos Drummond de. Cora, Coralina, de Goiás. *Jornal do Brasil*, Caderno B, p. 7, 27 de dezembro de 1980;
- ³ PRADO, Adélia. *Poesia Reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991. p. 11.
- ⁴ Citado de VERAS, Dalila Teles. Uma voz que ficou. In: CORALINA, Cora. *O tesouro da casa velha*. Seleção de Dalila Teles Veras. São Paulo: Global, 1989. p. 9.
- ⁵ Idem, ibidem.
- ⁶ CORALINA, Cora. Z, Sidrach. In: *O tesouro da casa velha*. São Paulo: Global, 1989. p. 53.
- ⁷ CORALINA, Cora. *Meu livro de cordel*. São Paulo: Global, 1987; e CORALINA, Cora. *Estórias da casa velha da ponte*. São Paulo: Global, 1989.
- ⁸ VERAS, op. cit., p. 5.
- ⁹ PRADO, Adélia. *O Homem da Mão Seca*. São Paulo: Siciliano, 1994. p. 42.
- ¹⁰ PRADO. Penso em sexo, morte, Deus e poesia., p. 77-79.
- ¹¹ PRADO, Adélia. *O coração disparado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. p.68.
- ¹² PRADO, Adélia. *Solte os cachorros*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976. p. 30.
- ¹³ PRADO, Penso em sexo, op. cit., p. 89.
- ¹⁴ Esta expressão foi cunhada por MARQUES, Oswaldino. Cora Coralina, professora de existência. In: CORALINA, Cora. *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*. 4. edição. São Paulo: Global, 1983. p. 15.
- ¹⁵ CORALINA, *Poemas dos becos de Goiás*, op. cit., p. 39.
- ¹⁶ As expressões "arraia miúda" e "enredos pessoais" são utilizadas por SARAIVA, Antônio. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: EDITORA, 1976. p. 131-137, ao discutir o papel do cronista Fernão Lopes na história/literatura portuguesa e o seu diálogo com a cidade de Lisboa e com o povo português durante o cerco espanhol.
- ¹⁷ PRADO, Adélia. *Cacos para um vitral*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p. 9.
- ¹⁸ SANT'ANNA. Adélia, op. cit., p. 10.
- ¹⁹ PRADO, Penso em sexo, op. cit., p. 89.
- ²⁰ PRADO, *Solte os cachorros*, op. cit., p. 47.
- ²¹ PRADO, Penso em sexo, op. cit., p. 89.

- ²² PRADO, Adélia. Gênero. In: 4 *Coração disparado*, op. cit., p.56.
- ²³ PRADO. *Solte os chachorros*, op. cit., p. 20.
- ²⁴ CORALINA, *Poemas*, op. cit., p. 168, 171 e 172.
- ²⁵ Judy Long analisa três tendências autobiográficas: "telling it slant" (contar de forma enviesada) que ela associa com mulheres escritoras; "telling it messy" (contar de forma bagunçada) que ela também relaciona com a maneira como as mulheres escrevem; e "telling it straight" (contar de uma forma direta) que ela associa com a escrita autobiográfica masculina. Vide LONG, Judy. *Telling women's lives: subject / narrator / reader / text*. New York and London: New York University Press, 1999.
- ²⁶ LONG, op. cit., p. 36-37.
- ²⁷ Vide HUE, Linda. *A portrait of the artist as a young woman*. New York: Frederick Unger, 1983. p. 13.
- ²⁸ Esta expressão aparece em PRADO. *Solte os chachorros*, p. 55-57.

De anjo *gauche* a anjo na contramão: por uma poética do falanjo

Ana Santana Souza
Universidade Potiguar

A presença do anjo é uma constante em toda grande tradição religiosa, oriental ou ocidental. Na arte medieval, sustentada por uma estética cristã, ou no século XX, tem-se recorrido à imagem de anjos. Na modernidade literária, a figura alegórica do anjo é sede do polifônico e do discordante. Se o anjo desenha “qualquer coisa” de terrível, como o cria Rilke, Klee ou Tabucci, ele também promove a passagem, o trânsito. Segundo Cabral (1996, p. 219),

O Anjo, com todos os seus intermediários e desintegrados, máscaras, demônios, loucos em transe (a loucura criativa?), homem-animais marcam por um excesso irônico a passagem do invisível ao visível, onde se juntam as fronteiras do humano e do inumano, da cultura e da barbárie, o reino do inominável, enfim.

O anjo não é categoricamente humano nem divino, seu lugar é o transitório, entre um e outro. Nesse lugar de passagem, situa-se o falante. Por tal razão recebe o nome de FALANJO. Segundo Magno apud Coutinho Jorge (1988, p. 190), o falanjo - termo que inclui a fala associada a uma existência divina, sobrenatural mesmo, a do anjo - é de um ordem particu-

lar ao sujeito falante, fazendo devoção ao significante e a experiência do gozo do sentido.

A fala de anjo que traremos à cena do texto é a da poesia. O poeta é esse ser terceiro que fala de um outro lugar, o do amor. O sujeito amante é também um sujeito falante. A fala é o Eros que move o mundo, assim a poesia é um texto amoroso onde o sujeito define-se enquanto ser. O ser poético erótico adquire acesso à maturidade pela capacidade de realizar o trânsito do “um” ao “outro”. Ele é sujeito porque deseja e é objeto porque seduz (Baudrillard, 1996); ele é falanjo, ele é poeta. Neste trabalho, pesquisaremos as formas de amar do falanjo na poesia de Adélia Prado. Para tanto, buscaremos amparo na poesia drummondiana. Entretanto, não é nosso objetivo confrontar as obras dos autores. Não pretendemos penetrar com mais profundidade no texto drummondiano. Nossa leitura se dará no âmbito da própria experiência poética de Adélia Prado em face à experiência duvidadora e materialista da modernidade e à experiência mística do cotidiano. O texto de Drummond, paradigma dessa leitura, será tomado como elemento de sutura do nosso entendimento, num jogo de espelhos onde a superfície especular é iluminada pelo amor, significante que permeia as duas poéticas.

A proposta deste trabalho é articular-se nos estudos de gêneros que questionam a hegemonia do idêntico e à legitimidade dos sentidos absolutos e universais. Assimilando as noções de marginalidade, alteridade e diferença, nossa reflexão procura esboçar uma concepção de gênero que o resgate do confinamento sexual, e o apresente como um lugar de trânsito entre masculino e feminino, reconhecendo, assim, que a fronteira entre ambos não é intransponível. Como não o é também entre o sujeito e o objeto, o homem e a máquina, o humano e o divino. É o que sugere a poética adeliãna, o que a inscreve na ordem do falanjo. Desse modo, nosso trabalho não visa interpretar diferenças que possam caracterizar a fala do masculino ou do feminino. Nosso desejo é o de localizar, no limite intersticial entre um e outro, a fala amorosa do anjo, o terceiro gênero.

O discurso do falanjo assemelha-se ao do enamorado, é um discurso que, segundo Barthes (1981, p. 1), é a ação de correr para todo lado, são idas e vindas e só existe através de lufadas de linguagem, que lhe vêm no decorrer de circunstâncias ínfimas, aleatórias. O discurso do falanjo é o discurso do enamorado em ação, isto é, elabora-se guiado pelo sentimento amoroso.

O amor é uma temática constante na obra drummondiana, mas, nas últimas obras, com exceção de *Farewell* (Andrade, 1996), o erotismo se acentuou, chamando a atenção da crítica. O autor abandona o interdito das primeiras obras e assume o erotismo de maneira mais escancarada. Tal como em Adélia, Eros será, então, um sujeito estético propiciador de uma situação interdiscursiva que religa o profano ao sagrado.

O discurso do falanjo em Adélia Prado e Carlos Drummond de Andrade é uma fala de anjo porque é um retorno à comunhão, à atitude do religar. Unir, pôr em relação, *religare*, é o sentido primeiro do termo religião que Maffesoli (1995), abandonando o domínio *stricto sensu* do religioso, chama de “religação”, um movimento de relação entre os seres que se dá no evento do cotidiano. Tal fenômeno se realiza através das imagens que se partilham em sociedade. A imagem é enriquecedora do espírito, capaz de fazer funcionar todas as suas potencialidades. É o fundamento de uma “razão sensível” que faz retornar uma vida espiritual mais completa, realizadora de um terceiro estado do mundo, que, segundo Maffesoli (1995, p. 103), estaria além dos imperativos dos guerreiros ou dos comerciantes, anunciando uma forma de união com os homens, menos utilitária, porém, mais mística.

Tanto o falanjo como o amor engendram um intrigante alimento poético, que é dado à luz numa zona do discurso erótico-religioso, traduzido como epifania no evento do cotidiano. Busca-se a solução da antinomia erotismo e religião, característica significativa da poética de Adélia Prado que não trabalha com a lógica significante excludente. Já em Drummond, a falta do fervor religioso não nos impede de perceber uma relação entre o profano e o sagrado. Entretanto, o amor terrestre e o amor de Deus estão, na poética drummondiana, numa relação conflitante: o poeta não consegue conciliar os dois planos e o discurso autoritário e moralista da religião interdita o gozo, assim como o discurso racional da modernidade é um obstáculo à aceitação de Deus. Assim, o sagrado só é invocado como reconhecimento do pecado. Somente na maturidade (especialmente em *O amor natural*) o sujeito do discurso lírico estará pronto para efetuar a religação entre o êxtase humano e a ascensão do ser, o que é uma atitude religiosa no sentido do *religare* de Maffesoli. Até lá o falanjo vai, num exercício de aprendizagem, adotando uma forma de amar sem culpa. No poema “Reconhecimento do amor” (1987), p. 13), é possível perceber a rendição do poeta ao imperativo do amor:

Levou tempo, eu sei, para que o Eu renunciasse
 À vacuidade de persistir, fixo e solar
 E se confessasse jubilosamente vencido,
 Até respirar o júbilo maior da integração.

De qualquer forma, o amor como discurso do falanjo manifesta-se embrionariamente em Drummond. Porém, captando sua essência no (do)lo, Adélia Prado fará do amor a linguagem poética da revelação do anjo. Deus é a razão do amor e da poesia.

O discurso da poesia como discurso do falanjo consiste no reconhecimento do dom da fala que contempla todos os sujeitos. Sem hierarquia nem absolutização, a fala do anjo localiza-se num atravessamento de um pólo a outro, num vice-versa produtor de um trânsito simbiótico, lugar do sujeito *tout court*. A simbiose que se realiza nesse "passe" do um ao outro, associando dois ou mais seres de espécies diferentes, permite-lhes viver com vantagens recíprocas. As fronteiras então se esgarçam e os organismos, antes divididos e identificados como um ou outro, agora surgem como resultado da soma de uns e outros. Assim é que o gênero sai do dualismo sexual e, mais do que masculino e feminino, passa a considerar o organismo animal na sua parceria com as máquinas possibilitando o surgimento de um sujeito não marcado, ou com tantas marcas que se torna um território neutro onde convivem uma pluralidade de diferenças.

O falanjo é criança e é poeta. Terceiro sexo, terceiro gênero, um terceiro discurso, a terceira margem, a única que determina o sexo do falante, esse *Grande ser tão veredas*. A relação entre eles se dá pela propriedade que lhes caracteriza tal discurso. Tanto a criança quanto o poeta tem em comum a paixão pela imagem. A inteligência infantil capta o mundo através da imagem, que se reconstrói na criança para ganhar sentido, só então ela o interioriza. A conversão da imagem na infância reelabora o mundo real assimilado pela primeira idade conforme o traçado que seu imaginário criou. No poeta ocorre o mesmo, porém o percurso se inverte. Enquanto na criança, o movimento de conversão se dá no sentido de fora para dentro, no poeta, é de dentro para fora que a imagem é recriada. O poeta interioriza o mundo real tal qual o percebe, mas é justamente a capacidade de transformar, pela palavra, a imagem retida que faz dele um artista.

Partindo dessa compreensão, chegamos a imagem em que se cristalizou a personalidade estética de Carlos Drummond de Andrade: o personagem gauche. No livro de estréia (*Alguma poesia*, 1930), a voz do interior

do poeta anuncia sua condição moderna de excêntrico, de deslocado, de anti-herói: “Quando nasci, um anjo torto/desses que vivem na sombra/disse: Vai, Carlos! Ser gauche na vida” (“Poema de sete faces”). Confessar-se *gauche* é colocar-se à margem, em oposição aos valores convencionais do Estado ou da religião, mas é, antes de tudo, representar-se irisado.

O personagem *gauche* será, portanto, o traço característico fundamental da obra drummondiana. Através dele o anjo poeta falará de família (“Retrato de família”, “Os bens e o sangue”, “Viagem na família”), de província (Cidadezinha qualquer”, “Confidência do itabirano”), de memória (“Memória”, “Coleção de cacos) e, principalmente, de amor, sentimento presente em toda sua obra.

Vendo o homem como um ser parar o amor (“Que pode uma criatura senão,/entre criaturas, amar?”), Drummond, a princípio, sob o imperativo da culpa, colocava-se pouco à vontade diante do amor carnal, mas, depois, o autor ampliou, eroticamente, a sua possibilidade de amar. Os títulos *A paixão medida* (1980), *Corpo* (1984), *Amar se aprende amando* (1985), *Amor, sinal estranho* (1985) parecem preparar o caminho para *O amor natural*, livro de poemas eróticos publicado postumamente.

Em Drummond, portanto, a relação do erótico com o religioso se dá em dois momentos distintos. Há, nos primeiros poemas, o reconhecimento do interdito ao sexo. Assim, o sagrado no poema drummondiano é invocado para pronunciar o pecado, como em “Castidade”, (1985, p.61), por exemplo. Porém, o poeta vai dirigir-se à superação do amor reprimido, da culpa, caminhando para a afirmação dos sentidos, o que se realiza em *O amor natural*, quando o sagrado reafirma a libertação do eu lírico que atinge a maturidade do ser entregando-se ao amor carnal sem culpa.

A partir dos anos setenta, a experiência erótica na poesia drummondiana, que até então se apresentava como uma reflexão, passa a ser representada em uma cena (Lima, 1995). É neste período, durante a ascensão da curva dos cinquenta anos de vida literária do Drummond septuagenário, que surge, na cena literária brasileira, Adélia Prado, autora de uma poesia cuja marca principal é a conjugação entre o erotismo e o religioso. Tanto um como o outro permeiam toda sua obra com o tema do amor, seja como uma força centrífuga (dirigida à transcendência), seja como uma força centrípeta (dirigida à materialidade do corpo).

A poeta cristã direciona seu amor para duas vias: o divino e o humano. Mas é raríssimo que elas se manifestem distintamente na poesia adeliana:

o comum é a autora seguir uma terceira via, onde sagrado e profano se encontram na constituição de um único corpo, a poesia.

Na poesia intitulada "A invenção de um modo" (Prado, 1991, p. 26), uma das que integram a primeira parte (o modo poético) de seu primeiro livro *Bagagem*, Adélia Prado deixa claro qual a sua relação com o sagrado (o divino) e humano:

Porque tudo que invento já foi dito
 Nos dois livros que eu li:
 As escrituras de Deus,
 As escrituras de João.
 Tudo é Bíblias. Tudo é Grande Sertão.

Neste trecho do poema, a autora revela suas fontes de inspiração: Deus e João Guimarães Rosa. Para ela, as duas são divinas. Ambas são escrituras e já disseram tudo: nada resta a autora dizer. Aqui fica claro que, para a poeta cristã, divino e humano não são antagônicos; Deus e João são responsáveis pela criação, e criar é um ato sagrado: Tudo é Bíblias. Tudo é Grande Sertão. Neste verso, a poeta reúne dois tipos de discurso: o religioso e o poético. Para explicá-los, utilizaremos a noção de reversibilidade que Orlandi (1996) usa para definir o espaço da discursividade. De acordo com a lingüista, a reversibilidade é a troca de papéis na relação de interlocução e por isso é uma condição do discurso que, sem ela, rompe-se. A não-reversibilidade seria uma propriedade do discurso religioso que se sustenta pela ilusão de reversibilidade, isto é, embora o Sujeito da fala seja sempre Deus e o homem o interlocutor, um representante sem autonomia que jamais se apropria do lugar do qual fala, existe a ilusão da passagem de um plano a outro. Perde-se a intransponibilidade entre a ordem temporal e a ordem espiritual, o que se dá pela visão, pela profecia, pela revelação, ou, ainda, pela performatividade das fórmulas religiosas com o poder de ministrar sacramentos, a consagração na missa, as bênçãos, que investem o Papa, os Bispos, os Padres de uma certa divindade. Tais formas de ultrapassagem são consideradas legítimas, mas a vontade de poder absoluto pode se verificar ainda pela transgressão que pode se manifestar por blasfêmia, a heresia, o pecado.

Nos versos acima, Adélia Prado cria a ilusão de reversibilidade e transpõe o limite entre o plano divino e o plano humano relacionando discurso religioso e discurso poético. Este, segundo Orlandi, (1996, p.240) é uma vertente do discurso lúdico que aponta para duas possibilidades

radicais de reversibilidade: uma para mais, a fática, cuja característica é a troca de papéis em si (o bate-papo), que garante o liame; outra para menos, a poética, onde o que importa é a linguagem em si (o prazer de dizer, o sentido absoluto). O lugar de dizer do poeta é a poesia, o lugar de dizer de Deus é a Bíblia. A escritora toma um pelo outro e inventa o modo de dizer que reúne o já dito por ambos. A poeta é, então, o falanjo, Sujeito da fala que é, a um só tempo, da ordem do sagrado e do profano, por isso exige: "Estátua na Igreja e Praça/ quero extremada as duas" (Prado, 1991, p. 26).

A marca da relação do discurso poético da autora com o discurso religioso percebe-se também nos títulos de livros, de suas divisões internas e dos poemas. *O Pelicano*, livro de 1987, traz uma referência ao pássaro que fura suas entranhas para alimentar os filhos. Na simbologia cristã é o Cristo que alimenta com seu sangue os homens. Os títulos das partes internas dos livros são: A sarça ardente I e II (*Bagagem*), numa referência à sarça ardente de Moisés (Ex 3, 1-15); Catequese, Sagração (*O coração disparado*); O jardim das oliveiras, O pelicano (*O pelicano*).

Adélia realmente se apropria do discurso bíblico, exalta-o até. Todavia, dá a ele uma outra possibilidade interpretativa, como faz com o "Cântico dos Cânticos", onde não se limita, apenas, a ver a relação amorosa entre Cristo e a Igreja, como quer sua religião, mas sim entre amantes carnavais: no amor corporificado, a presença divina se manifesta. A autora retoma nas imagens religiosas cristãs (bíblicas) aquilo que contradiz os dogmas moralistas da Igreja católica, invertendo, assim, os valores desta igreja que desenha uma imagem de mulher assexuada, quando santa, e demoníaca, quando erótica.

As imagens erótico-religiosas proliferam na poesia adeliana. Em alguns de seus poemas, o erotismo é metáfora de êxtase cristão, à maneira de Santa Teresa diante do anjo, como em "Lembrança de maio" (Prado, 1991, p. 255):

No topo do altar ornado
Com flores de papel e cetim
Aspiro, vertigem de altura e gozo,
A peira nas rosas, o afrodisíaco incensado ar de velas.

Em outros poemas, é o sagrado que é metáfora do erotismo dos corpos como em "Poema começado do fim" (Prado, 1991, p. 391).

Um corpo quer outro corpo
 Uma alma quer outra alma e seu corpo
 (...)
 vinha com Jonathan
 pela rua mais torta da cidade.
 O caminho do Céu.

A temática amorosa, apesar de pôr em relação os autores, coloca-os em direções opostas. O discurso erótico da poeta cristã se coloca na contra-mão do erotismo do anjo *gauche*. Em Adélia Prado, o amor e o sagrado não são conflitantes, ao contrário, um é a razão do outro. Drummond, por outro lado, parece angustiar-se na luta pela conciliação. Nesse ponto, quando o poeta procura dar uma conotação mística aos seus poemas eróticos, imprimindo a conjunção entre o profano e o sagrado (o que será mais evidente em *O amor natural*), então há um momento em que os autores se cruzam: faz-se um ponto de intersecção entre a poética erótica dos anjos.

Religiosidade e erotismo, esses são os principais ingredientes do prato mineiro que Adélia Prado melhor sabe fazer: a poesia que se realiza no evento do cotidiano. A receita, ela não passa porque não sabe bem qual é, poeta nenhum sabe. Para a escritora mineira, o poeta é apenas um instrumento, um vate, um oráculo que dá voz ao verdadeiro responsável pela criação: Deus. Adélia Prado admite, assim, a não-reversibilidade do discurso religioso e dá ao discurso poético a mesma propriedade. O poeta falaria no lugar de, e não em lugar próprio: “Deus me deu um amor e estas palavras/ pra que eu possa erigi-lo” (Prado, 1991, p. 393). Entretanto, a poeta coloca-se diante de um Deus puramente artista. A ilusão de reversibilidade (poesia sois vós, ó Deus), revela-se também pelo erotismo sagrado que permeia toda a obra da autora. O poeta-oráculo é a afirmação da crença, mas é também do poder da palavra, que em Adélia não é monossêmica - tendência do discurso religioso, segundo Orlandi (1996) - e sim polissêmica. Tal característica envolve o significante de erotismo que convida o leitor a um jogo de sedução semântico. É como se o discurso poético e o religioso fossem um único discurso, mas diverso.

O princípio divino na poética adeliãna é antes de tudo estético e libertador. É senhor das formas e, confiando num principium individuationis que lhe assegura a serenidade, mergulha nos sonhos como num oráculo e os interpreta. Conferindo um conteúdo verbal à fantasia, o poeta é um visionário, uma espécie de adivinho que investido do espírito apolíneo, proto-anjo, consiste numa imagem à semelhança dos seres ala-

dos. O falanjo faz supor uma outra intervenção que visa a uma intromissão “escandalosa” do mundo dos desejos humanos no mundo do desejo intenso de Deus.

Um poder em círculos me dilata,
eu danço na mão de Deus.
Na hora do encantamento,
o reverso do verso dá sua luz:
“os bandolins e suas doces nádegas”
um mistério santíssimo e inteligível.
(Prado, 1991, p. 210)

A poeta também é, às vezes, arrebatada por um estado de embriaguês que lhe desperta a exaltação dionisíaca, a recordação do homem alado, ou o anjo decaído, que impõe ao sujeito o aniquilamento, o total esquecimento de si mesmo numa dissolução libertadora que dá lugar a uma espécie de alegre apocalipse. O desejo da poeta passa a ser o da ascensão, a alegria poética, deflagrada na língua e pela língua se manifesta num louvor comunitário ao Pai, uma proclamação do discurso adventício do reino do Senhor.

Dessa maneira é instaurada a poética do falanjo, fornecendo imagens de anjos *gauches* e rebeldes e anjos esbeltos e bons. Tal representação formula-se como o lugar de um drama metafórico do sujeito falante como sede do bem e do mal. Na autora mineira, o estado religioso do poeta/falanjo permite emergir o discurso do *religare* que se instaura na crença de que qualquer coisa é a casa da poesia. Na sala com as comadres, na Igreja, na cozinha limpando os peixes, tudo é assunto de poesia.

Certamente, por sua formação catequética com os franciscanos, o sagrado encanta o cotidiano de Adélia Prado e as emoções de natureza religiosa da poesia e a natureza poética da celebração religiosa. Tudo tem um fundo comum, é um rio que abre dois braços. Essa compreensão comunga com o pensamento de Paz (1982, p. 160), para quem poesia e religião brotam da mesma fonte.

Essa postura proporciona uma compreensão do discurso do falanjo como uma linguagem “para além do mundo”, provocadora de uma visão intuitiva da poesia. Ao analista caberia o entendimento das “visões”, uma experiência do corpo e da alma, baseada numa relação fiduciária entre leitor e escritor que compartilhariam o campo do sentido por um mesmo canal, onde a leitura constitui um ato de religar, independente do gênero,

um evento, simultaneamente, erótico e religioso, a experiência da linguagem sem a qual não há falante, nem poeta ou leitores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*: 19 livros de poesia. 2. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985. 2 v.
- . *Amar se aprende amando*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- . *O amor natural*. São Paulo: Círculo do Livro, 1992.
- . *Farewell*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.
- BAUDRILLARD, Jean. *As estratégias fatais*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- CABRAL, Filomena. *Um amor cortês*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1996.
- COUTINHO JORGE, Marco Antônio. Sexo e discurso. In: *Sexo e discurso em Freud e Lacan*. Rio de Janeiro, Zahar, 1988. p. 152-216.
- LIMA, Mirella M. L. Vieira. *Confidência mineira*: o amor na poesia de Carlos Drummond de Andrade. Campinas, São Paulo: Pontes, 1995.
- MAFFESOLI, Michel. *A contemplação do mundo*. Trad. Francisco Franke Septineri. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.
- ORLANDI, Eni. P. *A linguagem e seu funcionamento*: as formas do discurso. 4. ed. Campinas: Pontes, 1996.
- PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991.

O mais profundo é a pele

Nonato Gurgel
UFRJ

*Para Constância Duarte, com quem aprendi acerca
do "ensaio como exercício da escrita".*

Este ensaio deseja ler o desejo gerador do texto poético. Para essa leitura, tomei como parâmetro um procedimento metalingüístico que possui na consciência erótica da letra sua base. Ou seja: pretendo ensaiar como o exercício da liberação do desejo - nas afetivas e violentas instâncias cotidianas - possibilita a produção da linguagem que gera o poema, transformando numa metalinguagem a relação entre essa linguagem, o desejo e o poema.

Escolhi como guia, para o mergulho que aciono na pele de quatro escritoras contemporâneas, o livro *A Paixão Emancipatória - Vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira*, da prof^a. e ensaísta Angélica Soares. Da escritura de sua "paixão", interessa-me principalmente o capítulo no qual a autora ensaia acerca da "metalinguagem erótica" na poesia de Olga Savary.

Para a leitura do exercício metalingüístico da poesia de Olga, Angélica toma como objeto o livro *Linha d'água* (1987). Neste texto, a ensaísta

mergulha nas imagens da água e na sua sonoridade, atentando para o fato de que é através desse elemento - a água - que Eros, ambígua divindade que aniquila e tece a vida, personifica-se no poema. Neste, a água surge não apenas como signo da fonte de fecundação da vida ou meio de purificação, mas principalmente como elemento corpóreo - água do corpo que desemboca no leito da página produzindo o poema.

A leitura dessa metalinguagem demonstra haver uma intensa relação entre a construção do texto poético e a experiência afetiva, ambas patrocinadas pelas infundas artimanhas de Eros e Thanatos - eterna parceria produtora de (des)encontros, desnudamentos e violências. Ou seja: *A paixão emancipatória* nos ensina que entre a entrega amorosa e a experiência poética há muito mais águas do que supõe nossa infinita sede.

Para a escritura dessa poética - calcada na "vivência fugaz da continuidade" patrocinada por Eros, Angélica destaca platonicamente as relações entre erotismo, beleza e poesia. É através dessas relações entre o erótico, o belo e o poético, que o corpo e a alma negociam seus excessos e suas carências, suas perdas e ganhos, seus infernos e paraísos. Essa negociação se dá como tentativa de driblar a falta (de simetria para tanto desejo), a impossibilidade (do haver desejo de não haver) e até o excesso (de pulsão).

Refletindo acerca das imagens míticas, o texto de Angélica Soares atenta para a dimensão subjetiva do exercício erótico. Sua leitura inscreve o sujeito que, ao desoprimir-se subjetivamente, vivencia a construção de sua identidade e a experiência de "relacionamentos humanos mais fluídos, menos atados por estratégias de poder" (Soares, p. 65). Das relações entre a identidade e o desejo resulta a noção de auto-conhecimento. A identidade que reconhece a alteridade, confunde-se com essa alteridade, resulta de uma ação concreta: aquilo que "cresce com" e não algo que tem sua origem a partir de algum elemento determinado *a priori* (Soares: p. 87).

O "crescer com" aponta para a necessidade que o sujeito possui de compartilhar a vida social, através da "desopressão" subjetiva sobre a qual reflete Angélica Soares. Seu ensaio sugere que: desoprimido subjetivamente e livre das determinações excludentes, o sujeito desvia-se do isolamento e da perda de si. Esse exercício erótico da "desopressão" subjetiva pressupõe ainda a produção de bens materiais e imateriais, incluindo-se aí a geração da própria escritura poética.

De olho nas relações entre o erotismo e a reflexão, Angélica Soares lê “uma irresistível atração” entre a “consciência literária do erotismo” e a “consciência erótica do literário”. Reflete, com essa leitura, o estatuto dessa poética desejante. Essa reflexão dialógica entre a porção erótica da letra e a dimensão literária do erótico é responsável pelo procedimento poético da metalinguagem.

É com base nessa consciência do fazer literário, sintonizada com a inscrição dessa letra desejante, que aciono esta leitura. Ela possui dois signos: a errância do desejo que move a vida psíquica e a reflexão oriunda da profundidade da pele, do corpo. Chega de “arrancar a verdade da alma através da dor do corpo” (Paulo Leminski). A poética que lemos a seguir compõe-se das seguintes autoras e dos seguintes textos: Ana Cristina Cesar (*A Teus Pés*), Iracema Macedo (*Lance de Dardos*), Diva Cunha (*Canto de Página e A palavra estampada*) e Ângela Montez (*Sem Fotografias*).

A mão no seio da sereia

No texto de Ana C. é notório: a questão do desejo remete ao exercício da escrita. Essa remissão configura aquela tensão - detectada por Angélica Soares - existente na “consciência literária do erotismo” e na “consciência erótica do literário”. Essa “consciência” pode ser lida no seguinte texto de *A teus pés*¹:

Nada, esta espuma
Por afrontamento do desejo
insisto na maldade de escrever
mas não sei se a deusa sobe à superfície
ou apenas me castiga com seus uivos.
Da amurada deste barco
quero tanto os seios da sereia.

Ana C. escancara e estetiza o desejo. Vale-se logo no título, num intertexto com Marllamé, da imagem da espuma - signo que remete ao universo do erotismo; e assume, no primeiro verso do poema, ser o desejo responsável pela sua escrita. Movida por uma ironia desejante, ela estetiza mais: uma descarada porção romântica ao ler como “maldade” a ação da escrita, como divindade a poesia e ainda dizer-se castigada por seus “uivos” (típico de quem mira uma “janela de correr narcisos”).

Ao inscrever o desejo como espaço de produção textual, Ana C. atualiza a constituição de sua própria escrita. Essa sugere a inscrição de uma

linguagem cuja sintaxe parece contornada por um ritmo desejan-te. A partir da forma sugerida por esse contorno lingüístico, cujo ritmo sugere um *jazz* do coração, o corpo tece o poema que possui na memória de pele o elemento de sua inscrição. Nessa poética - onde o discurso é fluente feito o desejo que impulsiona a escrita -, entram em cena, em lugar da delicadeza e da nostalgia, a concretude e o "afrontamento do desejo".

O desejo de tocar o seio da sereia parece típico de quem, tocada pela fome herdada da tradição, transita entre a imagem (da deusa) enquadrada no espaço da superfície e o som (do uivo) castigante, cuja produção parece se dar na profundidade. Ana C. deseja ("quero tanto os seios da sereia") e o seu desejo afronta, insiste no poema. Ao desejar a escritura ela reconhece ser a superfície o *habitat* da deusa. Poesia que reconhece como profundo o roteiro da pele.

O desnudamento poético de Iracema

A consciência erótica da metalinguagem está presente também na poesia de Iracema Macedo. No poema "Desencanto", num claro intertexto com Manuel Bandeira, a autora exercita o procedimento metalingüístico ao apresentar a senha do seu processo criador: *...e faço versos como quem goza/ e gozo como quem glosa*. Esse verso reflete a intensa relação existente entre a produção literária e a ação da entrega afetiva, ambas geradas a partir da errância do desejo.

A produção poética e a entrega afetiva caminham de mãos dadas em vários textos de *Lance de Dardos*. Neste livro, é audível uma polifonia poética através da qual ecoam a voz e o desejo de várias mulheres de diferentes tempos e espaços. São as "vozes femininas da liberação do desejo": elas assumem-se incendiadas, ousam o ventre e a cara, ofertam o sexo feito flor; embaralham-se nas fingido tramas do desejo fugidio e inscrevem nietscheanamente "a aventura de ser carne/ em meio a tantas pedras" (Macedo, p. 86). Dessa polifonia ecoa a linguagem poética, através da entrega afetiva²:

As vestes

Enfrentei furacões com meus vestidos claros
Quem me vê por aí com esses vestidos
estampados

não imagina as grades, os muros
o chão de cimento que eles tornaram leves
Não se imagina a escuridão
que esses vestidos cobrem
e dentro da escuridão os incêndios que retornam
cada vez que me dispo
cada vez que a nudez me libera dos seus laços

Esse desnudar-se é um procedimento decisivo para a vivência do erotismo e o exercício da poesia. A "Paixão..." de Angélica nos ensina como a nudez física possibilita o "desnudamento psicológico e existencial". (Soares, p. 25) Nessa leitura, a ação de desnudar-se retira o ser do isolamento e coloca-o em interação com o outro. Mais que essa interação, mais que o incêndio de despir-se, Iracema Macedo opera uma poética do desnudamento que possui na alteridade e na entrega afetiva sua base.

Diva da consciência corporal do poema

Sempre que leio o *Canto de Página* (1986) ou *A palavra estampada* (1993) de Diva Cunha, lembro imediatamente de uma assertiva do Roland Barthes: não há linguagem sem corpo. Na poética de Diva Cunha, a consciência corporal surge como elemento de resistência para a construção do poema³:

às vezes sou de uma	aparo as minhas beiras
contenção	para não cair do corpo
ferocíssima	- madeira do poema -
	lenho que resiste

O corpo - "madeira do poema", é o espaço através do qual se produz a linguagem, e sua "contenção" diz de um dos principais procedimentos estéticos que caracteriza a própria poética de Diva.

A criação de um texto que simula o corpo que o produz, atentando para a dimensão poética e ontológica produzida por esse corpo, é outro procedimento característico da poesia contemporânea. Esse procedimento textual é calcado numa opção política que privilegia a subjetividade corpórea e o roteiro da pele, demonstrando o desejo que o sujeito possui de tornar-se texto.

A autora transforma-se em texto. Seu corpo - templo da escritura - é o espaço de estetização do desejo que gera o poema. Ele anuncia-se nas "ondas azuis de impaciência", na aflição que arranha "paredes", dando mostras do exercício de metalinguagem erótica operado por Diva⁴:

passam navios a minha porta
 agitados por ondas azuis de impaciência

 saio aflita e arranho as paredes
 com a inexata doçura da ciência

 de que fazer versos é o melhor
 exercício
 para o meu cio

Diva da consciência corporal do poema, a autora faz convergir para a dimensão literária o que parece inerente ao universo erótico, à entrega afetiva. Ou seja: na poética de Diva Cunha, aquela “consciência erótica do literário”, analisada por Angélica Soares, encontra sua concretude no “exercício” do poema que inscreve o próprio corpo e seu desejo. Com essa inscrição desejante, Diva entrega-se ao leitor transformando-o em parceiro. Ou em amante, como diz Ana C. acerca do leitor de Whitman.

Ângela descanoniza a falta

Em *Sem Fotografias*, Ângela Montez utiliza-se de uma epígrafe de Gregório de Matos que parece nortear não apenas o exercício de sua poética, mas a reprimida condição feminina através da história. Diz a epígrafe do poeta baiano: “A mudez canoniza bestas-feras”. Esse verso ganha releitura num contexto no qual o feminino ganha voz. Ângela faz parte de uma geração poética na qual, diferentemente das anteriores, a mulher inscreve-se com bastante freqüência.

Na inscrição dessa poética ecoa uma voz erótica que, sintonizada com o outro e seu entorno, denuncia o que “corrói a fala” e requer o seu lugar. Essa denúncia e essa requisição lingüística e espacial são lidas nos primeiros versos do “Poema da estrangeira”⁵ que abre o livro da autora: “*um desejo físico/ sexual/ de espaço...*”

Conciso, o poema de Ângela assume uma tessitura estética que possui na vivência desejante e na busca erótica e existencial suas marcas. Nessa poética, o corpo “descanoniza” a falta, estetizando a voz que anseia por uma “pele feliz”, embora registre seu medo de “desentranhar”. Uma voz que abdica da idéia da semelhança, do mesmo, da imagem no espelho e, tentando um roteiro dialógico com a alteridade, sugere⁶

um espaço novo
 desesperado
 plástico

que seja corpo
 mas que não seja espelho
 morto

A leitura do espaço, se não determina, pelo menos delinea a produção de formas e linguagens. Ao tecer relações entre espaço e corpo, a autora evidencia a produção da linguagem enquanto instrumento dialógico/ideológico que identifica o sujeito. A poética de Ângela confirma a idéia de que é escravo o sujeito sem linguagem, sem discurso. Daí porque a autora estetiza o poema, descanonizando as “bestas” que dificultam a “atravessidão” – a fluidez necessária ao discurso.

Conclusão

O desejo da escrita que afronta - e produz - o poema de Ana C., o desnudamento poético de Iracema Macedo, a consciência corpórea de Diva Cunha e o espaço da linguagem feminina sugerido por Ângela Montez. Todos esses procedimentos possuem relação direta com a emancipação do desejo enquanto ação que possibilita a tecnologia do fazer poético. O exercício metalingüístico empreendido por essas autoras nos ensina, dentre outras coisas, que: munir-se do “erotismo como fonte de realização estética” (Soares, p. 41) é a senha para a produção de uma poética que possui na profundidade da pele o espaço de sua inscrição.

NOTAS

- ¹ César. *A Teus Pés*. P. 67.
- ² Macedo. *Lance de Dardos*. P. 13.
- ³ Cunha. *Canto de Página*. 1986. P. 19.
- ⁴ Cunha. *A palavra estampada*. P. 19.
- ⁵ Montez. *Sem fotografias*. P. 15.
- ⁶ Montez. *Sem Fotografias*. P. 21.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CÉSAR, Ana Cristina. *A Teus Pés*. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, s/d. (Col. Cantadas Literárias).

CUNHA, Diva. *Canto de Página*. Natal: Clima, 1986.

———. *A Palavra Estampada*. Natal: CCHLA - Ed. Universitária, 1993.

MACEDO, Iracema. *Lance de Dardos*. Rio de Janeiro: Edições Estúdio 53, 2000.

MONTEZ, Ângela. *Sem Fotografias*. Rio de Janeiro: Achiamê, 2001.

SOARES, Angélica. *A Paixão Emancipatória - Vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Difel, 1999.

A FICÇÃO DE AUTORIA FEMININA

À sombra da outra: a segunda mulher na literatura

Zahidé Lupinacci Muzart
UFSC

Last night I dreamt I went to Manderley again... [A noite passada sonhei que tinha ido novamente a Manderley]. Com esta frase sonora e cadenciada, se inicia o romance *Rebecca* e o filme homônimo de Hitchcock. A voz é a da narradora, uma personagem sem nome: a segunda mulher de Max de Winter, o marido de Rebecca, a primeira, que havia morrido em estranhas circunstâncias

Interessei-me pelo assunto da “segunda mulher” na literatura do século XIX e primeiras décadas do século XX, quando verifiquei a sua grande incidência na ficção escrita não só por mulheres de outras nacionalidades, mas por nossas mulheres também. Este trabalho é uma curtição de leitora. Não cita teorias nem americanas nem européias. É só uma análise que pretende centrar na figura da segunda mulher na ficção feminina e estudar nos seus meandros como o assunto foi tratado e talvez analisar seus porquês.

A primeira mulher, a que já morreu e que só vai aparecer como memória, como lembrança, é a presença forte na narrativa, aparentemente a mais importante, tendo deixado marcas profundas junto às demais personagens. Ela estará presente em todos os detalhes, sobretudo na casa. A casa,

reino da mulher no regime patriarcal, continuará a ser o território demarcado, mesmo depois da morte, da primeira dona, que, por aí continua mostrando a força que exerce sobre o marido e as demais personagens.

Como sabemos, este tema não é prioridade das mulheres escritoras. Foi tratado por escritores homens, dentre eles, José de Alencar, no curioso romance *Encarnação*.

Entre as escritoras salientam-se as dos chamados romances para senhorinhas, “água-com-açúcar”, como Eugênia Marlitt, escritora alemã nascida em 1820, que várias vezes privilegiou o assunto: em *A dama dos rubis*, *A segunda mulher*, *A casa dos mochos*, e outros; ou M. Delly, - o conhecido pseudônimo dos irmãos de la Rosière -, com um dos mais famosos, o *Escrava ou rainha*, que constitui uma espécie de arquétipo dos romances “rosa”. Em resumo, trata de um casamento só parece se realizar, porque o futuro esposo busca uma mulher que se parece fisicamente com a primeira. A moça, por sua vez, casa-se porque é obrigada a isso: é pobre, a madrasta, doente, necessita dos recursos que o casamento irá trazer, já que o noivo, naturalmente, é riquíssimo. Só que a parecença entre a finada e a segunda é só física. A segunda mulher tem personalidade forte e a sua vontade é inquebrantável quando se trata de moral e de religião.

Esse molde é encontrado em outras autoras de romances “rosa”. Ao final desse tipo de narrativa, o marido se apaixona e a escrava vira rainha num inevitável *happy end*!!

Também no romance de Alencar, *Encarnação*, o marido é obcecado pela primeira mulher, votando-lhe um culto que beira a demência. Conser-vava os trajes usados por ela; o quarto ficara tal e qual a finada gostava. E, uma idéia surpreendente, que não encontrei nos outros romances, o marido manda fazer duas estátuas de cera para ter de volta a esposa amada. Por que duas e não uma só? Para que pudesse tê-la em mais de uma posição: sentada à mesa - aparentemente escrevendo- e recostada no sofá da sala. A explicação é do narrador:

Era outra figura de cera representando a mesma mulher, com a única diferença da posição. Não podendo imprimir movimento à estátua, o artista o tinha suprido com a mudança da atitude e do gesto.

Como não pensar no famoso filme de Hitchcock, *Psicose*?

Seja nos romances “água com açúcar”, seja nos de uma literatura mais elaborada, aparecem idênticos motivos, situações, sentimentos. Para a

segunda mulher, há básica e fundamentalmente a sensação de estar usurpando o lugar da primeira, uma espécie de complexo de ser segunda; há, também, o ciúme sempre doentio de alguém -ou uma pessoa da família ou um agregado-, uma personagem que vai criar situações embaraçosas e até perigosas para a mulher substituta e há, finalmente, o forte desejo de conquistar o marido por parte da recém-chegada, vencer a morta, obscurecer suas lembranças, suprimir o passado. Esse esquema está presente nos dois romances que comentaremos a seguir.

Na literatura de escritoras brasileiras, nascidas já na segunda metade do século XIX, há dois notáveis romances. Um, *A intrusa*,¹ de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934); o outro, *A sucessora*, de Carolina Nabuco (1890-1981).

Tanto *A intrusa* quanto *Encarnação* utilizam o motivo da promessa do marido à primeira mulher, no leito de morte, de nunca mais se casar. Recurso idêntico encontra-se em *A dama dos rubis*, de Eugenia Marlitt. Motivo universal da literatura é o que vai impulsionar a trama de grande parte desses romances. Em alguns, pois, o marido, fiel à promessa, pretende ficar solteiro, mas a sua vontade irá vacilar ao deparar com a heroína do romance, dotada de qualidades excepcionais... É o que se encontra em *A intrusa*, de Júlia Lopes: um marido também preso, por juras de fidelidade eterna à mulher moribunda, sempre alimentadas, rememoradas pela sogra, pela patrulhadora mãe da falecida.

Carolina Nabuco, escritora muito injustamente esquecida, mais lembrada como a biógrafa de Joaquim Nabuco, é também excelente ficcionista. Sua educação foi toda realizada na Europa. Quando volta ao Brasil já é uma perfeita senhorinha da sociedade, mas com sólida formação lingüística e literária. A admiração pelo pai foi fundamental em sua vida e, somente depois de ter-lhe escrito a biografia, *A vida de Joaquim Nabuco* (1929) dedicou-se a sua própria ficção, tendo deixado, além de *A sucessora* (1934), outro romance, *Chama e cinzas* (1947) e um livro de contos *O ladrão de guarda-chuva e dez outras histórias*. Escreveu ainda um interessantíssimo livro de memórias, *Oito décadas* (portanto, uma a menos das muitas que viveu) e mais duas biografias, a de Santa Catarina de Siena e a de Virgílio de Melo Franco e uma história da literatura americana: *Retrato dos Estados Unidos à luz da sua literatura*.

Sobre aquele a que chamava "seu livro", a biografia de Joaquim Nabuco, declara o seguinte:

Após aparecer meu livro sobre meu Pai, todos esperavam que eu continuasse a escrever. Nem eu queria outra coisa, embora visse bem as dificuldades. O assunto de meu Pai, para uma biografia, como que me havia caído do céu. Tive a felicidade de poder dedicar minha pena a uma figura rara, a um homem em cuja vida e em cuja ação nada havia que criticar ou justificar, e cujo talento me oferecia a colaboração de trechos, falados ou escritos, bastantes para fazer a grandeza do volume. Em outro assunto, se eu continuasse a escrever, teria que fazer coisa totalmente minha, sacar tudo do meu pensamento, da minha experiência, e sobretudo de qualquer dom criador que, porventura, houvesse em mim.²

Quando deixou o que chama de “a sombra de meu Pai”, Carolina volta-se para a ficção:

“Eu tinha um projeto de conto para o qual já escolhera título, ‘O retrato da primeira mulher’. Seria uma espécie de diálogo entre uma esposa morta e aquela que lhe sucedeu. Cuidei de aproveitar e estender esse esboço, a fim de transformá-lo em romance. Acrescentei pormenores e episódios que pudessem dar mais vida às figuras principais e *firmar o contraste entre as duas esposas - uma viva, outra morta.*”³

Este projeto de conto transformou-se no romance *A sucessora*, publicado em 1934. O romance, segundo a autora, teve alguma procura mas só alcançou real sucesso com a publicação de *Rebecca* da escritora inglesa Daphne du Maurier, publicado em 1938, texto que deu origem ao filme de Hitchcock.

Além do sucesso, causou grande impacto e um certo escândalo, com a autora acusando de plágio a Daphne du Maurier. No verbete a ela consagrado no excelente *Dicionário Mulheres do Brasil*, há um equívoco evidente: confundindo o livro plagiado e afirmam que *A sucessora* teria sido plagiado de *Rebecca*. É exatamente o contrário. *Rebecca* seria, talvez, plágio de *A sucessora*. Infelizmente, Carolina Nabuco não teve um Hitchcock em sua carreira. Só encontrou a rede Globo de Televisão e o romance ficou bem esquecido. Enquanto *Rebecca*, este continua sua carreira, vendendo milhões de exemplares... O livro vendeu mais de três milhões de exemplares nos Estados Unidos e mais de um milhão na França. E, o filme, segundo Selznick, seu produtor, foi “a história de amor que, depois de *E o vento levou...*, teve o maior sucesso.”(1984)

A questão do plágio foi estudada a fundo por Álvaro Lins. Quando o romance *Rebecca* chegou ao Brasil, Álvaro Lins, crítico do *Correio da*

Manhã, escreveu um longo artigo, chamado “História de um plágio” em que afirma:

A Sucessora e Rebecca são duas obras tão semelhantes como não creio que se possam encontrar outras em toda a história das literaturas.

Também o *New York Times Book Review* publicou um artigo, ressaltando as coincidências existentes entre os dois romances.

Um livro recente da pesquisadora Nina Auerbach, da Universidade da Pensilvânia, *A herdeira enfeitada* (*Daphne du Maurier, Haunted Heiress*, 1999), tenta provar que existe mais que uma coincidência entre os dois romances. Segundo ela, a inglesa Daphne du Maurier conhecia muito bem o romance de Carolina e levou-o em consideração na hora de escrever *Rebecca*. As provas de Auerbach são as mesmas da época em que, por exemplo, o artigo de *The New York Times Review* resalta as semelhanças entre os dois textos. Além disso, em suas memórias, o mencionado *Oito décadas*, a escritora brasileira assegura haver enviado exemplares para um editor da Inglaterra e, segundo parece, Daphne du Maurier teria sido uma das leitoras. Em suas memórias, Carolina Nabuco afirma que, quando estreou no Brasil o filme de Hitchcock, o representante da United Artists quis que ela assinasse um documento em que se lia que todas as semelhanças seriam meras coincidências.

Quando o filme *Rebecca* chegou ao Brasil, o advogado de seus produtores (United Artists), Dr. Alberto Torres Filho, procurou meu advogado, Bartolomeu Anacleto, para pedir-lhe que eu me prestasse a assinar um documento admitindo a possibilidade de ter havido mera coincidência. Se me prestasse a isso, eu seria compensada com uma quantia que o Dr. Torres qualificou como “de ordem patrimonial”. Não anuí, naturalmente.⁵

Segundo os críticos, basta apenas ler os dois romances, para se dar conta da semelhança existente entre eles. O eixo central das histórias é exatamente o mesmo: em ambas, uma jovem sem nome se casa com um viúvo e se sente ameaçada pela invisível presença de uma primeira esposa morta em circunstâncias misteriosas. No livro de Carolina Nabuco, a moça não é pobre como no romance de Daphne du Maurier, mas nos dois casos a mansão que a recebe está impregnada pelo sentimento de morte. A discrepância mais evidente é que em *Manderley* não há qualquer retrato da primeira mulher, enquanto que em *A Sucessora* um quadro da falecida é um elemento fundamental para a trama: no romance da brasileira, a protago-

nista copia o modelo da morta para a festa. No de Daphne du Maurier, o mesmo recurso dramático, porém, não deixa de existir, só que a segunda mulher copia o traje de baile do quadro de uma antepassada da família, justamente a que havia adotado a desaparecida Rebecca.

Pessoalmente, com o objetivo de ver até onde haveria realmente plágio ou somente “inspiração”, li e reli os dois romances e eis o que concluo dessa leitura. A supor-se que o editor inglês tenha dado o manuscrito de Carolina Nabuco a Daphne du Maurier, realmente há coincidência temática. Mas há tantas diferenças de estilo, de linguagem, de motivos que a inspiração ficou muito diluída. Em *A sucessora*, os fantasmas existem na mente da personagem e o retrato de Alice a persegue como uma acusação, a de não poder igualar-se a ela. A segunda mulher é muito jovem, sem experiência em sociedade, coisa que a primeira esbanjava. Nesse ponto a coincidência é deveras grande entre os dois romances. Também em *Rebecca*, a nova Mrs. de Winter é absolutamente despreparada para suas altas funções. Mas neste romance, há a figura abominável da governanta que assusta a moça e que tudo provoca pelo culto que devota à finada. Enquanto que em *A sucessora*, não há nada disso. Tudo é criado pela personagem em seus pensamentos, inspirada pelo retrato da morta, pintado por célebre pintor. Em Carolina Nabuco, o retrato é que adquire vida, que se torna um fantasma com os olhos da mulher retratada a seguirem a jovem segunda esposa, a espreitá-la, a julgá-la.

Talvez nunca se saiba a verdade completa sobre o caso e menos ainda agora que as duas escritoras estão mortas. Carolina Nabuco faleceu em 1981 e Du Maurier em 1989.

Um caso que se destina a não ter solução. O que há de certo é que o livro da inglesa deu origem ao filme, vendeu milhões de exemplares e, até hoje, é muito estudado, quer na Inglaterra quer nos Estados Unidos. O da brasileira, entretentes, ficou bem esquecido.

O irônico é que Daphne du Maurier sofreu um processo por plágio em 1947 pelo autor de um romance *Blind Windows*, cuja única semelhança era ter uma segunda mulher.⁶

A questão do plágio é muito difícil de ser realmente detectada. Isso porque há outras parencas com outras autoras. Vejamos, por exemplo, *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, é, também, um romance de segunda mulher. Há o motivo do incêndio que devora Manderley, e com ele desaparece a governanta. Em *Jane Eyre*, o incêndio mata a primeira esposa. Também

no cinema há um filme de Fritz Lang, *O segredo atrás da porta* em que se encontram as figuras essenciais de *Rebecca*. O motivo da segunda esposa oferece muitas variações na literatura. E a carreira do romance *Rebecca* foi brilhante. Já antes de Hitchcock, Orson Welles dramatizara a narrativa no rádio, em dezembro de 1938. Ele representava Max de Winter. O tema de *Rebecca* deu origem a um recente romance de Susan Hill, *A maldição de Manderley*, publicado em 1993. Em 1996, também foi publicado o romance de Maureen Freely, *A outra Rebecca*.

O que se pode observar nos romances de segunda mulher é a abundância desse tema nas narrativas femininas e naquelas de cunho mais popular e a quase ausência de romances sobre amantes -literalmente segundas mulheres!-, os quais ficam com frequência no domínio da ficção masculina. Um romance de Inês Sabino, *Lutas do coração*, traz uma amante, tão casta como a mais casta das esposas, mas é amante. A amante sedutora e sensual praticamente não aparece nos romances de mulheres do final do século XIX, *et pour cause*. No entanto, mesmo não amantes, as segundas esposas viveram à sombra da outra, e essa outra é que é a legítima!

O romance da segunda mulher sai um pouco dos estereótipos da novela sentimental que apresenta primeiro o namoro e depois o casamento. E é importante notar a reviravolta final, quando, pelo amor, a segunda se torna a primeira pelo amor do marido; este acaba por confessar que não amava a primeira mulher. É assim em *Jane Eyre*, em *Escrava ou rainha*, em *Rebecca*. Não é, entretanto, o caso de *A sucessora*. E essa é uma das diferenças grandes entre os dois romances. *Rebecca* é o romance que melhor apresenta o complexo de ser segunda, segundo Nathalie Heinrich.⁷ Porque sua intriga se enraíza numa dimensão inconsciente da identidade feminina. Mas o que acontece com o sentimento de identidade, quando ao acreditar que ocupa um determinado lugar, a personagem percebe que esse é o lugar de uma outra? Que lhe acontece quando está condenada a permanecer segunda, lá onde acreditava ter-se tornado primeira?⁸

A segunda mulher vai denunciar um estado de mulher, o de ser sempre segunda num mundo masculino. Não penso que as autoras tenham realmente decidido isso; mas, ao traduzirem um mundo em que a mulher estava sem lugar, no qual à mulher escritora não restava senão o papel de usurpadora de uma posição até então restrita ao homem, em última instância estariam simbolicamente pintando as condições de vida das mulheres escritoras, das criadoras da época. Também elas eram segundas, também

elas não tinham nomes e tanto que se obrigavam a ocultar-se sob pseudônimos como George Eliot, George Sand e também elas não tinham seu lugar próprio, vivendo à sombra não da outra mas deles, dos homens. Esses romances, na sua aparente simplicidade e relativa ingenuidade mostram uma realidade social e psicológica mais profunda do que talvez suas autoras o tenham pressentido ou desejado. Por isso, talvez o estudo desses romances de mulheres nos possa muito revelar das condições das escritoras no mundo do século XIX.

À sombra do pai, à sombra do marido, e até à sombra da primeira mulher de seu marido estas eram as conclusões a que chegava, então, a escritora do século XIX... Concluo eu pelo mais evidente dado quantitativo que apóia o meu trabalho. Por que motivo a mulher preferiria semelhantes assuntos e temas? Pela simples razão de que ela própria, pertencente ao segundo sexo, não tem voz que seja sua e até na ficção que elabora depende do outro, ficando à sombra deste outro na imitação de seus gestos e palavras, na aceitação de seus códigos. Teríamos de esperar as mudanças do século XX para que a ficção das mulheres também escolhesse outros assuntos e os revestisse com os temas que refletissem sua visão crítica, isto é, a visão crítica da feminilidade. Teríamos de esperar as mudanças do século XX para poder mergulhar fundo na psique das mulheres e retratar também outra classe que não fosse só a burguesia. Bem antes de Simone de Beauvoir, outras escritoras já analisaram e ficcionalizaram o pertencimento ao "segundo sexo" na figura da segunda mulher.

NOTAS

- ¹ *A intrusa* foi publicado em capítulos no *Jornal do Comercio*, em 1905 e em livro em 1908.
- ² NABUCO, Carolina. *Oito décadas: Memórias*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1973, p. 110-111.

- ³ NABUCO, Carolina. Op. cit. p 111..
- ⁴ Obra da autora: *The Loving Spirit*, 1931; *I'll Never Be Young Again*, 1932; *The Progress Of Julius*, 1933; *Gerald: A Portrait*, 1934; *Jamaica Inn*, 1936 - *Film 1939*, Dir. By *Alfred Hitchcock*, Script *Sidney Gillant*, *Joan Harrison*, *J.B. Priestley* - *Tv Serial In 1985*; *Rebecca*, 1938 - Suom. - *Film 1940*, Dir. By *Alfred Hitchcock*, *Starring Laurence Olivier*, *Joan Fontaine*, *George Sanders*.; *Happy Christmas*, 1940; *Come Wind, Come Weather*, 1941; *Frenchman's Creek*, 1941 - *Film 1944*, Dir. By *Mitchell Leisen*; *Hungry Hill*, 1943; *Spring Picture*, 1944; *The Years Between*, 1944 (Play); *London And Paris*, 1945; *The Years Between*, 1945 - *Film 146*, Dir. By *Compton Bennett*; *The King's General*, 1946 - *Kuninkaan Kenraali*; *Hungry Hill*, 1947 (Screenplay With *Terence Young* And *Francis Crowdy*); *September Tide*, 1949; *The Parasites*, 1949 - *Kolmen Piiri*; *The Young George Du Maurier*, 1951 (Ed.); *My Cousin Rachel*, 1951 - *Film 1952*, Dir. By *Henry Koster*, Script *Nunnally Johnson*, *Starring Olivia De Havilland* And *Richard Burton* ; *The Apple Tree*, 1952; *Mary Anne*, 1954 - Suom; *Early Stories*, 1954; *The Scapegoat*, 1957 - *Kaksoisolento* - *Film 1958*, Dir. By *Robert Hamer*, Script *Gore Vidal*, *Robert Hamer*, *Starring Bette Davis*, *Alec Guinness* ; *The Breaking Point*, 1959; *The Infernal World Of Branwell Brontë*, 1960; *The Treasury Of Du Maurier Short Stories*, 1960; *Castle D'or*, 1962 (With *Arthur Quiller-Couch*); *The Glass Blowers*, 1963 - *Lasinpuhaltajat*; *The Flight Of The Falcon*, 1965 - *Kotkan Lento*; *Vanishing Cornwall*, 1967; *The House On The Strand*, 1969 - *Talo Rannalla* ; *Not After Midnight*, 1971; *Rule Britannia*, 1972; *Golden Lads*, 1975; *The Breakthrough*, 1976 (Television Play); *The Winding Stair: Francis Bacon, His Rise And Fall*, 1976; *Echoes From The Macabre*, 1976; *Growing Pains: The Shaping Of A Writer / Myself When Young*, 1977; *Four Great Cornish Novels*, 1978; *The Rendezvous, And Other Stories*, 1980; *The "Rebecca" Notebook, And Other Memories*, 1981; *Classics Of The Macabre*, 1987; *My Cousin Rachel*, 1990 (Play, Ed. By *Diana Morgan*); *Enchanted Cornwall*, 1992; *Daphne Du Maurier: Letters From Menabilly*, 1994 (Ed. By *Oriel Malet*. <http://www.kirjasto.sci.fi/dumaurie.htm>)
- ⁵ NABUCO, Carolina. *Oito décadas Memórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1973, p. 112.
- ⁶ V. Flavia Leng. *Daphne du Maurier: A Daughter's Memoir*, Londres: Mainstream Publishing, 1995.
- ⁷ HEINICH, Nathalie. *Etats de femme: l'identité féminine dans la fiction occidentale*. Paris: Gallimard, 1996, p. 151.
- ⁸ Id., p. 154.

Dona Cândida Raposo: sexualidade e velhice

Nádia Battella Gotlib
USP

O objeto desta comunicação tem uma característica peculiar em relação às duas anteriores desta mesa. Embora esteja centrada na leitura de uma personagem na condição de 'mulher adaptada', tema desta mesa, não se trata mais de romance longo em longa metragem (como Dona Flor e seus dois maridos), nem de um romance longo em seriado de novela de TV (como Maria Monforte e seus muitos homens), mas de um conto curtíssimo (nem 2 páginas e em tipo graúdo) em curta metragem (10 minutos) sobre dona Cândida Raposo (vejam a ironia um tanto perversa, de índole machadeana, no nome da personagem...), que é viúva, tem 81 anos e não tem homem algum.

Embora tão distante da pujança física e sedutora da baiana Flor e da brasileira Maria, essa mulher, a senhora Cândida Raposo mantém com as outras duas uma afinidade: ela tem, conforme expressão da própria narradora, "desejo de prazer". Eis a questão.

E é essa a questão básica do conto de Clarice Lispector, intitulado "Ruído de passos", passos que são os do defunto marido, cujo ruído dona Cândida ouve, no final da história, detalhe que serve de fecho tanto ao

conto quanto ao curta. Porque aborda justamente o desejo, em meio à solidão em estado de viuvez, este conto poderia ter como título “a sexualidade na velhice”. Ou então, de como uma senhora de 81 anos tem tesão. Ou mais: como sobreviver assim. Ou mais ainda: como resolver essa questão - que ela, de certa forma, e na medida do possível, resolve. Prova de que nem tudo em Clarice são apenas indagações...

Aliás, este volume de contos em que tal conto se insere - *A via crucis do corpo* - de 1974, tem como eixo justamente esse tema: o do sexo, nas suas variadas formas de manifestação na vida da classe alta, média, indo até o bas-fond carioca das noites de prostituição, rivalidades, assassinatos - praticados por hetero e homossexuais, por mulheres e homens, em relatos moldados de modo direto, incisivo, econômico - prevalecendo ainda a ironia fina e um humor meio dissimulado numa literatura que a escritora considera (mais um fingimento talvez de Clarice), não literatura, mas “lixo”, de um “mundo cão”. Porque existe também a ‘hora do lixo’, mas ‘lixo’ que faz parte das entranhas da condição humana, na sua luta louvável pela sobrevivência. O que é lixo torna-se também, por essa simples razão, digno. Eis o dado de elaboração que me parece mais significativo no conto - lindamente preservado e reelaborado no curta-metragem: a *dignidade* da condição humana enquanto vida que persiste, apesar dos desgastes de toda ordem. E das soluções, ainda que nunca satisfatórias.

Diante de tal constatação, o leitor tem dupla reação (eu me tomo como ponto de referência, sem, é claro, generalizar). De um lado, embebe-se na pureza ‘poética’ ainda que um tanto grotesca do que não é tão-publicado. A intimidade da sexualidade de velhos é tema raro, tal como aqui é ele tratado, incluindo a nudez da personagem com todas as rugas a que tem direito (só visível no curta, detalhe que é pressuposto no conto) e incluindo o orgasmo final, sob a forma que é possível à personagem, a partir da masturbação (tanto no conto quanto no curta). De outro lado, o leitor sofre reação desconfortável diante não só do que não é comumente publicável (o sexo devidamente explicitado, na linguagem direta do discurso ficcional e na imagem direta do visual cinematográfico) mas diante de personagem que lhe provoca, por vezes, o riso, tal como diante da coisa ‘esquisita’ que é a personagem Macabéa, de *A hora da estrela*. Mas...diante da dignidade da personagem aí construída, o riso se desmancha em...o quê? Ou se mistura a...quê? A um constrangimento até um tanto divertido diante do que se constata - a vida é assim? Admiração pelo ‘realismo;’ da personagem no

diálogo com o médico que lhe dá o 'diagnóstico' final: a vida é assim? Perplexidade diante da vida, que é assim?

E tudo isso junto acontece porque a personagem simplesmente está viva nos seus 81 anos. Essa verdade parece óbvia mas não é. Ou não se apresenta como assim sendo no cotidiano em que ela se encontra, ou seria outra a nossa reação. Reação que existe também porque a personagem reage, procurando solução (enfrenta a sua realidade até cruel, ou seja, come a barata, no sentido simbólico que tal animal assume na lógica clariceana), atingindo o clímax da experiência de vida (mata a fome, também no vocabulário da devoração antropofágica típica dessa lógica narrativa) e assim encontra a morte: o ruído de amor é também grito de agonia de morte, nos momentos que antecedem o ruído de passos do marido morto que nesse momento a revisita - ou vem buscá-la?

A partir dessas considerações gerais, passo a algumas observações ligadas diretamente à questão da adaptação, mediante análise de soluções encontradas por Denise Gonçalves, a diretora do curta:

Antes, contudo, resalto que este trabalho de adaptação teve de enfrentar uma característica fundamental do conto: a sua brevidade, traduzindo-o num menos breve veículo: o do curta. Fica claro que num texto tão breve (do conto e do curta) é preciso ir diretamente ao alvo. Lembro, sob tal aspecto, a observação do Poe em relação ao gênero conto que neste caso me parece extremamente pertinente: o resultado positivo do conto - e do curta - existe em função da força do 'efeito único', intenção que sustenta um processo de composição que prima por não esparramar, não disseminar, mas condensar uma proposta. E essa proposta é a de conseguir traduzir essa experiência da "contudente" sexualidade da personagem. (Aliás, este termo é da própria Clarice, no prefácio deste livro, em que afirma que "Todas as histórias deste livro são contudentes." - prefácio este em que joga as cartas deste jogo ficcional, e que por isso, seria, por si só, assunto para uma outra comunicação.) Neste prefácio, a narradora explícita, entre tantas outras coisas ligadas às circunstâncias desta produção de contos, todos sobre sexo, o fato que que lhe foram encomendados por um editor, o que ela aceita como um "desafio", apesar de tudo - do tema, que gera a possível censura de filhos, a censura explícita de amigos e uma série de justificativas: "Se há indecências nas histórias a culpa não é minha", introjetando - fingidamente ou não, nunca se sabe - o tabu em relação a este tipo de narrativa.

Eis aí a razão de se colocar, sempre num primeiro plano, a sensibilidade, ou melhor, a sensorialidade, ou ainda a sensualidade da personagem, mantendo, no curta, a divisão em três tempos, aliás, muito adotada na estrutura das histórias curtas de Clarice. Num primeiro momento, apresenta-se a personagem: quem ela é e pela via aberta dos seus sentidos latentes. Numa segundo momento, a consulta ao médico, com o diagnóstico final. Num terceiro momento, a 'solução' final, ou melhor, o paliativo final. Resumindo o núcleo de cada um dos três tempos, teríamos: o sensorialismo latente, a consulta; o orgasmo.

Com base nessa instância que é o 'suporte' da construção da personagem - a sensualidade - o curta adotou procedimentos curiosos. De certa forma, alterou o ponto de vista. O modo diretamente incisivo da narradora em terceira pessoa que vê e conta, altera-se. No curta, a Denise (que é a produtora) aproxima-se mais da personagem e deixa que suas sensações fluam sem tanta interferência. A câmera mais acompanha (vai avec) do que dita (de fora), a ação. Diria que, sob este aspecto, Denise lê este conto mais bruto com a sensibilidade igualmente delicada, mas mais próxima com que Clarice constrói outros dos seus tantos personagens. A questão não é a de grau de "delicadeza essencial" que o narrador ou a narradora de Clarice mantém e que parece também exigir de nós, leitores, a todo instante. É mais: é diferença de modo de se conduzir nessa ação de deixar que a personagem se narre, flagrada no fluxo das suas sucessivas sensações.

Pode-se observar tal diferença levando-se em conta o início do conto, que começa assim: "Tinha oitenta e um anos de idade. Chamava-se dona Cândida Raposo." E vamos ao segundo: "Essa senhora tinha a vertigem de viver. A vertigem se acentuava quando ia passar dias numa fazenda: a altitude, o verde das árvores, a chuva, tudo isso a piorava. Quando ouvia Liszt se arrepiava toda. Fora linda na juventude. E tinha vertigem quando cheirava profundamente uma rosa." E vem o terceiro parágrafo: "Pois foi com dona Cândida Raposo que o desejo de prazer não passava."

Ora, no curta, o que são sensações anunciadas, ela transforma em cenas experimentadas. Vemos dona Cândida num automóvel, vindo de um sítio (não mais fazenda) para a cidade, com uma personagem que não existe no conto (a filha, que comenta que precisa vender o sítio que só dá despesa e ninguém aproveita). A fala da filha é distante, o que coloca então dona Cândida em estado de solidão, ainda que acompanhada. Seu universo de sensações é o que, para ela, existe. E nada mais.

A partir desse primeiro olhar da personagem, nós nos colocamos diante das sensações experimentadas por dona Cândida Raposo: ela vê o campo, vê cavalos selvagens correndo mas presos pelo cabresto e depois presos na baía; ela ouve música, ouve o barulho de chuva; ela cheira flores - rosas brancas, vermelhas - e sente desmaio, sendo acudida por pessoas que se encontravam ali perto da floricultura; sente o cheiro das flores que compra e põe no vaso, em casa; e sente dor quando os espinhos das flores lhe feram o dedo.

Esta sequência organiza-se mediante alternância de tempos: o passado, incluindo o amarronzado da sépia de fotos antigas e lembranças de cenas de amor; e o presente, que anuncia cenas posteriores: a carícia que a personagem se faz, apalpando o seu próprio corpo, com a mão enrugada sobre o corpo nu, também enrugado, primeiro, no banheiro, sob a toalha, depois, no quarto, sob os lençóis, no momento da masturbação. Tais sensações organizadas em cadeia por associação, promovem a costura das diversas cenas, acarretando uma espécie de dança dos tempos, em função da memória que as filtra.

A diretora, portanto, criou e desenvolveu cenas a partir de motivos. Os motivos são as próprias sensações, contadas pelo narrador, que são transfiguradas em cenas. Mas usa imagens com consagrado desgaste estético (rosas vermelhas e brancas, ou inseto na folha sob a chuva, cavalos selvagens), que alcançam no entanto rendimento positivo, na medida em que são produto do olhar um tanto extasiado da personagem, ou seja, são construídos em função do ponto-de-vista da velha: olhar cansado, experiente, meio sonolento (a partir da viagem de carro), mas vivíssimo, e quase - diria - lisérgico. (O termo foi usado pelo Hélio Pellegrino, para definir o tipo de literatura de Clarice.) E esta personagem, assim, em viagem, lembra a outra personagem 'velha' de Clarice, Mocinha ou Margarida, na solidão da "Viagem a Petrópolis" (este é um dos títulos do conto, em *Legião Estrangeira*, que também ganhou o título de "O grande passeio", em *Felicidade Clandestina*), personagem que é abandonada pelos parentes e morre sozinha.

Nesta primeira parte, pois, a adaptação se faz pela extensão dos motivos, em função de direções sugeridas no próprio risco da narrativa: a diretora amplia o campo desenhado pela ficção, num jogo de tempos que desenha um movimento de onda, e que desemboca na consulta ao médico. Vale

ressaltar o resultado também positivo em alguns 'engates', pela via das associações sensoriais.

Nesta segunda etapa do conto, as diferenças são insignificantes. No curta, a produtora mantém a primeira parte do diálogo, com apenas algumas leves alterações, que favorecem a coloquialidade da fala. E suprime a parte final, o que calha bem, porque a redução realça o trecho que fica, que, assim, se sobressai. O enfoque, voltado apenas para a personagem, estando o médico de costa, também calha bem, já que assim podemos acompanhar sem interrupção as reações da personagem na seqüência.

E chegamos então à parte final, à cena do sexo explícito ainda que por debaixo do pano (da toalha,/do lençol).

Ressalto o recorte feito pela Denise, explorando plasticamente o plano, primeiro dividindo-o meio a meio metade toalha, metade corpo, depois preenchendo-o com as costas da personagem, atravessada pela mão enrugada.

E o leito...de amor e morte, de agonia e de vida no seu clímax, favorecendo reações semelhantes à que Clarice 'confessa' no prefácio haver experimentado, ao escrever os contos deste livro: surpresa espantada, sofrimento, choque. De qualquer forma, cultiva um final estado de perplexidade - que nós, leitoras de Clarice, bem conhecemos.

Deixo de comentar outros aspectos importantes do conto, que, no entanto, gostaria de registrar, ainda que de modo sucinto.

Em primeiro lugar, o fato de que este conto se insere num conjunto de outros, favoráveis a adaptações pelo cinema, como "O corpo", que manteve a narração bruta - e bem humorada - do original sob a forma de conto. Além disso, convém ressaltar a ligação epidérmica de cada conto com o prefácio, que 'justifica' (ainda que ficcionalmente, creio eu), as circunstâncias e a natureza de tal produção ficcional, remetendo a dados de caráter autobiográfico que 'desmontam' a própria autenticidade de uma suposta veracidade autobiográfica em detrimento da solidez da construção dos alicerces de cunho ficcional que enformam o volume. Há ainda que se levar em consideração as as relações desta personagem com outras 'parentes' suas: Anita (do conto "Feliz aniversário", de *Laços de Família*), Maria Angélica de Andrade (de "Mas vai chover", do livro *Onde estivestes de noite*), e outras personagens deste mesmo volume, *Onde estivestes de noite*, como: Sra. Jorge B. Xavier ("À procura de uma dignidade"), Dona Maria Rita Alvarenga

Chagas Souza Melo ("A partida do trem"), Dona Frozina ("As maniganças de Dona Frozina").

Observe-se também que este volume de contos pode ser lido, na verdade, como 'contos integrados' (para usar termo caro aos teóricos e críticos latinoamericanos), formando uma linha romanesca, não só por afinidade temática (todos sobre sexo), mas com personagens que se repetem e com recursos internos de construção internos auto-remissivos.

E um dos elementos responsáveis por esse caráter integrativo de seus elementos de composição é justamente o prefácio, em que aparecem dados relativos à história do livro: as circunstâncias que levaram Clarice Lispector (no caso, a autora e narradora) à produção dos contos (por convite e encomenda do editor), os motivos pelos quais aceitou a proposta (não por dinheiro), as desculpas e justificativas tendo em vista a reação dos filhos e dos amigos, a história de cada conto (onde e quando escreveu cada um deles); as reações da autora diante do convite, a matéria de que é feito o volume, dele excluindo uma 14ª história que ela não conta no livro, mas acaba contando no prefácio, uma crítica dos contos ("todos são contundentes"), e uma espécie de epílogo do prefácio, com a visão final de uma personagem para concluir que 'tudo é enigma'.

Ou seja, escreve um prefácio como se fosse um *diário de bordo ficcional*, que inicia o leitor no seu jogo de ficção, para ao fim e ao cabo afirmar que o prefácio explica o que é inexplicável, desmontando também este gênero - o que é, lembre-se, uma das marcas do procedimento desconstrutivo de Clarice.

E acrescento apenas duas observações finais.

Sobre "Ruído de Passos", a prefaciadora informa que "foi escrito dias depois (dos anteriores) numa fazenda, no escuro da grande noite." A escritora-prefaciadora recupera dados de sua própria personagem: encontra-se no espaço rural e em estado de solidão - o que não deixa de ser mais uma isca do jogo ficcional de Clarice, mediante alusões a um suposto quadro de circunstância histórica autobiográfica quando, "na verdade", a sua situação de escritora-autora-narradora nada tem a ver com o universo da personagem que aí ela constrói.

E sobre o curta-metragem, a diretora apresenta um esclarecimento que também julgo muito significativo. Denise Gonçalves esclarece que teve

muita dificuldade em encontrar uma atriz para representar o papel, por causa da cena de semi-nudez. Ela afirma, em depoimento:

René Gumiél não foi minha primeira escolha. Na verdade, eu buscava uma atriz, e Renée é essencialmente uma mulher de dança, com gestos grandes, mãos imensas, que não combinam com a recatada, nada exuberante e até comum dona Cândida. No entanto, desempenhou brilhantemente o papel, ganhando o prêmio de melhor atriz para curtas metragens em Gramado. A solução da direção foi trabalhar a ausência do gesto, a interiorização do sentimento, a fim de suavizar o impacto que os gestos normalmente usados por essa excelente profissional da expressão corporal causariam na tela. Renée, na verdade foi uma das últimas tentativas de encontrar alguma senhora idosa que se dispusesse a ficar praticamente nua em cena, e simulasse uma masturbação. Confesso que tinha em mente Lélia Abramo, que gostou muito do script, mas se recusou a atuar em tais cenas. O mesmo aconteceu com muitas outras atrizes, em torno de 10. Se Renée não aceitasse, eu estava disposta a maquiá-la uma atriz mais jovem. (...) Renée se mostrou, após poucos ensaios, uma excelente dona Cândida. Só reclamou de ter sido dublada. Ela não aceitava o fato de Dona Cândida não poder ter sotaque francês... coisas de estrela.

No meu entender, a adaptação, em alguns momentos, acabou sendo mais clariceana que o próprio conto de Clarice: afasta-se do tom por vezes rude, de tão direto, dos contos do volume *A via crucis do corpo*, optando por um 'tom' que caracteriza outros textos de Clarice e grande parte da sua produção, filtrados por uma leve delicadeza no tratamento do fluxo das sensações. E conseguiu executar bem o seu projeto de adaptação, enfrentando dois desafios, que a própria diretora resume assim:

O primeiro era adaptar aquele monte de sensações e transformar numa obra cinematográfica que tivesse vida e identidade próprias, aquelas duas páginas que davam somente pedacinhos de informação: "Um filho, Cândida Raposo perdera na guerra" (tal dado aparece logo depois da consulta ao médico, para acentuar a dor da perda). "E tinha vertigem quando cheirava profundamente uma rosa" e sobretudo "Mudos fogos de artifício" (depois do orgasmo). Pedacinhos clariceanos, claro. Cada palavra transborda sensações. O desafio era transcrever em imagens todo o universo sensorial de D. Cândida. E ser fiel a Clarice. Em segundo lugar, a personagem e seu conflito. Como mostrar uma velha sentindo tesão? Se masturbando? Confesso que caminhar no fio da navalha é comigo mesmo.

Mexer com tabus, limites. E Clarice apresentava aí dois tabus: velhice e sexualidade. E juntos!

Dos quase 12 minutos do curta, cerca de 7 são dedicados à primeira parte, a experimentação das sensações pela personagem. E os outros, à cena da consulta ao médico e à cena final de masturbação e orgasmo. Selecionei da primeira parte, apenas um pequeno trecho em que a diretora trabalha a "vertigem" diante dos estímulos da vida, por ocasião da viagem que a personagem faz, de carro, do sítio para a cidade. E deixei que o filme fluísse sem interrupções nos quatro minutos finais: desde a cena em que a personagem ouve música, passando pela consulta ao médico, até o clímax final.

Euterpe e Penélope: a metáfora musical na ficção contemporânea

Solange Ribeiro de Oliveira
UFMG

Na crítica contemporânea seria virtualmente impossível registrar vozes que neguem o conluio entre a ideologia e construções semióticas como a Literatura e as outras Artes. No campo que mais diretamente nos interessa, o dos estudos sobre a mulher, as Artes Plásticas dão o testemunho mais visível de representação tendenciosa da figura feminina, sempre a serviço do olhar masculino, da Antigüidade ao Cubismo.¹ Seria diferente a situação da Música, aparentemente a mais abstrata das Artes, aquela que se poderia supor pura forma, apontando para um mundo espiritual e invisível, não contaminado pelos jogos da opressão? A resposta está longe de ser afirmativa. Também de Euterpe, musa da Poesia Lírica e da Música, apropriam-se os detentores do poder. A missão tradicional da Música tem sido projetar, como nas celebrações rituais, emblemas de sociedades sem conflitos, pretensamente homológicas à construção musical. “Nas estruturas despóticas, onde o corpo da terra e do som é apropriado pelo poder mandante, o som passa a ser privilégio do centro despótico, e as margens e as contestações tendem a se tornar ruídos, cacófatos sociais a serem expurgados”². Que o diga a velha imagem platônica da Música das Esferas, apro-

priada pelo mundo medieval, como emblema de uma ordem julgada universal. Por romper essa harmonia simbólica interditava-se o intervalo de três tons, o trítone, avatar da dissonância no canto gregoriano, o *diabolus in musica*, só reabilitado em fins do século XVI, com o advento da música tonal. A partir dela, o mundo contemporâneo encontra outras metáforas musicais, entre as quais privilegio, como objeto deste estudo, algumas referentes à condição da mulher.

A título de ilustração, destaco o ciclo *Frauenliebe und Leben*, com versos de Adelbert von Chamisso e música de Robert Schumann. A obra, de caráter francamente hortativo, doutrinador, encena um “ato autobiográfico espúrio”, na expressão de A Solie: criadas por dois homens, letra e música são atribuídas a uma voz feminina, que canta o próprio destino. Os versos resumem o que o *paterfamilias* do século XIX esperaria de sua mulher: a adoração incondicional, desde o primeiro encontro; a surpresa de se ver escolhida por um companheiro presumido como superior; os inabaláveis votos de fidelidade no casamento; a pudica e desinformada constatação da primeira gravidez; a dedicação da mãe e esposa até a viuvez inconsolável, quando filhas e netas iniciam a repetição de um processo idêntico. Em consonância com a letra, *Fraunliebe* exhibe uma composição cíclica. Princípio e fim da primeira canção utilizam a mesma figura rítmica e harmônica, constituindo uma espécie de moldura para a melodia; repetida ao final, a canção emoldura todo o ciclo. Destaca-se ainda a função do poslúdio, que não constitui um simples epílogo, pois também recapitula a melodia da canção inicial. Paralelamente, as estrofes do poema parecem inconclusas, cada uma sendo subvertida por uma cadência enganadora. Quando se aproxima o final, é novamente absorvida pelo fim/princípio do motivo cíclico. Letra e música combinam-se assim na sugestão do tempo “abrangente e infinito”, que Julia Kristeva associa à representação da mulher em muitas culturas, celebrando uma existência ritualística, genérica, fadada à repetição, sem participação, como agente, no processo histórico³.

Um modelo semelhante encontra-se na canção de roda brasileira, *Terezinha de Jesus*, que igualmente ilustra o padrão repetitivo imposto pela sociedade patriarcal. A jovem cantada nessa espécie de balada popular divide-se na obediência aos “três cavalheiros” que sucessivamente determinam sua existência: o pai, o irmão, o marido. Tanto a história quanto os motivos musicais lembram o caráter cíclico de *Frauenliebe*, a repetitividade mítica tradicionalmente reservada à mulher. Na *Ópera do Malandro* Chico Buarque

até certo ponto desmistifica a figura emblemática: a Terezinha de sua versão paródica da canção de roda troca a submissão à autoridade paterna pela autonomia na escolha amorosa. Mas em *Cotidiano* ("Todo dia ela faz tudo sempre igual"), outra canção de Chico, melodia e letra retomam o modelo cíclico, cantando novamente um destino feminino confinado ao doméstico, subtraído à construção da história.⁴

Alusões à linguagem verbo-musical, sempre submetida a uma ideologia de dominação, multiplicam-se em textos contemporâneos de crítica ou criação literária. Para descrever os estudos fulcrados na perspectiva imperialista, que atingiu seu apogeu em fins do século XIX, em contraste com sua proposta, Edward Said também recorre a uma metáfora musical: a oposição entre a composição atonal e a tonal. Esta, invariavelmente subordinada a um núcleo tonal, lembra as antigas posturas da Literatura Comparada, informadas por um eurocentrismo opressor. Em contrapartida, Said utiliza a música atonal como emblema da crítica pós-colonial. Consciente das múltiplas variáveis de um mundo que, tendo substituído o velho colonialismo pelo neo-imperialismo - a subordinação das nações menos desenvolvidas às mais avançadas tecnológica e economicamente - essa crítica exige ainda uma postura anti-imperialista, sem, contudo, prender-se a um centro único.⁵

A metáfora da composição atonal subjaz também à celebrada oposição de Roland Barthes entre o texto clássico - "legível" - e a literatura moderna - "escrivível" - inaugurada por Mallarmé. Expondo sua classificação dos códigos textuais de acordo com os significantes empregados, o autor de *S/Z* atribui aos códigos hermenêutico e proairêutico a mesma determinação tonal exercida na música clássica pela melodia e a harmonia.⁶ John Cage desenvolve a analogia, estendendo-a a diferentes tipos de organização social. Compara o sistema atonal de Schoenberg a uma sociedade onde a ênfase recaia sobre o grupo e a integração do indivíduo dentro dele, negando a referência obrigatória a um elemento central dominador, a tônica.⁷ A mesma analogia implícita subjaz às posturas de Said, Barthes e Cage: tal como nenhuma tonalidade domina a composição atonal, que, em princípio, pode apoiar-se em qualquer dos doze tons da escala diatônica e em outros elementos, variáveis a cada momento, assim também a crítica pós-colonial repudia as velhas concepções eurocêntricas e busca referências nas múltiplas experiências dos povos outrora colonizados.

Essa concepção aplica-se igualmente à "colonização" simbólica legitimada pelas construções de gênero, grupo étnico ou social, também mui-

tas vezes associadas a metáforas musicais. Tendo em vista os estudos sobre a mulher, destaco na Literatura Brasileira o romance *O Quarto Fechado* de Lya Luft. A renúncia da pianista Renata a sua arte, que julga inconciliável com os papéis de mulher e de mãe, constitui uma auto-castração simbólica. A pianista abre mão de sua liberdade de artista, "o grande aposento claro de sua música", para enclausurar-se no "quarto fechado" da família patriarcal.⁸ Outra metáfora musical surge no conto "Visiting the Hutterites", da escritora norte-americana Irene Wanner⁹. A narrativa associa a vida de mulheres anabatistas, integradas em um grupo religioso extremamente tradicional, a um canto coral harmonioso. Em contraste com ele, a voz da jornalista Judy, jovem visitante, integrada em segmento social marcado pelas conquistas feministas, soa como o grasnar de um pato. Para o grupo patriarcal, a voz da nova mulher parece a própria negação do "temperamento", da "afinação" - especialmente se lembrarmos que a afinação de instrumentos, obtida através de intervalos matematicamente calculados, significa uma espécie de violência contra o campo sonoro, submetendo-o a uma rígida fórmula cartesiana.¹⁰ Ignorando a afinação, o canto de Judy constitui uma insurreição simbólica contra outra violência, a tirania patriarcal.

Na literatura pós-colonial de expressão inglesa, o conto "Easter Sunday Morning" de Hazel Campbell tem como protagonista uma negra cujo nome, Mother White, não disfarça ressonâncias irônicas¹¹. Acusada de feitiçaria numa ex-colônia inglesa do Caribe, a mulher trava com a comunidade branca anglicana um duelo pontuado de imagens musicais. Durante uma cerimônia religiosa, contrapõe sua dança, moldada na coreografia nativa, ao coro avassalador das personagens anglicanas, acompanhado pelo trovejar do órgão, o mais poderoso instrumento do ritual cristão. Não é difícil adivinhar qual das duas culturas, a européia ou a caribenha, emerge vitoriosa do confronto, nem compreender a razão pela qual a cultura vencida se encarna numa mulher - remetendo ao que Otávio Paz denomina "complexo de Malinche": desde as lendas da Antigüidade - o rapto das Sabinas, o estupro de Lucrecia - associa-se a violência da conquista à violação da mulher.

Os vários tipos de oposição simbólica entre antigos colonizadores e colonizados persistem no imaginário de nossos dias. Na ficção contemporânea surgem exemplarmente representados - ainda uma vez por uma metáfora musical - em *Los Pasos Perdidos*, de Alejo Carpentier.¹² O romance

resume os conflitos das sociedades latino-americanas diante de questões aparentemente diversas- mas na verdade interdependentes - como a dependência cultural, os desafios da arte contemporânea e o novo papel da mulher. A perplexidade do narrador/protagonista, musicólogo e compositor anônimo, sua nostalgia por um passado mítico, refletem-se na metáfora da pesquisa sobre a origem da Música, particularmente da música latino-americana. À procura de instrumentos indígenas originais, o protagonista conduz uma expedição pelo interior de um arquetípico território sul-americano. Simbolicamente, recua também no tempo, em busca de uma cultura autóctone remanescente, não contaminada pela Conquista, pátria original da Música, habitada por uma Eva indígena: a nostalgia da Origem confunde-se com a fantasia masculina da Mulher ideal.

A viagem resulta em um fracasso múltiplo. A América incontaminada não se encontra em parte alguma. A selva que o protagonista atravessa, as populações que o acolhem, até suas manifestações musicais, exibem invariavelmente as marcas do Invasor. O musicólogo descobre que denunciara em vão o culto da *Nona Sinfonia* de Beethoven, simbólica da hegemonia européia. Evidente em peças musicais ouvidas pelo caminho, ela atinge toda arte latino-americana. Não há como fugir ao hibridismo onnipresente. Quando chega ao ponto extremo da viagem e finalmente encontra os instrumentos procurados, o exausto narrador verifica que já vira outros, idênticos, no museu de sua capital. A música indígena ouvida durante uma cerimônia fúnebre convence-o do equívoco de sua hipótese sobre a origem da Música, que atribuíra ao mimetismo mágico e à imitação do canto das aves, e que passa a associar à expressão formal, ritualizada, das experiências psíquicas mais profundas. Maior decepção lhe reserva o contato com aborígenes. Longe de encarnar a utopia da inocência primeva, manifestam os mesmos instintos violentos que os Conquistadores, na luta pela posse da terra, na exploração dos mais fracos, sempre estrategicamente legitimada por sua pretensa inferioridade.

Todas essas questões relacionam-se com a da Mulher, que de certa forma as resume. O protagonista fracassa também no casamento e numa ligação extra-conjugal. A amante, além de nada confiável, mostra-se subserviente à cultura européia, repudiando o hibridismo sul-americano. O encontro com uma viajante, a bela Rosário, anuncia uma dupla esperança: a jovem parece encarnar o ideal da companheira perfeita e do hibridismo latino-americano, que o narrador julga superior às misturas raciais euro-

péias¹³. Em seu imaginário, Rosário funde uma Eva mestiça - "toda mulher, só mulher, fêmea cabal e inteira, sempre ao alcance do desejo" - (196) e uma Penélope austral, "Esposa Exemplar, Amante Fiel, Mãe Ilibada". O musicólogo confia à nova amante a partitura de uma composição interrompida, que retomara na selva. Quando fatos inesperados exigem sua imediata presença na capital, busca voltar logo à selva, rumo à Mulher e à Música sonhadas. Aguarda-o mais uma desilusão. A caminho da aldeia onde vivera com a amada, o protagonista tem notícia de que, sem esperar seu retorno, ela encontrara um novo companheiro: Rosário desconhece as "leis feitas por homens e não por mulheres" (222).

Cabe ao narrador assimilar, se puder, experiências tão penosas. Verificada a inutilidade de seu mito de Origem- uma América Latina adâmica, que inclui a Música e a Mulher primevas - resta conviver com um conjunto inextricável, que alicerça a cultura do presente. Articulada pela imagem central da música, ela exige, além de formas artísticas desafiadoras, a convivência com uma nova mulher. Como descobre o perplexo musicólogo, ela " não é Penélope" (271) .

NOTAS

- ¹ Cf DUNCAN, Carol *The Aesthetics of Power. Essays in Critical Art History*. Cambridge University Press, 1993. Também SLATKIN, Wendy. *Women Artists in History. In: Antiquity to the Present*. New Jersey: Prentice Hall, 1997.
- ² WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido. Um outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 34.
- ³ A análise aqui resumida é de SOLIE, Ruth A. *The Gendered Self in Schumann's Frauenliebe songs*. In: *Music and Text : Critical Inquiries*. SCHER, Steven P. (ed) , 219-240.

- ⁴ Cf OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Malandra, malandrinha. A mulher na *Ópera* de Chico. In: *De Mendigos e Malandros: Chico Buarque, Bertolt Brecht, John Gay - uma leitura transcultural*. Ouro Preto: Editora da UFOP, 1999, p. 141-162.
- ⁵ Diz Said : "Em vez da análise parcial oferecida pelas várias escolas nacionais ou sistematicamente teóricas, venho propondo as linhas contrapontísticas de uma análise global, que considere o funcionamento conjunto de textos e instituições (...) nas quais a literatura de uma comunidade se entrelace com a literatura de outras. As tentativas separatistas e nativistas parecem-me esgotadas; a ecologia do novo e ampliado sentido da literatura não pode restringir-se a uma única essência ou à idéia isolada de um único objeto. Mas essa análise global, contrapontística, deveria ser construída, não (como nas noções anteriores da Literatura Comparada) sobre o modelo da sinfonia, mas em analogia com um conjunto atonal ; devemos considerar todos os tipos de práticas espaciais ou geográficas e retóricas - inflexões, limites, restrições, intrusões, inclusões, proibições". SAID, Edward W. *Culture and Imperialism*. New York : Alfred A. Knopf, 1994, 1969, p. 3-6. Tradução da autora.
- ⁶ Cf BARTHES, Roland. *S/Z. An Essay*. Trans. Richard Miller. Toronto : Collins Publishers, 1987, esp. 4-5, 28-29.
- ⁷ Cf CAGE, John. *Silence*. Middletown, CT : Wesleyan University Press, 1969, p. 3-6
- ⁸ Cf Leitura de uma Leitura: *O Quarto Fechado*, de Lya Luft In: OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e Artes Plásticas*. Ouro Preto: Editora da UFOP, 1993, 57-79. Também de OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. A Estética da Castração: Lya Luft, Clarice Lispector, Virginia Woolf. IN *Trocando Idéias sobre a Mulher e a Literatura*. FUNK, Susana Bornéo (org) . Florianópolis: Pós-Graduação em Inglês. Universidade Federal de Santa Catarina, 1994, p. 309-315.
- ⁹ WANNER, Irene. Visiting the Hutterites. In: *Circle of Women. An Anthology of Contemporary Western Women Writers*. BARNES, Kim and BLEW, Mary Clearman (eds). London and New York : Penguin, 1994, p. 83-100.
- ¹⁰ Cf WISNIK, op.cit., 93.
- ¹¹ CAMPBELL, Hazel D. Easter Sunday Morning. *The Faber Book of Contemporary Caribbean Short Stories*. MORRIS, Mervyn (ed). London: Faber and Faber Limited, 1990, p. 32-45.
- ¹² CARPENTIER, Alejo. *Los Pasos Perdidos*. Madrid : Alianza Editorial, 1996.
- ¹³ " aqui não se haviam esparramado, na realidade, povos consangüíneos, como os que a história mesclara em certas encruzilhadas do mar de Ulisses, mas as grandes raças do mundo, as mais afastadas, as mais diversas, as que durante milênios permaneceram ignorantes de sua existência no planeta"(*Los Pasos Perdidos*, 82-83) .

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BARTHES, Roland. *S/Z. An Essay*. Trans. Richard Miller. Toronto: Collins Publishers, 1987.
- CAGE, John. *Silence*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1969.
- CAMPBELL, Hazel D. Easter Sunday Morning. In: MORRIS, Mervyn (Ed.) *The Faber Book of Contemporary Caribbean Short Stories*. London: Faber and Faber Limited, 1990, p. 32-45.
- CARPENTIER, Alejo. *Los Pasos Perdidos*. Madrid: Alianza Editorial, 1996
- DUNCAN, Carol *The Aesthetics of Power. Essays in Critical Art History*. Cambridge University Press, 1993.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Malandra, malandrinha. A mulher na *Ópera* de Chico. In: *De Mendigos e Malandros: Chico Buarque, Bertolt Brecht, John Gay - uma leitura transcultural*. Ouro Preto: Editora da UFOP, 1999, p. 141-162.
- . Leitura de uma Leitura: *O Quarto Fechado*, de Lya Luft. In: *Literatura e Artes Plásticas*. Ouro Preto: Editora da UFOP, 1993, 57-79.
- . A Estética da Castração: Lya Luft, Clarice Lispector, Virginia Woolf. In: FUNK, Susana Bornéo (Org.). *Trocando Idéias sobre a Mulher e a Literatura*. Florianópolis: Pós-Graduação em Inglês. Universidade Federal de Santa Catarina, 1994, p. 309-315.
- SAID, Edward W. *Culture and Imperialism*. New York: Alfred A. Knopf, 1994.
- SLATKIN, Wendy. Women Artists in History. In: *From Antiquity to the Present*. New Jersey: Prentice Hall, 1997.
- SOLIE, Ruth A. The Gendered Self in Schumann's Frauenliebe songs. In: SCHE, Steven P. (Ed.). *Music and Text: Critical Inquiries*. p. 219-240
- WANNER, Irene. Visiting the Hutterites. In: BARNES, KIM, BLEW, Mary Clearman (Ed.). *Circle of Women. An Anthology of Contemporary Western Women Writers*. London and New York : Penguin, 1994, p. 83-100.
- WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido. Um outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

A hora e a vez da autoria feminina: de Clarice Lispector a Lya Luft

Elódia Xavier
UFRJ

*Preste atenção e é um favor: estou convidando você
para mudar-se para reino novo.*

Clarice Lispector

*Real não é apenas o concreto
É a sua construção. No mar
Estão todas as viagens.*

Lya Luft

A constatação da existência da autoria feminina configurando uma produção literária, que se estende do século passado até hoje, nos instiga a apontar os rumos desta trajetória, enfatizando, concomitantemente, as marcas do percurso. Elaine Showalter, em *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*, afirma que: "Many other critics are beginning to agree that when we look at women writers collectively we can see an imaginative continuum, the recurrence of certain patterns, themes, problems, and images from generation to generation." (SHOWALTER,

1986, p.11-2) É o que ela chama de “female literary tradition”, sem que isto implique em nenhuma forma de essencialismo; Showalter está interessada em investigar “the ways in which the selfawareness of the woman writer has translated itself into a literary form” (ibidem, p.12), não perdendo de vista as transformações sofridas através dos tempos. É esta perspectiva historicizante e culturalista que vai nos orientar no presente trabalho.

São três as etapas apontadas por Showalter no percurso literário que compreende as obras de autoria feminina entre 1840 até por volta de 1960, tendo a cultura dominante como referencial. A primeira, que ela chama de “feminine”, é uma etapa prolongada e se caracteriza pela imitação: “a prolonged phase of imitation of the prevailing modes of the dominant tradition, and internalization of its standards of art and its views on social roles.” (ibidem, p.13); a segunda, uma espécie de ruptura, “a phase of protest against these standards and values, and advocacy of minority rights and values, including a demand for autonomy” (ibidem, p.13), denominada “feminist”. E, por último, a fase da auto-descoberta, uma espécie de “search for identity”, a que dá o nome de “female”. Não se trata de categorias rígidas, sendo mesmo possível encontrar as três, presentes na obra de uma mesma escritora.

Na literatura brasileira, até o presente momento, considera-se o romance *Ursula* (1859) de Maria Firmina dos Reis, escritora maranhense, a primeira narrativa de autoria feminina. Com seu estilo gótico-sentimental, perfeitamente enquadrado nos padrões românticos, o romance reduplica os valores patriarcais, construindo um universo onde a donzela frágil e desvalida é disputada pelo bom mocinho e pelo vilão da história. Contrariando os finais felizes, a narrativa termina com a morte da protagonista, vítima da sanha do cruel perseguidor. Júlia Lopes de Almeida, nascida em 1862 e autora de uma obra vasta e variada, é, ainda, mais representativa desta fase de internalização dos valores vigentes e dos papéis sociais. Pertencente à alta burguesia, enquanto Maria Firmina dos Reis é uma simples professora do interior, Júlia Lopes constrói sua obra sobre os alicerces patriarcais, sedimentada por rígidas relações de gênero. As rainhas do lar co-roam os finais felizes deste universo ficcional. Também o romance *A sucessora* (1934) de Carolina Nabuco, embora mais elaborado do ponto de vista psicológico, não escapa do processo de imitação dos valores vigentes, uma vez que a protagonista resolve seu conflito interior a partir do momento

em que se percebe grávida; é como reprodutora que ela supera o fantasma da primeira esposa estéril... Ainda estávamos sob o domínio do determinismo biológico.

Essas autoras ilustram a primeira etapa da trajetória da narrativa de autoria feminina, na literatura brasileira; elas reduplicam os padrões éticos e estéticos, mesmo porque elas ainda não tinham se descoberto como donas do próprio destino. A obra de Clarice Lispector rompe com esse estado de coisas, pondo em questão as relações de gênero. Os contos de *Laços de família* (1960), - o próprio título é muito significativo -, tornam visível a repressão sofrida pelas mulheres nas cotidianas práticas sociais. O feminismo já havia desencadeado um processo de conscientização e a narrativa de autoria feminina vai incorporar as questões polêmicas contidas em *O segundo sexo* (1949) de Simone de Beauvoir. Chamar esta etapa de feminista não significa dizer que ela é panfletária; ninguém discute o valor estético da obra de Clarice e, no entanto, ela traz nas entrelinhas uma pungente crítica aos valores patriarcais.

Pode-se considerar a obra de Clarice Lispector como um divisor de águas na trajetória da narrativa brasileira de autoria feminina, uma vez que o discurso oblíquo e enviesado de suas narradoras questiona, ironicamente, o sistema de gêneros. A partir de *Perto do coração selvagem* (1944), seu primeiro romance, ela subverte o paradigma romanesco tradicional, através do questionamento da filosofia do *cogito* cartesiano, dos limites ordenadores impostos à forma e de seu comprometimento com a pós-modernidade e com o feminismo não sectário. Afinada com as tendências vanguardistas, a autora cria personagens descentradas, que não se definem claramente, nem exterior nem interiormente. A desindividualização do indivíduo, no universo clariceano, corresponde à vanguardista desrealização do real, ambas tentativas de se chegar ao que se oculta sob as aparências. Sua obra confere um tratamento novo não apenas a determinados temas, mas a aspectos estruturais do romance, sobretudo ao foco narrativo. Não é à toa que mestre Antonio Candido se surpreendeu com a publicação de *Perto do coração selvagem*, dentro de um contexto de “posições já adquiridas”. Ele se refere ao “verdadeiro choque” que esse romance lhe causou e completa:

Com efeito, este romance é uma tentativa impressionante para levar a nossa língua canhestre a domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério, para o qual sentimos que a ficção não é um exercício ou uma aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito, capaz de nos fazer penetrar em

alguns dos labirintos mais retorcidos da mente. (CANDIDO, 1977, p.127)

De fato, aqui, a situação narrativa é bastante complexa, alternando primeira e terceira pessoas, além das perspectivas do pai, da tia, do marido e da rival da protagonista Joana. Mesmo quando é esta o sujeito da enunciação, ela ora é uma mulher socialmente desintegrada, ora se esforça por assimilar valores que não são os seus. Como está em busca de si mesma, não se entende bem, não se conhece, está inacabada; daí sua sensação de incompletude: "Nunca terei uma diretriz...Resvalo de uma verdade a outra, sempre esquecida da primeira, sempre insatisfeita."(p.115) Além disso, Joana-menina e Joana-mulher se alternam, com a infância e a maturidade se confundindo, o que lembra a superposição e simultaneidade de planos de um quadro cubista. Uma mesma personagem pode funcionar como várias, uma vez que seus pontos de vista mudam, instaurando o multiperspectivismo apesar da aparente unidade do foco narrativo. Clarice Lispector, portanto, abre caminho, no Brasil, para uma outra forma de narrar, dentro de um espaço tradicionalmente fechado à mulher. Antenada com as questões de seu tempo e vanguardista, sob muitos aspectos, já em seu romance de estréia solapa o despotismo presente na voz autoritária do romance tradicional, ao mesmo tempo em que abandona as convenções narrativas para adotar a complexidade do multiperspectivismo.

Os contos de *Laços de família* (1960) questionam, com muita ironia, o modelo patriarcal, onde a mulher, condenada à imanência, fica reduzida ao espaço privado. "Amor" tem todos os ingredientes de um típico conflito clariceano. A protagonista, esposa/mãe/dona de casa, depois de uma juventude intensa, enquadra-se no "destino de mulher" e refaz diariamente a rotina doméstica, até que vê na rua um cego mascando chiclete; percebe-se, então, num lampejo de lucidez, presa do automatismo e imersa na escuridão. A explosão, provocada pelo encontro com o cego, revela-lhe um mundo até então apaziguado - a Vida em sua plenitude, e o título do conto remete à piedade por um universo perecível, incontrolável, mas perigosamente atraente. O contato com a natureza do Jardim Botânico, próxima do selvagem coração do mundo, causa-lhe fascínio e náusea, e é com certa dificuldade que retorna ao espaço familiar, guiada pela mão do marido. O conto termina com a protagonista soprando a "pequena flama do dia", para mergulhar, de novo, na escuridão. No conto "Uma galinha", a fuga da ave - metáfora da mulher - da cozinha para os telhados, perseguida

pelo dono da casa e finalmente capturada, representa a situação feminina fora das protetoras paredes do lar. “Pouco afeita a uma luta mais selvagem pela vida, a galinha tinha que decidir por si mesma os caminhos a tomar, sem nenhum auxílio de sua raça.” (p.37-8) Capturada, é colocada no chão da cozinha, onde acaba botando um ovo, transformando-se aos olhos da família na “rainha da casa”... As relações familiares são o tema de “Os laços de família”. Aqui, as relações mãe/filha e mãe/filho são representadas de forma a evidenciar o vazio de uma comunicação que não se efetiva. O caráter institucional da família impede um autêntico relacionamento; as normas sociais são as responsáveis pela distorção dos laços afetivos. Neste conto, mãe e filha não encontram o que dizer na hora da despedida, repetindo à exaustão as mesmas frases. Na relação marido/mulher, a hierarquia está visível na representação do poder mantido pelo homem; pertencente à classe média alta, o marido é o provedor/protetor da família e seu sucesso profissional o responsável pelo bem estar de todos. Por isso fica perplexo diante do ato de rebeldia da mulher, que sai para passear com o filho. “Aonde foram? Perguntou-se inquieto, tossindo e assoando o nariz. Porque o sábado era seu, mas ele queria que sua mulher e seu filho estivessem em casa enquanto ele tomava o seu sábado.” (p.119) Em “Mistério em São Cristóvão”, o prosaísmo de um serão familiar é quebrado pela presença mágica de três mascarados - um galo, um touro e um demônio - representantes do poder masculino. O confronto da jovem com os mascarados provoca o desequilíbrio familiar. Os mascarados são elementos de fora que, ao penetrar no jardim da casa, destroem a tranquilidade da família, tão longa e artificialmente construída. Em Clarice, tudo o que é instituído, artificial, no sentido de não natural, é questionado, pondo em evidência os propósitos sociais que tais práticas encobrem.

Clarice Lispector, como já dissemos, abre caminho para uma vertente narrativa de autoria feminina, cujos melhores frutos se concentram na década de 80; são contos e romances que questionam as relações de gênero sem, no entanto, encontrar solução para os impasses criados. Enredadas, mais uma vez, nos “laços de família”, as personagens de Lya Luft acabam sempre vencidas pelo sistema repressor; a ordem patriarcal, embora decadente, impede qualquer forma de transcendência. Aqui, a família, mostrada como instituição falida e fonte geradora de conflitos e repressões é, tragicamente, o beco sem saída; “Ninho ou jaula” (LUFT, *O ponto cego*, p.45), - seguramente mais jaula que ninho, o contexto familiar reflete a

decadência de uma estrutura desgastada, que ainda luta por se manter. Daí o caráter caricato que muitas vezes esta família apresenta, sendo as mulheres as grandes perdedoras no jogo da vida, sobretudo nos romances da década de 80, onde as imagens grotescas acentuam, pela deformação, as distorções das práticas sociais.

Catarina, matriz de uma família de mulheres, em *As parceiras* (1980), é vítima do jogo sujo da moral patriarcal; dada ainda muito jovem em casamento a um homem bem mais velho, condenada à maternidade precoce, numa aparente fatalidade biológica que mascara as normas culturais, encontra na loucura e no suicídio a única salvação. A família e a instituição do casamento - "O beco sem saída, onde todas nos encolhíamos" (p.48)- são freqüentemente questionadas. As regras do jogo social, nesses contextos, vitimizam a mulher, que representa sempre o lado fraco, o lado esquerdo. A dominação masculina aí se faz presente até mesmo na violência corporal a que é submetida a jovem e imatura Catarina.

Em *A asa esquerda do anjo* (1981), já citado por nós, embora a família continue sendo o espaço privilegiado, o problema maior se concentra na crise de identidade da narradora, provocada pelas práticas sociais, repressoras e sufocantes. Existe no romance um aparente matriarcado, onde a figura de Ursula Wolf, mimeticamente, reproduz a estrutura desgastada da ordem patriarcal; daí ser esta personagem, em grande parte, a responsável pelos conflitos da narradora. A transgressão de Anemarie, o ídolo da família, fugindo de casa para viver com o tio adúltero, aponta para a única saída em termos de realização; mas ao mesmo tempo, sua volta, doente de câncer, dez anos depois, representa a punição infalível. Daí, a narradora optar pelo modelo asséptico e rigoroso de Frau Wolf, como uma couraça protetora: "Fecho-me nesta casa e cumpro minhas obrigações. Não encontrarão nada desarrumado. Servirei chá com uma torta de camadas, que faço com perfeição. Tenho na gola do vestido o camafeu que foi de Frau Wolf e que batizei com o nome de Anemarie." (p.124-5) A identidade não foi resgatada, a *persona* assumida pela imposição das práticas sociais anulou qualquer possibilidade de individuação.

Em *Reunião de Família* (1982), Alice, a protagonista, aparentemente satisfeita com seu "destino de mulher", entra em crise por ocasião de uma reunião de família na casa do pai. A família de origem, marcada pela tirania paterna, é o espaço do desamor e da repressão; sem mãe, Alice se entrega ao jogo do espelho onde encontra a Alice alada, criação da fantasia

infantil, que ameaça retornar na fase adulta, denunciando a insatisfação da esposa/mãe/dona-de-casa. Diz a narradora:

Mais tarde me acomodei na vida; casada, sossegada, marido e filhos para cuidar, o serviço doméstico e a rotina, tanto trabalho, esqueci o jogo; não precisei mais dele.

Ou perdera o segredo de jogar?

Mas ultimamente tenho pensado em pôr um espelho grande na sala.(p.38)

O “destino de mulher”, apesar de insatisfatório, é um referencial seguro; aqui, as relações de gênero estão bem esquematizadas, com todos os papéis distribuídos. Não há erro. A reunião de família, que paradoxal e ironicamente põe a nu os desejos reprimidos, desencadeia, ou melhor, torna visíveis os conflitos. Depois de um jantar tumultuado por violentas acusações contra Alice, a coitada, o dia seguinte representa o retorno à rotina. Diz a narradora: “Estou aliviada: logo pegarei o táxi, entrarei no ônibus, chegarei em casa a tempo de preparar o almoço e fazer os serviços normais de uma Segunda-feira.”(p.123) Como em Clarice Lispector, o espaço doméstico anestesia e protege do perigo de viver.

Em *Quarto fechado* (1984), talvez o mais opressivo de todos os seus romances, a morte é o princípio organizador da narrativa. No velório do filho suicida, Renata inicia o percurso em busca de sua identidade perdida com o casamento. Pianista de sucesso, abandonou a carreira artística para atender às exigências da vida doméstica; a personagem Ella, de nome ambíguo, é seu duplo, personificando a morte e os desejos reprimidos. Carolina e Camilo, os filhos gêmeos, imagens da divisão interior de Renata, acabam sendo um só, através da morte de Camilo e da mais perfeita identificação de Carolina com o irmão. A personagem grotesca nomeada Mamãe pode ser vista como uma denúncia da instituição patriarcal. Ela não é uma mãe individualizada - “ser mãe de Ella era ser mãe de nada”, - diz a narradora - , isto é, era apenas cumprir as obrigações, acomodada à vida doméstica sem esperar por dias melhores. São muito reveladoras as palavras sobre a repressão sofrida pela personagem: “Numa trilha como a sua, parar era perigoso: os pensamentos se acumulavam; se a represa rebentasse o que saltaria lá de dentro?” (p.120)

O último romance da década de 80, *Exílio* (1987), narra a trajetória de uma mulher que, depois de um casamento desfeito, encalha na Casa Vermelha, espaço dos transgressores. Num momento de profunda crise

existencial, tenta recompor sua vida com outro homem, mas não tem coragem de assumir o filho doente do amante e acaba enredada nos fantasmas da infância sofrida e mal amada. A questão da profissionalização da mulher aparece como um dado desestabilizador do equilíbrio familiar; obstetra dedicada à carreira, a protagonista é obrigada, muitas vezes, a abandonar marido e filho em função do trabalho. O sentimento de culpa, imposto pelo jogo cultural, contribui para a crise interior; com relação ao filho, diz a narradora:

Passei noites torturada, lembrando o quanto o negligenciara. Era Marcos quem, com um trabalho menos absorvente, lhe dava banho quando a babá não estava; era Marcos quem lhe contava histórias para dormir; era Marcos quem o levava a passear quando eu estava cansada demais. (p.51)

Enfim, era Marcos quem fazia tudo aquilo que a ordem patriarcal atribui à mulher.

A Sentinela (1994) e *O ponto cego* (1999) representam uma mudança significativa quanto à solução do conflito dramático. No primeiro, a personagem narradora, depois de uma infância e adolescência sofridas, seguidas por perdas e desencontros, encontra seu rumo inaugurando uma tecelegem. O presente da enunciação veicula uma nova identidade: “Estou bem, como se retivesse nas mãos as rédeas de mim, observando sem espanto os trechos a percorrer.” (p.30) O simbolismo de tecer os fios para a construção da tapeçaria/narrativa aponta para uma nova identidade, agora livre das amarras de gênero. É sintomático o fato de Nora, de início tão rigorosa em suas cobranças com o filho Henrique, aceitar, no presente da enunciação, as escolhas dele tanto profissionais quanto de gênero. Diz ela:

Estou no coração de um ciclo que se fecha; eu sou o mar, com peixes e medusas, sou a viagem também. Não há garantias, não existe segurança; alguma vez é preciso a audácia de se jogar; de delirar, como Henrique, neste momento, jogando alto sua música pela noite, com pedaços de entranhas, de pensamento, de coração, meu filho parindo a si mesmo como mãe alguma é capaz de fazer. (p.162-3)

A segurança que o esquema fixo das relações de gênero propicia é desfeita em benefício do imprevisível, da “audácia de se jogar”, do perigo de viver; e a vida se torna rica e plena: “Distendo braços e pernas, deitada de costas respiro como quem emerge de um mergulho. Amanhece pela janela aberta; gosto de dormir assim, exposta ao céu.” (p.12)

O ponto cego faz uma explícita condenação do patriarcado. Narrado por um menino estranho, que se nega a crescer para não fazer parte do desagradável mundo adulto, o drama tem um desfecho significativo com a partida da Mãe, sempre submissa ao poder do Pai. “Aos poucos ele foi-se acalmando - ou fingindo que. Acho que na sua cabeça minha Mãe voltaria, em breve ou algum dia, pois ele não poderia imaginar que, tão submissa sempre, tivesse rompido o cabresto e disparado pela vida num caminho só dela”.(p.147-8)

O narrador Menino banaliza os valores androcêntricos e, desta forma, desconstrói a família patriarcal: “Para mim meu Pai era um deus, pois comandava os destinos, e minha Mãe o servia” (p.67) A adesão infantil às normas prescritas tem uma função parodística e, portanto, desconstrutora, reforçada por certas declarações do Menino: “Eu não queria ser como meu Pai, que pensa que tudo controla mas deixa escapar o essencial” (p.16). Na realidade, o Menino e outras personagens de *Lya*, buscam uma identidade desvinculada dos arquétipos da sociedade patriarcal e isso elas conseguem ao refazer sua trajetória, identificando seus conflitos e tomando consciência de si.

Clarice Lispector, ao promover uma revolução no romance brasileiro, através da desconstrução de soluções narrativas canônicas, legítima novas perspectivas, fundadas na compreensão da condição feminina; e dessa forma, possibilita o aparecimento de inúmeras escritoras, dentre as quais se destaca *Lya Luft*, cuja obra se ocupa das relações de gênero no contexto familiar. Os cinco romances da década de 80 representam a família como o beco sem saída e as mulheres como as perdedoras no jogo social; mas *A sentinela* e *O ponto cego*, já na década de 90, apontam para outros caminhos, sugerindo novas construções identitárias. Por isso o convite feito por Clarice para “mudar-se para reino novo” e a afirmativa de *Lya* de que “todas as viagens” estão no mar podem, também, servir de fecho para essas reflexões sobre a autoria feminina e sua proposta desconstrutora da ordem patriarcal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In:_____. *Vários escritos*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1960.
- _____. *Perto do coração selvagem*. 14 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- LUFT, Lya. *A asa esquerda do anjo*. 4 ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- _____. *A sentinela*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- _____. *As parceiras*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- _____. *Exílio*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- _____. *O ponto cego*. São Paulo: Mandarim, 1999.
- _____. *O quarto fechado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *O rio do meio*. São Paulo: Mandarim, 1996.
- _____. *Reunião de família*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- SHOWALTER, Elaine. A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing. In: EAGLETON, Mary (ed). *Feminist Literary Theory*. New York: Basil Blackwell Ltd, 1986.

A paixão segundo Lispector e Rosa Zvétaieva: uma leitura da paixão como discurso de afirmação do ser

Prisca Agustoni
Univ. de Genebra - Suíça

Nosso trabalho aproxima o texto de Clarice Lispector *A paixão segundo G.H.* ao de Marina Zvétaieva, *Meu irmão feminino*. A aproximação entre eles fundamenta-se a partir de dois fatores: o primeiro é biográfico. De fato, as duas escritoras são nascidas na mesma área geográfica (a ex-União Soviética), de onde emigraram logo para outros horizontes: Clarice Lispector para o Brasil (passando depois pela Itália, Suíça, Estados Unidos devido ao trabalho do esposo), enquanto Zvétaieva morou primeiro na Tchecoslováquia, depois na Suíça, para se estabelecer em Paris durante os anos de 1925 a 1939, cidade que escolheu em razão do apreço pela cultura literária francesa. Tanto assim que o texto *Meu irmão feminino* foi redigido diretamente em francês, em 1932, quando ela estava na França. As duas escritoras manifestam em suas obras uma personalidade marcante, tendo se assumido plenamente no conflito de serem mulher-esposa-mãe juntamente com a consciência e a vontade de desenvolverem um papel intelectual importante para suas épocas. O segundo fator de aproximação consiste no semelhante emprego da linguagem literária para expressar a condição frag-

mentária do sujeito falante. Em seus textos, as autoras buscam o “ubi consistam” do ser humano, o espaço ontológico de definição e de encontro com o “eu” mais profundo e autêntico. Nesse roteiro de procura, Lispector e Zvétaieva manifestam através da fala poética a paixão (entendida como atitude frente à vida e às coisas) que, mesmo sugerindo caminhos diferentes para as duas, sustenta a visão do mundo e o relacionamento com o “eu” passado, o “eu” presente e o “eu” futuro.

A procura de G.H. se inscreve no que foi chamado de o “pensamento inquiridor”¹ de Clarice Lispector. Acreditamos que G.H. opera uma verdadeira procura *fenomenológica* da própria essência humana e isso, de acordo com a filósofa espanhola María Zambrano, através de um roteiro que favorece a pluralidade conflitual inscrita na metáfora do nascimento constante. Para a filósofa espanhola, nascer é elaborar o significado do ser e não coincide, portanto, com o começo cronológico da vida, mas prossegue e se renova constantemente. Nesse sentido, nascer implica o sentimento da “perda”, a ruptura com o que já existe para que seja possível abrir-se ao novo. De fato, G.H. manifesta essa descontinuidade do ser na inquietude que a atinge, desde o começo do livro, ao nível do pensamento: “todo momento de achar é um perder-se a si próprio” (LISPECTOR, 1964: 16). Uma conseqüência dessa inquietude é a sensação de solidão e vazio interior que o sujeito experimenta. Isso revela que para o sujeito “faz falta este mínimo de realidade sobre o qual se apoiar, no qual fixar o anelo” (ZAMBRANO, 1987:89). O espaço vazio provocado pela procura do “eu” mais autêntico no movimento interior do nascer e “des-nascer”/construir e desconstruir enfraquece o sujeito, deixa um espaço para que o mundo o preencha de modo a restabelecer o núcleo vital da pessoa, abrindo as portas para uma transcendência possível ou a possível experiência do que G.H. chama de “destino maior” da vida, ou seja, “encontrar a escultura imanente” das coisas (LISP., 1964:24-25). O sujeito nessa condição peca pela *porosidade*, como se tudo o que estivesse ao redor dele pudesse entrar no seu corpo, na sua alma, pela porta da pele, sem filtro. Para G.H. o ato de devoração da barata explicita um excesso (o dela) na relação empática com o mundo através dos outros, tal como indica a fenomenóloga Edith Stein para quem o “sentir” é o órgão que revela o outro na sua inteireza de pessoa, de alma e de corpo². O excesso (sintoma da inquietude) consiste precisamente na incapacidade de conhecer o outro sem ultrapassar o limite da individualidade: G.H. opera de fato uma *fusão* devoradora, através da qual descobre o

sabor da barata que revela a presença do seu “eu” autêntico. Isso tem a aparência de uma experiência iniciática e corresponde, segundo Zambrano (1987: 75), ao “acordar” para uma vida “que é atividade incessante, mesmo na sua quietude”. G.H. repete que o motor dessa procura é a coragem de “correr o sagrado risco do acaso”, para substituir o destino pela probabilidade (LISP., 1964: 11). Se definirmos essa “coragem” em termos fenomenológicos, podemos chamá-la de “desejo ou paixão”, de acordo com Platão, que acentua: “o que não temos, o que não somos, aquilo que nos falta, eis aí os objetos do desejo e do amor”³. Desejar, nessa ótica, é buscar o que um ainda não é. Nesse sentido, a personagem de Clarice Lispector - dominada pelo desejo de “estar em todas as partes, de atuar aonde for, não ficando de fato em nenhuma” (ZAMB., 1987:98) - não tem apenas a tarefa de se afirmar, dizendo que “ela é”, sujeito universal, centro de um sentir que é antena para conhecer o mundo. Ela precisa cumprir a tarefa de melhor definir, de acordo com Clarice, “entre quais eu sou” (LISP., 1964:27). O motor da busca de G.H. é o desejo de adesão total às coisas, amando-as “sem egoísmos, como se ama a uma idéia” (LISP., 1964:30).

Diversamente faz a personagem de Marina Zvétaieva em *Mon frère féminin*⁴. A autora russa instaura uma tensão constante entre o “eu anterior” da falante e seu “novo eu”, tensão que revela uma contradição devida - na opinião da autora - às leis do gênero. De fato, a personagem do “eu anterior” é uma mulher que está apaixonada por outra mulher e vive esse amor com a pureza das revelações. Esse amor é iniciático, pois tem como meta a adoração da alma. Nesse ponto, também observamos que o amor é agente da ação, da abertura para o outro e para a descoberta de si. Mas essa paixão pelo mesmo gênero provoca uma desordem, pois não responde às chamadas mais profundas da identidade feminina, ou seja, o instinto de maternidade. Zvétaieva (1979: 20-23) escreve que “o filho é um ser inato, está em nós antes do amor, antes do amante [...] ele começa em nós bem antes do seu começo. Há estados de gravidez que duram anos de esperança, eternidades de desespero”. Sempre abordando a paixão, desde o ponto de vista da fenomenologia, o precursor Santo Agostinho relacionava o desejo-de-ser (e a sua procura do “eu” mais autêntico) à ideia do peso. Vejamos essa passagem das *Confissões*⁵: “o fogo tende para o alto, a pedra para baixo, porque o peso deles os leva até o lugar mais natural para eles [...] Todas as coisas que são sacadas de sua ordem são agitadas e inquietas, e encontram o descanso apenas quando entram de novo na ordem. Meu peso é meu amor: em qualquer lugar onde eu ande, é ele quem me leva”. Nesse sentido,

a agitação manifestada pela personagem de Zvétaieva revelaria a “desordem” operada por ela na natureza feminina, a qual dita os desejos mais incontroláveis e inconscientes: “Entidade inteira demais. Unidade uma demais. Dois fazendo um só. Não, dois farão três” “O que dirá disso a Natureza? A única vingadora e justiceira de nossos deslizos físicos? [...] A Natureza diz: não” (ZVÉT., 1979:26-29). A tensão presente entre o ser anterior - que ama a mulher - e o ser atual/futuro - que abandona a mulher para se entregar ao homem - questiona o porquê desse primeiro mergulho amoroso, logo renegado. A resposta delinea os limites impostos à procura da autenticidade. O amor pela alma manifestado no primeiro encontro da personagem de Zvétaieva é puro, absoluto, mas estéril. A recomposição de uma nova ordem corresponderá ao dar à luz um filho e ao dar-se à luz (no sentido de se revelar na condição feminina) pela entrega ao corpo masculino. A abertura para o mundo em Zvétaieva coloca em causa a dimensão do outro e, mais ainda, do outro gênero, de modo que o conhecimento do eu feminino e a conquista do “ubi consistam” dependem da relação entre os dois gêneros para aplacar a inquietude e o desejo de ser e de se afirmar.

Assim como no texto de Clarice, na obra de Zvétaieva o amor é a raiz da busca empreendida pela personagem. Mas para Zvétaieva trata-se de um amor relacionado de alguma forma à perspectiva biológica, que orienta a afirmação de um ser que é e só pode ser feminino. Nesse caso, a natureza cumpre o papel de “olho [que] vigia a [...] vida” (LISP, 1964:27). Daí podemos entender que a compreensão do mundo e das coisas que o animam é limitada pela própria essência biológica feminina, incapaz de transcender o grito da Natureza. O desejo de conhecer o idêntico, mas ontologicamente outro, está destinado a se resolver com um aborto interior a fim de gerar um filho: “antes de ir embora, ela vai querer morrer. Depois, em plena morte, sem saber de nada, sem nada premeditar, sem pensar em nada, pelo puro instinto vital” (ZVÉT., 1979:21), ela vai se entregar. Por isso, Zvétaieva fala do amor-procura homossexual em termos de condenação, abismo, *danação* do gênero, limite extremo. Essa derrota não é existencial, mas circunstancial, biológica, restringida às fronteiras do gênero. Encontrar-se profundamente - como mulher - significa abandonar esse amor que não se projeta na continuação do eu através do filho. A procura da afirmação rompe com a experiência do mundo anterior. No entanto, G.H. cumpre todo o círculo vital no interior de si mesma. O desejo de ser a queima, a mata, a ilumina, a faz renascer, para matá-la de novo, sem fixá-la em um marco espaço-temporal, colocando-a numa di-

menção de vir-a-ser que atualiza o percurso da procura ontológica do sujeito. Os limites dessa procura revelam a tragédia ontológica do ser humano, isto é, a perigosa fronteira entre a autonegação desse vir-a-ser (a queda) e a vertigem da liberdade total (o vôo), o fio tendido sobre o abismo e o ser humano correndo nele. Clarice bem escreve (1964:147) que “por eu ter mergulhado no abismo é que estou começando a amar o abismo de que sou feita. A identidade pode ser perigosa por causa do intenso prazer que se torna apenas prazer”. Marina Zvétaieva diz algo semelhante em uma de suas correspondências: “a estreiteza sempre tem me sufocado. Amem o mundo - em mim, não a mim - no mundo! Para que Marina signifique ‘mundo’ e não o mundo [signifique] ‘Marina’⁶⁹”. Em outro depoimento, afirma que “a alma, que para o homem comum é o ápice da espiritualidade, para o homem espiritual é quase carne”⁷⁰.

As palavras acima nos fazem pensar na maneira como Lispector utiliza a linguagem para desfiar o novelo de suas meditações. Isso mostra que, não obstante os resultados das buscas serem diferentes, em ambas as autoras a linguagem é o elemento mediador para a emergência-ocultação do “eu”.

De fato, para as autoras a linguagem se propõe a organizar a agitação interior e a seqüência das perguntas que afloram à consciência sem interrupção. A linguagem é algo objetivo, que permite inclusive chegar ao “osso” do sentir e lograr dizer o “anterior ao humano” (LISP, 1964:84), ou ver que a amada “vive numa ilha com uma infinita colônia de almas” (ZVÉT., 1979:40). Nesse sentido, a linguagem abre uma saída (ainda que momentânea) para que o eu supere o tumulto decorrente de sua paixão pelo mundo (Lispector) ou pelo outro feminino (Zvétaieva). No primeiro caso, a linguagem organiza e estrutura o desejo total de adesão ao mundo, pois o dizer com palavras esse querer o limita e o fixa por um instante:

falar agora seria precipitar um sentido como quem depressa se imobiliza na segurança paralisadora de uma terceira perna. [...] É preciso coragem para me aventurar numa tentativa de concretização do que sinto. Será preciso coragem para fazer o que vou fazer: dizer. E me arriscar à enorme surpresa que sentirei com a pobreza da coisa dita. Mal a direi, e terei que acrescentar: não é isso, não é isso!” (LISPECTOR, 1964:18).

É evidente que a palavra não consegue conter o mundo de sensações que cabem em G.H. Mesmo assim, e mesmo que G.H. declare a sua incapacidade de dizer, a articulação do sentir empático é cumprida por meio da

linguagem. O livro inteiro é um discurso sobre o esvaziamento da fala. Para Zvétaieva o falar é uma maneira para contar a trajetória de um amor homossexual, mas também para insinuar a sua resolução: de fato a autora não é uma presença neutra no enredo da história. Ela participa com o olhar cúmplice, revelando sua empatia com o destino - imanente - desse amor, que "caiu na trampa da alma" (ZVÉT., 1979:31). A autora guia o leitor para prestar atenção nisso ou naquilo, mostrando a escolha daquela que preferiu seguir o grito da Natureza, para depois dedicar páginas muito densas para a outra que "vai morrer sozinha, igual ilha ou pico". E termina o livro com uma reflexão sobre a condição trágica dessas mulheres-ilhas: "as águas, os ares, as montanhas, as árvores nos são dados para compreender a alma dos humanos, tão profundamente escondida. Quando vejo o desespero de uma árvore de chorão, compreendo Sapho" (ZVÉT., 1979: 40-45). Em conclusão, podemos dizer que as duas autoras visitam esse lugar de mediação do conflito que é a linguagem para possibilitar uma ascese - como diria Simone Weil -, para exorcizar o vazio do "eu" e para permitir a plena afirmação do sujeito. Dessa maneira, com a afirmação de suas personagens na ficção, Clarice e Zvétaieva se afirmam também como mulher e ser humano através da escrita.

NOTAS

- ¹ BRASIL, Assis, (1969), *Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Organização Simões, p. 81.
- ² Ver STEIN, Edith, *L'empatia*, a cura di M. Nicoletti, Milano, 1986.
- ³ PLATÃO, *Simposio*, 199d-200e.
- ⁴ Pelo que sabemos, não há tradução do texto em português. Atualmente cuidamos de sua tradução para uma edição brasileira. O texto de referência é ZVÉTAIEVA, Marina, *Mon frère féminin*. Paris: Mercure de France, 1979.
- ⁵ SAINT AUGUSTIN, *Confessions*. Paris: Gallimard, 1993, livro XIII, 9,10. A tradução é de nossa responsabilidade.
- ⁶ ZVÉTAIEVA, M., *Il paese dell'anima. Lettere 1909-1925*, a cura di S.Vitale, Adelphi, Milano, 1988, p. 196.
- ⁷ ZVÉTAIEVA, M., *L'arte alla luce della coscienza*, em *Il poeta e il tempo*, a cura di S.Vitale, Adelphi: Milano, 1984, p. 97.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BRASIL, Assis. *Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1969.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.*. Rio de Janeiro: Ed.do Autor, 1964.
- PLATONE. *Simposio*. Milano: Adelphi, 1990.
- SAINT AUGUSTIN. *Confessions*. Paris: Gallimard, 1993.
- STEIN, Edith. *L'empatia*. A cura di M. Nicoletti. Milano, 1986.
- ZAMBRANO, María. *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- ZVÉTAIEVA, Marina. *Mon frère féminin*. Paris: Mercure de France, 1979.
- . *Il paese dell'anima. Lettere 1909-1925*. A cura di S.Vitale. Milano: Adelphi, 1988.
- . *L'arte alla luce della coscienza, em Il poeta e il tempo*. A cura di S.Vitale. Milano: Adelphi, 1984.

A mulher na literatura: gênero e representação

Lia Scholze

Centro Universitário La Salle

O presente estudo está desenvolvido dentro da perspectiva da Análise Crítica do Discurso, tomando por base os pressupostos dos Estudos Culturais e pretende um reconhecimento das representações de mulher presentes nos romances produzidos por escritoras gaúchas contemporâneas.

Elegeram-se para esta análise Patricia Bins, na obra *Antes que o amor acabe*; Lya Luft em *O ponto cego*; Tânia Faillace, *O 35º ano de Inês* e de Valesca de Assis, *A colheita dos dias*.

Patrícia Bins escreve sobre a relação de um casal maduro, entremetendo em *flash back*, reminiscências da infância e outras experiências que a personagem feminina vai tendo ao longo da narrativa.

Em *O ponto cego*, a história é narrada do na perspectiva de uma criança que, recusando-se a crescer, alimenta a esperança de não perder o carinho materno. As perturbadas relações familiares tomam novo rumo quando a filha mais velha introduz um moço em casa.

O 35º ano de Inês traz uma mulher madura que ao descobrir sua feminilidade começa a tomar atitudes que desequilibram a ordem vigente dentro da estrutura familiar.

A personagem de Valesca de Assis, Letícia, viúva de família tradicional do interior do estado do Rio Grande do Sul, carrega o fardo da adaptação aos hábitos da família do marido, tendo que negar sua formação e sua cultura. Sente-se impotente no cumprimento do papel de responsável pela família.

As quatro histórias são vividas em terras gaúchas e suas personagens têm a ver com as tradições culturais e modos de vida dos diferentes grupos humanos que habitam o estado.

A escolha destas obras foi feita a partir do critério de trazerem todas elas, histórias vividas por mulheres e escritas por mulheres. Em *Rompendo o silêncio*, Márcia Navarro (1995) afirma que as mulheres escrevem sob um ponto de vista diferente do ponto de vista dos homens. Pode-se dizer que elas escrevem em primeira pessoa, pois, segundo Saramago, não podemos nunca separar o autor do narrador, e ambos, da personagem. Em certa medida, toda obra seria de alguma forma autobiográfica. Estão reunidas neste trabalho algumas histórias que reproduzem de forma recorrente as angústias entre o que é exigido e o que as mulheres conseguem cumprir destas exigências que a sociedade e as instituições lhes impõem.

O discurso

O discurso, segundo Foucault, sofre três tipos de interdições que se cruzam, se reforçam ou se compensam: tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala (Foucault, 1999). As mulheres sofreram ao longo da história um processo de silenciamento e exclusão. O sujeito que fala é sempre masculino, na literatura, na lei e na tribuna. A ele são reservados os lugares de destaque, tornando o homem mais visível.

Para o autor, procura-se pelos significados da contínua representação interior da experiência, com repetições recorrentes sendo vistas como mais importantes do que qualquer momento "original", ou seja, de busca de um acontecimento real no passado psíquico que explicaria as causas da neurose ou da patologia. O fracasso das mulheres está, pois, presente nos discursos que constroem as expectativas em torno da mulher como aquela que tem a seu encargo zelar pela família e pelo lar. Suas funções são de procriar, administrar a casa, a comida e os movimentos dos membros desta família. As frustrações que as personagens apresentam estão ligadas ao não

cumprimento exitoso destas funções. Esta perspectiva está ligada à visão de que a linguagem tem o poder de construir e não apenas expressar significados. Ao assimilar os discursos produzidos sobre elas, as mulheres se esforçam para atender às expectativas geradas em torno delas, porém, as tarefas são tantas, e de tão diferentes origens, que a mulher se percebe numa roda viva incessante e, muitas vezes, impotente para dar conta de todas elas.

Segundo Manguel (1997), na corte, as mulheres passavam os dias principalmente “olhando para o espaço”, numa agonia de lazer (sofrendo de lazer, é uma expressão recorrente) algo aparentada com a melancolia européia. As longas horas de lazer compulsório, interrompidas quando muito por festivais anuais e visitas esporádicas a templos elegantes, levavam-nas a praticar música e caligrafia, mas, sobretudo, a ler em voz alta ou ouvir leituras. Porém, nem todos os livros eram permitidos. E são exatamente aqueles proibidos que mais despertavam a atenção das mulheres, que usavam de diversos subterfúgios para adquiri-los e lê-los, quebrando assim a lógica da interdição. Aliás, na ótica de Foucault, sempre houve resistência daqueles a quem se pretendeu submeter.

As personagens Luiza de *O primo Bastião*, de Eça de Queirós, Madame Bovary de Flaubert e Júlia, de Balzac, são mulheres que devido a sua ociosidade e “má influência” da literatura, assumem comportamentos transgressores. A literatura sempre foi vigiada e censurada tanto das ordens religiosas como dos movimentos políticos. É comum na História a cena de queima de livros. Às mulheres era sempre dito que muita leitura, além de desnecessária, acaba trazendo malefícios. Os textos recomendados para elas eram os livros religiosos e, no máximo, romances “para moças”.

O fim trágico reservado a cada uma das personagens das obras citadas, demonstra a culpa que lhes é atribuída no imaginário social, exigindo a reparação através do sofrimento que lhes é imposto como consequência natural do prazer sentido na transgressão que ousou viver.

O tempo-espaço

Todas as histórias aqui analisadas estão circunscritas ao espaço doméstico, historicamente espaço reservado às mulheres. Letícia, personagem de Valesca de Assis, pela dificuldade de adaptação ao Solar dos Câmara, vive mais feliz nos momentos em que está em Porto Alegre no pequeno apartamento por ela montado, onde pode desempenhar as tarefas permiti-

das e esperadas de qualquer mulher, cuidar da casa e do marido. Criada dentro da cultura germânica, onde a mulher participa diretamente da economia familiar, fica frustrada em sua situação de “senhora”, esposa de fazendeiro, com uma imensa criadagem à disposição, a quem deverá dar ordens.

Inês, todas as noites condenada à companhia da mãe e do televisor, frustrada por “não cozinhar bem”, ter corpo grande e desajeitado, modos masculinos, descobre afinal sua feminilidade. Af as coisas ficam mais difíceis para ela.

A mãe de *O ponto cego* dividida entre o espaço do trabalho e o espaço do lar, cresce em importância atrás de seu computador, mergulhada no trabalho, alheia aos movimentos da casa. Na ótica do filho, é a única que importa, mas ela resolve dar um rumo diferente à história.

Dona Anna, após a aposentadoria, muda com o marido para o litoral. Dividida entre o apartamento e as caminhadas rotineiras à beira da praia, encontra um ponto de fuga olhando através da janela, observando os trabalhadores da construção ao lado de seu prédio. Ensaia, inclusive, uma pequena aventura extraconjugal na busca da quebra da rotina e do tédio da aposentadoria.

A maternidade

Todas as protagonistas vivem ou fazem referência à maternidade. Inês e Dona Ana vivem a frustração do ventre seco. Dona Anna numa frustrada tentativa de adoção, imagina que, através de um ato de caridade ao se dispor a adotar a criança da filha prostituta de sua empregada, poderia salvar sua relação e dar novo sentido ao seu casamento.

“Longe de todos, de tudo, construí um mundo imaginário para sobreviver. A falta dos filhos parecia completar o vazio. Eu não era ninguém a não ser objeto, objeto desprezível, motivo de galhofa. Mulher fracassada”.(p.99)

Inês olha para a família e se pergunta: “Teria desejado casar-se, como as irmãs? Ter filhos pequenos? Gostava de crianças, é verdade, de quaisquer crianças. Mas teria feito diferença, ter filhos SEUS? Ter um marido SEU?” e continua “Era isso o que sabia de si mesma: 34 anos, solteirona, fechada, sem-graça, grande, loura, boa na limpeza, péssima na cozinha...”(p.21)

Letícia revive através de um suposto diálogo com a filha morta, todas as frustrações de um casamento malogrado e uma família que “não deu certo”, termina sozinha procurando em vão as razões de seu fracasso. No seu ponto de vista, ela e a filha são: “Viúvas para sempre, não nos competem esperanças”.(p.63) e ainda: “Temos(?) a vida inteira para arrastar as correntes para gemer a nossa dor”.(p.65)

Em *O ponto cego* a história é contada sob o ponto de vista do menino, numa permanente avaliação das atitudes da família, principalmente da mãe, que é o único elo seguro da criança com o mundo. Ela, porém, o abandona, “vai viver a sua história” e com isto “se salvou no chamado da vida”. A criança fica desprotegida, pois o pai não toma conhecimento de sua existência.

(Minha Mãe, a que mais me interessava, a que realmente algum dia me amou e me foi tirada, a que procurava por mim mas se perdeu de mim na voragem, minha Mãe com audácia e dor se buscou e se achou, e se recusou a continuar pagando o injusto preço.

E foi viver a sua história.

Ela ao menos se salvou no chamado da vida.

Ela finalmente para si mesma disse:

Sim).(p.153)

O sexo - a sexualidade

Dona Anna relembra suas experiências sexuais com Ezequiel (primo), filho da tia Esther, que vem a ser mais tarde sua madrasta. As brincadeiras sexuais entre os primos, “diz a lenda”, são perfeitamente normais entre as crianças. Quando fala do marido, tenta reclamar sua atenção, colocar suas angústias. Como resposta lhe é dito que está tudo bem, ela é que está sempre reclamando. O sexo já quase inexistente entre eles. Ela se pergunta: por que continuam juntos? Em vão tenta o diálogo “Não vê que nossas solidões mútuas se acentuam? O dia-a-dia acaba sem nenhum amor”.(p.103)

Letícia revive dolorosamente as experiências sexuais primeiramente do filho Francisco, que serviu de “mulherzinha” para Diogo, filho da empregada da casa que vem a ser, na verdade, seu meio irmão, fruto da relação do patrão com a empregada. Em segundo lugar, o estupro sofrido pela filha como resultado de uma bebedeira do pai que a confundiu(!?) com a mulher e a engravidou. E ainda assim, nas suas recordações, lembra com felicidade o momento que o marido chegava em casa e a convidava para entrar, uma vez que ela o esperava diariamente na entrada.

Inês procura nas suas relações transgressoras - principalmente com o moço da feira - uma recuperação de sua feminilidade negada pela mãe que a achava "com jeito masculino". Ao longo da narrativa insinua-se a idéia de uma suposta masculinidade traduzida pelas roupas usadas, pelo corte de cabelo, maneira desajeitada de lidar com as coisas domésticas. Por que resiste ao som da gafeira?

Ao se sentir acuada pela família, que faz movimentos inaudíveis de pressão sobre seu comportamento de quebrar convenções, ela se impõe a auto punição e a saída está no fio de *nylon*. "O laço estava firme. Era só suspender-se num instante e enfiar a cabeça." (p.42)

A sexualidade, junto com a política, são os "buracos negros" onde a interdição se faz mais forte na concepção de Foucault. A sexualidade feminina sofre processo de exclusão: (1) interdição da fala: à mulher é imposto o silenciamento tanto oral, sua voz não é ouvida, a ela são permitidas apenas lamentações e gemidos, ou a ladainha das orações, (2) interdição da escrita: a literatura, as produções jurídicas e científicas, os jornais, são na maioria produções masculinas. (3) separação: os campos são separados entre o masculino e o feminino, onde o privilégio sempre é do primeiro. (4) a rejeição: o que se tem de dar crédito, a "verdade" está sempre com o homem. As mulheres são propensas à fofoca, aos diz-que-disques, não devem ser levadas a sério, não devem ser levadas em conta.

As identidades femininas

Patrícia Bins traz reiteradas vezes a questão da dualidade "Súbito (eterna dualidade) pareço desdobrar-me, sou eu e eu, uma que contemplo como se fosse outra, e a outra, a interior, mergulhando mais e mais fundo de si." (p.78) e logo em seguida "Ressuscito palavras que não pronunciei por medo, jogo-as como pedras para dentro do oceano, grito-as em assembleia geral. Dispo-me das máscaras: atiro-as ao fundo e emergo. Uma a uma e são minhas várias peles que arranco dolorosamente". (p.154)

A autora exemplifica aquilo que para Stuart Hall pertence à condição humana isto é, a múltipla identidade de acordo com a visão da pós-modernidade, como identidade multifacetada, fragmentada.

Em *O ponto cego*, a mãe (personagem feminina) enxerga de forma diferente do pai (personagem masculina), ele não percebe as alterações que estão ocorrendo na família, seu olhar masculino não lhe oportuniza esta

visão: “Meu pai, tão cioso da sua propriedade, sua posse, e sua presa, dessa vez ficou cego. Vivía numa perspectiva de onde não se enxerga o essencial.” E ainda “Por isso, por arrogância, por cegueira ou por destino, meu Pai foi o mais que todos exilado.”(p.135) Além da mulher, a criança também vê de forma diferente “A visão de um Menino parecia certa: oblíqua vindo das zonas inferiores, do fundo do tempo aparentemente manobrado” e mais adiante “A força de um Menino: o mundo que ele vê como ninguém mais.”(p.137)

Letícia também admite a ambigüidade: “Não sou mais assim; vejo, agora, os dois lados de tudo. E isso não é bom. Ou é?”(p.64) Aparentemente aceita a traição do marido, porém, arquiteta um plano maquiavélico para atingir o filho bastardo de Modesto. Diogo, que em determinado momento se insinua como um homem, e não mais o menino que cresceu junto com seus filhos, convidando-a para jantar, usando as roupas e o perfume de Modesto, será castigado por ter nascido da infidelidade do pai. Letícia recupera o cadáver da filha e dá ao capataz a tarefa de erguer as paredes enclausurando-as no porão onde elas se encarregarão de perturbar eternamente o sono do novo dono do Solar dos Câmara, herança que lhe pertence por direito de filho, ainda que não use o nome do pai, mas que lhe é negada pela eterna expiação ao ter seu sono perturbado pelos barulhos e gemidos das mortas. O capataz foge ao ouvir antecipadamente o arrastar das correntes e serão elas que irão concluir a tarefa, improvisando com livros, colchas, cartas, as “diferentes raízes” erguendo a parede que as irá enclausurar nas “regiões inferiores”. Letícia estará na verdade punindo a filha por lhe ter roubado o afeto do marido? E se auto-punindo por seu fracasso como mulher, por não ter sido capaz de manter a felicidade da família?

As alusões ao comportamento estranho de Inês, primeiro colocam em suspenso sua feminilidade e depois sua moral, através de comportamentos desregrados. Não é em nenhum momento uma mulher “normal”.

Enquanto os homens assumem papéis centrados, seguros, donos de poder e de vontade, as mulheres se mostram interrogativas, no esforço de entender o mundo, discutir as relações, questionar os rumos que a vida toma.

Conclusão

Podemos perceber como o discurso construído em torno da mulher está presente em cada uma das personagens, as quais, mesmo reagindo às normas impostas socialmente, se auto-punem, temos em Lya Luft uma feliz exceção. A mãe vai viver sua história, independentemente da filha, do seu menino, do marido. Todos ficam abandonados à própria sorte, sem a presença daquela que até então havia sido a responsável pela segurança da família.

Este olhar cultural a que se propõe os Estudos Culturais permite-nos ver, num olhar circunstanciado, a mulher. Não mais como um dos elementos biológicos de um par binário, mas sim uma identidade construída discursivamente. As imagens em torno da mulher são recorrentes e, mesmo as autoras femininas, repetem *ad infinitum* os discursos historicamente construídos em torno da mulher. Personagens que ousam transgredir as leis impostas pelas instituições encarregadas de manter a ordem das coisas são punidas com finais infelizes, solidão, autonegação da felicidade, reconhecimento do fracasso no desempenho do papel que lhes foi confiado pela sociedade. Tudo isso transparece, recorrentemente... num infinito sentimento de culpa, fracasso, culpa...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSIS, Valesca de. *A colheita dos dias*. Porto Alegre: Movimento, 1991.
- BINS, Patricia. *Antes que o amor acabe*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BALZAC, Honoré de. *A mulher de trinta anos*. São Paulo: L&PM Pocket, 1999.
- FAILLACE, Tânia. *O 35º ano de Inês*. Porto Alegre: Movimento, 1971.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 5 ed., 1999.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio: DP&A Editora, 1998.
- LUFT, Lya. *O ponto cego*. São Paulo: Mandarim, 1999.
- _____. *Mulher no palco*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1984.
- MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- MANGUEL, Alberto. *Uma história da Leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- NAVARRO, Márcia Hoppe (Org.) *Rompendo o silêncio. Gênero e Literatura na América Latina*. Porto Alegre: UFRGS, 1995.
- SHARPE, Peggy. *Entre resistir e identificar-se. Para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Goiânia: UFG, Florianópolis: Mulheres, 1997.

Maria Moura, uma saga de poder, amor e morte

Maria Osana de Medeiros Costa
UFRJ

Esta leitura do *Memorial de Maria Moura* faz parte de um Projeto de Pesquisa sobre Personagens Femininas na Literatura Cearense. É o quinto romance analisado e o último de uma trilogia de protagonistas que encarnam a fortaleza da mulher sertaneja, em luta contra o seu “destino”, na sociedade patriarcal: Luzia-Homem, Dona Guidinha e Maria Moura. Todas elas mulheres singulares, que ultrapassaram os limites impostos à sua condição de mulher, fortes na sua luta contra as relações de poder da ideologia patriarcal.

Publicado em 1992, o *Memorial de Maria Moura*, de Rachel de Queiroz, apresenta uma narrativa tecida por vários narradores: Maria Moura, o Padre (nomeado mais tarde Beato Romano) e os primos de Maria Moura - Tonho, Irineu e Marialva. O leitor pode, assim, acompanhar não só as narrativas que se alternam, como também as relações entre as personagens desse universo ideológico, onde se articulam idéias, valores, crenças e opiniões, capazes de expressar o contexto histórico patriarcal.

Maria Moura e o Beato Romano são vozes narrativas que se completam e, curiosamente, fora do universo familiar. Os elos que os unem são

um segredo de confissão e uma cumplicidade de crimes e amores proibidos, que sinalizam para uma “análise da construção do gênero e da sexualidade”, onde “o que fora iniciado com o feminino passa a contemplar também o masculino”.¹ É nessa cumplicidade de crimes que se vai revelando a função libertadora da morte para Maria Moura e a função regeneradora, também da morte, para o Beato Romano, numa espécie de confronto entre masculino e feminino.

Maria Moura e o Beato Romano funcionam na narrativa, como ponto e contraponto. Mecanismos da memória e da consciência trazem à tona suas histórias, portadoras de referências que permitem ao olhar crítico do leitor, “desvendar as roupagens patriarcais de caracterização dos gêneros”.² Enveredar-se nas suas histórias significa enveredar-se na questão da ideologia patriarcal, emergente no cenário do sertão, com uma protagonista travestida de jagunço, com seu bando, sua cabroeira, única forma de se fazer obedecida, respeitada e poderosa. Uma protagonista que, na sua sede de poder, constrói uma Casa Forte e faz dela seu Quartel-general, para aí abrigar sua gente, sua cabroeira e até mesmo foragidos da lei, executando, transmitindo e fazendo cumprir suas leis.

Sua história é uma saga de poder, amor e morte. A morte do pai, a “amigação” da mãe com o amante Liberato (p.33), a morte da mãe por enforcamento, o relacionamento dela, Maria Moura, também com o Liberato e a perseguição dos primos pela herança, deram origem à sua vida de jagunço e aos seus crimes. Os indícios de que a mãe foi assassinada pelo amante levam Maria Moura a procurar o confessor: “Padre eu cometi o pecado da carne com o meu padrasto. E agora vou matar ele...” (p.11). Estas palavras e o segredo da confissão estabelecem para sempre sua ligação com o Padre, que mais tarde, marcado também pelo pecado da carne, vem buscar segurança em suas terras.

É à sombra de Maria Moura que o Beato Romano confessa seu pecado da carne e seus “crimes”. Fora durante algum tempo assediado por Dona Bela, uma mulher bonita, casada, que vinha tentá-lo no confessor, e um dia, à noite, sem que ele tivesse tempo de esboçar qualquer reação, ela vem à sua casa e lança-se em seus braços, entregando a ele o seu corpo. Esse amor proibido prolonga-se até o dia em que o marido descobre a traição e mata a mulher, e o padre, para defender-se dele, vê-se obrigado a matá-lo também. Não encontrando saída para sua situação, teve que largar a batina e viver foragido, até abrigar-se nas terras de Maria Moura,

carregando sempre nas costas o fardo de ser o responsável por três mortes: de Dona Bela, do marido e do seu filho que ela esperava.

Ao leitor atento, a história dos três crimes, supostamente cometidos pelo Padre, estabelece uma curiosa relação com a história também de três crimes premeditados por Maria Moura: o de Liberato, assassinado por Jardimino, o caboclo da casa com quem ela se envolve; o de Jardimino, assassinado por João Rufo, o homem da confiança de Maria Moura, que quis protegê-la de Jardimino; e o assassinato de Cirino, no final da narrativa, quando ela vendo-se traída por ele, obriga Valentim, marido de Marialva, a matá-lo.

Abre-se, com essas mortes, um painel de idéias, valores e crenças, características do Patriarcalismo, que permitem ao leitor visualizar a questão do gênero e da sexualidade, e ao mesmo tempo “desvendar as roupagens patriarcais de caracterização dos gêneros”. A morte, na história de Maria Moura, tem sempre uma função libertadora: é uma forma de sair dos seus embaraços e por-se a salvo. Na história do Beato Romano, ao contrário, a morte tem uma função regeneradora. Essas funções, quando projetadas na esfera ideológica, traduzem os papéis a eles destinados, permitindo, como já foi visto, que ao analisar o feminino se possa também “contemplar o masculino”.

Maria Moura, livre nas suas decisões, busca um poder que ela sabe estar na posse dos bens materiais: “tinha que ter o ouro para ter o poder”. (p.177) Mas, para adquirir esse poder, ela tem que exercer um papel masculino, tem que vestir-se de jagunço e comportar-se como homem. Mais ainda: tem que ser bravia como uma “jaguatirica” (p.51) ou “uma onça”, como Firma mulher do seu primo Tonho. (p.50) Enfim, tinha que ter uma “natureza de fera”. (p.89) Quanto ao Beato Romano, mesmo antes de conhecer Dona Bela, já “vegetava isolado da comunhão humana” (p.99), tendo que, pelos votos de castidade, “abafar os apelos da carne” (p.100), ao mesmo tempo em que se sentia assaltado por essa mesma tentação. Observe-se aqui que, tanto os limites impostos à mulher, quanto os limites impostos ao Beato traduzem paradigmas patriarcais.

Atacada pelos primos quando vieram tomar suas terras, Maria Moura decide procurar um caminho novo, e assim põe fogo na sua casa, não permitindo que sua herança seja dividida com eles. Parte em busca de um sonho maior, uma outra herança na Serra dos Padres. O tocar fogo na casa expressa, portanto, um rito de passagem para uma vida nova, fora da *lei e*

da *grei*: “tinha chegado a uma encruzilhada ... e era hora de escolher o caminho novo”. (p.40) Um caminho de aventuras, como senhora de sua cabroeira, numa vida “mais de acordo com a maneira dominante de estar no mundo, a dos homens”.³

Seu domínio, contudo, sinaliza para a questão da sexualidade feminina, através das reflexões da protagonista, que reconhece não ter nascido para essa vida de jagunço: sabe que “toda mulher quer ter um homem seu”, como sua mãe lhe ensinava”. (p.201) Não se sentia “cabra macho pra viver no meio dos homens e não sentir nada”; gostava de comandar, mas queria também a submissão ao homem, paradigma por excelência da ideologia patriarcal: “queria ter um homem me exigindo, me seguindo com um olho cobiçoso, com ciúme de mim, como se eu fosse coisa dele”. (p.202)

Instaura-se com freqüência uma tensão entre a sua “identidade real e a sua identidade construída no espelho masculino”.⁴ Ela continua a ser mulher, lembrando seus casos amorosos, questionando o casamento, mas sua ânsia vertiginosa é o *poder*, é o *mando* sobre tudo e todos; lugar do masculino. E à proporção que a narrativa se encaminha para o final, o leitor verá que essa identidade construída no espelho masculino fragmenta-se, revelando “o refrão da diferença sexual como alicerce da própria cultura”.⁵

Maria Moura formou uma “tropa bonita” (p.271), construiu sua Casa Forte, organizou assaltos a armazéns e fazendas, assaltou até funcionário do governo imperial, de quem tomou ouro e pedras preciosas, fazendo-se temida e respeitada pelo povo. Enquanto manteve relações amorosas com Duarte, seu primo ilegítimo, sempre deu sinal de comando, como já fizera com os outros: “... comigo quando se tratasse de homem, tinha que ser sempre eu quem dava o sinal”. (p.324) Enfim, mostrou a todos que “ninguém pode avaliar do que Maria Moura é capaz” (p.261), numa forma de domínio quase absoluto.

O leitor atento ao conflito de identidade instaurado na narrativa, entre o *eu* real de Maria Moura e o seu *eu* construído no espelho masculino, não pode deixar de ver uma correspondência entre ela e Marialva. Marialva carrega no próprio nome a expressão da realidade ontológica da mulher: ela é *Maria-alva* na sua pureza e inocência. Vivera sempre trancada em casa até encontrar Valentim e sua promessa de amor e casamento; o seu “Mané gostoso” de brinquedo. (p.96) Casada passa a ser *alvo* constante da mira de Valentim com o seu “jogo de facas”: “quando o suplício acabava,

eu me punha sempre a chorar”. (p.347) Observe-se, no “simbolismo fálico da faca”,⁶ tão freqüentemente mostrado por Freud nos seus estudos, o paradigma patriarcal da submissão da mulher. Paradigma que Maria Moura continua a rejeitar, pois ainda se reflete no espelho masculino:

... eu tinha horror a casamento. Um homem mandando em mim, imagine; logo eu, acostumada desde anos a mandar em qualquer homem que me chegasse perto... Um homem me governando, me dizendo - faça isso, faça aquilo! Considerando também dele tudo o que era meu, nem em sonho - ou pior, nem em pesadelo. E me usando na cama toda vez que lhe desse na veneta. Ah, isso também não”. (p.324)

O conflito chega ao seu clímax com a chegada de Cirino à Casa Forte, para onde veio, trazido pelo pai, depois de ter roubado uma moça noiva e estar sendo perseguido pelo noivo e os irmãos dela. Encontrando-os, o noivo mata a noiva, mas Cirino consegue fugir. A situação, bem característica da sociedade patriarcal, agrava-se mais tarde com a paixão de Maria Moura por Cirino, ela que nunca acreditou chegar a “sofrer de paixão por um homem”. (p.337) Cirino vai, gradativamente, dominando Maria Moura, embora esta tivesse consciência de que ele era um fraco que queria dela apenas “a calça de homem, o chicote, a força”. (p.394) A dominação de Cirino estende-se desde a posse da chave do quarto dela e das suas armas, até à traição de matar seus protegidos e entregar aos inimigos homens postos sob a sua guarda. Uma traição maior, Maria Moura nunca lhe perdoa: o fato de gabar-se, na casa das raparigas, de que ela “comia na palma da mão dele”. (p.415)

Resolve então acabar com a vida dele. Mas, a morte de Cirino significa a própria “morte” de Maria Moura, já anunciada no seu último encontro com ele: “foi um amor desesperado que doía e machucava; amor de dois inimigos, se mordendo e se ferindo, como se quisessem que aquilo acabasse em morte”.(p.447) Tudo agora sinaliza para a morte do seu conflito de identidade e para o surgimento de uma Maria Moura nova, que já reconheceu antes não ter nascido para essa vida de jagunço: “Com essa vida que escolhi para mim, como é que eu podia pensar em me guardar para um marido? E qual seria o homem que ia aceitar ser marido de Maria Moura? Uma mulher que se comporta como homem e vive cercada de sua cabroeira?” (p.450)

Sua identidade construída no espelho masculino fragmenta-se, mostrando a diferença sexual como alicerce da própria cultura: “Nesse território dos estilhaços, da fragmentação e da desordem se constrói o texto feminino”.? Maria Moura, como Marialva quando servia de alvo ao marido (p.467), é agora também *alvo* da mira patriarcal. A mulher livre que não dava satisfação dos seus atos a ninguém, executa aqui seu último crime, quando obriga Valentim, marido de Marialva a matar Cirino, mostrando a ele que Cirino será uma ameaça à vida de seu filho Alexandre, a quem ela constituirá seu herdeiro universal e, portanto, seu sucessor, numa espécie de recuo de quem se sabe sem saída: resta-lhe viver “morrendo de dor, sem contudo morrer nunca”. (p.467)

Maria Moura não venceu o abismo que serve de alicerce à própria cultura: o abismo da diferença sexual. Mesmo travestida de homem, teve de “negociar” com a morte para que seu poder e sua liberdade não lhe fossem roubados. Tanto ela como seu contraponto, o Beato Romano, viveram sempre *deslizando* para a morte. A moral patriarcal não lhes permitiu outras formas de sobrevivência, além dos papéis que lhes foram impostos. Contudo, os desvios encontrados por eles apontaram sempre para a denúncia dos obstáculos ideológicos postos nos seus caminhos. A voz de Maria Moura permitiu ao leitor ouvir o eco da voz do Beato Romano, no seu “arremedo de Padre” (p.423), quando procurou na mata um “pau d’arco patriarca” e ali construiu seu altar e celebrou sua missa, como se estivesse numa Igreja. (p. 362-63) E por último, quando ele decidiu ser o capelão da tropa de Maria Moura, preparada para uma aventura, provavelmente, sem retorno: “E o capelão não questiona o que o comandante vai fazer” (p.481); resta-lhe, talvez, também a morte.

O final da narrativa fala de uma Maria Moura nova, “diferente de todas as Mouras passadas, capaz de se meter numa aventura louca, quem sabe sem retorno, quem sabe sem fim” (p.473), permitindo ao leitor entrever uma morte anunciada, que não esconde a fragmentação da identidade construída no espelho masculino, como também não esconde as reflexões da protagonista sobre a sua condição de mulher. E também não esconde a fundação de um novo texto, de um novo discurso de representação do poder patriarcal.

NOTAS

- QUEIROZ, Rachel. *Memorial de Maria Moura*. São Paulo: Siciliano, 1992.
- ¹ FUNCK, Susana Bornéo. "Da questão da mulher à questão do gênero". In: *Trocando idéias sobre a mulher e a Literatura*. Florianópolis: UFSC, 1994. p.19.
- ² VICENTINI, Ana Maria. "Mudar a referência para pensar a diferença: o estudo dos gêneros na crítica literária". *Caderno de Pesquisa*. São Paulo, agosto de 1989. p.51.
- ³ MAGALHÃES, Isabel Allegro. *O sexo dos textos*. Lisboa: Ed. Caminho, 1995. p.11.
- ⁴ VICENTINI, Ana Maria. *Ibidem*, p.50.
- ⁵ DARCY DE OLIVEIRA, Rosiska. *O elogio da diferença*. 2.ed. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1992. p.29.
- ⁶ CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva et alii. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988. p.414, col. 2.
- ⁷ CASTELO BRANCO, Lúcia & BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa Maria, 1989. p.143.

Imagens do feminino em Ana Maria Machado e Lygia Bojunga Nunes

Francisco Aurélio Ribeiro
UFES/CESAT

Introdução

“É fatal ser um homem ou uma mulher, pura e simplesmente; é preciso ser masculinamente feminina ou femininamente masculino”. (Virginia Woolf. In.: *Um teto todo seu*).

O movimento feminista inicia-se na França e na Inglaterra, ao final do século XVIII, e se insere no quadro ideológico bem mais amplo da ideologia libertária da ideologia anárquica que proclamava a liberdade individual do homem e da mulher como valor primário e absoluto.

Mary Wollstonecraft (1759-1797) foi uma das precursoras na luta pelos direitos da mulher, na Inglaterra, tendo publicado, em 1792, seu *Vindication of the Rights of Women*, um eloqüente ensaio pela igualdade dos sexos em todas as esferas da vida. Sua seguidora isolada, no Brasil, foi Nísia Floresta (1810-1885), escritora potiguar, que publicou, em 1832, no Brasil, uma tradução livre da obra acima citada¹.

O movimento pela liberação das mulheres associa-se, no Brasil, à campanha abolicionista e republicana e várias escritoras surgem, ao final

do século XIX, neste contexto de luta pela libertação do negro e da mulher. Maria Firmina dos Reis (1825-?) com a publicação do romance *Úrsula*, no Maranhão, em 1859, inaugura a linhagem de escritoras engajadas na causa abolicionista. A partir de 1870, criam-se sociedades e clubes femininos abolicionistas. No Espírito Santo, ficou famosa a participação de Adelina Tecla Correia Lírio, a primeira escritora capixaba a se destacar².

Em 1890, criou-se o GFWC (General Federation of Women's Clubs), associação de clubes de mulheres que lutam pelos direitos femininos e que congrega mais de 10 milhões de membros. Isso resultou na criação de faculdades para mulheres (na Inglaterra, desde 1866); no direito de as mulheres possuírem sua própria propriedade (idem, a partir de 1880) e na campanha sufragista, que se espalhou por todo o mundo ocidental. O direito de voto pelas mulheres foi conseguido, na Inglaterra, em 1919; no Brasil, a partir de 1928.

Na segunda metade do século XX, nas décadas de 60 e 70, surgiu o WOMEN'S LIB, Movimento de Liberação das Mulheres, que alastrou-se pelos EUA, Europa, Austrália e Japão. Grupos de mulheres lutaram por oportunidades iguais no trabalho, remuneração equivalente para homens e mulheres, fim da legislação com discriminação sexual, igualdade nas relações homem-mulher. Tal movimento refletiu, diretamente, na produção literária das mulheres, sobretudo na literatura escrita para crianças e jovens, em sua maioria feita por mulheres escritoras.

Ana Maria Machado (1941) e Lygia Bojunga Nunes (1932) são escritoras brasileiras que iniciam sua produção literária para crianças e jovens, na efervescência do movimento feminista, ao final da década de sessenta e início da década de setenta. Com vivência internacional, Ana Maria Machado fez o Doutorado na França, de 1970 a 1974, orientada por R. Barthes e G. Genette, os "papas" da Semiologia, na época, e Lygia Bojunga Nunes que iniciou carreira profissional no teatro e na educação, viveu parte de sua vida na Inglaterra, tendo-se casado com um inglês, Peter, a quem dedica seus livros.

A literatura feita por mulheres, juntamente com a literatura infantil e a juvenil, a discussão da "negritude", a literatura homoerótica são os fenômenos mais significativos dos últimos anos do século XX e se inserem na discussão do "multiculturalismo" e na própria essência dos "estudos literários". A emergência do diferente, das vozes divergentes, da descoberta da

Alteridade ou do Outro são questões sempre presentes em todas as análises que se fazem do contexto cultural do último fim-de-século.

Na década de setenta e oitenta, o pensamento feminista desenvolveu a teoria dos gêneros como modelo de interpretação das relações sociais e de sua história. Acreditou-se que o gênero, em todas as sociedades, era um princípio básico de organização sexual como o de classe social ou o de hierarquia, mas anterior a estes. Ou seja, a distinção homens/mulheres é universal e esta oposição binária dominaria as classificações sociais. A este conceito, foram-se agregando os de raça, etnia, preferências eróticas, posições hierárquicas sociais, processos de abuso do ar e da terra, dentre outros determinantes das diferenças.

Elaine Showalter, em seu estudo clássico, propõe uma direção da escritura feminina que se enquadra na estrutura de uma sociedade. Segundo ela, a escrita da mulher divide-se em: 1) *feminina* - a que se adapta à tradição e aceita o papel da mulher como o definem os homens; 2) *feminista* - que se declara em rebeldia e polemiza, questionando o papel da mulher; 3) *de mulher* - que se concentra no auto-descobrimento³.

Creio que se pode observar, tanto na literatura de Ana Maria Machado quanto na de Lygia Bojunga Nunes, os três modelos femininos apontados por Elaine Showalter, mesmo porque a realidade brasileira comporta, em suas diferenças, a tipologia apresentada. Portanto, elas são, ao mesmo tempo, *feminina*, *feminista* e *de mulher*. É o que pretendo demonstrar agora.

1 - Imagens de mulher na obra de Ana Maria Machado

Ana Maria Machado começou a publicar histórias para crianças na revista *Recreio*, em 1969, mas seu primeiro livro saiu em 1977, *Bento-que-Bento-é-o-Frade*. No ano seguinte, sai *História meio ao contrário*, que ganhou o prêmio "João-de-barro", em 1977 e o Jabuti, em 1978, e iniciou a premiada carreira da autora. *História meio ao Contrário* tem personagens tradicionais das histórias infantis - rei, rainha, príncipe, princesa, pastora e gigante - mas inverte papéis, situações e valores correntes no conto tradicional. A estrutura narrativa do conto tradicional é parodiada, já que o final daquele é o início desta: "... e então eles se casaram, tiveram uma filha linda como um raio de sol e viveram felizes para sempre...". A partir deste início pouco usual, o narrador passa a contar a história da filha do casal

citado, estabelecendo um diálogo com o narratário, o leitor virtual, como nas histórias orais. Na apresentação dos personagens, já, ao início da história, percebe-se que a verdadeira “Dona” da situação era a rainha, já que mandava no rei: “_ Majestade, Dona Rainha está chamando. Disse para Vossa Majestade vir logo tomar seu real banho, que a real banheira já está cheia e a real água vai acabar esfriando.” E mais à frente: “_ Majestade, Dona Rainha está chamando. Disse para Vossa Majestade vir tirar sua real sujeira na água morninha da real banheira, que ela não gosta de dormir com quem não toma banho”.

Tal comportamento ridiculariza o rei, infantilizando-o, o que transforma o texto de Ana Maria Machado em um texto carnavalizado, uma paródia, que “desafina o tom elogioso, bem-comportado, conservador das práticas discursivas hegemônicas.”⁴

História meio ao contrário é publicada ao final da ditadura militar brasileira (1964-1985), cujos estertores se iniciam com o fim da censura à imprensa e a Lei da Anistia, em 1978. Pode ser vista, portanto, em primeiro lugar como paródia ao poder, já que questionava o arbítrio do rei, autoritário e imbecil, que pretende interferir no ciclo dia/noite. Isso revolta a população que, uma vez conscientizada, dá lição de liberdade e solidariedade. Em segundo lugar, há a inversão dos papéis tradicionalmente destinados ao homem e à mulher. Além de apresentar a rainha como a “Dona” do rei, passa-se a questionar o papel de “mulher objeto” destinado à princesa. Esta é oferecida como prêmio ao vencedor do “Dragão Negro” que rouba o dia. O Príncipe que surge para combater o Dragão o faz não para casar-se com a Princesa, mas pelo prazer da aventura e do desafio.

Nos contos de fadas tradicionais, raramente se focaliza a ação na história de alguém do povo. Neste, a Pastora tem um papel decisivo: é ela que encontra o Príncipe, pela primeira vez, conversa com ele e anuncia sua chegada à população. É ela que, “muito decidida”, sugere acordar o “Gigante adormecido” para ajudar o povo. O Príncipe se apaixona pela Pastora, perdendo a vontade de liquidar o Dragão e de casar-se com a Princesa. Esta também é dona de seu destino e declara ao pai: “_ Meu real pai, peço desculpas. Mas se o casamento é meu, quem resolve sou eu. Só caso com quem eu quiser e quando quiser. (...) e eu ainda quero conhecer o mundo”. Acaba viajando, conhecendo outras pessoas e lugares e estudando, só voltando ao castelo real para “contar as novidades”. A Pastora recusa a chamar-se o Príncipe de Vossa Alteza e este passa a trabalhar de Vaqueiro.

Como se amavam, a Pastora casa-se com o Vaqueiro e tudo termina com "Era uma vez...". Portanto, esta história de Ana Maria Machado representa uma ruptura com a narrativa tradicional destinada às crianças, apresentando uma dupla contra-ideologia; ao poder político e ao machismo, pelo questionamento do autoritarismo e da submissão.

Com esta obra, Ana Maria Machado traz à literatura infanto-juvenil as discussões sobre o papel feminino numa sociedade machista, incorporando-as ao fenômeno cultural mais amplo: a questão da Alteridade, do Outro; a emergência do diferente, do que era tido como marginal; a mudança dos conceitos que definiam os papéis e as visões de mundo sobre a mulher, o negro, a criança, o ancião, o homossexual, o índio, dentre outros. A mulher escritora, ao final do século XX, assume um discurso feminino/feminista/da mulher em que redefine o seu papel, como o afirma Lygia Fagundes Telles; "Sempre fomos o que os homens disseram que nós éramos. Agora somos nós que vamos dizer o que somos"⁵.

Após uma seqüência de obras infanto-juvenis, Ana Maria Machado recebe, em 1981, o prêmio "Casa de las Américas" por seu texto *De olho nas Penas*, publicado no mesmo ano. Mas é com *Bisa Bia Bisa Bel*, de 1982, que Ana Maria Machado discute a condição da mulher e a construção do futuro, centrando a narrativa na menina Isabel que, ao descobrir um retrato de sua bisavó Beatriz, quando era menina, passa a conviver com ela. Mais tarde, entra na história a bisneta de Isabel, que iria nascer, no futuro, e as três vozes femininas (passado-presente-futuro) passaram a representar os modelos e arquétipos do feminino, em diferentes sociedades, para questioná-los. Assim, enquanto a bisavó Bia fala para a menina de seu mundo passado, com seus costumes e valores, Isabel lhe apresenta o seu mundo, o do presente. Para a bisavó, "menina deve brincar de roda, fazer comidinha, pular amarelinha, costurar roupa de boneca," ou seja, ser "bem comportada", não ser "parecida com menino". Enquanto escuta os conselhos da bisavó, Isabel começa a ouvir uma outra voz dentro dela, ainda fraquinha, que a estimula a ser o que é, fazer o que quiser e a ser respeitada por isso. Além das vozes do passado e do futuro com que dialoga, Isabel estabelece um diálogo com a mãe sobre o trabalho feminino, dentro e fora de casa, sobre a perda do nome, quando a mulher se casa e passa a ter o do marido e recusa, veementemente, estes valores. Isabel constrói sua identidade, num diálogo atemporal com suas duas companheiras, Bisa Bia (e seus valores do passado) e Neta Beta (suas projeções do futuro). Quando começa a ficar

“muito moderna”, tem suas “recaídas de bisavô”. Na escola, convive com os novos alunos, um casal de gêmeos, filhos de brasileiros exilados, que tinham regressado ao Brasil, após a Lei da Anistia, 1979. Novos tempos para o Brasil, novos papéis sociais. Vítor, seu novo colega, é o menino mais corajoso para Isabel porque permite-se chorar, diante da turma, ao lembrar o avô, que morrera sem o ver de volta. É o novo modelo masculino/feminino prenunciado por V. Woolf, conforme a epígrafe citada.

Segundo Marisa Lajolo, “Manifesta-se, pois, na literatura de Ana Maria, um claro projeto ideológico, levado adiante através da denúncia sistemática da ideologia oficial dominante. Nesta perspectiva, seus livros cumprem o papel de questionar a máscara ideológica que a realidade ganha a partir dos livros porta-vozes do discurso oficial escolar, por exemplo”⁶. A obra de Ana Maria Machado, Lygia Bojunga Nunes, Ruth Rocha, Joel Rufino dos Santos trazem para a literatura infanto-juvenil, nos anos setenta, o questionamento social, um compromisso político, uma discussão do poder, em todos os seus níveis, rompendo com um modelo servilista, acomodado, moralista e pacificador da literatura voltada para crianças e jovens, até então e retomando a ruptura iniciada por Monteiro Lobato há cinquenta anos atrás. Portanto, a discussão dos modelos e papéis femininos insere-se num contexto maior de “rupturas”.

A partir dos anos oitenta, os tempos eram outros, mais democráticos, embora a crise econômica tivesse ficado mais acentuada. A literatura infanto-juvenil perde o seu tom “engagé” e torna-se mais lúdica, mais voltada para o estético. Ana Maria escreve obras para crianças nessa linha, embora continue discutindo em obras “para adultos”, os novos papéis individuais sociais da mulher de sua geração. O “barthesiano” *Alice e Ulisses*, de 1983, é um jogo intertextual de arquétipos literários e mitológicos do feminino e masculino, para contar uma história de paixão entre um homem e uma mulher. Em *Tropical sol da liberdade*, seu segundo romance para adultos, de 1988, a narradora é uma escritora que revê o papel político de toda uma geração brasileira, a dos anos sessenta, vinte anos depois. Ficção e depoimento se misturam neste romance de uma geração, que é a da própria autora. Em 1999, como uma homenagem a Machado de Assis, publicada *A audácia dessa mulher*, uma releitura de *Capitu* no centenário de publicação de *Dom Casmurro*, e em que homenageia todas as mulheres “que resolveram ganhar a vida por conta própria por seu trabalho, sem depender de pai ou de marido”.

Em várias das histórias de Ana Maria Machado, aparecem modelos de mulher que são a voz da nova geração, a da própria autora. Às vezes, são meninas como a Flávia de *Bem do seu tamanho*, 1979, ou a Lena de *Quem perde ganha*, 1989, que “gritou tão alto que quase perdeu a voz. Mas não perdeu a voz nem a chance de reclamar”. Em *Raul da Ferrugem Azul*, 1979, é Estela quem ensina o protagonista a reagir. Este, impressionado com a coragem dela, a questiona: “Você é sempre briguenta assim?” e ela: “Até que nem. Brigar à toa eu nunca brigo. Mas não consigo ficar quieta quando vejo alguma coisa errada”. Em outras são adolescentes com vontade própria como ocorre em: *Uma vontade louca, Isso ninguém me tira* ou *Tudo ao mesmo tempo agora*. Outras vezes são velhas, cujos papéis são redefinidos como em *Tião risonho contra velha misteriosa*. Esta, a tia Dolinha, nada mais era do que uma doceira, uma “espécie de avó de todo mundo”, que se torna amiga das crianças, conta histórias para eles, “anda na moda e tem bastante tempo”.

Creio que a literatura infanto-juvenil brasileira contemporânea é muito bem representada por este livro de Ana Maria Machado, *Ponto a ponto*, de 1998. Uma obra mista de prosa e poesia, de jogo lúdico e ideológico, que remete ao racional e ao emotivo. A história de uma voz de mulher, “doce emansa”, “voz fraca e pequenina” (...) “de sempre concordar”. Essa voz cantava cantigas e contava histórias de mulheres submissas, para as crianças: mulheres tecelãs, mulheres românticas, belas adormecidas à espera de príncipes aventureiros. Ao lembrar-se da mãe e da avó, das mulheres sempre trabalhando, concordando com seus maridos e senhores, a dona da voz “achou que podia ser diferente”, chama seu “fio/filho” e decide mudar suas histórias. Mãe e filhos construíram, “ponto a ponto (...) um mundo em contraponto”. Sua voz engrossou e seu destino mudou.

Assim como na história de Ana Maria Machado, as mulheres redefinem seus papéis sociais, ao final do século XX. Em sua literatura, Ana Maria Machado reescreve, através de seus personagens, o papel do feminino, confirmando o que Rosiska Darcy de Oliveira afirma em conferência sobre “Feminismo e Feminilidade”: “... a evolução das mulheres para construção de uma identidade, para se definirem como mulheres, vai colocar, com muita clareza, a questão do feminino. (...) Trata-se, hoje, não tanto de falar na igualdade, como se igualdade significasse as mulheres transformando-se, mimetizando-se em homens, integrando-se no mundo dos ho-

mens, ou buscando simbologias masculinas, mas trata-se de, pelas mulheres, ser assumida a autoria do feminino.”⁷

2 - Representações femininas em Lygia Bojunga Nunes

Lygia Bojunga Nunes é a escritora brasileira mais premiada com sua obra escrita para crianças e jovens. Com sua obra de estréia, *Os Colegas*, 1972, ganhou o Concurso de Literatura Infantil do INL, em 1971, e, a partir daí, sua obra alcançou repercussão mundial com o Prêmio Hans Christian Andersen obtido em 1982 pelo conjunto de obra, prêmio este concedido, pela primeira vez, a um escritor da América Latina.

Em *Os Colegas*, Lygia Bojunga retrata cinco animais que se encontram na rua, dois cachorros vira-latas, Virinha e Latinha, uma cadelinha de madame, Flor-de-Lis, que foge para viver com os dois amigos, Voz de Cristal, um urso de voz fina que foge do zoológico, Cara-de-pau, um coelho caipira que foi perdido pelos pais e que se tornam amigos, unidos pelo destino.

Os Colegas é um texto que pode ser lido como alusão ao célebre *Os músicos de Bremen*, dos irmãos Grimm, mas, diferente deste, nossos heróis, brasileiríssimos, reunidos pela miséria, pelo gosto ao “futebol, praia e carnaval” são anti-heróis, visto que seu principal ato de coragem é o de tentar sobreviver na cidade, sem trabalho, sem casa e sem comida, fugir de seus captores e tentar soltar os amigos, quando presos.

Os cinco amigos tornam-se artistas e fazem sucesso, apresentando-se em um circo. Unidos pela miséria e pela solidariedade, conseguem sobreviver neste conto de fadas moderno. Deve-se destacar, dentre os cinco colegas, a única personagem feminina, Flor-de-Lis, que abandona o casaco de veludo, as pulseirinhas, fita na cauda, perfumes e corrente de prata de sua dona, para viver, na rua, com seus novos amigos. O banho de “descarrego” que toma no mar é para se livrar de um destino burguês, mas a que lhe falta a liberdade. Simbolicamente, Flor representa o novo papel da mulher que escolhe seu destino sem prender-se às amarras de sua condição. É o personagem que faltava no quarteto masculino de Bremen: Burro, Cachorro, Gato e Galo.

Em quase todas as outras obras de Lygia Bojunga Nunes, a mulher apresenta papéis centrais: Em *Angélica*, 1975, esta é uma cegonha que entra em conflito com a família, ao tentar desmistificar o “papel das cegonhas”.

Foge para o Brasil, enturma-se com outros animais marginalizados (Porco, Elefante, Sapo e um casal de Crocodilos) que escrevem e representam uma peça sobre a vida de Angélica. Ao final da apresentação, a mulher do Crocodilo, que era chamada de a “Mulher-do-Jota”, toma a palavra, pela primeira vez, apesar dos protestos do marido, e afirma ter um nome, Jandira, e pedia a todos que a chamassem, daí pra frente, por seu nome. Ter um nome, uma identidade, esta é a nova face da mulher, ao final do século XX, e que é evidenciada nessas primeiras obras de Lygia Bojunga Nunes.

A Bolsa Amarela, 1976, é a primeira obra de Lygia a ter divulgação nacional e a ter como personagem principal uma menina e não animais como as duas anteriores. Narrada em primeira pessoa, pela personagem central, Raquel é uma menina que recebe de presente uma bolsa amarela, que usa para esconder suas três vontades: a de crescer e deixar de ser criança; a de ser menino, em vez de menina e a de escrever. Raquel é uma outra face de Emília, a boneca de pano de Monteiro Lobato, ao contestar a estrutura familiar tradicional em cujo meio “criança não tem vontade”; e, ao assumir uma identidade questionadora, sensível, juntando o mundo real familiar ao mundo criado por sua imaginação fértil e povoado de amigos secretos, fantasias e desejos reprimidos. Obra-prima da literatura infanto-juvenil brasileira este *A bolsa amarela* associa-se ao *Bisa bia bisa bel*, de Ana Maria Machado, na redefinição das diferentes imagens do feminino e, mais concretamente, da menina e de sua aprendizagem de ser mulher, na Segunda metade do século XX.

A Casa da Madrinha, de 1978, focaliza, em sua narração, os caminhos de Alexandre, menino que vive nas ruas do Rio de Janeiro a vender, como tantos, no Brasil, e que, um dia, resolve buscar “a casa da Madrinha”. Em seu percurso, encontra vários personagens, cada um com sua história. Dentre elas, há a da escola OSARTÁ (Atraso), para onde foi levado o Pavão Maravilhoso, um de seus companheiros. A menina que se torna sua amiga, na história, opõe-se à “professora e sua maleta”, símbolos da escola repressora que caracteriza grande parte da educação brasileira destinada a crianças e jovens.

Em *A corda bamba*, de 1979, há a sensível história da sofrida Maria, filha de equilibristas que morreram em uma apresentação, no circo, e que foi criada por gente de circo, bem mais humanos do que a avó, rica e orgulhosa, com quem tem de conviver e de quem foge, pela “corda bamba” esticada da janela do apartamento. Com a perda dos pais, é Maria Barbuda,

a mulher barbada do circo, que encarna, para Maria, os papéis de pai e mãe, em sua formação.

O sofá estampado, de 1980, é outro clássico de Lygia Bojunga. É a comovente e dolorosa história de amor do tatu Vítor pela gata Dalva, uma telemaníaca, que só o reconhece quando aparece na televisão, fazendo comercial de cachaça. É um romance de aprendizagem, como os anteriores, de denúncia social da desvalorização do indivíduo, na sociedade tecnovisual e em que aparece uma personagem sensacional, a “vó do Vítor”, que rompe com o estereótipo tradicional da avó, para representar uma avó questionadora, combatente, instável. De acordo com Nely N. Coelho, a avó de Vítor é o símbolo da transformação social dos papéis femininos. Cito-a: “Aí temos a nova mulher. A que abandona a segurança das quatro paredes do lar e se lança pelos caminhos do mundo (e da sociedade) tentando participar ativamente da vida-em-processo”.⁸

Em 1984, Lygia B. Nunes publica *Tchau*, quatro contos que tematiza, no que dá nome à obra, o doloroso diálogo entre a mãe e a filha, quando aquela decide separar-se do marido para viver com outro homem. Sem poder segurar a mãe, Rebeca, a filha, retém a mala da mãe para que esta não possa demorar e volte. Em outro conto, *A troca e a tarefa*, há a história do ciúme da irmã mais nova, nove anos, narradora dos fatos, pela irmã mais velha, “mais bonita” e de quem todos gostam. A menina cresce e transforma-se em escritora até o seu desaparecimento junto da escrita que a individualiza.

Depois de *O meu amigo Pintor*, 1987, em que Cláudio, o menino narrador, conta a história de seu Amigo Pintor, que se suicidou por causa de uma mulher ou por convicções políticas, surge *Nós três*, em 1987, a história de um encontro, numa praia, entre a jovem Rafaela, o pescador/aventureiro Davi e a artista plástica, Mariana, que formam o triângulo do título. O final, trágico, difere de outras obras de L. B. Nunes.

Em 1988, Lygia Bojunga Nunes escreve o monólogo *Livro um encontro com Lygia Bojunga Nunes*, que fala de sua paixão pela literatura e pelo texto. Nele, encena o seu processo de criação. Em 1991, surge *Fazendo Ana Paz*, outra obra metalingüística, que fala “dramaticamente” do ato de escrever. Ana Paz nasce, na escrita, com 8 anos. Junta-se à Moça-que-se-apaixona-por-Antônio e a uma velha que se encontra com as outras duas. São as três imagens de mulher que nascem diante do leitor/espectador, num pro-

cesso inusitado de encenação da própria construção literária. Em 1992, L. B. Nunes lança *Paisagens*, completando a trilogia sobre o teatro da própria criação. Esta é a história de Lourenço, um personagem leitor bem brasileiro que descobre o endereço de seu escritor preferido em Londres e estabeleceu-se uma correspondência epistolar entre eles.

Seis vezes Lucas, 1995, é a retomada da ficcionalidade, após a experiência metalingüística das três obras anteriores. É o conflito de Lucas diante de seus medos: o de ficar sozinho, o de ter um cachorro, a paixão pela professora, as desavenças dos pais, o conflito em ficar com o Pai, que tem um “caso” com sua professora, a Leonor. Enfim, uma história atual cujos conflitos não se solucionam com soluções fáceis, assim como a própria vida.

O Abraço, de 1996, é a história de Cristina, que aos 19 anos, relata o estupro que sofreu aos 8 anos, por um homem numa fazenda em Minas. O abraço “dado” pelo homem, na fazenda, equivale à morte. Cristina-mulher tenta superar esse trauma inesquecível. É uma história terrível, que se constrói como um pesadelo e que não se soluciona.

Feito à mão, de 1996, também é uma “ficção-autobiográfica”, em que a autora relembra sua infância e fala da sua relação com os livros.

Em 1999, Lygia Bojunga Nunes publica *A cama*, uma história de uma cama antiga, centenária, único bem que restou de uma família que já fora rica. Dentre a extensa galeria de personagens femininos, está Maria Rita, que quer vender a cama, por necessidade econômica; Elvira, que a quer comprar e Rosa, para quem a cama seria dada de presente. Mas é a menina Petúnia que inverte todo o destino da cama e da família que a possuía.

Considerações finais

Nestes cerca de trinta anos de literatura, Ana Maria Machado publicou mais de cem livros e Lygia Bojunga Nunes, dezesseis. Não só pela quantidade mas também pelas diferenças de linguagem, temática e de alcance de leitura pelo público leitor, a obra das duas escritoras mais se distancia do que se aproxima. Enquanto Ana Maria Machado faz uma obra bem diversificada, distribuída entre diferentes públicos leitores, desde a criança bem pequena com a série “Mico Maneco” aos romances e críticas

literárias dirigidas, exclusivamente, a adultos, Lygia Bojunga Nunes escreve para um leitor não exclusivamente infantil. Nenhuma de suas obras pode ser considerada de “literatura infantil” ou “para crianças”, com exceção, talvez, da primeira, *Os colegas*. A complexidade de temas, o trabalho com a linguagem, as relações discursivas e dialógicas que estabelece e a reflexão metalingüística e existencial fazem da obra de Lygia Bojunga Nunes um prato cheio para o “leitor ideal”, aquele sonhado por todo escritor e não para o leitor de superfícies, que sustenta os “best-sellers”.

No entanto, dentre os pontos em comum na obra das duas escritoras, procurei destacar, aqui, o da imagem da mulher, de suas transformações, nas últimas décadas do século XX. Ambas as escritoras reinventaram, em suas obras, imagens de diferentes mulheres, em suas diversas fases cronológicas (meninas, adolescentes, mães, avós), que revolucionaram os estereótipos femininos da literatura infanto-juvenil tradicional e confirmam os três modelos explicitados por Elaine Showalter. Raquel, de *A bolsa amarela*, e as três mulheres em uma só, de *Bisa bia bisa bel*, são novos ícones femininos da mulher, ao final do século XX.

As imagens femininas recorrentes na obra de Ana Maria Machado e Lygia Bojunga Nunes têm a ver com o que Rosa Magda caracteriza como um “feminino fim-de-século”. Cito-o, para finalizar: “Cuando “mujer” no significa la límpida reserva de una naturaleza no contaminada, el ángel, el bien salvaje; la definición de una conservada esencia; la identidad rabiosa de una luchadora a la que le llega el momento de la revancha..., sino el vigilante rechazo de todo modelo basado en la dominación, un concepto negativo y gozoso, una apuesta, porque aquí y ahora... quizá hay que ser mujer”.

NOTAS

- ¹ DUARTE, Constância L. *Nísia Floresta: vida e obra*. Natal: UFRN, 1995.
- ² MESQUITA, Letícia N. M. *A produção literária feminina nos jornais capixabas na segunda metade do século XX. A revelação de Adelina Lúria*. Vitória: IHGES, 1999.
- ³ SHOWALTER, Elaine. *Women, Literature, Theory*. New York: Pantheon Books, 1985, p.125-143.
- ⁴ PAULINO, Graça et alii. *Intertextualidades: Teoria e Prática*. 2 ed. Belo Horizonte: LÊ, 1997. p.40.
- ⁵ COELHO, Nely N. *A Literatura feminina no Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- ⁶ LAJOLO, Marisa. *Ana Maria Machado*. Literatura Comentada. São Paulo: Abril, 1983.
- ⁷ NISKIER, Ruth (Coordenação). *A mulher no terceiro milênio*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2000.
- ⁸ COELHO, Nely N. *Dicionário Crítico da Literatura Infantil e Juvenil Brasileira*. 1882-1982. São Paulo: Quíron, 1983.
- ⁹ MAGDA, Rosa María R. *Femenino fin de siglo*. La seducción de la diferencia. Barcelona: Anthropos, 1994. p.47.

A representação da mulher em *A república dos sonhos*, de Nélida Piñon: Eulália, o protótipo da resistência passiva¹

Lúcia Osana Zolin
Univ. Est. de Maringá

Nossa leitura do romance *A república dos sonhos* de Nélida Piñon, publicado em 1984, vislumbra nele, em meio à narrativa da saga do imigrante espanhol Madruga e de sua família no Brasil, a história da emancipação feminina. Tal história, embora não seja explicitamente declarada, aparece diluída ao longo das 761 páginas do livro. As trajetórias das várias gerações de mulheres que se fizeram presentes na vida do protagonista (a da avó, a da mãe, a da esposa, as das filhas, as das noras e a da neta) constituem juntas uma espécie de painel que, no fim, remete à evolução das conquistas sociais da mulher.

Neste ensaio, tratamos de enfocar Eulália, a esposa do imigrante. Uma personagem que ocupa uma das primeiras fases ilustradas neste painel. Ela tem a sua trajetória fortemente marcada pelo modo protecionista como fora “apresentada” à realidade. Tanto o pai, inicialmente, quanto o marido, após o casamento, cobraram dela, ao mesmo tempo em que mantiveram, frente a ela, uma certa postura que acabou por doutriná-la de acordo com a imagem de mulher que eles, em consonância com a ideologia

Se, como afirma o narrador onisciente, em alguns momentos, o fato de ter consciência de o quanto fora mantida à margem da realidade não lhe causava desgosto, certamente, também, não lhe trazia felicidade. Seu modo de se posicionar frente à realidade que se lhe apresenta situa-se entre estes dois limites. Seu perfil parece ter sido fabricado pelo patriarcalismo com as cores da resignação.

Sua religiosidade vem corroborar a “aceitação” dessa realidade que lhe foi imposta. Eulália parece fazer parte daquela galeria de mulheres extraordinárias que em circunstâncias extremamente repressivas para o sexo feminino, ao invés de sucumbirem na anulação total, se realizam intelectualmente através da religião leiga, ou nos mosteiros à moda de Santa Teresa D’Ávila, beatificada e considerada doutora da Igreja Católica em função de suas realizações religiosas, impulsionadas por sua sede de absoluto. Eis o modelo secreto de Eulália:

Havia naquela espanhola uma voragem que excedia o fervor das labaredas lambendo a floresta seca. Mas de onde poderia provir uma ardência diante da qual a própria realidade parecia capitular? Estaria Deus de acordo com esses excessos? Teresa agia como se houvesse nela, bem no centro das vísceras, um ninho de cobras, todas solidárias com sentimentos tão secretos que, caso expostos ao público, transformariam para sempre a superfície humana. (RS, p. 10)

Essa admiração da personagem por Teresa D’Ávila, exibida logo nas primeiras páginas do romance, de certa forma ajuda o leitor na tarefa de compor-lhe o perfil, de entender o modo como foi construída por Piñon. Seu olhar deslumbrado em relação à “voracidade” da heroína sugere que a resignação, que aparentemente lhe marca a existência, não lhe é tão inerente à personalidade como pode parecer. Ao contrário, sugere que seu objeto de desejo, antes de consistir na insipidez de seu cotidiano, consiste na rebeldia da santa espanhola e na intensidade com que vive sua religiosidade.

Se ela aceita passivamente a realidade opressora do universo feminino que lhe foi imposta, ela o faz como quem não dispõe de armas para reagir; sendo assim, não lhe resta outra opção exceto abraçá-la como se se tratasse de algo natural. Na verdade, encarar as adversidades dessa forma parece ser a maneira que a personagem encontrou de resistir, ao invés de sucumbir a elas, numa luta inútil, dadas as condições do tempo.

Daí, talvez, quase ter “seguido para o convento, contra a vontade de Dom Miguel”, numa espécie de tentativa de auto-realização, “se Madruga

patriarcal dominante, entendiam como sendo ideal. Dessa maneira, o casamento, na trajetória da personagem, ao invés de implicar ruptura com a subserviência que caracterizava sua vida de solteira, implica apenas transferência de tutela: dos ideais patriarcais do pai, ela passa a ser tutelada pelos ideais patriarcais do marido.

O certo é que “ambos haviam lhe explicado a vida pela metade” (RS, p. 14), ou melhor, haviam lhe explicado a vida segundo a cartilha do patriarcalismo: Dom Miguel, “excessivamente zeloso com a filha”, “a mantinha quase num cárcere encantado”, conservando-a “dentro da casa, para que se esquecesse da paisagem de Sobreira, por meio de histórias e frutas sumarentas colhidas da horta” (RS, p. 441); Madruga, por seu turno, “manteve a vida, rigorosamente secreta, fora das grades da casa”, não “permitiria que Eulália sofresse”, bastava-lhe “a saúde frágil, e ainda a inclinação para o devaneio”. (RS, p. 126)

Esse “cárcere”, no qual Eulália é confinada pelo pai e depois pelo marido, parece, em última instância, consistir numa espécie de estratégia de interdição da ideologia patriarcal a que ambos rendem tributo. À personagem é permitido apenas conhecer e vivenciar a verdade do patriarcalismo, para que ela não possa, sequer, desconfiar da possibilidade de existirem outras maneiras de a mulher pensar e agir.

É bem verdade que o temperamento pacífico de Eulália, somado à realidade social da mulher de seu tempo (início do século XX), de certa maneira facilitou, ou não criou empecilhos, para que este estado de coisas se cristalizasse. Isto, todavia, não implica dizer que seu modo de estar no mundo a realizava, ou, de alguma maneira, correspondia às suas expectativas de indivíduo: o cárcere em que a confinaram era bonito, mas era cárcere. Disso ela parece ter-se dado conta desde cedo; se não conhecia empiricamente outra possibilidade de organização social, ao leitor fica a impressão de que em algum lugar de seu imaginário se esboçam imagens, quem sabe, de períodos da humanidade em que a mulher não era ainda subjugada em função de seu sexo. Ao contrário, vivia ao lado do homem em estado paradisíaco, como naquele chamado “pré-lapsariano”, anterior à Queda, descrito no Gênesis.

Analisada sob este prisma, sua aparente conformidade certamente vem do fato de ter intuído “a inutilidade de competir com as vozes naturais, como o trovão e a tormenta. Madruga era uma dessas vozes”. (RS, p. 14-5)

Do mesmo modo, ao cultivar nos filhos, diferentemente do marido, “pequenas manias, como forma de implantarem gosto próprio às suas vidas e exercerem a liberdade” (RS, p. 485), ela, apesar de não exercê-la da maneira convencional - a opção pela vida religiosa parece ser, do seu ponto de vista, um ato de liberdade -, põe em evidência a importância dessa conquista, numa espécie de tentativa de não perpetuar os pressupostos patriarcais.

Outro atributo dessa singular figura feminina, que talvez possa consistir em mais um aspecto em sua trajetória capaz de significar exercício de “liberdade”, é sua autopreservação. Trata-se de um modo de agir que acaba por conferir-lhe uma aura de mistério ao redor de si, mistério este que nem as demais personagens, nem o leitor têm elementos para dissipar plenamente.

Toda a narrativa está permeada por indagações e reflexões acerca de sua verdadeira essência, formuladas por parte de todos os que partilharam experiências ao lado dela e, conseqüentemente, também por parte do leitor, que não dispõe de nenhuma informação adicional:

Madrugada deu-se conta que jamais freqüentara o fundo do quintal daquele coração. (RS, p. 10)

Qual seria de fato o território daquela mulher? Teria se casado comigo por displicência, um outro homem igualmente lhe servindo? (RS, p. 328-9)

Além desse deus, quem houve para ela? O que significaram os filhos, a vida, o amor, o membro intumescido de um homem, mesmo o seu sexo úmido? (RS, p. 719)

Subjaz aos questionamentos acima, formulados por Madrugada, uma espécie de reconhecimento seu da alteridade de Eulália. A despeito do mistério que a envolve, ele parece reconhecê-la como sendo “o outro”, uma figura marginalizada, excluída e subalterna. No entanto, sente-se no direito de permanecer como “o mesmo”, já que em nenhum instante questiona a legitimidade de sua supremacia em relação a ela.

Como ele, também os filhos questionam o modo de Eulália estar no mundo. Enquanto Esperança desabafa num momento de desespero - “Pobre mãe, será que também a senhora não se ausentou de seus filhos? Não nos trocou por Deus?” (RS, p. 750), Miguel, por ocasião de sua morte, ao receber a caixa que continha em si sua “história”, tremeu diante dela:

O que havia dentro que transbordasse e o pudesse de repente tornar desabrido? Estimulando-o a enveredar por uma trilha sujeita à con-

não lhe tivesse surgido naquela tarde, na pracinha de Sobreira” (RS, p. 105), sem ter consciência de que também a vida religiosa pode ser reducionista e regulada por preceitos patriarcais.

Tendo ele surgido, a vida religiosa, entendida como opção à nulidade existencial, teve de ser vivenciada no âmbito do casamento - uma “tábua de salvação”, mas sem os “excessos” de Teresa D’Ávila, que tanto a fascinavam.

E é no casamento que o comportamento atenuado de Eulália torna-se ainda mais transparente ao leitor, em função da disparidade entre as trajetórias dos cônjuges, já inferida mesmo antes da união, referente aos anseios e às realizações de cada um. Ao marido coube a liberdade de conquistar a América, metáfora de seus variados empreendimentos comerciais, das relações diplomáticas com políticos e empresários, de suas histórias extraconjugais, etc. Para ele, “a vida na casa teria sido uma masmorra”. Já para Eulália, preparada desde a infância para abraçar a vida nos limites desta “masmorra”, foi suficiente “viver entre o marido e a igreja. Esta última uma espécie de casa onde sonhava com extrema liberalidade”. (RS, p. 63)

Virgínia Woolf, no ensaio *Um teto todo seu* (1985), publicado originalmente em 1929, aborda a maneira como as circunstâncias atuam no trabalho das mulheres escritoras, observando que aquela que escreve deve destacar situações que estejam fora do campo da experiência masculina, além de ter um teto todo seu e renda que lhe garanta a independência. Assim, quem sabe, um dia ela poderia vir a se tornar a “irmã de Shakespeare”. Embora escrever não seja o anseio de Eulália, sua trajetória, de certa maneira, remete-nos a este ensaio de Woolf. Vivendo sob o teto do marido, ela toma a igreja como “um teto todo seu”, um espaço fora do campo de alcance da implacabilidade das leis patriarcais, em que ela se sente livre para pensar e sonhar com a liberalidade que jamais pode vivenciar.

Claro está que, se ela sonhava com a liberalidade é porque não prescindia dela. Ao contrário, a liberalidade, em vista disso, parece consistir em um objeto-valor para a personagem, com o qual ela se encontra em disjunção. Noutras palavras, se o espaço sagrado das igrejas, sendo liberal, é encarado como capaz de lhe conferir vantagens com generosidade é porque o espaço exterior não o é. Mais uma vez, há que se questionar a plenitude existencial de que ela estaria supostamente gozando, conforme denuncia seu comportamento, marcado pela serenidade e pela ausência de reivindicações.

denação social? Ou dava-se justamente o contrário? Em vez de a caixa revelar-lhe uma vida com tintas fortes e insuportáveis, exibiria, entre os objetos, provas de que Eulália, sem o conhecimento dos filhos e do marido, sucumbira ela mesma ao desvario da paixão? (RS, p. 642, grifo nosso)

Também Tobias, distanciado do pai por questões ideológicas, sabia não poder contar com a mãe: ela, “descuidada do amor humano, não lhe podia dar a atenção necessária” (RS, p. 448). Mas, entre todos, quem mais a espreita com intenção de desnudar-lhe o interior e melhor contar a saga da família é a escritora Breta: “Quem teria sido Eulália, para cada filho chorar a sua próxima morte como sendo a deles próprios?” (RS, p. 206)

Se sua trajetória, conforme vimos observando, é marcada de um lado pela resistência passiva em relação aos pontos em que a sociedade a cerceia e, de outro, pelo mistério em relação à sua vida íntima, sua atuação nos limites da casa, em relação aos demais convivas, assume contornos bem definidos. Apesar de não ter voz em relação às grandes decisões familiares, momentos em que se sente impotente frente ao despotismo do marido, atua, lúcida e discretamente, nos “bastidores”, como apaziguadora dos ânimos de todos, pois “tinha o poder de desviar o rumo das intrigas prestes a enlacá-los” (RS, p. 12), bem como, “o dom de agregá-los, em meio a acirradas disputas” (RS, p. 433), de “adivinhar o nervosismo do marido” (RS, p. 193), de obrigar uns a prestarem favores a outros (RS, p.284)... Trata-se de uma postura própria daquela casta de mulheres fortes que povoam os romances da era “vitoriana”, que, embora não tenham voz no âmbito social, conseguem, nos limites da casa, demonstrar força e determinação, seja por meio de um certo domínio sobre os demais moradores, seja por meio do adultério como forma de realização pessoal.

O modo de ser de Eulália, aparentemente equilibrado e estável, se rompe ao final de sua trajetória, com um gesto que lhe confere, finalmente, luz própria, e que, de certa forma, põe em cheque, definitivamente, a tese da passividade inerente à sua personalidade, para afirmar a da resistência passiva: ela abdica de sua função de presidir os almoços da família e de apaziguar, quase anonimamente, os desentendimentos entre seus membros para aguardar a morte, no leito, a despeito de Madruga se revoltar, ao se dar conta que ela morria sem sua autorização.

Apesar de o leitor tomar conhecimento desta decisão da protagonista logo nas páginas iniciais do romance, ele não se dá conta imediatamente

da significação desse gesto. Ao dizer que ela, “dona de sua vida, decidia onde morrer. Não admitindo impedimentos no seu desenlace” (RS, p. 16), o narrador onisciente não fornece ao leitor nenhuma pista de que tal atitude, tingida com as tintas da força e da determinação, implica o desnudamento de um aspecto quase insuspeitável de sua personalidade.

Só mais tarde, aos poucos, vai-se percebendo, ao longo das 760 páginas do romance, que essa opção de Eulália pela morte significa, como antecipa a neta-escritora, “cumprir um desejo que recém-ganhara o caráter de revelação” (RS, p. 205). Neste fragmento, numa espécie de pista ao leitor, a revelação referida certamente parece ser a do verdadeiro ser da personagem, disfarçado ao longo de toda a sua vida por meio da máscara da resignação, cujas fendas, muito sutis, deixavam passar apenas algumas nuances de sua essência.

Portanto, a decisão da personagem de deixar Madruga “antes do prazo previsto” por ele (RS, p. 15) parece que, além de questionar a suposta resignação em que ela estaria submersa, acaba por surtir um efeito similar a uma resposta aos desmandos a que foi submetida no decorrer de toda sua trajetória. É como uma espécie de grito de independência - irônico por sua peculiaridade de se realizar através da morte -, o qual foi sufocado por toda uma vida em função da ideologia cristalizada em relação à mulher do tempo pelo senso-comum e, naturalmente, por Madruga, seu representante oficial no romance.

Desde o seu casamento, Eulália furtou-se de aclarar os mal-entendidos. Para que purgassem por si mesmos. De que valeria agora partilhar com Madruga seu desenlace. Ele reagiria inflamado, proibindo-lhe a morte. Quando começava ela a sentir prazer em assumir sozinha uma decisão de tal magnitude. (RS, p. 15)

Vem corroborar essa tese da inconformidade de Eulália com a realidade feminina da época o fato de ela não se sentir visceralmente integrada ao meio. Ela age como se estivesse eternamente de passagem, ou seja, como se as casas, ou como se ambos os países em que viveu, consistissem apenas em “estações intermediárias”, e não moradas definitivas. No entanto, “não sabia em que bairro localizava-se” (RS, p. 105), sabia apenas, conforme denuncia seu comportamento, que seu verdadeiro lugar não eram aqueles nos quais costumava estar.

As horas iam-se arrastando, de acordo com o gosto de Eulália, que jamais demonstrou urgência em alcançar qualquer canto da terra. Ela pro-

cedia como se já houvesse chegado aos lugares. Mesmo sem ter partido. Ou não existisse o lugar onde pousar os pés. (RS, p. 535)

NOTA

- ¹ A expressão *resistência passiva* foi empregada para descrever um certo tipo de comportamento feminino que se situa entre as categorias de sujeito e objeto. Não se trata de fazer referência à mulher-sujeito, marcada pela insubordinação em face dos paradigmas estabelecidos pelo patriarcalismo, nem à mulher-objeto, caracterizada pela subordinação a eles. Trata-se, antes, de um tipo singular de mulher que não se curva às limitações impostas pelo sistema a seu sexo, mas também não reage; apenas resiste, mantendo sua individualidade.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA:

PIÑON, N. *A república dos sonhos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984. 761 p.

O erotismo sagrado e a força do feminino em *Fundador*, de Nélida Piñon

Maria Alice Aguiar
UERJ-FFP

O erotismo sagrado e a força do feminino são questões vertebrais no romance *Fundador*¹, de Nélida Piñon. Ansiando por inaugurar uma raça primordial, Fundador, personagem principal do romance, congrega sob seu comando nove homens completos, consagrados, a um tempo guerreiros e lavradores. Contudo, sem mulheres seria impossível dar continuidade ao projeto. Saem, então, “à procura do barro, a forma original, a ânfora onde se aquieta o sangue”. (p.65) Procurar o barro é perscrutar o que se modela e onde se plantam sementes. O local de semear é a ânfora, símbolo feminino, formato de vaso similar à vagina, local onde se operam maravilhas, como por exemplo, o útero, no qual se forma um novo nascimento. Por conseguinte, para fazer origem urge buscar-se a matriz, a mulher-terra onde se possa semear homens.

Então, à procura de mulheres, Fundador perscruta trilhas, como um cão farejando a caça. Seguido por seus homens, em procissão - autêntico ritual iniciatório - encaminham-se a um convento de mulheres. Lá chegando, Fundador força sua entrada naquele espaço prioritariamente feminino. Ao fazer-se anunciar à Madre, instala-se, na tecedura ficcional, um

tempo de espera, do lado de fora do convento, vazio, mas pleno de expectativas e possibilidades que precedem às grandes decisões. Vencido o tempo determinado pela Madre Superiora introduzem Fundador no pátio do convento, que ainda tem de esperar em silêncio, quarenta minutos, de pé, a seu lado, enquanto ela lia seu livro de orações.

Neste espaço sagrado, realiza-se a primeira batalha travada entre Fundador e a Madre Superiora. É um combate de palavras resolutas, em que cada qual procura demonstrar a sua acuidade no trato com as próprias crenças. Há, sem dúvida, uma superioridade física e histórica na figura de Fundador, haja vista a ocorrência de, nas culturas romano-cristãs, os homens terem instituído, para si, poderes efetivos sobre a mulher, desde os primórdios do patriarcado, mantendo, assim, o elemento feminino em estado de dependência. A mulher, tratada como "o outro", fazia-se conveniente às regras fixadas pelo pensamento androcrático. Todavia, somente existe o outro, se ele é presença de si mesmo, se é alteridade, e a relação com este "outro" oferece ao ser humano a condição de exilar-se de sua imanência para realizar-se como desígnio. Contudo, esta liberdade alheia que confirma a liberdade de si entra em conflito, pois, de certa forma, a consciência de Fundador deseja impor-se como sujeito soberano, reduzindo o "outro" - a Madre Superiora - aos seus únicos propósitos. No entanto, ela só aceita acompanhá-lo mediante a promessa de que, nas terras onde se erigisse a cidade, também ela erigiria uma capela, exatamente igual a que havia edificado no convento, com suas próprias mãos. Desta maneira ela, igualmente, se faria presença construtora.

No entanto, a força da mulher se instala por caminhos desviantes. Na noite de seu casamento - realizado na ainda semente de cidade e tendo por celebrante o próprio Fundador - a mulher apresenta-se ao leito nupcial com vestes brancas de religiosa, de todas as mulheres, a única a conservá-las: "Fundador franziu o rosto fingindo apreciar a veste branca, reservada para cerimônias maiores, das grandes noites de verão. Delicado quis desfazer-se da luz de vela. A mulher exigindo porém a claridade. Para apreciar as mãos que lhe iam arrancando o traje, o véu da cabeça, seus cabelos a descoberto, iluminado o homem que pela primeira vez perdia os dedos na abundância. Agressivos os calos do homem na pele. Ainda que parecia comprazer-se com a fraternidade do contacto. E desnudava-se o homem para que não sentisse ela a solidão daquele estado. E se reconhecessem. Agora, ou em qualquer época da memória." (p.175)

Numa descrição poética do ato sexual, o narrador redesenha uma mistura de carne, alma, agonia, febre, desejo intenso. Mas não é Fundador que detém, sozinho, o poder de dirigir a ação. A mulher, com olhar atrevido, na semiclaridade exigida por ela, acompanha, com seu corpo todo desenlace, deixando o homem desconfiado. Num instinto de cultivador, lavrando território fecundo, “Fundador iniciou a guerra. No centro do corpo da mulher estava o desejo, o centro de seu desejo no corpo da mulher. O poço, ele buscava. Pequeno, delicado. Um orifício de areia a água amplia. Indo e vindo - ondas do mar, Fundador, a caça, animal disparado, a flecha no corpo, agrilhado, o grito na estepe da pele, fronteira sempre, espasmo da terra porque ingressou o sêmen, a dor, amolecimento de invertebrado, larva talvez, a podridão das frutas, atividade do sangue, mucosas livres - até atingir o reino da mulher que o obrigava ao atrevimento.” (p. 176)

Ao principiar a guerra, Fundador procura restabelecer a paz no plano cósmico, social e espiritual. Luta, a fim de conquistar a Terra Santa de Monja, no embate entre a luz e as trevas, entre Deus e o Diabo. O centro de Monja, “um orifício de areia” - o útero - configura o foco de onde emanará o movimento da unidade para a multiplicidade, do interior para o exterior, do eterno para o temporal - o filho que herdará sua grei. A mulher, diferentemente de todas as mulheres de sua época, partilha do ato sexual com dignidade e altivez, proibindo a Fundador agir com a independência comum ao homem, em tal contexto. Na literatura religiosa masculina, sobretudo na monástica, a mulher é despojada de qualquer humanidade ou riqueza psicológica, sendo vista, tão somente, como projeção do desejo culpado do homem. A mensagem passada pela Igreja aos seus fiéis desde os primórdios e que alimenta o seu imaginário - influenciando o masculino frente à mulher e o feminino na imagem que a mulher tem de si mesma - é de profunda diferença no tratamento de ambos. Os homens são pecadores devido ao uso excessivo do sexo, por serem incapazes de controlar impulsos e sentimentos. As mulheres, ao contrário, não devem empenhar-se em coisa alguma que diga respeito ao sexo, porque o seu corpo já as transporta, impreterivelmente, para a transgressão. Não são propriamente um sujeito pecador, mas um modo de pecar oferecido ao homem.

No casamento, no entanto, união alicerçada na ampliação do patrimônio, a mulher representa objeto silencioso de uma dádiva. Mas a Madre Superiora impõe-se diante dele como alguém que não é dádiva nem objeto. Como alguém que tem vigor e potência, soberania e dignidade para

não se deixar subjugar. Assim, a guerra levada por Fundador à porta do convento não terminaria simplesmente com sua aquiescência em participar do sonho daquele homem em detrimento do seu próprio. Descerra-se novo campo de batalha instaurado pela mulher: só cederia o corpo a Fundador após receber dele, a cada tentativa de germiná-la, certa quantidade de ouro. Deste modo, Monja envolve Fundador num jogo de interpretação penosa: trocar seu corpo feminino - morada da vida - por ouro. Em muitas regiões, especialmente no Extremo Oriente, acreditava-se que o ouro nascia da terra. Seria, portanto, o produto da gestação lenta de um embrião, o filho dos desejos da natureza, logo, a vibração original materializada do espírito de Deus. Todavia, este pedido da mulher não chega ao entendimento do homem, que só compreende o ouro como elemento de riqueza material. Enquanto ele não a sabe grávida tem vontade de rejeitá-la e de gritar-lhe: "regresse à sua origem, sangue danado eu dispenso. Que outra coisa devia o sangue da mulher produzir senão o filho desejado?" (p.201).

Tendo-se permitido gerar apenas um filho, Monja coloca-se à parte do crescimento da cidade, sempre silenciosa, com suas vestes de religiosa, diáfana, esperando o momento de iniciar a construção de sua capela. Ao receber do marido a ordem de erigir seu sonho, inicia o trabalho. Prescindindo da ajuda dos homens, requisitara as mulheres. Neste trabalho conjunto de edificar a capela, as mulheres necessitam nomear a Madre Superiora, e, sem saber como fazê-lo, recolhem, com sua sensibilidade, eles perdidos e dizem, num momento de segredo e mistério: " - Monja". Nome que ela havia escolhido em silêncio, que Fundador descobrira ao acaso ou pela vontade de Deus, no momento em que lhe condenou a carne e que as mulheres revelam, como se o sopro de todos os tempos tivesse chegado aos seus ouvidos. O nome surge, assim, como um misterioso eco repetido ao sabor de ventos intemporais.

Monja constrói-se, concomitantemente, mística e profana, portando, sagrada. Ela é o *Apeiron* da cidade fundada por Fundador. Confina-se ao silêncio, repetindo a grande cerimônia das regras monásticas - o isolamento. A capela era a sua paixão. Traduziremos a paixão de Monja como sublimação. Segundo Maria Rita Kehl, "A renúncia parte não da negação do desejo, mas do contato com ele e da constatação da impossibilidade de sua realização plena"². Deste modo, a satisfação de Monja por estar nas terras de Fundador, concretizando seu próprio desejo - a construção da capela - associada à liberdade da renúncia de sua vida carnal com ele, doa,

à sua paixão, o alcance ilimitado no terreno da criação simbólica. Ainda queremos pensar, com a psicanalista, que "A paixão bem sucedida (assim como a repressão bem sucedida) costuma ser silenciosa: raramente deixa marcas de sua passagem a não ser quando se transforma em saudade. A concretude é silenciosa. Só a falta tem necessidade da fala"³.

Para melhor entregar-se à reclusão, Monja passa a dormir entre as construções, em leito de palha. Atinge, assim, o estágio do amor sublime. Perèr⁴ explica que o amor sublime reconstrói uma rápida história das formas que a relação amorosa foi adquirindo desde a Idade Média e conclui que a sublimação, dentro da relação amorosa, só aflui nas civilizações em que o homem e a mulher se encontram em posição de igualdade social e intelectual. Numa cultura assim constituída, é possível que os amantes ultrapassem suas fantasias narcísicas apaixonadas e se encontrem num outro plano da sublimação. Conseqüentemente, o amor sublime torna-se a possibilidade da troca no plano simbólico, desenhando-se como abertura para a entrada da poesia no encontro amoroso: a poesia da paixão. Esta poesia da paixão a vivem Monja e Fundador neste momento em que, cada qual transforma o impossível em possibilidade de troca simbólica. E a paixão desmedida, que até então se realizava à base de contenda, torna-se aliada do amor. Monja mantém-se longe da casa, vivendo a e na construção da capela, enquanto Fundador lhe faz secretas visitas noturnas, sem que ela saiba, controlando o desejo de confessar-lhe: " - Eu vim, mulher, para me certificar de que a natureza não perturba o seu sono" (p.214). Deste modo, a aliança firmada na batalha inicial, na clausura de um só objetivo - a submissão ao capricho do criador da cidade - transforma-se em pacto de vôo livre. Monja e Fundador dão asas ao erotismo e, sem perder de vista a carne que lhe deu à luz, erotizam o universo, enfrentando unidos - embora separados - todas as possíveis tentações.

Muitos e muitos anos após, uma outra Monja dedica-se ao meretrício, tendo em mente uma forte certeza: "não fora o amor, se destinaria ao claustro" (p.92). Assim, a casa da Monja cortesã - primeira casa construída por Fundador e seus homens para a Monja sagrada - era freqüentada por ricos, cobrando ela um preço incomparável para entregar-se ao amor. Afastada de seu passado, pôs pé no mundo, sozinha, e foi associar-se a uma velha que morava perto de um rio, e que a cidade havia também chamado Monja, de quem imitou a denominação e com quem aprendeu a arte do amor⁵. A cidade a amava e dedicava-se ao prazer, discutindo-a exaustiva-

mente, pois: "Seu fascínio que em outra mulher não se repetiu, tecendo graças como se fosse ela toda silvestre. Suas longas mantas, o pudor com que se desnudava, a fragrância imperatriz da pele, invertebrada ondulando - inventavam uma paixão que santos experimentam. E sempre que pronunciavam aquele nome uma única vez passavam a repeti-lo, ainda que habitassem criatura estranha. Submissos ao imperativo de converter em Monja todas as mulheres. Embora aquele nome, ostentado como rainha, não lhe tivesse sido dado na pia batismal, resultara de adotar freqüentemente a postura de religiosa velando sua horta. E nem fora a primeira a merecê-lo. Asseguravam os mais velhos que inúmeras Monjas existiram, desde os tempos da fundação da cidade, todas dedicadas ao mesmo ofício. (p.93)

Retomando o momento da primeira Monja - a Madre Superiora do convento - percebemos que o mundo divino mergulhou num mundo "de coisas", num aspecto múltiplo e paradoxal. A tentativa de Monja de escapar ao limite da descontinuidade⁶ versava na crença da imortalidade, conferida por Deus aos homens, pois o cristianismo reduziu o sagrado, o divino, à pessoa descontínua de um Deus criador. Raptada por Fundador, Monja, a religiosa, aquela que se queria entregue à vida do espírito, adentra-se no mundo da carne. Nesta instância, para que a continuidade fosse restabelecida, fez-se necessária a transgressão. Ao violar o interdito pôde Monja, finalmente, penetrar no mundo do sagrado, pois, de uma maneira contraditória, a profanação cristã, sendo contato com o impuro, atinge o domínio do interdito, logo, o sagrado essencial.

Inversamente, atuam as demais Monjas: como prostitutas, apresentam-se plenas de pureza e mácula. Se Monja recebia somas de dinheiro ou objetos preciosos, o fazia, como o fez a Monja de Fundador: em retribuição. Aquela para dar ao homem um filho, esta para distribuir o seu amor. Esclarece-nos Bataille⁷ que, na prostituição, a mulher se consagra à transgressão e o aspecto sagrado, ou seja, o interdito da atividade sexual, emerge. Seguramente, há, na personagem Monja, fortes matizes das mulheres celtas, que eram reverenciadas e tidas como seres misteriosos, indispensáveis e temidas, pois corporificavam, simultaneamente, a imagem da *Magna-Mater* congregada à terra, à fertilidade, no seu duplo aspecto de "Deusa-Mãe / Prostituta-Sagrada".

Assimila, portanto, esta comunidade, o divino do erotismo a que se refere Bataille e que se aproxima, igualmente, da crença religiosa dos celtas, relatada por Jean Markale⁸. Ainda elucidada Bataille, que há *três* formas de

erotismo: o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e o erotismo sagrado. E afirma que nelas, “o que há sempre em questão, é substituir o isolamento do ser, sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda”⁹ e que o sentido último do erotismo é a fusão, a supressão dos limites. Ora, se a demanda da continuidade do ser, procurada constantemente para além do mundo imediato, assinala uma abordagem religiosa, o erotismo sagrado confundir-se-á com a busca de Deus, ou, se ampliarmos a questão, com a busca do Amor. E, se o fim último do erotismo é a fusão e supressão do limite, a continuidade, neste caso, se realiza pela fusão e supressão do limite do tempo, através da reflexão especular das Monjas.

Como seres descontínuos - indivíduos que morrem isolados, numa aventura incompreensível - as Monjas de *Fundador*, perseguindo o sagrado, demonstram possuir a nostalgia da continuidade perdida que comanda, no ser humano, as três formas de erotismo aludidas. A pureza se congemma à mácula, no discurso do narrador, ao descrever a Monja prostituta, como detentora de “um corpo imaculado que não registrou manchas”, “alvura de marfim” (p.94). É fato que uma das funções de Eros é traduzir a coalescência dos opostos. Concebido da união de Póros - Expediente - e de Pênia - Pobreza, este *daimon* tem caracteres bem definidos. Sempre em busca de seu objeto - carência - sabe, todavia, arquitetar planos com expediente a fim de atingir seu objetivo - a plenitude. Eros, portanto, não é um deus todo poderoso. Constitui, sim, uma energia: uma carência em busca de plenitude; um sujeito em busca do objeto.

Finalizando, tomamos de empréstimos as palavras de Nélide Piñon, quando, ao pensar o erotismo, expressa-o de forma sagrada: “Os sentidos humanos estão em todas as partes. Degustar, ouvir, sentir os músculos do coração, pensar, rir, amar são imposições e necessidades eróticas. (...) Para representar os sentidos em seus textos, não carece o escritor de abordá-los com fome grosseira. Os feitios do desejo e a matriz dilacerante da paixão se captam às vezes com a palavra muda, o gesto severo concebido em meio às sombras”.

NOTAS

- ¹ As citações do romance foram retiradas de *Fundador*, 2 edição. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976.
- ² CARDOSO, Sérgio [et alii]. Paixão da igualdade, paixão da liberdade: a amizade em Montaigne. In: *Os sentidos da paixão*. São Paulo, FUNART/ Companhia das Letras, 1987. p. 482.
- ³ Ibidem, p. 483.
- ⁴ PÉRET, B apud KEHL, Maria Rita. A psicanálise e o domínio das paixões. In: *Os Sentidos da paixão*. São Paulo, FUNART/ Companhia das Letras, 1987. p. 469-496.
- ⁵ Seria interessante, para tornar mais claro, explicarmos mais detalhadamente a problemática do nome Monja. A Madre Superiora do convento que Fundador invade para levar as mulheres, a fim de povoar a cidade por ele iniciada, passa a se chamar Monja. A partir daí, naquela localidade, gerações após gerações, habitava sempre uma cortesã - prostituta sagrada - de nome Monja. Johanus, na narrativa, entrará em contato com duas delas: a primeira Monja, mulher de Fundador, Madre Superiora do convento e a outra, vivendo na cidade no tempo de Johanus, multiplicação de outras tantas que existiram depois da primeira.
- ⁶ Estamos usando o termo segundo Bataille.
- ⁷ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad: Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987. p.xxx.
- ⁸ MARKALE, Jean. *La Femme Celte*. Paris: Payot, 1983.
- ⁹ BATAILLE, G., Op.Cit, p.15.

Arabescos do corpo feminino

Leda Martins
UFMG

Este trabalho tem por objeto alguns textos da produção literária de escritoras negras brasileiras, e visa, sobretudo, realçar o labor de sua escrita na qual os adereços e arabescos da letra refiguram as imagens do feminino corpo da negrura, metonimicamente caligrafando nosso corpus literário. Todos os rótulos deveriam ter um destino provisório. Adjetivar essas escritoras, neste contexto, no entanto, é homenageá-las. Este texto é a elas dedicado, principalmente às que aqui estão conosco, neste Seminário, Esmeralda Ribeiro, Conceição Evaristo e Miriam Alves, que sabem que “toda história é sempre sua invenção/ qualquer memória, sempre, um hiato no vazio.” (Martins,1999:4)

Ao determos nosso olhar sobre a produção literária de Esmeralda Ribeiro, Conceição Evaristo, Míriam Alves, Elisa Lucinda e Geni Guimarães, por exemplo, não nos é difícil perceber que a letra ficcional e poética torna-se, em seus textos, um instrumento e um locus privilegiado para uma potente e persistente rasura, descontinuidade e desconstrução, tanto dos inumeráveis vícios de figuratização da persona negra feminina na literatura brasileira quanto de alçamento de uma voz alterna em relação ao racismo e sexismo que permeiam oblíquas práticas discursivas. Tanto a tradição

literária quanto seus engenhos retóricos-ideológicos são revisitados pelas lentes dessas escritoras, que plissam os itinerários familiares do nosso cânone, nele imprimindo e espargindo uma certa disritmia e dissonância tonificantes.

Quem são essas escritoras?

Numa entrevista de 1995, Miriam Alves, com a lúdica contundência que lhe é peculiar, afirmava:

O racismo do branco contra o negro, o sexismo do homem contra a mulher são similares. (...) Em geral a tendência da escritora negra é se engajar na luta do homem, chamada de geral. A especificidade de ser mulher escritora que aflora nos trabalhos passa então despercebida. (...) Não preciso estar falando de chibata, escravidão, para escrever literatura negra. A arte é liberdade, libertação. A minha arte é engajada comigo. Eu sou o quê? Eu sou negra, mulher, mãe solteira, empresária, filha, funcionária, militante. (...) Se eu não consigo falar num conto, eu vou falar num poema. Se eu não consigo no poema, eu escrevo uma novela. Se eu não consigo numa novela, eu tento um romance. Se eu não conseguir em nada disso, quem sabe uma história em quadrinhos resolve? São os meus instrumentos. A literatura é o meu instrumento. Se eu conseguir me comunicar enchendo o papel de vírgula, e o leitor entender que eu estou falando do lugar onde o Brasil se instala, da miserabilidade em que a população negra se encontra, se eu conseguir falar com vírgulas, eu vou encher o papel de vírgula. (Alves, 1995:971)

É no corpo mesmo da escrita que este outro Brasil se performa e se instala, e que a arte se quer também como ofício de transfiguração, de rearranjo da memória e da história. Nos retalhos dos textos aqui aludidos, os significantes voz, corpo e memória são os atavios que tecem o corpo alterno e alternativo dessa escritura. Ali, em contrapontos, contraltos, susurros, sobretons, a negrura jubilosamente se ostenta, como fios de uma linguagem que reinaugura, em cada pulsação rítmica, em cada expressão figurada, em cada gesto textual, as sete faces dessas silhuetas desdobráveis. Como nos anuncia o poema de Conceição Evaristo:

A noite não adormece
nos olhos das mulheres.
A lua fêmea, semelhante nossa,
em vigília atenta vigia
a nossa memória. (Evaristo, 1996:26)

E são nesses ambientes de memória que o corpo se transveste em letra e esculpe uma produção literária singular.

Em *Guarda Segredo*, conto de Esmeralda Ribeiro (1991), o próprio ato de narrar torna-se veículo de transformação da memória do narrado, restaurado pela lembrança como um devir que transgride a narrativa matricial citada. A protagonista cumpre neste conto de Esmeralda um duplo papel, como personagem de um enredo ficcional, em cuja face se projetam e se deslocam tanto um modelo trágico exemplar, quanto a própria história literária e social que o sustenta. Nesse conto, Clara, uma jovem mulata, narra numa carta a uma amiga as peripécias de seu pretenso desaparecimento, após matar Cassi Jones, seu namorado. A nomeação dos personagens não é mera coincidência. Na história literária brasileira, Clara dos Anjos e Cassi Jones são personagens exemplares de um conto e de uma novela de Lima Barreto, *Clara dos Anjos*, cuja narrativa e peripécias Esmeralda Ribeiro brilhantemente destece e retece, quer nas artimanhas da fábula, quer na esboço e configuração dos personagens.

Em Barreto, a ingênua e meiga Clara sofre nas mãos de Cassi Jones, pequeno-burguês branco dos subúrbios cariocas, que a abandona grávida. A novela de Lima Barreto fecha-se com as lágrimas e desventuras de Clara, ecoadas no tom recriminatório e melancólico do narrador que critica a frágil educação familiar das jovens negras, vítimas fáceis do fetiche da branquitude:

Clara saiu sem dizer nada, reprimindo as lágrimas, para que na rua não lhe descobrissem a vergonha. Então, ela? Então ela não se podia casar com aquele calaceiro, sem nenhum título, sem nenhuma qualidade superior? Porque?

Para que seriam aqueles cuidados todos de seus pais? Foram inúteis e contraproducentes, pois evitaram que ela conhecesse bem justamente a sua condição e os limites das suas aspirações sentimentais...

Foi ao encontro da mãe. Não lhe disse nada; abraçou-a, chorando. A mãe também chorou e, quando, Clara parou de chorar, entre soluços, disse:

- Mamãe, eu não sou nada nesta vida. (Barreto, 1990:158)

A Clara de Lima Barreto fulgura exemplarmente como figuratização de uma hamartia social, sucumbindo face a um desfecho previsto, determinado no escopo das mórbidas relações raciais no Brasil. Já a Clara de Esmeralda Ribeiro não veste o papel de vítima sacrificial, desfigurando os

papéis e destinos do seu pré-texto. Ao dramatizar o enredo amoroso inter-racial, a escritora aborda o texto de Lima Barreto pela analogia temática, mas imediatamente dele se distancia, quer no alinhavo da trama quer na composição da persona feminina. Esculpida com novos adereços, sua protagonista inverte o destino da personagem de Barreto. Ela se livra do namorado pervertido e enfrenta, com altivez, o discurso racialista da ex-futura sogra. No jogo intertextual e na fricção entre o texto exemplar da tradição literária e sua rasura, a narrativa de Esmeralda caligrafa um outro autógrafa na escrita do corpo feminino, assim como na escrita-corpus da literatura. O texto de Lima Barreto é contemplado não pelo apelo a uma filiação especular, mas por vias de uma relação descontínua e de descontinuidade que fissa e suplementa a narrativa precursora. Ao acessar o suplemento da diferença constitutiva, operadora de uma escritura alterna, a metaficcionalidade passa a ser gerenciada não mais por uma mimesis especular e abismática, indicativa de uma repetição mortífera do mesmo, mas, sim, pela progressiva descontinuidade alusiva que torna o texto novo um moto-descontínuo, provocador de deslocamentos e de imagens transgressoras.

O destinatário da carta/conto engendra também um duplo vetor de recepção: tanto é a amiga da protagonista, quanto nós, seus leitores-narratários, tornados cúmplices da dupla subversão do sistema, feridos tanto pela protagonista quanto pela sua criadora. Podíamos aqui nos perguntar. Qual o papel de Lima Barreto nesta história? Tornando também personagem ficcional, num jogo de encaixes e desencaixes brilhante, Lima erra pela narrativa de Esmeralda Ribeiro, evocado dualmente como fotograma de uma película literária, e como fantasma da ficção, simultaneamente presente e ausente, visível e invisível, origem e perda da origem, verso e reverso que assombra o texto/casa de Clara. Ambigualmente celebrado e barrado, escrito e reescrito, esse personagem é recomposto por uma dicção narrativa que torna possível fazer coincidir, no texto contemporâneo, uma autoria transversal: os ideais de Lima Barreto escritor grafam-se na escrita de Esmeralda Ribeiro. No diálogo jubilatório entre as personas Barreto e Clara ouve-se:

- Você matou Cassi Jones? - ele interrompeu o meu devaneio.
- Matei- respondi. "Como soube disso", interoguei-me.
- Bravo! Esse era o outro final que queria para o cafajeste do Cassi Jones. (Ribeiro, 1991:29)

Sobre o cadáver de Cassi Jones, a narrativa atual celebra o predecessor justamente por deslocar suas soluções e contextos, reconfigurando as alternativas e soluções de fabulação da trama. Como um suplemento transcriador, a narrativa atual cita a tradição, celebrando o autor mas plissando e consertando a dicção e os destinos da mulher ali e aqui tornada objeto da ficção, mas não só. Os referenciais da tradição literária, quer da série autoral, quer da fabulação romanesca, recitados em estado de diferença, apropriados e reescritos de forma alterna, traduzem o duplo movimento de afinidade e distanciamento, de evocação e deslocamento da narrativa, saborosamente evocados pela avó da pós-moderna Clara: “Tinha que ser assim, minha neta.... Nós não devemos aceitar o destino com resignação.” (p.29)

Ao final de sua narração, Clara pede à amiga que guarde segredo. Este guardar segredo pode ser lido como um ato de um recesso voluntário e estratégico que o expediente retórico recobre. Resguardando, na esfera do privado, o ato transgressor, tornado, no entanto, público pela inconfidência da escritura, o apelo de Clara dramatiza a tensão entre a necessidade do silêncio e o desejo de uma elocução em sustenido, ou, como afirma Carole Boyce Davies, a tensão entre “articulação e afasia”, “entre o espaço para certas formas de discurso e a falta de espaço para o discurso da mulher negra, a sua postulação entre o público e o privado”. (Davies, 1994: 153)

Os deslocamentos simbólicos e espaciais da protagonista apontam um traço marcante em muitos desses textos: o tema do trânsito e das metamorfoses, trânsito esse obsessivamente desenhado sobre ou por uma tessitura líquida, fluida, evocada por correntes, jorro, rios, sangue, que escorrem , como se materializassem na imagem plástica a odisséia de uma viagem em que a Itaca desejada nunca é o além de um porto seguro, de um descanso venturoso e épico, mas, sim, o domínio da própria linguagem , esta, sim, objeto de perquirição. É na e pela linguagem que a odisséia se realiza, pois é nesta travessia que as metamorfoses têm lugar. O corpo, em contínuo processo de deslocamento e de ressignificação, torna-se ele próprio uma geografia, uma paisagem, um território de linguagens, um continente sem fim trespassado de palavras:

Na curva do rio trilha
 a
 imagem
 poesia sem
 margem

Dos braços jorram
vertentes da
criação

A natureza olho
navega
pelos destroços
no íntimo cheira
vida

No leito
o corpo se
unta de
verso e prosa (Ribeiro, 1995:82)

Na geografia do corpo feminino, oferecido como pauta para inscrição de um saber íntimo, a auto-imagem fotografa-se em retalhos assimétricos, granulada de uma alta vocalidade:

Uma gota de leite
me escorre entre os seios.
Uma mancha de sangue
me enfeita entre as pernas.
Meia palavra mordida
me foge da boca.
Vagos desejos insinuam esperanças.

Nesse poema de Conceição Evaristo (1995:70), a metáfora dos rios vermelhos abriga a itinerância da mulher, provisoriamente alojada em cada pré nome que gradativamente a constitui como um sujeito em processo de auto-reconhecimento. Em vinte e um versos, o pronome “Eu” repete-se oito vezes em sua forma pessoal e mais três em modulações oblíquas, como prenúncio de uma auto-nomeação em processo de devir. O movimento desse eu, sujeito de sua própria enunciação, engravida o texto de referências prefaciadoras, citando o corpo da mulher como uma paisagem perene-mente reinaugurada por ela mesma:

Eu-mulher
abrigo da semente
moto contínuo
do mundo.

Reencenado em vários lugares e tempos descontínuos, esse eu-shifter aporta sempre provisoriamente, traduzindo, pela reiteração da metáfora, a migração e a metamorfose da figura feminina. A viagem é, assim, sempre

inaugural, alquímica, uma contínua transformação do silêncio em linguagem e em ação. Como observa Collins, “essa jornada para a auto-definição tem significância política”, pois “oferece um poderoso desafio às imagens controladoras que externamente definem a mulher.” (1991:106) Uma dicção jubilatória incide agora no corpo da escrita, esvaziada dos sentidos opacos, das figurações alheias e alienantes, como neste belo poema de Miriam (1995:969):

Sou eu
que no leito abraço
mordisco seu corpo
com lascivo ardor.
(...)
Mulher-retalhos
a carne das costas secando

no fundo do quintal
presa no estendal do seu esquecimento

Mulher-revolta
agito-me contra os prendedores
que seguram-me firme neste varal

Eu mulher
arranco a viseira da dor
enganosa.

Restituído em seus predicados e amavios esse eu/shifter pode agora oferecer-se ao outro, como locus de um conhecimento próprio, como corpo de enunciação:

Gosto sim,
desta história feita,
na folha do papel
absorvendo tintas.
Gosto e quero
o sutil da batalha
entrincheirada e viva
no corpo do poema necessário.

Mas,
mais gosto
do sigiloso verso
esboçado em nossos corpos
no imutável verbo dos sentidos. (Guimarães, 1995:102)

Ou como ainda versa a mesma Geni:

.....
Tanto fez para desfazer
tanto sangrou pra não sangrar
tanto aspirou
cuspiu
bebeu
se deu, lutou
que ao se vencer, se amou.

Hoje exhibe a negra bela cara
ao sol ardente que reveste a rua.
Satisfaz-se
A vida é uma cabeça.
A consciência é sua. (1995:96)

Para terminar gostaria de apontar um traço estilístico marcante desses textos, que nos alude a uma técnica de composição por mim denominada retórica de retalhos, na qual os objetos, situações, figuras e temas evocados são elaborados de restos e resíduos do cotidiano, alinhavados numa partitura que prima pela justaposição de contrastes, cores, desenhos e traçados aparentemente destoantes e desalinhados, que se conformam numa uniformidade assimétrica, como um tecido que se fabricasse por um ritual corriqueiro de uso do diverso. A artesanaria da escrita é o fio que transforma esses retalhos e resíduos do cotidiano em novos engenhos de linguagem que, como arabescos, revestem o corpo da negrura e o corpus de nossa literatura. Como diz Lucinda (2000:123):

Moço, cuidado com ela...
Cuidado com cada letra que manda pra ela!
Tá acostumada a viver por dentro,
transforma fato em elemento
a tudo refoga, ferve, frita
ainda sangra tudo no próximo mês.

Os textos dessas autoras têm sido editados em várias outras línguas, e tem merecido vários enfoques críticos no exterior, mas aqui ainda permanecem à margem de nosso deleite e contemplação. Mesmo sem alçar as categorias de gênero, classe, sexualidade, raça e etnia como referências que por si sós informam as qualidades e valores das obras, não podemos desconhecer a potência desses constructos na constituição dos cânones, nas escolhas e exclusões que selecionam os textos eleitos para serem ou não lidos e celebrados por nós. A literatura dessas escritoras posa para nossos olha-

res, desafiando nossas certezas, solicitando nosso próprio labor crítico. Por que ignorá-las? Afinal, como afirma Toni Morrison (1992:91), “all of us, readers and writers, are bereft when criticism remains too polite or too fearful to notice a disrupting darkness before its eyes.”

Na prosa e nos versos da escritora negra brasileira, a própria memória de nosso país se reescreve, pontilhada nas frestas e nos retalhos de uma escritura que se insubordina contra o lugar-comum da repetição estereotípica, almejando uma edição nova não apenas do discurso literário, mas, sim, da própria história social e cultural ali caligrafada. Esses textos nos convidam a fruí-los, num exercício de pensamento e de degustação consoantes, pousados numa poiesis que busca provocar, em sua recepção, uma transformação da própria experiência estética que se almeja mobilizante e mobilizadora. Assim:

Ao escrever a dor,
sozinha,
buscando a ressonância
do outro em mim
há neste constante movimento
a ilusão-esperança
da dupla sonância nossa. (Evaristo:1996:27)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ALVES, Miriam. Pedacos de mulher. Entrevista. In.: MARTINS, L. M.; DURHAM, C.R.; PERES, P.; ROWELL, C., (eds.) *Callaloo*, v.18.,n.4, African Brazilian Literature, na special issue. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995.
- BARRETO, Lima. Clara dos Anjos. In.: *Histórias e Sonhos*. Rio de Janeiro e Belo Horizonte: Livraria Garnier, 1990.
- COLLINS, Patricia Hill. *Black feminist thought, knowledge, consciousness, and the politics of empowerment*. New York and London: Routledge, 1991.
- EVARISTO, Conceição. Eu-Mulher. In.: ALVES, Miriam e DURHAM, Carolyn, eds. *Finally us*. Colorado Springs: Three Continents Press, 1995.
- . A noite não adormece nos olhos das mulheres. Ao escrever. In.: *Cadernos negros*, v.19, poemas afro-brasileiros. São Paulo: Quilombhoje/Editora Anita, 1996.
- GUIMARÃES, Geni. Verso nu. Constatação. In.: *Finally us*, op. cit., 1995.
- LUCINDA, Elisa. Aviso da lua que menstrua. In.: *O semelhante*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- MARTINS, Leda Maria. Solstício. In.: *Os dias anônimos*. Rio de Janeiro: Ed. Sette Letras, 1999.
- MORRISON, Toni. *Playing in the dark, whiteness and the literary imagination*. Cambridge and London: Harvard University Press, 1992.
- RIBEIRO, Esmeralda. Guarde segredo. In.: *Cadernos negros*, n. 14, contos. São Paulo: Quilombhoje, 1991.
- . Continente sem fim. In.: *Finally us*, op. cit., 1995.

A narrativa feminina publicada nos *Cadernos Negros, sai do quarto de despejo*

Esmeralda Ribeiro
Escritora e jornalista

A escolha deste título nos leva para um detalhamento de pesquisa amplo e demorado. Isso porque são muitos os contos publicados por escritoras em *Cadernos Negros*, trazendo um universo rico de temas. Centrar a atenção em nos contos: “Obsessão”, de Sônia Fátima da Conceição, “Cagüira”, de Ruth Souza e “Por que Nicinha não veio?”, de Lia Vieira foi uma tarefa desafiante, porque a construção da literatura negra feminina a cada ano que passa se consolida na elaboração e na originalidade ao focar seus temas, por isso achei oportuno verificar na elaboração destes textos quais temas são trabalhados e se essas narrativas assinalam o chamado “lugar do negro”.

A utilização, no título deste trabalho, do nome do livro *Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus foi para analisar nos trabalhos dessas três escritoras o sentimento de exclusão da sociedade, seja a exclusão social ou, principalmente, a exclusão racial existente nesses textos. Bem, sabemos que não podemos comparar as lembranças de Carolina com os códigos usados pelas escritoras negras contemporâneas em relação à elaboração de seus contos. É o sentido figurado da palavra “*Quarto de Despejo*” o princi-

pal enfoque na minha análise. Lógico que o ato de escrever está interligado com os nossos valores, nossa vivência, nossa experiência individual e coletiva de ver o mundo. A intenção dessa análise é para saber se essas narradoras-autoras-personagens superaram no discurso narrativo a idéia de que somos nós, mulheres negras, a escória da sociedade; de fato elas transferem para os seus trabalhos que o nosso lugar é no universo e, portanto, não aceitamos os ditos “lugares de negros”.

Numa primeira observação perguntaríamos o que o “*Quarto de Despejo*” tem a ver com o dito “lugar de negro”. Tem tudo a ver, pois a palavra quarto metaforicamente nos dá a compreensão de que estamos falando do nosso íntimo, algo muito profundo que muitas vezes é desafiante expormos no papel. Agora, quando temos a palavra “quarto” com a palavra “despejo”, a situação caminha para um complicador, é como se disséssemos que estamos desalojadas do nosso próprio eu. “*Quarto de Despejo*” significa o pior lugar que sobrou para nós negros e negras na sociedade. É como se para nós o nosso destino fosse o “lixão, com ratos, baratas, esgoto a céu aberto”, entre outras agruras que enfrentam os desprovidos de qualquer condição digna de vida.

A escritora Carolina Maria de Jesus, em seu diário, *Quarto de Despejo* constata que diante da vida ela não passa de um ser insignificante, que não tem nenhuma força para mudar o seu destino. É ela quem diz: “... Ontem eu li aquela fabula da rã e a vaca. Tenho a impressão que sou rã. Queria crescer até ficar do tamanho da vaca...” Apesar de usar o termo “queria”, essa condicional reforça ainda mais que está conformada com a sua condição de vida. Embora sabendo que a autora viveu literalmente num “Quarto de Despejo”, por ser favelada, vivendo em São Paulo, ela nos mostra através de seus pensamentos a aceitação de ser considerada uma cidadã de “quinta categoria”, de viver num dos “lugares” definidos como o lugar do negro, ou seja, viver misturada com lixão, ratos, esgoto a céu aberto, situação que causa violência contra a cidadania de qualquer pessoa; principalmente contra a cidadania de uma mulher negra; e as decepções da forma de Carolina ver o mundo vêm à tona: “... Com as agruras da vida somos uns infelizes perambulando aqui neste mundo. Sentindo frio interior e exterior”...

O que há em comum entre o diário, *Quarto de Despejo*, e os contos: “Obsessão”, “Cagüira” e “Por que Nicinha não veio? de três escritoras contemporâneas, aqui colocados no centro da pesquisa? Elas expressam através do texto a real vontade de superar o “frio interior e exterior”, no desejo explícito de romper nos seus contos com o chamado “lugar de negro”.

No conto "Obsessão", de Sônia Fátima da Conceição, a estória está voltada para uma família negra, na qual o casal é de idosos. A autora usou uma camisa xadrez de flanela para mostrar essa "obsessão" que seria a forma de agir e pensar com conceitos por nós julgados como os corretos na nossa maneira de ver o mundo. O filho decepcionou o pai: ... "O que aconteceu com o conceito de beleza de Marcos? Em que momento apagou-se em sua memória a beleza da forma dos seus?" O personagem pai não tem como solucionar esse conflito e declara: "O tempo fez germinar em mim as manias. Sentia medo diante dos limites do seu poder, pois vinha num crescendo me roubando coisas." ... "A velhice chegava carregada de crueldade, fragilidade, criando falsas expectativas..." O tema é a velhice e como nós sofremos quando nossas crenças e desejos são abalados por comportamentos ou atitudes que diferem da nossa forma de pensar. Concluo que o conto "Obsessão" não traz em seu conteúdo o significado do "Quarto de Despejo" porque a família negra escolhida pela autora não passa por dificuldades com moradia e pode-se deduzir que eles nunca passaram fome. No conto "Cagüira - Tears of the soul" de Ruth Souza Saleme, a palavra Cagüira foi tirada do folclore brasileiro, tendo o sentido figurado de pessoa infeliz, amargurada transitoriamente, malefício passageiro. A narrativa conta a história de Vasty, uma mulher que "padecia das dores do parto", metáfora que significa uma dor eterna por ter um filho viciado em drogas. Entre choro e calma a personagem diz: ... "- Disseram que meu filho já nasceu há muitos anos, mas não consigo aliviar esta dor de parto. Alguma coisa saiu, eu sonhava ser feliz..." Os gritos de socorro de Vasty na verdade são toda a angústia que esta mãe passou por ver seu filho aliado a toda a escória. Os gritos são para aliviar a sua revolta e é ela quem desabafa: "A decisão é da criança, ela tem de querer abandonar as drogas. Malditos sejam todos! Acredito que há saídas saudáveis para tudo na vida, e o egoísmo aprisiona essas possibilidades...". Nesse conto, o sentimento de "Quarto de Despejo" também não se concretizou, porque a personagem usa a água para se purificar, a água é usada para renovar as suas forças: ... "Vasty, meio desperta, se jogou no lago da bica, onde estávamos sentadas, saiu serena...". Apesar das decepções, a narradora trabalhou para que seu personagem fosse feliz por algumas horas ou por alguns minutos ou por alguns segundos: ... "- Está ouvindo este som? Olha, eles estão vindo, é o grupo das Folias de Reis..." "- Entre no meio e sintá-se encantada. É a luz!..." O tema é o amor materno, apesar do sofrimento que este provoca, é um tema que não se prende a nenhum "lugar de negro", pois Vasty, além de preocupar-se com seu filho, também volta a sua atenção para a sua profissão.

Embora o conto "Por que Nicinha não veio?" de Lia Vieira seja um texto curto, o sentido de "Quarto de Despejo" está explicitamente presente. A narradora aborda a situação de uma mulher que está na cadeia. A própria condição de prisão já nos remete à idéia de que a vida desta pessoa está amarrada, ela não tem saída. No texto, como presidiária, foi-lhe tirado o direito de ser feliz por algumas horas, principalmente no horário de visita, momentos talvez importantes para qualquer preso. A história de amizade entre a mãe e a filha era intensa, conta a escritora: ("mas fazia bem o jeito bom de querer que a mãe lhe passava. Única amiga, cumpriam juntas a pena, uma dentro outra fora das grades") "O mundo exterior entrava ali por seus olhos meigos e a serenidade de sua presença"....

No conto "Por que Nicinha não veio?" o sentimento do "Quarto de Despejo" está presente porque a narradora trabalhou com um dos lugares "ditos" do negro, que é a cadeia; e quem fica lá numa análise a distância é a escória da sociedade. Ainda mais porque a personagem foi presa por roubo, já nos dando uma idéia das condições de vida desta personagem. Desta presidiária a única luz que poderia vir do fundo do poço é tirada bruscamente, quando recebe a triste notícia: ... "Nicinha não virá mais. Foi atropelada no percurso até aqui...", quer dizer sua única amiga morreu. O que falar de todo esse infortuno somado ao próprio infortuno de ser ladra e de estar presa. Quem define é a escritora: ... "Apodrecera o fio a que estava atada e despencou nas profundezas...". O fato de estar presa já traz em si o significado de exclusão, de ser tratada como a escória da sociedade. Por que ter uns minutos de felicidade? A narradora operacionalizou no texto o fato de a personagem não trabalhar para mudar sua situação. A escritora foi a carcereira da sua personagem, e além de ser carcereira a trancou a sete chaves e fez o favor de jogar as chaves fora, quando mata a única alegria de viver que era a sua mãe.

Chego à conclusão da minha análise. Nos contos "Obsessão e Cagüira" percebi que nas falas dos personagens é transmitida uma força interior diante das mazelas da vida. As escritoras trabalham para que nos seus textos os personagens, apesar de todas as agruras, superem essas mazelas sem cair na infelicidade total. Seus personagens têm essa dignidade.

Os textos "Obsessão e Cagüira" trazem o sentimento de esperança, palavra essa que pode ser traduzida como uma possibilidade de vivenciar o que está passando e depois transformá-lo positivamente, são textos que contém elementos de "alto-astral". Agora, no conto "Por que Nicinha não

veio?” é como se a personagem estivesse num inferno e dele nunca terá forças para sair. Aliás, diga-se de passagem que uma pessoa presa literalmente é tolhida de toda sua cidadania; seria prazeroso encontrar no texto essa personagem buscando saídas para o seu calvário, não ela sentada esperando a vida passar, como a narradora mesmo diz: “contando carneirinhos”.

Para homenagear a mineira Carolina Maria de Jesus, escritora negra, que nos deu uma lição de vida ao deixar escritos tantos livros, ao mostrar a gente que é possível escrever mesmo vivendo num “Quarto de Despejo” - não podemos esquecer que Carolina, uma das poucas que teve suas obras traduzidas em quase todos os países - fiz um texto poético que lerei a seguir com o meu jeito Paulista de ser, para ficar registrado em nossa memória:

Bitita

Quando escrevo com o meu jeito de mulher
 um jeito de ser negra com raízes africanas
 estou escrevendo sob o olhar de Carolina.
 Quando soube a sua história de vida contada
 em diário, as leituras interrompidas, os livros
 lidos achados nos lixos, soube entender
 qual a essência de sua vida, percebi
 que grande mulher negra existiu em nosso país.
 “Bitita”, você nunca será esquecida
 porque quem escreve com suor ou lágrimas
 quem escreve em meio a um turbilhão sempre
 terá nos seus poemas e contos a sua lembrança.
 Quando escrevo do meu jeito de mulher
 negra com raízes africanas
 herdo de você a “ginga” mineira de tentar,
 tentar até conseguir com que o
 universo conspira a meu favor
 e nos dê a plenitude de sermos reis e rainhas
 na terra da literatura brasileira.
 Essas palavras são tão pequenas homenagens
 diante da grandeza dos textos que você deixou
 um dia vão lembrar você
 um dia vão homenageá-la dignamente, pois
 teus livros estão imortalizados em nossas mentes,
 em nossos corações.
 Este foi o jeito paulista de homenagear você,
 Carolina Maria de Jesus.

Relações familiares em *Verão no aquário* e *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles

Ilane Ferreira Cavalcante
UNP

Este trabalho se debruça sobre o período de 1960 e 1970 - com o objetivo de analisar perfis femininos que marcam o processo de transformação dos papéis exercidos pela mulher na sociedade. Para tanto, pretendo analisar perfis de personagens femininos elaborados por Lygia Fagundes Telles (1923), escritora paulista cuja obra apresenta uma profunda preocupação com a condição humana, principalmente com a mulher. Nesta análise, utilizo os romances *Verão no aquário* (1963) e *As meninas* (1973) por serem escritos durante essas décadas de profundas transformações do papel que a mulher representa na sociedade. Observo os perfis femininos das personagens elaboradas por Lygia Fagundes Telles, como representações do mundo e da realidade social do Brasil. Analisando até que ponto elas podem ser consideradas representações puras dentro desse contexto e em que momento elas vão além da representação para sugerir uma mulher nova, em processo de formação e de transformação.

Para entender o percurso que a mulher fez até agora, de forma a poder caminhar sempre consciente para o que vier à frente, é importante ter uma visão sobre o passado buscando a história das mulheres que fize-

ram a mudança acontecer, de forma entender esse processo de mudança e analisar como ele se deu nas diversas células que formam a sociedade: família, sistema político, sistema cultural, sistema educacional, mídia. Nessa pesquisa:

O texto literário então se presta não apenas à constatação de uma realidade em si, mas a uma infinidade de leituras desvelando as relações sociais...(MORAIS,1996,18)

Procura-se vislumbrar nesses romances não só o momento social que lhes serve de panorama, mas os perfis femininos aí representados e o processo de aprendizado que define a participação dessas mulheres na sociedade e na sua relação com o outro. Para isso, discutirei principalmente as relações familiares entre as personagens, observando duas categorias recorrentes: a ausência da figura paterna e o conflito com a figura materna. Categorias que representam dois grandes obstáculos no processo de formação das personalidades femininas representadas nos romances.

Será fundamental nesse processo de análise, o suporte teórico metodológico proposto pela Nova História Cultural, como explica Chartier:

A história cultural, tal como a entendemos, tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler. (CHARITER, 1990, 16-17)

Esse tipo de prática do estudo histórico permite observar as relações entre os diferentes grupos sociais, assim como, no interior de cada grupo, analisar sua concepção de mundo, seus valores, seu domínio. É essa nova concepção de História que tem permitido a construção da História das minorias, entre elas, a da mulher. A Nova História ampliou o campo de pesquisa do historiador com a inclusão dos "excluídos", dos "pequenos", do "ordinário" através, por exemplo, da elaboração da história dos gestos, dos hábitos, do corpo, do trabalho, enfim, da vida cotidiana.

Além disso, ampliaram-se também o tipo e o uso das fontes de pesquisa, passando a figurar nessa área a literatura, as cartas, a memória, a fotografia, depoimentos orais e tantos outros. Qualquer indício de uma época pode vir a ser utilizado como fonte pelo historiador. No caso deste trabalho a fonte é a literatura, mais especificamente, romances que serão confrontados com dados documentais de forma a deixar emergir os conflitos predominantes nas relações familiares nos períodos citados.

A formação da identidade feminina

A contestação dos modelos pré-estabelecidos marca o período 1960 a 1970. Foi durante essas duas décadas que a pílula anticoncepcional se popularizou no Brasil; que o divórcio foi legalizado, ainda com restrições; que o amor livre, o “casamento aberto”, enfim, o desejo de ser “moderno”, rompendo, com isso, o modelo burguês, se assentou definitivamente em nossa sociedade.

No caso das mulheres, o repúdio aos comportamentos tradicionais, “pequeno - burgueses”, se fazia em nome de um ideal de autonomia que deveria se realizar não apenas como possibilidade de viver livremente a paixão e as pulsões sexuais. Isso tudo também estava fortemente associado à idéia de existir no mundo para além da vida doméstica, por meio da realização profissional, da independência financeira que o trabalho poderia assegurar e, por último porém não menos importante, da atividade política. (ALMEIDA e WEIS In: SHWARCZ, 1998, 401)

A estrutura familiar representada por Lygia apresenta, portanto, um perfil moderno. Rompe com o moralismo social ao estabelecer a mulher não só como personagem principal, o que já era corrente, mas como chefe de família. Em *Verão no Aquário* Patrícia, a mãe de Raíza é escritora, e assim sustenta a família. É uma vida economicamente difícil. “Aparte o fato de que viver de escrever é realmente difícil para ambos os sexos, em qualquer sociedade, principalmente na realidade de um país de terceiro mundo, não podemos fugir à especulação sobre a mulher como produtora de cultura.” (THÉBAUD, 1991, 332)

O número de famílias monoparentais já apresentava números de crescimento na década de 1960, mas suas características mais recorrentes, como afirma Berquó (SHWARCZ, 1998) no caso das chefiadas por mulheres, eram as famílias lideradas por viúvas, geralmente pertencentes aos segmentos mais pobres da população. No caso da família apresentada por Lygia, temos uma mulher viúva, Patrícia, mas sua situação social não é das mais pobres, mora numa casa própria, trabalha como escritora, apresenta um nível cultural elevado, assim como sua filha, Raíza o que permite situá-la com um padrão social médio.

As personagens de Lygia vivem em pequenos ambientes familiares, identificados como “comunidades femininas”, visto serem núcleos fundamentalmente compostos de mulheres. Em *Verão no aquário* o núcleo principal se dá na convivência entre Patrícia (a mãe), Raíza (a filha), Graciana

(irmã de Patrícia, tia de Raíza), Dionísia (a empregada negra), Marfa (a prima de Raíza). Eventualmente a presença de homens perturba o ambiente doméstico André (suposto amante de Patrícia, desejado por Raíza), os fantasmas mencionados do pai de Raíza e do pai de Marfa.

As relações familiares constituem importantes formas de representação do contexto em que se inserem as obras de Lygia. Através dessas relações poderemos visualizar em grande parte as causas e as conseqüências dos comportamentos femininos. Patrícia, por exemplo, parecia destoar do todo familiar como observa sua irmã, Graciana:

Patrícia é uma flor... Não se pode negar que teve certas ocasiões um comportamento meio esquisito. Quando se casou, por exemplo, já falei nisso, não? Nem sabíamos de nada quando veio anunciar que marcara o casamento para o próximo mês. Casamento com quem? Perguntou minha mãe no maior susto, sabíamos que ela se encontrava com Giancarlo mas como podíamos adivinhar que as coisas estavam nesse ponto? Papai quase teve um ataque. E mamãe começou a chorar, imagine, tudo assim tão inesperado, não usava uma filha anunciar o noivado desse jeito. Bem que papai quis consertar a situação pedindo a ela que esperasse um pouco até nos acostumarmos com a idéia, o moço é simpático, sem dúvida, Pat, mas é um estrangeiro. Você sabe perfeitamente que na nossa família as coisas são feitas num outro sistema, disse meu pai. Patrícia então examinou-o como examinou essa cortina e respondeu que já era hora de mudar esse sistema. (TELLES, VA, 33)

Assim sendo, suas atitudes e sua postura na obra, condizem com a transgressão aos padrões comportamentais experimentados por ela em relação à sua família. Seu casamento foi feito à revelia da aprovação de seus pais, atitude reprovável para uma época em que o amor não era o mais importante na escolha de um marido ideal, vinham em primeiro lugar a avaliação dos pais que levava em conta elementos econômicos e sociais na escolha:

O amor era considerado importante para a união conjugal, mas não o suficiente para garanti-la. Dificuldades financeiras, preconceitos sociais, eram algumas das barreiras reconhecidas e reforçadas contra as uniões fora dos padrões. (PRIORE, 1997, 618)

O marido de Patrícia não possuía os critérios fundamentais para caracterizar o partido ideal. Era um estrangeiro, uma personalidade aparentemente frágil, sonhadora, vaga. Como farmacêutico não se comenta a

sua competência, como comerciante fora um fracasso. Acabou por se refugiar no álcool diante das cobranças sociais e familiares.

O estrangeiro. E ele não fora outra coisa em toda sua vida: um estrangeiro amedrontado, sem bagagem e sem ambição. Teria sido um bom farmacêutico? Provavelmente nem isso, era tão vago, tão sonhador, impossível imaginá-lo eficiente em meio dos boiões e pozinhos brancos. (TELLES, VA, 33).

A indefinição dos personagens masculinos, aliás, poderia ser determinada como uma categoria nos romances de Lygia Fagundes Telles. São fantasmas que se movimentam numa dimensão paralela à das personagens femininas, principalmente em seus sonhos, em suas lembranças, em seus delírios. Os homens, na obra de Lygia, comenta Lucas:

Aparecem como signos designativos de função social ou de papel, como símbolos de poder, de riqueza ou de "status". Não dispõem da vibração e das nuances das personagens femininas. (LUCAS In: *Cult*, Jun/1999)

Em *Verão no Aquário* o pai de Raíza é uma lembrança, constante mas vaga e indefinida, surge-lhe sempre em sonhos com um indefectível cheiro de hortelã e o rosto transfigurado em rosa. O personagem que ela supõe amar, André, também é fluido - não tem uma participação direta em sua vida, não sabe o que quer ser e depende de Patrícia para sobreviver, ao achar que traiu sua confiança se suicida.

Em *As Meninas* os homens surgem em raros momentos - memórias da infância, delírios amorosos, relações sexuais. Os homens que fizeram parte da vida de Ana Clara eram ou exploradores sexuais - dela e de sua mãe - como o Dr. Algodãozinho, ou amores regados a drogas e mergulhos no inconsciente.

Lia remete sempre à figura paterna, mas novamente o pai está ausente, é impreciso. Seu amante está na cadeia e ela age na clandestinidade para libertá-lo. Lorena também apresenta o mesmo tipo de figuras masculinas ao seu redor - o irmão distante; o amante da mãe, a quem despreza; o amado que não aparece.

O tema do pai ausente permeia toda a obra de Lygia Fagundes Telles. A própria Lygia reafirma a importância da figura paterna em sua obra.

É porque perdi meu pai muito cedo. Primeiro, por força da separação, depois, porque ele morreu jovem, diabético (tinha apenas 60 anos). (TELLES, *Cadernos de literatura brasileira*, 1998, 36)

Mas Lygia afirma que o seu tema mais forte seria a rejeição e a perda ou o abandono do pai seriam formas de rejeição. A rejeição surge na obra da autora como um dos maiores sofrimentos da condição humana. Em *As Meninas* Lorena perdera o pai logo cedo e Ana Clara nunca soube quem era seu pai. Lia é a única que possui um pai, alemão, de onde lhe vem o sobrenome Shultz, de quem ela fala com carinho.

Todas elas também parecem apresentar o mesmo comportamento de rejeição ao modelo materno. Lorena tem pena da mãe a quem também culpa inconscientemente por seus problemas emocionais. A mãe rica que dá a ela tudo o que ela quer menos a proximidade e o carinho, afastando-a para viver com o namorado mais novo. Ana Clara tenta de todas as formas fugir do destino da mãe miserável que se submetia à violência dos amantes até não resistir mais e suicidar-se, ela não percebe que fugindo se refugia no mesmo círculo destrutivo não com os amantes mas com as drogas e o álcool.

A ausência do pai gera o conflito com a mãe e é mecanismo de propulsão dos principais desequilíbrios emocionais das personagens. No entanto, todas elas, com exceção de Ana Clara, estão em processo de aprendizagem e buscam um equilíbrio que se insinua no final do romance. Ana Clara tinha perdido a mãe e seu fim é idêntico, ela também morre envenenada, não por um formicida, mas por drogas, ela também não havia encontrado a saída do labirinto de frustrações, medos e repressões que a cercava. Lia, também personagem de *As Meninas*, não apresenta esse conflito radical com a imagem materna, apegada que está às causas sociais. Seu conflito se instaura na ruptura dos paradigmas que são estabelecidos pelo modelo ideal da mãe: a moça que se prepara para o lar, para o marido e para os filhos. Fazendo uma leitura do comportamento sexual das mulheres de sua geração, o escritor Zuenir Ventura comenta:

Como essas jovens sabiam mais o que não queriam do que o que queriam, o seu projeto existencial acabou rejeitando e pretendendo, mais do que afirmando. Com um discurso muitas vezes ambíguo e uma ação quase sempre contraditória, buscavam a felicidade como se buscava tudo naquele momento: pela mágica da revolução. As mutações desses tempos de ruptura deveriam passar pela destruição do que viera antes. (VENTURA, 1988, 31)

No entanto, exorcizada a figura paterna, o conflito com a mãe segue para uma resolução e ela se transforma *num elemento determinante na formação da identidade feminina* (PINTO In: SHARPE, 1997, 71) . As per-

sonagens de Lygia parecem precisar de uma libertação para que possam agir por si mesmas, adquirindo ou assumindo uma identidade própria. Seu percurso, não seria exagerado afirmar, parece o percurso da própria mulher na sociedade, que presas aos valores de um sistema patriarcal dominante e caduco, precisaram de uma crise para poder construí-se como identidades individuais.

Isso implica abrir espaço para entrar em crise pessoal e tempo para o encontro com sua própria sombra, que confronta ao mesmo tempo a sombra da cultura, tendo muitas vezes de resgatar do inferno a dignidade perdida (...) (MALUF e MOTT In: SEVCENKO, 1998, 370 - 371)

A indefinição dos personagens masculinos serve, talvez, de contraponto que leva a uma maior afirmação do posicionamento da autora como preocupada em delimitar os temas e os conflitos ligados ao universo feminino.

Observada, geralmente, como uma escritora que retrata a decadência da família burguesa, o que Lygia realmente parece retratar é a fragmentação dessa família frente ao avanço de novos valores que regem uma sociedade em transformação. Uma sociedade nova que vai surgindo após a Segunda Guerra Mundial, com o desenvolvimento da indústria, com novas formas de consumo e diferentes hábitos e necessidades. Nessa nova família o pai já não pode representar o papel de "chefe" todo-poderoso.

Lygia desmistifica, portanto, a sociedade burguesa partindo de sua célula básica, a família, através da desestruturação das funções sociais de seus componentes principais: o pai, a mãe, os filhos. Ela, então, apresenta, em sua obra, pequenas comunidades femininas em substituição à família patriarcal.

A criação de comunidades femininas, irmandades de mulheres, é de grande importância para a formação do sujeito feminino que busca construir uma identidade em seus próprios termos, independente do desejo masculino. (PINTO In: SHARPE, 1997, 71)

A própria estrutura de seu texto, que revela odores, sensações, desejos, mundo interior, demonstra marcas típicas de uma narrativa feminina, que tende a perceber o mundo de dentro para fora, sem a descritividade e a factualidade do texto masculino. Essas são qualidades intrínsecas à obra, são marcas do discurso que nos revelam um ponto de vista tipicamente

feminino, que busca a sua identidade na relação com o outro, com o mundo, com a sociedade, com o masculino.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- CHARTIER, Roger. A História Cultural - entre práticas e representações. *Cult.* Lisboa, ano II, n. 23, Jun. 1999.
- HABERT, Nadine. *A década de 70 - apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. 3 ed. São Paulo: Ática, 1996.
- MORAIS, Maria Arisnete Câmara. *Leituras femininas no século XIX (1850-1900)*. Tese de doutoramento. Universidade Estadual de Campinas - Faculdade de Educação, 1996.
- PAES, Maria Helena Simões. *A década de 60 - rebeldia, contestação e repressão política*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1997.
- PRIORE, Mary Del. (Org.) *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997.
- SEVCENKO, Nicolau (Org.) *História da vida privada no Brasil*. V. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SHARPE, Peggy. (Org.) *Entre resistir e identificar-se*. Florianópolis: Mulheres, 1997.
- SHWARCZ, Lília Moritz. *História da vida privada no Brasil V. 4*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- TELLES, Lygia Fagundes. *Verão no aquário*. 11 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- . *As meninas*. 32 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- THÉBAUD, Françoise. (Org.) *História Ocidental das Mulheres V. 5 - o século XX*. Porto/ São Paulo: EBRADIL/Edições Afrontamento, 1991.
- VENTURA, Zuenir. *1968 - o ano que não terminou*. 15 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

Os males da ausência, de Maria José de Queiroz

Lyslei de Souza Nascimento
COLTEC-UFMG

*Junto aos rios da Babilônia nos assentamos e choramos,
lembrando-nos de Sião. Nos salgueiros, que há
no meio dela, penduramos as nossas Harpas. Porque
aqueles que nos levaram cativos, nos pediam uma canção;
e os que nos destruíram que os alegrássemos, dizendo:
Cantai-nos um dos cânticos de Sião. Mas como entoaremos
o cântico do Senhor em terra estranha?*

Salmo 137: 1-4

*Quando Dante atravessava Verona, o povo apontava-o
com o dedo e segredava: "Ele está no inferno". E como
poderia ele, de fato, sem aí viver, descrever-lhe todos os
tormentos? Ele não os tirara da sua imaginação, ele os
vivera, experimentara, vira e sentira. Ele estava de verdade
no inferno, na cidade dos condenados: ele estava no exílio.*

Heinrich Heine

Um inventário da literatura do exílio ou dos males da ausência evidencia não só dolorosas experiências coletivas e individuais, como também os sintomas do que se poderia chamar de síndrome do desterro: a melancolia, a depressão, a morte. Uma página fundamental da história do exílio no

Ocidente é, sem dúvida, *Os males da ausência ou a Literatura de exílio*, 1997, de Maria José de Queiroz.¹ A escrita vigorosa e o olhar sensível da escritora mineira fazem esse inventário dos males da ausência e rastreiam, nas obras dos expatriados, uma narrativa que exhibe, de forma contundente, a condição de sofrimento e de dor do exílio.

Dedicado aos brasileiros exilados, de ontem e de sempre, o ensaio tem início com o relato do mais remoto exílio de que se tem notícia: o do egípcio Sinuhe (que viveu em cerca de 2000 a . C.). “Ir para o exílio, afirma, não estava escrito na minha mente nem no meu coração. Eu me arranquei por força do solo onde estava”. A partir desse citação, Queiroz vai arrolar e analisar outras declarações de escritores que falavam em seus textos sobre o exílio, refletindo sobre sua própria condição de exilados.

Um desses escritores é Herman Görgen que pediu auxílio ao Cônsul Geral do Brasil em Genebra para si e para 45 outros judeus perseguidos e considerados “indesejáveis” pelo III Reich. O cônsul brasileiro desconsidera um cabograma enviado do Brasil que proibia a estrada de estrangeiros no país após aquela data e, diante da ameaça e anúncio da morte dos judeus, o internamento nos campos de extermínio e arbitrariedades da Gestapo, dá-lhe 24 horas para trazer o passaporte dos emigrantes (que deveriam ser católicos romanos). Görgen, assim, “batiza”, com carimbo e selos cristãos, trocando evidentemente os nomes judaicos, todos os esses judeus nas mais diversas paróquias católicas de Genebra e seus arredores. Dessa forma, ele consegue o passaporte e viaja para o Brasil. Görgen atuou na imprensa brasileira, escreveu dois livros sobre o Brasil e também um outro sobre a conquista, a colonização e a catequese da América Latina.² Além disso, patrocinou a edição do dicionário *Mini-Eichborn* e, quando retornou a Alemanha, realizou três grandes simpósios sobre o Brasil (1985, 1989 e 1991).

O seu arquivo pessoal, construído a partir do exílio no Brasil, foi doado, pouco antes do seu falecimento, à Deutsche Bibliothek de Frankfurt. Sua última vontade: que se gravassem em sua lápide o nome de batismo, as datas de nascimento e óbito e, em português, a expressão “Amigo do Brasil”.

Outros escritores são inventariados e analisados por Queiroz. Em todos eles persegue-se a escrita que se debruça sobre a condição do exílio: Dante, Camões, o Leão Hebreu, Defoe, Victor Hugo. Além desses, a ensaísta se envereda pelo destino dos jesuítas desterrados no Novo Mundo, pela

reescrita irônica da correspondência pessoal de Voltaire, pelas ilhas imaginárias de Rousseau, pelo passado reinventado por Nabokov e pela narrativa angustiante de Walter Benjamin: a primeira verdadeira perda que Hitler impôs à literatura alemã e universal.

O leitor – que deve acompanhar a ensaísta por essa espécie de enciclopédia de infâmia e infortúnio – não pode perder de vista o caráter nostálgico das narrativas, nem tampouco as privações em terra alheia de que dá notícia esses escritos. Além desse teor que, invariavelmente, aponta para os males da condição do exílio, o leitor pode perceber também as estratégias dos exilados para sair da situação limite do desterro.

Entre os males da ausência e as estratégias de sobrevivência, anunciam-se questões cruciais para o estudo da literatura do exílio: o sentimento patriótico que se exterioriza além do pensamento redutor de nacionalismos exacerbados, como em Walter Benjamin, por exemplo; a apropriação e interdependência de diferentes culturas que, pela circunstância do exílio, são aproximadas e aprendem a convivência pacífica e produtora de saber, como no período que antecedeu a expulsão de judeus e mouros da Península Ibérica; e, os sofrimentos do escritor que precisa continuar dizendo apesar da proibição do uso de sua língua materna, como em Hanna Arendt.

A história do exílio examinada por Queiroz, no entanto, delinea-se, a partir do êxodo hebreu. Evidencia-se, nessa parte do estudo, a relação intrínseca entre a fundação da primeira cidade e o banimento de Caim, responsável pelo primeiro assassinato; a configuração mítica da cidade de Jerusalém e o exílio dos hebreus no Egito e, posteriormente, na Babilônia e nas incontáveis diásporas judaicas.

Algumas frases vibrantes dos escritores em exílio iluminam o ensaio. Sêneca: “O mundo inteiro é nossa pátria para que o nosso valor se prove com amplidão”; Hanna Arendt: “A língua materna é a única coisa que se pode levar consigo quando se deixa a velha pátria”; e a sentença de Peter Weis: “Aquele que emigra uma vez será sempre emigrante”.

Dois cadernos iconográficos, cerca de quarenta reproduções fotográficas dos autores estudados compõem o ensaio. Destacam-se, célebres, a especialíssima fotografia da expulsão de Soljenitsne da Rússia e a de Bertold Brecht e Oskar M. Graf numa cervejaria, além disso, a ensaísta acrescenta uma extensa bibliografia sobre exílio, cerca de 800 títulos.

A escrita do exílio, examinada de forma minuciosa por Maria José de Queiroz, nos instiga, nesses tempos em que a luta contra os poderes arbitrários se faz tão necessária, a uma reflexão cada vez mais pungente do sentido do exercício da liberdade e a sua relação com o ofício e a arte de escrever. O olhar lúcido da intelectual brasileira mira, com desenvoltura, a produção literária do Ocidente e avalia suas reverberações na instância das relações entre o homem, a escrita e os seus algozes.

NOTAS

- ¹ QUEIROZ, Maria José de . *Os males da ausência ou a Literatura de exílio*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997. 713 p.
- ² Brasilien. Landschaft Politische Organisation Geschichte e Brazil. *Impressions and Insight*. (Brasil) 500 Jahre Lateinamerika. Licht und Schatten. (América Latina)

A ficção de Heloísa Seixas: do niilismo à religiosidade

Geysa Silva
UFJF

Ler *A porta* ou *O diário de Perséfone* é experimentar o vazio de vidas malogradas, cair no abismo da insensatez, entregar-se ao erotismo e escutar sussurros de prazer ou gritos de desespero, que se fazem ouvir, refletindo a vivência da pequena burguesia do Rio de Janeiro, no final do século XX. Enfocando formas transgressoras de viver, apresentando entre as personagens relações de fascínio e desprezo, amor e ódio, os dois romances exprimem a desorientação e a angústia do homem, nos dias atuais. O universo de Heloísa Seixas é pleno de mistérios, muitas vezes agressivo, lugar de cruzamento do religioso com a superstição, do sexo com a magia, na mescla grotesca de elementos que deslizam do realismo (em sentido literal) para o realismo maravilhoso. Quer num caso quer em outro, percorre-se a zona sul do Rio de Janeiro, descobrem-se mistérios que ocultam a parte sombria de uma cidade luminosa, exhibe-se a rotina mortal de pessoas que desejam enganar o tempo, na ânsia de realizar vinganças ou destruir-se. O resultado é a "normalidade" que beira a loucura, o abandono da racionalidade e a abertura para acontecimentos absurdos que envolvem as personagens, com suas histórias comuns e insignificantes, carregadas simultaneamente

de surpresas e de fatos banais. É assim, por exemplo, com Helena, protagonista de *A porta*, que transita num sistema social que é o seu, porém não consegue nele integrar-se; aí circulam o dinheiro e a informação, todavia, mesmo longe de pertencer ao grupo de excluídos, ela se retrai em relação ao mundo, em visível desconexão entre o eu e o outro. O vazio existencial provoca o delírio que beira a paranóia. Observe-se a seguinte cena (SEIXAS, 1996, 220):

Helena ergue-se, espalmando-as diante do rosto. Mas no quarto escuro não pode vê-las com nitidez. Pode, sim, sentir-lhes o peso, as dores, a circulação difícil, a agonia destas mãos agora ainda mais sensíveis, pela posição. Junta as palmas, devagar. A dor torna-se mais fina. A pele, castigada, é aspera, mas ao mesmo tempo Helena pode sentir a umidade que brota de seus poros. Estão minando, outra vez.

Delas, de suas mãos, desce o leite do abandono. Um líquido estéril, infecundo, feito de medo e solidão, mistura de água e pus que brota de suas palmas, que surge das nascentes dos poros onde as bolhas escondidas sob a epiderme são a fonte da dor.

Tal como ocorre no “mundo verdadeiro”, difícil se torna distinguir o possível do inverossímil; o sagrado mistura-se ao profano, num movimento caótico e arrepiante, apagando as fronteiras entre realidade e ficção, encenando a tristeza dos solitários que disfarçam na libertinagem a felicidade jamais alcançada. As personagens tentam assegurar-se do real e de sua própria sorte dentro dele, num espaço em que o predomínio da representação inviabiliza qualquer segurança. Assiste-se à perda patética do ser, quando os entes se multiplicam em imagens que lançam obscuridade sobre o cenário em que atuam. Numa época em que a ciência já não pode pensar a prova de uma hipótese como constatação de um fato apreensível pelos sentidos e em que se torna cada vez mais difícil distinguir o supérfluo do necessário, Heloísa Seixas apresenta-nos situações desse momento assustador, que mostra sinais apocalípticos, produzidos pela ciência e pela técnica, diluidores do “princípio de realidade”. O texto deriva à mercê do simplesmente erótico ou do inexplicável, apontando diversas vias de interpretação e encaminhando-se para o niilismo que leva à violência. Neste sentido, Vattimo (1999, 50) alerta-nos que

Não existe um parentesco estreito entre niilismo e violência; mas também, se isto não se pode atribuir de qualquer forma a Nietzsche, é muito verossímil que o niilismo tenha como efeito a dissolução das razões com as quais se justifica e se alimenta a violência.

Em *A porta*, a intriga orienta-se para o niilismo de uma ética de continuidade, que as personagens são favorecidas a aceitar, arriscando-se a inserir-se numa rede que aprisiona suas decisões e aprisiona o leitor em hipóteses interpretativas do sentido da história. Quem é afinal Pedro? É o mesmo de tempos anteriores ou é um outro? Aqui pode-se claramente perceber a dissolução do princípio da realidade, ao eclodir a possibilidade de interpretações várias, diante dessa personagem fantasmagórica, que coloca para os leitores a fantasmagoria do mundo dominado pela técnica. A porta, estrategicamente usada como símbolo ambíguo de contenção e abertura, é também a passagem que deve ser atravessada por aqueles que desejam realizar a tentativa de recuperação da identidade, reconhecer-se como herdeiros de uma tradição e aceitar o niilismo como chance do encontro com o "eu" verdadeiro, paradoxalmente situado numa religiosidade difusa, que não se define em relação a instituições determinadas. Angustiadados pela necessidade de uma redenção punitiva, Helena e Pedro, personagens de *A porta*, atravessam o umbral do mundo profano e são introduzidos no tempo sagrado da eternidade, quando a morte se faz presença. O estilhaçamento da narrativa permite a mescla de citações bíblicas com o texto atual, reforçando o clima de mistério que envolve a união amorosa (SEIXAS, 1996, 114)

No princípio Deus criou o céu a terra. A terra, porém, estava vazia e nua. E as trevas cobriam a face do abismo. E o espírito de Deus era levado por cima das águas.

Até que o verbo se fez carne e o grão começa a pulsar em expansão. Lateja a intervalos regulares, porém, com cada vez mais energia, como se o próprio latejar lhe injetasse matéria e força, desencadeando um círculo crescente de fortalecimento. Bate, mais e mais, martela como louco, insuflando-se de sua própria força, dela tirando energia para bater outra vez.

E, quando ela se dá conta, o grão de arroz transformou-se em coração.

O texto antigo e o novo revelam o sagrado, constituindo o ponto de encontro do niilismo com a religiosidade, negando essa última como etapa necessária ao desenvolvimento da razão, como afirmava o historicismo hegeliano. A apropriação do Evangelho conduz à *kenosis* (ou encarnação de Deus) e ao enfraquecimento do objetivismo. Ao invés de acenar com a salvação, o niilismo religioso nos mostra que o sujeito se empenha num processo de aniquilamento, estabelecendo com a vida uma relação de aceite

e continuidade, sentindo-se parte de um determinismo inexorável, mas buscando desesperadamente a transcendência oferecida pela religião. Se Helena e Pedro procuram o divino no visível, Cléo (personagem de *Diário de Perséfone*) entrega-se à interpretação de sinais que a levam a converter-se numa vítima do sagrado, realizando aquilo que considera seu autêntico destino. Veja-se esse trecho de *Diário de Perséfone* (SEIXAS, 1999, 215).

Logo tu saberás o que já sei, há muito tempo, mãe. Que estou marcada para sempre. Nada apagará de minha alma o gosto da solidão. O fruto proibido, uma vez provado, deixa uma ferida eterna, marca indelével de brasa e ferro. Eu sabia, sempre soube que seria assim, Eu, mãe, ainda menina - já sabia. [...] Aqui estou eu, mãe, mas minha vida é agora sombra e luz, gelo e fogo, bem e mal. Ainda que salva estarei morta e expiarei através dos tempos a condenação sem fim.

A continuidade parece ser o único motivo de existência dessas personagens, uma justificativa para a incapacidade de resistir ao voraz movimento dos dias contemporâneos, provocadora da sensação de incompletude que se experimenta no confronto dos desejos com sua realização. A negação da liberdade diante do destino, o sentimento de culpa e a experiência do mal determinam o conflito entre seres que negam, a si mesmos a aos outros, a generosidade do perdão. Ressentindo-se de algo que os faça sentir-se verdadeiramente humanos, de algo que lhes dê sua verdadeira identidade, nostalgicamente essas personagens habitam "o lugar onde se dá uma historicidade ao mesmo tempo tão radical e (justamente por isso) tão irredutível à imanência da historicidade intramundana" (VATTIMO, 2000, 99); lá onde a religiosidade insere o homem numa coletividade perdida, na partilha do sagrado de todos os tempos. Essas contingências fazem ressurgir a religiosidade como resposta exigida pelas indagações postas pelo próprio progresso científico. É ainda Vattimo quem nos diz (VATTIMO, 2000, 99):

É provável que estejamos tocando um dos traços daquela historicidade específica em que hoje a experiência religiosa se nos reapresenta: quer a intensidade do sentimento de culpa, quer a radicalidade da experiência do mal parecem, com efeito, inseparáveis de uma concepção que não hesitamos em denominar metafísica da subjetividade, uma espécie de visão enfática da liberdade que parece se chocar contra os aspectos excessivos daquela mesma espiritualidade que hoje reencontra a religião.

Em outros termos: se é verdade que a religião hoje se nos apresenta como uma exigência profunda e também filosoficamente plausível, isto se deve, também e primeiramente, à dissolução generalizada das certezas racionalistas das quais o sujeito moderno se alimentou; exatamente aquele sujeito para o qual a "inexplicabilidade" do mal e o sentimento de culpa são elementos tão centrais e decisivos.

Impossibilitados de encontrar a verdade nas coisas, nas pessoas e nas ações, as personagens de Heloísa Seixas caminham para o niilismo, no sentido que lhe atribuíra Nietzsche de *desvalorização dos valores supremos*. Os fatos deixam de existir e tornam-se fábulas, suscetíveis de interpretações. Há um esforço para, efetuando o retorno do ser, uma reconstrução da origem, que recorde-se o esquecimento de todo princípio; reconhece-se o nexo entre verdade e niilismo, pensado como presença do nada, passa-se da descrição para a interpretação, chegando-se ao fim da história ou à morte de Deus. Helena, Pedro e Cléo, personagens de *A porta* e de *Diário de Perséfone*, tentam salvar suas vidas da mediocridade consumista e da negação da afetividade, procurando interpretar sempre os fatos, dar-lhes um sentido que não é o aparente, imprimindo-lhes um cunho pessoal. A partir do século XX, quando as Igrejas se tornam cada vez mais secularizadas, o homem experimenta a perda e o abandono e Deus recupera a imagem ameaçadora do Antigo Testamento, nas sociedades de tradição cristã. Entre o homem e o divino há uma diferença qualitativa infinita, que só pode ser anulada se o próprio homem for anulado de algum modo; a pós-modernidade recupera a violência originária do sagrado e da vida social.

Voltamos assim à secularização como essência da modernidade e do próprio cristianismo. A ameaça da sociedade técnico-científica sobre o sujeito é aquilo que do ponto de vista religioso é visto como a dissolução dos valores sagrados por parte de um mundo cada vez mais materialista, consumista, babilônico, no qual, por exemplo, se cruzam e convivem diversos sistemas de valores que parecem impossibilitar uma verdadeira moralidade e onde o jogo das interpretações (mais uma vez na Babel dos mass media, por exemplo) parece impossibilitar qualquer acesso à verdade (VATTIMO, 1998, 45).

Caminhar constantemente entre o viver e o sobreviver, embriagar e ser embriagado é a via sinuosa das personagens de Heloísa Seixas, que metaforiza em seus romances a situação da ficção pós-moderna. Essa, a ficção, como um corpo em dispêndio, arrisca-se a ser consumida no festim diabólico de uma sociedade que assiste à dissolução de seus paradigmas e a

desaparecer, absorvida pelas novas tecnologias, que insistem em desviá-la de seu tradicional destino: a celebração literária. A narrativa contemporânea, então, percorre o espaço da intertextualidade, do pastiche, da cópia, da diluição de todo tipo de fronteira, caracterizando-se como pilhagem e reduplicando a pilhagem que se realiza na vida cotidiana. Na ficção de Heloísa Seixas, o que se coloca como ponto principal é o espaço para a ficção dramatizar a vida. Em *Diário de Perséfone*, uma cena torna-se metáfora dessas afirmações, quando o *voyeurismo* de duas jovens mostra a que foi reduzido o erotismo. Caio se deixa observar, em um strip-tease, de hora marcada e cenário conhecido, a duas vizinhas. O bailado erótico é ritualizado pelos gestos, pela hora marcada, pelo cenário, pelos protagonistas.

O homem acendeu uma lanterna, cujo fecho de luz, de baixo para cima, iluminou seu corpo nu, cada vez mais brilhante. E, quando no ritmo da música, a luz nervosa varreu o quarto, cada jato rápido despejado sobre ele revelava gestos deliciosamente obscenos, expressões ousadas, carne, músculos, língua em movimento, enquanto o facho da lanterna, agitado de um lado a outro, criava o efeito de uma luz estroboscópica, partindo a imagem em pedaços. (SEIXAS, 199, 96).

Metáfora de uma ordem social perversa e obscena, o episódio fala da indiferença frente ao outro, do prazer destituído de afetividade, aprisionado num ritual que ofusca o desespero. Numa atmosfera de narcisismo coletivo, a busca do prazer é sentida como manifestação de poder. Diante da importância crescente de se vender uma imagem ao outro, a ficção problematiza os mistérios do amor, da amizade, da solidão e da morte. E assim, a tessitura do texto pós-moderno, tão fragmentada quanto a cultura aí representada, acaba por celebrar a experiência finissecular da religião, aproximando-a do pensamento místico. Se as instituições religiosas perderam a força de instrumento único de ligação com o divino, Deus (ou o mistério supremo), ainda é a referência até para aqueles que tudo negam. Como toda experiência humana realiza-se pela mediação da linguagem, o diálogo entre literatura e religião se estabelece de forma natural, posto que ambas permeiam o mundo dos símbolos, dos mitos e dos arquétipos, possibilitando que as palavras adquiram significações especiais. A religiosidade não está mais apenas nos templos, como a arte não está apenas nos museus. Ambas diluíram-se e espalharam-se pelo mundo, sendo experimentadas de inúmeras e imprevisíveis maneiras, na co-participação de movimentos que aproximam os homens.

Reaparece provavelmente no quadro dessa aproximação também aquele conjunto de fenômenos de identificações e de experiências de comunidade que ocorrem em certas formas de arte jovem (pelo sentimento comunitário que se vive nos grandes concertos de rock, pela identidade coletiva que os grupos cultores do mesmo tipo de música estabelecem entre si: punk e outros semelhantes). [...] Se a arte pudesse descobrir a sua essencialidade, tornando-se consciente do próprio estatuto de religião secularizada, a religião poderia encontrar nesta ligação uma razão para pensar a si mesma em termos menos dogmáticos e disciplinares, mais estéticos, mais de acordo com aquela terceira idade, a idade do espírito. (VATTIMO, 1999, 107).

Religião e literatura exprimem a realidade coletiva do grupo onde surgem, apresentando as coisas existentes e as ideais, nas classes opostas do sagrado e o profano. Ao sacralizar normas de comportamento e de linguagem, esses Saberes reforçam os laços que unem o homem a seu grupo e favorecem o auto-controle, sublimando impulsos desviantes. Religião e literatura retiram o homem da rotina cotidiana e redimensionam suas ações, legitimando pela crença e pela língua as relações sociais. A capacidade de persuadir, nas sociedades pós-industrializadas, recai mais sobre a argumentação que a predição positivista, daí a importância dos discursos religioso e literário. Impossibilitados de conceber a história de forma unitária, as personagens de *A porta* e de *Didrio de Perséfone* não crêem mais que o poder onipresente de Deus se instale dentro de hierarquias racionalmente estruturadas e passam a vivenciar uma religiosidade instável, precariamente assegurada pela emoção.

– Mas eu não estava desmaiada. Eu me lembro de tudo. Eu vi tudo. Pedro segura a mão dela, envolvendo-se com seu calor. Fica algum tempo em silêncio, depois, pergunta, a voz muito mansa:

– O que foi que você viu?

– Tudo – responde Helena sem vacilar. – Foi uma sensação estranha, uma hiperlucidez. Como se eu visse, num só momento, o Universo inteiro, sempre, em todos os tempos. E não me peça para explicar o que estou dizendo.

Pedro sorri.

– Sei muito bem do que você está falando.

– Sabe?

– Sei.

E depois de uma pausa:

– Você aprende rápido. (SEIXAS, 1996, 114 - 115)

Nesse instante de crise de paradigmas, a permanência da religiosidade explica-se pela permanência de interrogações não respondidas. O que é a vida? O que é a morte? Num mundo em que não há mais garantia de privacidade, onde tudo é aberto e sem segredos, aumenta o número de movimentos religiosos, a Religião expande-se para um sem número de seitas, como a Teoria da Literatura e a Crítica Literária expandem-se, rompem os limites do canônico e multiplicam-se nos Estudos Culturais. Através de redes flexíveis, religião e literatura mudam de fisionomia, mas também de alcance e penetração. O discurso persuasivo, de uma e de outra, disputa com a ordem política o poder de recobrir a existência humana, não de uma forma vertical, de maneira centralizada ou transcendente, mas horizontalmente, de forma esparramada, atingindo a heterogeneidade do tecido social. Nestas condições, poder político, religião e literatura procuram atingir a totalidade dos homens, ensaiando conquistar aqueles que recusam a condenação à escravidão, enfrentando o desafio da massificação, na variante do “projeto nietzscheano do super-humano, que deveria ser o homem capaz de se elevar ao nível de suas novas possibilidades de domínio do mundo” (VATTIMO, 2000, p.95). Essa é a tentativa feita por Léon, personagem de *Diário de Perséfone* (SEIXAS, 1999, 283).

Estendeu a mão, deslizando pela coxa masculina, recoberta de pêlos, sentindo o músculo costureiro, rígido, abrindo-se acima do joelho em direção à virilha. Mas Léon não reagiu ao toque. Seu corpo, todo ele, estava adormecido. Ele, ao contrário dela, era apenas palavra. Mais nada.

– Dominar o prazer. Não deixar nunca que ele seja o tirano, o algoz
– continuou.

Em *Diário de Perséfone* e em *A porta*, reage-se à desvalorização de princípios éticos, respeitados até então, com a reivindicação de uma liberdade que desemboca no niilismo, vivenciado num mundo em que a verdade transformou-se em fábula. A dessacralização da ética atinge as religiões institucionalizadas, que perdem sua capacidade de responder às indagações existenciais. O homem, então, volta-se para a religiosidade difusa, na tentativa patética de resolver suas angústias. Em ambos os livros, Heloísa Seixas encena a insegurança provocada pela permutabilidade do simbólico e pelo valor de troca generalizado, que induz à secularização. A atração pelo mistério, entretanto, não desaparece e as personagens buscam um sentido para suas histórias individuais, mascarando-se na festa do erotismo e/ou na solidão da religiosidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

SEIXAS, Heloísa. *A porta*. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

———. *Diário de Perséfone*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

VATTINO, Gianni. *Acreditar em acreditar*. Trad. Elsa Castro Neves. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.

———. *Para além da interpretação - o significado da hermenêutica para a filosofia*. Trad. Raquel Paiva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

VATTINO, Gianni e DERRIDA, Jacques (orgs). *A religião*. Trad. Tadeu Mazzola Verza. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

A enunciação feminina em *O senhor dos desencantos*

Maria Lutzia Ferreira Laboissière de Carvalho
UFG / UNESP

Gostaria de começar minha exposição com as palavras da poetisa-contista Malu Ribeiro, cuja obra tenho a honra de poder apresentar neste Seminário Nacional Mulher & Literatura: "Parece ser tarefa do tempo modificar os seres, o mundo, as coisas e tatuar lembranças no cimento de papéis".

Temos aí, inicialmente, o *tempo*, como fator empreendedor de geração de mudanças, atuando sobre o agente da enunciação, sobre a instância enunciativa da pessoa, da voz enunciativa. O *tatuar lembranças* fica por conta daquilo que essa voz enunciativa pretende mesmo enunciar, simboliza o quê; o *cimento de papéis*, por sua vez, metaforiza o espaço onde se enuncia. Vamos tentar falar um pouco agora sobre essa voz enunciativa, sobre essa autoria implícita que subjaz nos contos e sobre as delegações que ela vai fazer nos textos de Malu Ribeiro.

O tempo pós-moderno, de acordo com os postulados de Linda Hutcheon (1991), procura revisitar os discursos considerados ex-cêntricos, marginalizados, instaurando neles uma voz considerada da margem, para que ela possa falar ali mesmo da margem. Então, é muito essa marca de

presença que vamos encontrar nos contos de Malu Ribeiro: uma voz feminina, num jogo elocucional do implícito e do explícito, uma voz que fala de sofrimento, de angústia, da descida aos encobertos femininos para que outras vozes a ela se unam. O tempo aparece metaforizado no título da obra de Malu Ribeiro como *O senhor dos desencantos*, detentor também dos encantos, uma vez que estamos fazendo aqui um jogo de desconstrução e de leitura do implícito, da outra história que subjaz nos textos da autora goiana.

Tatuar lembranças no cimento de papéis - significa deixar marcas lingüísticas, quase sempre metalingüísticas para envolver o leitor no processo de elaboração e de construção textuais.

Malu Ribeiro tem uma maneira peculiar para falar sobre o Homem, sobre o relacionamento do Homem com o mundo e com os outros homens, e, principalmente, para falar da interação do Homem com ele mesmo. Quando em um de seus contos a voz narradora afirma que "A solidão do mundo é do tamanho da fome", vemos todas essas relações aí articuladas. É o Homem medindo, associando, relativizando, pisando o campo das soluções, como senhor de seus limites e deslimites. Evidentemente que há por trás de solidão e de fome toda uma materialidade impalpável, há toda uma *subjerividade coletiva*, toda uma ideologia subjacente de uma autoria implícita que vaza nos textos de Malu Ribeiro via enunciação, em todas as suas instâncias de pessoa, de tempo e de espaço. Desestabilizando a dicotomia língua/literatura, a autora faz uso da linguagem para o seu exercício de criatividade. Dessa forma, demonstra possuir bem os dois ramos do conhecimento que, ao mesmo tempo, são formas de expressão da individualidade e da coletividade. É por essas artimanhas que em seus textos vai surgir sempre uma outra história, uma história dentro de outra que o leitor vai percebendo via marcas de metalinguagem. Parafraseando Fernando Pessoa, diria que a autora, por ver bem a palavra, a autora vê melhor a alma do ser humano.

Conheci Malu Ribeiro numa de minhas salas de aula de Teoria da Literatura na Universidade Católica de Goiás no ano de 1991. Foi quando ela presenteou-me com *Além do Alambrado*, um belo e inquietante livro de poesias. Hoje ela também tem livros infanto-juvenis publicados e é a primeira mulher a presidir a União Brasileira de Escritores - UBE/GO - Então, lendo seus textos, gostei imensamente daquele seu jeito rápido, despojado e extremamente profundo de referir-se às coisas mais simples da vida,

ligadas à sensibilidade do ser humano, à potência do pensar e do sentir da alma feminina.

Ainda não sei bem o motivo que levou Malu Ribeiro a ter privado o seu leitor de passear pelos labirintos das narrativas curtas que ela agora nos presenteia. Talvez não quisesse se desprender delas, como se tivesse o direito de guardá-las só para si. Felizmente elas saltaram da gaveta, alçaram vôo e estão aí, a inquietar-nos, levando-nos a fechar um acordo ficcional com a voz narradora que permeia os contos de *O senhor dos desencantos*.

Afirma Umberto Eco (1999, 9) que:

Qualquer narrativa de ficção é necessária e fatalmente rápida porque, ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não pode dizer tudo sobre esse mundo. (...) todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho.

E, assim, cada leitor fará a sua leitura e completará, a seu modo, os espaços que encontrar. Devo dizer, então, que não esgotarei todas as possibilidades interpretativas, mas que, nesse instante, celebra-se um pacto autor/leitor.

Umberto Eco, na obra acima mencionada (p.81), afirma que:

A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de "suspensão da descrença". O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras. (...) Aceitamos o *acordo ficcional* e fingimos que o que é narrado de fato aconteceu.

Estabelecendo o início desses acordos, vale observar o conto que dá título ao livro. Nele existe um delineamento da temática predominante na obra e na poética da poetisa-contista. Revisitando, em Schiller (1991), o conceito ampliado de poética, vamos perceber que os contos de Malu Ribeiro são construídos numa linguagem altamente poética, figurativa, plurissignificativa.

É preciso, então, entrar no jogo da construção de suas instâncias enunciativas e das projeções de tempo e de espaço urdidas no texto. Os níveis enunciativos são de uma voz feminina, numa autoria também feminina, que de uma forma implícita, povoam o texto para delegarem voz a uma narradora, conforme nos atestam os trechos abaixo:

Apressadamente peguei a bolsa. Pela frente, um muito de ladeira tirava-me o fôlego. Urgia impedir-lhe a fuga. Aquela mulher de saltos altos, mantro e cetro era a trilha por onde trilhava o texto. Deixá-la sumir na garganta dos fantasmas seria o suicídio coletivo das palavras. (p. 142)

Talvez nunca mais a veja depois deste confronto em que tentou aposentar-me. Não importa. Sei que ela termina o desamarrar dos sapatos com os pés no chão. Liberta-se do edredon, da langerie e absorve o calor do frio que entra pelas frestas da janela. (p. 145)

A (des)caracterização da personagem é feita mediante ausência de nome e, por isso, de forma opaca, criando toda uma atmosfera de mistério, numa cromatização significativa, que sugere nebulosidade, imprecisão, como no trecho a seguir:

Eu estava toda verde, esperando o momento de partir e me encontrar com o senhor dos desencantos. Um anjo ou um demônio, desses que moram dentro de qualquer mortal, falara-me dele por uma seqüência de anos e encontrá-lo, agora, seria abrir o enferrujado cadeado e atender aos meus apelos espirituais.

A cor verde é com freqüência utilizada nos contos. Pela densidade das narrativas, percebe-se que a ela está ligada uma noção de abismo, de viscosidade, no sentido que Gilbert Durand atribui em *As estruturas antropológicas do imaginário*, fazendo parte do regime noturno da imagem. Afirma Durand (p.223) que "A cor, como a noite, reenvia-nos, assim, sempre para uma espécie de feminilidade substancial." Assim, a cor, a noite, a voz feminina habitam nos contos de Malu Ribeiro, manipulando, conseqüentemente, o tempo e o espaço. Embora apareça uma voz masculina em "Santo Ofício", "O jogo", "Atrás daquela casa", esta vem sempre movida pelos mesmos desejos femininos de busca de identidade, de busca do eu, fazendo com que a narrativa prossiga.

Em "Atrás daquela casa", o personagem é um antropólogo que persegue o seu passado, este simbolizado pela casa, ou melhor dizendo, pela memória e pelo imaginário da casa.

No dia seguinte, era-me vital voltar à estranha casa. Saí, decidido a exigir uma explicação por mais sobrenatural que fosse. Rodei como um louco, por uma seqüência de dias, sem conseguir encontrar o endereço, até que reconheci a rua, um tanto estranha, mas era a mesma. Percebi que não havia qualquer movimento de gente ou de carros. - A bruxa de certo fugira, depois de haver sequestrado Marina.

- Continuei descendo e avistei a casa encalacrada no fim da rua, com ares de total abandono. (...)
- Há muito tempo não mora ninguém aí, moço.
- Há quanto tempo?
- Uns trinta e poucos anos. Foi de uma grande artista dos pincéis. Era de um talento... pobre mulher! Ainda me lembro de seu apego à vida e amor ao filho que engatinhava em meio às tintas.
- Era casada?
- Com a arte.
- E o filho?
- Antropólogo.

A idéia de casa *encalacrada*, no sentido de “entre-lugar”, nos limites mesmos da razão e da desrazão, da opressão e da liberdade, é recorrente na obra de Malu Ribeiro. *O senhor dos desencantos* leva-nos a ativar as competências lingüística e poética, apregoadas por Jakobson, trilhando o caminho da interdisciplinaridade, bloqueando a surdez de uma leitura fragmentada e ampliando a capacidade do leitor de desfrutar a totalidade do texto. Pelas descrições nebulosas presentes nos textos, esse espaço e esse tempo podem estar num único tempo-espaço que é o imaginário de uma alma feminina.

É quase sempre uma voz feminina a falar de seus desencantos, de seus senhores, supostamente senhores; porque as coisas são e acontecem até o momento em que outra voz feminina, como a do conto “Confronto”, se cansa de apalpar, metaforicamente, a lâ dos braços, das pernas e da cabeça, e desiste de desistir da vida, como assegura Branca:

- Diabos! Que me devorem todos os lobos, os grilos e os micróbios. Que me trituram no primeiro coletor de lixo, mas que desapareça esta ovelha ridícula, com olhos de sacrifício. Os fantasmas nasceram para comer os mortos-vivos.

Ao final, a voz narradora assegura que as ovelhas balem longe.

Conto belíssimo, o “Confronto”! Paradoxal. Irreverente em sua forma de tessitura pela metalinguagem utilizada. O instante do conto é também o instante em que o criador literário persegue seu personagem para tentar domar-lhe a rebeldia e deixá-lo cristalizado no papel.

Revirei rios, matos e orgasmos. Desesperei-me quando a enxerguei querendo dobrar o quarteirão do mundo, olhando para trás, empreendendo fuga. Persegui-a. Solta da minha coleira, a fera poderia fazer estragos, e quem sabe acabar com meu estômago. Dei-lhe um

susto: passei-lhe à frente, encurrelei-a, ameacei tirar-lhe o manto e o porte, e recriá-la louca. Domada, olhou-me, demoradamente com fúria e medo. Acariciei-lhe os cabelos e a deixei adormecer sobre o edredon florido. Os lobos também dormiam. Branca acordou com a campainha do próximo parágrafo. Ofereci-lhe palavras servidas na bandeja. O repasto.

A enunciação volta-se quase sempre sobre o ato de escrever, sobre o como escrever. Com suas marcações lingüísticas de desconstrução e de construção, o leitor é levado a percorrer os mesmos caminhos insólitos de um processo de autoria implícita feminina.

Percebendo a relutância da personagem em se deixar fotografar no texto, seguro-a no papel, antevendo que, uma vez mais, pretende empreender fuga, correr ladeira abaixo (ou acima), dobrar o quarteirão do mundo, desafiando a minha paciência. Ameaço tirar-lhe o cetro e recriá-la reduzida, mula domesticada suportando arreios. Orgulhosa, decide retomar o fio da palavra.

Criador e personagem num embate metaficcional, deixando para o leitor a sensação de que a criação literária é ruidosa e empreendedora de marcas enunciativas. A personagem Branca, do conto "Confronto", não se deixa intimidar pelo Escuro, também personagem. Talvez queira com ele alternar dias e noites, como fazem o Sol e a Lua, sabendo do risco temporário do Eclipse, mas não se deixa capturar jamais. Aprendera que "o dono das terras usava farda e trazia revólver na cintura", e mais, que "não aprendera a pescar"; agora constata que é comum dono de terras, mesmo devolutas, sempre usar fardas, por isso, Branca "decide abandonar mais esse jogo", espalha as cartas novamente porque agora sabe o que quer para si e foge.

A metalinguagem faz parte da poética da autora, aparecendo também no conto "A casa Rosa". Nele, o narrador fala da personagem Denise, de sua vida prostituída e da angústia que acompanha o criador literário no ato da escritura:

A solidão de Denise era do tamanho da fome. Em princípio era o pouco que eu sabia daquela mulher pequena, miúda até, que adentrava o meu atelier. Detive-me a olhar a figura indefesa, sem saber o espaço que ocuparia no papel em branco, que ansioso, se postava à minha frente. (...) Trouxera-a, faltava-lhe voz e movimento. (...) Denise matou a solidão e a fome. Não dera-me tempo para criar-lhe a voz.

Isto porque a personagem tinha apenas papéis; não lhe fora designado um papel, uma autenticidade humana para que pudesse verbalizar. A ela, estariam reservados a tragicidade de uma morte por assassinato e o espaço de uma manchete de jornal.

É preciso observar a construção do tempo em *O senhor dos desencantos*. Um tempo predominantemente resgatado pela memória, pelo espírito humano e sem suporte cosmológico. Tempo de espera e de memória. Distante da cronologia, o tempo dos contos assemelha-se ao da concepção filosófica de Santo Agostinho (ponto, aliás, bem tratado por Fiorin em *As astúcias da enunciação*) – a do “não ser do tempo” – o passado não tem ser porque não é mais, o futuro, porque ainda não é, e o presente porque não permanece. Espera e memória estão, pois, na visão agostiniana incluídos num “presente alargado”; o que temos, segundo o filósofo, são três modalidades de presente: do passado, que é memória; do presente, que é o olhar, a visão; do futuro, que é a espera. Assim, predominam nos contos de Malu Ribeiro, não os tempos passado, presente e futuro, mas o passado e o futuro no presente, um presente que é feito de memória e de espera.

Em “O Santo Ofício”, o leitor vivencia com o padre essa modalidade de presente alargado pela memória e pela espera. Observando as marcas enunciativas de tempo, percebemos os verbos no futuro:

Não me *atreveria* a olhar nos de Astrid. *Enlouquecer-me-iam* mais uma vez - e como eu tinha essa certeza! *Falaria* com ela acompanhando o caminho das formigas enfileiradas na parede. Estava disposto a ouvi-la.

O início do conto é feito de espera e de memória; o desfecho, é que realmente trabalha uma idéia de presente. Nele, todas as projeções foram feitas com tamanha habilidade e maestria da autora, induzindo o leitor a pensar no presente, como se as coisas estivessem realmente acontecendo. A sensação de um “presente alargado” se mantém até ao final quando percebemos, então, os três tempos, o presente, o pretérito e o futuro, cristalizados nas formas tridimensionais e exorcizadas de um presente.

Pneus comiam asfalto. À beira da cidade, um bangalô modesto. Astrid se enroscou ao meu pescoço, adivinhando volta. Abria-me braços e pernas. A batina esquecida no armário da paróquia. Pescamos bares, arremessamos estrelas e fizemos um brinde a uma menina que brincava no seu ventre e que se chamaria Leonor.

Observemos o comportamento do padre: O padre é o personagem que sofre as conseqüências de uma grande paixão, o remorso pelo pecado, a impotência por não assumir nem a mulher que ama, nem o filho que ela espera. Passagens do conto nos falam de como ele deseja driblar a situação, mesmo que ainda seja apenas uma espera, um futuro.

Na missa dominical, aproveitei o sermão enfatizando o amor ao próximo, para falar de Leonor, filha bastarda de finado amigo, que tivera, como última vontade, minha promessa em garantir, à menina, educação e religiosidade, pois vivia com a mãe, mulher dada a vícios.. Comuniquei minha determinação em buscá-la, recebi a aprovação e solicitude da comunidade, evitando, assim, descabidas suposições e maldosos comentários.

Em “O diário de Marília”, a marcação temporal sempre é feita por *Hoje*, fugindo de uma cronologia temporal que é bem comum nesse tipo de narrativa. O personagem Gonzaga revive a história de Marília, relendo o diário “amarelecido” dela.

Só então, se dá conta do quanto as lembranças do perigoso amor vivido com Marília, rouba-lhe a noção do tempo e perpetua-lhe a certeza do quanto “é tênue o marco divisor entre realidade e sonho. Onde terminava o ontem e onde começava o agora? O diário em suas mãos, respondendo por ela. (...) Nos mais variados momentos, ela costumava dizer-lhe que o tempo era sempre *hoje*, porque não tinha paciência para marcar a vida.”

O tempo é o instante e está centrado no espírito da personagem. Daí, a constante pergunta do narrador: “O que é de Marília, hoje?”

A leitura de “Domingos itinerantes” leva o leitor a querer, também, exorcismar o tempo, como se pudesse fazer igual a Clarice: prender o tempo-menina numa caixa para que, num passe de magia, essa caixa e esse suposto tempo pudessem devolver-lhe a menina que fora e da qual ainda não se desligara. A poética do tempo nos contos de Malu Ribeiro pretende antes ser um ofício de bem exorcismar o tempo do que ser veículo e trânsito do tempo.

Descera do trem abraçada ao embrulho. Pacote feito no deslize da estrada. Filigranas de pecado. Assistira à missa das sete e no último banco, aquele lá de trás, deixaria o pacote e talvez pudesse exorcizar as culpas e o veneno, que espalhado ao longo do futuro, poderia contaminar meninas que não passaram a vida maculando caixas.

O fio narrativo vai se costurando por meio de desencantos, por meio de personagens marginalizadas, ex-cêntricas. Estas procuram falar dali mesmo de onde estão, em completo desencanto, para que o jogo não se vire, equacionando vidas, mas para que outras vozes, em confronto, a ela se unam, procurando o Senhor de seus desencantos; muitas vezes, elas mesmas, as causadoras do estabelecimento de rotas erradas e sofridas; os limites e deslimites de suas vidas. É que a autora tomou emprestado do mundo real as veredas femininas carcomidas e, talvez, queira fazê-las um pouco menos ovelhas. Afinal, a elas compete enfrentar o Escuro de suas existências.

E a nós, leitores, compete-nos o quê? Beneficiarmo-nos de uma oportunidade inteligente, aberta à reflexão e ao fruir estético, com a leitura de *O senhor dos desencantos*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1996.
- SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

REPRESENTAÇÕES DO FEMININO

O feminino na escrita de Machado de Assis - uma interlocução com a psicanálise

Ana Maria Clark Peres

UFMG

Ao que tudo indica, sobretudo no Brasil, “estilo” já há um bom tempo vem se tornando um conceito “fora de moda”, rejeitado tanto pelos estudos lingüísticos, quanto pelos estudos literários. Entretanto, quando ainda se pesquisava, com frequência, o “estilo” de um escritor, era usual associar tal noção ao domínio que esse escritor demonstrava ter do material lingüístico à sua disposição, maestria essa capaz de oferecer aos leitores cenas “plenamente” montadas, ou estados de alma “plenamente” expressos, ou ainda personagens “plenamente” arquitetadas e construídas, ainda que ambíguas, propositalmente contraditórias etc. Machado de Assis, como não poderia deixar de ser, se insere comumente nesse quadro de perícia, trabalho consciente e plenitude. Senão, vejamos a afirmativa de Walter de Castro na introdução do ensaio *Metáforas machadianas*, de 1978:

Dada a riqueza de suas expressões metafóricas, pôde-se colher um grande número de tipos, variedades de formas, jogos de palavras que perpetuam sobremaneira o seu incomparável estilo. Essas apresentações estilísticas admitem enfoques diversos, releituras [...] que mostram e entremostam o *superior domínio* que Machado tinha da língua portuguesa. Dos primeiros romances e contos [...]

até a fase consagrada de sua *plenitude literária*, percorreu o longo e sofrido caminho do aprimoramento da técnica pelo *esforço consciente* aliado ao gênio.¹

No que concerne à criação de suas personagens femininas, como associar o “estilo” de Machado a esse “domínio” ou a essa “plenitude”? Aliás, a meu ver, uma outra questão precede essa pergunta: seria ainda possível falar de “estilo” na contemporaneidade?

Um dos objetivos mais importantes de minhas pesquisas, no momento, é justamente o resgate desse conceito a partir de uma interlocução com a psicanálise lacaniana. Em tal perspectiva, e dialogando com algumas já conhecidas afirmativas de Lacan - “O estilo é o objeto”² ou “É o objeto que responde à pergunta sobre o estilo”³ (que, por sua vez, dialogam com a clássica frase de Buffon: “O estilo é o homem”) -, tenho procurado revisitar a antiga noção de “estilo”, numa abordagem bastante distinta da adotada pela Estilística tradicional. Isto é, em vez de focar a “expressividade” da linguagem de um escritor, ao seu trabalho artesanal, consciente, com as palavras, que nos remeteria a uma realização literária “inteira”, “plena”, sem furos, associo “estilo” (num sentido bastante específico do termo, é importante frisar) a um percurso marcado por reiteradas rupturas, barreiras, vazios.⁴ Esclarecendo um pouco mais a questão: se, como acredita Lacan, é o objeto que responde à pergunta sobre o estilo, e se o objeto da psicanálise, o objeto *a*, mais no final do ensino lacaniano, pode ser compreendido como um real opaco, um gozo impossível de simbolizar, uma letra “que tem a função central de nomear um problema não resolvido”,⁵ uma “não-resposta”, enfim, como “responderia” ele ao estilo senão pela via de *uma falha, de uma desarmonia radical*? Em outros termos, se esse objeto *a* é irreduzível ao discurso, é o que resta de inexprimível, impossível de dizer, inominável, creio que ele só pode “responder” a qualquer pergunta sobre o estilo, por intermédio de um furo, ou de buracos na escrita, *de uma constatação do impossível*. Ressalte-se que, sem imagem especular, sem duplo, portanto, *a* não é visível nem imaginável; não é imagem ou símbolo de algo, não representa nada. Lacan faz, assim, da *falta* do objeto um objeto. Positiva um negativo, fazendo “o impensável entrar no pensamento, o irrepresentável na representação, a ausência na presença”.⁶ Vale observar que o impossível, também em arte, pode-se reconhecê-lo ou ignorá-lo, isto é, negá-lo sistematicamente. Segundo Gérard Wajcman, em seu instigante *L'objet du siècle* [O objeto do século], há uma “arte que tampa”, que encobre, e uma “arte que esburaca”,⁷ ou seja, que ousa apresentar furos. Se eu penso na literatura, neste último caso se trata de escritas que se caracterizam por uma “revolução permanente da linguagem”,⁸ em que o ato de “revolver” (remexer,

cavar) aponta para a impossibilidade de recuperar o que se perdeu, ressalta o fracasso reiterado em abordar o gozo - escritas que bordejam o impossível, ao mesmo tempo em que reinventam sem cessar novas formas de reparar esse fracasso.

Creio que neste ponto chego a uma palavra-chave que me permite retornar a Machado e às suas personagens femininas: "fracasso". É bem verdade que vou tratar de um tipo bastante específico de fracasso e não, obviamente, considerar Machado de Assis como um escritor que malogrou em seu projeto literário, que não obteve sucesso de crítica e/ou de público. Numerosas evidências atestam seu êxito. O que pretendo aqui, diferentemente, é compreender esse êxito, a sua invenção, ou melhor, *enfocar um ponto do estilo que se constrói em sua escrita, a partir de um constante fracasso na representação do feminino*. Note-se, conforme nos lembra Nasio, que "para a psicanálise o malogro [o fracasso] tem um sentido positivo. É quando estamos encerrados em impasses [...] que temos a possibilidade de colocar um ato, ou de inventar."⁹

A fim de apresentar, ainda que sucintamente, esta minha hipótese de trabalho (trata-se de uma pesquisa em seu início), privilegiarei apenas *um traço*, entre tantos, de personagens femininas de alguns romances de Machado - *o olhar* - visando a verificar seus sucessivos deslocamentos que, ao invés de conferirem à escrita machadiana uma evolução contínua, um progresso ininterrupto, contribuem para a constituição de um percurso marcado por reiteradas barreiras, perdas, cortes, furos.¹⁰

O recorte por mim escolhido leva em conta três romances machadianos, sendo dois do início de seu percurso literário - *Ressurreição* (1872) e *A mão e a luva* (1874) - e o outro, *Dom Casimiro* (1899), ilustrativo de uma "fase consagradora" da "plenitude literária" do escritor, de seu "domínio" do material lingüístico, conforme a citação de Walter de Castro já apresentada.

Em *Ressurreição*, destaco a personagem Lúvia e as tentativas constantes, por parte do narrador, de nos dizer do seu olhar e dos seus olhos. Senão, vejamos inicialmente as diferentes caracterizações desse olhar: Lúvia olha "em roda de si", olha "para o chão", "abaixa os olhos", "crava os olhos no chão" (ao que tudo indica, coerente com as atitudes das mulheres da época). Mas também olha "em cheio", "assustada", olha "com o espírito", "abre os olhos com espanto". Ou olha sem ver "a cena", "por debaixo da pálpebra". Além de olhar o amado, Félix, de "trocar" com ele "olhares ternos", de "procurar" seus olhos, ela olha o "ocaso" e também se dedica a olhar o filho "só com olhos de mãe". Félix é capaz de descobrir nesse olhar

"a atonia da reflexão", ou ainda perceber, nele, algo de "mal explicado". Lívia, por sua vez, sabe ter olhares de "agradecimento", de "retribuição", de "adoração". Sabe olhar "silenciosamente", "vagamente", sabe "fundir" seus olhos nos do amado. Ou, diferentemente, é capaz de "mal encará-lo".

Segundo o narrador, seus olhos são "aveludados e brilhantes", ora "vivos", ora "parados" - olhos "bonitos". Se neles há algo de "mal explicado", pode-se também ler "explicação" nesses olhos, ou aí só se ver "sombra". São olhos capazes de "soletrar" no rosto do amado "os terrores e tempestades do coração", que "obscurecem" olhos tão perspicazes. De "amorosamente cravados" em Félix, eles podem, assim, se afigurar como olhos "estranhos".

Em síntese, cabe-nos perguntar: como definir esses olhos e esse olhar feminino do primeiro romance de Machado de Assis? Note-se que não se tem domínio sobre eles, que é impossível apreendê-los com exatidão.

Em *A mão e a luva*, segundo romance do escritor, deparamos, agora, com Guiomar, a de "belos", "grandes", "magníficos" "olhos castanhos". Esta jovem mulher, por vezes, tem "olhos sérios e pensativos", ou "surdos" a apelos de outros olhos. Os olhos de Guiomar sabem provocar no outro "doce embriaguez", são olhos que se tornam "moles e quebrados", ou nos quais se pode "ler a viva exacerbação do espírito". Eles ora se apresentam como "indecisos e empanados", ora se tornam "secos e firmes", trazendo "uma interrogação imperiosa, que a alma não se [atreve] a transmitir aos lábios" - olhos "cintilantes". "São olhos "inocentes"? "Devem estar carregados de crimes e carregam mortes".

Entre Guiomar e Estêvão, o homem que por ela se apaixona, há olhares "ternos", mas também encontramos "irritação e dignidade" nos olhos da mulher. Ela "persegue" outros com o olhar, "encara-os", acompanha-os "com os olhos a sorrir", "pousa" seus olhos em objetos, fazendo com que eles vaguem "de objeto a objeto". Ora olha "para um papel e mentalmente para o homem que o escreveu", ora "crava os olhos no chão" (o tema insiste), "não se [atreve] a levantar os olhos". Mas também "olha em cheio" para o outro, ou crava o olhar em outras personagens, "interroga-as com [esse] olhar", ou ainda olha "as andorinhas", a "noite", o "lunar, o "céu"; "tem os olhos no ar", "afia-os" para contemplar a madrugada. Mais adiante, "deita" os olhos, que também "descaem", ou "vagam", sem fitar ninguém. Em alguns momentos, ela olha "fria e longamente", "com um desses olhares, que são, por assim dizer, um gesto da alma indignada". Em outras ocasiões, "move os olhos com a serenidade da isenção, não namorados, nem sequer namoradores", sem deixar também de olhar "desdenhosamen-

te". Seu olhar é "afetuoso", "a espaços, de revés", "como a querer surpreender" o outro. Pouco a pouco, porém, esse olhar vai sendo "mais direto e firme". Ela "embebe" seus olhos nos do outro, olha para ele "buscando entendê-lo", e se tem a ilusão de compreender "toda a expressão" daqueles olhos, que "as seduções da vida levam".

Vale ressaltar que num trecho da narrativa (logo no seu início), ao falar não propriamente de Guiomar, mas das mulheres que saíam do teatro, o narrador usa uma expressão que bem esclarece a variedade e a complexidade do olhar feminino que se tenta definir nesse romance: em meio a "uma profusão de rendas, e sedas e leques, e véus, e diamantes, [havia] *olhos de todas as cores e linguagens*".¹¹ Talvez, como Barthes, pudéssemos afirmar: de todas as linguagens quantos desejos houvesse.¹²

Retomemos, agora, um romance da fase dita "de plenitude literária" de Machado de Assis: *Dom Casmurro*. Neste outro momento, teria o novo narrador conseguido dizer, plenamente, do olhar feminino? Teria ele atingido, enfim, o domínio do objeto?

Vejamos um pouco mais de perto alguns pontos dessa clássica narrativa.

Logo no seu início, deparamos com o narrador-personagem, Dom Casmurro, confrontado com a própria falta. Através da escrita de suas reminiscências, ele busca recuperar o que não mais existe. Somente no decorrer do romance, e sobretudo no seu final, é que nos damos conta de que aquilo que teria se perdido irremediavelmente não seria apenas a casa da sua infância, sua juventude, os parentes e amigos, mas o *olhar* da mulher amada, Capitu, cuja luminosidade, entretanto, não se extinguiu inteiramente, persistindo, a meu ver, sob a forma de "inquieta sombras". Há um *resto*, pois, *causa* do seu desejo de escrever. E o que essa escrita vai justamente tentar recuperar é este olhar perdido, na busca de uma inteireza supostamente vivida - e acabada. Inteireza que lhe foi dada pela ilusão de ser *Um* com Capitu, capturados ambos na fixidez do/de olhar: "Os olhos fitavam-se e desfitavam-se, e depois de vagarem ao perto, tornavam a meter-se uns pelos outros. [...]. Estávamos ali com o céu em nós. As mãos, unindo os nervos, faziam das duas uma só..."

Trata-se de um olhar (o de Capitu) incessantemente transformado - reencenado -, que ora diz "coisas infinitas", ora não diz "nada"; olhar que faz olhos se "acenderem", com "doçura e cor", convidando "ao jogo"... Olhar que nos remete a "olhos de ressaca", "de cigana oblíqua e dissimulada", e é capaz de reeditar, quem sabe, a fixidez de antigas cenas: "Minha mãe ficava muita vez a olhar para mim, como alma perdida."

Na tentativa de recuperação e de representação desse olhar, não poderíamos detectar em *Dom Casmurro* uma denúncia incessante de que ele não se recupera e não se representa, de fato, de que ele não se apreende, não se captura, apesar de todos os esforços do narrador-escritor?

Como exemplo, verifiquemos este trecho de uma narrativa que busca, em última instância, representar o irrepresentável, pensar o impensável, presentificar uma ausência, qual seja, *o olhar de Capitu*: “Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca”.

Creio que neste ponto o narrador constata o impossível, o caráter *não-todo* da língua. Ao fazer a opção pela imagem “olhos de ressaca”, no meu entender, ele se resigna com tal figura, mesmo acreditando que ela não pode tudo exprimir, isto é, todo o efeito dos olhos da mulher amada e de seu olhar.

Em outro texto do mesmo autor, um pequeno conto intitulado “O cônego ou a metafísica do estilo”, o narrador machadiano dispõe-se, dessa vez, a entrar no cérebro de um cônego que busca as palavras certas para um sermão e chega a uma curiosa conclusão sobre o estilo. Constatando que os adjetivos nascem de um lado do cérebro, e os substantivos, de outro, tendo em vista sua “diferença sexual”, declara: “Palavra tem sexo. [...] Amam-se umas às outras. E casam-se. O casamento delas é o que chamamos estilo”.

Diante da dissolução de seu próprio casamento, em razão da suposta traição de sua mulher, é este “casamento” perfeito das palavras que almeja Dom Casmurro, para apresentar a seu leitor o olhar de Capitu. Mas não apenas suas declarações explícitas, como a anteriormente citada, mas também o jogo dos significantes que constrói sua narrativa, tudo nos remete a uma desarmonia radical, a uma visão incoerente - e sempre insuficiente - dos olhos e do olhar de Capitu. Por exemplo, esses olhos são “grandes”, são “claros”, suas pupilas são “vagas”, “surdas”, como uma vaga “profunda e obscura”. Entretanto, esses olhos podem ser também “ternos”, “súplices”, “direitos”, “lúcidos”, “abertos”, ou “embuçados”, “crescidos”, “sombrios”. Capitu sabe “pôr os olhos no chão”, tal qual as outras personagens femininas de Machado, mas também, tal como elas, sabe “levantá-los”, “arregalá-los”, “fitar” Bentinho das mais diferentes formas (“rindo”, pensando), “dar-lhe com os olhos todas as sortes grandes e pequenas”, “espetá-lo”, “espreitá-lo”, “envolvê-lo”, desnorteá-lo, confundi-lo, capturá-lo. Sabe “voltar os

olhos para cima”, “levantar o olhar sem levantar os olhos”, sabe “recolhê-los”, “apertá-los”, “acendê-los”.

Na tentativa de representar fielmente o olhar feminino, a escrita machadiana, mesmo em seu momento de “consagradora plenitude”, acaba, pois, por evidenciar, mais e mais, o fracasso reiterado em capturar o gozo - ela apenas bordeja um vazio.

Tratando ainda do estilo, e associando-o à transmissão da psicanálise, Lacan o compreende como uma “via pela qual a verdade mais oculta manifesta-se nas revoluções da cultura.”¹³

Retornando, pois, a Lacan, à transmissão e ao estilo, se se considera que “transmitir é tornar possível um novo ato”¹⁴ – propiciar uma nova invenção –, creio que *é pela via do estilo que um escritor faz laço social*, mas não por meio de uma adequação ao imaginário social, ou por um ajustamento do simbólico ao seu objeto.

No concerne a Machado de Assis, por exemplo, a questão é bem outra. Justamente porque há furos em sua escrita, que apontam para o fracasso da ilusão de qualquer plenitude, ou “domínio” sobre o simbólico, porque essa escrita *revolve*, sem cessar, estratos os mais diversos que tentam, entre outros pontos, “dar conta”, com maestria, do que é o feminino (fazendo emergir o Real), nela se pode instalar o olhar, sempre renovado de seus numerosos leitores. “Causados” por esse Real, também nós nos situamos na dimensão do furo, ao tentarmos encobrir, com novos e novos olhares críticos, a incompletude de nossas leituras.

NOTAS

- ¹ CASTRO. *Metáforas machadianas*. p. 6. Grifos meus.
- ² Cf. LACAN. Juventude de Gide ou a letra e o desejo. *Escritos*, p. 751.
- ³ Cf. LACAN. Abertura desta coletânea. *Escritos*, p. 11.
- ⁴ A esse respeito remeto o leitor para meu texto, *Revisitando o estilo: por uma travessia na escrita?*
- ⁵ Cf. NASIO. *Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan*, p. 93.
- ⁶ WAJCMAN. L'art, la psychanalyse, le siècle. In: AUBERT, Jacques *et al.* *Lacan, l'écrit, l'image*. p. 53. Tradução minha.

- ⁷ WAJCMAN. *L'objet du siècle*. p.168. Tradução minha.
- ⁸ Cf BARTHES. *Aula*, p. 16.
- ⁹ NASIO. *A criança magnífica da psicanálise*. p. 82.
- ¹⁰ Ao trabalhar com essa questão numa perspectiva psicanalítica, afasto-me de qualquer ilusão de domínio, de plenitude ou totalidade, uma vez que a simples menção ao *olhar* me lança, já, na dimensão do *furo*: por exemplo, ao ver minha imagem no espelho, o que não posso ver é justamente meu próprio olhar.
- ¹¹ Grifo meu.
- ¹² Cf. BARTHES. *Aula*, p. 25.
- ¹³ LACAN. A psicanálise e seu ensino. *Escritos*, p. 460. Segundo Nasio, chegar ao "verdadeiro" é chegar a um dizer que muda o sujeito e, sobretudo, desperta o Real, indicando-o como causa de nossas ocorrências. Cf. NASIO. *A criança magnífica da psicanálise*, p. 65.
- ¹⁴ NASIO. *A criança magnífica da psicanálise*, p. 30.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1979.
- CASTRO, Walter de. *Metáforas machadianas: estruturas e funções*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1978.
- LACAN, Jacques. Abertura desta coletânea. In: *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 9-11.
- . A psicanálise e seu ensino. In: *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 438-460.
- MACHADO DE ASSIS. *Dom Casmurro*. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v. I. p. 807-944.
- . O cônego ou a metafísica do estilo. *Várias histórias*. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v. I. p. 570-573.
- . *A mão e a luva*. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v. I. p. 197-270.
- . *Ressurreição*. In: *Obra completa*. 9 reimpressão. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v. I. p. 115-195.
- NASIO, Juan-David. *Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- . *A criança magnífica da psicanálise: o conceito de sujeito e objeto na teoria de Jacques Lacan*. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- PERES, Ana Maria Clark. *Revisitando o estilo: por uma travessia na escrita: ensaio de literatura e psicanálise*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2001.
- WAJCMAN, Gérard. L'art, la psychanalyse, le siècle. In: AUBERT, Jacques et al. *Lacan, l'écrit, l'image*. Paris: Flammarion, 2000. p. 27-53.
- . *L'objet du siècle*. Paris: Verdier, 1998.

Dona Flor, em longa-metragem

(Notas para a discussão da imagem da mulher brasileira e suas "adaptações", ao gosto das solicitações da economia de mercado e suas implicações no campo simbólico)

Benjamin Abdala Junior
USP

O sucesso comercial de *Dona Flor e seus dois maridos* acabou por transformar em produto de exportação a imagem da principal personagem desse filme, Dona Flor, que se tornou, a partir desse momento, o grande ícone da mulher brasileira no exterior. A tropicalidade dessa imagem de mulher, "adaptada" à linguagem cinematográfica por Bruno Barreto, em 1976, foi matizada pela interpretação de Sônia Braga, uma atriz que se especializou nessa forma de representação. Essa adaptação cinematográfica não deixou de manter grande simetria com o texto que deu origem ao filme: o romance de mesmo título, de autoria de Jorge Amado, publicado 10 anos antes¹. Sônia Braga havia anteriormente interpretado Gabriela, do romance *Gabriela, cravo e canela*, também de Jorge Amado, na televisão e no cinema. Nos papéis centrais de *Dona Flor e seus dois maridos*, figuravam ainda José Wilker (Vadinho) e Mauro Mendonça (Teodoro).

É importante que se registre que a canção dessa adaptação cinematográfica, de autoria de Chico Buarque de Holanda, na voz de Simone, não

é mero *décor*, pois o compositor acabou por fazer uma leitura crítica das situações existencial e político-social vividas pelas personagens do filme. Já no título da canção aparece uma interrogativa que motiva o espectador a interrogar sobre essas situações: *O que será? (À flor da pele)*, interrogativa que será reiterada no corpo da composição. A canção acaba por se colocar não apenas como uma crítica costumes, como é evidente no romance de Jorge Amado, mas também da situação de sufoco político então vivido pelo país. A letra da canção é extensa e procura brechtianamente solicitar uma atitude mais ativa dos espectadores, nas três versões que acompanham os três movimentos de desenvolvimento da trama do filme.

1 - A representação da beleza da mulher brasileira

Jorge Amado, à maneira das tendências da corrente artística neo-realista que se formou no período entre-guerras, procurou buscar uma tipificação brasileira através da representação de personagens e situações regionais. No caso regional, ter-se-ia assim uma situação mais geral do país; ou esse geral do país expressar-se-ia concretamente na particularidade regional. Como se sabe, Jorge Amado afastou-se depois das preocupações políticas dessas tendências participantes, voltando-se mais para uma crítica de costumes, radicada em Salvador. Mais propriamente, ao lado de outros atores, Jorge Amado contribuiu de forma decisiva para a constituição do mito da baianidade. Suas personagens femininas serão as atrizes dessa mitologização dos costumes baianos. Seriam assim uma particularidade que concretizaria uma atribuição mais geral, brasileira. É de se perguntar, então, até que ponto uma Gabriela ou uma Dona Flor são personagens dissertadas dos costumes femininos da cidade de Salvador. Ou, ao contrário, são atrizes que ao serem veiculadas pela mídia, do romance para o cinema e televisão, ajudaram a criar esse modelo tropicalizado de mulher. Uma mulher mestiça, que se afasta dos padrões externos, de caráter eurocêntricos, impostos aos consumidores brasileiros desde o século XIX.

Recorde-se que no século XIX e incios do XX predominavam nas principais cidades brasileiras modelos femininos europeus - as lourças -, sendo depois substituídos esses figurinos pelos das "barbies", que os sucederam. Os padrões de beleza da mulher eram assim ditados de fora, cada vez mais presos a um entorno de natureza comercial à medida que se afirmavam o poder comunicativo do cinema e da televisão. A moda das louras, convém lembrar, veio de muito antes. Surgiu inicialmente no país logo

após a Proclamação da República, quando começaram a aparecer as teorias arianas. Ficou reforçado então, em bases pseudo-científicas, a partir desse momento, mas projetando-se com maior ênfase nos inícios do século XX, o ideal de branqueamento das elites brasileiras, incomodadas com a mesclagem étnica da população do país. Hoje, pela força das mídias, como nos informa Mary del Priore, continua a predominância do modelo das “barbies”: mulheres de grandes seios, cabelos loiros, lábios de Pato Donald e um certo ideal de androginia absoluta. Desconsidera-se o fato de que “o Brasil é um país mestiço. Nossos corpos (...) são o resultado de uma longa história biológica na qual se misturam índios, negros, brancos de várias procedências e amarelos. O resultado foram ancas, cabelos crespos, a maneira ondulante de andar e o que Gilberto Freyre chamou de “morenidade”²

Estamos nos referindo é evidentemente o padrão socialmente dominante; nas classes populares, continuam a circular padrões de beleza mais identificados com o hibridismo étnico brasileiro. Essa diferença, que aponta para nossa singularidade, contrapõe-se à estandardização que reduz o torneado dos corpos femininos, para impor o modelo importado, que chega a todos os cantos pela força das mídias e suas interações e mesmo imbricações com o mundo das mercadorias.

A circulação desses modelos de origem externa ao país tem sua razão de ser no consumo de produtos industriais destinados às mulheres, não se fixando nos limites de uma imposição menos dirigida de padrões de gosto inerentes à produção de bens culturais. Acompanham estreitamente essa veiculação os interesses da indústria da moda e dos cosméticos, que compelem os destinatários à aquisição de hábitos que induzem ao consumo dos produtos atribuídos a atores sociais de prestígio. Historicamente, os paradigmas femininos europeus (franceses sobretudo), vieram a ser suplantados pela concorrência dos norte-americanos, que se impuseram pelos efeitos comunicacionais de sua indústria cultural e de suas fábricas de mitos, como Hollywood. É possível se buscar nas manifestações artísticas brasileiras figuras de mulheres historicamente contrapostas a essas linhas coloniais, neocoloniais ou imperiais de produtos importados, como as moreninhas dos romances românticos brasileiros e mesmo as personagens realistas que romperam com essas formas idealizadas. Um bom exemplo de personagem onde as marcas negras, dominantes no país, são valorizadas, é a Rita Baiana, de *O cortiço*, romance de Aluísio de Azevedo. No cinema e na televisão, exemplos de valorização do híbrido, como o de Dona Flor, são pontuais.

Derivam dessa linha representação da mulher amorenada, outras personagens sensuais de Jorge Amado, como Gabriela e Teresa Batista. Cada uma delas apresenta atributos físicos semelhantes aos seguintes, que são de Dona Flor: uma mulher de forma roliça, torneada mas sem gorduras e com a cor africana de cabo-verde (mestiça), com cabelos negros lisos, olhos de "requebro" e lábios grossos. O estético, construído é verdade de um ângulo masculino, às vezes evidenciando um gosto de devorador machista, dá ênfase aos padrões de beleza identificados com a realidade étnica do país. Mais particularmente, como esses padrões foram estudados por Gilberto Freyre, que definia os padrões estético-ideológicos brasileiros na área sexual (melhor dizendo, dos atores das elites da casa-grande), colocando no patriarcado rural brasileiro da época da escravidão, a mulher preta no eito, a mulata na cama e a branca no lar. A mestiçagem imbricaria essas situações. Não considera a permanência travestida dessa divisão etnossocial na permanência do ideal de branqueamento que continuou a sensibilizar as elites originárias de nosso escravismo colonial.

Em Jorge Amado, a mulata vai aparecer sobretudo como objeto de desfrute - perspectiva em parte rompida nos anos 60. Inicialmente uma Gabriela, mistura de esposa e prostituta, fica num espaço intermediário, a meio caminho entre o lar e o prostíbulo. Não se casa e nem tem filho. Dona Flor dá um salto social e será esposa legalmente constituída, mas também não tem filho. Seu erotismo se desenvolve a partir da evidência de que não se engravidará. Poderia fazer um tratamento para que pudesse procriar, mas não se entusiasma. Se tivesse filhos, o risco seria reproduzir o padrão social e descartar o erotismo. Para Jorge Amado, esse erotismo só prospera pelas margens do sistema social. Nesse sentido, chega mesmo a idealizar os prostíbulos, que ele eleva à condição de "castelos". O reino da liberdade, sonhado pelo autor, estaria nessa marginalidade.

Com Dona Flor, não modifica esse ponto de vista, interiorizando clandestinamente esse erotismo libertário, já esboçado em Gabriela. Não se explicita essa forma de pensamento. Gabriela era "cravo e canela" ao gosto do cheiro e paladar masculinos; Dona Flor, inicialmente professora de culinária, se transforma de prato de consumo do marido para a condição de sujeito de sua própria vontade - uma ativa atriz, que também se vale da sexualidade masculina. Observe-se, nesse sentido, o comentário de Dona Flor à receita de siri mole, o prato predileto de Vadinho: "Era o prato predileto de Vadinho/nunca mais em minha mesa o servirei!./Seus dentes

mordiam o siri mole,/seus lábios amarelos do dendê./Ai, nunca mais seus lábios,/sua língua, nunca mais/sua ardida boca de cebola crua!”³

Dona Flor é o próprio prato que produz, deleita-se com essa condição, como acontece no processo de polinização das flores. Continua simbolicamente, noutro sentido mais casto, a ser uma “flor”, isto é, a esposa identificada com o lar. Seu erotismo, entretanto, mostrará uma atitude marginal pelo motivo apontado: a coexistência mágica dos dois maridos na mesma cama vem de uma espécie de clandestinidade interior, que burla as formas dos ritos sociais exteriores. Tudo acontece na cama “oficial” do lar e não no prostíbulo. Jorge Amado privilegia este espaço, por onde se afirma então a sexualidade de Dona Flor. É nesse campo que ela exercita sua liberdade de professora de culinária, ao contrário da mulher da classe média, que frequenta as praias, as piscinas e os exercícios físicos que por certo deixariam seus corpos mais leves e delicados, ao aparar os excessos do torneado de suas formas - uma atitude que por certo não seria do agrado de um Vadinho.

Anos 60 (publicação do romance)

É de se recordar que até os anos 60 predominavam no cinema alguns ícones das mulheres carnudas do passado (Marilyn Monroe, Sophia Loren, Anita Ekberg), que foram substituídas por mulheres esqueléticas. Associadas a essas imagens, vinham os perfumes, os sabonetes, os esmaltes. Jorge Amado foi noutra direção, desenvolvendo imagens femininas em torno dos alimentos a serem consumidos ao gosto do público masculino. Parece recusar o dado referencial de que restava à mulher apenas a perspectiva de ser primeiro dominada pelo pai e, em seguida, pelo marido; se desenvolvesse atividade profissional, o seria depois pelo patrão. Acrescentaríamos ainda um domínio mais amplo que seria o das imagens da mídia, que cresceria de forma avassaladora após o tempo em que se desenvolve a história do romance, os anos 40. A alienação da mulher envolveria, cada vez mais, não apenas um domínio social de seu físico. Assim, as imagens dos padrões femininos da mídia, seus atributos físicos e de comportamento, envolveriam os que seriam próprios da consumidora cultural, mais próximos de sua história de vida. Tais imagens de beleza e de comportamento, como uma entidade, envolveriam essa consumidora psicologicamente, roubando-lhe um pouco de sua maneira de ser, mesmo se isso contrariasse suas características étnicas. Perderia uma parte de sua própria personalidade.

Contra essas formas de alienação se colocaram as reivindicações dos movimentos de mulheres dos anos 60. Pode-se dizer que o romance *Dona Flor e seus dois maridos* se insere nas reivindicações feministas dessa década de contestação da sociedade burguesa. Não se trata aqui de uma postura anterior do movimento em que se inseriu inicialmente Jorge Amado, quando se vinculava as reivindicações das mulheres nos horizontes libertários mais amplos, assumindo sua condição de cidadã ao lado dos homens. Mais do que uma identidade com os homens, no quadro mais geral da humanidade, procurava-se, então, destacar suas diferenças sexuais. Dona Flor parece ser uma resposta de Jorge Amado a essa ascensão do movimento feminista, mas o faz ainda eivado de valores provenientes do patriarcado nordestino. Vem desse fato uma libertação restrita à interioridade da personagem, que rompe com os papéis e atributos convencionalmente creditados à mulher. Seu trabalho, pelas condições sociais brasileiras dos anos 40 no plano da história, por outro lado e em defesa de Jorge Amado, não poderia ser outro: é professora, mais - uma professora de culinária, que vai inverter o próprio sentido do vetor simbólico do consumo da comida erótica baiana.

2 - Romance/filme

O filme de Bruno Barreto começa e termina em ritos públicos: o do carnaval, propriamente dito, onde ocorrem a morte de Vadinho e o velório de seu corpo; e, ao final, a saída da missa, com Dona Flor de braços dados com os dois maridos - um vestido, visto por todos (Teodoro) e o outro (Vadinho), nu, visto e sentido apenas por Dona Flor, que apalpava lubricamente partes de seu corpo. Há diferenças entre filme e romance, nesta cena final: no romance, o trio de personagens não sai da missa, mas se desloca pelas ruas, em direção ao bairro do Rio Vermelho. Lá almoçariam ritualmente, na casa de um parente. Na primeira cena do filme, Vadinho está vestido de baiana e dança enredado nos passos e requebros de uma dançarina negra. Na última cena, a mulher mestiça (Dona Flor) apresenta um pequeno e sensual requebro de ancas, que os espectadores visualizam, no plano mágico, como decorrente da ação das mãos do defunto marido, Vadinho, acariciando-as. O restante do corpo de Dona Flor está hirto, de acordo com as roupagens dos ritos convencionais. Coexistem assim padrão e ruptura nos movimentos da mesma personagem, tendo como agentes a sensualidade nua do primeiro marido e o lugar-comum da roupagem social do segundo. Essa coexistência de contrários carnavaliza a imagem de

Dona Flor, na solene saída da missa, reforçada pelo repicar dos sinos da igreja e da música de Chico Buarque com sua letra carnavalizada.

1º) movimento do filme - Flor/Vadinho

[Vídeo - projeção das seguintes seqüências: cena inicial do filme até o velório / cena da preparação da afrodisíaca receita de siri mole, por Dona Flor]

O primeiro movimento do filme mostra Dona Flor dividida entre uma mistura de prazer e dor ao lado do marido-amante. Este, circulando pelo espaço marginal, conquistava uma liberdade que não existia nos ritos sociais. Este espaço é mítico, como foi indicado, pois seria referencialmente difícil identificar uma personagem como Vadinho no plano da realidade social, circulando e determinando sua vontade em todas as esferas de poder: econômico, religioso e mesmo político. Diferentemente de Gabriela, Dona Flor trouxe para o lar, já que era esposa (e “do lar”), a volúpia erótica. Gabriela ficou entre o espaço da esposa e da mulher “da vida”, nunca “do lar”. Gabriela domina Nacib e os outros homens, sendo símbolo do prazer gastronômico e sexual. Ela ficava mais na rua ou nos trabalhos domésticos do que nos lugares de uma dona de casa, ao contrário de Flor, que se interioriza também no espaço doméstico, exercendo esse papel de dona de casa.

Observe-se nesse sentido a leitura que o filme faz do romance: as janelas, neste primeiro movimento do filme, sempre estão abertas para a rua; depois, elas irão se fechar, nos relacionamentos amorosos com o novo marido Teodoro e mesmo nos mais lascivos com o fantástico e ao mesmo tempo concreto marido morto, Vadinho. Como Gabriela, Dona Flor não teve filhos, fugindo do padrão da esposa. Internaliza esse fato como uma culpa sua, talvez como atenuante para tolerar a vida desregrada do marido. Essa evidência e outras recorrências da obra de Jorge Amado parecem apontar para uma certa incompatibilidade social de coexistência entre os papéis sociais de mãe e de amante. Dona Flor nunca será mãe, apenas esposa.

A canção de Chico Buarque, como foi assinalado logo no início desta exposição, além da pergunta “O que será”, que será reiterada no texto, costurando assertivas críticas, tem no título, entre parêntesis, a expressão “à flor da pele”. Como se observa no conjunto do filme e não apenas neste primeiro movimento narrativo, os sentimentos de Dona Flor estão à flor da pele, em oposição à pasmação geral do país emparedado pela dita-

dura. Há nesse sentimento uma latência libertária, que anda pelas margens da vida social, que Dona Flor aos poucos incorpora. E a canção de Chico Buarque acaba por ser um canto à liberdade, que tem como referência menos a ditadura de Getúlio Vargas (tempo da história) e mais o tempo vivenciado pelo compositor e os espectadores do filme, tempo de censura e de opressão política (ditadura militar imposta em 1964). Iniciava-se tenuamente a abertura política que levaria ao estado de direito. O filme já é uma manifestação desse processo.

Na canção, continua a ênfase na carnavalização que é o processo básico de construção do filme. Estruturalmente, as reiteraões dessa forma musical é afim do construtivismo, no esquema de o operário em construção, forma de composição de Chico Buarque evocativa dos anos militantes de 60. Destaca, com ênfase, isto é, os modos de expressão da liberdade - "O que não tem vergonha nem nunca terá / O que não tem governo nem nunca terá / o que não tem juízo". Há, na composição, a procura de um sentido para as coisas, na aparente ausência dele: por trás da coexistência dos opostos da carnavalização, há a afirmação da convicção na força da liberdade, que se expressa "à flor da pele", uma força objetiva que, como diz o compositor, se desenvolve "à revelia". Entenda-se: não apenas à revelia da personagem, mas também sem o controle e contrariamente aos interesses de quem detém o poder.

As três "versões" dessa composição, centram-se evidentemente nos movimentos básicos do filme, que seguem os estados psicológicos dominantes em Dona Flor. Ou, se quisermos, podemos afirmar que a letra da canção constitui um único poema, dividido em três partes. É desta forma que o compositor "lê" o primeiro movimento do filme:

"O que será que lhe dá
(...)
Será que o meu chamego quer me judiar
Será que isso são horas dele vadiar
(...)
Será que não se cansa de desafiar
(...)
O que não tem limite"

Nesta primeira parte, convém lembrar, o filme opera uma síntese das situações relatadas através de um *flash back* correlato ao do romance, após a morte de Vadinho, logo no início da narrativa. O descontrole do

vadio Vadinho - o labioso malandro -, logo no início da narrativa, deixa-o gradativamente mais opressivo para Dona Flor até à explosão de sua agressividade, quando ela chega a ser agredida. No filme, Dona Flor atinge uma condição de equilíbrio, diferentemente do romance, quando vai ao ambiente de jogo de Vadinho, no clube. Terá com ele, na seqüência, a cena de sexo mais quente do filme, fora dos padrões habituais. Instaura-se assim, no discurso cinematográfico (a cena vem em *flash back*), um equilíbrio entre esses parceiros, desarticulado, na cronologia da história, pela morte do marido. Um equilíbrio - é de se reiterar - que se faz no discurso cinematográfico (nível da montagem) e não no plano da história referida. Há ambigüidade no cruzamento dessas duas instâncias da análise da narrativa cinematográfica - uma amostra do bom jogo artístico correlato às estratégias discursivas de Jorge Amado.

2º movimento - Flor/Teodoro

[Vídeo - projeção das seguintes seqüências: cena em que Dona Flor se desloca pelas ruas de Salvador até o cemitério, tendo como fundo a canção de Chico Buarque / cena com o padre quando Dona Flor confessa suas agruras de viúva / cena de sua noite de núpcias com Teodoro]

Após um período de insônias e sonhos eróticos, Dona Flor procura o farmacêutico Teodoro, para que ele receitasse "pílulas suporíferas". Vadinho procurava em Dona Flor, em suas palavras, "saborearte" (trocadilho de Escola Sabor e Arte, que era a designação da escola de culinária). Nesse saborear-te de Dona Flor, Vadinho exercia sua arte de natureza sexual. Teodoro, numa direção oposta a essa extravasão, é adepto da contenção. Vê, nas perturbações noturnas de Dona Flor, uma "doença" e vai receitar "suporíferos", talvez procurando sua "purificação", isto é, deslocar seus males para os suores. Não percebe a verdadeira natureza desses males e inconscientemente ele vai ser o agente de sua "cura", quando se casa com a viúva. Metódico, seu comportamento segue as doses regulares de um remédio. Teodoro representa o sexo medido, ou a burocratização do sexo, bem ao contrário de Vadinho, que não tinha limites. Com camiseta e pijama, em plena lua de mel com Dona Flor, o farmacêutico Teodoro vai se relacionar sexualmente com a esposa sem tirar a roupa; a esposa o "recebe" castamente vestida e ainda ao abrigo dos lençóis. Tudo é encoberto, mas ela sorri.

Teodoro e Vadinho, vistos numa outra linha de interpretação, são facetas psicológicas de Dona Flor, dividida entre o amor platônico e o sen-

sual. Teodoro pode significar uma espécie de poupança amorosa e de também de dinheiro; Vadinho, o desperdício. Teodoro levava a esposa a reuniões lítero-musicais, onde tudo era estereotipado - as músicas e os discursos; a experiência de Vadinho era dos cassinos, mas não leva a mulher para lá. Curiosamente, pouco antes de sua morte, a esposa é que quis ir até lá, situação que precede a cena sexual mais intensa do filme, criando o efeito de que seria aquela a sexualidade que o marido encontrava nas amantes. Teodoro era a ordem convencionalizada; Vadinho, a desordem carnavalizada. Dona Flor incorpora, ao final, os dois - sem maiores tensões, desenvolve então uma sexualidade versátil, afim de sua formação cultural híbrida, fazendo coexistir os princípios do dever e do prazer.

A segunda "versão" da canção de Chico Buarque refere-se às inquietações de Dona Flor, relativas a sua viuvez. Confessa-as com eufemismo ao padre, que não deixa de olhá-la lubricamente - sobretudo a parte de seu corpo mais valorizada pela cultura mestiça brasileira: as ancas. Essa "versão" também é extensiva à vida burguesa, previsível e regular, que passou a ter com o marido Teodoro. São inquietações relatadas com maior eufemismo ainda para o padre confessor (novos olhares gulosos, sem disfarces):

"O que será que será
Que dá dentro da gente e que não devia
Que desacata a gente, que é revelia
(...)
Que todos os meus órgãos estão a clamar"

3º movimento - Flor/Teodoro/Vadinho

[Vídeo - projeção das seguintes seqüências: cena de sexo de Dona Flor com o defunto marido, no interior da residência / cena da coexistência pacífica, na mesma cama, dos dois maridos com Dona Flor, quando beija castamente os dois / cena final do filme, com o trio de amantes tranqüilamente saindo da igreja e se deslocando no meio da multidão]

Neste terceiro e último movimento do filme, ocorre a resolução da tensão amorosa, de forma mágica e inovadora: Flor, entre um e outro parceiro amoroso (afinal são ambos maridos, intitucionalmente aceitos), não vai se decidir dicotomicamente escolhendo apenas um deles. Opta gulosamente pelos dois. Melhor dizendo, fica com os dois, configurados no filme como máscaras diferentes. Jorge Amado contraria assim os esquemas das narrativas tradicionais. É importante se assinalar - fato que não aparece no

filme - que no romance *Dona Flor vai adquirindo*, na coexistência entre os maridos, a conduta sexual de Vadinho. É em razão disso que vai ter uma relação sexual com o segundo marido, rotulada de “extra” por Teodoro, num domingo de manhã, contrariando o hábito convencional do sexo ao abrigo da noite. Dona Flor lança, então, para fora, os lençóis e comanda o ato sexual, sem decoro e sem o respeito convencionais, próprios da prática do segundo marido: “Homem metódico, cumpridor de leis e ritos, veio doutor Teodoro colocar-se na posição habitual e tomou do lençol para cobrir o amor com recato e com o respeito que lhe são devidos, entre esposos. Mas não lhe deu tempo Dona Flor: de improviso atirou com o lençol fora da cama, com o recato, com o respeito, e o doutor se viu nos braços dela. Nunca mais ele esqueceu essa manhã de chuva, extra e super para tudo dizer e definir com exatidão.”⁴

Dona Flor seguia assim os ensinamentos de uma sua ex-aluna, segundo o narrador “perita em macho e cama”, que lhe dizia que os homens poderiam ser diferentes, mas “se a gente souber aproveitar, ah! Todos são bons...”⁵

Talvez seja o caso de se questionar a razão da exclusão dessa cena do roteiro do filme. Seria muito chocante para o público essa inversão de papéis, com Dona Flor nua, muito ativa por sobre o marido surpreso? É evidente que a não apresentação do nu, no ato sexual com o segundo marido, como acontece em todo o filme, deixa o duplo relacionamento mais suportável para as expectativas tradicionais.

De acordo com Affonso Romano de Sant’Anna, o retorno do morto à vida e com toda a sensualidade é motivo para a apresentação do mundo às avessas. Nessa atmosfera mágica, entram os deuses do candomblé. Dona Flor será de Oxum, o ser da dualidade - a união dos opostos numa coexistência mágica. Há, nesse sentido, uma subversão do mundo, o “mundo às avessas”: “O carnaval e os ritos de carnavalização são o ritual de botar o mundo de cabeça para baixo, de inverter os espaços, os sexos, a história, a economia, enfim, o momento de fundir e reunir o contraditório”⁶.

Ao contrário do filme, o romance é mais enfático no realce do comportamento ativo e não submisso de Dona Flor. O roteiro não desenvolve convenientemente, por exemplo, a nova posição de Vadinho, que passa a existir em função dos desejos da mulher, sem perder suas marcas pessoais. A citação transcrita a seguir é longa, mas necessária, porque explicita o sentido que o narrador procurou dar ao triângulo amoroso. Diz, então,

Vadinho a Dona Flor: "Gosto tanto de ti - oh! Voz de celestes acentos dentro dela a ressoar -, com amor tamanho que para te ver e te tomar nos braços, rompi o não e outra vez eu sou. Mas não queiras que eu seja ao mesmo tempo Vadinho e Teodoro, pois não posso. Só posso ser Vadinho e só tenho amor para te dar, o resto todo de que necessitas quem te dá é ele; a casa própria, a fidelidade conjugal, o respeito, a ordem, a consideração e a segurança. Quem te dá é ele, pois o seu amor é feito dessas coisas nobres (e cacetes) e delas todas necessitas para ser feliz. Também de meu amor precisas para ser feliz, desse amor de impurezas, errado e torto, devasso e ardente, que te faz sofrer. Amor tão grande que resiste a minha vida desastrosa, tão grande que depois de não ser voltei a ser e aqui estou. Para te dar alegria, gozo, sofrimento aqui estou. Mas não para permanecer contigo, ser tua companhia, teu atento esposo, para te guardar constância, para te levar de visita, para o dia certo do cinema e a hora exata de dormir - para isso não, meu bem. Isso é com meu nobre colega de chibiu, e melhor jamais encontrarás. Eu sou o marido da pobre Dona Flor, aquele que vai acordar tua ânsia e morder o teu desejo, escondidos no fundo do teu ser, de teu recato. Ele é o marido da senhora dona Flor, cuida da tua virtude, de tua honra, de teu respeito humano. Ele é tua face matinal, eu sou sua noite, o amante para o qual não tens nem jeito nem coragem. Somos teus dois maridos, tuas duas faces, teu sim, teu não. Para ser feliz, precisas de nós dois. Quando era eu só, tinhas meu amor e te faltava tudo, como sofrias! Quando foi só ele, tinhas de tudo, nada te faltava, sofrias ainda mais. Agora, sim, és dona Flor, inteira como deves ser"⁷

Assim, se no filme Dona Flor parece dividida entre os dois maridos, oscilando entre Vadinho e Teodoro (como se observa na cena em que está na cama e suavemente beija um e depois o outro), no romance ela opera uma soma entre os dois, conciliando os opostos. Não se justifica, nesse sentido - convém reforçar - não filmar a cena de sexo mais *caliente* com Teodoro, que faz parte do romance. Como Teodoro sempre aparece de pijama e mais camiseta, e além disso debaixo dos lençóis, é como se Dona Flor efetivamente só fizesse sexo com um, voltamos a insistir.

Neste terceiro movimento da narrativa, Dona Flor torna-se o principal motivo da carnavalização da trama, conciliando os opostos: Vadinho e Teodoro e os campos sêmicos a eles vinculados. Reatam-se assim as pontas no filme: a cena do carnaval que se desenvolve fora da casa, entrando de forma mais decidida janela a dentro. No interior da casa, a coexistência dos

opostos se internaliza no recato de Dona Flor. Uma carnavalização que na perspectiva de Jorge Amado não precisa ser conflituosa - o ideal da mestiçagem, que tudo tonifica. Na verdade, a mestiçagem é idealização de caráter ideológico, por parte desse escritor. Trata-se, no caso da Bahia e do conjunto do país (cada região terá uma matização própria) de uma situação cultural híbrida, crioula, com conflitos: a mesclagem cultural aproxima dialogicamente as diferenças, que nesse sentido igualmente se opõem contraditoriamente. Afasta-se, pois, da pretendida cordialidade, como se percebe na canção de Chico Buarque, cuja "leitura" tem uma contundência maior do que a que pode ser descortinada nas imagens do filme, nas falas de suas personagens ou mesmo no romance de Jorge Amado:

"O que será que será
 Que andam suspirando pelas alcovas
 Que andam sussurrando em versos e trovas
 (...)
 Que vive nas idéias desses amantes
 Que cantam os poetas mais delirantes
 Que juram os profetas embriagados
 Que está na romaria dos mutilados
 (...)
 Que será que será
 Que todos os avisos não vão evitar
 Porque todos os risos vão desafiar
 Porque todos os sinos vão repicar
 Porque todos os hinos irão consagrar
 (...)
 O que não tem governo nem nunca terá"

Dessa forma, pelas margens, afirma-se na letra do poeta-compositor a perspectiva da literatura social neo-realista, com uma diferença: a carnavalização, que vai construir um mundo às avessas. Não aparecem, como atores sociais, os heróis contraídos, sérios, provenientes das camadas populares e dos lumpens da fase heróica do autor, e sim uma descontração crítica, que questiona através do riso, afirmando a diferença social, sem maior cordialidade.

3 - Adaptações e mesclagens culturais

Como se observa, a "adaptação" exterior de Dona Flor (gestos e comportamentos para quem observa de fora) aos ritos sociais, é estratégia de

equilíbrio, contrabalançados pelo afastamento desses hábitos, numa adaptação com direcionamento vetorial inverso, mágica, de sua interioridade. Esse realismo mágico, próprio dos anos 60, permite reunir as faces opostas da personagem, sem conflitos - uma identidade híbrida, que leva Jorge Amado a se afastar de seus estereótipos anteriores, quando na representação do feminino a mulher erótica se circunscrevia a uma atribuição restrita à cama e mesa. Dona Flor reúne esses atributos no interior do lar burguês.

Pode-se falar em outro tipo de "adaptação". A modelização de Dona Flor como representação da mulher brasileira e, como tal, vendida no exterior. Um produto cultural que se contrapôs aos modelos importados, na literatura e no cinema. O romance vendeu 800 mil exemplares. O filme levou 12 milhões de espectadores só no Brasil e 5 milhões na Argentina. Nos EUA, faturou 6 milhões de dólares e lançou Sonia Braga no mercador norte-americano. Foi a maior bilheteria do cinema brasileiro, com exibição em cerca de 80 países. Cenas de sexo acabaram por serem vetadas pela censura da ditadura militar: mais 10 minutos de cenas apimentadas entre Vadinho e Dona Flor, nus na cama, serão reintroduzidos na nova versão a ser apresentada no FestRio, previsto para ter início no dia 27 de setembro deste ano.

"Adaptação" ainda de um jovem ao papel de diretor de cinema por parte de Bruno Barreto, que tinha na época 21 anos. A idéia de se filmar o romance era anterior e nasceu num jantar em Paris, onde estavam reunidos Jorge Amado, Gláuber Rocha e Barreto (Luiz Carlos, o pai), no final da década de 60. Gláuber propôs realizar um musical baseado no romance. Barreto propôs um filme, mas Gláuber logo se afastou dizendo que não teria competência para filmar esse gênero. Barreto não abandonou a idéia e, em 1974, convidou para dirigir o filme nada menos que três diretores de prestígio: Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Anselmo Duarte. Todos recusaram. Foi então que entrou seu filho Bruno Barreto, apesar de sua pouca idade e experiência.

A atmosfera dessas esferas de produção se fez em ritmo de Brasil-exportação, uma projeção à esquerda daquilo que os militares procuravam fazer à direita: o Brasil grande, embora sem amor. Aqui a resposta é amorosa e se faz diante de uma certa amorabilidade. A par dessas solicitações externas, deu-se expressão à continuidade interna, conforme a linha de pensamento da mestiçagem, originária do século XIX, mas que se consubstanciava de forma mais sistêmica no pensamento de Gilberto Freyre.

Nesse sentido, o mito da baianidade é tributário das perspectivas abertas pelo pernambucano de Apipucos. Jorge Amado e Gilberto Freyre se encontram cordialmente nessa atmosfera de uma mestiçagem unívoca sem maiores tensões.

Em *Sobrados e mucambos*, Gilberto Freyre⁸ aborda o perfil da mulher mestiça. Melhor, toda sua discussão desloca o *locus* de enunciação para o Brasil. Diferentemente de um Joaquim Nabuco, que se sente intelectualmente dividido, indeciso no meio do caminho entre Europa e Brasil, uma consciência deslocada, Gilberto Freyre está no Brasil. Mais precisamente, preguiçosamente em sua casa-grande, de onde observa as interações étnicas e sociais desta com o escravo, sobretudo o mais próximo, o escravo doméstico. O escravo do eito já se distancia mais de sua óptica. Nivelá-o erroneamente ao doméstico. É assim que vai buscar a singularidade brasileira e, no que nos interessa aqui, da mulher brasileira, impregnada da natureza tropical e dos hábitos decorrentes dessa “adaptação” aos trópicos. Seu grande mérito foi valorizar os traços dos negros que afinal acabou por impor suas marcas étnicas e culturais não apenas no colonizador europeu, mas também na mescla híbrida que singulariza a cultura crioula brasileira.

Essa hibridez não nos parece sem problemas, reafirmamos. A criouldade não é conceito homólogo ao sincretismo ou de mestiçagem. A convivência de traços culturais não nos parece cordial, reiteramos. É verdade que, na mescla de culturas, podem ser estabelecidos entre elas traços comuns de aproximação, mas estes convivem com conflitos. Jorge Amado, como Gilberto Freyre, exaltaram ideologicamente as aproximações, idealizaram-nas na perspectiva do discurso oficial hegemônico. Acontece que a arte fala mais e diferentemente dessas intenções e abre perspectivas críticas. A sensualidade de Dona Flor e a convivência cordial que estabelece não deixam de perturbar os espectadores do filme ou os leitores do romance. Neste aparece ao final um coro popular de homens, que não vê obviamente o trio de amantes caminhando pela rua, mas apenas o casal: “ - Reparem nela... Que formosura, que beleza de mulher! Um peixão, e se vê que anda contente, que nada lhe falta nem na mesa nem na cama. Até parece mulher de amante novo, pondo chifres no marido

- Não diga isso! - protestou Moysés Alves, o perdulário do cacau - Se há mulher direita na Bahia é dona Flor.

- Estou de acordo, quem não sabe que ela é mulher honrada? O que eu digo é que esse doutor, com sua cara de palerma, é um finório. Tiro-lhe

o chapéu, nunca pensei que ele desse conta do recado.⁹

O espectador do filme e o leitor do romance vêem o trio. A vibração e a sensualidade de Dona Flor se dão pelas carícias que recebe das mãos de Vadinho - o fantasma que não aceita as convenções sociais: "De braço com o marido felizardo, sorri mansa Dona Flor: ah!, essa mania de Vadinho ir pela rua a lhe tocar os peitos e os quadris, esvoaçando em torno dela como se fosse a brisa da manhã. Da manhã lavada de domingo, onde passeia Dona Flor, feliz de sua vida, satisfeita de seus dois amores."¹⁰

Fica ainda uma última observação: seria essa ginga de Dona Flor, um requadro da mulher brasileira que teve suas origens nas culturas africanas, uma das marcas de nossa criouldade - uma ginga mais ampla, que envolveria outros hábitos culturais? Seria uma forma de defesa, para quem não tem uma guarda segura e precisa improvisar para sobreviver? Uma ginga de quem não pode se situar num ponto fixo, para não ser atingido pela mesma adversidade? Dona Flor, fruto de uma banda carrancuda, hirta e cristã, mas também de uma outra, por certo, descontraída, por onde se manifestam o desejo e o prazer? Estariam aí as faces diurnas e noturnas apontadas acima pelo narrador, através da voz de Vadinho.

NOTAS

- ¹ AMADO, Jorge. *Dona Flor e seus dois maridos*. São Paulo, Ed. Martins, 1966. As referências desta exposição são à edição da Ed. Record/Altaya. Rio de Janeiro/São Paulo, 1995.
- ² PRIORE, Mary Del. *Corpo a corpo com a mulher: pequena história das transformações do corpo feminino no Brasil*. São Paulo, Editora DENAC São Paulo, 2000. p. 81. (Col. Ponto Futuro).
- ³ AMADO, Jorge. *Op. Cit.*, p.41.
- ⁴ AMADO, Jorge. *Op. Cit.*, p. 377.
- ⁵ Idem. *Ibidem*, p. 377.
- ⁶ SANT'ANNA, Affonso Romano de. "Dona Flor e o triângulo amoroso e culinário". In: MOTA, L. D. e ABDALA JUNIOR, B. *Personae: grandes personagens da literatura brasileira*. São Paulo, Editora SENAC São Paulo, 2001. p. 282.
- ⁷ AMADO, Jorge. *Op. Cit.*, p. 386-387.
- ⁸ Rio de Janeiro, José Olympio, 1981.
- ⁹ AMADO, Jorge. *Op. Cit.*, p. 397.
- ¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 397.

Ambigüidade e erotismo da figura feminina na obra de Guimarães Rosa

Luiz Cláudio Vieira de Oliveira
UFMG

As figuras femininas na obra de Guimarães Rosa têm um caráter polêmico, participando de uma ambigüidade ou de uma duplicidade, que as aproxima do mito. É o caso das personagens femininas de *Grande Sertão: Veredas*, como Diadorim, Otacília, Nhorinhá, entre outras, e de personagens de outros contos, como Jini e Lina, de "A estória de Lélío e Lina"; Nhanina, mãe de Miguilim, de "Campo Geral"; Doralda, de "Dão-lalalão"; Lalinha e Maria da Glória, de "Buriti"; a Moça e a velha ancianíssima, de "Nenhum, nenhuma"; Rita Rôla, de "Orientação"; a narradora, de "Esses Lopes"; Dona Silivana, de "Duelo"; Maria Rita, de "A volta do marido pródigo" e Prima Luzza, de "Sarapalha". O objetivo do texto é analisar as figuras femininas tentando estabelecer o erotismo como elemento que favorece a duplicidade e a ambigüidade dessas personagens.

A obra de Guimarães Rosa, entre outras características, primou por construir figuras femininas marcadas pelo erotismo. Algumas delas têm um erotismo explícito, enquanto outras o apresentam de forma indireta e ambígua. Na maior parte das vezes, ele se mostra como uma transgressão, que rompe o equilíbrio e o *continuum* da ordem social e pessoal em que

vivem os personagens, devendo ser subjugada ou submetida a padrões aceitáveis. É como se a superfície das águas, rompidas por um projétil que provoca ondas, voltasse à calma e ao repouso iniciais. Georges Bataille, em seu clássico livro sobre o erotismo, nos afirma que "... o que está sempre em questão é a substituição do isolamento do ser, da sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda."¹ Na verdade, o erotismo não é a ruptura, mas a própria busca de continuidade, em que dois seres atingem a plenitude, em qualquer dos tipos de erotismo elencados por Bataille: o erotismo dos corpos, dos corações e o erotismo sagrado. Na fusão dos corpos ou dos corações, que o erotismo promove, há a dissolução do individual, descontínuo, e a obtenção da continuidade. Diz Bataille:

Se é verdade que a posse do ser amado não significa a morte, também o é que a morte está necessariamente envolvida na busca dele. Se aquele que ama não pode possuir o ser amado, pensa, por vezes, em matá-lo, em muitos casos prefere matá-lo a perdê-lo; noutros, deseja a sua própria morte.²

Se nos lembrarmos do romance mal resolvido existente entre Riobaldo e Diadorim, impossível pelas leis do sertão, cuja moral era rígida, nos recordaremos do sentimento de ambigüidade que Riobaldo ostenta em relação a Diadorim: seja pelo desejo de tomá-lo e possuí-lo, seja pela ciência de que isto é impossível, o que gera o sentimento oposto, de rejeição, morte e perda. Esta percepção do fosso que os separa fica clara nas palavras de Riobaldo, em dois trechos distintos:

Mas eu gostava dêle, dia mais dia, mais gostava. (...) Era êle fechar a cara e estar tristonho, e eu perdia meu sossêgo. Era êle estar por longe, e eu só nêle pensava. (...) E em mim a vontade de chegar todo próximo, quase uma ânsia de sentir o cheiro do corpo dêle, dos braços, que às vêzes adivinhei insensatamente – tentação dessa eu espairescia, aí rijo comigo renegava.³

Mas repeli aquilo. Visão arvoada. Como que eu estava separado dêle por um fogueirão, por alta cêrca de achas, por profundo valo, por larguez enorme dum rio em enchente. De que jeito eu podia amar um homem, meu de natureza igual, macho em suas roupas e suas armas, espalhado rústico em suas ações!⁴

Por outro lado, o erotismo envolve a morte, como algo que garante a continuidade do ser, o que está na base do erotismo sagrado. Ainda segundo Bataille, ocorre o seguinte:

A vítima morre, enquanto a assistência participa dum elemento que revela a sua morte. A esse elemento é possível chamar (...) *o sagrado*. O sagrado é exactamente a continuidade do ser revelada àqueles que, num rito solene, fixam a sua atenção na morte de um ser descontínuo. Devido à morte violenta, a ruptura na descontinuidade do ser surge: o que subsiste e o que, no silêncio que se produz, experimentam os espíritos ansiosos é a *continuidade* do ser, à qual a vítima é restituída.⁵ (Grifos do autor)

A existência do ritual, que garante a continuidade da comunidade, repousa sobre a proibição do erotismo, da morte e da violência fora da instância do próprio ritual. Na medida em que ocorre a transgressão dessa proibição, ocorre também um efeito: a consciência do pecado e a angústia que isso provoca. Fora das margens estreitas do ritual, o erotismo, a morte e a violência se generalizam e transformam-se, num jargão psicanalítico, em pulsões de morte, podendo atingir os transgressores ou quem está à volta deles.

A morte de Diadorim é a consumação de uma proibição. Diadorim é sacrificado para que a transgressão não se consume fora do ritual. Sua morte, entretanto, se faz dentro de um ritual, a guerra, cujas regras são previstas e organizadas. O erotismo, cuja interdição é mais forte, é reprimido enquanto a violência e a morte são permitidas. Mas, por isso mesmo, há a angústia de Riobaldo, traduzida em seu temer de consciência. Tomar conhecimento da feminilidade de Diadorim significou tomar conhecimento da possibilidade de transgressão, que se procurou evitar, ou de ritualização, pelo casamento que teria sido possível. Sua morte, entretanto, significa um sacrifício, evidenciado na expressão de Riobaldo: "A Deus dada, a pobrezinha". Otacília, por outro lado, é a mulher com quem não há conflito, ou erotismo, já que existe dentro de uma sexualidade permitida, ritualizada através do casamento. Para ela também não há violência ou morte, uma vez que ela se coloca do lado do sagrado. Do lado de Otacília, como partícipes de um ritual em que o erotismo é sancionado, colocam-se Nhorinhá e as duas prostitutas do Alecrim Verde: Hortência, dita Ageala, e Maria-da-Luz. Socialmente permitidas, representam os pólos por onde pode se distribuir a sexualidade e, por extensão, o amor de Riobaldo.

Na novela *Campo geral*, existe uma situação de transgressão entre a mãe de Miguilim e Tio Terez, que culmina com a morte do pai. Essa situação de transgressão irá afetar dois dos filhos: Miguel, personagem de "Buriti"⁶ e Tomé, personagem de "A estória de Lélío e Lina"⁷. Como numa

ciranda, Miguel se enamora de Maria da Glória, que se torna amante de Nhô Gualberto e de Lalinha, que seduz Iô Liodoro, que ama várias mulheres. Lalinha é o elemento que desencadeia a ruptura. Sua dupla natureza já está presente em seu nome, Leandra, que contém o radical *andros* (homem). Ele prenuncia sua homossexualidade, que a faz seduzir Maria da Glória – “Maria da Glória e Dona Lalinha, sempre muito juntas, soantes seus risos e sussurros, num flor a flor.”⁸ –; e seu lado heterossexual, que a leva a Iô Liodoro. Nesse conto, a situação de transgressão é permanente, envolvendo também Maria Behu que, por causa disso, acaba por morrer. Na medida em que esta transgressão acontece, rompe-se o equilíbrio conseguido no Buriti Bom, interrompe-se a ritualização erótica que é simbolizada pelos buritis e, em especial, pelo Buriti Grande, símbolo fálico que determina um espaço sagrado: “Dona Lalinha, Maria da Glória, quem sabe dona Dionéia, a mulata Alcina, iã-Dijina, sonhassem em torno dele uma ronda debailada, desejariam coroa-lo de flores.”⁹ Iô Liodoro, da mesma forma que o Buriti Grande, de quem descende, é o guardião do ritual. Dele se diz: “Iô Liodoro era homem punindo pelos bons costumes, com virtude estabelecida, mais forte que uma lei, na sisudez dos antigos.” Mais à frente, lê-se: “E ele, por natureza, bem que carecia, mais que o comum dos outros, de reservar mulher.”¹⁰

Em “A estória de Lélío e Lina”, Tomé é o marido/amante de Jini, ninfomaníaca, cujas transgressões adquirem um caráter destrutivo, beirando o assassinato. O erotismo de Jini não está mediatizado ou ritualizado: ele é violência e morte. Por isso, diz-se dela:

A Jiní acaba com êle, como quase acabou com o Tiotino. E com o Patrão...

O figuro da mulatinha côr de violeta mandava em tôdas as partes onde batia seu sangue, aumentava o volume de seu corpo.

No lusco, a Jiní estava de branco, sentada na beira da laje; ficou em pé feito fogo. Nem êle pôde abrir nem ouvir palavra nenhuma, ela se abraçou, se agarrou com êle, era um corpo quente, cobrejante, e uma bôca cheirosa, beiços que se mexiam mole molhados, que beijando.¹¹

Com ela convivem as duas tias, Conceição e Tomázia, cuja sexualidade é ritualizada e, portanto, exorcizada de toda violência. Ambas fazem a confluência entre os dois mundos: da transgressão e da interdição. Da mes-

ma forma, Dona Rosalina é a síntese entre o proibido e o permitido, entre a transgressão e o interdito, como suas irmãs: uma prostituta e a outra, freira:

A daí, e olha, meu Mocinho, eu tive duas irmãs: uma foi para o convento, na Piedade, viveu e morreu como santa; a outra moçou, dizem que não houve rapariga que fosse mais dos homens. Agora, eu, que estou aqui, fiquei mais ou menos no meio... Assim que sempre tive alguma inveja de cada uma das duas.... Elas eram lindas escolhidas.¹²

Maria Mutema, ao matar o marido e o Pe. Ponte, é também um exemplo deste tipo de erotismo que conjuga violência e morte: ao confessar-se ao padre, ela afirmava ter assassinado o marido por amor ao sacerdote. A Mutema fica entre a transgressão e o ritual: primeiro, por matá-los e, em segundo lugar, por se colocar dentro de um ritual que também mata a figura simbólica do pai, representados pelo marido e pelo padre. Ao ser desmascarada, evidencia-se a ambigüidade e institui-se uma nova espécie de ambigüidade: a da culpa e da remissão do pecado pela confissão. O episódio de Maria Mutema, inserido em *Grande Sertão: Veredas*, tem importância por colocar, *en abîme*, a estória de Riobaldo, seu crime, seu remorso e seu perdão, conseguido através da fala.¹³

Uma das figuras femininas rosianas mais bem acabadas é a de Doralda, de “Dão-lalalão”. Doralda, casada com Soropita, agora era Dona Doralda, como a tratavam com respeito. Mas já tinha sido Dadã, a prostituta de Montes Claros, também conhecida como Sucena. Portanto, Doralda e Sucena conjugam numa só pessoa os dois extremos: o erotismo ritualizado pelo casamento e o transgressor. Mesmo sendo senhora, Doralda não deixa de seduzir como uma prostituta: “Então, Bem, não truge cara pra a tua mulherzinha, você é meu dono, macho... Eu precisar, tu pode dar em mim.” Ou então: “- ‘É bom, Bem; faz um calor de se querer-bem mais vagaroso, mais encaçado...’ Trejeitava. - ‘Tu põe a mão em mim, eu arrupei toda. Eu viro água...’”¹⁴ A duplicidade de Doralda é reforçada por Soropita, que se imagina numa casa de prostituição, primeiro com uma mulher, Izilda, que lhe conta “tudo” sobre Doralda; e, em seguida, fantasia estar com Doralda:

Relatava ela da vida de Doralda, contava de Doralda, devagar, coisinhas coisas, orgias e proezas. Agora, ali naquela casa de luxo, estava era com Doralda. Ela era dele, só dele.¹⁵

Na imaginação de Soropita, por um processo de associação e de contigüidade, da mesma forma que havia associado a prostituta a Doralda, associa-a ao negro Iládio, e acaba por relacionar este último a Doralda. Com isso cresce sua aversão pelo negro:

Mas – não era Izilda, quem estava com o preto vespuço, com o Iládio... – a voz era outra: Doralda! Doralda, transtornados os olhos, arrepiada de prazeres... O preto se regalava, no forcejo daquele violão, Doralda mesma queria, até o preto mesmo se cansar, o preto não se cansava, era um bicho peludo, gorjala, do fundo do mato, dos caldeirões do inferno...¹⁶

No final do conto, o negro é punido como sendo o culpado pela imaginação excessiva de Soropita, que cria uma suposta transgressão, e pela ambigüidade de Doralda, que já fora a prostituta Sucena, passível de ter a identidade revelada. Se o erotismo de Doralda é simples e natural, sem culpa, o de Soropita conjuga sofrimento e morte, a culpa e a dúvida. O negro, quando associado, primeiro, ao sangue que repugnava a Soropita e, depois, ao erotismo, e a Doralda, é o elemento que se supõe romper o equilíbrio anterior, real e imaginário do casal e, por isso, precisa ser exorcizado, mantido dentro dos limites aceitáveis.

O tema do erotismo em Guimarães Rosa é, inacreditavelmente, pouco explorado pela crítica rosiana, apesar de presente em toda a sua obra, desde *Sagarana*, ou mesmo desde *Magma*. Estamos esboçando, aqui, uma vereda que já trilhamos em trabalhos anteriores e num texto mais amplo sobre o erotismo em Guimarães Rosa, em elaboração. Na obra rosiana, a figura feminina, associada ao erotismo, assume uma duplicidade e uma ambigüidade que reproduz a figura do duplo, tema recorrente em Guimarães Rosa, como já demonstramos em trabalho anterior.¹⁷ Apesar da rapidez com que este tema foi tratado aqui, esperamos ter despertado a atenção para sua importância.

NOTAS

- ¹ BATAILLE, 1980, p. 17.
- ² BATAILLE, 1980, p. 20.
- ³ ROSA, 1970, p. 114.
- ⁴ ROSA, 1970, p. 374.
- ⁵ BATAILLE, 1980, p. 22.
- ⁶ ROSA, 1979.
- ⁷ ROSA, 1969.
- ⁸ ROSA, 1979, 133.
- ⁹ Id., *ibid.*, p. 126.
- ¹⁰ Id., *ibid.*, p. 95.
- ¹¹ ROSA, 1969, p. 161, 164, 197.
- ¹² Id., *ibid.* p. 216.
- ¹³ OLIVEIRA, 1979.
- ¹⁴ ROSA, 1979, p. 12.
- ¹⁵ Id., *ibid.*, p. 24, 25.
- ¹⁶ Id., *ibid.* p. 40.
- ¹⁷ MENDES, OLIVEIRA, 1998.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. 2 ed. Lisboa: Moraes, 1980.
- OLIVEIRA, Luiz Claudio Vieira de. O eu por detrás de mim: psicanálise e semiótica em Guimarães Rosa. In: MENDES, Lauro Belchior; OLIVEIRA, Luiz Claudio Vieira de (Org.). *A astúcia das palavras: ensaios sobre Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- _____. *O sentido e a máscara em Grande Sertão: Veredas*. 1979. 202 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 7 ed. Rio: José Olympio, 1970.
- _____. *No Urubùquaquã, no Pinhém*. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- _____. *Noites do sertão*. 6.ed. Rio: José Olympio, 1979.

O feminino e suas representações em *Grande sertão: veredas*

Zaeth Aguiar do Nascimento

UFPB

Neste estudo pretendemos abordar algumas representações do feminino no romance de Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*. Desta forma, destacaremos no personagem Diadorim e em outros personagens femininos as representações relacionadas ao demoníaco e à santa, ao tema do silêncio e da morte, da donzela-guerreira, bem como as que se associam à mitologia como Vênus, Afrodite, Palas Atenas e a Medusa.

A representação do feminino associado ao demoníaco é referida em alguns estudos já citados por Cleusa Rios Passos (1998) na sua análise de *Grande Sertão: Veredas*. A mulher é vista como diabólica, como agente do demônio, “por sua sexualidade e sedução enigmáticas” (1998, 210). Pela sexualidade, pela atração e pela fascinação que desperta nos homens, é representada, na Idade Média, como uma bruxa, uma feiticeira que tem relações com o demo, sendo Satã o representante do prazer (Kramer & Sprenger, 1995; Brunel, 1997).

A aproximação de Diadorim com o demo se dá através das variantes etimológicas com que este é designado. Assim, temos o demônio significando o que divide, Lúcifer como a luz, o luminoso, Satã como as trevas

(Sant'Anna, 1993, 190). No nome do personagem Diadorim vemos inscrita uma divisão que se articula com vários daqueles significados. Dentre eles temos o personagem representado como um ser dividido em vários aspectos, tais como se associar à idéia de claridade, a luz (dia), e ser designado pela imagem da "neblina", ter o corpo "encoberto", ser aquele que se esconde, o que o aproxima da idéia de trevas, escuridão, ocultamento. Ao mesmo tempo em que ele é o que está nas trevas, é também o que vem à luz. Na seguinte fala de Riobaldo vemos a associação de Diadorim com a claridade e, neste sentido, com Lúcifer, que é a luz: "Diadorim tinha uma luz" (GSV, 358). Já no primeiro encontro, Riobaldo visualiza uma luz nos olhos de Diadorim: "Via os olhos dele, produziam uma luz" (GSV, 89).

Há inclusive uma associação onomástica entre *Diadorim* e o *diabo*. A ligação entre os dois é demonstrada no momento em que Riobaldo interroga seu interlocutor a respeito de Diadorim, que não tem medo de nada, e de sua relação com o demo: "Mais, que coragem inteirada em peça era aquela, a dele? De Deus, do demo?" (GSV, 92). E finalmente, como afirma Augusto de Campos, "para desfazer quaisquer resquícios de suspeita de que estejamos forçando uma interpretação, certifique-se o leitor: o diabo é tratado de *diá* ..." (1991, 340).

O feminino, na sua relação com o aspecto afetivo, é representado no romance seja no plano do sagrado, seja no do profano (Candido, 1991). Na figura de Otacília vemos representada a Virgem Santa. Em Diadorim, temos as duas representações do feminino condensadas em um único personagem; a sagrada, que se refere à aproximação que Riobaldo faz de Diadorim com a Santa, e a profana, que evoca o demônio. Em Nhorinhá, a prostituta com quem Riobaldo se relaciona, temos a vertente profana e, inserida no seu nome, a dupla face do masculino e do feminino, "Nhor" e "Nhá", remetendo à fusão dos contrários e assemelhando, desta forma, esse personagem a Diadorim (Rosenfield, 1993). Essa articulação demonstra a condensação das duas correntes sexuais, no personagem Diadorim, discutidas por Freud em *Sobre a Tendência Universal à Depreciação na Esfera do Amor* (1912) - a afetiva e a sensual, as quais se unem na escolha do objeto amoroso. As duas formas de amor surgem de forma dissociada nas personagens femininas que são Otacília, que representa a corrente sagrada e afetiva ("... era como se para mim ela [Otacília] estivesse no camarim do Santíssimo") (GSV, 271) e Nhorinhá que traduz a corrente profana e sensual ("Nhorinhá puta e bela") (GSV, 271).

A questão do feminino ainda é sinalizada pela imagem da amada virgem morta como representação da impossibilidade de realizar o desejo que é um tema recorrente na poesia simbolista (Sant'Anna, 1993). Durante a trajetória de Diadorim, pode-se constatar a passagem da imagem do erotismo e do amor velado e impossível num ser enigmático e sedutor, para a morte como confirmação da impossibilidade de união entre Riobaldo e Diadorim.

A coincidência entre a morte e a descoberta de que Diadorim é uma mulher, motivo do seu silêncio, sob forma de segredo, remete à aproximação entre silêncio-morte e feminino já sugerida por Freud no artigo *O Tema dos Três Escríptos* (1913) bem como no *Sonho da Injeção Feita em Irma* no artigo *A Interpretação dos Sonhos* (1900). No simbolismo dos sonhos, Freud constata que o mutismo é uma representação da morte e que ambos equivalem ao feminino. Dessa forma, morte e feminino se inserem no registro da impossibilidade de se representar pela via do simbólico: "... Diadorim: ele era o em silêncios" (GSV, 409). O próprio termo segredo, recorrente na narrativa, e que envolve as personagens femininas, articula-se à associação feminino-silêncio. Note-se também a presença de uma personagem no romance cujo nome, Maria Mutema, remete a "Muta - ninfa do silêncio e de perigosos encantamentos" (Passos, 1998, 184).

A imagem paradoxal do fascínio provocado pela mistura de beleza e horror quando Riobaldo se encontra diante do corpo nu e morto de Diadorim, nos faz pensar no mito da Medusa, essa que atrai pelos "olhos esverdeados" e que, na simbologia cristã, personifica a morte e a encarnação do diabo: "A cabeça de Medusa mostra-se realmente como uma máscara que serve para justificar sua absoluta e maléfica estranheza (...). Sob a máscara, descobre-se o que se poderia chamar de trágica beleza de Medusa" (Brunel, 1997, 620-621).

Ela era. Tal que assim se *desencantava*, num *encanto* tão *terrível*; e levantei mão para me benzer - mas com ela eu tapei foi um soluçar, e enxuguei as lágrimas maiores. Uivei. Diadorim! Diadorim era uma mulher. Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucuia, como eu solucei meu desespero. (...) Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremei, retirando as mãos para trás, incendiável: abaixei meus olhos (GSV, 530-531; grifos nosso).

Neste sentido vemos o corpo morto feminino como "lugar da irrupção do real, da impossibilidade de nomear, objeto-causa de angústia e de horror" (Brandão, 1993, 243).

No *Grande Sertão: Veredas* localizamos um dos temas recorrentes na tradição literária que diz respeito à representação da donzela-guerreira, esta que possui um destino assexuado e que vai à guerra vestida de homem, substituindo o pai que não tem filho homem. Diadorim como donzela-guerreira, “que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor...” (GSV, 535), estabelece o pacto com o pai de segui-lo na jagunçagem e, futuramente, de vingar sua morte.

Segundo Walnice Nogueira Galvão, no “pacto da donzela-guerreira, o compromisso entre uma jovem e seu pai de não se tornar mulher, traz à linha de frente um par escamoteado: (...) Muitas vezes, atrás da donzela-guerreira se divisa uma relação a dois - entre filha e pai -, a qual pode ser disfarçada em diferentes graus, mas raramente escancarada” (1998b, 141-145). Na mitologia identificamos uma das gêneses de Palas Atena nascendo da cabeça de Zeus, e Afrodite que nasce, nas águas, do sêmen de Urano que teve os testículos cortados por seu filho Cronos. Diadorim, enquanto donzela-guerreira, firma um pacto com o pai de não se tornar mulher, identificando-se com ele e abdicando de sua feminilidade. Como consequência desse pacto, ocorre o adiamento de sua relação afetiva com Riobaldo, bem como da revelação de sua feminilidade, que é ocultada, priorizando-se a guerra e a vingança, sublimando-se¹ o erotismo, numa amizade ou, como Riobaldo diz, num “amor, mal encoberto em amizade” (GSV, 252). Diadorim liga-se ao pai para vingar a morte deste, adiando e abdicando de seus desejos e de sua feminilidade silenciada.

No momento em que Riobaldo resolve presenteá-lo com uma pedra de safira, Diadorim agradece emocionado, mas pede que Riobaldo aguarde até que ele tenha vingado o pai para poder, assim, receber o presente: “Diadorim [é] destinada a viver em nome do desejo paterno e alheio ...” (Passos, 1998, 179).

Pensamos que há um duplo reflexo da deusa Afrodite em Diadorim: a *Pandêmia*, inspiradora dos amores carnais, e a *Urânia*, a deusa que não tem mãe e que é a inspiradora do amor etéreo, imaterial, desligado da beleza do corpo (Brandão, 1996).

Temos também em Diadorim a representação metafórica da mulher-esfinge como inatingível, impenetrável, pois é de pedra, dotada de asas, sedutora e temível. Diadorim é associado à imagem do “pássaro galante: o manuelzinho-da crôa”. Ao ser associada ao prazer e à dor, “acresce, ainda, que sua imagem se liga tanto ao amor como à morte. E nisso ela se aproxi-

ma das sereias” (Sant’Anna, 1993, 82-83). A representação da mulher-sereia (Sant’Anna, 1993; Brandão, 1989) aparece na cena em que Diadorim toma banho no escuro, na passagem da travessia do rio, já no primeiro encontro, e nas referências a sua bela voz, que encanta Riobaldo, mas que ela esconde para não ser denunciada. A outra analogia entre Diadorim e a sereia está no fato de a sereia ser aquela que canta e seduz, mas não faz amor: “As sereias simbolizam muito do que nas mulheres é atraente e temível para os homens” (Matos, 1987, 149). Recordemos Ulisses, no episódio do canto XII da *Odisséia* de Homero, que ordena aos marinheiros que tapem seus ouvidos com cera e que o amarrem ao mastro do navio para que, ao ouvir o canto das sereias, resista à sedução do mesmo.

A imagem da mulher como esfinge, que seduz, e como estátua de pedra imóvel e distante, articula-se com a questão do desejo e a sua impossibilidade. O amor de Riobaldo por Diadorim é expresso por metáforas duras e frias, como “chumbo e ferro” (GSV, 377) e ouro e prata: “Mas os olhos verdes sendo os de Diadorim. Meu amor de *prata* e meu amor de *ouro*” (GSV, 41; grifo nosso). Também aparece a imagem de Diadorim petrificado e a presença da pedra de topázio ou de ametista que o acompanha até o momento de sua morte: “Diadorim pareceu em *pedra* (...) Contanto me mirou a firme, com aquela beleza que nada mudava” (GSV, 42; grifo nosso).

Na condensação entre as duas vertentes da imagem da *mulher-estátua*, que, enquanto pagã é Vênus e Afrodite, símbolos da beleza e do amor, e no âmbito cristão refere-se à Virgem Maria, vemos representados o desejo e sua interdição (Sant’Anna, 1993). A imagem de Diadorim quando associada ao amor, ao erotismo, reflete a imagem do demo; quando se aproxima da imagem da santa, refere-se à vertente cristã - a Deus. Assim, vemos representado nela o dualismo entre o bem e o mal.

A travessia de Riobaldo em torno destas especulações - Diabo e Diá - é o que vai proporcionar o movimento e a tensão na narrativa. Riobaldo vai ao longo da narrativa deslocando a problemática em torno do demo, que é sua questão inicial, para o mistério que há em torno do enigmático Diadorim. O diabo e Diadorim, representações do feminino, são os dois grandes enigmas para Riobaldo, associados ao que lhe é inacessível.

Toda a trajetória do personagem-narrador Riobaldo é marcada por uma dúvida fundamental, por uma indagação, por algo indefinível. Este elemento indagador se estende e se centraliza numa atmosfera de enigma e

de mistério envolvendo não só o aspecto afetivo mas os elementos geográficos, e é o que caracteriza, desde o princípio, sua relação com Diadorim. Durante a narrativa Diadorim vai compondo e assumindo uma dupla face que permeia sua relação com Riobaldo instalando, nesta, um duplo conteúdo: Deus\Demo, amor\morte, bom\mau, camarada\objeto do desejo, paz\guerra, homem\mulher.

NOTA

- ¹ Cf. em Freud (1910): a sublimação diz respeito a um dos destinos da pulsão, que procede a uma substituição de seu objetivo imediato (a satisfação sexual) por outros desprovidos de caráter sexual e que possam ser valorizados socialmente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BRANDÃO, Junito de Sousa. *Dicionário mítico etimológico da mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1992. v. 2.
- . *Mitologia grega*. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 1996. v. 1.
- . *Mitologia grega*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1989. v. 3.
- . *Mitologia grega*. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 1997. v. 2.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra*: ensaio. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1993.
- BRUNEL, Pierre, org. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al., Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- CANDIDO, Antônio. O homem dos avessos. In: COUTINHO, Eduardo de Faria, (Org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 294 - 309. (Coleção *Fortuna Crítica*, 6).

- FREUD, Sigmund. (1900). A interpretação dos sonhos In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Trad. sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1990. v. 4.
- . (1912). Sobre a tendência universal à depreciação na esfera do amor (contribuições à psicologia do amor II). In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Trad. sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1990. v. 11, p.159-173.
- . (1913). O tema dos três esfnios In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Trad. sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1990. v. 12, p. 363 - 379.
- GALVÃO, Walnice. *A donzela-guerreira: um estudo de gênero*. São Paulo: Ed. Senac, 1998b.
- . *As donzelas vão à guerra. Folha de São Paulo*, São Paulo, 2 ago 1998a. Caderno Mais, p. 5- 7
- KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. *Malleus maleficarum: o martelo das feiticeiras*. 11. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1995.
- MATOS, Olgária. A melancolia de Ulisses: a dialética do iluminismo e o canto das sercias. In: NOVAES, Adalto, (coord.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. *Confluências: crítica literária e psicanálise*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- . *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias*. São Paulo, 1998. Tese (Livre Docência) - Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 30. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

Imigrantes e agregadas: personagens femininas na ficção de Milton Hatoum¹

Maria Zilda Ferreira Cury
UFMG

*E a luz radiosa da tarde quente de março
se tornará a graça sépia de dias passados.*

(Na América - Susan Sontag)

Milton Hatoum, escritor amazonense, nos seus dois romances - *Relato de um certo oriente* e *Dois irmãos* - desenha em seu espaço ficcional um mapa de traços sinuosos, de linhas entrecruzadas de que se pode perseguir temas os mais variados, mas sobretudo que colocam alternativa de enunciações significativas do mundo contemporâneo.

As palestras que escreveu para serem pronunciadas na Universidade de Harvard registram as qualidades que Italo Calvino percebe na literatura e que seriam os valores que atribui ao novo milênio que se aproximava: visibilidade, leveza, rapidez, exatidão e multiplicidade (CALVINO, 1993). Com a certeza da existência de realidades, de experiências que somente a literatura poderia dar, divisa valores, "propostas" particulares de leitura do discurso literário que, no seu movimento em direção de uma melhor percepção da realidade, apresentam uma experiência com a linguagem.

O escritor argentino Ricardo Piglia (PIGLIA, 2001) diz que a sexta proposta - não completada por Calvino, falecido antes de apresentá-la - englobaria o deslocamento e a distância, valores que possibilitariam o espaço para uma enunciação diferenciada, que tomasse distanciamento com relação à palavra do narrador, do enunciador. Seria, em outras palavras, a criação de um espaço para a voz de um outro, para uma outra voz que diz o que, talvez de outro modo, não se poderia dizer. Um lugar de condensação, uma outra cena, uma outra voz que somente como outra pode enunciar-se. A literatura representaria, então, esta possibilidade de espaço de linguagem onde é sempre o outro que vem dizer. E esse outro é o que se faz ouvir como uma forma da experiência.

À luz desta sexta proposta, tomando a distância como observador e deslocando portanto seu olhar, fazendo ouvir outras vozes enunciativas e possibilidades de construção de linguagens, privilegiando outros sujeitos é que se pode ler o trabalho textual de escritores que trazem à cena a fala do imigrante na literatura contemporânea. Estas vozes de entrelugar, articulando espaços e culturas diversas, se apresentam na sua "singularidade" ao mesmo tempo próxima e distante. Abrem espaço para, com sua estranheza e deslocamento, fazerem ouvir vozes "nativas", recalcadas, as vozes dos tidos como afásicos culturais. Como diz Gilles Lapouge num ensaio de jornal chamado Os arquivos vazios da humanidade, a ciência das civilizações triunfantes jogou na lata de lixo a ciência dos vencidos:

Nossa ciência, nossa religião são as dos vencedores. O resto desapareceu. Os arquivos da humanidade estão quase vazios (LAPOUGE, 1996, 2)

Cumprе, então, preenchê-los com a reinvenção de suas vozes, desarmoniosas e contraditórias.

O espaço ficcional de Milton Hatoum é habitado por imigrantes. Sobretudo por libaneses no Brasil, misturados aos "nativos" da terra, negociando suas representações identitárias como formas de construção alternativa das falas do mundo .

As epígrafes que abrem os seus dois romances fornecem chaves de leitura para sua ficção. Versos de W.H. Auden principiam *Relato de um certo oriente*. Shall memory restore/the steps and the shore,/ The face and the meeting place (Possa a memória restaurar/ os passos e a praia,/ a face e o lugar de encontro) (HATOUM, 1989) O poema remete a uma dimensão importante da obra de Hatoum que trabalha o texto literário como a

possibilidade de restauração da memória, rastro-atrás, como a caça que volta em retaguarda sobre as próprias pegadas para simultaneamente recuperá-las, embora sempre despistando o leitor, restaurando o “vivido” vicariamente, pela mediação de muitas outras vozes.

Escrever um texto literário é, de algum modo, dar vazão a um desejo. Não é uma atividade compulsória, mas sim compulsiva, pois inventar uma história parte de uma inquietação, de uma necessidade íntima que a linguagem transforma num microcosmo. (HATOUM, maio 2001, 1)

A memória seria, assim, ferramenta conceitual para a compreensão de um mundo sujeito a transformações vertiginosas e “sem dono”, mas que, como quer Calvino, há que ser valorizada enquanto experiência “vivida”. Um dos narradores de *Relato de um certo oriente* explicita sua estratégia narrativa, revelando que seu processo de escrita é a junção frágil de fragmentos, que mimetiza as trilhas imprecisas da memória, misturando os espaços da cidade de Manaus, do Líbano, da casa, mas, sobretudo, de tantos relatos que se amalgamam.

Muito do que escrevi é uma tentativa de recriar um pequeno mundo de seres e situações num lugar também inventado, mas com referências fortes à cidade em que nasci e morei muitos anos. Em Manaus estão os assombros e prazeres da infância, e os desatinos da adolescência. A vida portuária, que une a cidade ao interior do Amazonas e do qual ela é inseparável, o rio e a floresta, as histórias que ouvi dos familiares, amigos e conhecidos, as leituras sobre a Amazônia e a experiência de vida em outros lugares do Brasil e do mundo, tudo isso tem contribuído de alguma maneira para a elaboração dos meus textos.

É difícil separar essa experiência da obra escrita, mas aquela é apenas um ponto de partida para o que vem depois. A passagem da vida à literatura talvez seja um dos enigmas da arte da ficção, e o desejo de tatear ou tentar entender esse enigma, uma das razões mais fortes para escrever um romance (HATOUM, 2001, 2)

O espaço da memória é, pois, recriado lacunarmente, através da mediação de vozes fragmentadas, imprecisas e conscientes da impossibilidade de recuperação do vivido. Os procedimentos ficcionais de composição adotados pelo escritor não dão hegemonia a qualquer voz, fazendo conviver no espaço narrativo memórias de narradores com suas vozes próprias, muitas vezes em desarmonia. Em tal espaço ficcional, a memória se

constrói enquanto releitura e “invenção”, ao invés de nos conduzir ao pretensamente autêntico espaço da origem. “Acho que a memória é viva quando ela trai, quando cria um espaço de hesitação, de oscilação, de dúvida,” nos diz o escritor em entrevista (HATOUM. In: GONÇALVES FILHO, 2000, 13). Num tempo como o nosso, “doente da memória”, como diz Huyssen, paradoxalmente um discurso da memória explode como um sintoma de fim de milênio, com suas inevitáveis visões enfáticas de futuro:

Enquanto vamos nos aproximando do fim do século XX, e com ele do fim do milênio, nosso olhar se volta para trás com mais frequência, numa tentativa de armazenar dados e de nos situarmos no curso do tempo. Simultaneamente, porém, há um profundo sentimento de crise, frequentemente articulado à crítica de que nossa cultura está terminalmente doente de amnésia. (HUYSSSEN, 1997, 12)

A literatura contemporânea, talvez como uma resposta a esta crise amnésica, erige-se, em muitas de suas realizações, como este espaço de resistência individual e coletiva.

Para “restar” o alcance de sua ficção, o escritor indagou à tia, que lia horas seguidas enquanto dava ponto aos doces, sobre a fidelidade de sua narrativa aos fatos que vivenciou na família. É tudo mentira, lhe diz a doceira, estas histórias foram contadas fora de ordem.

Mas a opinião dela foi muito valiosa, nos diz o escritor em depoimento, pois se o arquivo vivo da família não se reconhecia na ficção, se ela não relacionava os homens e mulheres do nosso clã com as personagens do texto, era um sinal de que o romance havia ultrapassado as fronteiras familiares e talvez os limites estreitos da periferia. Por isso, essas personagens com suas histórias já não pertencem à minha família, ao Amazonas ou ao Oriente. Já não pertencem sequer a mim mesmo e sim aos leitores: à imaginação e ao devaneio de cada leitor. (HATOUM, 1996, s/p)

Seria a escrita da memória, recuperando a sexta proposta elaborada por Piglia, o espaço de enunciação da experiência, mas sempre mediada por uma “outra voz”, construção textual ambigualmente própria e alheia, pessoal e comunitária.

O narrador de *Dois irmãos*, semelhantemente aos versos de Auden que abrem o primeiro livro, tenta reatar os fios frouxos e partidos da vida, lançando mão da imagem truncada de uma praia de rio: “Omissões, lacunas, esquecimento. O desejo de esquecer. Mas eu me lembro, sempre tive

sede de lembranças, de um passado desconhecido, jogado sei lá em que praia de rio” (HATOUM, 2000, 91).

Este segundo romance é precedido por versos de Drummond, tirados a *Boitempo*: “A casa foi vendida com todas as lembranças/ todos os pesadelos/todos os pecados cometidos ou em vias de cometer / a casa foi vendida com seu bater de portas/ com seu vento encanado sua vista do mundo/seus imponderáveis...”

A casa, com esta conotação, na verdade uma temática recorrente na poesia drummondiana, avulta também em importância na ficção do escritor amazonense, mesclando-se à figura materna, um dos símbolos mais fortes do feminino, imageticamente restaurando nosso canto no mundo, significando refúgio e proteção no seio materno (CF. CHEVALIER, J. et GEERBRANT, 1991, 197). Nesta segunda epígrafe, então, evidencia-se a relação tensa que se estabelece entre o eu lírico e sua casa, metáfora da opressão do passado, do inconsciente. A família, sua tradição o mais das vezes pesada e que mesmo à nossa revelia carregamos pela vida, tão bem expressa por Drummond, também ocupa posição central na ficção do escritor amazonense, confessadamente dando as chaves da gênese de seu texto, ancorado na tradição oral milenar dos narradores das *Mil e uma noites*.

Eu parto da família. O núcleo familiar é importante porque faz parte de uma história local. (...) a literatura fala do particular. A literatura sobre generalidades não aprofunda muita coisa. Então, minha vivência na família árabe-amazônica de Dois irmãos foi importantíssima. Não só a minha família, mas a dos vizinhos, dos caboclos, dos empregados, dos pescadores. Eu saía muito para pescar em Manaus com meu avô, que era um grande contador de histórias. Então, meu primeiro livro foi “ouvido” (HATOUM. In: GONÇALVES FILHO, 2000, 13) .

Para Gaston Bachelard, a casa é “o nosso primeiro universo”, o ser interior, suas partes, os diversos estados da alma não importando os detalhes de riqueza ou de pobreza. Na percepção do filósofo, os cantos da casa, o sótão, o porão, as escadas que ligam os pavimentos, simbolizam diferentes estados do homem. Por isso, segundo ele, a casa natal está fisicamente inscrita em nós e é a ela que retornamos quando sonhamos ou quando nos empenhamos em redefinir o nosso eixo interior.

O passado, presente e futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que freqüentemente intervêm, às vezes se opondo, às vezes estimulando-se um ao outro. A casa, na vida do homem, afasta

contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser "atirado ao mundo" (...) o homem é colocado no berço da casa. E sempre, em nossos devaneios, a casa é um grande berço. (BACHELARD, 1974, 358)

Mas, como registra o estudioso francês, às noções de proteção, estabilidade e sossego ligadas à casa associam-se também os seus opostos, transformando-a num símbolo contraditório. Recuperada imageticamente em sonhos e lembranças, ficcionalmente reescrita pelas memórias, é a casa que abriga os nossos devaneios, nossos sonhos mas também o inconsciente, nossos medos e contradições.

Relato de um certo oriente constrói-se em torno da matriarca Emilie. A morte da personagem, fonte da vida, revela o avesso das coisas e dos seres e transforma em ruínas a casa, como ruína o são todas as casas que se almeja inutilmente reconstruir com as lembranças que vêm da infância, como o lugar de onde sempre deslocado e que sempre tentamos recuperar. Como ocorre em *Dois irmãos* com a matriarca Zana, também em *Relato de um certo Oriente*, Emilie e a casa espelham-se mutuamente. Ambas as personagens fundem-se aos sentidos mais comuns assumidos pela casa da infância: o feminino, o refúgio e proteção do seio materno, mas também os seus opostos. A ruína das duas personagens espelha-se na ruína de suas casas, mútuo-alimentando-se, confundindo-se no mesmo corpo, no mesmo centro, fixadas como em fotografia:

A casa tem significação especial a definir inclusive o próprio relato: a impossibilidade de recuperar a moradia da infância - excessiva, rebuscada, pesada nas suas tradições - metonimicamente diz da impossibilidade de reconstrução do eu narrador na escritura de memórias sendo, paradoxalmente, o motor principal da narrativa. A morte da protagonista tem sua correlação nesta casa em ruínas. (CURY, 2000, 174)

Em *Dois irmãos*, ao enredo, mesclam-se os fios das lembranças de Domingas, mãe do narrador e empregada, meio escrava. O narrador, marginalizado na família e no âmbito social, persegue sua origem, a identidade do pai, oscilando entre os dois irmãos gêmeos, "os verdadeiros filhos da casa". Como um Moisés em palácio alheio, indaga-se sobre a origem, sabendo-a de antemão pluralizada, flutuante.

Eu não sabia nada de mim, como vim ao mundo, de onde tinha vindo. A origem: as origens. Meu passado, de alguma forma palpitando na vida dos meus antepassados, nada disso eu sabia. Minha infância, sem nenhum sinal da origem. É como esquecer uma criança dentro de um barco num rio deserto, até que uma das margens a acolhe. (HATOUM, 2000. 73)

O romance retoma os temas clássicos dos gêmeos e da disputa entre irmãos tão trabalhados pela literatura de todas as épocas e que, de resto, tem raízes em mitologias muito antigas, na narrativa bíblica de Caim e Abel, de Esaú e Jacó e em tantas outras. Inscreve-se o romance na tradição literária que atribui ao duplo um peso mítico: o lado sombrio de si mesmo, o Outro desconhecido do Eu, que se transformou na metáfora mais produtiva a definir a fragmentação da modernidade.

Todas as culturas e mitologias testemunham um interesse particular pelo fenômeno dos gêmeos. Quaisquer que sejam as formas pelas quais são eles imaginados: perfeitamente simétricos; ou bem um escuro e o outro luminoso (...) exprimem, ao mesmo tempo, uma intervenção do Além e a dualidade de todo ser ou o dualismo de suas tendências, espirituais e materiais, diurnas e noturnas. (CHEVALIER, J. et GEERBRANT, 1991, 465)

Assim também os filhos de Rebeca, personagem bíblica, mãe dos gêmeos Esaú e Jacó. Na Bíblia, a luta dos gêmeos, ainda dentro do ventre materno, aparece oculta, como que demandando uma interpretação. A exegese bíblica aponta para uma corrida, isto é, quando Rebeca estava passando pelas portas das casas de estudo da Torá, Jacó corria e debatia-se para sair, e quando passava pelas portas de cultos idólatras, Esaú debatia-se para sair. Outra explicação é a que lutavam entre si, pela herança de dois mundos, confirmada pela consulta de Rebeca ao Beth-Midrash (casa de estudos) que assinalou que duas nações lutavam em seu ventre, separados os gêmeos um para a maldade outro para a perfeição e de que não serão iguais em grandeza, quando um se elevar, o outro cairá. (Cf. RASHI, 1993, 115). Duas nações, isto é, os pais de dois povos, os Israelitas e os Edomitas (Cf. BÍBLIA SAGRADA, 43).

O conflito irreconciliável entre gêmeos, retomado em *Dois irmãos*, insere, pois, o romance numa longa tradição literária e mítica. Basta lembrarmos da história da fundação de Roma e dos gêmeos Rômulo e Remo, ou de Castor e Pólux; ou do clássico *O homem da máscara de ferro*, novela romântica de Alexandre Dumas. Ou ainda, da disputa de vida inteira pe-

los mesmos objetos de amor - um brinquedo, uma mesma mulher, posições políticas - tema por exemplo, de *Esau e Jacó*, de Machado de Assis, em que os gêmeos Pedro e Paulo brigam *ab ovo*, como nos relata o narrador.

Assim como os filhos de Isaac, os gêmeos do romance de Hatoum disputam as atenções e o amor das mulheres da família.

Tal conflito é sugerido pelos nomes. Um dos gêmeos, Omar, *um pouco mais escuro e cabeludo que o outro* (HATOUM, 2000, 67), representando uma clara alusão a Esau (o Esau bíblico nasceu peludo e vermelho, como sinal de que seria um derramador de sangue), alusão que se acentua, pelo avesso, em uma das cenas em que o personagem recusa o prato à base de lentilhas que lhe é oferecido. Lembre-se que, no episódio bíblico, Esau troca com Jacó o direito à progenitura por um prato dos mesmos grãos. A origem etimológica de Omar - anagrama de amor, remissão às inúmeras conquistas amorosas do personagem - remete a eloqüente (GUÉRIOS, 1981, 191), que se conforma com o caráter extrovertido e falante do personagem do romance. Omar também estabelece ligação com o personagem bíblico Esau no que diz respeito às conquistas amorosas, às mulheres com as quais se liga e que desgostam profundamente a família, sobretudo à mãe.

Esau casou-se com duas mulheres cananêias, que eram idólatras e que, por seu modo de proceder, tinham desgostado Isac e Rebeca. Ofendeu a Deus, tornando-se indigno das bênçãos e promessas messiânicas. (BÍBLIA SAGRADA, 45)

Yaqub é da mesma origem etimológica que Jacó, nome do gêmeo bíblico que acaba abençoado pelo pai através de um estratagema montado contra o irmão Esau. No romance, no entanto, Omar é o preferido da mãe, enquanto na narrativa bíblica este privilégio cabe a Jacó, criando, como num espelho, uma imagem invertida. Este tem o nome do hebraico Ia'aqob (do verbo 'aqah, "aquele que segura o calcanhar") e foi este o nome dado ao filho de Isaac porque "sustinha com a mão o calcanhar de seu irmão" (Gênesis, In: Bíblia Sagrada, 1995, 43), sendo também o astucioso.

Como seu homônimo bíblico, também Yaqub é instado pelo pai a afastar-se da família, para evitar o atrito com o irmão. Também ele, como o Jacó bíblico, parte para a casa dos tios, só que no Líbano. Como Halim de *Relato de um certo oriente*, também ele se distancia da esfera de influência sufocante da mãe. No entanto, a disputa entre os gêmeos de *Dois irmãos* também é pano de fundo, digamos assim, para a voz do narrador que,

finalmente, constrói a narrativa e que no seu relato “de memória” não adquire feição maniqueísta a delinear claramente qual dos gêmeos representa o bem ou o mal. Na verdade, se lembrarmos da reconciliação que finalmente acaba por acontecer entre Esaú e Jacó, nem o texto bíblico é passível de tal leitura.

Além do intertexto claro com o livro bíblico, o romance narra, nas entrelinhas, histórias brasileiras cruzadas com tragédias familiares, representando os gêmeos alegorias de outras divisões, como as que separam patroa e empregada, marido e mulher, o espaço político do país sob a Revolução militar de 1964, “nativos” e imigrantes, pobres e ricos e, sobretudo, a cidade de Manaus dividida entre seu tempo de fausto passado e a ruína do tempo presente. (...) “olhava com assombro e tristeza a cidade que se mutilava e crescia ao mesmo tempo, afastada do porto e do rio, irreconciliável com o seu passado” (HATOUM, 2000, 264). A irreconciliabilidade do espaço urbano com seu passado espelha a do próprio narrador, de origem bastarda, sem a certeza de quem era o pai, ocupando o quarto dos fundos, escrevendo um projeto falho de memórias condenadas à ruína. A separação entre os dois irmãos, alegoricamente, de forma bastante sutil, ainda retrabalha questões políticas, apontando para o nacional como espaço de contradições sociais igualmente irreconciliáveis e de toda ordem. Neste espaço de tantas divisões, restam o relato - sobras, fragmentos - e, contraditoriamente, “o quartinho de empregada”, único cômodo a permanecer em pé, ainda que precariamente, depois da destruição da casa. “Mas as palavras parecem esperar a morte e o esquecimento; permanecem soterradas, petrificadas, em estado latente, para depois, em lenta combustão, acenderem em nós o desejo de contar passagens que o tempo dissipou.” (HATOUM, 2000, 244). Ressoam, nas palavras do narrador sobre o seu próprio fazer, sobre o espaço de onde nasce sua escrita/memória, mais uma vez, a voz de Drummond: “Penetra surdamente no reino das palavras./Lá estão os poemas que esperam ser escritos./Estão paralisados, mas não há desespero (...)” (ANDRADE, 1979, 160)

As duas narrativas revelam uma geografia variada em que as famílias de imigrantes contracenam com o mundo amazônico. As fronteiras são líquidas, águas que também se mesclam na busca identitária da narradora de *Relato de um certo oriente* e do narrador de *Dois irmãos* no emaranhado de vozes constituintes deste mundo híbrido.

As personagens femininas agenciam nas duas narrativas, com suas vozes fundadoras, visões que colocam em diálogo contraditório a multiplicidade de espaços construídos nos romances: Oriente/Ocidente, casa/floresta, fala/silêncio. Delas, fundamentalmente, dependem os fios das narrativas de Milton Hatoum.

Apresentam-se as personagens em pares que se opõem e que conferem à ficção de Hatoum uma tensão permanente, com figuras femininas extremamente fortes: mulheres imigrantes, proprietárias, dominadoras e sensuais que formam pares de oposição com personagens exploradas socialmente, caboclas da região do Amazonas, pobres e silenciadas. Através dessas vozes “à revelia”, brechas de enunciação criadas por contradição, a contrapelo das divisões sociais, gotejam, destilam-se as vozes do espaço amazônico, silenciadas pela dominação.

A cabocla Domingas é personagem importante do drama que se desenrola em “Dois irmãos. A minha história também depende dela, Domingas” (HATOUM, 2000, 25), nos revela o narrador. Mas é Zana, libanesa e dona da casa, que estimula o ato de narrar.

Memorizava as cenas, depois contava tudo para Zana, que se deliciava, os olhos saltando de tanta curiosidade: “Conta logo, menino, mas devagar... sem pressa”. Eu me esmerava nos detalhes, inventava, fazia uma pausa, absorto, como se me esforçasse para lembrar, até dar o estalo (...) (HATOUM, 2000, 86)

Zana etimologicamente se liga a berço. E é ela a força da casa que, como ocorrera com a moradia no primeiro romance, também se arruína, gradativa e homologamente à ruína física da personagem.

Também da matriarca de *Relato de um certo oriente* depende, por assim dizer, a narrativa. A voz Emilie, brota da memória dos figos, frutas que reconstituem, no espaço dos trópicos, a memória dos sabores e cheiros da cidade natal, no Oriente. Aos lábios, a memória de sabores evoca o novelo de histórias, “O aroma dos figos era a ponta de um novelo de histórias narradas por minha mãe” (HATOUM, 1989, 90)

Em *Dois irmãos* as referências alusivas a um quadro de relações incestuosas dos gêmeos com a irmã, faz avultar em importância a relação freudiana com a própria figura materna que disputa claramente o amor dos filhos com suas mulheres.

Mas, a estas mães dominadoras, proprietárias soberanas, contrapõem-se as figuras das empregadas domésticas, “crias da casa”, que servem vidas inteiras em troca de alimento.

Como tantas outras agregadas, tão típica do contexto social brasileiro, Domingas vive uma vida de servidão, entre a fronteira mal definida da sujeição e do afeto:

Domingas serviu; e só não serviu mais porque a vi morrer, quase tão mirrada como no dia em que chegou a casa, e quem sabe, ao mundo. (HATOUM, 2000, 65)

(...) Domingas, a cunhatã mirrada, meio escrava, meio ama, “louca para ser livre”, como ela mesma me disse certa vez, cansada, derrotada, entregue ao feitiço da família, não muito diferente das outras empregadas da vizinhança, alfabetizadas, educadas pelas religiosas das missões, mas todas vivendo nos fundos da casa, muito perto da cerca ou do muro, onde dormiam com seus sonhos de liberdade (HATOUM, 2000, 67)

À patroa irmana-se somente na oração, com uma voz emprestada ao catolicismo imposto pelas irmãs de caridade que a acolheram na sua orfanidade, em troca de suas próprias crenças e de sua alegria de cunhatã. Grita através do seu silêncio, ou melhor, seu silêncio grita, afronta na obscuridade do quartinho do fundo, na vontade sempre frustrada de ir-se embora, no ir ficando, no recolher-se com o filho sem pai. Domingas é disposta simetricamente à figura de Anastácia, de *Relato de um certo oriente*, ambas agregadas, ocupando posições ambíguas de crias da casa mas que, à revelia da vozes dominantes de Zana e Emilie, também se fazem ouvir. Como já mostrei em outro ensaio (Cf. CURY, 2000), é através de Anastácia que o ficcional se abre para a escuta de “outra voz”, da nativa amazonense, insinuando-se na sua enunciação o espaço da floresta e de seu imaginário. Não se trata, no entanto, de reproduzir-lhe diretamente a fala, mas de mediá-la, pela distância e pelo deslocamento na voz de um dos narradores:

Anastácia falava horas a fio, sempre gesticulando, tentando imitar com os dedos, com as mãos, com o corpo, o movimento de um animal, o bote de um felino, a forma de um peixe no ar a procura de alimentos, o vôo melindroso de uma ave. hoje, ao pensar naquele turbilhão de palavras que povoavam tardes inteiras, (...) e aquela voz trazia para dentro do sobrado, para dentro de mim e de Emilie, visões de um mundo misterioso: não exatamente o da floresta, mas o do imaginário de uma mulher que falava para se poupar, que in-

ventava para tentar escapar ao esforço físico, como se a fala permitisse a suspensão momentânea do martírio. (HATOUM, 1989, 91-92)

O espaço da floresta não é, portanto, "descrito" como aquele que caracterizaria o nacional, mas é valorizado enquanto possibilidade de fazer ouvir essa outra voz, de afirmar as virtualidades do narrar e de denunciar a exploração de que é vítima a empregada. Como a de Domingas, a fala de Anastácia também é tecida pelo silêncio que faz aflorar na narrativa *termos ancestrais, remotíssimos, pertencentes a lugares esquecidos à margem de um rio, "truques da língua portuguesa*, insinuando realidades e constringendo os interlocutores não iniciados. *Como se para revelar algo fosse necessário silenciar* (HATOUM, 1989, 92).

É Emilie quem ensina o árabe ao filho eleito, aquele que lhe está mais próximo e que mais intensamente lhe memora a origem, a terra natal. Para o aprendizado, escolhe, nomeia as partes da casa. A fala sobre a morte de outra matriarca, a bisavó, é que inaugura o ensino da língua oriental. O relato insinua-se no sonho do bisneto-aprendiz, contaminando-o mesmo em vigília, criando outro espaço de distanciamento onde adentram a voz paterna, as miragens do deserto, o vôo do pássaro e os desenhos da caligrafia árabe.

No dia seguinte, a história e o sonho pulsavam no meu pensamento como as águas de dois rios tempestuosos que se misturam para originar um terceiro. Eu me deixava arrastar por essa torrente indômita, pensando também no desenho da caligrafia que lembrava as marcas das asas de um pássaro que rola num espelho de arcia, na voz austera do meu pai, mais lúdica do que lúgubre, voz polida e plácida que tentei imitar assim que aprendi o alfabeto e antes mesmo de pronunciar uma única palavra na língua que, embora familiar, soava como a estrangeira das línguas estrangeiras. (HATOUM, 1986, 50)

É deste entrelugar que o afeto materno fala ao filho numa terceira língua: nem o árabe, língua da mãe imigrante; tampouco o português, posse do filho nascido no Brasil.

The images land in disorder. They reach me from afar and speak to me in my mother tongue, an Arabic dialect riddled with symbols. This language which one speaks but does not write is the warm fabric of my memory. It shelters and nourishes me. (JELLOUN, 1987, 158 apud. MIN-HA, 1998, 9)

Uma terceira língua, estranhamente familiar, que “coloca em suspeição/suspensão a possibilidade de dizer-se seja em que língua for, já que a identidade não tem morada, paradoxalmente sendo a casa do ser” (CURY, 2000). Ao mesmo tempo, é ela fonte de vida que abriga e alimenta.

For memory and language are places both of sameness and otherness, dwelling and travelling . Here, Language is the site of return, the warm fabric of a memory, and the insisting call from afar, back home. (MINH-HA, In: ROBERTSON et al., 1998, 10)

A língua vazada pelo afeto materno - linguagem de mama - cria-se com inquietante estranheza a fala do imigrante: voz simultaneamente daqui e de lá, que nesta brecha encontra seu lugar de excêntrica enunciação. “Like language, mother (with small me) retains her secrets and it is through her son that she travels and continues to live on - albeit in fragments.” (MINH-HA, In: ROBERTSON et al., 1998, 21)

Yaqub, quando volta do Líbano, tem de re-aprender os nomes do “espaço nacional”. “Mas ele foi aprendendo, soletrando, cantando as palavras, até que os sons dos nossos peixes e frutas, todo esse tupi esquecido não embolava mais na sua boca” (HATOUM, 2000, 31). Também aqui é à mãe que cabem os comentários sobre a “perda do filho” através da “perda da língua”, paralelo que se erige no romance na demarcação de outros “afastamentos” definitivos: espacial (o filho vai para o sul do país), afetivo, independência financeira, etc.. Veja-se que, na configuração espelhada que em grande parte estrutura o romance e que aqui se dá em contraponto ao romance anterior de Hatoum, trata-se de “desaprender” o árabe para reapropriar-se, não do português, mas do tupi, da linguagem da natureza amazônica.

Nael, o narrador que permanece com a origem desconhecida, inominado quase até o final de *Dois irmãos* e os narradores diversos e alternados de *Relato de um certo oriente*, simultaneamente envolvidos e distanciados, deslocados enquanto mediadores de falas próprias e alheias, criam este lugar de margem propício à enunciação contemporânea de que nos fala Ricardo Piglia. Todas estas linguagens, partes de dicções fragmentárias que vão se associando em configurações diferentes, trazem à cena dos romances uma “multifonia” nunca apreensível na sua completude.

Sobretudo através de suas personagens femininas, de suas dicções tão próprias e fundadoras, Milton Hatoum compõe em seus textos um canto, tocata e fuga de mil relatos e de outros tantos orientes.

NOTA

¹ O texto divulga parte da pesquisa Imigrantes na Literatura Contemporânea

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ANDRADE, Carlos Drummond de Andrade. *Carlos Drummond de Andrade: poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.
- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril, 1974.
- BÍBLIA SAGRADA. Trad. da Vulgata e anotada por Pe. Matos Soares. 9 ed. São Paulo: Paulinas, 1955.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- CHEVALIER, J. et GEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. De orientes e relatos. In: SANTOS, Luis Alberto Brandão e PEREIRA, Maria Antonieta. (orgs.) *Trocas culturais na América Latina*. Belo Horizonte: PósLit/FALE-UFMG; Nelam/FALE-UFMG, 2000.
- GONÇALVES FILHO, Antonio. O evangelho de Hatoum. In: *Valor*. Fim de semana. 28, 29 e 30 de 2000.
- GUÉRIOS, Rosário Farâni Mansur. *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*. 3 ed. São Paulo: Ave Maria, 1981.
- HATOUM, Milton. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- . *Literatura e memória: notas sobre Relato de um certo oriente*. São Paulo: PUC-SP, 1996.
- . *Relato de um certo oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- . *Por que escrevo*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, maio de 2001.
- HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo*. Trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- LAPOUGE, Gilles. Os arquivos vazios da humanidade. *O Estado de São Paulo*. 17/03/96.
- MINH-HA, Trinh T. Other than myself/my other self. In: ROBERTSON, George et al. (editors). *Travellers' tales: narratives of home and displacement*. Londres: Routledge, 1998.
- PIGLIA, Ricardo. Uma propuesta para el nuevo milênio. In: *Margens/Margenes: Caderno de Cultura*. n. 2, outubro. Belo Horizonte/Mar del Plata/Buenos Aires. 2001.
- RASHI. BÍBLIA/ com comentários de Rashi. Texto em hebraico, com comentários em português. São Paulo: I.U. Trejger. 1993.
- WALTY, Ivete e CURY, Maria Zilda. *Textos sobre textos: um estudo da metalinguagem*. Belo Horizonte: Dimensão, 1999.
- FONSECA, Maria Nazareth e CURY, Maria Zilda. *Palavra e imagem: leituras cruzadas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

Cabeças compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins

Ermelinda Ferreira
PUC-Rio

Time is a Man, Space is a Woman.
William Blake

Para muitos estudiosos, a literatura é tradicionalmente ligada ao verbo, ao tempo, à ação: ao *masculino*; enquanto a pintura é ligada ao silêncio, ao espaço, à passividade: ao *feminino*. Um texto pode ser dito *feminino* quando é produzido por uma mulher ou quando tematiza a mulher, seja no corpo da história, seja na forma da escritura. Osman Lins é um dos melhores exemplos em língua portuguesa de um escritor do sexo masculino capaz de criar com sutileza textos *femininos*, que não apenas captam a alma da mulher em complexos enredos repletos de personagens femininas, mas também transferem essa alma para a superfície da palavra com a qual esses enredos se constroem. Por isso, não é só no campo da personagem que esse autor reflete o *feminino*. É sobretudo na elaboração da linguagem: para ele, o aspecto mais importante de um texto ficcional.

A linguagem osmaniana é, portanto, profundamente *feminina*: plástica, decorativa, ornamental, silenciosa. O silêncio na obra de Osman Lins,

principalmente na segunda fase de sua produção, é importante porque parece buscar, ao longo de textos quase sempre e paradoxalmente prolixos, a eloquência muda da imagem. Por isso, suas narrativas dessa fase tendem a se construir em torno de motivos visuais: pinturas, vitrais, tapeçarias.

Osman Lins, no entanto, vai mais longe na busca de motivos *femininos*. As próprias obras de arte que escolhe como modelos prendem-se a períodos anteriores ao Renascimento, como o estilo medieval ou Gótico; ou imediatamente posteriores, como o estilo Barroco. Percebe-se nessa escolha um deliberado questionamento da estética renascentista e de seus principais elementos: a perspectiva, o cálculo, a precisão; a razão cartesiana, enfim, produto de uma mentalidade que se poderia dizer *masculina*.

Assim, nos deparamos em seus livros com descrições de figuras grotescas que lembram as dos quadros de Hieronymus Bosch, pintor holandês do século XV, autor de uma famosa alegoria do paraíso: *O Jardim das Delícias*. Também é curioso observar como a própria página escrita de seus livros muitas vezes se elabora como uma surpreendente recriação do estilo dos manuscritos medievais, onde o conteúdo sacro do texto era ornamentado de maneira exuberante pelas iluminuras e pelas ilustrações das margens, frequentemente profanas, cômicas e carnavalizadoras da palavra emoldurada.

Sobretudo em *Nove, Novena*, as narrativas de Osman Lins são construídas segundo esse princípio: parágrafos sérios e coerentes são envolvidos por parágrafos francamente estilizados, de linguagem rebuscada, sintaxe distorcida, jogos de palavras, num atentado à ordem da história, quase sempre elaborado através de recursos estilísticos que produzem efeitos de forte apelo visual. Embora o autor não utilize desenhos nem ilustrações, seus parágrafos ornamentais atuam como as imagens às margens dos manuscritos porque, como elas, não parecem ter um propósito meramente decorativo, mas propõem-se como um espaço de liberdade criativa e de autoconsciência crítica posto intencionalmente à margem do discurso oficial. Além disso, em *Nove, Novena*, o texto mais importante, dedicado à avó do autor, Joana Carolina, constrói-se como um retábulo, modalidade cara ao período medieval, por ser uma obra de arte específica dos altares das igrejas cristãs.

Em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, se o modelo composicional não é diretamente plástico, é, no entanto, francamente medieval e feminino, uma vez que a protagonista do romance fictício escrito por Julia Marquês

Enone e analisado por um professor de literatura homenageia nada mais nada menos que uma das primeiras vozes femininas da literatura francesa do século XII: *Maria de França*. Autora dos *Lais* (gênero de poemas narrativos curtos, para serem cantados ao som de harpa) e das *Fábulas*, Maria de França era uma mulher culta, falava línguas, conhecia o latim e lera os clássicos. Inseria-se num universo feminino povoado de nomes brilhantes, mulheres que através do seu poder e inteligência imprimiram novos rumos à cultura da Europa. Uma das razões do seu sucesso era a diferença que sua poesia apresentava em relação à dos homens. Com estilo mais solto, usando menos metáforas e jogos verbais, iam direto ao assunto, eram práticas e sensuais. Se, no aspecto cultural, o contraponto com a Maria de França de Osman Lins atinja as raias da ironia, talvez a evocação dessa autora de cantares cortesês e de fantásticas histórias de amor encontre um paralelo na eterna busca do autor pelo amor ideal e impossível, reproduzida nesse romance na relação apaixonada do ensaísta com a lembrança da escritora morta.

Quanto ao Barroco, é flagrante a influência desse estilo de época na composição de *Avalovara*, romance construído em torno de uma tapeçaria. Embora não tenha sido identificada pelo autor, encontramos indícios de que ele teria se inspirado nos painéis do século XV que ficaram conhecidos como *La Dame à la licorne*, expostos no Museu de Cluny, em Paris. Diz-se que, no seu conjunto, representam uma alegoria dos cinco sentidos, sendo sugestiva a existência de um sexto painel, correspondente ao misterioso "sexto sentido", popularmente conhecido como um atributo feminino, místico ou sobre-humano.¹

Além disso, é nesse romance que a composição da personagem feminina realiza-se plenamente, de acordo com a proposta de Osman Lins, exposta teoricamente na sua tese de doutorado *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*, defendida no mesmo ano da publicação de *Avalovara* (1975). Nesse romance, os seres que são investidos das funções próprias de personagem apresentam peculiaridades morfológicas tais que fogem completamente à aparência comum da personagem, mesmo aquela advinda do universo do fantástico e do maravilhoso. Vamos encontrar semelhanças e paralelos possíveis apenas no âmbito das artes plásticas, muito particularmente numa certa tradição de retratos grotescos que teria sido instaurada no século XVI pelo pintor italiano Giuseppe Arcimboldo. Fazendo escola ao longo do

tempo, esse estilo teria ressurgido na modernidade, voltando a influenciar os pintores do Surrealismo.

Em meio à infinidade de personagens estranhos que aparecem no romance *Avalovara* - andróginos e hermafroditas, seres humanos mutilados ou disformes, fantasmas, anjos e demônios, seres mitológicos e fantásticos como o unicórnio - chama a atenção certas figuras despojadas de um referencial semântico ou alegórico mais preciso, que pairam sobre a narrativa aparentemente sem estabelecer outro vínculo significante exterior a ela, cuja composição parecem duplicar ao infinito.

Uma dessas figuras é o pássaro "Avalovara", espécie de metáfora do romance, definido como "um ser composto, feito de pássaros miúdos como abelhas. Pássaro e nuvem de pássaros", descrição que se aproxima da técnica de composição de um quadro de Arcimboldo, intitulado *Ar*, uma alegoria cólica construída a partir da montagem de uma cabeça com desenhos de pássaros variados. Não exatamente ligada à história, essa criatura aparece e desaparece das cenas, sobrevoando os capítulos e aludindo ao tipo de composição das três figuras femininas principais que, neste romance, sintetizam a concepção da personagem como espaço, do espaço como personagem: Roos, Cecília e ?.

Nas figuras dessas mulheres, Osman Lins esboça a sua *teoria da animização do espaço*, que não consiste, como se poderia pensar, no processo comum às fábulas e narrativas fantásticas, em que se dá vida aos objetos, conferindo-lhes características humanas como voz e capacidade de percepção. A teoria de Lins, ao contrário, consiste numa técnica peculiar de construção da personagem a partir de um aglomerado de objetos heterogêneos, que migram do espaço diegético ou discursivo para dentro dos seus corpos, constituindo-os.

À semelhança do pássaro, portanto, essas mulheres, como os espaços, são receptáculos de elementos diversos, seres em contínuo processo de mutação, modelados de maneira extremamente irregular e interrompida. Através delas é que o espaço se *anima*, torna-se simultaneamente vivo e humano, e não apenas o cenário estático destinado ao movimento das personagens. Nelas, a frase de William Blake "*Time is a Man, Space is a Woman*" torna-se absolutamente literal, com uma pequena variação: é que o espaço perde a imobilidade característica dos interiores e das naturezas-mortas, tradicionalmente considerados "temas femininos", e passa a incorporar, ainda que de uma maneira diferente, o tempo, a ação e a história, ou seja, os

temas tradicionalmente considerados “masculinos” na literatura e na pintura.

Desde as narrativas de *Nove, Novena*, o processo de estruturação das personagens osmanianas começa a negar a técnica da mímese, que confere uma verossimilhança à figura humana literariamente traçada. Seu objetivo parece mais o de produzir um efeito plástico, de formas, linhas e cores sem significado, cujo estranhamento remete o leitor menos para a imagem abstrata de uma pessoa do que para a realidade física da palavra impressa no texto: seu traçado, sua forma, seu desenho. A personagem Z.I., de “Perdidos e Achados”, por exemplo, é simultaneamente uma imagem de mulher e uma composição ornitológica. A surpresa que essa construção produz no leitor não só desmembra a idéia da “mulher” como faz retornar sua atenção para as palavras que, na página, constituem esse estranho ser.

Utilizando esse princípio, Lins construirá personagens reunindo elementos insólitos que se agrupam, mantendo atomisticamente suas identidades. A intenção do autor é bastante clara: não se trata de estabelecer meras comparações entre a figura humana e outros materiais: “Que há de novo em comparar uma personagem a bichos repulsivos? O novo é “amalgamar” uma porção de pequenos animais e, com eles, construir uma mulher, objeto ilusório de uma paixão real”.²

O espaço na narrativa osmaniana não pode ser, portanto, compreendido como mero cenário, ou pano de fundo estático para a ação, nem como um universo de seres inanimados e opacos. Em sua tese de doutorado, Osman Lins afirmava que o espaço no romance:

tem sido - ou assim pode entender-se - tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que inventariado, também pode ser absorvido pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com sua individualidade tendendo para zero.³

Lins enfatiza a expressão “tem sido” porque, como ele mesmo diz, “move constantemente o escritor a necessidade de romper as normas, de contestar o que parece assentado”. E acrescenta: “Não seria, por exemplo, destituída de interesse uma narrativa na qual o espaço se construísse a partir da personagem. Tal narrativa, aliás, já tem seu modelo no Gênesis e em outros mitos cosmogônicos”. A divindade oriental, *Avalokiteçvara*, que dá nome ao romance, é descrita pelo autor como um ser do qual brota o espa-

ço: “de cujos olhos nasceram o sol e a lua; de sua boca os ventos, de seus pés, a terra”.

Um envolvimento semelhante entre personagem e espaço também ocorre na pintura de Arcimboldo, cujos quadros em torno do tema do *Espaço Anamorfótico* ou *Antropomorfo* inspiraram artistas de várias épocas. Nesses quadros, as cabeças humanas são literalmente compostas pelos elementos, formas e silhuetas de pequenas cidades, com acidentes geográficos, casas, ruas, pontes, rios, escadas, vegetação e até mesmo pessoas. Tudo flui e reflui para a imagem da figura humana; a impressão de profundidade, própria do espaço tridimensional, anula-se frente à percepção da superfície da pele do rosto com o qual a imagem da cidade se confunde, transformando, a uma simples mudança no ângulo de visão, as formas espaciais em perfis, sombreados, rugas, rubores, enfim, meros acidentes da face.

O espaço antropomorfo também foi muito explorado pela pintura surrealista, como se pode perceber no quadro *Rosto Paranóico*, de Salvador Dalí, feito a partir de um selo postal onde se estampava a imagem de um grupo de negros sentados diante de uma cabana africana semi-esférica. A pintura de Dalí explora o caráter alucinatório proporcionado pela imagem que, vista após uma rotação de noventa graus, se reconstrói com surpreendente verossimilhança na forma de uma cabeça dilatada de aspecto cubista. É importante ressaltar que, nestes exemplos, os dois termos da analogia homem-espaço são mantidos, de forma que o quadro é simultaneamente espaço físico e um personagem.

O mesmo acontece na escritura de Lins, onde as três personagens femininas são, na verdade, espaços anamorfóticos semelhantes aqueles criados por Arcimboldo e Dalí, nos quais a reversibilidade da imagem é uma característica das mais marcantes. Roos, Cecília e ?: mulheres, geografias e alegorias do texto.

Espécie de mapa cartográfico da narrativa, a personagem Roos é construída simultaneamente como mulher e como cidades, contendo na sua forma humana uma complexa geografia, de maneira que o espaço com o qual ela é identificada - a Europa - parece sair de seu corpo, projetando-se para fora. Contrariando a concepção ortodoxa, os limites da personagem também parecem servir de moldura ao espaço, e não apenas o espaço é que tem a função de enquadrar a personagem. Roos assume assim proporções gigantescas, como se seu corpo pudesse ser simultaneamente ampliado para conter um continente, e encolhido para representar o papel de

uma mulher. Roos envolve fachadas, interiores e exteriores amplos, num espaço que se caracteriza por ser desabitado.

Se em Roos elabora-se uma geografia física, em Cecília, Lins compõe uma geografia inteiramente humana. O espaço que se identifica com a região nordeste do Brasil, sobretudo com as cidades de Recife e Olinda, em nada se parece com o cenário mudo e imóvel das cidades-fantasma presentes no corpo de Roos. Em Cecília, o espaço é dinâmico, móvel, constituído por seres vivos, cujas vestes, gestos, profissões contribuem para a definição de uma imagem do espaço urbano recifense e do espaço rural nordestino.

Se observarmos quadros como *Eva e a Maçã*, de Arcimboldo, ou *O Grande Paranóico*, de Salvador Dalí, veremos que a técnica empregada é muito similar, e talvez, nesse caso, também a função. Em ambas as imagens, o espaço ocupado ora pelos corpos das crianças, que compõem o perfil da mulher, ora pelas figuras humanas em atitudes angustiadas, que compõem a face do louco, é imaterial porque metafórico, já que são estes mesmos corpos que delineiam o retrato das pessoas com as quais estabelecem uma relação alegórica.

O mesmo ocorre com os corpos dos nordestinos que delineiam a figura de Cecília, que parecem flutuar num espaço vazio. Em todos esses casos, são as características próprias das partes que conferem a identidade do todo, da silhueta humana que se delineia pelo somatório de todas as criaturas humanas nela impressas. Cecília é, assim, um retrato humano da região que a constitui, aberto porém, como a praça que a ela se incorpora, a todos os demais seres vivos, reais ou imaginários, que para ela convergem.

Já a personagem ? representa em seu corpo o espaço discursivo, é moldada como uma página em branco e constituída por letras e palavras. Seu corpo é o próprio texto; é uma espécie de prosopopéia textual, humanização ou animismo do espaço gráfico, da página impressa na imagem de um corpo e uma voz femininos. Nessa alegoria onde ? é o romance e o romance é feminilizado na figura de ? (não é à-toa que o amante da personagem, Abel, é um escritor), percebe-se que a destruição do espaço ilusionista ou diegético atinge um limite: nem os espaços despovoados do corpo de Roos, nem os corpos perdidos em espaços imateriais do corpo de Cecília, mas um corpo completamente metafórico e auto-referencial, um texto travestido, personificado, englobado pela personagem que o habita.

Um texto que se torna personagem de si mesmo.

Algo semelhante talvez aconteça com o quadro *O Bibliotecário*, de Arcimboldo, onde a figura humana é constituída por um amontoado de livros e de objetos através dos quais infere-se metonimicamente o homem que com eles trabalha. Não se trata, porém, de uma analogia perfeita. É curioso como não há entre as representações de Arcimboldo uma que alegorize o próprio pintor e sua atividade, como há em certas naturezas-mortas de Chardin, que relacionam os instrumentos de trabalho do pintor e do poeta. Composições mais recentes, como a homenagem computadorizada feita a *Gutenberg*, cujo perfil é inteiramente traçado com palavras, também parecem análogas à composição da personagem.

Todo o exotismo da superposição de texto e tela na composição da figura da mulher nos romances osmanianos, para além de oferecer uma novidade estética imprevista e de grande riqueza composicional, também parece destacar uma outra característica: a da voz de um discurso masculino que se esforça por controlar a imagem feminina. Os exemplos multiplicam-se nos enredos: em *Nove, Novena*, vemos como Joana Carolina, perseguida pelas cruéis investidas de um patrão autoritário, praticamente não tem voz. Sua vida inteira é estampada - como as cenas de um retábulo - em doze episódios silenciosos de sofrimento e submissão. ?, anônima figura saída das malhas do bordado de um tapete, divide e disputa a narração do romance com seu amante Abel, que é escritor e, de certa forma, o autor de suas falas. Maria de França é a personagem do livro de uma escritora já falecida, e as vozes de ambas, encaixadas na moldura do ensaio-diário de um professor, chegam ao leitor filtradas, controladas e manipuladas pelo discurso teórico e pelas reflexões existenciais desse homem.

De fato, a representação da mulher no romance osmaniano tem algo de insubordinação e de denúncia. Assim como na pintura ocidental, a literatura - sobretudo o gênero dos romances de amor - parece deixar implícito que, ao ser representada, a mulher tem consciência de estar sendo vista por um espectador. Daí a preocupação com as formas, o vestuário, as atitudes, o comportamento; com a *aparência*, enfim, sempre submetida a um olhar e a um julgamento.

Em seu livro *Modos de Ver*, John Berger comenta sobre esse tipo de percepção na pintura: "Os homens *agem*, as mulheres *aparecem*. Os homens olham para as mulheres. As mulheres vêem-se a serem vistas. Isto determina não só a maioria das relações entre homens e mulheres como

também as relações das mulheres consigo mesmas. O vigilante da mulher dentro de si própria é masculino; a vigiada, feminina. Assim a mulher transforma-se a si mesma em objeto - e muito especialmente um *objeto visual: uma visão*.²⁴

Os primeiros nus da tradição pictórica, que revelam alguns critérios e convenções segundo os quais a mulher foi vista e julgada como *visão*, representavam Adão e Eva no Paraíso, não por acaso o tema central do romance de Lins, o segmento N de sua composição, intitulado *O Paraíso*. Na tradição medieval, esta história era muitas vezes contada com detalhes através de ilustrações que se estendiam cena após cena. No Renascimento, a sequência narrativa desaparece e o momento isolado que se passa a retratar é o da vergonha. O par aparece usando folhas de figueira ou, com as mãos, esboçando um gesto de modéstia. A vergonha, agora, diz respeito não tanto aos personagens, mas ao espectador. Quando a tradição da pintura se laicizou, outros temas ofereceram a oportunidade de pintar nus. Porém, em todos eles, a mulher não aparece nua tal qual é. Ela aparece nua como o espectador a vê.

Berger cita o quadro de Tintoretto, *Susana e os Velhos*, no qual se sugere a identificação dos espectadores com os personagens que, na pintura, observam Susana a banhar-se. A própria Susana volta-se para ver o espectador a olhá-la. Numa outra versão deste tema, Tintoretto coloca Susana em frente a um espelho. Deste modo, a mulher vai juntar-se aos espectadores de si mesma.

O espelho foi muitas vezes utilizado como símbolo da vaidade feminina. Para Berger, a moralização, contudo, era basicamente hipócrita: "Pintava-se uma mulher nua por se gostar de olhar para ela; colocava-se-lhe um espelho na mão e chamava-se ao quadro *Vaidade*, condenando moralmente por este meio a mulher cuja nudez se havia pintado por prazer".

A verdadeira função do espelho era outra: forçar a mulher a tratar a si mesma, em primeiro lugar e essencialmente, como uma *visão*. A representação da mulher na arte (e a literatura, como vimos, não tende a ser diferente) equivalia assim a uma apropriação do olhar masculino sobre o corpo feminino, atitude que é muito bem captada num quadro de tradição arcimboldesca do pintor Magritte: uma cabeça composta, significativamente intitulada *A Violação*, de 1934.

Nele, a representação da figura feminina exclui completamente o rosto, exceto por considerá-lo como a moldura ou o suporte do corpo nu.

A face é suprimida em função do corpo, ou é absorvida por ele. Os olhos desaparecem; são substituídos, de maneira grotesca, pelos seios. Esta mulher não pode *ver-se sendo vista*, simplesmente porque o que Magritte retrata não é uma mulher, mas o olhar masculino sobre ela: o que ele vê, como ele vê, o que ele impõe. A figura do quadro *A Violação* parece devolver ao pintor, aos espectadores, e mesmo a toda a tradição pictórica ocidental de representação da mulher uma imagem especular, que revela toda a violência desta posse.

Diz René Passeron que esta pintura parece sugerir “o maravilhoso amor que temos pela mulher no seu todo, rosto e corpo. O amor é abordado pelo rosto e consumado pelo corpo”. E, no entanto, o título não deixa dúvidas. Não é uma posse consentida e partilhada. Trata-se, francamente, de um estupro. A sobreposição do tronco sobre o rosto (o seio que nos olha, o nariz atrofiado num umbigo, o púbis/boca distorcido numa espécie de careta atormentada), longe de ser a espiritualização do corporal, antes significa a degradação da figura num objeto de desejo sexual: um objeto cego, surdo e mudo.

Assim é que as figuras femininas de Lins, traçadas ao estilo da pintura clássica, são, contudo, despedaçadas por um gesto demolidor, transformadas em mulheres-espaços, mulheres-mosaicos. Tal como Magritte, na pintura, Lins parece desejar para a literatura, através da conservação/negação da representação mimética, um afastamento do vínculo com a realidade que submete a obra de arte a compromissos de ordem não-estética. Não por acaso, os seus personagens masculinos têm um olho de vidro. Um olho cego, que denuncia a falência da visão cartesiana e o questionamento da autoridade que se atribuiu, ao longo dos séculos, às suas descrições.

NOTAS

- ¹ A esse respeito, ver artigo de minha autoria “A Dama e o Unicórnio: Literatura e Imagem na obra de Osman Lins”, publicado no *Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco* (Ano XII, Maio/Junho de 1998).
- ² Osman Lins. *Evangelho na Taba*. São Paulo: Summus, 1979. p. 252.
- ³ Idem. *Lina Barreto e o Espaço Romanesco*. São Paulo: Ática, 1986. p. 72.
- ⁴ John Berger et alii. *Modos de Ver*. Lisboa: Edições 70, 1972. p. 51.

Ungüentos, romãs e laranjeiras: quatro versões brasileiras dos *Cantares*, de Salomão

Sabrina Sedlmayer
UNILESTE-MG

Falar sobre um texto escrito há mais de três mil anos em um encontro de literatura, no início do século XXI, cujo tema é a mulher, pode parecer, de certa forma, um gesto anarcossincrônico. Ainda mais que, para refletirmos sobre o *Cântico dos cânticos*, certos elementos caros a um trabalho de exegese literária, tais como a autoria, a origem, a língua, a tradução, são dados não somente incertos como desconhecidos. Sentimo-nos, assim, alicerçados em um porto por demais seguro, uma vez que esse drama lírico é canônico (pertence à Bíblia), e, ao mesmo tempo, soltos em mar revolto, pois é também laico e erótico.

Trabalharemos então com duas críticas pontuais acerca desses poemas amorosos: a primeira, realizada por Nelson Ascher¹ - a de que há uma relativa ausência de poesia amorosa em nossa tradição luso-brasileira (daí a escassez de recriações sobre os *Cânticos* na nossa modernidade periférica); e a segunda, desenvolvida por Júlia Kristeva² - a que considera esse texto precursor do conceito moderno de sujeito da enunciação (o lugar do feminino é completamente demarcado e diferenciado do masculino).

Em contraposição à primeira consideração, mapearemos um quadro representativo de autores, composto por Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade, que atestam não só a presença de um diálogo forte e fecundo com a história desses poemas escritos em língua semítica, em uma gramática e uma sintaxe completamente diversas da indo-européia, como também a existência de um segundo grupo de autores que, já afastados da cena inaugural do nosso cânone modernista, como, por exemplo, Raduan Nassar e Waly Salomão, recriaram os *Cânticos* diferentemente, já com outras técnicas e com ressonâncias sírias.

O poema de Manuel Bandeira possui o mesmo título dos antigos fragmentos amorosos. A paixão não brinca nem no espaço, nem no tempo. As duas estrofes encenam o diálogo de um homem que bate à porta do quarto de uma mulher, numa noite tardia. A divergência entre o discurso feminino e o masculino é totalmente ligada ao campo semântico, uma vez que o desejo e o seu movimento é compartilhado por ambos: ela espera, ele retorna. Entretanto, se ela aguarda o "hálito", ele oferece o "bafejo". Se ela sente frio, ele oferece "o túrgido dardo". Os dois últimos versos demonstram como o processo metafórico do ato sexual é completamente diferenciado: a comparação realizada pela mulher é quase a mesma da alegoria cristã: "eis que me entras profundamente/ Como um deus em sua morada". Ao que ele retruca: "Como a espada em sua bainha"³.

O ataque ao lirismo namorado, ao comedido e bem comportado vernáculo, também faz parte da recriação de Oswald, "Cântico dos cânticos para voz e violão". A linguagem coloquial, direta e despretensiosa aparece com mais clareza na fala masculina do que na feminina. E os discursos apresentam-se ligados ao gênero. Na criação de Bandeira, como vimos, a mulher, romantizada, espera o vento, o hálito, um gozo santo. O homem, tosco, treme de desejo, mas oferece calor.

O *Cântico dos cânticos*, de Murilo Mendes, intitulado "As núpcias de Caná", está inserido em *Quatro textos evangélicos*. Localizamos, particularmente nesses trabalhos, como Mendes faz da igreja católica a sua mulher. Sabemos o quão complexa é a relação de Murilo Mendes com os textos católicos e com o Surrealismo. O que Lúcio Cardoso denominou de "cristianismo agônico" pode ser considerado um tortuoso movimento, cuja principal crença é a de que a poesia, "a noiva do futuro", é um agente messiânico; e o martírio e a salvação, a morte e a vida, o eterno e o contingente, podem receber um tratamento dialético.

É nos cantos nupciais que encontramos, assim, o diálogo entre o homem e a mulher. O vocabulário é bastante similar ao que verificamos nas traduções bíblicas mais freqüentes e, diferente da recriação de Bandeira e de Oswald, a poesia de Mendes não possui um fôlego inaugurador, o que, para muitos críticos, favoreceu a freqüente visitação muriliana ao visionário.

O amor retratado é o fusional, onde dois são um. Antes, entretanto, dos seus discursos serem apresentados, há uma referência bastante explícita de que as núpcias de Caná seguem uma tradição, onde a festa é a tensão da vida. Só após a dança, o vinho, os ritos, os esposos, “verticais nas túnicas de linho”, se tornam senhores dos seus cânticos:

O esposo e a esposa entram no quarto das núpcias.
Eis que vão se unir para renovarem a face da terra,
Continuando a paternidade divina.
Os dois são uma só carne; este mistério é grande.
Eles se apresentam um ao outro,
Trocando cânticos de amor, revelação e conhecimento.⁴

Para ele, a mulher é “perfumada, de mirra e incenso”, é “senhora e escrava”, e não há, nela, “nem falha nem sinal de homem”. É irmã, é noiva, pomba, é um jardim fechado. Guarda em seus peitos “o nardo, o narciso, o cinamomo e a canela”. Os territórios são largos: Engadí, Tizrah, Jerusalém, Líbano, Gallad, Carmelo, Saaron. Já ele, é, para a esposa, um fruto “doce como o paladar”, um “saquitel de mirra”, “filho de gazela”. O amor, em Murilo Mendes, também é forte como a morte, e o universo é presentificado e adaptado “às dimensões do quarto nupcial”.

Já em Drummond, não encontramos nenhuma referência direta a esses poemas erótico-amorosos, senão esmiuçado, por exemplo, em “O mito”. Espécie de estrela do mar bandeiriana, Drummond encena uma busca desesperada por “fulana”: aquela que ama sem conhecer, e a procura por toda a parte. Sonha e a idealiza, até esta se tornar amiga, “uma coisa tão diversa/da que pensava que fôssemos”.

Em outra direção, caminha a prosa de Nassar. Em *Lavoura arcaica*, a Bíblia é o principal intertexto. Além de Salomão, encontramos diversas parábolas, como, por exemplo, “O retorno do filho Pródigo”, a mais densamente trabalhada na estrutura do romance. Porém, os protagonistas, Ana e André, além de serem irmãos, são amantes e estão em permanentes deslocamentos e recuos:

(...) ela sabia me surpreender, essa minha irmã, sabia molhar a sua dança, embeber a sua carne, castigar a minha língua no mel litúrgico daquele favo, me atirando sem piedade numa insólita embriaguês(...)⁵

O amor conjugado pela lei é o pilar dos ensinamentos judaico-cristãos. Mas há, no *Cântico*, a impossibilidade da consumação do ato amoroso, não assinalada nem por Bandeira nem por Mendes. O desencontro faz parte do movimento desses seculares personagens que não separam o amor do erotismo, como firmou a lírica dicotômica de toda uma tradição ocidental, da Grécia a Roma, do Islã à Europa medieval, na qual o amor sublime deve, necessariamente, se apartar do sexo.

Mas foi no ano de 2000 que foi publicada uma das mais inventivas versões do *Cântico* na literatura brasileira. Escrita por Salomão, Waly, que, desde a década de 70, explora o seu as potencialidades do seu sobrenome (como, por exemplo, *Sailormoon*, publicado na antologia "26 poetas hoje", em 1975).

Leitor de "doses diárias" de Drummond e de Murilo, Waly insere em seu poema características completamente nacionais e, transversalmente, universais. Machupicchu e Guanabara, Senegal e Valparaíso. Não mais gazela, a mulher é uma gazeta ilustrada, cujo corpo é lido e relido, de trás para a frente, pelo amante. Com quase ausência de metáforas, a mulher parece receber uma espécie de alforria. Em letras garrafais, em caixa alta, há uma manchete que diz: "JÁ RAIOU A LIBERDADE", e, a partir de então, a voz é de um sujeito amoroso feminino, que diz:

Corisco que lampeja e lambe o lajedo da minha casinha sertaneja
ele é chave geral de usina elétrica e eu arranho o céu iluminada
metrópole moderna cidade aberta tomada acesa incendiada
ele é minha cimitarra sarracena adaga afiada espada bárbara
ele é meu SOL minha luz minha brasa meu braseiro meu Brasil
tição
conquistador do pólo navio quebra-gelo que me derrete o coração
sou a sede de um rio corrente caçando o SAL do oceano ardente⁶

Bandeira, Murilo, Oswald, Raduan e Waly sulcam a literatura brasileira e dialogam com o *Cântico*. Ampliam uma certa história que daria para ser contada através de suas diversas traduções: Frei Luís de Leon (Contra-Reforma), São Jerônimo (em latim, em sua *Vulgata*), Notker Labeo, Mendelson, Helder e Goethe (em alemão), Bossuet e Renan (em francês), Fiana Hasse Brandão (em português), Medina (em brasileiro), e adaptado, entre tantos outros, por Victor Hugo, Heine, Kuprin, Giraudoux. Na Ar-

gentina, encontramos, também uma versão intitulada “Sulamita”, de Arturo Capdeviela.

Torna-se interessante verificar, assim, em que medida, ainda que essa personagem esteja submissa ao homem, a sua representação consegue se suprimir da erótica grega e da mesopotâmica, mediante a sua afirmação como sujeito amoroso, desconstruindo, assim, a oposição entre homem/mulher:

É ela quem fala e quem se iguala, em seu amor legal, nomeado, não culposo à soberania do outro. A Sulamita amorosa é a primeira mulher soberana perante seu anado. Hino ao amor do casal, o judaísmo afirma-se assim como uma primeira liberação das mulheres. Como sujeitos: amorosos e falantes.⁷

Sulamita seria o protótipo do sujeito moderno, segundo Kristeva, por ter a posse de um discurso individualizado. Destituída de vínculos reais, o amor encenado por essa personagem nesse drama lírico não seria similar ao amor bíblico passivo, *'ahav*, ligado apenas à aceitação, à adoção e ao reconhecimento. É um amor eleito, e complexo.

Nesse sentido, há quem reconheça uma influência indiana, especificamente do tâmil, justamente por a mulher ser também sujeito da enunciação nessa dramaturgia. Mas o fato é que não sabemos até hoje, se a autoria desse texto é de um viajante judaico que teve conhecimento da sensual, mística e erótica Gitã-Govinda, ou mesmo, como afirma Bossuet, se tais diálogos apenas repetem cronologicamente a semana nupcial judaica. Ou, contrariamente, assemelham-se aos cultos funerários e às celebrações orgiásticas dos babilônicos e dos gregos. Ou até, como tantas vezes reiterou Renan, uma transposição de cânticos nupciais da fertilidade celebrados na Mesopotâmia.

Mas podemos dizer, como laicos leitores, que o *Cântico* traz uma visão des-paternalista do judaísmo. Nem trágica, nem filosófica, a encenação desses cantos marca justamente que, para a mulher se constituir como voz singular, é necessário que ela se dirija para outro. Nos *Cânticos* brasileiros, encontramos um amor não platônico. E entre óleos, flores e frutos, o feminino fala e se constitui em pura alteridade, e ampla diversidade.

NOTAS

- ¹ ASCHER. Cântico dos cânticos: familiaridade e estranheza, p.20
- ² KRISTEVA. *Histórias de amor*, p. 105.
- ³ BANDEIRA. *Poesia completa e prosa*, p. 308.
- ⁴ MENDES. *Poesia completa & prosas*, p. 797
- ⁵ NASSAR. *Lavoura arcaica*, p. 131
- ⁶ SALOMÃO. *Tarifa de embarque*, p. 9.
- ⁷ KRISTEVA. *Histórias de amor*, p. 122

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. 43 ed. Rio de Janeiro: São Paulo, 1999.
- ASCHER, Nelson. Cântico dos Cânticos: familiaridade e estranheza. In: *Cântico dos Cânticos de Salomão*. Tradução de Antônio Medina Rodrigues. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. 3 ed. São Paulo: ed. Nova Aguilar, 1974.
- KRISTEVA, Julia. *Histórias de amor*. Trad. Leda Tenório de Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- SALOMÃO, Waly. *Tarifa de embarque*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

D O A Ç A O

Do: NAPq - fale/UFMG

Em: 13 : 07 2006

R\$ 23,00

ORGANIZADORES

Constância Lima Duarte é Professora Adjunta de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Vernáculas, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, e pesquisadora do CNPq. Doutora em Literatura Brasileira pela USP, coordena o CEL – Centro de Estudos Literários, e atua no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG. Tem desenvolvido pesquisas acerca da literatura de autoria feminina no Brasil. É autora, entre outros de *Nísia Floresta: vida e obra*, Natal: UFRN, 1995.

Eduardo de Assis Duarte é Professor Adjunto de Teoria da Literatura do Departamento de Semiótica e Teoria da Literatura, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, e pesquisador do CNPq. Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP, coordena o NEIA – Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Alteridade, e atua no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG. Desenvolve pesquisas acerca de gênero e representação, bem como sobre a literatura afro-brasileira, com vistas à elaboração de uma antologia crítica sobre o tema. É autor, entre outros, de *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*, 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

Kátia da Costa Bezerra é Assistant Professor no Departamento de Espanhol e Português, da University of Arizona. Ph.D. em literaturas em língua portuguesa pela University of Minnesota. Suas publicações têm se centrado em questões como gênero, raça e sexualidade. Mais recentemente desenvolve pesquisas em arquivos mineiros, visando a publicação de uma antologia de escritoras mineiras nascidas no século XIX.

**COLEÇÃO
MULHER & LITERATURA**

VOLUME I

**Gênero e representação:
teoria, história e crítica**

VOLUME II

**Gênero e representação
na Literatura Brasileira**

VOLUME III

**Gênero e representação
nas literaturas de
Portugal e África**

VOLUME IV

**Gênero e representação
em literaturas de
língua inglesa**

VOLUME V

**Gênero e representação
em literaturas de
línguas românicas**

ação na Literatura Brasileira

LETRA

809.8928

G326

2002

ISBN 85-87470-39-6



9 788587 4470393