

Scripta UNIANDRADE

SCRIPTA UNIANDRADE

Volume 10 Número 1 Jan. - Jun. 2012

ISSN 1679-5520

Publicação Semestral da Pós-Graduação em Letras
UNIANDRADE

Reitor: Prof. José Campos de Andrade
Vice-Reitora: Prof. Maria Campos de Andrade
Pró-Reitora Financeira: Prof. Lázara Campos de Andrade
Pró-Reitor de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão:
Prof. M.Sc. José Campos de Andrade Filho
Pró-Reitora de Planejamento: Prof. Alice Campos de Andrade Lima
Pró-Reitora de Graduação: Prof. M.Sc. Mari Elen Campos de Andrade
Pró-Reitor Administrativo: Prof. M.Sc. Anderson José Campos de Andrade

Editoras: Brunilda T. Reichmann e Anna Stegh Camati

CORPO EDITORIAL

Anna Stegh Camati, Brunilda T. Reichmann
Sigrid Renaux, Mail Marques de Azevedo

CONSELHO CONSULTIVO

Prof. Dra. Maria Sílvia Betti (USP), Prof. Dra. Anelise Corseuil (UFSC), Prof. Dr. Carlos Dahglan (UNESP), Prof. Dra. Laura Izarra (USP), Prof. Dra. Clarissa Menezes Jordão (UFPR), Prof. Dra. Munira Mutran (USP), Prof. Dr. Miguel Sanches Neto (UEPG), Prof. Dra. Thaís Flores Nogueira Diniz (UFMG), Prof. Dra. Beatriz Kopschitz Xavier (USP), Prof. Dr. Graham Huggan (Leeds University), Prof. Dra. Solange Ribeiro de Oliveira (UFMG), Prof. Dr. Hans Ulrich Gumbrecht (Stanford University), Prof. Dra. Aimara da Cunha Resende (UFMG), Prof. Dra. Célia Arns de Miranda (UFPR), Prof. Dra. Simone Regina Dias (UNIVALI), Prof. Dr. Claus Clüver (Indiana University), Prof. Dra. Helena Bonito Couto Pereira (Universidade Presbiteriana Mackenzie).

Projeto gráfico, capa e diagramação eletrônica: Brunilda T. Reichmann
Revisão: Anna S. Camati e Brunilda T. Reichmann

Scripta Uniandrade / Brunilda T. Reichmann / Anna Stegh
Camati – v. 10 - n. 1 – jan.-jun. 2012

Curitiba: UNIANDRADE, 2012

Publicação semestral
ISSN 1679-5520

1. Linguística, Letras e Artes – Periódicos
I. Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE
– Programa de Pós-Graduação em Letras

SUMÁRIO

Apresentação	07
DOSSIÊ TEMÁTICO: ESCRITURAS FEMININAS BRASILEIRAS	
Pós-modernidade, pós-modernismo e a literatura de autoria feminina: vozes de resistência na literatura brasileira	09
	Cláudio José de Almeida Mello
Nísia Floresta e <i>Direitos das mulheres e injustiça dos homens</i> : uma tradução em busca do original	25
	Anna Olga Prudente de Oliveira Marcia A. P. Martins
Conservadorismo ou liberalismo? A dinâmica da voz feminina na obra <i>Cabra-cega</i> , de Lúcia Miguel Pereira	46
	Edwrigens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida
Ser igual e ser diferente: a duplicidade do gênero feminino em textos de Clarice Lispector	63
	Verônica Daniel Kobs
Flashes e fragmentos de uma vida encenada: <i>As horas nuas</i> , de Lygia Fagundes Telles	80
	Luciane Beserra
Lourdes Ramalho e a construção de uma obra em ciclos	92
	Diógenes André Vieira Maciel
Um olhar sobre a poética de Zulmira Tavares	109
	Mailza Rodrigues Toledo e Souza Ewerton de Freitas Ignácio
O Brasil de 64 sob o olhar feminino em <i>Tropical sol da liberdade</i> : tristes terras, tristes tempos	124
	Rosani Umbach Andrea Quilian de Vargas

A escritura pícaro de Salma Ferraz	142
	Christina Ramalho
Dossiês temáticos das próximas edições	162
Normas para apresentação de trabalhos	163

Apresentação

O presente dossiê temático “Escrituras femininas brasileiras”, da *Scripta Uniandrade* v. 10, n. 1, 2012, disponibiliza aos nossos leitores, reflexões tecidas por pesquisadores de diversos estados brasileiros que enriquecem o debate sobre textos de autoria feminina.

A discussão sobre o assunto é iniciada por Claudio José de Almeida Mello que insere a escritura feminina no Brasil no contexto da pós-modernidade e do pós-modernismo. O autor relaciona a libertação da voz feminina ao processo emancipatório da mulher e sustenta que as obras literárias representativas da tradição feminina brasileira podem ser vistas como atos de resistência por desvelarem a precária condição da mulher na sociedade.

O ensaio de Anna Olga Prudente de Oliveira e Marcia A. P. Martins aborda as controvérsias em torno do tratado feminista de Nísia Floresta, *Direitos das mulheres e injustiça dos homens* (1832) que, durante muito tempo, foi considerado uma tradução livre da obra de Mary Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Woman* (1792). Com base nos estudos da historiadora Maria Lúcia Pallares-Burke (1996) e de outros estudiosos que se debruçaram sobre a questão, as autoras do presente artigo realizam um cotejo de várias obras apontadas como textos-fonte do tratado de Nísia Floresta, à luz de pressupostos teóricos desenvolvidos no âmbito dos Estudos da tradução. A investigação conduz as pesquisadoras a comprovarem a validade da tese de Pallares-Burke que havia apontado *Woman not Inferior to Man* (1743), uma obra, em grande parte, plagiada do livro *De l'Égalité des Deux Sexes*, de Poulain de la Barre, atribuída a um(a) autor(a) que se esconde sob o pseudônimo de Sophia, como texto-fonte do tratado feminista brasileiro mencionado acima.

O texto de Edwrigens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida investiga as tensões entre o conservadorismo e o liberalismo da década de 1930 no romance *Cabra-cega* (1954), de Lúcia Miguel Pereira, que retrata o descentramento da unidade familiar, a confusão de valores e as restrições impostas às mulheres naquela época. O ensaio de Verônica Daniel Kobs, por outro lado, explora a duplicidade em alguns contos e crônicas, dos anos 1950 e 1960, de Clarice Lispector. Com base em considerações críticas de Elaine Showalter, Kelly Richards e Teresa de Lauretis, a autora mostra

que, por meio do estratagema da duplicidade, Lispector consegue subverter a tradição patriarcal ao mesmo tempo em que parece afirmá-la, questionando, assim, os papéis tradicionais que limitavam o desempenho social da mulher.

No artigo seguinte, Luciane Beserra analisa o romance *As horas nuas* (1989), de Lygia Fagundes Telles, no qual o universo feminino é tecido por meio de um jogo intertextual. Telles cria uma personagem feminina, uma atriz decadente, que, ao escrever as suas memórias, se percebe como uma colcha de retalhos constituída de pedaços e farrapos das heroínas que encarnou no palco, todas elas construções de autoria masculina de diferentes períodos históricos. A identidade feminina da protagonista transcende à esfera do particular, representando todas as mulheres em diversos momentos do patriarcalismo. O teatro também está presente no ensaio de Diógenes André Vieira Maciel que aborda a obra dramaturgica de Lourdes Ramalho sob uma perspectiva cíclica. Para sintetizar os diversos ciclos, em um primeiro momento, Maciel problematiza a discussão em torno do regionalismo enquanto conceito operativo. Em um segundo momento, passa a dividir a escrita de Ramalho em três ciclos: no primeiro, o entrelaçamento de temas regionais e estéticas convencionais alcança capacidade expressiva e estatuto de obra de arte; no segundo, o estreito diálogo com a cultura ibérica é formalizada em cordel; e, no terceiro, denominado ciclo enclave pelo autor, alegorias nacionais são redimensionadas. Segundo Maciel, a visão da obra ramalhiana em ciclos promove uma importante discussão em torno de arranjos sociais e culturais, além de possibilitar olhar para o lugar de origem sem fechamento bairrista, encontrando, assim, potencialidades de universalização.

Mailza Rodrigues Toledo e Souza e Ewerton de Freitas Ignácio apresentam uma leitura do poema “Formiga”, publicado no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo* em 15 de janeiro de 1974, época da ditadura militar brasileira. Os autores objetivam resgatar a poética de Tavares que se serviu de sua arte para denunciar, questionar e problematizar questões de gênero. Nesse contexto de investigação que privilegia segmentos negligenciados da sociedade, o artigo de Rosani Umbach e Andrea Quilian de Vargas destaca o olhar feminino instaurado por Ana Maria Machado em *Tropical sol da liberdade*, um romance no qual “verdades históricas” são questionadas e visões alternativas a respeito dos fatos ocorridos na ditadura militar de 64 são introduzidas por mulheres.

O texto de Christina Ramalho dialoga com a vertente picaresca que caracteriza a obra da ficcionista Salma Ferraz. A autora esclarece que as injunções patriarcais que organizam as relações humanas são reveladas em tom irreverente nos contos “A felicidade é azul” e “Biscoitos”, nos quais a simbologia do falo é destacada para descrever o comportamento de mulheres diante de situações que envolvem sexo e a experiência amorosa. As colocações de Ramalho são iluminadas por Botoso e Coelho, em relação à narrativa picaresca, e pelas teorizações de Nye, Bourdieu e Bauman, no tocante às relações de gênero e sociedade.

No desdobramento do tema, os diversos textos incluídos no presente dossiê expressam a representatividade da literatura de autoria feminina no Brasil nos três gêneros – ficção, poesia e teatro – oferecendo ao leitor a oportunidade de verificar o crescimento nesse campo de estudos a partir de abordagens e pontos de vista múltiplos.

As editoras

[Voltar para o Sumário](#)

PÓS-MODERNIDADE, PÓS-MODERNISMO E A LITERATURA DE AUTORIA FEMININA: VOZES DE RESISTÊNCIA NA LITERATURA BRASILEIRA

Cláudio José de Almeida Mello
claudiomello10@gmail.com

Resumo: A literatura de autoria feminina é um advento estético relacionado ao processo emancipatório da mulher. A análise do seu desenvolvimento permite situá-la no arcabouço da pós-modernidade e refletir acerca do seu viés político e ideológico no contexto do pós-modernismo. Com o objetivo de verificar o modo como aspectos tanto políticos quanto formais assinalam o descentramento de perspectivas e a libertação da voz feminina, este texto procede à análise de algumas obras literárias representativas da tradição brasileira e indica que elas podem ser lidas como manifestações de resistência, na medida em que desvelam uma visão profunda e sensível da condição da mulher na sociedade.

Abstract: Literature of female authorship is an aesthetic advent related to the process of women's emancipation. The analysis of its development allows to situate it within the framework of postmodernity and to reflect about its political and ideological perspectives in the context of postmodernism. In order to verify how both political and formal aspects indicate the decentering of perspectives and the liberation of female voice, this text provides the analysis of some representative literary works of the Brazilian tradition and indicates that they can be read as manifestations of resistance, as they reveal a deep and sensitive vision of women's status in society.

Palavras-chave: Literatura de resistência. Arte pós-moderna. Realidade e representação. Descentramento de perspectivas.

Keywords: Literature of resistance. Postmodern art. Reality and representation. Decentering of perspectives.

Introdução

Quando temos que tratar do assunto literatura de autoria feminina, sempre nos vem à mente um caso acontecido em uma turma quando lecionávamos Teoria da literatura na UNESP de Assis, no ano de 2006. No primeiro dia de aula, uma aluna se apresentou à turma como sendo uma bruxa. Após o espanto de todos, ela fez um histórico da resistência da mulher ao longo do desenvolvimento da sociedade ocidental e justificou a sua identidade, esclarecendo que participava de um movimento para emancipação da mulher que, à época e ainda hoje, possui em média uma renda inferior à do homem pelo mesmo trabalho; carrega o estigma da inferioridade numa sociedade patriarcal, como se vê na perda do seu sobrenome em seus descendentes; é objeto de fetiche sexual, incansavelmente vendido pela propaganda. Todos compreenderam que a condição de bruxa de nossa amiga estava associada a uma certa visão da mulher, criada para invalidar a sua resistência. Ser bruxa era, portanto, uma opção política, e não mística.

De fato, para perceber o viés fundamentalmente político da literatura de autoria feminina, é necessário situar essa manifestação no quadro histórico em que se insere a mulher. Para tanto, basta lembrar que, na 1^o Constituição Republicana Brasileira, era vedado à mulher o direito ao voto e à candidatura à representação política, conquista só alcançada há menos de oitenta anos, na constituição de 1934; no início do século, os códigos jurídicos consideravam crime contra costumes o adultério – somente o feminino; na ditadura salazarista, em Portugal, a mulher precisava de autorização do marido para deixar o país; e os casos se multiplicam.

Dessa forma, não é de estranhar que a voz feminina na literatura seja um dado recente, que se inicia basicamente na primeira metade do século XX e se intensifica nos últimos sessenta anos. No Brasil, a primeira obra de autoria feminina apontada é *O ramallete*, de 1845, escrito por Ana Baldanha, do Rio Grande do Sul, embora haja autores que apontem a cearense Maria Firmino como a estreante nessa área com *Úrsula*, de 1854 (DUARTE, 1998). De qualquer modo, a visão presente nessas obras ainda não é aquela radicalmente feminina do século posterior; a primeira participa dos ideais românticos, a segunda está mais voltada para a questão do abolicionismo. O fato de a mulher não ter uma voz essencialmente diferente nos escritos, sobretudo do passado, é objeto da crítica literária feminista,

que indica como provável razão os limites impostos à mulher na sociedade patriarcal.

Esses limites, por outro lado, fazem com que uma parcela de mulheres, no século XIX, afastadas da vida política e econômica, disponham de tempo livre para dedicar-se à leitura e à educação, o que, intensificado no século seguinte e associado a variadas questões de ordem econômica, social e política permitiram à mulher sua emancipação e o exercício da escrita e sua publicação.

Neste texto buscamos situar o advento da literatura de autoria feminina no arcabouço da pós-modernidade e refletir acerca do seu viés político e ideológico no contexto do pós-modernismo, verificando o modo como aspectos tanto políticos quanto formais assinalam o descentramento de perspectivas e a libertação da voz feminina em algumas obras representativas da tradição brasileira, com o objetivo de relacionar as manifestações literárias ao processo emancipatório da mulher, situando-o historicamente.

Pós-modernidade

Analisar aspectos que situam a pós-modernidade é um interessante recurso para compreender de que forma uma série de fatores históricos, políticos, ideológicos e filosóficos contribuem para a emancipação da mulher e a libertação de sua voz na literatura, e o modo como essas questões são incorporadas esteticamente no que se convencionou por chamar de literatura pós-moderna, em geral, e na literatura de autoria feminina, em particular.

A época pós-moderna – expressão usada pelo historiador Toynbee em 1947 – não tem uma data inaugural, mas parece iniciar-se com o final da Segunda Guerra Mundial; e aí 1945, ano da bomba atômica de Hiroshima, indica um momento bastante sugestivo para um fim da modernidade, por simbolizar a superação do homem pela destruição, em franca oposição ao projeto iluminista da modernidade que, desde o século XVIII, cultuou a Ciência para o desenvolvimento do progresso humano por meio do conhecimento, *leitmotiv* do liberalismo burguês capitalista.

Esses dois períodos, o da modernidade e o da pós-modernidade, marcam uma oposição que pode ser observada também na condição do indivíduo: se a sociedade industrial criou as grandes cidades, as massas, a

comunicação, o progresso, a sociedade pós-industrial, caracterizada pelo alto grau de informatização, pela transnacionalização do capital, hiperfragmentação da produção (via, por exemplo, terceirização, quarterização, etc.), pela rapidez com que produz e divulga a informação, apresenta como resultado o sujeito individualista, fechado em si no meio urbano, alienado no processo de produção capitalista. O sujeito perde a sua identidade num mundo de signos, os quais também destroem o referente, mostrando que, nessa lógica pós-moderna, prevalece a máxima pós-estruturalista de que “tudo é linguagem”. Tem-se, assim, uma perda de centralidade fundamental para o pós-modernismo, em duplo sentido: a des-referencialização do real e a dessubstancialização do sujeito, ambas motivadas pela saturação dos signos.

Ressaltando a condição pós-moderna da sociedade de capitalismo avançado, Lyotard (1986) desenvolve o conceito de “tecnociência” para explicar o poder sobre-humano da ciência na sociedade pós-industrial, que pode melhorar a performance humana por meio de uma tecnologia ultramoderna, aumentando não a chance de atingir a verdade, mas a produtividade do sistema, o qual, assim, precisa cada vez menos da ação humana.

O indivíduo identificado com esse ambiente pós-moderno não quer mudá-lo, ao contrário, não se envolve em questões políticas estruturais; satisfeito com a sociedade pós-industrial, ele é um consumista hedonista (voltado para as múltiplas opções de prazer que esse mundo tecnocientífico lhe proporciona) e, além disso, narcisista: seu individualismo extremo impede que se preocupe com causas amplas, para restringir-se a causas imediatas que lhe digam respeito; no fundo, só está preocupado consigo próprio. É um indivíduo inserido (alienado) confortavelmente em uma massa pós-moderna, desafeita a mudanças radicais, pois não acredita nelas, daí por que preferir envolver-se em questões particulares, como as causas das minorias e valores culturais locais. Autocentrado, ele está preso ao presente, hiperindividualizando-se, buscando dar vazão aos seus problemas na sociedade de forma prática, imediata e rápida. A tecnociência, associada à indústria da informação, produz um simulacro que satisfaz o indivíduo por ser mais maleável e até desejável do que o real, signo transformado em espetáculo (HUTCHEON, 1991).

Na filosofia, encontramos a desconstrução do próprio discurso filosófico, que desde a Antiguidade uniu-se à razão, à ciência, à consciência,

para dar explicação e, assim, coerência ao mundo. A filosofia pós-moderna, em vez de construir paradigmas, propõe-se a desestabilizar as velhas fórmulas de abordagem da realidade, acentuando o que estas têm de ideológico, posto que emanadas a partir da visão de mundo relativa de certos núcleos de poder – não sendo, portanto, ontológicas. Temas considerados menores e descartados pela grande filosofia, como a loucura, o cotidiano, a linguagem, são preferidos por ícones como Foucault, Deleuze, Baudrillard, Lyotard, Derrida. Este último, trilhando a vertente pós-estruturalista que, a partir da linguística e da semiótica considera atos sociais como discursos, promove a desconstrução do *logos* ocidental, responsável pela razão, pela ciência e, conseqüentemente, pela organização da produção do sistema capitalista, pela abstração logocêntrica que elide as diferenças concretas do mundo real.

Pós-modernismo

Pós-modernismo não é uma estética, um estilo de época adotado por grupos de artistas, nem um espírito do tempo, uma revelação metafísica; ao contrário, é um fenômeno histórico calcado no processo de transformação pelo qual passa a humanidade, cuja gênese guarda relações com a modernidade, particularmente, primeiro, com a sociedade industrial (até a primeira metade do século XX) e pós-industrial (período iniciado após o final da Segunda Guerra Mundial) (LYOTARD, 1986) e, segundo, com a estética modernista que, também naquele primeiro período, rompe com a tradição da volta ao passado e encara o futuro, criando formas novas, exprimidas pelas vanguardas. O pós-modernismo, portanto, se fundamenta na sociedade que o criou, e sua expressão artística (que nos interessa aqui especificamente) manifesta uma “ideologia”.

O pós-modernismo é uma corrente ou tendência de pensamento de difícil caracterização de forma estritamente precisa, pois parece mesmo fazer parte de sua configuração polimorfa o trânsito por diversas áreas, bem como uma gênese que pode ser filiada a variadas causas, desde uma seqüência natural do modernismo ou a sua negação (dubiedade que se caracteriza em seu próprio título, “pós” e simultaneamente “moderno”), até a expressão de uma fase adiantada do capitalismo global, “tardio”, como o caracterizou Mandel (1990), em que uma consciência política se sente fracassada diante da onipotência do sistema, que coopta, anulando-as, as forças de resistência políticas e culturais.

É nos Estados Unidos que, nas décadas de 1960 e 1970, o pós-modernismo se desenvolve para contrapor-se a uma certa versão do modernismo, aquela que é domesticada nos anos 50 e usada pelo pensamento liberal-conservador, inclusive para atacar cultural e politicamente o alinhamento comunista. Investindo contra a exagerada codificação elitista do “alto modernismo”, nomes como Duchamp, Cage e Warhol buscam revitalizar a herança da vanguarda europeia. Na década de 1970, esse vanguardismo já não fazia tanto sentido, restando, de um lado, “a emergência de uma cultura do ecletismo, um pós-modernismo amplamente afirmativo que abandonara qualquer reivindicação de crítica, transgressão ou negação”, e de outro, “um pós-modernismo alternativo em que resistência, crítica e negação do *status quo* foram redefinidas em termos não-vanguardistas e não-modernistas, que se adequavam mais efetivamente aos avanços políticos da cultura contemporânea do que às antigas teorias do modernismo” (HUYSSSEN, 1991, p. 31).

No final da década de 1970, o termo pós-modernismo se estende para a Europa, por meio de ícones como Jürgen Habermas (2002), na Alemanha, e François Lyotard (1986), na França. O primeiro, preocupado com a revalorização dos ideais da razão iluminista, enxerga nessa corrente de pensamento uma espécie de contestação neoconservadora, preocupada essencialmente com a desconstrução dos mitos modernistas e da estandardização da identidade cultural ocidental. O segundo, em oposição, comemora o declínio do iluminismo na modernidade, e acentua a importância do pensamento pós-moderno no questionamento das grandes narrativas, como o liberalismo e o marxismo, cujo conceito de totalidade é questionado.

Nos anos 1980, já é uma tautologia dizer que o debate envolvendo modernismo e pós-modernismo, na arte, e modernidade e pós-modernidade, na teoria social, é um elemento central nas preocupações da intelectualidade.

Conforme Jameson (1997), o pós-modernismo não é o aspecto cultural de ordem social totalmente nova, mas sim o reflexo e o aspecto de transformações do capitalismo. Para situá-lo historicamente, não se deve fixá-lo em datas rígidas, pois ele guarda correspondência com movimentos dispersos em amplos períodos e, além disso, diversos, como os econômicos, sociais e políticos. O que há, portanto, é um “momento” (mais ou menos preciso) que em certas precondições se consolidam e dão lugar ao surgimento de um pensamento que se manifesta nas mais diversas áreas, como a arquitetura, a televisão, a moda, a literatura etc. e vai tomando forma como

expressão de uma consciência coletiva de uma época de crises. Culturalmente, o período se situa em torno daquelas transformações sociais e psicológicas dos anos 60, desde os movimentos políticos estudantis até a liberação sexual e a identificação de massa dos jovens com o *rock'n roll*; economicamente, a preparação do “capitalismo tardio” começou após a Segunda Guerra Mundial, com a estabilização da demanda por bens de consumo e duráveis, nos anos 1950. O fato é que o pós-modernismo é a reação de um pensamento político, que se concretiza na estética, dentre outras áreas, como acontece na literatura de autoria feminina.

Andreas Huyssen (1991) reconhece que grande parte da produção pós-moderna, desde a década de 1970, pode ser caracterizada como acrítica, claramente afirmativa, mas não concorda com Jameson (1997), que considera o pós-modernismo como a lógica cultural do capitalismo tardio. A posição de Huyssen (1991, p. 48-49) é que se deve procurar ver o pós-modernismo como uma possível contribuição crítica, de oposição, resgatando-o da associação com o neoconservadorismo.

Concordamos com a visão do pós-modernismo de Jameson como um fenômeno histórico (portanto, econômico, social e político), associado à expansão capital tanto no âmbito multinacional, como, dado o alcance da lógica capitalista em todos os setores da vida humana, no interpessoal; o pós-modernismo é a “dominante cultural da lógica do capitalismo tardio” (JAMESON, 1997, p. 72).

Entendemos também que tendências da arte pós-moderna buscaram voltar-se contra o dogmatismo. Conforme lembra Heloísa Buarque de Hollanda (1991, p. 7-9), de uma forma geral, há duas reações pós-modernas: uma de resistência, que procura explicitar as questões ideológicas subjacentes ao projeto do modernismo, e outra de afirmação, que questiona o modernismo, mas celebra o *status quo*. Esta última corrente se identifica com os neoconservadores que repudiam o modernismo em face dos males existentes na sociedade advindos da modernização. E é na primeira que situamos a literatura de autoria feminina, compreendida como forma de resistência ao *status quo*.

Na América Latina e no Brasil, em particular, há de um lado a identificação do pós-modernismo como signo do capitalismo tardio, típico das culturas centrais, razão por que não serviria para uma aplicação à realidade latino-americana e, de outro lado, há o reconhecimento da importância do pós-modernismo no questionamento do cânone cultural “do centro”.

Arte pós-moderna, realidade e representação

A arte moderna, já no início do século XX, desvia-se da tradição do olhar para o passado e volta-se para o futuro, para o novo, o experimentalismo, dando surgimento às vanguardas. Rompendo com a tradição da representação realista, cuja hegemonia durou do Renascimento até fins do século XIX, e cuja herança segue ainda nos dias atuais, coube ao Modernismo questionar o poder mimético da Arte, anulando o referente (por meio da fragmentação) e/ou o sujeito (por meio do subjetivismo). De qualquer forma, a estética modernista marca a crise da representação realista, impulsionada não só pela sociedade industrial (alegorizada pelo Futurismo), como também pelas descobertas na ciência da linguagem e da fenomenologia. Com o Modernismo, portanto, a Arte afasta-se da realidade para significar-se a si própria; distanciando-se dos problemas sociais, reivindica a sua autonomia.

Já em meados de 1950, o impulso criador das vanguardas modernistas havia se esvaziado, dado que o novo que buscavam havia se vulgarizado na cultura de massas (no marketing dos produtos comerciais, na moda, etc). Em reação à elitização das vanguardas, a contestação que se dava nessa forma de arte migrou para o seu extremo, a *Pop-Art*, conceito lapidado em 1956 pelos críticos americanos Fiedler e Banhan para designar o movimento pós-moderno por excelência surgido nas artes plásticas, professado como uma “anti-arte”, ao massificar a criação artística, dessacralizando a originalidade (produzindo em série) e o novo (reproduzindo a arte tradicional em objetos banais do cotidiano, estampados, por exemplo, em produtos de higiene). Além disso, alteravam o conceito de arte nobre ao utilizar materiais antes impensáveis na criação artística, como o lixo reciclável, e ao abandonar o museu como o túmulo sagrado da “grande Arte”, afastada da vida das pessoas.

Mais cedo ou mais tarde, o sentimento pós-moderno conquista os diversos modos de expressão artística. Na arquitetura, porta de entrada por onde o pós-modernismo iniciou nas artes nos anos 1950, os pioneiros italianos desafiaram o racionalismo da Bauhaus (com suas formas retas e funcionais), criando espaços voltados para a cor local, incorporando aspectos subjetivos das pessoas que iriam utilizá-los. Na música, John Cage rompe com a harmonia e choca com a música-silêncio; na dança, a alemã Pina Bausch desconstrói o conceito tradicional do Belo, associando-o agora ao

cotidiano. Nas várias artes, o pós-modernismo desfocaliza o sujeito ou o objeto e coloca a ênfase no processo, no uso das performances.

No caso da literatura, as transformações, que sobretudo o gênero romance sofreu nos últimos dois séculos, indicam uma apropriação política da estética, que revela uma transformação na relação entre o sujeito e o objeto, entre o eu e o mundo. Poderíamos começar a pensar sobre isso abordando a mudança de paradigma epistemológico pela qual passa o homem nesse período: se no século XIX houve um certo predomínio da objetividade e da razão, em função da eclosão das teorias científicas, de que o Realismo e o Naturalismo são frutos na literatura, no século XX, a dúvida recai justamente sobre esses pilares. Já no início do século a teoria da relatividade de Einstein abala antigas certezas científicas, e o homem passa a desconfiar da univocidade do real. Consequentemente, trata-se então de questionar o poder de apreensão da realidade.

Nos estudos da linguagem, desde Saussure já se separa o significado do significante, mostrando que o mundo é concreto, mas sua dimensão humana, a “realidade”, é um construto abstrato representado linguisticamente. Na filosofia, a fenomenologia estuda os fundamentos da compreensão humana e mostra que esta se dá por meio de um diálogo entre o presente e o passado, realizado por um intérprete, o qual aplica nos vestígios encontrados suas pré-concepções. E então o mito da verdade única cai (GADAMER, 1999).

A Arte adota o processo de “desrealização” apontado por Anatol Rosenfeld (1976), no qual o artista se confessa incapaz de reproduzir a realidade, e não faz mais do que representar essa condição, criando obras fragmentárias, caóticas, irracionais.

É dessa maneira que o pós-modernismo concebe o diálogo da representação com o real, engendrado pela literatura. Conforme Linda Hutcheon (1991), dentre os procedimentos que formam a expressão do pensamento pós-moderno sobressaem: a intertextualidade, problematizada ou enfatizada para mostrar a condição “textual” desses relatos, em todas as suas implicações, não só no âmbito da linguagem, como também do discurso, o que implica na dimensão ideológica do relato; o descentramento de perspectivas, pelo qual o narrador pós-moderno abdica ao poder de dar coerência a um mundo multifacetado e que segue uma lógica humana, histórica e datada, e não “natural”; e a autorreflexividade: dada a consciência de que o conhecimento humano é construído por meio da atualização da

tradição, a qual é efetivada por intertextos do passado que são apropriados no presente pelo filtro que é o intérprete, representante da cosmovisão de uma coletividade, o narrador faz questão de problematizar a construção da narrativa, explicitando seus mecanismos – procedimento inexistente na História tradicional –, motivo pelo qual nesse diálogo pós-moderno estabelecido com textos canônicos há um predomínio da ironia e da paródia.

Na literatura de autoria feminina trata-se de estabelecer um diálogo com a tradição literária, tradicionalmente de matiz masculino, revolver a representação do real e despertar a voz calada do ponto de vista da mulher.

A força do feminismo

Assim, na pós-modernidade, o discurso feminino na literatura adquire perfil altamente ideológico-político, na medida em que essa escritura se volta contra o próprio conceito (centralizador) de sujeito moderno.

Stuart Hall (2001) aponta três grandes fases nesse processo que vai da centralização à descentralização do sujeito moderno. A primeira se dá com René Descartes, filósofo racionalista francês que distingue a matéria (substância) do eu (sujeito pensante) que, através da centralização na capacidade cognoscente do sujeito, cria uma noção de si como um ser individualista e estável. Na primeira metade do século XX, essa noção é substituída pela ideia do sujeito como um ser sociológico que se afirma segundo as contribuições das diversas instituições sociais que interferem na sua própria identidade – a escola, a família, o trabalho, a linguagem, a tradição histórica. Só que nesse mesmo período surgem perturbações relacionada a essa noção, constituindo uma terceira fase, em que se podem identificar: a contribuição do marxismo estruturalista de Althusser, que entende não haver uma essência no homem, o qual é na verdade formado segundo a sua inserção na estrutura social; a tese de Saussure de que nossas afirmações (significantes) veiculam conceitos (significados) não criados por nós, haja vista a relação arbitrária nesses componentes do signo; a explicação psicanalista freudiana, segundo a qual a constituição de nossa identidade é influenciada pelo inconsciente, esfera que interfere no conhecimento; a derivação daí advinha formulada por Lacan, que enfatiza a importância da linguagem em nossa identidade (segundo ele, o inconsciente é estruturado como linguagem), funcionando como um espelho onde a criança se projeta mas não se reconhece por inteiro, o que daria a origem à crise de identidade

do sujeito; o pensamento de Michael Foucault, que identifica uma vigilância progressiva na sociedade capitalista, que torna o sujeito cada vez mais isolado, individualista – tendo em vista não sermos aquilo que queremos, mas aquilo que a sociedade nos impõe; e, por último, o feminismo, movimento de contestação surgido nas décadas de 1960 e 1970 que vai reivindicar a dignidade da posição da mulher na sociedade (HALL, 2001).

Como se vê, esta última fase produz um descentramento na noção de sujeito, rompendo com a ideia de estabilidade originária no pensamento único que, em uma sociedade patriarcal, machista e excludente, toma a feição de um eu estritamente masculino. Vejamos, a seguir, de que maneira o feminismo contribui para a ruptura desse pensamento.

Os estudos culturais surgem na Inglaterra com Raymond Williams, como uma proposta de contestação da noção de alta cultura, democratizando o ensino e promovendo a discussão sobre as questões culturais (desde literatura e arte até a política) em centros populares de cultura. De orientação Marxista, e em razão da derrocada do socialismo soviético, os intelectuais se encaminham para a discussão sobre questões relacionadas às margens, à periferia, dando voz aos excluídos (CEVASCO, 2003).

No feminismo, destaca-se Juliet Mitchel, do Centro de Estudos Culturais de Birmingham que, em 1966, aponta quatro estruturas na formação da identidade feminina: 1) econômica, 2) o papel da mulher de reprodução, 3) a questão do sexo, e 4) a responsabilidade na socialização das crianças. Mais tarde, são publicadas na *Women Take Issue*, de 1978, diretrizes que alicerçam a luta feminina: reflexão sobre o poder; a sexualidade como instrumento de manipulação ideológico; a noção de que a diferença entre homens e mulheres se manifesta de uma forma social; o problema dos gêneros como forma de dominação; enfim, o lema de que “o pessoal é político” (CEVASCO, 2003).

Vozes de resistência na literatura brasileira

Como buscamos explicitar no desenvolvimento da pós-modernidade e do pós-modernismo, o conceito de voz feminina na literatura tem bases históricas e políticas, e faz parte de um movimento de resistência da mulher, pelo direito não só à participação igualitária na sociedade (no trabalho, na política), mas também à expressão de sua peculiar visão de

mundo. É o que encontramos na produção de Lya Luft, que apresenta a condição de dominação da mulher pelo foco narrativo da própria mulher, portanto sem o filtro masculino. Temos, então, a constituição de um universo ficcional de matiz feminino, cujo discurso se configura revolucionário por desconstruir a estrutura engessada da sociedade opressora, pela interposição da subjetividade feminina como só a mulher pode proceder, com um enfoque profundo e sensível da sua condição tanto na sociedade quanto no matrimônio.

Outra autora representativa da tradição literária brasileira, nesse sentido, é Clarice Lispector que, já em seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem* (escrito precocemente entre 17 e 19 anos de idade, segundo Gotlib, 1995), demonstra uma sensibilidade feminina aguçada. Trata-se de um romance emblemático desse despertar da voz feminina, apontado de forma certa por Antônio Cândido (1970) no mesmo ano de sua publicação, em 1944, como uma voz diferente na literatura brasileira.

Na narrativa, Joana, a protagonista, é apresentada pelo narrador (ou narradora?) por meio da técnica do fluxo de consciência, pelo qual ficamos conhecendo um prisma radicalmente novo da realidade, um lirismo que destrói a racionalidade para permitir o acesso a uma outra lógica da experiência humana, uma experiência mais densa, mais completa, que pode ser vislumbrada em uma célebre frase da autora Clarice: “não se preocupe em entender, viver ultrapassa todo entendimento”. Em *Perto do coração selvagem*, a liberdade adquirida pela visão feminina dá autoridade para a sondagem também da perspectiva masculina, de modo que também ficamos conhecendo a visão de Otávio, marido de Joana (de modo análogo ao que outra jovem, Paloma Vidal, fará na obra *Entre duas cidades*, como expõe Beatriz Resende (s/d).

Outro ótimo exemplo de Clarice (1995) é o conto “A fuga”, no qual a personagem protagonista (da qual não conhecemos o nome, apenas que é casada há doze anos que parecem doze séculos...), sai de casa sem rumo, olha o mar com tanta intensidade que se imagina fugindo em um navio para lugar incerto, a fim de escapar do ambiente enrijecido do matrimônio. Mas ela volta para casa, deita-se ao lado do marido, protótipo do individualismo masculino, o qual, se lhe dirige algumas poucas palavras (a primeira delas é um sonoro “Não”), é para pedir que o acorde no dia seguinte (cumprindo, portanto, o papel da mulher nesse matrimônio: um objeto, como um despertador). Com o foco narrativo na perspectiva da mulher

protagonista, só ela (e nós, leitores) sabe da lágrima calada que derruba em face da angústia de sua vivência em condições de aniquilamento de vida, uma vez que não há espaço para o desenvolvimento pleno de sua personalidade.

O ponto de vista feminino se concretiza esteticamente na obra a partir não do centro do cânone “viril” que tanto representou a mulher de forma estereotipada. Desse modo, a narrativa apresenta uma sensibilidade que se materializa no ponto de vista da mulher, a qual não se enxerga como objeto do desejo masculino, fetiche sexual ou produto sensual, mas sim na sua integralidade como pessoa humana.

Interessante observar como a dissolução da verdade única subjacente à centralização do sujeito cartesiano se encontra na própria estrutura narrativa, como uma homologia estrutural (GOLDMAN, 1967), de modo que também na obra o espaço se dilui. Em “A fuga”, a mulher está na praia e, no mesmo parágrafo, em casa; o tempo predominante é o psicológico (a fuga é muito mais interior do que real); a própria personagem não tem traços objetivos como nome, profissão, aspectos físicos –; ela é “apenas” uma mulher casada; e a ação se anula, pois inicialmente ela verbaliza a sua fuga no navio, para só depois mostrar que isso era um pensamento.

Há, portanto, na narrativa uma perspectiva pós-moderna de dissolução do mundo e correspondente afirmação do eu, fruto da ruptura com a distância épica entre eu e o mundo. Como o mundo é desconstruído, resta ao sujeito fixar-se em si, mas ainda assim sem uma verdade absoluta, daí porque o fluxo de consciência, um discurso produzido no momento mesmo de seu pensamento, ainda não organizado pela lógica racional. Anatol Rosenfeld (1976) aponta a abolição da distância épica como um desejo, uma busca da perfeição original (que pode ser explicada tanto religiosamente, como o tempo antes do pecado; quanto psicanaliticamente, como a fase pré-edípica em que ainda não há a presença fática do pai como proibição; e ainda de forma materialista, como a fase pré-capitalista, em que o homem ainda não era alienado pelo trabalho, mas se libertava por meio dele, já que, segundo Marx, nessa fase quanto mais o homem trabalhava mais humanizava o mundo). Em todas essas explicações a dissolução do mundo representa uma libertação, palavra de ordem na literatura de autoria feminina, como buscamos evidenciar.

Outro exemplo privilegiado para enfatizar a diferença instaurada pela voz feminina é o conto “A missa do galo”, de Lygia Fagundes Telles (1977), que estabelece um diálogo intertextual com o conto homônimo de

Machado de Assis. No texto de Lygia, a narradora autodiegética é a mulher (a Sra. Conceição, no conto de Machado), que nos mostra com sensível lirismo uma perspectiva feminina dos acontecimentos daquela noite, substituindo (em que pese a permanência da dúvida sobre os acontecimentos, como acontece no conto de Machado), o foco narrativo objetivo pelo foco narrativo amparado na subjetividade, uma dissolução da perspectiva racional. Por meio da alegoria em que se constitui o tratamento formal do conto de Lygia, podemos dar “um salto de tigre em direção ao passado”, como diz Walter Benjamin (1985), para referir-se ao poder da literatura em mostrar os “desvãos” da história, a história dos vencidos (ou das vencidas...) ou excluídos do cânone.

Considerações finais

Para concluir, gostaríamos de assinalar a contribuição da crítica literária feminista para a formação de uma tradição literária em sua totalidade, e não unilateralmente masculina, como tem sido na história literária tradicional. Constância Duarte (1998) apresenta duas vertentes da crítica feminista: uma revisionista, com trabalhos que buscam reler os textos de autoria feminina a fim de evidenciar as peculiaridades desse discurso, tanto do ponto de vista literário (a subjetividade feminina) quanto autoritário (por meio das obras podemos ter uma noção crítica do espaço social segregador reservado à mulher), e outra crítica com estudos dirigidos ao descobrimento dos textos ou inéditos (textos “extraídos” ao longo da história) ou ainda não estudados. A autora faz um esclarecimento importante no âmbito dessa literatura: não é porque é de autoria feminina que um texto é bom. Trata-se de caracterizar as especificidades do discurso literário, sobretudo porque a sua concretização estética revela a condição social da mulher.

Como expusemos, em face da resistência da mulher ao longo da história, é possível, já desde a primeira metade do Século XX, com uma consolidação na segunda metade desse Século (em que se verifica a época pós-moderna), verificar a presença na literatura de um discurso marcadamente feminino, capaz de fazer uma representação ficcional do mundo em sua totalidade. Para tal conclusão, ressalte-se a importância do papel da crítica literária, por ela explorar a opção político-ideológica da literatura de autoria feminina.

Trata-se de relevante contribuição para compreender em que

medida uma sociedade pós-moderna, na qual o sujeito hedonista se sente confortável em um mundo caracterizado pelo espetáculo, pela alienação, pelo fetiche da mercadoria, pelo consumismo passivo, o discurso feminino se instaura como uma dimensão contestatária e libertária. Ao mesmo tempo em que a mulher toma o seu lugar, constrói um discurso alternativo que conduz à reflexão.

Oxalá continuem a aparecer no meio literário mulheres como Clarice Lispector, Nélide Piñon, Paloma Vidal, Lygia Fagundes Telles, Lya Luft e tantas outras “bruxas”.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: _____. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 222-234.

CANDIDO, Antônio. No raiar de Clarice Lispector. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 125-131.

CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003.

DUARTE, Constância. A História literária das mulheres: um caso a pensar. *Revista Miscelânea*, Assis, v. 3, 1998.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. Trad. Flávio Paulo Meurer. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

GOLDMANN, L. *Sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz T. Silva e Guacira L. Louro. 6. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HABERMAS, Jürgen. La modernidad, un proyecto incompleto. In: HABERMAS, J. et all. *La posmodernidad*. 5. ed. Barcelona: Kairós, 2002. p. 19-36.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pós-modernismo e política*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad.

Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUYSSSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pós-modernismo e política*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. 2. ed. São Paulo: Ática, 1997.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. 16. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

LISPECTOR, Clarice. A fuga In: _____. *A bela e a fera*. 5. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

MANDEL, Ernest. *A crise do capital: os fatos e sua interpretação marxista*. Trad. Juarez Guimarães; João M. Borges. São Paulo: Ensaio; Campinas: UNICAMP, 1990.

RESENDE, B. “Sopro novo sobre sensações eternamente femininas.” s/d. Disponível em: <http://www.paralelos.org/out03/000600.html>. Acesso em: 10 nov. 2011.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

TELLES, Lygia Fagundes. “Missa do galo”. In: CALLADO, A. & DOURADO, A. et alii. *Missa do galo: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Summus, 1977.

Cláudio José de Almeida MELLO

Doutor em Letras pela Universidade Estadual de São Paulo (UNESP – Assis). Professor Adjunto do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO).

Artigo recebido em 24 de maio de 2012.

Aceito em 30 de junho de 2012.

[Voltar para o Sumário](#)

NÍSIA FLORESTA E *DIREITOS DAS MULHERES E INJUSTIÇA DOS HOMENS*: UMA TRADUÇÃO EM BUSCA DO ORIGINAL

Anna Olga Prudente de Oliveira
annaolga@terra.com.br

Marcia A. P. Martins
mmartins@puc-rio.br

Resumo: Este artigo discute o caso de Nísia Floresta Brasileira Augusta, escritora e feminista *avant la lettre* que publicou em 1832 a obra *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*, considerada por muito tempo uma tradução livre de *A Vindication of the Rights of Woman* de Mary Wollstonecraft, de 1792, feita a partir de uma versão francesa. No entanto, mais de um século e meio depois, a historiadora Maria Lúcia Pallares-Burke, ao realizar um estudo comparativo do suposto original com sua tradução (1996), constatou que: (i) no texto de Nísia Floresta não existem elementos suficientes que permitam considerá-lo uma tradução da obra de Wollstonecraft; (ii) *Direitos das mulheres e injustiça dos homens* é, na verdade, uma tradução de *Woman Not Inferior to Man*, texto de autor(a) que se esconde sob o pseudônimo de Sophia e que foi, em grande parte, plagiado do livro *De l'Égalité des Deux Sexes*, de Poulain de la Barre. O estatuto do texto produzido por Nísia Floresta — tradução livre, pseudotradução, adaptação? — e as possíveis motivações desta “travessura literária” que levou mais de século e meio para ser descoberta são analisados à luz de teorias desenvolvidas no âmbito dos Estudos da Tradução.

Abstract: This article presents the case of Nísia Floresta Brasileira Augusta, writer and feminist *avant la lettre*, who in 1832 published a book titled *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*, long regarded as a free translation of Mary Wollstonecraft's 1792 work *A Vindication of the Rights of Woman*, made on the basis of a French translation of the English original. One and a half century later, however, the historian Maria Lúcia Pallares-Burke (1996) developed a comparative study of the presumed source text and its translation, and established that (i) in Nísia's text there are not enough elements that allow it to be considered a translation of Wollstonecraft's work; (ii) *Direitos das mulheres e injustiça dos homens* is actually a translation of *Woman Not Inferior to Man*, a text that was written by an unknown writer, whose identity is hidden behind the pen name “Sophia”, and that was by and large plagiarized from Poulain de la Barre's *De l'Égalité des Deux Sexes*. The status of the text produced by Nísia Floresta — free translation, pseudo-translation, adaptation? — and the possible motivations for this “literary prank” that was uncovered only one and a half century later are analyzed under the perspective of theoretical approaches developed within the discipline of Translation Studies.

Palavras-chave: Estudos da Tradução. Estudos Descritivos da Tradução. Nísia Floresta. Mary Wollstonecraft. Feminismo no Brasil.

Keywords: Translation Studies. Descriptive Translation Studies. Nísia Floresta. Mary Wollstonecraft. Feminism in Brazil.

Em 1832, a escritora e tradutora Nísia Floresta Brasileira Augusta publica *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*¹. Durante mais de um século e meio, esse texto, considerado um dos pioneiros do feminismo no Brasil, circulou com o *status* de tradução livre do tratado feminista *A Vindication of the Rights of Woman*, de 1792, de Mary Wollstonecraft. No entanto, um estudo realizado nos anos 1990 pela historiadora Maria Lúcia Pallares-Burke (1996), que comparou o suposto original com o texto de Nísia Floresta, constata a ausência de relações verificáveis que vinculem a tradução ao texto-fonte que lhe é atribuído, conforme previsto no conceito de *tradução presumida* proposto por Gideon Toury (1995) e que será discutido mais adiante. Pallares-Burke faz, ainda, uma descoberta surpreendente: *Direitos das mulheres e injustiça dos homens* é, na verdade, uma tradução integral e bastante fiel de outra obra. Trata-se, portanto, de um caso *sui generis* que este trabalho propõe-se a investigar, examinando também alguns dos seus desdobramentos nos Estudos da tradução.

Mary Wollstonecraft e Nísia Floresta: duas feministas precursoras

A escritora inglesa Mary Wollstonecraft (1759-1797) publica em 1792 o tratado feminista *A Vindication of the Rights of Woman*², que vem a se tornar sua obra mais importante e polêmica. Entendendo que os ideais revolucionários e a *Declaração dos Direitos do Homem* de 1789 só se realizariam efetivamente se os direitos se aplicassem tanto aos homens quanto às mulheres, Wollstonecraft critica o sistema de educação, que subscreve a inferioridade feminina, e os homens que relegam as mulheres à função de meros objetos. Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) é um de seus maiores alvos, como vemos neste trecho:

The mother who wishes to give true dignity of character to her daughter must, regardless of the sneers of ignorance, proceed on a plan diametrically

opposite to which Rousseau has recommended with all the deluding charms of eloquence and philosophic sophistry, for his eloquence renders absurdities plausible, and his dogmatic conclusions puzzle, without convincing, those who have not ability to refute them.³ (WOLLSTONECRAFT, 2004 [1792], p. 42)

Na vida privada, a escritora vivenciara em diversos momentos a força e a autoridade arbitrárias impostas pelos homens: o pai alcoólatra que agredia a mãe; a irmã que sofria com os abusos do marido; e o companheiro que a abandonara após o nascimento de sua primeira filha. Apesar dos problemas familiares, Mary Wollstonecraft consegue forjar um caminho próprio ao tornar-se escritora, exercendo influência sobre a intelectualidade de sua época. E casa-se com William Godwin, que será o pai de sua segunda filha, a escritora Mary Shelley.

No Brasil, uma trajetória semelhante, em termos de não aceitação da autoridade masculina, será traçada por Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810-1885) – pseudônimo de Dionísia Gonçalves Pinto. Natural do Rio Grande do Norte, Nísia Floresta inicia sua luta feminista ao não aceitar o caminho que lhe fora imposto pela sociedade patriarcal. Forçada a se casar aos 13 anos, abandona o marido em pouco tempo. Aos 18 anos, em Olinda, Nísia passa a viver com Manuel Augusto de Faria Rocha. O casal vai morar em Porto Alegre mas, em 1833, Manuel morre precocemente aos 25 anos, deixando Nísia com dois filhos. À época da Revolução Farroupilha, ela muda-se para o Rio de Janeiro, onde abre o Colégio Augusto, com o objetivo de colocar em prática seu pensamento acerca da educação feminina. Em 1849, parte para a Europa, onde irá viver por muitos anos, regressando algumas vezes ao Brasil. Torna-se uma escritora e tradutora bastante reconhecida em sua época e também no século XX.

O primeiro livro que Nísia Floresta publica é *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*⁴, em 1832, apresentado como tendo sido “traduzido livremente do francês para português” a partir da obra de “Mistriss Godwin” (FLORESTA, 1989a, p. 21). Como escritora, Nísia publica diversas obras que tratam da condição feminina, voltando-se especialmente para o problema da educação das mulheres. Em *Opúsculo humanitário*, livro de sua autoria publicado em 1853, sua preocupação é exposta com clareza desde o início (FLORESTA, 1989b, p. 2):

Enquanto pelo velho e novo mundo vai ressoando o brado — emancipação da mulher —, nossa débil voz se levanta, na capital do império de Santa Cruz, clamando: educai as mulheres!

Povos do Brasil, que vos dizeis civilizados! Governo, que vos dizeis liberal! Onde está a doação mais importante dessa civilização, desse liberalismo?

O problema da educação feminina é o grande tema comum às duas escritoras. Assim, seria bastante pertinente que Nísia Floresta escolhesse o tratado de Wollstonecraft como a fonte de sua primeira obra publicada. Uma tradução livre permitiria abordar esse tema tão relevante aos anseios feministas da escritora brasileira. *Direitos* passou a ser considerado um dos textos precursores do feminismo no Brasil, servindo para ilustrar, como afirmou Raquel de Queiroz, a audácia do pioneirismo feminino de Nísia Floresta (JORNAL DO COMÉRCIO, 11.1.1976, citado em FLORESTA, 1989a).

Na 4ª edição da obra, publicada em 1989, Constância Lima Duarte, organizadora do livro, interpreta a suposta liberdade tomada por Nísia como a elaboração de “um *outro* texto, o *seu* texto sobre o direito das mulheres” e afirma:

Nísia como que realiza uma “antropofagia libertária”. E poderíamos ainda acrescentar: não como opção, mas como fatalidade histórica. Na deglutição geral das idéias estrangeiras, era praxe promover-se uma acomodação de tais idéias ao cenário nacional. É o que ela faz. (FLORESTA, 1989a, p. 107)

Nesse comentário, Duarte associa a escrita tradutória de Nísia ao movimento antropofágico relacionado ao modernismo brasileiro, que viria a surgir nos anos 1920. No Manifesto Antropófago, de 1928, Oswald de Andrade defende a “absorção do inimigo sacro” (2005, p. 359), gesto de homenagem e de busca de fortalecimento. Ao adaptar a realidade descrita no texto-fonte àquela da cultura meta, a autora/tradutora, inspirada pelos ideais feministas de Wollstonecraft, teria feito uma reescrita mais condizente com o Brasil da primeira metade do século XIX.

A questão da fonte do texto de Nísia Floresta

No final do século XX, a historiadora Maria Lúcia Pallares-Burke realiza um estudo comparativo das obras, buscando observar como as

ideias estrangeiras de emancipação feminina haviam sido difundidas no Brasil. Que estratégias teria usado Nísia Floresta em sua tradução livre para tratar de tema tão polêmico? Teriam sido feitas adaptações ou alterações para que o texto fosse aceito no Brasil patriarcal do século XIX? A comparação das obras, no entanto, leva Pallares-Burke a uma conclusão inesperada (1996, p. 168):

É, [...], com um misto de constrangimento e entusiasmo que devo dizer que, de fato, jamais houve a aclamada tradução para o português da polêmica obra de Mary Wollstonecraft. Sob pena de causar grande desaponto com esta revelação, mas em nome da verdade histórica que se impõe, o fato é que Nísia Floresta – a ousada jovem que seria futuramente aclamada por Augusto Comte como uma promissora discípula meridional do positivismo – não desempenhou o papel de difusora das idéias emancipatórias de sua predecessora inglesa, cuja tradução até hoje ainda está por se fazer.

Ao cotejar os textos, Pallares-Burke percebe que *Direitos* não possui elementos mínimos para que seja considerado uma obra derivada do tratado de Wollstonecraft. Há, sim, uma coincidência temática, a questão da educação das mulheres; mas apenas esse aspecto não faz com que um texto tenha uma relação direta com outro, como é o caso da relação de uma tradução com seu original. O problema da educação feminina é um assunto comum a vários textos de agenda feminista, os quais não são necessariamente vinculados entre si.

Em artigo de 2001, intitulado “Nísia Floresta e Mary Wollstonecraft: diálogo ou apropriação?”, Constância Lima Duarte refuta as afirmações de Pallares-Burke⁵, conforme detalharemos mais adiante, mas a descoberta da historiadora suscita diversas questões quanto à origem do texto e quanto à recepção da obra por parte do público leitor brasileiro. Sob a perspectiva dos Estudos Descritivos da Tradução (DTS), há questões instigantes a serem formuladas, como, por exemplo: Por que tal texto foi apresentado e recebido como uma tradução? Como essa obra foi por tanto tempo aceita como tradução do texto de Wollstonecraft? Seria na verdade um texto original apresentado como tradução, isto é, um caso de pseudotradução ou tradução fictícia? O fato de se tratar de tradução indireta (a partir de uma versão em francês), poderia ter implicado, na etapa intermediária, a

incorporação de elementos ausentes ou a omissão de trechos presentes no original inglês? O que se entende exatamente por “tradução livre”? Que motivos ou interesses teriam levado Nísia Floresta a não revelar as possíveis (outras) fontes do texto que produziu em português?

Pallares-Burke começa a desvendar o mistério da origem da obra ao encontrar, aparentemente, sua verdadeira fonte, em um sinuoso percurso de descobertas. O estilo cartesiano da argumentação desenvolvida em *Direitos* remete a historiadora à obra *De l'Égalité des Deux Sexes*, de François Poulain de la Barre (1647-1723). Segundo ela, “a vaga sensação do *déjà vu*, que surgira no decorrer da análise do texto de Nísia, se impôs como forte hipótese que deveria ser explorada” (1996, p. 175). E foi assim que Pallares-Burke voltou ao texto de Poulain, com o qual tomara contato havia algum tempo e que a tinha surpreendido “por sua audácia e consequência” (p. 175). Ao reler o texto de 1673 do pensador francês, Pallares-Burke observa que “ali estavam, *ipsis litteris*, muitos dos trechos mais incisivos da obra [de Nísia], traduzidos, diga-se de passagem, com grande talento e maestria” (1996, p. 176). Algumas partes, no entanto, fazem referência a períodos posteriores ao autor, como por exemplo o trecho em que Nísia Floresta menciona a obra de Thomas Birch, *History of the Works of the Learned*, de 1739: “remeto os meus leitores ao que tem dito sobre o caráter desta mulher o célebre Birch, na história das Obras dos Sábios” (FLORESTA, 1989a, p. 76). Teria então a tradutora utilizado o texto de Poulain para realizar uma tradução criativa introduzindo ideias e argumentos novos?

A resolução do enigma se dá por fim quando Pallares-Burke encontra o livretinho *Woman Not Inferior to Man*, publicado em 1743, de um(a) autor(a) inglês(a) que escreve sob o pseudônimo de Sophia, a Person of Quality. Esse texto toma muitos empréstimos ao texto de Poulain, fazendo alterações e acréscimos. Hoje, diríamos tratar-se de um plágio, mas Guyonne Leduc (2010) ressalta em estudo comparativo das obras de Poulain e Sophia que àquela época as apropriações ou “empréstimos” de textos ainda eram muito usuais, e o reconhecimento legal do direito do autor e da propriedade intelectual dava os primeiros passos. Assim, “c’est dans ce contexte de mutation que [Sophia] revendique ses brochures comme originales e personnelles, sans songer à évoquer la moindre dette”⁶ (LEDUC, 2010, p. 26). É importante ainda ressaltar que, para compor sua obra, Sophia utilizou

uma tradução inglesa anônima (de alguém identificado apenas pelas iniciais A. L.) da obra de Poulain, intitulada *The Woman as Good as the Man, or the Equality of Both Sexes*, publicada em 1677.

Para elaborar o presente artigo, comparamos a obra de 1743, *Woman not Inferior to Man*, de Sophia, com a de Nísia Floresta, *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*, de 1832, e verificamos que Nísia efetivamente realizou uma tradução integral do texto de Sophia. Nísia Floresta no entanto utilizou como fonte a tradução da obra de Sophia para o francês, intitulada *La Femme n'est pas inférieure à l'homme*, publicada em 1750, apenas com a menção “traduit de l'Anglois”⁷ (LEDUC, 2010, p. 64). Podemos afirmar tratar-se de tradução indireta, a partir da versão francesa, não somente por Nísia ser tradutora do par de línguas francês-português, mas pelas próprias diferenças encontradas na tradução em relação ao texto original inglês.

No cotejo feito com o texto em inglês de Sophia, Nísia Floresta mantém-se fiel ao nível da frase, à exceção de alguns poucos acréscimos e omissões; em algumas passagens, realiza alterações que por vezes mudam o sentido do original, tratando-se, no entanto, de casos pontuais. Um exemplo de alteração mais significativa é a passagem em que Sophia, ao criticar os homens, pergunta “Is not the case with most of the Men, our clergy not excepted?” [Não é esse o caso da maioria dos homens, sendo que nem os clérigos são uma exceção?] (p. 5). Nísia traduz da seguinte forma: “Eis aqui precisamente o caso em que se acha a maior parte dos homens: os Judeus, os Maometanos, os Pagãos, todos se conduzem da mesma maneira” (p. 27). No entanto, alterações como essa não constituem uma liberdade tomada pela tradutora frente ao original, pois, como ressalta Charlotte H. Mattheus (2010, p. 17), essa modificação já se encontra na versão em francês do texto de Sophia: “voilà précisément le cas dans lequel se trouvent la plus grande partie des hommes: les Juifs, les Mahometans, les Payens, tous se conduisent de même”.⁸ A única liberdade clara tomada por Nísia é em relação ao título da obra, parecendo ser realmente uma criação sua. Pode-se dizer portanto que a tradutora buscou transmitir o mesmo texto e não efetuar uma recriação ou transformação, nem tampouco uma compilação do original com outras obras.

A estrutura geral da tradução segue a divisão em capítulos do original inglês, como vemos a seguir:

WOMAN Not Inferior to MAN.

DIREITOS das MULHERES e *INJUSTIÇA DOS HOMENS*

Chap. I. The INTRODUCTION.

Introdução

Chap. II. *In what steem the Women are held by the Men, and how justly.*

Capítulo I Que caso os homens fazem das mulheres, e se é com justiça

Chap. III. *Whether Women are inferior to Men in their intelectual capacity, or not.*

Capítulo II Se as mulheres são inferiores ou não aos homens, quanto ao entendimento

Chap. IV. *Whether the Men are better qualified to govern than Women, or not.*

Capítulo III Se os homens são mais próprios que as mulheres para governar

Chap. V. *Whether the Women are fit for public Offices, or not.*

Capítulo IV Se as mulheres são ou não próprias a preencher os cargos públicos

Chap. VI. *Whether the Women are naturally capable of teaching Sciences, or not.*

Capítulo V Se as mulheres são naturalmente capazes de ensinar as ciências ou não

Chap. VII. *Whether Women are naturally qualified for military offices, or not.*

Capítulo VI Se as mulheres são naturalmente próprias, ou não, para os empregos

Chap. VIII. CONCLUSION.

Conclusão

Nísia Floresta mantém os mesmos capítulos, com o mesmo conteúdo e estilo de argumentação cartesiana, base de todo o pensamento de Poulain, fonte primeira de todos os textos em questão. O método de Descartes (1596-1650) possibilita a elaboração e afirmação da ideia de igualdade entre homens e mulheres, pois afirma a soberania da consciência individual capaz de questionar os costumes legitimados por preconceitos e de chegar à verdade através da razão. Como vemos a seguir na tradução e no original, com efeito será a razão o juiz imparcial para deliberar sobre a causa feminina:

Em uma palavra, se os homens fossem Filósofos (tomando esta palavra em seu rigor) descobririam facilmente que a Natureza constituiu uma perfeita igualdade entre os dois sexos. Mas como há poucos que sejam capazes de um pensar tão abstrato, nenhum direito têm mais que nós, de serem Juízes nesta matéria, e por conseqüência, necessitamos de recorrer a um Juiz menos parcial, incapaz de deixar-se prevenir por alguma das partes e por conseguinte irrecusável. Estas qualidades são visivelmente inerentes à razão bem apurada, pois que é uma faculdade pura e intelectual sem acepção por algum sexo e igualmente interessada no bem-estar de toda espécie racional em geral, e em particular. (FLORESTA,1989a, p. 30)

[...] In a word, were the *Men Philosophers* in the strict sense of the term, they would be able to see that nature invincibly proves a perfect *equality* in our sex with their own.

But as there are extremely *few* among them capable of such an abstracted way of thinking, they have no more right to act the judges in this matter than ourselves; and therefore, we must be obliged to appeal to a more *impartial judge*, one incapable of siding with either side, and consequently unsuspected on both. *This* I apprehend to be *rectified reason*, as it is a pure intellectual faculty elevated above the consideration of any sex, and equally concerned in the welfare of the whole rational species in general and in particular. [...] (SOPHIA, 1743, p. 8)

O estatuto do texto de Nísia Floresta

Após a descoberta por Pallares-Burke do que esta chamou de “travessura literária” de Nísia Floresta, e a comparação com o original inglês, resta a pergunta: como essa obra foi vista e aceita por tanto tempo como a tradução livre do tratado de Wollstonecraft? Segundo o conceito

de *tradução presumida* de Gideon Toury (1995), considera-se “tradução” qualquer texto que circule como tal na cultura receptora e que atenda a três postulados, ou condições básicas: o postulado do texto-fonte (*source-text postulate*), segundo o qual supõe-se que exista um texto anterior à tradução, do qual esta procede; (ii) o postulado da transferência (*transfer postulate*), que parte do princípio de que o processo de tradução tenha envolvido a transferência de certas características do suposto texto-fonte, as quais a tradução conserva e que são identificadas em ambos; e (iii) o postulado da relação (*relationship postulate*), que presume a existência de relações verificáveis entre a tradução e o suposto original (p. 143-144). Assim, o público leitor tende a aceitar de boa fé e sem questionar os textos que lhe são apresentados como traduções, mesmo que algumas vezes não se trate de “tradução” no sentido estrito, como, por exemplo, nos casos de autotradução (quando o próprio autor traduz o seu texto para uma língua estrangeira) ou de pseudotradução (quando não existe um texto-fonte e a suposta tradução é, na verdade, um trabalho de criação). Susan Bassnett, no artigo “When is a translation not a translation?” (1998), lista uma série de circunstâncias em que uma suposta tradução não corresponde ao conceito no sentido estrito, como no caso das já citadas pseudotradução e autotradução, e também nas reescritas derivadas de mais de um texto de origem. Bassnett exemplifica esse caso com o épico *Morte Darthur*, de Thomas Mallory (1485), que teria sido produzido a partir de um conjunto disperso de textos em francês, galês e inglês:

The question is, however, whether we may call this kind of text a translation, for although it presupposes an original somewhere else and claims to be a rendering of that original, the original is not a single text but a body of material in several languages.⁹ (BASSNETT, 1998, p. 30)

Uma vez que o cotejo entre o texto de Nísia e o de Sophia nos permitiu detectar a transferência de um para outro de um grande número de características, bem como identificar relações muito próximas entre ambos – atendendo amplamente aos postulados da transferência e da relação de Toury (1995) –, concordamos então com a tese de Pallares-Burke segundo a qual *Woman Not Inferior to Man* é o texto de origem de *Direitos*. Cabe-nos, então, definir o estatuto dessa obra e procurar entender como ela foi vista por tanto tempo como tradução livre do tratado de Wollstonecraft. Uma

hipótese é que se trataria de uma pseudotradução, como afirma Lia Wyler (2003) em *Línguas, poetas e bacharéis: uma crônica da tradução no Brasil*:

Em Recife em 1832 – e em Porto Alegre, em 1833 – a educadora Nísia Floresta traduziu e editou o livro de Mary Wollstonecraft Godwin, *Vindication of the rights of women* (sic), com seus próprios recursos. Considerada a primeira obra feminista publicada no mundo, recebeu na tradução brasileira o título de *Direitos das mulheres e injustiças dos homens* (sic). A tradução de Nísia Floresta é na realidade uma pseudotradução em que ela incluiu além do livro título, o de Sophia, *Women not inferior to men* (sic) e o de François Poulain de la Barre, *De l'égalité des deux sexes*, espelhando assim suas avançadas idéias positivistas. (WYLER, 2003, p. 87)

É interessante observar que, para Wyler, a obra de Nísia é uma pseudotradução não por consistir em uma criação autoral/original apresentada sob forma de obra derivada, de acordo com a definição de Toury (1995), mas, sim, por advir de três textos-fonte: além de *Vindication*, de Wollstonecraft, parcialmente evocado no título em português, também o de Sophia e o de Poulain. Sendo assim, discordamos não só do conceito de pseudotradução implícito na afirmação de Wyler como também do entendimento do texto de Nísia como pseudotradução, no sentido conferido ao termo por Toury. Acreditamos que não há como sustentar essa tese, uma vez que, ao contrário do que ocorre com as traduções fictícias, no caso de *Direitos* existe, sim, um texto original, embora não seja aquele apresentado como tal. Como demonstra Pallares-Burke, “foi o texto de Sophia, plagiado em grande parte do texto de Poulain, que Nísia Floresta traduziu” (1996, p. 178).

Uma outra hipótese seria atribuir a *Direitos* o estatuto de adaptação, no sentido de um texto que sofreu intervenções tradutórias bastante radicais, mas que apesar de todo o distanciamento do original ainda é considerado uma representação deste (cf. BASTIN, 2009). Tal visão viria corroborar a análise de Duarte, segundo a qual a tradutora “realiza, sim, um *outro texto*, o *seu* texto sobre os direitos das mulheres” (FLORESTA, 1989a, p. 107). A ideia de adaptação poderia explicar a aceitação e circulação do texto como “tradução livre”, conceito bastante amplo e mutante, dependendo da vertente teórica e do momento histórico.

O *Dictionary of Translation Studies*, no verbete “Free translation” [“Tradução livre”], relaciona o conceito a um tipo de tradução mais

preocupada em produzir um texto meta que soe com naturalidade do que em preservar a fraseologia do texto fonte (SHUTTLEWORTH; COWIE, 1997, p. 62). Ainda segundo o verbete, essa estratégia, também conhecida como “tradução sentido-por-sentido”, opõe-se à de “tradução literal” (p. 62), sendo de modo geral, ao contrário desta, mais voltada para a língua meta. Enquanto a primeira pode ser definida como uma tradução “feita em um nível mais elevado do que o necessário para transmitir o conteúdo sem alterações, observando-se as normas da língua meta” (BARKHUDAROV¹⁰, citado em SHUTTLEWORTH; COWIE, 1997, p. 62, tradução nossa), entende-se a segunda como uma tradução “feita em um nível inferior ao necessário para transmitir o conteúdo sem alterações, observando-se as normas da língua meta” (BARKHUDAROV, citado em SHUTTLEWORTH; COWIE, 1997, p. 95, tradução nossa).

De qualquer forma, o conceito de “tradução livre” é de definição extremamente complexa por seu grau de variação. De acordo com outra obra de referência, a *Encyclopedia of Translation Studies*, a partir do medievo tardio e do início da era moderna o dualismo entre “tradução literal” vs. “tradução livre” deu lugar, no pensamento canônico sobre tradução, à tríade taxonômica composta das estratégias tradutórias “palavra-por-palavra”, “sentido-por-sentido” e “livre”, que John Dryden denominou, respectivamente, “metáfrase”, “paráfrase” e “imitação” (ROBINSON, 1998, p. 87-88). A tradução não literal foi assim desdobrada em “sentido-por-sentido”, que seria uma tradução mais semântica — a “paráfrase”, ou “tradução com latitude” de Dryden, “em que o autor é mantido ao alcance dos nossos olhos... porém suas palavras não são seguidas tão estritamente quanto seu sentido” (MILTON, 1993, p. 27) —, e em “livre”, que corresponde na tríade de Dryden à “imitação”, “em que o tradutor (se é que já não perdeu esse nome) assume a liberdade não somente de variar as palavras e o sentido, mas de abandoná-las quando achar oportuno, retirando somente a idéia geral do original, atuando de maneira livre a seu bel-prazer” (MILTON, 1993, p. 27).

Diante do exposto, seria possível atribuir ao texto de Nísia o estatuto de adaptação, que o *Dictionary of Translation Studies*, no verbete correspondente, define como “qualquer texto traduzido em que tenha sido empregada uma estratégia de tradução particularmente livre” (SHUTTLEWORTH; COWIE, 1997, p. 3)? A partir do momento em que Pallares-Burke identificou um texto-fonte que foi traduzido integralmente e com bastante proximidade, essa hipótese deve ser descartada. Por mais

que Duarte considere que Nísia realiza uma “antropofagia libertária”, criando um texto para expressar suas ideias, “imbuída do espírito e ideais divulgados pelo Iluminismo” (FLORESTA, 1989a, p. 24), em “uma resposta brasileira ao texto inglês” (p. 108), o cotejo que realizamos entre os dois textos aponta para uma tradução muito pouco antropofágica no sentido de absorver o Outro e reproduzi-lo agregando-lhe elementos da cultura receptora (SNELL-HORNBY, 2006, p. 60).

Além disso, se Nísia tivesse se inspirado “livremente” em Wollstonecraft para dar voz aos anseios feministas de uma mulher brasileira do século XIX, o seu texto poderia se aproximar do estilo revelado em sua obra *Opúsculo humanitário* (cujo início foi citado neste trabalho), em que a escritora aborda com clareza o problema central da educação das mulheres na sociedade brasileira. Mas não é isso que ela faz. Pallares-Burke mostra que, enquanto em *Vindication* Wollstonecraft combate enfaticamente o pensamento antifeminista de Rousseau, Nísia omite por completo o embate com o célebre pensador iluminista, ao mesmo tempo em que traz à cena o filósofo Catão, do início da era cristã. Não seria pertinente considerar essa omissão uma atitude de acomodação das ideias do texto fonte ao cenário nacional, de acordo com a análise que Duarte faz da estratégia global de Nísia (FLORESTA, 1989a, p. 107), uma vez que Rousseau era “amplamente discutido e apoiado ou criticado em toda a América Latina” (PALLARES-BURKE, 1996, p. 173). A tradutora faz ainda constantes menções à Inglaterra e a personagens ingleses, como, por exemplo, quando se refere a “um Jurisconsulto, que tem passado toda sua vida em folhear Coke e Littleton” (FLORESTA, 1989a, p. 83). Pallares-Burke esclarece que os juristas citados nessa passagem são Sir Edward Coke (1553-1634) e Sir Thomas Littleton (1402- 1481), “cujos nomes estão historicamente ligados por ter Coke escrito um comentário famoso sobre a obra de Littleton” (1996, p. 168). Já Duarte, em nota à tradução de Nísia, atribui equivocadamente o nome Coke a um nobre inglês do final do século XVIII que sequer foi jurista (FLORESTA, 1989a, p. 83).

O próprio conteúdo do que é dado como exemplo para análise não parece expressar questões típicas de uma brasileira do século XIX. Ainda na Introdução, Nísia traz uma discussão acerca de quem pensa apenas de acordo com as aparências e exemplifica o assunto mencionando o pensamento dos antigos que supunham a teoria geocêntrica e o dos modernos com a teoria

heliocêntrica, mostrando que ambos podem chegar a suas respectivas conclusões apenas pela aparência. E termina o raciocínio com uma analogia:

Da mesma sorte, os Selvagens que habitam os países desconhecidos das Índias e que são da mesma espécie que nos outros, faltos de conhecimento do mecanismo de um relógio, crêem que os espíritos invisíveis estão dentro dele e fazem parar todas as suas molas. (FLORESTA, 1989a, p. 26)

Esse trecho corresponde ao seguinte fragmento do texto de Sophia, corroborando, mais uma vez, a tese que o considera o verdadeiro original de *Direitos*:

In like manner the wild savages in the *Indies*, (who, by the bye, are nevertheless of the same species with our domestic ones at home) for want of knowing the mechanism of a clock, are apt to attribute it's movements to invisible spirits within it. (SOPHIA, 1743, p. 4)

Referir-se aos “Selvagens que habitam os países desconhecidos das Índias” não traz o texto de Nísia para o Brasil do século XIX, ao contrário, remete a uma fala tipicamente europeia.

Em artigo publicado após a divulgação da tese de Pallares-Burke a respeito da obra de Nísia, Duarte (2001) refuta as afirmações da historiadora, embora ressaltando o caráter minucioso da pesquisa feita e o seu mérito em descobrir “quais outros pensadores, além de Mary Wollstonecraft, como François Poulain de la Barre e Sophie, Nísia Floresta havia lido e assimilado em seu trabalho” (p. 154). Para Duarte, é um equívoco tentar ler e julgar hoje algo escrito há mais de século e meio; a noção de plágio, por exemplo, “a principal acusação” levantada por Pallares-Burke (DUARTE, 2001, p. 155), não existia, como entendida nos dias de hoje. Entretanto, como nosso próprio cotejo demonstrou, Nísia nada utiliza de Wollstonecraft, o que enfraquece sobremaneira as alegações de Duarte.

Uma outra estudiosa, Marie-France Dépêche, considera Nísia Floresta uma precursora das estratégias feministas na tradução, considerando que a tradutora empregou “a prática da ‘sobre-tradução’” e que:

esta prática aparece em toda discussão, com seus acréscimos voluntários, como um enriquecimento do texto, que aponta Nísia entre as precursoras das estratégias feministas do século XX em matéria de tradução e de desvelamento das mulheres. (DÉPÊCHE, 2005, p. 288)

Dépêche também chega a conclusões contrárias ao que é afirmado por Pallares-Burke. Parece considerar que Nísia compilou textos — o de Wollstonecraft, o de Sophia e o de Poulain — e ainda realizou acréscimos de sua própria autoria, como vemos nestes trechos (2005, p. 284-285):

Não é difícil notar a imbricação de ao menos outros dois textos no seio da “tradução” de Nísia: o primeiro, de François Poulain de La Barre, *De l'égalité des deux sexes*, e o segundo, da desconhecida que se esconde sob o pseudônimo de Sophia, *Woman Not Inferior to Man*.

[...] Podemos admitir que a *infidelidade criativa* de Nísia resultou em uma argumentação clara e inteligente, bem ordenada, quase cartesiana e em um português refinado. Em uma palavra a “tradução” é superior ao “original” como já sugeria J. L. Borges, a propósito de *Mil e uma noites*.

[...] a jovem brasileira admiradora das letras francesas foi uma aluna brilhante da escola das *Belles infidèles*. Entretanto, é ainda um paradoxo, para nós, a constatação de que, após haver feito sua escolha de textos, compilando-os em uma *montagem* toda pessoal – cúmulo da traição – Nísia aplicou-se a produzir uma tradução mimética, à parte alguns toques pessoais, a melhor possível, em um exercício de estilo respeitando o gênio da linguagem, caro aos Clássicos.

Nesse caso, o texto de Nísia não seria uma tradução no sentido estrito por ter sido produzido a partir de vários originais, considerando-se as ideias de Bassnett (1998) expostas acima, ou mesmo ter registrado acréscimos, interpolações, cortes ou alterações de outra natureza pelo fato de ser uma tradução indireta, mediada por uma versão francesa. No entanto, reiteramos que, apesar de alterações pontuais, a tradução de Nísia segue muito proximamente um único texto fonte; conseqüentemente, nem configura uma adaptação, nem resulta de uma compilação de textos. Por esse mesmo motivo, sua atitude não deve ser vista como “*apropriação e desconstrução* de escritos europeus realizadas da perspectiva da *periferia*, visando à construção de um *outro texto*”, como afirma Duarte no artigo em que refuta as considerações de Pallares-Burke (DUARTE, 2001, p. 159).

Possíveis motivações para a “travessura literária” de Nísia Floresta

Uma vez apresentada a intrigante descoberta de Pallares-Burke acerca do verdadeiro original do emblemático texto de Nísia Floresta e discutido o estatuto do mesmo à luz dos Estudos da Tradução, resta a

pergunta: por que a feminista Nísia Floresta escolheu para traduzir um texto antigo de autor praticamente desconhecido, atribuindo a autoria a “Mistriss Godwin”? Se não temos uma resposta inequívoca para a questão, podemos ao menos inferir que a estratégia tenha sido para chamar a atenção do público leitor e também dar respaldo às ideias apresentadas no texto. Afinal, Wollstonecraft era bastante conhecida pela intelectualidade brasileira. Até na ficção a autora inglesa iria aparecer alguns anos mais tarde, como leitura de Carolina, protagonista de *A Moreninha* de Joaquim Manuel de Macedo. Um dos pretendentes da personagem diz sobre a jovem: “a bela senhora é filósofa! ... faz idéia! Já leu Mary de Wollstonecraft e, como esta defende o direito das mulheres, agastou-se comigo” (MACEDO, 1991 [1844], p. 58). Note-se que a tradução brasileira de Wollstonecraft disponível à época do escritor é justamente a de Nísia Floresta. É provável que os equívocos propiciados pela tradutora tenham chegado também à literatura.

E por que então não traduzir realmente o próprio texto de Wollstonecraft? Continuamos aqui no campo da suposição. Talvez Nísia tenha desejado traduzir uma obra que lhe parecera mais contundente e revolucionária em termos de estratégia feminista. Wollstonecraft, apesar de lutar pela igualdade de educação para homens e mulheres, “ainda considerava que os papéis centrais da mulher em sociedade eram o de esposa e mãe” (PALLARES-BURKE, 1996, p. 187). Já na obra de Sophia são desenvolvidos argumentos que mostram a capacidade que as mulheres possuem para desempenhar as mesmas funções que os homens. Nísia possivelmente se inspirou no ideário feminista de Mary Wollstonecraft, e pode ter utilizado a escritora inglesa em prol de espaço e visibilidade para seu projeto de transformação de uma sociedade dominada pela voz masculina.

Se as hipóteses levantadas não podem ser afirmadas no momento, ao menos temos algumas certezas. Nísia Floresta desempenhou um papel de precursora do feminismo no Brasil, com sua tradução e com suas obras, além é claro de sua própria vida privada, não conformada ao patriarcalismo vigente. E desse modo, ela pode ter aberto caminho para as futuras estratégias feministas de tradução adotadas nos séculos seguintes. No entanto, é importante observar diferenças da estratégia de Nísia em relação a estratégias tradutórias de feministas do século XX e XXI.

Tradutoras feministas contemporâneas adotam um discurso claramente político e anunciam suas estratégias de trabalho como um modo

de tornar suas vozes presentes nos textos que traduzem. Assim, realizam grandes intervenções nos originais, não buscam uma relação de equivalência entre texto fonte e texto meta, e utilizam comumente a sobre-tradução (*supplementing*) — estratégia atribuída por Dépêche a Nísia, como já visto — e o deslizamento da linguagem como meio de corrigir e alterar o que acham necessário, sempre com o objetivo de marcar a fala e a presença femininas.

Nísia Floresta traduz um texto feminista condizente com seus próprios anseios de um mundo em que as mulheres não estivessem em posição de inferioridade em relação aos homens. Todavia, em *Direitos*, a tradutora, como vimos, não utiliza as estratégias tradutórias empregadas pelas feministas contemporâneas, uma vez que não realiza grandes alterações no texto que utiliza como fonte, mas sim realiza uma tradução literal e integral de um único texto. Assim, observamos o equívoco de se considerar Nísia Floresta uma precursora das tradutoras feministas de hoje em relação às estratégias tipicamente utilizadas por estas.

Marie-France Dépêche justifica suas considerações sobre as estratégias feministas que teriam sido empregadas lembrando que “Nísia vivia na França neste início de século XIX, onde a moda da ‘pirataria literária’ era uma tradição e como lembravam os Enciclopedistas, onde [...] freqüentemente, desde o século XVI, desmascarava-se publicamente os plagiadores [...] sem que por isso fosse declarada uma guerra” (2002, p. 10).

Refutando as considerações de Dépêche, entendemos que não cabe aqui dizer que a tradução tenha superado o original, que tenha havido uma compilação de textos ou que Nísia tenha praticado a infidelidade criativa tipicamente francesa, empregando a prática de embelezamento do texto característica da escola francesa das *Belles Infidèles*. Além disso, quando publicou *Direitos* em 1832, aos 22 anos, Nísia vivia no Brasil e ainda não tinha partido para morar na Europa.

Considerações finais

A partir da argumentação de Pallares-Burke e do cotejo feito no decorrer deste estudo, endossamos a tese da historiadora de que a obra de Nísia Floresta, de 1832, *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*, é uma tradução bastante fiel da obra de Sophia, *Woman not Inferior to Man*, de 1743. Para se

chegar a essa conclusão foi necessária a análise da tradução paralelamente às obras de Sophia e de Wollstonecraft, inicialmente considerada a fonte de inspiração de Nísia. Se a tradução foi reconhecida durante tanto tempo como um texto derivado de outro, sem o ser de fato, é porque o sistema receptor, o Brasil dos séculos XIX e XX, nela reconheceu o atendimento aos três postulados de Toury (1995) para o conceito de tradução presumida: o do texto-fonte, o da transferência e o da relação. O fato de Nísia ter sido uma pioneira na defesa da igualdade de direitos entre os sexos na sociedade patriarcal brasileira contribuiu bastante para criar e consolidar, para *Direitos*, o estatuto de tradução livre da obra igualmente libertária.

O caso Nísia Floresta não configura uma pseudotradução, conforme definições de Gideon Toury (1995) e Susan Bassnett (1998), pois ao fim encontramos um original para a suposta tradução da obra de Wollstonecraft. Tampouco é uma adaptação, no sentido de prática intervencionista, ou mesmo uma tradução feita a partir de múltiplos originais, como argumenta Dépêche, pois a análise comparativa das obras em questão mostra tratar-se de tradução que segue de perto um único original, o de Sophia. De todo modo, se Nísia Floresta deixou um legado voluntário como uma precursora do feminismo no Brasil no século XIX, também proporcionou, talvez involuntariamente, uma boa polêmica para os Estudos da Tradução.

Notas

¹ Título completo: *Woman not inferior to man: or, a short and modest Vindication of the natural Right of the Fair-Sex to a perfect Equality of Power, Dignity, and Esteem, with the Men.*

² Texto de capa da 2ª. edição (1833): *DIREITOS das MULHERES e INJUSTIÇA DOS HOMENS*, por MISTRISS GODWIN. Tradusido livremente do francez para portuguez e offerecido às BRASILEIRAS, e ACADEMICOS BRASILEIROS: por Nísia Floresta Brasileira Augusta. Porto Alegre, REIMPRESSO NA TYPOGRAPHIA de V. F. de Andrade: Rua de Ponte, 1833.

³ Doravante referido apenas como *Vindication*.

⁴ “A mãe que desejar dotar sua filha de um caráter verdadeiramente digno deve, independentemente do desprezo dos ignorantes, executar um plano diametralmente oposto àquele que Rousseau recomendou com todos os atrativos ilusórios da eloquência e de filosofia sofisticada, pois sua eloquência torna plausíveis verdadeiros

absurdos, e suas conclusões dogmáticas intrigam, sem convencer, aqueles que não dispõem da capacidade de refutá-las.”

⁵ Doravante referido apenas como *Direitos*.

⁶ A partir do texto publicado no Caderno *Mais!* do jornal *Folha de S. Paulo* em 10 set. 1995.

⁷ “é nesse contexto de mutação que [Sophia] afirma que suas brochuras são originais e pessoais, sem se preocupar em invocar a mínima relação de dívida.”

⁸ “traduzido do inglês.”

⁹ *Le Triomphe des Dames*. Paris, 1751, p. 13.

¹⁰ “A questão é, no entanto, se podemos chamar esse tipo de texto de tradução, pois embora ele pressuponha a existência de um original e afirme ser uma tradução deste, o original não é um texto único mas um conjunto de textos em diversos idiomas.”

¹¹ BARKHUDAROV, Leonid. Urovni yazykovoy iyerarkhii i perevod [Levels of language hierarchy and translation]. *Tetrad perevodchika* [*The Translator's Notebook*], 6, p. 3-12, 1969.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. In: TELLES, Gilberto Mendonça (Org.). *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 18ª edição. Petrópolis: Vozes, 2005. p. 353-360.

BASSNETT, Susan. When is a Translation not a Translation? In: BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André (Eds.). *Constructing cultures: essays on literary translation. Topics in Translation* 11. Clevedon/Bristol: Multilingual Matters, 1998. p. 25-39.

BASTIN, Georges L. Adaptation. In: BAKER, Mona; SALDANHA, Gabriela. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. 2nd edition. New York: Routledge, 2009. p. 3-6.

DÉPÊCHE, Marie-France. As traduções subversivas feministas ontem e hoje. *Labrys, estudos feministas*, n. 1-2, p. 1-29, jul-dez. 2002.

_____. A tradução como ato político. In: SWAIN, Tania Navarro; MUNIZ, Diva de Couto Gontijo (Orgs.). *Mulheres em Ação – Práticas discursivas, práticas políticas*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Belo Horizonte: PUC-Minas, 2005. p. 269-303.

DUARTE, Constância Lima. Nísia Floresta e Mary Wollstonecraft: diálogo ou apropriação? *O eixo e a roda*, v. 7, p. 153-161, 2001. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Eixo%20e%20a%20Roda%2007/Constancia%20Lima%20Duarte.pdf. Acesso em: 01 maio 2012.

FLORESTA, Nísia. *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*. Tradução livre do original *Vindication of the Rights of Woman* de Mary Wollstonecraft. 4. ed. São Paulo: Cortez, 1989a.

———. *Opúsculo humanitário*. São Paulo: Cortez, 1989b.

LEDUC, Guyonne. *Récritures anglaises au XVIIIe siècle de l'Égalité des deux sexes (1673) de François Poulain de la Barre*. Paris: L'Harmattan, 2010.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *A Moreninha*. 19. ed. São Paulo: Ática, 1991 [1884].

MATTHEUS, Charlotte Hammond. Between “founding text” and “literary prank”: reasoning the roots of Nísia Floresta’s *Direitos das Mulheres e Injustiça dos Homens*. *Ellipsis* 8, p. 9-36, 2010. Disponível em: http://www.ellipsis-apsa.com/Volume_8-Matthews_files/Matthews.pdf. Acesso em: 20 maio 2012.

MILTON, John. *O poder da tradução*. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

PALLARES-BURKE, Maria Lúcia. A Mary Wollstonecraft que o Brasil conheceu, ou a travessura literária de Nísia Floresta. In: _____. *Nísia Floresta, o carapuço e outros ensaios de tradução cultural*. São Paulo: Hucitec, 1996. p. 167-192.

ROBINSON, Douglas. Free translation. In: BAKER, Mona (Ed.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Manchester, UK: St. Jerome, 1998. p. 87-90.

SHUTTLEWORTH, Mark; COWIE, Moira. Free translation. In: _____. *Dictionary of Translation Studies*. Manchester, UK: St. Jerome, 1997. p. 62-63.

SNELL-HORNBY, Mary. *The Turns of Translation Studies: New Paradigms or Shifting Viewpoints?* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2006.

SOPHIA, a person of quality. *Woman not inferior to man: or, a short and modest vindication of the natural right of the fair sex to a perfect equality of power, dignity, and esteem, with men.* ECCO Print Editions. London: Jacob Robinson, 1743.

TOURY, Gideon. The Notion of “Assumed Translation” – An Invitation to a New Discussion”. BLOEMEN, H.; HERTOOG, E; SEGERS, W. (eds.). *Letterlijkheid, Woordelijkheid / Literality, Verbality*. Antwerpen/Harmelen: Fantom, 1995. p. 135-147. Disponível em: <http://www.tau.ac.il/~tourney/works/GT-AssumedTranslation.htm> . Acesso em: 01 maio 2012.

WOLLSTONECRAFT, Mary. *A Vindication of the Rights of Woman*. London: Penguin Books, 2004.

WYLER, Lia. *Línguas, poetas e bacharéis: uma crônica da tradução no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

Anna Olga Prudente de OLIVEIRA

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da PUC-Rio. Tradutora de textos de ficção, literatura infanto-juvenil e ciências humanas, tem desenvolvido pesquisa desde a graduação na área da historiografia da tradução.

Marcia A. P. MARTINS

Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Tradutora técnica e professora, atua nos cursos de formação de tradutores e no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da PUC-Rio. Organizadora das coletâneas *Tradução e multidisciplinaridade* (Lucerna/PUC-Rio, 1999) e *Visões e identidades de Shakespeare no Brasil* (Lucerna, 2004), e co-organizadora de seis volumes temáticos para o periódico *Tradução em Revista*, sendo o mais recente sobre Shakespeare em tradução (2012/1), desenvolve atualmente pesquisa contemplando o discurso sobre a tradução no Brasil e as articulações entre tradução, poder e ideologia.

Artigo recebido em 27 de maio de 2012.

Aceito em 20 de junho de 2012.

[Voltar para o Sumário](#)

CONSERVADORISMO OU LIBERALISMO? A DINÂMICA DA VOZ FEMININA NA OBRA *CABRA-CEGA*, DE LÚCIA MIGUEL PEREIRA

Edwirgens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida
edwirgensletras@yahoo.com.br

Resumo: Lúcia Miguel Pereira é uma das pioneiras mulheres a ser reconhecida como crítica literária e historiadora da literatura no Brasil. Contudo, ela também escreveu alguns romances destinados ao público infantil e quatro a adultos. Três destes romances foram publicados na década de 30 e o último deles, *Cabra-cega*, publicado em 1954. Nele, Lúcia Miguel Pereira escreve sobre descompassos sociais contemporâneos da década de 1930, sobretudo no que se refere à condição social imposta à mulher naqueles tempos, mas, segundo diz Márcia C. Wanderley, começa a marcar sua escrita com certo liberalismo.

Abstract: Lúcia Miguel Pereira is one of the pioneer women to be recognized as a literary critic and historian of literature in Brazil. However, she also wrote some stories for children and four novels for adults. Three of these novels were published in the 30s and the last one, *Cabra-cega*, was published in 1954. In it, Lúcia Miguel Pereira writes about contemporary social disorders of the 30s, especially as regards the social conditions imposed on the woman at that time, however, according to Marcia C. Wanderley, this woman begins to mark her writing with certain liberalism.

Palavras-chave: Tradição. Conservadorismo. Liberalismo.

Keywords: Tradition. Conservatism. Liberalism.

O tempo constitui, pois o domínio próprio, o material específico do romance.

Lúcia Miguel Pereira

Uma leitura dos romances publicados por Lúcia Miguel Pereira na década de 30, *Maria Luísa* (1933), *Em surdina* (1933) e *Amanhecer* (1938) revelam que o posicionamento das personagens põe em evidência a desestabilização nas relações de gênero decorrentes, em parte, dos conflitos ideológicos. Nesse ponto é que o escritor Jorge Amado, citado por Luís Bueno (2006), escrevendo naquele momento, observa que a tendência ao modo de pensar do grupo de direita impediu o desenvolvimento de certos aspectos da criação artística dessa autora.

Discutindo como essa presença ideológica, transformada em elemento ficcional, conduziu a composição do legado romanescos, é pertinente apontar que em *Cabra-cega*, as experiências do tempo são, novamente, amarras das quais a autora não consegue se desvencilhar. O trecho escrito por Lúcia Miguel Pereira, em 1957, para o Suplemento Literário do Jornal *O Estado de São Paulo*, destacado como epígrafe, evidencia que ela entende o tempo como a matéria prima da qual se configura o romance. E os reflexos do tempo parecem ser tão determinantes na concepção do texto ficcional que, entre a publicação do romance *Amanhecer* e do último *Cabra-cega*, se passam 16 anos, “como se esse fosse o tempo necessário para que se preparasse o ambiente em que se vai desenrolar a história”, afirma Patrícia da Silva Cardoso (2006, p. 505).

Se a protagonista da narrativa *Cabra-cega* também tem 16 anos, ela nasceu naquele tempo de censuras e de controle social no qual viveram as personagens dos três romances anteriores. Trazendo um intenso vínculo afetivo com a avó, já que a mãe não se enquadra no modelo semi-patriarcal de família, Ângela é uma adolescente que acredita saber o que é certo ou errado. Carrega consigo o orgulho de seu sobrenome e a importância de sua família para a sociedade em que vive. Acreditando na “santidade” de sua avó em detrimento das posturas condenáveis de sua mãe, da irmã Sílvia e do irmão Jorge, Ângela tem no pai uma figura moralmente exemplar, porém ausente dos acontecimentos do grupo parental.

Embora seja a filha mais moça, Ângela tem um comportamento semelhante ao de mulheres casadas sob uma condição patriarcal. É ela

quem se preocupa com o destino dos membros da família, bem como com a posição social que ocupam. Apesar das certezas, Ângela é um estratagema da autora para colocar em discussão as influências da tradição. Esta trava um embate com a influência que o passado exerce sobre si, sobretudo porque mora em uma chácara habitada por várias gerações da sua família, sendo que de lá emanam muitas histórias dos comportamentos e das personalidades destas. “As colegas, que moram quase todas em apartamentos, invejam-na por ter um casarão imenso, meio escondido na chácara profunda, que ocupa um quarteirão inteiro” (PEREIRA, 1954, p. 06). Descrevendo o espaço em que está localizada a mansão, em quase todos os capítulos, a protagonista revela a necessidade que possui de brincar e de ter seus pés fincados na terra, na lama, atitude da qual se envergonha porque é ridicularizada pela mãe e pelos irmãos. Explica a protagonista, “quando se zanga, precisa ficar assim, sozinha na chácara, protegida pelas árvores, tão íntima da terra como se fosse uma delas” (PEREIRA, 1954, p. 08). Essa sutil integração da personagem à natureza num espaço que representa a tradição, a mansão da família, pode ser entendida como uma estratégia artística que pode simbolizar o nacional.

Tendo em vista a literatura como representação das inquietações e dos elementos sociais é bom lembrar que é nesses breves contatos com a natureza, no espaço ficcional, que a protagonista consegue se desvencilhar do que ela chama de “mundanismo” para encontrar-se consigo mesma e com os valores transmitidos por seus antecedentes que moraram ali. A vergonha sentida em se comprazer com algo, aparentemente sem significado, decorre dos valores atribuídos serem diferentes para cada um, a mãe Sara, a irmã e o irmão valorizam o mundo do comércio, da exploração, da moda.

Deparando-se com valores, mormente morais tão distintos dos seus, Ângela passa a configurar um mundo totalmente maniqueísta em que procura ver o lado mau e o lado bom em cada um integrante de sua família. Exceto sua avó paterna que, para ela, é a representação de uma “santa”, mas que parece ser uma crítica à tradição. A dissolução desse universo maniqueísta vai se dando, *pari passu*, a partir do momento em que, num processo investigativo do passado de seus parentes, ela vai se deparando com a existência de bandidos, ao invés de mocinhos. Mesmo com os ‘vícios’ que vai descobrindo em sua família, orgulha-se tanto dela que defende com veemência todo parecer negativo contra ela. Assim, é através do contato

com os outros membros do seu grupo que a protagonista começa a diluir o mundo maniqueísta em que se viu integrada. A tia-avó Bilu, que criara a mãe da protagonista, porque ela era filha de “uma perdida”, explicando sobre o jogo de aparências em que está calcada o núcleo familiar, sugere: “que adianta descender de figurões e viver escondendo podridões, como certas pessoas que conheço?” (PEREIRA, 1954, p. 34).

No plano social, a protagonista condena qualquer agressão ao nome dos Costa Ramos, mesmo que, no plano pessoal, passe a refletir ou concordar com o que foi dito. Vê-se, nessa atitude, uma intensa necessidade de manter as aparências, mostrando a relevância da posição construída socialmente ao mesmo tempo em que revela a hipocrisia das relações sociais mantidas naqueles tempos. As influências sociais sobre a vida daqueles sujeitos são mostradas pela reflexão da própria protagonista quando se olha no espelho “essas pequenas são bisnetas do Conselheiro Santos Andrade, que foi graúdo no Império, mas depois aderiu à República, porque era muito amigo do Benjamin Constant” (PEREIRA, 1954, p. 26). Veja que o jogo de influências sociais vai aqui, sobremaneira, pôr em relevo os valores atribuídos a cada indivíduo. Para Ângela, a história de sua origem era suficiente para torná-la ilustre, cabendo à sua geração manter aquela tradição. Porém, ela se depara com uma herança histórica familiar que, de certo modo, incide distintamente na constituição de cada membro do seu grupo. Para algumas pessoas daquele núcleo doméstico, essa herança, o “nome” de família não implicava valores e respeito a serem seguidos, enquanto para Ângela, continha uma história de orgulho que vai, ironicamente, sendo minada e dando lugar a uma trajetória de exploração e de “vergonha”.

Conservadora dos pressupostos ensinados pela avó, pelo pai e pelas freiras no colégio, Ângela se sente deslocada no mundo da mãe e irmã, portadoras de comportamentos muito diferentes dos seus. Trazendo inquietações próprias da adolescência no que se refere à sua integração social, a protagonista tem diante de si ainda uma inadaptação ao ambiente doméstico, porque se vê diante de discursos muito contraditórios. Sobre suas aspirações de futuro, a própria protagonista explica:

No fundo preferem que faça como Sílvia, que, saindo do colégio, não pegue mais em livro. Não se opõem abertamente ao seu desejo de formar-se em medicina, sem dúvida por imaginarem que não passará de projeto. A mãe não compreende que mulher possa gostar de outra coisa além de vestidos e festas, a avó acha que seu lugar é dentro de casa, criando filhos. E, no pai,

sente um completo desprezo pelas sabichonas, como chama às poucas alunas que tem. Vai ter que lutar muito, para fazer a sua carreira. (PEREIRA, 1954, p. 93)

Do trecho acima pode ser depreendido que, assim como nos outros romances, em *Cabra-cega*, a autora quer chamar a atenção para as mulheres buscarem um lugar privilegiado frente à sociedade. Nesse sentido, é indicada a ausência de formação intelectual feminina. No caso de Ângela, apesar de todas as contradições nas quais está inserida, a personagem central apresenta uma postura firme, decidida e consciente sobre a necessidade do conhecimento da mulher. Como essa personagem pode ser entendida como uma referência crítica à tradição, há aqui um ponto de rompimento com o *modus vivendi* patriarcal já que procura, através da formação superior, tornar-se independente. Inclusive quando se trata da conservação, neste romance, podemos encontrar algum avanço em direção ao liberalismo identificado por Márcia Cavendish Wanderley (1999) que, no artigo “Lúcia Miguel Pereira: do conservadorismo ao liberalismo”, observa ter a crítica e romancista avançado em direção a certo liberalismo no legado dos anos 1940 e 1950. Nessa mesma direção, é preciso ter presente que o discurso da obra é muito coerente com as inquietações do tempo de sua composição.

A autora de *Cabra-cega* apresenta intensa preocupação de integrar as questões daquela sociedade ao enredo a fim de construir uma narrativa bastante verossímil, assim, essa absorção social não pode ser entendida como um dado isolado, mas são elas as promotores das dúvidas e da desagregação familiar da protagonista, motivo que conduz ao desenvolvimento da história. Vale ressaltar que a historiadora Carla Bassanezi (1997), estudando a dinâmica dos anos 1950, esclarece que o liberalismo alcançado nas relações sociais, sobretudo nas de gênero, ainda dividia espaço com aqueles protocolos mais conservadores do modo de vida patriarcal. O fragmento da obra supracitado é exemplar desse balanceio social, bem como da integração desses elementos à construção da narrativa. Desde as primeiras décadas do século XX, as mulheres de elite já haviam conquistado o acesso ao ensino superior, porém, a historiografia nos revela que esse avanço feminino não era visto sem preconceitos.

Nota-se a crítica nos diversos comportamentos como no do pai e da avó, ainda bastante presos a esse modo de ver o ensino e o trabalho feminino, posicionam-se quando contrários à aspiração da protagonista ou

se mantém indiferentes por não acreditarem na sua concretização. A mãe, atingindo a condição de burguesa após o casamento, acreditava que a vida de uma mulher se restringia a vestidos e festas. Aqui também encontramos uma correspondência histórica já que algumas mulheres, nesses tempos, já investiam nos ambientes públicos, no caso da ficção, sob a justificativa de acompanhar a filha. Entretanto, ainda como a avó, era muito numerosa a parcela de pessoas que não via essas atitudes femininas com “bons olhos”. Conforme salienta Bassanezi (1997), “a mulher que não seguisse seus caminhos [a maternidade e a vida doméstica], estaria indo contra a natureza, não poderia ser realmente feliz ou fazer com que as outras pessoas fossem felizes” (p. 609-610). Pensando de igual forma sobre o comportamento da mãe da protagonista, a avó paterna exclama, “Ah! Como são perigosos certos exemplos!” (PEREIRA, 1954, p. 30). Por esses e outros apontamentos, podemos pensar com Antonio Candido (2000) que, mais uma vez, a ficção de Lúcia Miguel não apenas nos informa desses acontecimentos vividos pela sociedade dos anos 1950, ela os ficcionaliza, ou melhor, recria-os e os integra aos outros elementos internos para, dessa forma, fazer deles o fio condutor do romance. Essa apropriação do histórico é essencial para a composição das intrigas no curso da narrativa assim como são direcionadores do desfecho da trama.

Dando seguimento à explanação sobre a inadaptação da protagonista ao seu meio doméstico, esta, diante da irmã “que acende um cigarro, indiferente à reprovação da avó, só não fuma na frente do pai”, acredita que a mãe e a irmã não a querem em seu mundo de festas, de vestidos bonitos, de cinemas, e prevê: “mesmo quando for moça, não participará da comunhão que as une”. Sílvia caçoa de seu namoro com Juquinha dizendo, “você nasceu mesmo para se casar cedo, ter uma enfiada de filhos, fazer doces, ir ao cinema do bairro uma vez por semana!” (PEREIRA, 1954, p. 41). Contudo, a protagonista argumenta que “melhor isso que ter má fama” (PEREIRA, 1954, p. 41). Vivendo no mesmo ambiente doméstico, mas portando modos de vida tão distintos, a protagonista se sente excluída, porque, para ela, o alicerce do indivíduo se encontra na família. E nesta, ela somente buscava apoio na avó, não a encontrando na fluidez das atitudes da mãe, do irmão, da irmã e na seriedade e abstenção do pai.

Apesar de declarar que não se casará, Ângela namora o Juquinha, que a alerta sobre o perigo de andar com a mãe e com a irmã Sílvia, pois

esta é mal falada por causa das más companhias, sobretudo pela companhia de Ernestina Pontes. Segundo observações de Juquinha, a atitude da mãe de Ângela era tão imatura quanto o comportamento da filha Sílvia, por isso não serviria como companheira para a namorada e para a irmã. Explica o rapaz, “sua mãe às vezes parece mais moça do que Sílvia, não pode tomar conta dela” (PEREIRA, 1954, p. 39). Como não admitia os vícios de sua família diante da sociedade, Ângela “na hora irritou-se, mas agora, recompondo a cena, admira a firmeza e a discrição do namorado, a autoridade da entonação, o ar másculo da fisionomia. Confessa de si para consigo que gosta de obedecer-lhe” (PEREIRA, 1954, p. 39). De maneira paradoxal e, certamente, para dar destaque às posturas femininas de não buscarem a sua própria libertação nas relações entre gêneros, o romance tece aqui a intenção da protagonista de querer-se independente através da formação superior, mas nota-se que a mesma revela ainda a passividade e a subserviência quando destaca as qualidades do namorado e a ação dele sobre si. Embora as relações sociais e de gênero já estivessem mais ‘livres’ nos anos 1950, Mary del Priore (2005) esclarece que ainda se conservavam os valores e preferências pelas meninas recatadas e, sobremaneira se desvalorizavam as meninas mal faladas para o casamento.

Mantendo a velha ordem, eram os homens que escolhiam e, com certeza, preferiam as recatadas, capazes de enquadrar-se nos padrões da ‘boa moral’ e da ‘boa família’. A ‘moça de família’ manteve-se como modelo das garotas dos anos 50 e seus limites eram bem conhecidos, embora as atitudes condenáveis variassem das cidades grandes para as pequenas, nos diferentes grupos e camadas sociais. (PRIORE, 2005, p. 289)

Como uma crítica a esse padrão conservador de “moça de família”, Ângela seguia as normas de conduta religiosa a fim de evitar tornar-se uma solteirona como Bilu. Com essa conduta, a atitude “inconveniente” do namorado no escuro do cinema de roubar-lhe um beijo a faz romper totalmente com ele, reafirmando aquela sua antiga promessa de nunca se casar. Contraditoriamente, questiona sobre a existência humana, sobretudo quando se compara a Bilu, esta que “ilustra a história das solteironas que se restringem ao ambiente doméstico. Também ela foi rica e bonita, e hoje é esse trapo humano que aí está, nem a bondade, que tanto gabam, conservou,

porque, nela, tudo se azedou” (PEREIRA, 1954, p. 93). Conservando uma educação patriarcal, a protagonista exhibe pensamentos e posturas bastante preconceituosas no que se refere à relação furtiva do irmão com a mulata empregada, à relação homossexual da irmã com Ernestina Pontes e, sobretudo, ao comportamento liberal da mãe. Temendo um futuro como o da solteirona, argumenta com a mãe “pois se para ser boa é preciso ser como Bilu, prefiro ser ruim, ser uma... ser como sua mãe!” (PEREIRA, 1954, p. 35). A protagonista se refere aqui às vulnerabilidades dos relacionamentos da avó materna, que não possui participação na narrativa, senão para justificar a não aceitação do casamento dos pais de Ângela pela avó paterna em detrimento da origem da mesma.

Mais uma vez, o discurso crítico que demonstra o preconceito nutrido pela protagonista é condizente com o contexto histórico, pois, como explica Carla Bassanezi (1997), com o fim da guerra, campanhas estrangeiras influenciaram o Brasil a pregar a volta das mulheres ao lar e aos valores tradicionais da sociedade. Assim, Lúcia Miguel Pereira reinventa o desacerto encontrado pelas próprias mulheres daquele tempo, que, de certo modo, é o fio condutor do enredo de *Cabra-cega* porque a protagonista vive num contexto de modernismos, porém, quer fazer sobrepor os seus valores, a sua moral. Essa moral a que aspira a protagonista não encontra correspondência em nenhum outro elemento nessa narrativa, pois o único apoio de Ângela é em sua avó paterna. Contudo, o encadeamento dos fatos exprime a hipocrisia em que se constituíram as suas atitudes e conseqüentemente, os conselhos dados à protagonista pela avó. Interessante notar que são as personagens, a mais velha e a mais nova desse grupo familiar que simbolizam a chamada “velha ordem”. Em Ângela, temos as indefinições de uma adolescente que quer buscar as razões para cada atitude de seus familiares e assim formular um modo de vida propício para si mesma. Assim, a nosso ver, ela é apresentada mais como uma vítima da sociedade, das contradições que dão forma aos distintos comportamentos de seus parentes, não apenas no desfecho da narrativa, mas sobretudo ao longo da história em que a desintegração da protagonista na sociedade e na família se dá pela incoerência daquela educação recebida sobre as práticas de seu meio. Sobre essa questão é exemplar discutirmos um pouco a relação existente entre a protagonista e sua avó.

“Vovó é uma santa!” uma emblemática tradição

O que parece verdadeiro não precisa, por isso, e em grau algum, ser verdadeiro; mas deve positivamente parecer.

Schlegel

“Vovó é uma santa”. É a justificativa da protagonista para as ações da avó para consigo e com os outros. Ironicamente, desde os aspectos físicos, as ideias, as práticas da avó, “flor seca que ainda guarda restos de perfume e de macieira” (PEREIRA, 1954, p. 27), concorrem para mostrar o seu efeito positivo sobre a personagem central e sobre a família. Com esse mecanismo, são despertados no leitor alguns sentimentos de aceitação à figura tradicional da avó e de reprovação em relação aos hábitos da mãe e dos irmãos. Esses sentimentos vão se desfazendo à medida que os fatos vão sendo esclarecidos no final. De certo modo, a formação de opiniões no leitor se dá porque a história, em grande medida, é conduzida pela personagem central, poucas são as passagens em que aparecem, timidamente, o narrador. Nessa condução da narrativa, a adolescente leva o leitor a compactuar com suas dúvidas, escolhas e ideias.

Com a avó sempre presente no ambiente doméstico, é ela quem conta histórias, quem percebe as inquietações, quem se preocupa com a neta, de certa maneira, exerce a função de mãe. Para Ângela, cada membro de sua família possui um segredo o qual ela não pode partilhar porque a consideram muito criança, “só a avó é sempre igual, serena e por assim dizer transparente” (PEREIRA, 1954, p. 67). Na avó, encontra o apoio diante de suas indagações. Talvez aqui a narrativa queira chamar a atenção para o comodismo da mulher diante daquelas práticas conservadoras da tradição. Sobre a acusação do namorado à má fama da mãe e da irmã, resolve não contar a avó, pois presume que ela vá censurar a mãe pelas levandades da irmã Sílvia, e adianta o pensamento da avó, que diria, “eu já esperava por isso... Sílvia tem liberdade demais. Meu pobre filho devia ser mais enérgico. Mas um homem superior como ele não tem tempo para ocupar-se dessas coisas” (PEREIRA, 1954, p. 38). Ciente da previsível atitude da avó, Ângela procura evitar qualquer acusação, sobretudo à mãe que é duramente criticada pela avó e que atribui ao filho ser alguém superior. Pela expressão da avó, a superioridade do pai da protagonista se dá pela própria

posição do homem, sob o entender tradicional, além de ser ele um matemático, professor de respeito social e, mormente, por ter uma origem ilustre e burguesa. Nessa direção, no entender da avó, e também do pai, a educação e o cuidado com os filhos seria dever da mãe.

Para esclarecer a relevância dessa personagem, faz-se necessário adentrar um pouco os meandros da narrativa. As saídas matinais para a igreja, as doações feitas ao internato de rapazes brancos, a visita diária a Regina, a irmã louca da avó que vive num chalé na mesma chácara em que moram, enfim, o reconhecimento público da assistência social dada pela avó confirma para Ângela o seu pensamento sobre ela. Na ocasião do natal, Ângela sai com a avó para comprar presentes para a família. Comprando um vestido caro para a irmã louca, Ângela a questiona sobre o valor do presente, mas é justificada pelo fato de ser o único prazer de Regina. Numa das visitas diárias da avó ao chalé, Ângela nota que ela leva consigo muitos documentos importantes e selos. Como é proibida de visitar a louca e desconhece as razões por que não a internam, Ângela sente-se muito incomodada com os gritos vindos do chalé. Nessas idas e vindas, o que conclui a protagonista é que a avó é muito carinhosa com a irmã, “aliás,... é bom tudo o que vem da avó. Coitada, tão velhinha, e sempre a cuidar dos outros. Ela, sim, é uma santa” (PEREIRA, 1954, p. 80). A aversão ao comportamento “mundano” dos outros integrantes da família é para Ângela um fator instigante do conceito criado para a avó.

Inquieta com as contradições existentes em seu ambiente doméstico, a personagem central de *Cabra-cega* acredita também estar se tornando louca, por isso visita o chalé para verificar se existe a semelhança física, sugerida por alguns parentes, entre ela e Tia Regina. Como ela é cuidada pela mulata Ritinha, esta vive fazendo acusações à família da moça. Criticada severamente pela avó por ter visitado o chalé e comprovada a semelhança com a Tia Regina por Ritinha, a avó explica ser esta última também maluca. Mas justifica à neta, “para Regina, ela é muito boa, mas tem mania de perseguição. Julgamos a todos culpados da doença de Regina. Por gratidão é que a admitimos aqui,... Peste! Megera! Hei de ensiná-la a ser tagarela! E você a ser desobediente!” (PEREIRA, 1954, p. 84). Neste ponto, a ingênua personagem, apesar de continuar acreditando na bondade desinteressada da avó, vê aqui os primeiros sintomas, “fisionomia descomposta e gestos violentos”, de uma personalidade desconhecida.

Diante do isolamento da neta que quer, após o conhecimento dos vícios de sua família, ficar cada vez mais com a avó que indaga “que tem você, minha filhinha? Na sua idade, não é tão natural viver isolada... eu não sou boa companhia para uma menina. Os velhos são tristes, e a mocidade deve ser alegre” (PEREIRA, 1954, p. 165). O distanciamento da mãe e da irmã a cada nova informação que adquire, faz com que a protagonista se apegue e admire mais as atitudes da avó. Mais uma vez, o texto literário destaca, sutilmente, a tendência ao comodismo, à aceitação das regras pelas mulheres. O reconhecimento da ajuda dada às freiras enche a neta de orgulho, pois, para ela, pelo menos havia uma pessoa perfeita em sua família, a quem deveria seguir como exemplo.

Um leitor atento ao idealismo da protagonista duvidará, já nas primeiras páginas do livro, da “santidade” da personagem avó, explicada pela irmã Sílvia nos capítulos finais da narrativa. Preocupada com o constante afastamento da filha de si, Sara, a mãe da protagonista, a interpela dizendo que está com medo da sogra fazer com ela o que fizera com o pai. Resistindo às justificativas da mãe, Ângela se nega a visitá-la na noite de natal quando esta não quer jantar junto da família. Para Ângela, a tristeza da mãe se dá pela morte de seu suposto amante num acidente aéreo, mas a partir das explicações de Sílvia tem contato com uma nova versão da história de seus parentes. Numa viagem feita à casa de Bilu, que criara sua mãe, Sílvia tem conhecimento dos segredos alimentados pelo pai e pela avó, e as razões que os motivaram.

Mais uma vez, é importante fazer referência ao enredo do romance. Negando os casos amorosos da mãe, Sílvia explica à irmã que os erros foram cometidos por ela porque era infeliz. Sílvia argumenta que a avó implicava com ela, “Se ela [a avó] tinha coragem de ser implicante com uma criança, imagine o que não fez com mamãe” (PEREIRA, 1954, p. 176). Dá seguimento às explicações contando que quando a mãe se casara com o pai, a avó não queria o casamento de um moço rico com uma menina pobre, porém muito bonita. A avó tinha uma pretendente para o filho que “tanto tinha de feia, como tinha de rica”. O avó General, vendo a beleza da nora, ficou entusiasmado com o casamento. A sogra, não implicava a nora abertamente, mas vivia com indiretas. A nova personalidade da avó vai sendo construída diante de Ângela pelos esclarecimentos de Sílvia sobre a mudança de comportamento do pai Alberto. Sílvia explica que após a

morte do avô General, seu pai descobriu que estava pobre, que o pai General havia perdido tudo no jogo.

O avô Conselheiro, pai da avó Maria e de Tia Regina havia deixado uma boa herança para a filha doente. Como o marido da avó Maria havia acabado com a sua herança, ela se apoderou do dinheiro da irmã. Sílvia explica que, segundo Bilu, isso era um crime porque precisariam prestar contas do dinheiro gasto, e a avó sabia, por isso fez do filho o novo procurador, “Você não vê que vão de vez em quando ao chalé com papéis para fazer tia Regina assinar? Que não a põem em casa de saúde, nem chamam médico para tratá-la? Por isso é que papai ficou assim esquisito porque vive com medo de que alguém descubra tudo” (PEREIRA, 1954, p. 179). Essas e outras revelações desestabilizam totalmente a protagonista que tinha o seu ponto de apoio na avó, isto é, na aparente tradição de sua família.

Porém, novos horrores ainda são revelados pela irmã. Pouco depois da morte do bisavô, o avô General, marido de Dona Maria, a avó considerada santa pela protagonista, havia abusado sexualmente de Tia Regina, que ficara grávida. Ritinha, a mulata que cuida de Tia Regina tentou matá-lo, por isso foi internada como louca. Saiu do hospício porque um médico desconfiou da verdade e, nesse momento, o filho de Tia Regina já havia nascido e sido encaminhado ao Asilo dos Expostos. Ângela fica assustada com todas as informações que estava recebendo. Então, as associa ao presente natalino caro dado a Tia Regina, à doação a rapazes brancos que queriam estudar e que moravam internos. Para inflamar a questão, comenta Sílvia, “com o dinheiro dela é que vovó faz tantas esmolos, que nós vivemos à larga, que antigamente davam festas e recepções, enquanto a dona de tudo mora no chalé, entregue a Ritinha” (PEREIRA, 1954, p. 179).

Com o propósito da desconstrução, as declarações seguem destruindo a orgulhosa origem criada na imaginação da protagonista. O livro nos mostra uma crítica ao teatro social regido pelas falsidades e hipocrisias. A mãe vivia feliz, pois procurava evitar discórdias. O pai começou a receber cartas que continham algumas informações reais, mas associadas a dados inventados que feriam a índole da mãe. Somente alguém que conhecesse bem os lugares frequentados e as atitudes dela poderia inventar. Dessa forma, Bilu, que criara Sara, a mãe, desconfiou do ciúme excessivo de Dona Maria e descobriu, em sua secretária, papéis idênticos àqueles utilizados para escrever as cartas anônimas. Bilu então esclareceu a questão e quis denunciar o caso de Regina à polícia. Foi colocada para fora de casa,

Sara, a mãe da protagonista, queria ir junto, só não foi por causa dos filhos. O pai, preso às amarras, sobretudo financeiras da avó, passou a não acreditar na esposa, destinando a ela apenas a responsabilidade das filhas.

A longa declaração evidencia que, contraditoriamente ao mostrado pela avó, ao invés de querer ajudar os outros, ela queria tudo para si. A presença da hipocrisia nas ações dessa personagem revela a inexistência de um sujeito totalmente bom ou mau, como pensava a personagem central. Tanto aqueles que buscam a conservação de alguns valores quanto os que vivem desprovidos de muitas regras, de liberdades, o que há são interesses individuais que procuram ser alcançados.

Presa à história contada acerca de sua família, Ângela se sente deslocada da geração do passado e também da geração do presente em que os fatos são contados. Os fatos presenciados por ela concorrem para pintar o quadro da perfeição da avó. No universo imaginário da personagem central, o exemplo de “mocinho”, de perfeição encontra-se na avó. O termo “santa” relacionando às mulheres acolhedoras da família e da maternidade, ao exemplo da Virgem Maria, como afirma Nelly Novaes Coelho (2002) é corrente em textos que colocam em relevo as famílias patriarcais. Em *Cabra-cega*, a expressão realça a falsidade do comportamento da personagem avó.

O livro que reúne os quatro romances de ficção de Lúcia Miguel Pereira, publicado por Patrícia da Silva Cardoso, em 2006, traz um conto intitulado “Uma Santa”. Em nota editorial é explicado que esse conto foi publicado em 1933, na revista carioca *Literatura*, dirigida por Augusto Frederico Schmidt e Manuel Bandeira. Neste conto, são-nos revelados os momentos finais de uma solteirona que, entre dizeres e lembranças dos sobrinhos, indicam a santidade da mesma em cuidar dos sobrinhos e dos irmãos tal qual uma mãe. Nisso, ela mesma vê os seus prazeres e a sua completa realização na vida. Por ter cumprido no lugar de outros esse papel, conclui-se, inclusive o padre, ser ela uma santa. Já nos anos 1950, o discurso encontrado em *Cabra-cega* parece ser portador de outra conotação. Cabe aqui um sentido irônico, uma estratégia de fazer ver, de chamar a atenção para o falseamento de algumas práticas tradicionais. Como vimos discutindo sobre a crítica que a autora faz ao não rompimento de algumas normas sociais, o discurso proferido em 1933 admite um sentido adequado para aquele momento. As transformações pelas quais vai passando a sociedade, já nos anos 1950, permite à ficção mostrar uma nova versão

sobre tal forma de vida. Cristina Ferreira Pinto (1990) concorda que a ironia em textos ficcionais seja uma estratégia feminina para chamar atenção a respeito de alguns aspectos da obra.

É pela atitude investigativa da personagem central que aspectos positivos e negativos vão sendo esclarecidos. Quando ela acredita na honestidade da avó, esta ainda não conhece as minúcias das relações familiares, pois quando passa a conhecer, ela mesma procura romper com essa tradição. O despertar para esse rompimento se dá quando, ao sair da delegacia para onde fora decidida a denunciar sua família, é atropelada por um homem, que, conforme ela mesma conclui, é a sua salvação. Ambos se salvam já que ele ia destinado a matar o amante de sua namorada, e a partir da conversa com Ângela, entende que ela “não é a única mulher bonita neste mundo”, portanto, se prefere o outro, deve ficar com ele. Assim, João procurará outra namorada também. Partilhando com ele os dramas morais, as incertezas e a sua aflição, esse é o único momento da narrativa em que a protagonista encontra a possibilidade de interlocução com alguém. Explica o narrador, “os dois dramas, o que vive e o que ouve, entrelaçam-se, confundem-se, completam-se” (PEREIRA, 1954, p. 199). Conforme acrescenta Patrícia da Silva Cardoso, “nesse momento único na obra romanesca de Lúcia Miguel, a tão almejada interlocução acontece e homem e mulher vêm-se frente a frente não para defender seus interesses, mas para dividir uma experiência” (CARDOSO, 2006, p. 506).

Como um dia decisivo na vida de ambos, João, o “salvador” de Ângela, explica que “neste mundo, cada um tem que é que se defender sozinho”. Esclarece que ela “devia ter sido razoável, procurando entender os outros” (PEREIRA, 1954, p. 200). Esse diálogo do desfecho da narrativa tematiza, com muita coerência ao tempo de sua publicação, a aceitação das liberdades individuais do cidadão. O embate travado ao longo do texto pela protagonista, mais uma vez, deixa ver que, algumas dessas liberdades, eram consideradas avançadas para a época.

Acusada por João de que “nem parece mulher moderna. Está pelo menos cinquenta anos atrasada” (PEREIRA, 1954, p. 201), Ângela aceita o convite para ir ao apartamento de um amigo dele ouvir músicas e é aconselhada a “ter audácia, saber mentir, quando se tem uma família tão complicada” (PEREIRA, 1954, p. 202). Assim, ela constata que a vida é simples e boa, e se questiona por que se atormentou tanto? A entrada de Ângela na vida moderna e, conseqüentemente, a integração à sua família se

dá, através da aceitação de alguns vícios, se comparados à moral patriarcal. Vê-se, como ela mesma constata que, para João, “nada tem importância, tudo é natural. Diz tudo ao contrário do que sempre ouvi, do que sempre pensei. Fala como se não houvesse nem bem nem mal. Já não sei em que acreditar” (PEREIRA, 1954, p. 201). A protagonista tem dissolvido diante de si o mundo maniqueísta construído sobre os alicerces tradicionais, e dessa dissolução resulta o seu ingresso no mundo de sua família, construindo também o seu segredo e garantindo então o jogo de aparências em que viu formada a sua personalidade.

Essa tentativa de construir o seu próprio segredo denota, mais uma vez, na ficção de Lúcia Miguel Pereira, o embate travado pela mulher diante da sociedade semi-patriarcal, só que aqui, não mais pela unidade de uma família patriarcal, mas percebendo distintas personalidades de uma família moderna. Se por um lado, essa atitude revela um rompimento com seus próprios princípios, por outro, denota a conservação daquele jogo de aparências, pois depois de descobrir-se pobre, a aceitação de certos vícios familiares permite o continuísmo daquela vida hipócrita que ela mesma criticava. Nessa questão, o romance critica a aceitação feminina das limitações legadas à busca feminina pela realização pessoal, o prazer e o exercício do trabalho, negados por aquela sociedade ainda semi-patriarcal. A opção de não denunciar a sua família à polícia, faz com que ela passe a compactuar com esses segredos, construindo então uma estratégia para manter a sua vida burguesa sem desfazer do conforto e do prestígio gozado até então. Nesse ponto, a possibilidade da escolha é, pela sugestão de João, vista sem nenhuma responsabilidade para a protagonista. Conforme acrescenta Patrícia da Silva Cardoso,

a única responsabilidade que João atribui a Ângela é a de ser alguém de seu próprio tempo, um tempo em que, ao contrário do que diz a menina, o bem e o mal existem, mas cabe a cada um identificá-los, usando para tanto a capacidade de ponderação que só atinge por experiência própria e não baseando-se em valores impostos. (CARDOSO, 2006, p. 506)

Partindo da perspectiva de que a experiência ensina a lidar com o bem e com o mal, ou com a virtude e com o vício, convém ressaltar que a personagem central encontra-se desprovida de condições para alcançar o entendimento das razões e considerá-las naturais, porque, como uma

adolescente que é, não possui experiência para avaliar comportamentos e tampouco pode se desprender dos condicionamentos parentais na imposição de valores. O desequilíbrio da protagonista é tão intenso que algumas palavras e explicações de um desconhecido são suficientes para fazê-la aceitar a sua proposta e entender que a vida é boa. Por essa atitude, percebe-se que ela precisa de um “esteio”, de uma orientação. Se João critica a imposição de valores a que se submete a protagonista, mais uma vez, ela se submete à sua orientação. Nisso, encontramos a crítica à ingenuidade e a passividade feminina frente às experiências predominantes da sociedade.

Se Márcia Cavendish Wanderley (1999) percebe alguns avanços em direção ao liberalismo na trajetória literária de Lúcia Miguel Pereira, nota-se que, na obra *Cabra-cega*, esse liberalismo é traduzido como uma crítica à imposição de valores. Dessa forma, põe em cena o descentramento da unidade familiar patriarcal para mostrar cada membro como portador de valores e individualidades bem diferentes. Com isso, as distintas personalidades sugerem, a nosso ver, que as vulnerabilidades dos comportamentos modernos são nutridas pelos falseamentos nos quais estava estruturada a tradição. Com um discurso que procura ser condizente com o tempo em que foi escrito, a narrativa não se aparta de muitos protocolos patriarcais ainda vigentes, resultando na crítica tanto de uma quanto de outra forma de viver, seja moderna ou tradicional.

REFERÊNCIAS

BASSANEZI, Carla. Mulheres dos anos dourados. In: DEL PRIORE, Mary. (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 1997. p. 602-640

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8 ed. São Paulo: T. A. Queiroz; 2000; Publifolha, 2000.

CARDOSO, Patrícia da Silva. Os nomes e o nome da mulher (Posfácio). In: PEREIRA, Lúcia Miguel. *Ficção reunida*. Curitiba: Ed. da UFPR, 2006. p. 497-507.

COELHO, Nelly Novaes. A literatura feminina no Brasil – das origens medievais ao século XX. In: DUARTE, Constância, DUARTE, Eduardo

de Assis, BEZERRA, Kátia. (Orgs.). *Mulher e literatura: I – gênero e representação. Teoria, história e crítica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002, p. 89-107. Coleção Mulher & Literatura.

DEL PRIORE, Mary. *História do amor no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2005.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Amanhecer*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1938.

_____. *Cabra-cega*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1954.

_____. *Maria Luísa*. In: _____. *Ficção reunida*. Curitiba: Ed. da UFPR, 2006.

_____. *Em surdina*. Rio de Janeiro: Ariel, 1933.

PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

WANDERLEY, Márcia Cavendish. Lúcia Miguel Pereira: do conservadorismo ao liberalismo. In: RAMALHO, Christina (Org.). *Literatura e feminismo. Propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo Editora, 1999. p. 73-84.

Edwirgens Aparecida Ribeiro Lopes de ALMEIDA

Doutora em Literatura pela UNB, mestre em Literatura Brasileira pela UFMG. Autora dos livros *Crítica, poética e relações de gênero: uma releitura de Memórias de um sargento de milícias* e *O legado ficcional de Lúcia Miguel Pereira: escritos da tradição*, publicado em 2011 pela Editora Mulheres. Organizadora do livro *Nas Margens do fato-escritos sobre as Novelas, de Cervantes*. Docente e pesquisadora do Programa de Pós-graduação em Letras/Estudos Literários e do Departamento de Comunicação e Letras da Universidade Estadual de Montes Claros – MG.

Artigo recebido em 27 de abril de 2012.

Aceito em 30 de junho de 2012.

[Voltar para o Sumário](#)

SER IGUAL E SER DIFERENTE: A DUPLICIDADE DO GÊNERO FEMININO EM TEXTOS DE CLARICE LISPECTOR

Verônica Daniel Kobs
anfib@ibest.com.br

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar crônicas e contos de Clarice Lispector, para verificar a relação entre os contextos literário e jornalístico, o público e a linguagem dos textos. Além de apresentar essas diferenças, este estudo identifica a duplicidade como coincidência entre as produções da autora. Com base nas ideias de Elaine Showalter, Nelly Richards e Teresa de Lauretis, este artigo tenta demonstrar que os textos da autora brasileira refletem um antagonismo inerente ao gênero feminino: obedecer à tradição patriarcal e simultaneamente contradizê-la, de modo a questionar os papéis impostos às mulheres, pelo registro de novos comportamentos, exemplificados pela recusa ao casamento e pelo acesso à universidade e ao mercado de trabalho.

Abstract: The objective of this article is to analyze chronicles and short stories by Clarice Lispector to verify the relationship between literary and journalistic contexts, the public and the language of the texts. Besides presenting those differences, this study identifies duplicity as a recurrent element in the author's productions. According to critical perspectives by Elaine Showalter, Nelly Richards and Teresa de Lauretis, this article tries to demonstrate that the Brazilian author's texts reflect an inherent antagonism as regards the feminine gender: to conform to the patriarchal tradition and simultaneously to contradict it, so as to question roles imposed on women, while investigating new behaviors, exemplified by marriage refusal and access to university and job market.

Palavras-chave: Literatura. Imprensa. Feminino. Duplicidade. Tradição. Revisionismo.

Keywords: Literature. Press. Feminine. Duplicity. Tradition. Revisionism.

Introdução

Por mais de uma década, Clarice Lispector escreveu crônicas para páginas femininas de jornais importantes. Dos mais de quatrocentos textos escritos, a coletânea *Correio feminino*, organizada por Aparecida Maria Nunes, apresenta alguns especiais, distribuídos em cinco blocos e que, conforme a organizadora, objetivam revelar ao leitor “outra Clarice Lispector, menos introspectiva e mais trivial” (NUNES, 2006, p. 12).

Para desempenhar a tarefa que exigia atributos distintos daqueles que caracterizavam sua escrita literária, a autora tratou de criar heterônimos e de fazer a linguagem e o estilo corresponderem ao perfil de três personagens: a) como Tereza Quadros, Clarice Lispector escreveu a página feminina de *Comício*, de maio a setembro de 1952; b) sob o pseudônimo de Helen Palmer, a autora escreveu duas crônicas por semana, no jornal *Correio da manhã*, no período que vai desde agosto de 1959 até fevereiro de 1961; c) mas é como *ghost writer* da atriz e modelo Ilka Soares que Clarice mais se dedicou ao novo tipo de texto: foram quase trezentas crônicas publicadas de segunda a sábado, no *Diário da noite*, nos anos de 1960 e 1961.

O aumento gradativo da produção de textos para colunas femininas deve-se ao fato de a escritora, depois da separação, em 1959, ter assumido a nova atividade como trabalho, para garantir o sustento dela e dos dois filhos. Dessa forma, pela importância que a escrita de crônicas passa a ter, na vida da autora, Clarice Lispector baseia-se em textos que Aparecida Maria Nunes enumera, na introdução de *Correio feminino*: “[...] *Ricettario domestico* [...], *The Homemaker’s Encyclopedia* [...], *A arte de beber e recepcionar*, *Saúde e vida longa pela boa alimentação*, *Beleza e personalidade: o livro azul da mulher* [...]” (NUNES, 2006, p. 9).

Outra razão para essa lista de obras é a necessidade de, como cronista, Clarice ter de atender às expectativas específicas das leitoras dos jornais. Foi então que a criação dos textos, sob o artifício dos pseudônimos, mostrou ser uma boa saída. Fazendo uso dessa estratégia, a autora conseguiu transitar com habilidade entre textos de qualidades, objetivos, estilos, linguagens e públicos diferenciados. Sobre a linguagem das colunas femininas e sobre a heteronomia, Aparecida Nunes afirma:

Clarice tinha consciência de que não podia esquecer o perfil do público para quem dava conselhos utilitários e ensinava a refletir sobre cenas domésticas

e do universo da mulher. A ficcionista sabia também que tinha de manejar uma linguagem mais despojada e adotar um discurso calcado na estética da imprensa feminina, construída no tom de conversa íntima, afetiva e persuasiva. (NUNES, 2006, p. 7-8)

E como hábil ficcionista, cria inclusive a personalidade de Tereza Quadros [...]: “Ela é disposta, feminina, ativa, não tem pressão baixa, até mesmo às vezes feminista, uma boa jornalista enfim.” (NUNES, 2006, p. 8)

A multiplicidade exige adaptação e transmutação constantes, mas a finalidade desse exercício metuculoso e complexo amplia o alcance dos textos de Clarice, que passam do elitismo e da especificidade do universo literário ao popular e ao geral do contexto informativo¹. A mudança é extremamente positiva para o projeto da autora, afinal, mais mulheres iriam ler os textos e muitos deles podiam ser considerados “leituras feministas”², por levarem “em consideração as imagens e estereótipos das mulheres” (SHOWALTER, 1994, p. 26), processo considerado “uma ação intelectual libertadora” (SHOWALTER, 1994, p. 26), na visão de Adrienne Rich.

O caráter “revisionista” é inerente a esse tipo de produção textual e, por esse motivo, Clarice, na escritura de contos, colunas e romances, irá estabelecer uma fronteira entre o tradicional e o novo. O comportamento da mulher é analisado pela escritora com o intuito aparentemente paradoxal da renovação e da permanência. Para entendermos esse trânsito, que propicia uma evolução no debate sobre as questões relativas ao gênero feminino, passemos agora a breves considerações comparativas sobre as crônicas de *Correio feminino* e os contos “Amor”, “A imitação da rosa” e “A bela e a fera ou a ferida grande demais”.

Simplesmente existo

Embora alguns contos e crônicas de Clarice Lispector sigam à risca o padrão de gênero feminino definido e consolidado pela sociedade patriarcal, os textos conseguem inserir na literatura e na imprensa temas que dizem respeito à mulher. Nelly Richard refere-se a esse tipo de projeto, no livro *Intervenções críticas*, quando trata da diferença entre a escrita feminina e a “feminização” da escrita: “Mais do que escrita feminina, conviria, então, falar [...] de uma *feminização da escrita*: [...] que se produz a cada vez que uma poética [...] extravasa o marco de retenção/contenção da significação

masculina [...], para desregular a tese do discurso majoritário” (RICHARD, 2002, p. 133). No mesmo texto, ainda há menção a esse tipo de literatura como aquela que se faz como “dissidência da identidade”, justamente pelo fato de permitir a reflexão artístico-literária sobre o universo feminino. Mesmo em conformidade com o discurso hegemônico, um olhar mais atento sobre os textos de Clarice revela o alastramento paulatino de um novo território feminino em meio à dominação exercida pelo masculino.

Fazendo uso desse subterfúgio, a autora consegue falar às mulheres, ser lida por elas e o mais importante: sem ter de enfrentar a reação negativa dos homens. Isso ocorria porque, à primeira vista, grande parte dos textos era compreendida como conselhos para que a mulher pudesse satisfazer os desejos e as expectativas do homem, sobretudo depois do casamento, como demonstra este trecho, de 1959, assinado por Helen Palmer:

Se o seu marido está acostumado a vê-la despenteada, em chinelas, de roupa desleixada, sem pintura, aos poucos ele irá esquecendo a figurinha bonita que o atraiu antes, quando você só lhe aparecia enfeitada e perfumada. Começará a perguntar a si mesmo o que existe em você, afinal, de interessante... e a resposta é perigosa, minha cara! (PALMER, citada em NUNES, 2006, p. 15)

Entretanto, relendo essa passagem com mais atenção, percebe-se que, além da conformidade ao discurso patriarcal, a dica que é dada à leitora tem dupla função: não provocar a resistência do público masculino e incentivar que, pela vaidade, a mulher se valorize. Esse intuito também está nas entrelinhas de crônicas encomendadas à autora para conscientizar as mulheres de que os cuidados com a beleza e a aparência passavam obrigatoriamente pelo uso de cosméticos. Aparecida Nunes menciona esse fato, no prefácio de *Correio feminino*:

Como a Helen Palmer [...] Clarice já não tem tanta liberdade para escrever os textos de moda, culinária, beleza, postura e comportamento da mulher, pois assina contrato com o departamento de relações públicas da Pond's para divulgar os produtos da marca, de forma subliminar, [...] e criar hábitos de consumo nas tais leitoras desavisadas. (NUNES, 2006, p. 9)

Mas há como comprovarmos que o acordo com a marca de cosméticos não era a única razão para os hábitos que Clarice tentava criar

em suas leitoras: também como Ilka Soares, em 1960, na coluna de *Diário da noite*, a escritora publicou: “E se, à última hora, você precisa estar bem, estar ‘olhável’, agradável, correta? E se há dias não fez nada em prol disso? Bem, então use expediente de emergência: a máscara” (NUNES, 2006, p. 20). Quando escreveu esse texto, a autora não tinha de cumprir nenhum contrato, mas nem por isso deixou de incentivar a vaidade de suas leitoras. Não importava que os conselhos dados colocassem sempre os homens como principal razão para os cuidados de beleza que a mulher deveria ter. Importava mais que o público feminino não perdesse a vaidade, a juventude e a autoestima depois do casamento.

O projeto de Clarice era audacioso e exigia cautela. Era preciso não tratar de determinados assuntos de modo tão direto, sem o artifício da conformidade em relação ao discurso majoritário, porque muitas mulheres, por terem sido criadas em ambiente mais tradicional, sob a égide do “en-gendramento”, ainda acreditavam que o único objetivo que dava razão à existência delas era servir ao marido, à casa e aos filhos. Teresa de Lauretis escreve sobre isso, usando como metáfora da sociedade e das relações entre os gêneros a marcação do “F” de “feminino” em um formulário qualquer:

[...] a partir do momento em que assinalamos o F num formulário, ingressamos oficialmente no sistema sexo-gênero, nas relações sociais de gênero, e fomos “en-gendradas” como mulheres, isto é, não são apenas os outros que nos consideram do sexo feminino, mas a partir daquele momento nós passamos a nos representar como mulheres. [...] embora pensássemos estar marcando o F, na verdade era o F que estava se marcando em nós? (LAURETIS, 1994, p. 220)

O “en-gendramento” de que trata a autora é o processo que insere as mulheres na sociedade, porque, ao nascerem, elas não passam apenas a fazer parte do gênero feminino; elas também assumem as funções e os papéis normalmente atribuídos ao gênero. E quem atribui esses papéis? O discurso majoritário, em um processo que explica o caráter “relacional” do gênero: “[...] as relações de gênero são processos complexos e instáveis [...] constituídos por e através de partes inter-relacionadas. Essas partes são interdependentes, ou seja, cada parte não tem significado ou existência sem as outras” (FLAX, 1992, p. 228).

A perspectiva de Clarice Lispector atende a esse pressuposto, razão pela qual, usando qualquer um de seus pseudônimos, a autora, a partir de seus textos, sempre demonstra ter plena consciência de que se dirige a leitoras com perfis distintos: há aquelas que apenas atendem às expectativas do homem e da sociedade em geral e há outras, que tentam, com alguma desenvoltura, transitar entre a utopia de universo exclusivamente feminino e a tradição de ser mulher em uma sociedade patriarcal. No entanto, apesar dessa duplicidade de perfis das leitoras das colunas femininas e também dos textos literários escritos por Clarice Lispector, o que se repete é o aspecto tradicional, que relaciona o universo feminino ao masculino. Sendo assim, citemos outros trechos de textos que compõem o livro *Correio feminino* e que denotam essa consonância. O primeiro deles foi assinado por Ilka Soares e publicado em 1960:

Não seja abrupta com sua opinião. Se você vai discordar, suavize sua frase com um “sim, de algum modo você tem razão, mas, também acho que...”. E na hora de dizer o “mas”, não use sua voz pior. Outro modo de suavizar é, depois de dar sua opinião, acrescentar: “Que é que você acha disso?” (NUNES, 2006, p. 31)

Com essa passagem, a autora consegue mais uma vez atender à tradição, ao mesmo tempo em que investe na mudança de paradigma, porque dá voz à mulher, motivando-a a expressar o que pensa e a se contrapor à opinião masculina, mas sem descuidar do respeito e de certa submissão (mesmo que essa seja aparente) que a mulher deve ao marido, na visão da sociedade patriarcal.

O segundo trecho, com ano idêntico ao do excerto anterior, e também assinado por Ilka Soares, é um tipo de teste que tenta ajudar a mulher a descobrir se está pronta para o casamento. São dez perguntas dirigidas à leitora, que estará mais pronta “quanto maior número de vezes responder ‘sim’”, e a que merece destaque aqui é: “— Você acha que terá prazer em ficar noites em casa, ocupada com pequenas tarefas domésticas, se não estiverem ao seu alcance muitas saídas?” (NUNES, 2006, p. 91). Obviamente que, para chegar às dez perguntas do teste que propôs às leitoras, Clarice Lispector teve de seguir o padrão patriarcal e não foi uma tarefa difícil, já que, empiricamente, a escritora sofria as mesmas cobranças que propôs a cada leitora, para revelar se elas estavam aptas ou não ao

casamento. Novamente, o texto da autora deixa claro que para poder falar às mulheres e sobre mulheres seguir o “modelo” era condição *sine qua non*.

A propósito dessa conformação (mesmo que o objetivo fosse a revolução ou ao menos a crítica do padrão estabelecido) vale a pena retomar estas palavras de Elaine Showalter: “[...] a experiência feminina que não pudesse ser acomodada pelos modelos androcêntricos era tratada como desvio e simplesmente ignorada” (SHOWALTER, 1994, p. 47); “[...] toda linguagem é a linguagem de ordem dominante, e as mulheres, se falarem, devem falar através dela” (SHOWALTER, 1994, p. 47); “[...] não pode haver escrita ou crítica totalmente fora da estrutura dominante; nenhuma publicação é totalmente independente das pressões econômicas e políticas da sociedade dominada pelos homens” (SHOWALTER, 1994, p. 50). Clarice sabia disso. A imprensa era espaço para leitura de homens, predominantemente. E até hoje é assim. Essa constatação justifica o modo como os temas foram abordados pela autora. Além disso, não podemos nos esquecer de que Clarice, em *A hora da estrela*, ao explicar o porquê da escolha de um personagem-autor homem, Rodrigo S. M., falou explicitamente sobre o sistema e sobre o preconceito em relação ao texto escrito por mulheres: “Aliás — descubro eu agora — também eu não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas” (LISPECTOR, 1993, p. 28).

Aproveitando os clichês que a sociedade patriarcal associava à mulher, Clarice faz seus textos parecerem aos homens dicas fúteis (mas necessárias às esposas e às moças casadoiras). Contudo, para as mulheres os conselhos eram preciosos, independentemente do fato de, para algumas, servirem apenas para elas satisfazerem às expectativas do marido ou do pretendente; e, para outras, que almejavam algo mais do que um bom casamento, servirem de instrumento ao aprimoramento da formação pessoal. Esse artifício, porém, não era exclusividade da autora. Outros veículos de comunicação, como a revista *Querida*, especificamente direcionada às mulheres, e que fez muito sucesso nas décadas de 1950 e 1960, privilegiavam a mesma duplicidade, inclusive tratando de temas comuns, como as normas de etiqueta. A seguir, reproduzimos alguns trechos publicados, em 1964, na revista *Querida* (n. 245 e 251, respectivamente): “Se estiver em um jantar de cerimônia e o guardanapo cair, não o apanhe de maneira alguma; deixe que o garçom ou a criada o faça” (SALERNO; CUNHA, 2012); “[...] facas

existem apenas para cortar. As pessoas que ao comer levam a faca à boca ou arrumam com a mesma ‘aos montinhos’ a comida sobre o garfo, demonstram pouca educação e total falta de traquejo” (SALERNO; CUNHA, 2012). Em 1959, como Helen Palmer, Clarice produziu textos sobre o mesmo assunto, dentre os quais destacamos o seguinte trecho: “O coquetel é servido geralmente à tarde, no princípio da noite, e podem ser precedidos por refrescos ou um ponche. [...]. O gelo, dentro dos copos, não deve ultrapassar de 4 pedacinhos” (NUNES, 2006, p. 68).

Mas os “conselhos” transcritos acima não ficavam restritos aos textos publicados pela imprensa. Há inúmeros contos de Clarice Lispector que servem para demonstrar que, na literatura, a autora continuava seu projeto. Entretanto, nesta parte do artigo, usamos como “modelo” o conto “A imitação da rosa”, publicado na coletânea *Laços de família*. A partir desse exemplo, pode-se afirmar que os elementos que apresentavam variação, de uma modalidade textual para outra, eram: a constituição do personagem; a linguagem, que se fazia mais densa e complexa; e o tamanho da história. Os exertos abaixo exemplificam essa proximidade que existia entre os textos literários e aqueles produzidos para a imprensa:

Passara a ferro as camisas de Armando, fizera listas metódicas para o dia seguinte, calculara minuciosamente o que gastara de manhã na feira, não parara na verdade um instante sequer. Oh, como era bom estar de novo cansada. (LISPECTOR, 1994b, p. 51)

Se estivéssemos em mole comodidade, não saberíamos nunca a que ponto poderia se elevar nossa energia. [...]. Folgar é se desencontrar da ventura. A felicidade pertence aos laboriosos; o amor é daqueles que trabalham... (NUNES, 2006, p. 44)

Essa comparação aproxima um trecho do conto já mencionado à parte de uma crônica assinada por Helen Palmer, publicada em 20 de dezembro de 1960, e enfatiza o trabalho da mulher em casa, cuidando do lar, do marido e dos filhos. Contudo, a arrumação e o zelo pelo bem-estar da família não são simplesmente citados como os principais papéis do gênero feminino. Mais do que isso: ambos os textos sustentam a ideia de que a mulher deve se orgulhar do cansaço provocado pelos afazeres domésticos, afinal, são eles que tornam a mulher útil e “feliz”.

Vejamos agora as dicas sobre o convívio com a empregada, no

conto “A imitação da rosa” e em um trecho de uma crônica atribuída a Ilka Soares, datada de 03 de junho de 1960:

[...] a empregada e ela conversavam muito, na verdade mais ela mesma do que a empregada, e ela também tomava cuidado para não cacetejar a empregada, que às vezes continha a impaciência e ficava um pouco malcriada. A culpa era mesmo sua, porque nem sempre ela se fazia respeitar. (LISPECTOR, 1994b, p. 55)

Como se dar bem com a empregada? [...]. Procure, por exemplo, pelo menos não demonstrar que você não sabe fazer o serviço que está exigindo “dela”. Procure esconder o seu mau humor. É inútil empurrar com um gesto irritado a comida que não lhe agrada. Explique com bons modos que você prefere faisão ou peru, em vez de picadinho todos os dias. (SOARES, citada em NUNES, 2006, p. 57)

Analisando a primeira citação, do texto literário, percebe-se que o narrador, referindo-se à protagonista e à relação dela com a empregada, fala indiretamente à mulher leitora. A linguagem menos objetiva e que utiliza a história de um personagem como exemplo é própria da literatura. Porém, mesmo nas entrelinhas, o narrador interfere decisivamente na formação da leitora, porque prescreve um comportamento adequado entre patroa e empregada, que prevê as mesmas coisas que são indicadas no segundo texto: diálogo, paciência e respeito. Como Ilka Soares, a autora usa uma linguagem mais facilitada e a alternância, sempre associando as dicas a exemplos do dia a dia.

“Penso, logo existo”

Assim como os textos mais simples e afeitos às expectativas da sociedade patriarcal, os de outro tipo, mais complexo, porque fazem referência a autoras importantes, que trataram de questões relacionadas às mulheres, e obrigam as leitoras à reflexão e até mesmo à escolha de seguir ou não os papéis impostos ao gênero feminino, também têm exemplos na imprensa e na ficção literária. Para acentuar a diferença entre os textos comentados anteriormente e os que serão apresentados nesta parte do artigo, comecemos com a transcrição de um trecho assinado por Helen Palmer e publicado em 1959:

Nós não estamos mais no tempo em que a única finalidade de uma jovem era arranjar marido. Não importava de que qualidade fosse. Um marido era o objetivo. Felizmente, isso passou. Hoje, freqüentando Universidades, libertando-se dos falsos tabus que faziam da mulher um ser inferior e eternamente submisso, o problema casamento passou a ser encarado de forma muito mais acertada e serena. Se uma jovem não encontra o seu ideal, não casa, pronto. Nada de mal lhe advém daí. (PALMER, citada em NUNES, 2006, p. 74)

O tom dessa crônica já indica que a duplicidade dos textos de Clarice Lispector era uma necessidade e não apenas uma estratégia, afinal, se a narradora do texto reconhece que as coisas mudaram, é preciso também falar a essa mulher que não é casada e que frequenta um curso superior. Por esse motivo, é possível encontrarmos crônicas que falam sobre a mulher e o trabalho, mas não o trabalho do lar; o tema agora é o trabalho fora de casa, que passa a ser compreendido como algo inerente às conquistas de tanta espera e militância:

“[...] a saúde não prejudicará o trabalho da mulher quando esta tiver na sociedade o lugar de que precisa. Pelo contrário, o trabalho a ajudará poderosamente a obter um equilíbrio físico, não lhe permitindo que se preocupe com este sem cessar.” Quem diz isso? Uma das mulheres que mais estudaram os problemas de outras mulheres: Simone de Beauvoir. Você concorda? (NUNES, 2006, p. 59)

Chamam atenção, nesse trecho, a reivindicação do espaço da mulher na sociedade, a referência ao nome de Simone de Beauvoir e a pergunta incisiva que encerra o texto. Esse último mantém o tom de proximidade e de conversa com as leitoras, características que Clarice, sob qualquer pseudônimo, sempre usou nas páginas femininas que publicou em diversos periódicos. Entretanto, o narrador não se limita mais a dar dicas ou conselhos às amigas leitoras; agora, perguntas são formuladas e desafios são propostos.

A transição apontada aqui e percebida nos textos escritos por Clarice Lispector ilustra o que Elaine Showalter discute, no texto *A crítica feminista no território selvagem*, com base nas ideias de Susan Lanser e Evelyn Torton Beck: “[...] a escrita das mulheres é um ‘discurso de duas vozes’ que personifica sempre as heranças social, literária e cultural tanto do silenciado quanto do dominante” (SHOWALTER, 1994, p. 50). O silêncio começa a

ser rompido e o discurso dominante passa a ser questionado.

No texto “A irmã de Shakespeare”, publicado em 1952, no jornal *Comício*, e assinado por Tereza Quadros, a autora faz referência a Virginia Woolf: “Uma escritora inglesa — Virginia Woolf — querendo provar que mulher nenhuma, na época de Shakespeare, poderia ter escrito as peças de Shakespeare, inventou, para este último, uma irmã que se chamaria Judith” (NUNES, 2006, p. 125). O texto é longo, fala resumidamente do início da carreira do dramaturgo e do fato fundamental de ele ter tido acesso à escola e à cultura formal e, depois, fala das dificuldades que seriam enfrentadas por Judith, caso ela desejasse seguir os passos do irmão: “[...] como tinha tanto desejo de aprender, pegava nos livros do irmão. Os pais intervinham: mandavam-na cerzir meias ou vigiar o assado” (NUNES, 2006, p. 125)³. Judith, cansada daquela vida, recusou-se a casar e fugiu de casa para tentar trabalhar com teatro, mas o final dessa aventura foi trágico: “Alguém, um homem, teve pena dela. Em breve ela esperava um filho. Até que, numa noite de inverno, ela se matou. ‘Quem’, diz Virginia Woolf, ‘poderá calcular o calor e a violência de um coração de poeta quando preso no corpo de uma mulher?’” (NUNES, 2006, p. 125).

Com esse final, Clarice Lispector cria um narrador que empresta as palavras de Virginia Woolf para criticar, de modo contundente, o “engendramento”, ao mencionar a limitação (e a recusa ao sonho... e a infelicidade... e o atavismo do destino de ser mulher... mesmo quando Judith tenta fugir de sua sina...) que o gênero impõe à mulher.

Imitando a coragem e o ímpeto de Judith para ir em busca de seu sonho, outro personagem feminino é tema de um caso de outra crônica escrita por Clarice (agora sem o artifício de nenhum pseudônimo) e publicada na revista feminina paulista *Mais*, em 1977. O título do texto é “A conquista difícil de um amor” e a liberdade feminina é tratada a partir de uma metáfora: “Era um quati que se pensava cachorro” (NUNES, 2006, p. 134). Detalhes imperdíveis do texto são: a alusão à história do patinho feio, que depois se revelou um belo cisne; a atitude do homem, conivente com a mentira, mas por amor (ou necessidade?): “[...] esse homem criminoso nunca lhe dirá que ele é um quati — para não perdê-lo para sempre” (NUNES, 2006, p. 134); os questionamentos que surgem em meio à narrativa: “Quantas pessoas não estão sendo o que realmente são?” (NUNES, 2006, p. 134); e, por fim, o caso do personagem que se relaciona a Judith, a irmã inventada de Shakespeare:

Conheço um caso em que a esposa pediu desquite e ninguém sabia por que, já que se tratava de um casal estável, aparentemente, e já que o marido tratava a mulher com todo amor. Mas ela não agüentou: fugiu para ser ela mesma e enfim livre. Não sei se terminou por se encontrar. Mas pelo menos era uma tentativa. (NUNES, 2006, p. 134)

Da metáfora à realidade, o narrador de Clarice consegue transferir os questionamentos da história e dos personagens para as leitoras, não para que cheguem ao extremo da fuga, mas para que comecem a pensar sobre as funções que desempenham, seus ideais (ou sobre a falta deles), sobre aquilo que escolhem ou apenas reproduzem, por imposição, e também sobre seu espaço na sociedade. Segundo Nelly Richard, esse é um dos papéis da literatura e da arte em geral: “A arte e a literatura sabem torcer os esquemas identitários, desviá-los na direção das margens, onde se alojam as matérias simbolicamente mais complexas por sua turbidez, convulsões e quebras. A arte e a literatura impedem que se dogmatize o feminino no eu [...]” (RICHARD, 2002, p. 167).

Apesar de os finais dos personagens de Clarice de que trataremos aqui não serem revolucionários, a dogmatização do feminino sobre o eu é problematizada, mesmo que, depois, a decisão seja pela família e pelo casamento. O que importa é a consciência que as mulheres passam a demonstrar, o que as torna plenas (pela descoberta da outra condição, da(s) outra(s) possibilidade(s)) e convictas da escolha que assumem, ao fim de seus momentos mais cruciais. Assim como os personagens são mais lúcidos e cômicos de sua condição, as leitoras também são chamadas à razão pelo narrador: “Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado” (LISPECTOR, 1994a, p. 30). Com essa passagem, a construção do feminino fica evidente. Mais que isso: denunciavam-se a falta de liberdade e o engodo de a imposição parecer escolha e receita de felicidade. O trecho transcrito fala de Ana, protagonista do conto “Amor” que passa a adquirir consciência de si mesma e do mundo à sua volta à tarde, “a hora mais perigosa do dia”, quando ficava só (o marido no trabalho, os filhos na escola...). Em uma viagem de bonde, a visão de um cego mascarando chiclete e uma visita ao Jardim Botânico levam Ana à descoberta da vida em sua plenitude: “O Jardim Botânico, tranqüilo e alto, lhe revelava. Com horror descobria que pertencia à parte forte do mundo [...]” (LISPECTOR, 1994a, p. 39).

Ana adentra um mundo novo, diferente do seu. A incursão é inusitada, dura apenas algumas horas, mas é suficiente para revelar o desconhecido, ou o conhecido que não era totalmente consciente. Em seu passeio, Ana vai até a “zona selvagem”, território livre das imposições e das normas da “estrutura dominante” e que tem a função de “trazer o peso simbólico da consciência feminina para o ser, tornar visível o invisível, fazer o silêncio falar” (SHOWALTER, 1994, p. 49). A vida falou com Ana, desvendando-se, e exigiu da mulher um posicionamento, depois da nova experiência, que foi extremamente perturbadora: “Hoje de tarde alguma coisa tranqüila se rebentara [...]” (LISPECTOR, 1994a, p. 41).

Apesar de ter vivido uma experiência tão intensa, Ana escolhe voltar à rotina, cuidar da casa, dos filhos e do marido, pois era assim que ela se sentia protegida. Ela decide dizer não à aventura e ao mundo, que se mostrou maior, inconstante, incerto e ameaçador. Por essa razão, à noite, na cozinha, marido e mulher encerram o dia, momento que é apresentado pelo narrador, para enfatizar que a vida de Ana continuaria sendo como sempre foi. A única diferença é a consciência de algo maior, a que Ana recusa, em troca da segurança e da constância que o dia a dia lhe oferecia:

Num gesto que não era seu, mas que pareceu natural, segurou a mão da mulher, levando-a consigo sem olhar para trás, afastando-a do perigo de viver.

E, se atravessara o amor e o seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração. Antes de se deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia. (LISPECTOR, 1994a, p. 41)

No conto “A bela e a fera ou a ferida grande demais”, a consciência do personagem feminino era anterior ao momento da experiência decisiva. Entretanto, Carla não era exatamente consciente a respeito da vida e dos limites quase infinitos do mundo; ela sabia apenas da segurança e do desequilíbrio que, paradoxalmente, o casamento tinha lhe dado: “Pensou: ‘estou casada, tenho três filhos, estou segura’” (LISPECTOR, 1991, p. 65); “[...] se fosse homem, naturalmente seria banqueiro, coisa normal [...] de sua classe social, à qual o marido, porém, alcançara por muito trabalho e que o classificava de ‘self-made man’, enquanto ela não era uma ‘self-made

woman” (LISPECTOR, 1991, p. 65).

A proteção e o conforto que o casamento e uma vida abastada davam à Carla desaparecem, no momento em que ela se depara com um mendigo, depois de sair do salão de beleza: “O mundo gri-ta-va!!! pela boca desdentada desse homem” (LISPECTOR, 1991, p. 68); “Teve uma vontade inesperadamente assassina: a de matar todos os mendigos do mundo! Somente para que ela, depois da matança, pudesse usufruir em paz seu extraordinário bem-estar” (LISPECTOR, 1991, p. 68). Entretanto, a experiência, apesar de desagradável, fez com que a mulher pensasse sobre a diferença social e sobre o mundo lá fora, e não sobre coisas fúteis:

Ela se encostou na parede e resolveu deliberadamente pensar. Era diferente porque não tinha o hábito e ela não sabia que pensamento era visão e compreensão [...].

[...] tinha os pensamentos mais tolos. Assim: esse mendigo sabe inglês? Esse mendigo já comeu caviar, bebendo champanhe? [...].

Desesperou-se então. Desesperou-se tanto que lhe veio o pensamento feito de duas palavras apenas: “Justiça Social.” (LISPECTOR, 1991, p. 67)

A experiência do encontro é breve, mas o processo de descoberta se completa e se faz em etapas. A primeira etapa é essa representada pela citação acima e que se refere a uma consciência social. Em um segundo momento, Carla adquire consciência individual, que revisa e atualiza a visão dela a respeito do casamento: “Mas de repente aquele pensamento gritado: — Como é que eu nunca descobri que sou também uma mendiga? Nunca pedi esmola, mas mendigo o amor de meu marido que tem duas amantes, mendigo pelo amor de Deus que me achem bonita [...]” (LISPECTOR, 1991, p. 71).

Como acontece com Ana, no conto “Amor”, Carla se despede do mendigo, no momento em que o motorista chega para pegá-la, e vai para casa. Ela volta para a vida que tinha. Porém, diferente de Ana, ela continua a analisar a vida que leva, descobrindo fragilidades e se obrigando a tomar consciência de problemas que há muito já existiam: “Há quanto tempo não ouvia a chamada música clássica porque esta poderia tirá-la do sono automático em que vivia. Eu — eu estou brincando de viver. No mês que vinha ia a New York e descobriu que essa ida era como uma nova mentira,

como uma perplexidade” (LISPECTOR, 1991, p. 73). Com esse final, Carla se recusa a “apagar a flama do dia”, que continuará acesa, vibrando, para fazer mudanças perturbadoras, mas que sinalizam um novo tempo.

Considerações finais

Clarice Lispector cronista. Clarice contista. Funções diferentes, mas com linguagens e públicos distintos. O projeto, no entanto, era um só: falar da mulher e escrever para a mulher, de modo a falar do fútil e do complexo, do mesmo e do diferente, do previsível e do inalcançável, para tentar apreender as idiossincrasias do feminino. O que muitos consideraram um paradoxo, Nelly Richard (2002) interpreta como etapa necessária à mudança e à consciência da condição de ser mulher (sobretudo em uma sociedade patriarcal, às vésperas do auge do movimento feminista, considerando a época em que foi escrita a maioria dos textos de Clarice Lispector analisados neste artigo):

Somente resituando o texto feminino, como parte ativa da tradição com a qual dialoga, ou interpela, adquire dinamismo crítico a relação *continuidade/ruptura*, através da qual uma prática da diferença interrompe o sistema da identidade e da repetição oficiais. [...]. As mulheres não podem se dar ao luxo de não participar ativamente dessas batalhas, mesmo que as regras do combate estejam prefixadas a partir do masculino, já que em toda cultura há entrelinhas rebeldes, por onde filtrar e disseminar os significados antipatriarcais. (RICHARD, 2002, p. 136)

A relação explicitada acima, de “continuidade/ruptura”, refere-se à diferença que existe na produção textual de Clarice Lispector e que foi ilustrada, aqui, pela divisão do artigo em duas partes: *Simplemente existo* e *“Penso, logo existo”*. Do mesmo modo, o desafio de ser mulher atende à duplicidade da tradição patriarcal e do feminismo, expressando algo comum entre a autora e as leitoras, todas elas participantes do mesmo momento: as décadas de 1950 e 60. Por isso, os textos de Clarice não podem ser considerados todos conformistas ou apenas rebeldes. Eles recusam o equilíbrio e a constância, para corresponderem às dúvidas, aos anseios e ao modo de ser das mulheres de seu tempo.

Notas

¹ Apesar de a autora se preocupar com a diversidade de público, que estabelecia a diferença entre os textos, *Mistério em São Cristovão* foge a essa correspondência. O texto, publicado em 08/08/1952, na página feminina de *Comício*, é, depois, publicado em *Laços de família* e em *O primeiro beijo & outros contos*, exemplificando, dessa forma, a consonância do projeto da autora, na imprensa e na literatura.

² O adjetivo “feminista” será, neste artigo, relacionado à produção de Clarice Lispector, apesar de a autora ter rejeitado o uso desse termo na classificação que a crítica fez de alguns de seus textos.

³ O exemplo citado na crônica de Clarice vai ao encontro do que Virginia Woolf expõe no livro *Um teto para todos*, em que a autora inglesa afirma que o espaço da mulher era a casa, onde ela deveria dar prioridade aos afazeres do lar, sem que pudesse ter um espaço restrito, para assim poder se dedicar ao estudo e à leitura.

REFERÊNCIAS

FLAX, J. Pós-modernismo e relações de gênero na teoria feminista. In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 217-250.

LAURETIS, T. de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-241.

LISPECTOR, C. Amor. In: _____. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994a, p. 29-42.

_____. A imitação da rosa. In: _____. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994b, p. 47-70.

_____. A bela e a fera ou a ferida grande demais. In: _____. *O primeiro beijo & outros contos*. São Paulo: Ática, 1991, p. 64-73.

_____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

NUNES, A. M. (Org.). *Correio feminino*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

RICHARD, N. *Intervenções críticas*. Arte, cultura, gênero e política. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

SALERNO, L. P. & CUNHA, M. T. S. *Discursos para o feminino em páginas da revista Querida (1958-1968)*: aproximações. Disponível em: <<http://>

www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-40602011000200009&script=sci_arttext>. Acesso em: 08 maio 2012.

SHOWALTER, E. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 23-57.

Verônica Daniel KOBS

Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Coordenadora e Professora Titular do Mestrado em Teoria Literária da Uniandrade. Editora da revista *Scripta Alumni*.

Artigo recebido em 23 de abril de 2012.

Aceito em 26 de junho de 2012.

[Voltar para o Sumário](#)

FLASHES E FRAGMENTOS DE UMA VIDA ENCENADA: *AS HORAS NUAS*, DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Luciane Beserra

luciane_bezerra@hotmail.com

Resumo: Lygia Fagundes Telles é uma das grandes autoras brasileiras da atualidade. Dona de uma técnica narrativa marcada pelo mistério, pelo frequente uso da intertextualidade e ainda pela exploração de temas ligados ao universo feminino; podemos dizer que o texto de Telles se configura como uma colcha de retalhos, ou seja, com outros textos ela consegue criar uma nova e inesperada narrativa. No romance *As horas nuas* (1989), temos esse jogo intertextual onde a autora escolhe peças teatrais para tecer sua colcha, ou seja, seu texto. O presente artigo tende a investigar as peças teatrais utilizadas por Telles para a construção do enredo do romance e principalmente para a elaboração da identidade feminina da personagem central Rosa Ambrósio.

Abstract: Lygia Fagundes Telles is one of today's great Brazilian authors. Her narrative technique is marked by mystery, by the frequent use of intertextuality and the exploration of issues related to the feminine universe; we can say that the text of Telles is configured as a patchwork quilt, i.e., with other texts she creates a new and unexpected narrative. In the novel *As horas nuas* (1989), we have this intertextual play where the author chooses plays to weave her quilt, or her text. This paper tends to investigate the plays used by Telles to construct the plot of the novel and especially to create the female identity of the central character Rose Ambrose.

Palavras chaves: Teatro. Intertextualidade. Identidade.

Keywords: Theatre. Intertextuality. Identity.

Introdução

Lygia Fagundes Telles é uma autora de grande importância para a literatura brasileira do século XX e XXI. Dona de um estilo próprio, ela vem desde meados do século XX contribuindo para o enriquecimento da nossa literatura. O que nos atraiu para enveredarmos pelos textos de Telles foi a incessante exploração do feminino e a utilização frequente da intertextualidade. Embora em sua obra haja uma atenção especial para os problemas do ser humano em geral, percebemos que esses problemas são, na maioria das vezes, encenados por personagens femininas.

Mais do que tratar de problemas do feminino e do ser humano em geral, Telles é uma escritora que inova na estrutura da narrativa; em sua obra encontramos o gosto pelo tom intimista, característica também explorada por Clarice Lispector, Virginia Woolf, entre outras escritoras. A estrutura de toda sua narrativa tem a forma de um labirinto, cuja função é fazer o leitor perder-se em meio ao texto literário. O leitor na obra de Telles é peça principal, e ela tem consciência disso, dessa maneira, constrói uma narrativa que prende esse leitor do começo ao fim. Telles também é conhecida por seu modo peculiar de encerrar as narrativas, sempre deixa o final em suspenso, não resolve o problema, talvez por que os problemas que explora são tão reais que ainda não têm solução, deixando assim textos inconclusos nas mãos de cada leitor.

Dentre as diversas obras produzidas pela autora, contos e romances, escolhemos analisar o romance *As horas nuas*, publicado pela primeira vez em 1989. Embora não seja o romance mais explorado pela crítica literária, essa obra merece destaque, pois inova a escritura de Telles em diversos aspectos. Uma das inovações diz respeito à estrutura da obra, Telles cria um gênero dentro de outro gênero literário. O romance nos conta a história de Rosa Ambrósio, uma atriz decadente e alcoólatra, que não aceita o fato de ter envelhecido e tem como principal objetivo escrever um livro com suas memórias. No decorrer da narrativa, a protagonista escreve seu livro de memórias. Temos, portanto, um gênero dentro de outro, um texto de memórias dentro de um romance. Além desse cruzamento de gêneros literários, aspectos intertextuais também se destacam na obra. Rosa Ambrósio foi uma atriz no passado e em diversos momentos cita as peças que encenou quando jovem, criando um jogo polifônico, com a presença

das vozes de diversos personagens se entrecruzando na narrativa. Sem dúvida essa é uma obra que merece destaque no rol de obras de Telles.

O objetivo central desse artigo é, portanto, analisar a construção da identidade de Rosa Ambrósio – uma identidade múltipla, composta de diversos fragmentos. No romance esses fragmentos de identidade são apresentados através do jogo intertextual com as peças de teatro encenadas pela atriz. Sendo assim, analisaremos as personagens femininas encenadas por Rosa Ambrósio ao longo da sua carreira, pois, acreditamos que tais personagens fazem parte da construção da identidade da personagem, tendo em vista que a atriz nunca conseguiu se separar dos papéis que encenou e os revive a todo momento.

O palco da vida

O teatro é um dos gêneros textuais mais antigos da cultura ocidental. Segundo D'Onofrio (2007), quando o gênero dramático surgiu na antiga Grécia era utilizado, durante a colheita da uva, para saudar o deus Dionísio. Com o passar tempo o gênero dramático foi sendo reformulado e fragmentado em outros subgêneros, sendo os três principais o drama, a tragédia e a comédia. No renascimento o teatro teve grande importância nas mãos do escritor inglês William Shakespeare, autor de peças consideradas clássicos da literatura universal. Importante frisar que a encenação dessas peças teatrais, tanto na Grécia antiga como na Inglaterra renascentista, não contavam com a participação das mulheres, sendo que a profissão de ator era exclusividade masculina. Somente no século XVII, na Inglaterra, é que as mulheres ganham o direito de atuar.

O tempo passa, as mulheres sobem aos palcos e, no século XX, não há nada de extraordinário em uma mulher ser atriz. No entanto, ser atriz sempre foi visto com certo preconceito. Assumir a profissão de atriz no Brasil em meados do século XX era assumir uma postura de luta pela libertação e afirmação feminina, mas era também enfrentar os preconceitos que a profissão carregava. As atrizes dos anos 1950, anos dourados, eram a imagem do glamour hollywoodiano: eram belas, pregavam a independência financeira, a busca pelo amor e vida ideal. Com uma história de vida marcada por dificuldades financeiras, as atrizes conseguiam alcançar o tão almejado sucesso se dedicando aos palcos ou ao cinema. Ser como

atrizes de cinema provavelmente era o sonho de muitas jovens do mundo inteiro.

Rosa Ambrósio, personagem criada por Lygia Fagundes Telles no romance *As horas nuas*, representa essas jovens que almejavam o sucesso. Em sua infância pobre, Rosa gostava de ler com o pai revistas de moda francesas, doadas por uma tia rica. Desde menina, a atriz tem contato com um mundo que não lhe pertence, o mundo burguês, do qual ela aspira um dia fazer parte. De menina pobre e abandonada pelo pai, Rosa Ambrósio depois de conseguir seu primeiro papel no teatro, passa para o glamoroso mundo das atrizes, vive dos aplausos, e os holofotes dos teatros são as luzes que iluminam suas noites. A personagem consegue tudo que sonhou: sucesso, dinheiro e aplausos.

Mas o tempo passa num abrir e fechar de cortina, a atriz envelhece e perde seu espaço nos palcos. Começa a beber e as luzes do palco da vida ameaçam se apagarem para sempre. O álcool, a depressão são companheiros comuns de mulheres e homens que, sempre acostumados com a fama, a perdem repentinamente. Rosa segue o mesmo ritmo e, como muitos personagens da vida real, entrega-se a vícios. A única solução para ela seria uma volta triunfal aos palcos, mas para isso precisa aceitar sua atual condição, ou seja, que o tempo passou e ela envelheceu. E ainda terá que resgatar seu verdadeiro eu.

Tal resgate acontecerá através da lembrança de seu passado. Rosa, na tentativa de escrever um livro de memórias, voltar-se para o passado e relembra sua história de vida. Como a maioria das pessoas, lembra-se do que a memória permite, afinal esta é seletiva e guarda apenas o que interessa, ou seja, o que teve grande importância, o que causou impacto para a vida das pessoas. Jamais recupera-se na íntegra a realidade perdida. Podemos dizer que a memória recupera fragmentos que fazem parte de nossa identidade do presente. No resgate das lembranças de Rosa Ambrósio, temos importantes fragmentos que são responsáveis por compor a identidade da atriz. Esses são compostos de lembranças da infância, do primeiro amor, dos pais e parentes e principalmente, no caso de Rosa, de reminiscências das peças teatrais que encenou em sua carreira artística.

Em seus momentos de delírio, Rosa cita peças teatrais que encenou, peças que recusou encenar e outras são apenas usadas como referências de leitura. Todas as peças apresentadas fazem parte do cânone literário nacional e universal e foram escritas por homens, ou seja, nestes textos se

apresentam personagens femininas delineadas a partir de um olhar masculino. Vale observar que as personagens das peças que fazem parte da construção da identidade da protagonista do romance, são fragmentos que juntos formam o mosaico da identidade feminina da atriz Rosa Ambrósio.

Faces de um mesmo eu

Os textos teatrais encenados por Rosa Ambrósio foram: *Hamlet*, *Vestido de noiva*, *Quem tem medo de Virginia Woolf?*; as peças apenas mencionadas são: *Macbeth*, *Otelo*, *À margem da vida*, *Fausto*, *Longa jornada noite adentro* e *Doze Pássaros da Juventude*. Percebe-se que todas essas peças têm um significado especial na formação da identidade de Rosa Ambrósio.

As peças que Rosa encenou pertencem a dois gêneros em especial, tragédia e drama. Segundo Ana Paula dos Santos Martins (2010), Rosa prefere estes gêneros por encenarem drama e conflitos da vida real e essas personagens carregam todos os dramas do ser humano – as tensões sempre existentes entre o bem e o mal. Esse tipo de conflito entre o bem e o mal é uma característica que encontramos em geral nos textos de Lygia Fagundes Telles, e a própria Rosa Ambrósio em alguns momentos cita esse conflito: “Preciso aproveitar essa idéia nas minhas memórias, acho deslumbrante ver o Bem e o Mal – com letra maiúscula – confundidos numa coisa só, cozinhando no mesmo caldeirão” (p. 11). O bem e o mal que Rosa fala é a própria natureza humana que se debate entre estes opostos.

As personagens femininas que Rosa Ambrósio encenou pertencem a uma mesma condição social, são personagens da alta sociedade, assim como Rosa Ambrósio tornou-se uma mulher burguesa. As personagens são: Ofélia, Lady Macbeth, Margarida, Alaíde, Martha, Amanda e Princesa de Cosmópolis. Além de pertencerem ao um mesmo grupo social, Rosa Ambrósio carrega as marcas e dramas dessas personagens em sua identidade. Diante disso podemos dizer que Rosa Ambrósio sempre esteve vestida com essas personagens e em suas horas nuas, horas de confissão e descoberta de si, precisa despir-se das personagens para encontrar seu verdadeiro eu.

(...) não é por acaso que a protagonista de *As Horas Nuas* seja uma atriz, cujos papéis representados se confundam com a mesma: ser e máscara se enleiam formando a personagem em detrimento da pessoa. Fato que remete à origem da Tragédia, que visando render homenagem a Dionísio, seus cultuadores se apresentavam mascarados. Durante o ritual as características

místicas inerentes às mascaras eram transferidas e incorporadas por seus cultuadores. O mesmo sucedendo com Rosa Ambrósio que se vestia de papéis (...). (ALCANTARA, citado em MARTINS, 2010, p. 39)

Cultuando por muito tempo esses papéis, nem mesmo Rosa Ambrósio sabe até que ponto eles estão “tatuados” em sua identidade. Precisamos agora entender quem são essas personalidades e o que representam para a construção da identidade da atriz. Podemos separar as personagens em dois grupos: as puras e inocentes e as mulheres fortes que decidem lutar para seu bem estar social e pessoal, lembrando que todas pertencem a uma mesma classe social.

No primeiro grupo temos duas grandes personagens Ofélia, da peça *Hamlet*, de William Shakespeare, e Margarida, da peça *Fausto* de Goethe. A primeira personagem foi encenada por Rosa Ambrósio em sua estreia no teatro; o papel foi lhe foi dado pelo diretor Veronesi, depois de Rosa ter cedido aos seus caprichos sexuais. Ofélia, jovem da alta nobreza da Dinamarca, noiva do príncipe Hamlet, deixa na trama a dúvida de ter tido uma relação mais íntima com o noivo. Ofélia representa a pureza e romantismo de uma jovem apaixonada que enlouquece quando descobre o assassinato do pai pelas mãos do amado. Rosa Ambrósio cita sua participação na peça em um dos seus delírios:

A voz da jovem atriz Rosa Ambrósio na cena da demência é um doce sussurrar de águas puras, ninguém resiste ao seu canto, escreveu aquele crítico de barbicha loura, depois quis dormir comigo, haja saco! Eu descia a escadaria coroada de florinhas e cantando enlouquecida, *Ai misera de mim ter visto o que já vi, ver o que vejo agora...* O louco de verdade come merda mas no teatro ele pode ficar sublime. (TELLES, 1989, p. 42)

Rosa nos fala sobre a crítica que recebeu, e atenta para o fato do crítico da peça ter lhe proposto sexo, não diz se aceitou, mas também não nos conta que teve que dormir com o diretor da peça para conseguir o papel. Nós, os leitores, só descobrimos esse fato, pois em um dos delírios alcoólicos de Rosa Ambrósio a prima Zelinda aparece como fantasma para lembrar Rosa do episódio, aliás esse é um dos fantasmas que atormentam a atriz.

O sininho, blim-blim-blim! foi parar no lixo na mesma noite em que você foi parar na cama daquele diretor de barbicha, não era o Veronesi? Veronesi, querida Rosinha. Prometeu e lhe deu o primeiro papel importante da sua bela carreira. Você detesta datas mas vou avivar sua memória, isso foi um mês depois do famoso jantar, menina esperta. (...) Quis apenas colaborar, Rosa Ambrósio, ajudá-la a se conhecer, não sou juiz mas testemunha, você é quem vai dar o parecer sobre si mesma e ainda assim, não será um parecer definitivo. Salvo Melhor Juízo, eu escrevia no final dos pareceres que estudava, S.M.J. Salvo Melhor Juízo. (TELLES, 1989, p. 158)

O crítico e o diretor tinham barbicha? Ou na verdade o crítico de quem Rosa fala no outro trecho é o diretor com ela dormiu para conseguir o papel? Não podemos afirmar nem um nem outro, mas podemos dizer que Rosa não queria fazer tal revelação, não gosta dessa lembrança e é preciso ajuda dos fantasmas do passado para que o leitor saiba disso. São os papéis reais indesejáveis que Rosa teve que vestir para conseguir seus grandes papéis na ficção.

Interessante observar que Rosa Ambrósio recusa um grande papel no teatro, Margarida da peça *Fausto*. A justificativa de Rosa para tal recusa seria que “os atores que faziam Mefistófeles e o Doutor Fausto eram dois perfeitos imbecis, o diretor, um judeuzinho muito grosseiro e a cenógrafa, uma temperamental que interferia em tudo. Detesto lidar com mulher!” (TELLES, 1989, p. 26); mas esse talvez não fosse o real motivo. Na peça de Goethe temos Margarida, outra personagem assim como Ofélia pura e inocente. Margarida moça pobre conquistada por Fausto, que lhe dá joias e presentes, a jovem cede aos desejos sexuais de Fausto e fica grávida, sendo abandonada por ele; assim que a criança nasce Margarida decide afogar o bebê, entrega-se à polícia e é condenada a morte. Segundo Martins (2010), o real motivo da recusa de Rosa Ambrósio é que o drama de Margarida se assemelha ao drama real de Rosa que se entrega ao diretor de teatro para conseguir o papel de Ofélia.

A personagem *Margarida* encarna, portanto, a transição da inocência à experiência para a protagonista de *As Horas Nuas*. Rosa sente-se incapaz de representar seu segundo papel no teatro e dele desiste porque foi corrompida, mas se sente indigna de redenção, pois, ao contrário de Margarida, continuou

a atender prontamente, como Fausto, aos desígnios de Mefistófeles.
(MARTINS, 2010, p. 45)

Depois dessa transição da inocência à experiência Rosa Ambrósio passa a encenar papéis de mulheres fortes que lutam por seus desejos e ideais. O mesmo acontece com as personagens que a atriz irá apenas citar em suas conversas com outros personagens do romance. Entre as personagens interpretadas por Rosa nesta nova fase da vida está Alaíde da peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues. Alaíde é uma mulher forte e inconformada com a condição das mulheres da burguesia carioca. Burguesa como Rosa Ambrósio, novamente as histórias das personagens se entrecruzam e ainda podemos perceber características semelhantes nas vidas de Rosa e Alaíde. Ambas lembram-se dos fatos gradativamente durante a narrativa, as duas sofrem com traições (Rosa com uma prima, Alaíde com a própria irmã). Do mesmo jeito que Alaíde, Rosa não consegue se livrar do passado.

Temos outra peça apenas citada por Rosa, mas que tem grande importância para entendermos a construção da identidade da atriz. Em uma consulta a um neurologista, doutor Marcus, a atriz comenta que está ensaiando uma nova peça *À margem da vida*, de Tennessee Williams. Rosa interpretará o papel de Amanda Wingfield. Segundo a atriz, o papel que sempre quis fazer. Amanda Wingfield é a matriarca de uma família estadunidense. Foi abandonada pelo marido e tomou as rédeas da casa. A matriarca tem dois filhos Tom e Laura. Tom é o narrador da trama que se passa durante a Grande Depressão em 1937. Ele é responsável pelo sustento da família, mas Tom sonha em ser poeta. A mãe, no entanto, só permitirá que ele saia do emprego e de casa para viver a vida que almeja se ele arrumar um marido para a irmã Laura, ou seja, coloque na casa alguém que as sustente. Rosa e Amanda são bem parecidas no detalhe de esperarem sempre que o conforto provenha dos homens: Rosa tem esperança na volta do amante Diogo para ser feliz, assim como Amanda acredita que a filha Laura também precisa de um bom marido. A história de Amanda Wingfield se assemelha também com a da mãe de Rosa Ambrósio que foi abandonada pelo marido. É como se Rosa Ambrósio se interessasse por peças cuja trama refletisse sua própria história de vida.

A mãe de Rosa Ambrósio também é uma das personagens que ajudam a delinear a identidade da atriz: mesmo abandonada pelo marido

ela não deixa a dignidade de lado e mantém a postura, assumindo as rédeas da casa e da criação da filha. Rosa demonstra em diversos momentos admiração pela mãe.

A luta de mamãe para manter uma aparência decente. O dinheiro curto, vejo-a tantas vezes com aquele lápis, fazendo contas. Contas. Ou mexendo o doce no tacho de cobre, passou a vender a goiabada aos conhecidos do bairro, os pedaços duros como tijolos embrulhados em papel manteiga. (TELLES, 1989, p. 182)

Outras figuras femininas inspiraram Rosa Ambrósio, figuras reais que faziam parte do seu dia a dia quando menina, assim como a tia Ana que lhe deixou a herança, uma feminista convicta segundo Rosa; ou ainda tia Lucinda, mãe do seu primeiro amor, o primo Miguel. Sobre a tia Ana, Rosa diz:

Vejo hoje que era uma feminista exemplar, faria a felicidade da pequena Ananta. Mas ninguém sabia o que era feminismo, nem ela mesma e por isso suas atividades acabaram na relação da caridade. (...) Fundou a Casa da Mãe Solteira, o Lar das Menores Abandonadas e contratou um importante escritório de advocacia para defender as causas perdidas das mocinhas perdidas. (TELLES, 1989, p. 183)

Voltando às personagens da ficção, temos Lady Macbeth citada nos delírios de Rosa. Lady Macbeth é uma das mulheres mais fortes de Shakespeare: convence seu marido Macbeth a assassinar o rei da Escócia para conseguir o poder. Persuadido, Macbeth mata o rei e, com a fuga dos herdeiros diretos, torna-se rei. É a mulher de Macbeth que faz com que toda a tragédia aconteça, entregando o punhal para que o marido cometa o crime. Lady Macbeth e Rosa tem em comum o desejo de poder e de glória, desejos que fazem parte do mundo masculino.

A última peça citada por Rosa Ambrósio no romance é *Doce pássaro da juventude*, de Tennessee Williams. A peça conta a história de Alexandra Del Lago, uma atriz envelhecida, decadente e alcoólatra, e seu gigolô o jovem ator Chance Wayne. Alexandra, que utiliza o nome Princesa de Cosmópolis, promete ajudar o amante a alcançar o sucesso na carreira. Crente de que conseguirá o tal sonhado sucesso, Chance planeja voltar para

sua cidade e mostrar para a mãe e a namorada que seus planos deram certo. Porém a mãe falecera e a namorada está casada. O final da peça é trágico, pois, ninguém alcança o que almeja e vivem apenas do passado.

Essa peça é muito significativa no romance, pois, a proximidade da vida “real” de Rosa Ambrósio com vida ficcional de Alexandra é muito grande. Rosa e Alexandra, ambas são velhas atrizes que passam por crises e tem um amante mais jovem. Mas Rosa difere de Alexandra, pois, encenar a peça significa a possibilidade de um reencontro com Diogo seu amante, enquanto Alexandra ficará sozinha.

É com a citação dessa peça que Lygia Fagundes Telles consegue terminar seu romance, fazendo com que Rosa Ambrósio termine seus dias da melhor maneira possível. Se antes, fora pintada como uma palhaça com a cara branca de creme pelo gato Rahul, agora Rosa recupera sua vaidade e, como uma atriz glamorosa, não perde o brilho ao envelhecer. Segundo Martins (2010),

(...) ao invés de reviver/espelhar dilemas de seu passado nas situações dramáticas encenadas no palco, desta vez, ela levaria sua história progressa para o teatro, representando a si mesma e, assim, livrar-se-ia dos fantasmas do passado para viver o momento presente em nome de um futuro aberto – o que fica no plano da suposição. (p. 55)

Todas as peças encenadas por Rosa Ambrósio são construções de autoria masculina que percorrem diferentes períodos históricos. Nas peças de Shakespeare temos dois modelos de construção feminina: enquanto Ofélia é submissa, ingênua e aceita a sua condição de mulher; Lady Macbeth encarna a postura de um homem diante de seus desejos, fazendo tudo o que for possível para obter o poder. De Shakespeare partimos para o romântico Goethe, que também confere à mulher, Margarida, a ingenuidade e submissão diante do amor. No século XX, depois de muitas conquistas das mulheres percebemos personagens ainda arraigadas no sistema patriarcal: por um lado temos Amanda Wingfield que acredita no casamento como a única solução para a filha Laura; mas, por outro lado, temos Alaíde que não aceita a condição feminina e, por fim, nos deparamos com Princesa de Cosmópolis, velha e infeliz, que tenta encontrar a felicidade nos braços de um homem. São essas as mulheres vividas e revividas por Rosa Ambrósio

no palco do teatro e da vida, todas elas são peças do grande mosaico que formam a identidade da atriz.

Considerações finais

Em *As horas nuas*, Lygia Fagundes Telles faz com que as mulheres encenadas por Rosa Ambrósio estejam presentes de uma forma ou de outra, não apenas na identidade feminina de Rosa Ambrósio, mas sim na identidade feminina de modo geral. É como se cada personagem fosse escolhida para representar um momento da história da mulher na sociedade patriarcal. Num primeiro momento elas são românticas, ingênuas, submissas, entregues aos desejos masculinos; mas, com o passar do tempo, começam a conquistar seu espaço, rendem-se a desejos (antes apenas permitidos aos homens), conquistam sua própria voz, viram chefes de família na ausência dos esposos, porém, continuam vivendo em uma sociedade patriarcal e enfrentando os medos e anseios do sexo feminino impostos pelo patriarcado.

As mulheres na ficção têm muita importância, desempenham grandes papéis ao lado de reis, faraós, imperadores e homens ilustres. Na vida real, podem tornar-se objetos insignificantes, sem brilho ou importância. Em vista disso, podemos entender porque Rosa Ambrósio vive presa dentro das personagens que interpretou no teatro. Podemos acrescentar que a volta aos palcos, não acontece apenas por vaidade, mas sim por uma necessidade de desempenhar papéis de grande relevância, de representar mulheres importantes. O projeto de escrita de um livro de memória também obedece a esse desejo de ser vista com importância, pois como escritora ela poderá desempenhar um importante papel.

REFERÊNCIAS

- ALBEE, Edward. *Who's Afraid of Virginia Woolf?* New York: Signet, 2006.
- D'ONOFRIO, Salvatore. *Literatura ocidental. Autores e obras fundamentais*. São Paulo: Ática, 2007.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura – uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Trad. Jenny Klabin Segall. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. (Grandes obras da cultura universal, v. 3)

MARTINS, Ana Paula dos Santos. Entre espelhos e máscaras: o jogo da representação em *As Horas Nuas*. Dissertação de mestrado defendida em 2010. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-1122010-142445/fr.php>. Acesso em: 21 set. 2011.

RODRIGUES, Nelson. *Vestido de noiva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004

_____. *Macbeth*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004

TELLES, Lygia Fagundes. *As horas nuas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

WILLIAMS, Tennessee. *The Glass Menagerie*. New York: New Directions Publishing, 1970.

Luciane BESERRA

Mestre em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Mato Grosso – UFMT. Professora de Língua Portuguesa no Instituto Federal de Mato Grosso – IFMT.

Artigo recebido em 21 de abril de 2012.

Aceito em 30 de junho de 2012.

[Voltar para o Sumário](#)

LOURDES RAMALHO E A CONSTRUÇÃO DE UMA OBRA EM CICLOS¹

Diógenes André Vieira Maciel
dio_maciel@hotmail.com

Resumo: Trata-se de uma apresentação da obra dramaturgical de Lourdes Ramalho, a partir da sua compreensão como um conjunto passível de ser analisado e interpretado mediante uma perspectiva cíclica. Para tanto, recorre-se a critérios de ordem formal e temática para a definição dos ciclos, além de se problematizar a discussão em torno do regionalismo enquanto conceito operativo para o estudo desta mesma obra, definindo-se, então, três ciclos: um primeiro, que se volta à construção de um painel em que se combinam os quadros típicos com a capacidade expressiva de elevá-los à categoria de obra de arte; um segundo em que se destaca o diálogo estreito com a cultura ibérica, formalizada em “cordel”, e, por fim, um “ciclo enclave”, voltado às “alegorias nacionais”.

Abstract: This paper aims at presenting the dramaturgy of Lourdes Ramalho, starting from the understanding of her work as an *ensemble* that can be analyzed and interpreted according to a cyclical perspective. To define the cycles, formal and thematic criteria are taken into account, besides problematizing the debate on regionalism as an operative concept for the study of her theatre texts, which can be divided into three cycles: the first relates to the construction of a panel where conventional frames, combined with expressive power, elevate her plays to the category of works of art; the second emphasizes the close dialogue with the Iberian culture, formalized in the *cordel* [chapbooks], and, finally, the *enclave* cycle that privileges “national allegories”.

Palavras-chave: Dramaturgia nordestina. Dramaturgia feminina. Regionalismo.

Keywords: Brazilian northeastern dramaturgy. Women playwrighting. Regionalism.

Falar sobre, discutir e, por último (mas, não menos importante), admirar a obra de Lourdes Ramalho tem sido, nos últimos anos, uma constante em minhas reflexões acadêmicas: sempre sou tomado de assalto pela sensação de novidade, revelada por uma visada do conjunto de sua obra, tão viva em minha memória – enquanto público de teatro, fator determinante para a minha feliz descoberta dos caminhos da dramaturgia –, e por ela se mostrar extremamente pertinente em sua própria atualidade, sempre e sempre renovada pelos seus movimentos internos que põem um texto a dialogar com outro, brincando com os limites estanques de qualquer tentativa de enquadramento (que soaria redutora, dada a sua própria multiplicidade de temas, formas e possibilidades de abordagens críticas), como também por conta, ainda, da necessidade de discuti-la, com o rigor necessário.

Como falei de um movimento interno, ainda poderia destacar a movimentação externa à sua obra: aquela que expõe as relações dinâmicas de um material vivo e de uma autora viva, capaz de atuar, pela atividade textual, significativamente na cena teatral, dadas as próprias condicionantes que envolvem o ofício de dramaturga que escreve um texto para o palco e que, quase sempre, só neste espaço terá seu ciclo comunicativo fechado com o público: e não seria temerário afirmar que a obra ramalhiana ocupa um lugar significativo na história do teatro paraibano moderno/contemporâneo, marcando a formação de um público que reconhece e se reconhece em seus textos, mas também influenciando definitivamente um universo de diretores e atores que têm nesta obra, a qual se recorre em momentos ímpares desta mesma história, uma espécie de porto-seguro, para onde sempre se volta, mesmo depois de tantas viagens e descobertas.

Infelizmente, para muitos, ainda se faz necessário uma devida apresentação. A produção dramática de Maria de Lourdes Nunes Ramalho (1923-) poderia ser definida como um “fazer dentro da vida”, tomando de empréstimo um raciocínio de Maria Ignez Novais Ayala (1989), para que eu possa começar a contextualizar o período de gênese desta fatura artística. Obviamente, faço certo ajuste no uso da expressão, pois, no trabalho dessa estudiosa da cultura popular, tal expressão está à disposição de um entendimento de que alguns artistas populares não identificam suas produções como artísticas, na medida em que não as deslocam do conjunto de suas atividades cotidianas, visto estarem ainda atreladas uma à outra. Ou seja, por este critério se compreenderia uma possibilidade de relação entre arte e vida dada de maneira “comum”, e não como algo que garantiria, de

imediatamente, destaque em uma comunidade de “origem”. Talvez, essa seja uma boa maneira de entender a tessitura inicial da obra ramalhiana, guardadas, de todo modo, as distâncias que separam o universo social das classes populares do Nordeste daquele em que se insere a dramaturgia. Mesmo assim, suas obras – ou seus primeiros exercícios para o palco – brotam como (re)fluxo de continuidade em meio à própria experiência familiar, cujos ramos da árvore genealógica apontam para momentos formativos da poesia popular nordestina: bisavô violeiro e repentista, mãe professora e dramaturga, tios atores, cordelistas e violeiros.

Portanto, um duplo caminho deve ser considerado no que se refere a um entendimento da complexidade de sua formação cultural e artística: ao mesmo tempo em que recebia o que de melhor havia em termos de educação formal, garantida pela sua mãe, a professora Anna Brito, a menina Lourdes crescia ouvindo as cantorias de viola e as histórias contadas por vendedores de folhetos, aprendendo, desde cedo, a amar a sua terra e a cultura do seu povo – o que marcara a história de seu bisavô, Hugolino Nunes da Costa, tido como um dos expoentes da primeira geração de cantadores surgida no sertão paraibano, ainda em meados do século XIX, dando sequência a uma genealogia iniciada por Agostinho Nunes da Costa, considerado por muitos como o pai da poesia sertaneja nordestina. É dessa relação visceral com as formas populares de arte que vêm o aprendizado e a conseqüente assimilação dos procedimentos próprios da literatura popular, tão caros à sua escrita dramaturgicamente e sempre tão destacados pela sua ainda parca fortuna crítica.

Sua atividade dramaturgicamente teria, então, um ponto de origem, apenas guardado na memória pessoal, familiar e poética, quando, ainda adolescente, um texto que escreveu para as festividades de fim de ano do internato onde estudava em Recife-PE causou furor ao denunciar a estrutura moral hipócrita de funcionamento do estabelecimento de ensino, fato que pode ser tomado como o limiar de uma linguagem teatral que, em seu desenvolvimento, se aliou às possibilidades de expressão de uma artista que nunca aceitou aquilo que podia ser modificado: principalmente em relação a uma crescente vertente anticlerical, tornada uma tônica na sua obra.

Contudo, todo o período, ao qual a partir daqui chamarei de “formação” da sua produção, não permaneceu para o presente registrado em papel, tendo em vista que ela ainda não havia desenvolvido uma autoconsciência de sua atividade criativa, o que acabou nos legando um

vácuo de tempo, no que se refere à materialidade destes primeiros textos: não há nenhum manuscrito ou qualquer outra forma de registro de nenhum deles, além da memória da própria autora. Esse primeiro movimento, que se desenrola entre fins da década de 1930 até meados da década de 1970, abriria caminho para outro em que ela, finalmente, começa a, sistematicamente, manter consigo os manuscritos ou datiloscritos de suas peças, representadas ou inéditas. Ou seja, nesta primeira fase, a escrita de textos para teatro ainda se dava como afluente da correnteza de suas outras atividades: primeiro como aluna, depois como professora na escola de sua mãe, em seguida, como resultado do pedido de grupos amadores, quando passou a acompanhar o marido magistrado em muitas de suas colocações ou mesmo quando, por questões também de fundo familiar, passou temporada no Rio de Janeiro nos anos de 1960, até seu definitivo pouso na cidade de Campina Grande-PB.

Sobre o período formativo, então, pouco se sabe, a não ser aquilo o que a própria autora ainda conta: fagulhas de sua memória biográfica, inscrita no torvelinho de sua experiência cultural, profissional e pessoal. Todavia, podemos afirmar, diante de tudo o que ela nos relata, que sua escrita teatral aparecia numa zona limítrofe da necessidade de expressão artística, já bastante viva e impulsionada pelas condicionantes familiares – que lhe permitiam escrever para a cena, no contexto das confraternizações e festividades de casa, tendo, como primeiros atores, os parentes próximos, e depois os filhos – mas, também, se tornava, como ela sempre destaca, uma opção pedagógica preferencial, aliada de valia, em seu processo didático, enquanto foi professora.

É em Campina Grande onde ela será reconhecida: primeiro, por sua atividade docente, depois, como dramaturga e agitadora cultural, firmando-se definitivamente como “primeira dama” do teatro nordestino, em meados dos anos 1970, a partir da aclamação de alguns textos seus (como *A feira*, *As velhas* e *Fogo-fátuo*), já devidamente montados por grupos organizados e cada vez mais distantes do circuito amador, mediante, agora, uma tomada de autoconsciência artística – na verdade, sob o impulso incentivador de Paschoal Carlos Magno, que a conheceu em um dos Festivais de Inverno da cidade paraibana, chamando-a, pela primeira vez, de “dramaturga”. Mesmo em meio a um contexto histórico complexo e difícil para as artes, avulta em seus textos dos anos 70 em diante, a possibilidade de refletir sobre uma situação social à beira do abismo, para o qual as

classes pobres parecem ser empurradas pela ruína das antigas relações rurais de produção e pela ascensão da modernização, que impõe uma nova feição do capitalismo tanto ao campo como à cidade, imprensando os trabalhadores, pela exploração, seja num espaço seja no outro, o que acaba dando margens à reatualização de temas já recorrentes na literatura canônica do Nordeste, mediante a representação daquele contexto espaçotemporal atreladamente a uma perspectiva nacional-popular, visto a dramaturga colocar-se como disposta a representar o seu “povo”, enquanto uma articulação orgânica de suas visões de mundo e de vida.

Em outra oportunidade, já discuti sobre o conceito de nacional-popular, conforme o tomo, em suas potencialidades enquanto interpretação para a dramaturgia produzida no Nordeste brasileiro (MACIEL, 2009), todavia, aqui, vou buscar outro caminho, convergente àquele: sempre a crítica destes textos acaba por pontuar a dimensão regionalista a partir das esferas de “incômodo” e de “atração” (sobre tal dialética trataremos adiante), enquanto a perde como uma chave interpretativa capaz de considerar suas múltiplas tensões, marcadas pela simultaneidade e diálogo entre culturas, em embate, dentro de um mesmo território nacional. Tal embate parece se formalizar em obras que “tensionam a corda”, jogando com as, assim chamadas, tradições populares e eruditas, no âmbito temático-formal.

Assim, as contradições críticas se revelam, por exemplo, na avaliação da obra de dramaturgos que, mesmo contra-hegemonicamente, se tornaram canônicos, sendo alçados à alta casta da literatura nacional, clareando a área de embate entre a diferença e a identidade, mesmo que ainda estejam, muitas vezes, marcados pelo uso do adjetivo regional, como uma categoria em posição abaixo. Tal processo se torna ainda mais digno de nota se for possível pensar as limitações do mesmo cânone nacional – na mesma linha, em voga, felizmente, de seu questionamento –, se “regional” for tomado como um termo que, antes de qualquer coisa, “secciona, categoriza, valora, divide, justamente por sua forte relação com o *popular*, neste caso, não identificado ao *nacional*” (MACIEL, 2009, p. 338). Em nossa vida cultural, ainda elitista e classista, “popular” parece ser sinônimo de pobre, arcaico, menor ou não elaborado, daí “regional” ainda comparecer com um termo tão cheio de perigosas nuanças ou, também, como já superado, em termos de avaliação crítica, quando curiosamente passaria a indicar algo em desuso, num contexto em que as fronteiras culturais teriam se esgarçado – o que não passa de quimera,

e que, por isso mesmo, marca a necessidade de sempre voltarmos a esta discussão.

Creio que é necessário, então, se inverter a polaridade, modificando o ângulo de visão, para que se avalie a dramaturgia nordestina, justamente por este seu forte caráter popular, daí, regional, de modo a atualizar seu sentido como mote revelador de um tendência marcadamente política e com potencial para atingir um princípio estético que “elabora uma outra idéia de nação e, portanto, do nacional, negando pelo nacional-popular, a nação enquanto unidade” (MACIEL, 2009, p. 339) estável e hegemônica, ou seja, encontrando ao invés da unidade a diversidade.

Esta é uma posição que encontraria eco na afirmativa de Carvalheira (2011), ao ponderar sobre o uso da expressão Teatro do Nordeste, que, enquanto conceito, surgiu atreladamente às experiências do TEP (Teatro do Estudante de Pernambuco), entre as décadas de 1940-50, tendo como foco irradiador as obras de Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho. Para ele, todo um teatro, em seus aspectos dramaturgícos, identificado por este termo,

[...] muitas vezes tem sido interpretado como sendo um teatro regionalista, marcado por algo de diferente, no sentido de exotismo. Acreditamos que, em parte, o fato deve-se a uma interpretação distorcida da cultura popular que lhe serve de suporte, em parte também é devido a uma fração da dramaturgia originária do Nordeste trazer em seu bojo, pelo mesmo motivo, as características apontadas. Preferimos, portanto, nomear essa cultura, o próprio Nordeste e o teatro que o representa como sendo não algo de diferente mas de(s)-semelhante. Essa *dessemelhança*, no contexto brasileiro, não implica em exclusivismo nem significa fator separatista. (p. 290, destaques do autor)

Como se pode aferir, para este autor, a interpretação deste teatro como “regionalista” poderia soar equivocada se tomada por um viés exótico, ou melhor, por uma visada também equivocada sobre as suas fontes populares, vistas como “diferentes” (daquelas do centro), daí ele preferir encará-lo a partir de sua “dessemelhança” em relação ao padrão nacional. Portanto, este autor prefere cunhar a “dessemelhança” para evitar os desvios que, muitas vezes, a palavra regionalismo pode acabar impondo. Mas, a maneira como me refiro ao regionalismo busca se desvencilhar destes ranços, para que possamos tomá-lo como um importante conceito

operativo, capaz de nos possibilitar o entendimento de certa tendência dentro de um sistema literário – ou seja, mesmo utilizando-o, adequadamente, ainda estaríamos nos domínios das “dessemelhanças”, mais do que no das identidades forjadas, em que as margens antes de caminharem para o centro ainda encontram seus fundamentos identitários nas próprias margens, que passariam a se tornar espécies de centros excêntricos.

Este raciocínio em torno do regionalismo é fruto de minhas leituras de dois textos de Ligia Chiappini Moraes Leite (1994,1995), em que esta pesquisadora parte da hipótese de que o regionalismo, considerado por setores da crítica literária brasileira como “categoria ultrapassada”, continua presente, voltando a ser discutido para tomar maior amplitude, visto passar a ser considerado como fenômeno universal, revelado ora como “tendência” ora como “movimento”, programaticamente organizado, mas também apreensível na forma artística que concretiza os programas advindos dos movimentos. Daí ser possível falar de uma “linhagem” de obras, constituída para além de critérios meramente conteudísticos, como sempre teimamos em pensar, na qual se dá “a representação/apresentação dos brasileiros pobres das culturas rurais diferenciadas, cujas vozes se busca concretizar paradoxalmente pela letra”, com vistas a tornar tais vozes “audíveis ao leitor da cidade, de onde surge e para a qual se destina essa literatura” (LEITE, 1994, p. 668).

Tomando, a partir daqui, este modo de usar o conceito operativo, creio que se impõe ao leitor-pesquisador – da obra de Lourdes Ramalho – um posicionamento que pede duas atitudes. Primeiramente se faz necessário transitar entre o “incômodo” que pode ser causado por algumas certezas esquemáticas, presentes em alguns dos textos da dramaturga, o que para alguns poderiam beirar o “localismo”, o “pitoresco” ou o “exotismo”, por exemplo, no que se refere ao recorte do aspecto temático ou mesmo na construção de tipos muito atrelados a uma espécie de quadro de costumes, o que, em certos momentos, pode gerar uma visão algo rápida, naturalizada e difusa sobre problemas que pediriam maior desenvolvimento crítico na sua forma estética.

Ultrapassada esta primeira esfera, certamente se deve atentar para a “atração” imediata exercida por textos que, contrariamente a qualquer preconceito, superam limites e tornam-se, de pronto, obras-primas (caso de *As velhas*, texto de 1975, hoje em dia, um clássico absoluto do teatro nordestino moderno), ao superar aquela área de incômodo, às vezes

compulsória à tendência, atingindo patamares estéticos e éticos mediante a representação dos conflitos sociais engendrados pelo embate cultura-sociedade, visto a possibilidade (re)criativa de “uma linguagem que [supre] com verossimilhança a assimetria radical entre o escritor e o leitor cidadão em relação ao personagem e ao tema rural e regional, humanizando o leitor em vez de aliená-lo em relação ao homem rural representado” (LEITE, 1995, p. 154).

A obra em tela, em sua fatura, começa a articular um conjunto de fragmentos, de retratos de situações e tipos bem engendrados, que vão se codificando para formar um painel, expresso na totalidade de seus textos, que unem, pela perspectiva regionalista, as mais variadas formas dramáticas, passeando pelas convenções da farsa, da comédia popular e chegando às raias do melodrama e da tragédia, para reconstruir, artisticamente, um espaço em que relações sociais e econômicas sofrem mutações rápidas, com uma ênfase especial para as dinâmicas de gênero, envolvidas pelas malhas dos papéis de homens e mulheres nos grupos familiares e, obviamente, na sociedade como um todo.

É assim que, a esta altura, já é possível afirmar que é este regionalismo ramalhiano, em suas oscilações e possibilidades prospectivas, o que marca, conforme Valéria Andrade (2007), uma orientação para a sua classificação como uma obra em ciclos,¹ o que revelaria princípios estruturantes que se voltam aos temas mais amplamente abordados e expressos mediante uma forma dramaturgicamente dialeticamente atrelada aos mesmos, como meio de expressão. É assim que, segundo esta estudiosa da obra de Lourdes Ramalho, há um primeiro ciclo, constituído por textos em prosa, que se espria entre meados da década de 1970 e a seguinte (a saber, além dos já citados, *Os mal-amados*, *A mulher da viração*, *Uma mulher dama*, *Festa do Rosário*, *Fiel espelho meu*, entre outros), nos quais se decanta o protagonismo feminino como força propulsora da ação dramática, mesmo que esta não se centre apenas no conflito de gênero, mas na maneira como tal conflito é desencadeado pela assimetria de poder estabelecida pelo todo complexo das relações sociais, culturais e econômicas. São textos em que o patriarcado, ou pelo menos sua feição mais tradicional, está em *xequê* – pela modificação dos paradigmas hegemônicos de masculinidade, postos frente a perfis femininos que representam (e nos indagam sobre) o enigma da igualdade e da diferença, tudo isso disposto pela dramaturga como uma tensão entre ruína e ascensão econômica e moral da família.

Do lugar de onde eu olho para este ciclo, costumo afirmar que dele se destaca uma espécie de dicção trágica, em peças ambientadas na Paraíba ou em seus arredores, que se debruçam sobre destinos marcados pelas condições climáticas, culturais e sociais desta região, reveladas na secura do chão e dos seus modos de vida, no limite para uma mudança que se aproxima. São personagens e enredos plenos da realidade cíclica de seca e chuva, da miséria de muitos e do enorme poder político e econômico de poucos, da necessidade de migrar e do apego à terra e ao chão, do amor e da vingança, do poder das matriarcas e da revelação dos estertores do patriarcado. Se nestes textos o trágico é alcançado, entre outros aspectos, pelo destino das famílias trazidas à ribalta – sejam famílias de migrantes, de proprietários de terras empobrecidos ou de negros devotos do Rosário –, a autora também não se furta à explosão do riso em muitas cenas. Deste conjunto de textos, vou destacar *As velhas* – espécie de fio de Ariadne nesta minha trilha labiríntica.

Trazendo à cena os destinos de duas matriarcas nordestinas – uma sertaneja e uma cigana –, apanhadas pelo fim trágico para o qual elas próprias, com suas respectivas escolhas e em meio a muitas veredas, acabam empurrando seus filhos, a dramaturga maneja, com maestria, os fios de uma meada que é tão regional quanto universal. Tanto está no centro da ação dramática a retirada da seca quanto os desmandos daqueles que detêm o poder local, roubando os cofres públicos e explorando a miséria daqueles que deles dependem. De outro lado, também se retomam, num jogo especular, os amores contrariados que terminam tragicamente: tanto os das mães quanto os dos filhos, todos enredados na mesma roldana. Se José e Chicó, rebentos, respectivamente, de Mariana e Ludovina, lutam contra o desvio de verbas das frentes de emergência contra a seca, orquestrado pelo Dr. Procópio, Branca, filha de Mariana, contrariando os cuidados da mãe, perde-se de amor por José, sem saber que, assim, enovela-se numa difícil questão de amor e ódio, fio tecido entre as duas velhas do título, desde tempos anteriores, a partir de Tonho. A sertaneja Mariana erra pelo sertão, fugindo da seca e em busca da cigana que levou o seu marido. De outro lado, a cigana Ludovina, no presente da ação, se encontra presa por um corpo incapacitado, esperando na soleira da sua porta pela morte do marido doente, que no passado roubou de Mariana, enquanto usa a sua língua ferina como arma e artifício para sobreviver em meio a tanta privação.

Mariana e Ludovina, dando corpo e alma à figura da “matriarca”, são o sustentáculo das suas famílias, enquanto se esquecem de viver suas próprias vidas: se para uma, o marido é o bem buscado pelas veredas do sertão, para a outra, o homem-roubado, hoje doente, é um fardo a mais para ser carregado. Sendo, então, a base da organização de seus núcleos familiares, elas não hesitam em exercer, com pulso firme, o mando da casa e da formação dos filhos, tendo consciência do peso que representa zelar pela honra dos seus, seja a da filha-donzela (Branca) e a do filho-varão (Chicó e José). É este caminho da honra ferida pela cigana que motiva Mariana a cruzar o seu mundo, e é este mesmo caminho que a leva da oitica, onde está arranchada enquanto espera a hora de partir novamente, até a casa de José, para negociar o casamento do rapaz com a sua filha, “perdida” de amor pelo jovem. Essa busca desenfreada acaba promovendo o encontro definitivo com aquela a quem tanto procurava: a cigana Ludovina. Procurando a inimiga, Mariana encontra o seu próprio destino, revelado no dos filhos e no marido doente e em frangalhos, como, de certa forma, também estão aquelas duas famílias.

A força das mulheres começa a se desenhar em oposição ao individualismo crescente trazido pela modernidade, como promessa de liberdade (infelizmente, frustrada, como bem sabemos), mas que esmorece o poder patriarcal e, também, o próprio coronelismo. Desta maneira, José, Chicó e, também, Tonho, são homens atingidos por esta “crise” do patriarcado: os jovens postos diante do impulso por justiça social – que os leva à morte por ainda estarem no ambiente da “crise”, que não plenamente resolvida ainda garante o poder pelo mando e pela força das balas – e o pai, ausente da cena, mas ativo na ação presentificada pelos diálogos entre as personagens, como representação da derrocada da sua influência sobre as mulheres e sobre a família, apontada pela figuração do seu corpo imóvel e em desagregação.

Está formalizada, assim, na prestação de contas entre as inimigas, na cena final, a dialética trágica entre passado e presente, novas e velhas estruturas, tanto no nível das relações pessoais quanto no das relações sociais, apontando para o lugar de conflito entre valores modernos (como os da defesa do direito coletivo, a ânsia pela liberdade de trabalho e ganho, além das novas formas de relações interpessoais que eclodem) e a derrocada das construções societárias, como aquelas do mundo patriarcal-senhorial-coronelista, que teimam em permanecer até os nossos dias. Deste conflito emerge a solidariedade feminina, a favor da prole e, conseqüentemente, de uma luta maior que teria fundamentação

nos valores coletivos, num momento em que eles são postos em xeque-mate, que me parece ser a tônica de outros textos, como *A feira*, *Fogo-fátuo* e *Os mal-amados*.

Voltando à mesma orientação em torno da concepção cíclica desta obra, entende-se que há um segundo ciclo que se abre na década de 1990 e se desenvolve até hoje, em que a cultura nordestina tem, como duplo especular, a tradição dramática ibérica e seus cruzamentos com a cultura popular, conforme a encontramos plasmada nos folhetos – daí termos cunhado, para designar as formas dramáticas resultantes desse processo, o termo dramaturgia em cordel (ANDRADE; MACIEL, 2008), revelada em textos como *Charivari*, *Presépio mambembe*, *Romance do conquistador*, *O trovador encantado*, *Guiomar filha da mãe*, entre outros.

Neste momento, a pesquisa estética de Lourdes Ramalho se voltou para o desvendamento e a ressignificação das raízes étnico-culturais deste locus: cadinho onde se misturam a cultura ibérica do século XVI, em seus fortes matizes judaicos ou judaizantes, agora assumidos pela dramaturga como identidade a ser difundida, defendida e compreendida por si e pelo seu público-destino, cruzando-se com a cultura popular do Nordeste, em suas dinâmicas contemporâneas. Portanto, nestes textos do segundo ciclo, teríamos, então,

[...] o desvelamento, antes de tudo, da assimilação e aprendizado dos procedimentos estético-formais do folheto nordestino, em sua linguagem, temas e forma [...], somados ao entendimento da forma dramática em versos, desde a vicentina até a do entremez, relacionada de muitas maneiras ao suporte do cordel. É desse entendimento que se atinge [...] uma forma dramática híbrida. Tal forma reelabora o folheto nordestino em chave dramática, não apenas pela utilização dos versos, mas na medida em que utiliza as sextilhas, com metrficação regular em redondilha maior, como veículo para a expressão dos diálogos ou excertos narrativos. Todavia, para a construção dos diálogos entre personagens, rompe-se a interdependência das estrofes, visto as falas se dividirem independentemente da constituição das sextilhas, podendo, às vezes, aparecer um refrão, em dísticos, quando a situação do conflito ou das relações entre personagens assim o exige. (MACIEL; ANDRADE, 2008, p. 110)

Em ambos os ciclos, posso afirmar a presença significativa de personagens femininas: são mulheres, mães, esposas e filhas, que reivindicam

o direito à vivência da sexualidade, que questionam maridos, patrões, pais e até mesmo a instituição do casamento (aquele arranjado por interesses financeiros das famílias e/ou outras (in)conveniências, das quais as personagens tentam, nem sempre com sucesso, se safar); são, ainda, mulheres que se assumem como detentoras de conhecimento, portadoras de diplomas, professoras que defendem o direito de ensinar novos modos de ver o mundo, na sala de aula e na vida – afinal, transformar a vida em arte também é transformar uma parte em outra parte.

Em torno destes dois ciclos, sobre os quais estive tratando até aqui, há textos que orbitam, numa dimensão construída como espécie de entrelugar, e aqui nem caberia a discussão sobre a sua dramaturgia para crianças, que compõe uma espécie de universo paralelo a tudo isso a que vimos nos remetendo.² Explicaremos melhor: há textos escritos, provavelmente entre as décadas de 1970 e 1980, que mostram uma primeira preocupação com a tradição do folheto, que foi o alvo da sua pesquisa estética no segundo ciclo. São textos reunidos em um datiloscrito, intitulado “Viva o cordel”, devidamente assinado à mão, na capa, pela autora.

Conforme se pode depreender, trata-se de um exemplar enviado ao Serviço de Censura de Diversões Públicas/SCDP-PB, do Departamento de Polícia Federal, tendo em vista todas as páginas possuírem um carimbo, com rubrica à caneta, deste órgão, o que passa a constituir um índice histórico possível. Neste volume estão enfeixados quatro títulos, identificados individualmente como “cordel”: *Judite Fiapo em Serra Pelada, Porque a noiva botou o noivo na justiça, A guerreira Joanita Guabiraba* e *Viagem no pau-de-arara*. Não é, pois, com espanto, que se podem encontrar três destes textos em versões publicadas no formato convencional do folheto nordestino, respeitando os princípios desta fórmula editorial e impressos por uma gráfica local (TS Editora e Gráfica), sem indicação sobre o ano de impressão – destes quatro cordéis, apenas *A guerreira Joanita Guabiraba* não foi reimpresso.

Frente a isto, poderíamos formular uma primeira pergunta: por que não classificar estes textos no conjunto do segundo ciclo? A resposta ainda é imprecisa, mas, conforme estou compreendendo, tais textos ainda são uma espécie de antessala do que virá: sua publicação individual, posterior, em folheto, marcaria justamente uma primeira aproximação da dramaturgia a este universo, oscilando entre a forma dramática híbrida (que une as convenções do folheto àquelas próprias do gênero dramático) e a fórmula editorial do folheto que, em tese, teria um público leitor diverso, talvez

mais amplo, formado pelo hábito de ler tais textos. Obviamente, esta resposta também é apenas uma hipótese, tendo em vista que ainda não se pode aferi-la, mediante um estudo que considerasse sua recepção, no seu contexto ou no presente, frente ao horizonte de expectativas deste público, também ainda considerado só na teoria.

O que posso afirmar, com alguma certeza, é que estes textos, mais do que aqueles que compõem o segundo ciclo, têm características que os aproximariam mais das formas narrativas do folheto nordestino que propriamente do teatro. Todavia, há que ser considerada, sempre, a área interseccional, que dá corpo àquela forma híbrida, na medida em que os textos se assumem como destinados à montagem teatral, visto a divisão de falas entre personagens e as didascálias, mesmo que parcas.

Se há, no primeiro ciclo, uma expressão que se volta a conteúdos como a seca, as péssimas condições de vida do nordestino, a luta pela sobrevivência em meio à hostilidade do ambiente e da própria dinâmica decorrente dele; no segundo, destaca-se o diálogo estreito com a cultura ibérica. Outro tema recorrente, que na verdade tangenciaria os dois, seria a prevalência de um feminino que se nega a manter-se resignado frente às determinantes de uma cultura machista e patriarcal. É nessa tangente que se encontra o ponto sobre o qual parece se erigir outra perspectiva de conjunto. Ou seja, não são apenas os critérios estilístico-formais ou meramente conteúdoísticos que podem determinar a composição de cada ciclo, mas a possibilidade de identificar as suas relações de ordem ideológica e política, com vistas a interferir numa ordem histórica vigente: daí podermos falar da irrupção de um “ciclo enclave”, no qual avultam um conjunto de “alegorias nacionais”, composto pelos seguintes textos: *Guiomar sem rir sem chorar*, *A guerreira Joanita Guabiraba* e *Guiomar filha da mãe*.

A forma destes textos recorre ao épico-narrativo: seja na prosa do primeiro, na verdade um monólogo, seja nos outros dois, que, ao recorrerem ao cordel como estratégia estético-formal, abraçam também os recursos epicizantes, coerentemente ao princípio narrativo desta forma popular de literatura. Ao afirmarmos, portanto, a predominância da narrativa, que irrompe na forma dramática como precipitação do conteúdo, inserimos a obra de Lourdes Ramalho dentro de uma linhagem que, desde as raízes mais remotas do teatro no Ocidente até a contemporaneidade, rumou para o épico como possibilidade de resolver a contradição da épica interna à forma dramática,

mediante representação/formalização de conteúdos mais amplos do que aqueles que “caberiam” dentro dos limites da dramática fechada.

Todos estes textos “narram” versões contra-hegemônicas da história nacional lançando mão da alegoria,³ o que refaz criticamente o percurso traçado, por exemplo, pela ficção brasileira romântica, do século XIX, e aproxima-se da perspectiva da vanguarda antropofágica da primeira metade do século XX, tão afeita à paródia como possibilidade de reler a historiografia ou mesmo a tradição literária canônica. Como bem sabemos, nos chamados “romances nacionais” do século XIX, política e história eram conduzidas, em termos de ficção, por uma noção de amor heterossexual ‘natural’, capaz de soterrar a memória do conflito dos tempos coloniais, ocasionando uma associação metonímica entre “amor romântico” (sob as bênçãos e, até mesmo, os auspícios do Estado) e a “legitimidade política” (fundada na noção de amor, decretada pelo casamento, que funda um molde/modelo de nação-família) (SOMMER, 2004). Por seu turno, no ciclo enclave ramalhiano, esta perspectiva assume um desenvolvimento espiralado, partindo e voltando para uma nova concepção de nação, sob o signo do matriarcado: pois, Joanita Guabiraba e as duas Guiomares (uma filha da outra) apontam para um novo modelo de nação, passível de ser construído mediante a perspicácia, crítica e ácida, das mulheres e mesmo a já aludida solidariedade feminina, que põem frente à mundividência destrutiva, parasitária e predatória do patriarcado e seu complemento mais óbvio, o capitalismo.

Dialogando, no primeiro texto, com mitos fundantes ainda centrados na esfera lendária das amazonas, como também com uma espécie de “cronotopo” idílico indianista, temos a construção da alegoria da nacionalidade enquanto narrativa de origens que, cruzando o passado mítico-literário com os dados de uma história do presente, erige uma contra-história que reconta, ao mesmo tempo, o percurso do avanço do capitalismo (em suas várias faces e fases) e o projeto de construção de uma Pátria de “paz, justiça e amor”, só possível mediante a perspectiva de uma mulher-mãe que, junto a suas filhas (e os filhos delas), após a seca e o abandono, conseguiram, com a terra irrigada pela última chuva, plantar “novas sementes” e erguer uma “nova nação”. Já nos outros dois textos, aponta-se para a profissionalização da mulher, para sua emancipação pelo trabalho com o magistério, notadamente por serem as duas Guiomares professoras de História, da terra “verde e amarela”, capazes de enxergar, cada uma em

seu contexto, as contradições de ordem econômico-social, como também os descaminhos da vida cultural brasileira frente à “invasão” de costumes e produtos importados. As Guiomares, pobres e com seus salários parcos, todavia, conseguem ampliar o seu olhar para refletir sobre as tensões do período da Ditadura Militar, em analogia (mais que óbvia) com a Inquisição ibérica, como também olham para o presente, em busca de erigir uma consciência de que o povo nordestino é tão migrante, tão perseguido, tão exilado, quanto o judeu sefardita, que nestas praias aportou. Por serem professoras, querem nos ensinar: não sobre elas, mas sobre nós mesmos, sobre nossa identidade enquanto nação, definida para além de “hinos, bandeiras, limites... e outros tantos simbolismos!” (RAMALHO, 2011, p. 110).

A visão da obra ramalhiana em ciclos, além de expor um projeto estético em desenvolvimento a partir de diferentes frentes de pesquisa, que se voltam para a construção de novas maneiras de ver o mundo, promovendo uma importante discussão em torno dos arranjos sociais e da cultura, abre espaço, ainda, para uma dimensão ideológica que não só expõe, a cru, estes mesmos arranjos, mas apresenta novas possibilidades para o seu rompimento e para o devir, este sempre em construção. Categorizar, então, esta obra e seus ciclos, como regionalistas é passar do real para outro lado, como diria Fernando Pessoa, em que o regionalismo, para além de instrumento que secciona, passe a ser uma noção de integração, marcada pela diferença que se nega a ser igual, por se entender diferente, dessemelhante. E sendo assim, portanto, olha para o seu lugar de origem, prisma de onde partem tantos outros sentidos, sem fechamento bairrista ou fechamento localista, pois, para ele, também convergem sentidos. O regional na obra ramalhiana encontra potencialidades de universalização, pois respira o cheiro da terra, daqui e de lá – pois terra é sempre terra.

Notas

¹ Este trabalho retoma, ampliando conceitos e análises, as discussões apresentadas por ocasião do XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura, realizado na Universidade de Brasília, em julho de 2011.

² Este processo só encontraria, talvez, um par, na dramaturgia brasileira, no conjunto cíclico da obra de Jorge Andrade. A discussão dos ciclos na obra do dramaturgo paulista já foi amplamente discutida por Catarina Sant’Anna (1997). É deste trabalho

que tomo de empréstimo a denominação de ciclo enclave, de que lançarei mão mais adiante, naquele caso utilizada para constituir um ciclo dentro do outro, visto o uso, em quatro textos, da metalinguagem e seus cruzamentos com a história nacional.

³ Tais textos carecem de um estudo mais acurado e devida sistematização (eles são inúmeros!). Todavia, já temos duas publicações que dão início a este trabalho: uma primeira organizada pela própria dramaturga (RAMALHO, 2004), em que se colecionam 15 textos, e uma segunda (RAMALHO, 2008, org. Valéria Andrade e Ana Cristina M. Lúcio), na qual se reúnem 04 textos.

⁴ Mas, a alegoria já estava presente, por exemplo, em formas dramáticas como aquelas do auto medieval ou ainda no drama barroco, como também na própria tradição do teatro popular. Conforme suas acepções mais convencionais, a alegoria seria, para Doris Sommer (2004, p. 61), uma narrativa com dois níveis paralelos de significados, diferenciados “temporalmente, sendo que um revela ou ‘repete’ o nível do sentido anterior (seja tentando desesperadamente se tornar o outro, sejam observando, a partir de uma distância metanarrativa, a futilidade de qualquer desejo de um sentido estável)”. Ou seja, no percurso espaçotemporal, não teríamos apenas uma “simples questão de viagem de ida e volta até os mesmos dois pontos ou linhas, mas se parece mais com o movimento de uma laçadeira, já que o fio da história se volta para trás e se faz a partir de uma laçada anterior” (p. 59). Desta feita, a alegoria pode ser entendida como uma “estrutura narrativa em que uma linha é vestígio da outra” (p. 61).

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Valéria; MACIEL, Diógenes A. V. Apresentação: Lourdes Ramalho revisitada. In: RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. *Teatro de Lourdes Ramalho: 2 textos para ler e/ou montar*. Campina Grande/João Pessoa: Bagagem/Ideia, 2005. p. 07-14.

ANDRADE, Valéria. Lourdes Ramalho na cena teatral nordestina: sob o signo da tradição reinventada. In: MACIEL, D. A. V.; ANDRADE, V. (orgs.). *Dramaturgia fora da estante*. João Pessoa: Ideia, 2007. p. 207-222.

AYALA, Maria Ignez Novais. O conto popular: um fazer dentro da vida. *Anais do IV Encontro Nacional da ANPOLL*. São Paulo, 26 a 28 de julho de 1989, p. 260- 267.

CARVALHEIRA, Luiz Maurício Britto. *Por um teatro do povo e da terra*. Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco. 2. ed. revista. Recife: Cepe, 2011.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. Velha praga? Regionalismo literário brasileiro. In: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial da América Latina; Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1994. p. 665-702. (v. 2).

_____. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 08, n. 15, p. 153-159, 1995.

MACIEL, D. A. V.; ANDRADE, Valéria. A dramaturgia/teatro em cordel de Lourdes Ramalho. In: GOMES, A. L. e MACIEL, D. A. V. (orgs.). *Dramaturgia e teatro: intersecções*. Maceió: EDUFAL, 2008. p. 101-130.

MACIEL, D. A. V. A questão do nacional-popular na dramaturgia/teatro do Brasil. *Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*, Brasília-DF, v. 18, n. 28, 2009, p. 327-347.

RAMALHO, Lourdes. *Maria Roupa de Palha e outros textos para crianças*. Org. Valéria Andrade e Ana Cristina Marinho Lúcio. Campina Grande: Editora Bagagem, 2008.

_____. *Teatro infantil: coletânea de textos infanto-juvenis*. Campina Grande: RG Editora e Gráfica, 2004.

SANT'ANNA, Catarina. *Metalinguagem e teatro: a obra de Jorge Andrade*. Cuiabá: EdUFMT, 1997.

SOMMER, Doris. *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina*. Tradução de Gláucia Renata Gonçalves e Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

Diógenes André Vieira MACIEL

Doutor em Literatura Brasileira – Universidade Federal da Paraíba. Professor da Universidade Estadual da Paraíba, Departamento de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade.

Artigo recebido em 28 de abril de 2012.

Aceito em 27 de junho de 2012.

[Voltar para o Sumário](#)

UM OLHAR SOBRE A POÉTICA DE ZULMIRA TAVARES

Mailza Rodrigues Toledo e Souza
izarodrigues_46@hotmail.com

Ewerton de Freitas Ignácio
ewertondefreitas@uol.com.br

Resumo: Este trabalho tem como propósito apresentar uma leitura de “Formiga”, texto de Zulmira Tavares, publicado na terceira página do Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo* em 15 de setembro de 1974. O contato com a obra desta autora, ainda pouco estudada, data da escrita de nossa dissertação de mestrado, intitulada “A realidade da poética de mulheres no Suplemento Literário d’*O Estado de São Paulo* – 1964/1974: catalogação e antologia”, defendida na Universidade Júlio de Mesquita Filho, em 2003, e a apresentação deste artigo tem como principal propósito resgatar uma autora cuja obra, embora seja pouco conhecida, poderá gerar muitos e profícuos estudos.

Abstract: This work aims to present a reading of a text by Zulmira Tavares published on the third page of the literary supplement of *O Estado de São Paulo*, issue 894, September 15, 1974, titled “Formiga” (“Ant”). The contact with this author, who is not very well known, happened when writing our dissertation on “The reality of women’s poetics in the literary supplement of *O Estado de S. Paulo* - 1964/1974: cataloging and anthology”, defended at the University Júlio de Mesquita Filho in 2003, and the presentation of this article has as main purpose to rescue this author whose work, although not well known, might generate many studies.

Palavras-chave: Zulmira Tavares. Poema. Ditadura Militar.

Keywords: Zulmira Tavares. Poem. Military Dictatorship.

Conforme Castello Branco, a expressão “escrita feminina” (1991, p. 211), implica uma série de ambiguidades, pois pode ser compreendida como escrita para mulher, por mulher, sobre mulher. Supondo-se, porém, que seja uma escrita de autoria feminina, terá esta escrita obrigatoriamente características peculiares que induzam o leitor a constatar que tal ou qual obra foi escrita por uma mulher? Existiria, de fato, um estilo literário exclusivamente feminino?

Este trabalho não tem a intenção de responder a essas questões, até mesmo porque, para isso, seria necessária uma reflexão mais profunda e, ainda assim, certamente não capaz de responder com precisão a tais questionamentos. Ressalte-se, também, que este trabalho se configura apenas como um estudo introdutório a respeito da escrita de uma mulher, sem a preocupação de caracterizar essa escrita como feminina ou masculina, mas, simplesmente, com o fito de apreender o seu conteúdo. Esta mulher é Zulmira R. Tavares, romancista, crítica e poeta, sobre quem, até o momento, muito pouco foi escrito, razão pela qual, segundo cremos, mostra-se pertinente e interessante apresentá-la neste volume da revista, o qual privilegia as escrituras femininas brasileiras.

Os dados sobre a autora, que aqui apresentamos, foram extraídos dos posfácios de seus livros *Termos de comparação* (1974) e *Jóias de família* (1991), bem como da obra *Ensaístas brasileiras* (1993).

Zulmira Tavares nasceu em 1930, na cidade de São Paulo. Colaborou em revistas e suplementos de cultura. Professora universitária e pesquisadora, desenvolveu pesquisas sobre cinema e televisão, tendo trabalhado no Departamento de Informação e Documentação de Arte Brasileira Contemporânea (IDART) de São Paulo e na cinemateca Brasileira, de cujo conselho participou por muito tempo. Ministrou cursos de pós-graduação na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo e participou de obras como *26 poetas hoje*, organizada por Heloisa Buarque de Hollanda; *O conto da mulher brasileira*, organização de Edla Van Steen; *Cinema, Trajetória*, de Paulo Emílio, com estudo crítico; *Literatura/ ensino: uma problemática*, de Maria Thereza F. Rocco; *Crítica de cinema no Suplemento Literário*, de Paulo Emílio, com crítica e introdução; *Os pobres na literatura brasileira*, de Roberto Schwartz, com crítica; *Política e imaginário nos meios de comunicação para massas no Brasil*, organizado por Ciro Marcondes Filho, com estudo crítico sobre cinema e televisão; *Paulo Emílio – um intelectual na linha de frente*, organizado por Carlos Augusto Calil e Maria Teresa

Machado, com crítica, e de *Contos paulistas*. Recebeu o prêmio de revelação em Literatura da APCA, em 1974, pela obra *Termos de comparação* e o prêmio Mercedes-Benz de Literatura pela melhor obra de ficção editada, de 1983 a agosto de 1986, por *O nome do bispo*.

Suas obras intitulam-se: *Os campos de dezembro* (1956), *Termos de comparação* (1974), *O japonês dos olhos redondos* (1982), *O nome do bispo* (1985), *O mandril* (1988), *Jóias de família* (1993), *Café pequeno* (1995) e *Cortejo em abril* (1998).

Em relação às formas de abordagem do texto literário, constata-se que são diversas as formas de se chegar ao(s) significado(s) de um texto, sendo a mais produtiva uma leitura analítica que busque, exaustivamente, toda potencialidade de seus sentidos. Sabe-se, porém, que esgotar as possibilidades significativas de um trabalho artístico, seja qual for o gênero ao qual pertence, é impossível. Portanto, a proposta desta leitura é alcançar algumas possibilidades de sentido viabilizadas pelo arranjo estético de Tavares. Será uma análise literária apoiada, sobretudo, na estilística e nas orientações teóricas fornecidas pelos ensaios da própria autora no volume *Termos de comparação* (1974). Contribuições de outras correntes teóricas poderão ser citadas conforme se fizerem, em razão dos próprios textos, necessárias, como Leo Spitzer (1968) e sua estilística, a qual concebe o método de leitura e releitura de um texto para encontrar intuitivamente um traço estilístico significativo que sirva como ponto de partida para penetrar na obra e apreender o estilo de seu autor.

Nossa análise terá como objeto de leitura um poema intitulado “Formiga”, o qual foi publicado na terceira página do Suplemento Literário d’ *O Estado de São Paulo*, nº 894, em 15 de setembro de 1974. Segundo M. R. Santos (2003), o referido poema não constava do volume *Termos de comparação*, publicado no mesmo ano, o qual a autora classificou de “miscelânea”, pois nele constavam poemas, contos e ensaios, fato digno de atenção, levando-se em conta o conteúdo ideológico que o texto veicula, conforme verificaremos na leitura a seguir.

Este poema, relativamente extenso – sessenta e um versos, distribuídos em vinte estrofes –, caracteriza-se pela irregularidade de seus versos e estrofes. Nesse sentido, talvez fosse mais adequado utilizar, aqui, ao invés de verso, o termo “linossigno”, criado por Cassiano Ricardo para caracterizar sua poética:

Prá [sic] que a palavra “verso” (que ainda persiste) não me importunasse mais, opus-lhe o nome “linossigno”.

“Linossigno” resolve para mim o problema.

1) por significar “linha” (lino) pois toda frase, ou mesmo uma só palavra tem, na linha, qualquer que seja a posição, a sua espinha dorsal. [...] a linha nunca poderá, em nossa língua, ser suprimida.

2) Por significar “signo” sobre o seu suporte gráfico, incluída aí a fisicalidade *de tipo em linha* (linotipo). Embora Sartre insista em que a prosa é que é o “império dos signos”. Uma vez que a palavra, na elaboração do poema, se perde o seu signo usual, no sentido sartreano, voltando a palavras-coisas, recebe novo signo que o poeta lhe impõe. Signo – o caráter que o poeta inventa como unidade de composição (a palavra icônica). Ou melhor: signo, não só no sentido lingüístico, como no estético e até no icônico, este último no poema visual.

3) Por ser toda a arte um processo de sinais e signos, na moderníssima consideração de Max Bense, e daí não se poder excluir a arte poética. (RICARDO, citado em AYALE, 1965, p.146-50)

Ora, de acordo com a proposta de Cassiano Ricardo, teremos, no lugar de estrofes, blocos de sentido, formados por linhas e signos – os versos.

Para tornar mais didática a leitura que realizaremos, faz-se viável dividi-la, pelo menos, em dois itens, os quais se construirão com base na própria configuração do poema, formado por uma epígrafe à qual sucedem os versos. Nesse sentido, nossa leitura apresentará dois momentos: 1) epígrafe, que consistirá em levantar as conotações deste bloco de sentido que, embora seja parte do texto, pela sua disposição gráfica e o conteúdo merece um estudo à parte; e 2) expressividade do léxico¹ e da sintaxe, que verificará as possibilidades de sentido imanentes da seleção lexical e sua organização sintática. Vale esclarecer que o contexto político-social dos anos 1970, em que o poema foi publicado, será o ponto de partida de nossa leitura.

Ressalte-se, também, que nosso estudo é tributário de um norteamento crítico-teórico possibilitado pela própria autora, que, em “Qualificação gradual: parêntese”, título da epígrafe de *Termos de comparação*, refere-se à distinção entre “significação” e valor:

Significação seria uma valoração interna, presa ao corpo da coisa em questão.

Esta significação seria confrontada com outras, mas as condições significativas

repousariam na afirmação de seus próprios limites. *Valor* seria uma significação externa com tendência a *propor fins* (Wolfgang Köller). Com tendência a subordinar significações, a colocá-las numa ordem de expansão hierárquica. (TAVARES, 1974, p. 12)

Além desta citação, outros norteamentos acerca do posicionamento teórico de Zulmira Tavares em relação à arte literária delinearão esta leitura, cujas considerações, em mais de um momento, permitirão vislumbrar o engajamento político-social inscrito no poema.

“Formiga”

(Pode causar estranheza a muitos nossa preocupação Como um bicho tão minúsculo, a formiga, diante de Temas tão mais vastos, por exemplo, êste² gigante que Ninguém hoje segura: o Brasil. Contudo, no Brasil Há muita formiga; e depois, dizem os extremos se tocam).

- | | |
|----|---------------------------------------|
| 1 | Uma conversa de formiga |
| 2 | É uma conversa que mastiga? |
| 3 | Quem a ouve, esta conversa, |
| 4 | Outra formiga? |
| 5 | Um ouvido de formiga |
| 6 | Só escuta o que é miúdo? |
| 7 | Tem o tamanho do ouvido |
| 8 | Um assunto de formiga? |
| 9 | Um assunto de formiga |
| 10 | Se acaba, no ouvido, |
| 11 | Ou na bôca, êle se acaba, |
| 12 | Que o mastiga? |
| 13 | Uma conversa que mastiga, tem saliva? |
| 14 | Tem palavra? |
| 15 | Uma palavra de formiga tem ferrão? |
| 16 | O que é que ferra uma formiga? |

17 O chão? A terra?

18 Se esfarela o que carrega?
19 O que é que era? Sal? Minério?
20 Um lapso? Um êrro?

21 Uma formiga que anuncia
22 Saiu da trilha?

23 Uma formiga fora da conta
24 Entorta a linha?

25 Uma formiga exclamativa,
26 É letra morta?

27 Uma formiga quando discursa
28 Agita as patas?

29 Se movimentam elas
30 São tipos
31 de uma máquina?

32 O que se imprime, são restos, rastos,
33 fôlhas? Argueiros?

34 Uma formiga, atrás da outra,
35 discursa em série?
36 Que frases fazem _
37 levando fôlhas (ao formigueiro):
38 vegetativas?

39 Levando galhos: estrangulados?

40 Se são migalhas que se transportam
41 O que se ajunta?
42 Que quantidade de letra impressa?
43 Não há nenhuma?
44 O que se anula?
45 A frase, a fresta?
46 Não é preciso sentença
47 alguma, se há pecúlio?

48	Se um pecúlio é o de formiga
49	Sobeja ou baixa?
50	Se o formigueiro
51	fica debaixo
52	a soma é aquela
53	que se enterra?
54	Êste relato em outra mente
55	(não de formiga)
56	O que provoca
57	na consciência?
58	– Formigamento.
59	A <i>causa mortis</i> de uma formiga
60	ela tem nome?
61	– A formicida.

O texto acima, sem dúvida, causa um “formigamento” no leitor. Desde a ambiguidade do título até sua estrutura. A ambiguidade inerente ao título provém de sua classificação lexical, uma vez que “Formiga” tanto pode ser interpretado como substantivo, quanto como forma verbal (3ª pessoa do singular do presente indicativo). Em ambos os casos, tem-se um rico sentido figurativo.

A epígrafe

(Pode causar estranheza a muitos nossa preocupação Como um bicho tão minúsculo, a formiga, diante de Temas tão mais vastos, por exemplo, êste gigante que Ninguém hoje segura: o Brasil. Contudo, no Brasil Há muita formiga; e depois, dizem os extremos se tocam).

Segundo Holanda e Pereira (1982), os “negros verdes anos 70” (p. 11), que, no Brasil, na verdade começaram em dezembro de 1968, com o advento do AI-5, apresentaram o silêncio de um vazio cultural que invadira as artes, sobretudo a literatura. Os poetas, no entanto, rompendo com o intelectualismo e com o hermetismo, partiram para o marginalismo e a

anticultura, explorando todos os recursos possíveis: folhetos, jornais, revistas e manuscritos, bem como executando pichações em muros e aliando-se à música, grande forma de expressão. Nesse contexto, a poesia, desenvolvida sob a mira da polícia e da política dos anos 1970, tornou-se uma manifestação de denúncia e de protesto.

Considerando que um dos sentidos que a epígrafe pode ter em um texto é o de mote, o discurso não só transmite uma forte expressividade ideológica, como também revela a ironia da poeta, visto que ela se apropria do discurso da classe dominante deste período para revelar sua oposição ao sistema por meio de sua escrita.

Nesse aspecto, sua ideologia começa a ganhar expressividade já no posicionamento expresso na epígrafe. Observe-se que a autora optou por dispô-la à esquerda do título, quando normalmente este recurso é empregado à direita. Além disto, na primeira linha, qual seja “nossa preocupação”, ela se inclui no grupo daqueles que se preocupam com “bicho tão minúsculo”, ou seja, “a formiga”, que aí é um substantivo apostro de sentido metafórico. Acreditamos que o posicionamento da epígrafe à esquerda da página já indicia o posicionamento social e político da autora, uma mulher que, por meio de seu fazer poético, questionava posicionamentos políticos arbitrários e pautados sob a égide de uma visão de extrema direita.

Segundo Stephen Ullman (1964), seja qual for a natureza da mudança semântica, deve haver sempre uma associação entre o novo e o antigo significado. Torna-se relevante, portanto, citar aqui o significado do vocábulo formiga no dicionário básico da Língua Portuguesa: “Formiga: *s.f.* 1. Designação comum a todos os insetos himenópteros formicídeos, caracterizados por terem o hipopígeo do macho em espinho voltado para cima. As fêmeas são dimórficas, as operárias ápteras, com suturas torácicas ausentes ou muito reduzidas [...] vivem em colônia; 2. *fig.* pessoa econômica” (FERREIRA, 1988, p. 304).

A metáfora empregada pela autora enquadra-se em dois dos quatro principais grupos teorizados por Ullman (1964): a “metáfora antropomórfica”, em que se transfere a objetos e animais habilidades humanas, podendo, também, ocorrer o contrário; e a “metáfora animal”, que se vale de imagens extraídas do reino animal, transferindo-as para a esfera humana, com a intenção de produzir significações humorísticas, pejorativas ou irônicas, sendo considerada um dos mais antigos artifícios literários.

O léxico “formiga” só aparece precedido de artigo definido nesta parte do texto. Se contrapusermos isso ao fato de que o título prescinde de artigos, podemos inferir que essa ausência de determinante confere maior ambiguidade ao referido título. Esses dados remetem-nos à ideia de que pode tratar-se, aqui, de uma metáfora de todo o povo brasileiro, em geral, ou do grupo de pessoas que formavam a resistência ao sistema de governo militar, de modo específico.

No trecho “Temas tão mais vastos” X “bicho tão pequeno”, o advérbio “tão” confere maior potencialidade de sentido a esta antítese, que ganha contornos de ironia quando a poeta se apropria do discurso da classe dominante: “êste gigante que/Ninguém hoje segura: o Brasil”. Este era um dos chavões da época em que instigar o “nacionalismo” constituía a tônica dos governantes, e estar contra o sistema significava não ser nacionalista e, portanto, estar contra o Brasil.

Somente a análise do discurso desta epígrafe, certamente, perfaria os contornos de uma análise mais verticalizada que a que aqui pretendemos realizar. No entanto, apenas para ressaltar o que a autora afirma em seu ensaio “Autonomia: avessos”, em *Termos de comparação*, sobre o “mundo real e o mundo transfigurado no estético”, podemos construir o seguinte percurso:

mundo real

Brasil real
Brasil exautado/simulado
classe oprimida
classe operária
oposição

mundo transfigurado

poesia
gigante que ninguém segura
bicho tão pequeno
muita formiga
a formiga

Essas equivalências pontuam o texto de modo a confirmar a intencionalidade que sua autora tem de denunciar, pelo viés da figuração e da ironia, a hipocrisia e os descabros do poder dominante naqueles “anos de chumbo”. Esse engajamento torna-se mais evidente em “e depois, dizem os extremos se tocam”. Assim, percebemos, em todo o texto, um jogo de ironias e dissimulações.

Expressividade da sintaxe e do léxico

Há vários traços estilísticos neste texto que serviriam como ponto de partida para sua interpretação; a expressividade da sintaxe e do léxico é um deles: a sintaxe torna-se carregada de expressividade pela pontuação em que predominam os pontos de interrogação, e a seleção lexical, por sua vez, é rica em imagens.

Considerando esses dois aspectos, foi possível extrair do texto um “subtexto” com unidade de sentido perfeita e temática idêntica. Essa reconstrução do texto deu-se por meio da transcrição dos versos 16-21-23-25-27-34-59, reorganizados na mesma sequência que ocupam no texto. A seleção deu-se a partir da recorrência ao sintagma “Uma formiga”:

16	O que é que ferra uma formiga?
21	Uma formiga que anuncia
23	Uma formiga fora da conta
25	Uma formiga exclamativa,
27	Uma formiga quando discursa
34	Uma formiga, atrás da outra,
59	A <i>causa mortis</i> de uma formiga

O texto, reconstruído dessa forma, inicia-se com um questionamento: “O que é que ferra uma formiga?” seguido de três respostas, se for considerada a pontuação, há ainda uma outra resposta, que se imprime nas linhas 27, 34 e 59, ou seja, discursar e andar uma atrás da outra é “a *causa mortis* de uma formiga”, ou o que “ferra uma formiga”, dados que nos remetem à realidade vivenciada no país durante a ditadura militar.

O termo “formiga” é recorrente em todas as respostas, marcado pelo artigo indefinido “uma”, que, a princípio, indefine o referido termo, de modo a conotar sua não-identidade. Todavia, essa “uma formiga” age muito, pois ela “anuncia” e “discursa” de modo reiterativo, haja vista o reforço semântico proporcionado pelas anáforas presentes no excerto. Já o verso “Uma formiga atrás da outra” possibilita, pelo menos, duas interpretações, pois ao mesmo tempo em que sugere, no plano físico, a imagem das formigas “marchando”, uma atrás da outra, em um plano mais abstrato sugere um outro tipo de formiga que, em razão de sua pequenez, remete à imagem dos aglomerados dos soldados, muitas vezes ordenados em filas, para combater os grupos que protestam contra a ordem

das coisas. Ambas as leituras deixam-se ler como metáforas do contexto histórico-social da criação do poema.

Voltando para o “macrotexto”, se é que se pode assim considerar o poema original, temos, desde as imagens construídas por meio das metáforas até a pontuação, o seguinte:

44	O que se anula?
45	A frase, a fresta?

Anular “a frase, a fresta?” corresponde ao verbo calar-se. Era o que fazia a censura que queimava livros, retalhava notícias de jornais, reportagens, músicas, sem deixar frestas para que se divulgassem ideologias contrárias ao sistema. A mesma censura que, em outro momento, calou a voz de Stuart Angel e de sua mãe, Zuzu Angel (ZAPPA, 1999), bem como a voz de tantos outros brasileiros, fossem anônimos ou não.

54	Êste relato em outra mente
55	(não de formiga)
56	O que provoca
57	na consciência?
58	– Formigamento.
59	A <i>causa mortis</i> de uma formiga
60	ela tem nome?
61	– A formicida.

Na linha 54, a poeta oferta um novo norte à leitura: os pontos de interrogação assumem, pelo menos, duas funções: a de dissimular a denúncia, visto que ela confirma “Êste relato”, e a de causar “formigamento”, posto que as frases interrogativas demandam maior atenção do leitor. No entanto, aí elas não interrogam, e sim afirmam. E o que poderia ser “outra mente/ (não de formiga)”? A metáfora empresta do significado original a pequenez, pois somente a mentes que não são pequenas – não são de formiga – é que poderiam ter um formigamento ao se deparar com este relato.

Na última linha, o emprego expressivo do artigo garante a potencialidade significativa “A formicida” e não “o formicida”, como exige a norma. A utilização de um determinante no feminino parece, ainda, cumprir a função de aproximar o termo “formicida” do termo “formiga”, como se entre um e outro se estabelecesse tanto uma relação de

complementaridade quanto de causa/consequência: se se trata de uma formiga, seu futuro é “uma formicida”, ou seja, somente não sendo pequeno, frágil, é que não se morreria, em tempos de desmandos e atrocidades.

Obviamente, outros sentidos podem ser atribuídos a este texto, mas o que se buscou aqui foi realizar uma leitura de cunho sociológico, com o aval da própria Zulmira Tavares, que declara em seus ensaios que a arte deve, além do estético, ter também um valor conteudístico.

Para reforçar este “alvará de leitura”, faz-se relevante citar um fragmento de outra obra sua, publicada quase dez anos depois, em que a autora tem como temática central a hipocrisia e os abusos sociais em um outro contexto, mas, ainda assim, demonstrando o engajamento político-social de sua literatura:

O Juiz Munhoz. Nesses anos de Estado Novo nunca havia se metido com política nem havia de. Tinha dois ou três galinhas-verdes como amigos, mas tinha outros. Quando ia ao Rio, gostava das comediazinhas cantadas que caçoavam do Presidente... Era preciso dar corda como num realejo à Capital do País, ao País; e se dava. (TAVARES, 1991, p. 55)

Este fragmento, extraído do livro *Jóias de família* (1993), tem, assim como a obra da qual foi extraído, o tema central de promover uma denúncia da qualidade intrinsecamente hipócrita das relações que permeiam o cotidiano de uma sociedade considerada conservadora e reacionária. Embora o gênero seja diferente, a autora, nesta novela, serve-se também da metáfora e da ironia para veicular sua irônica leitura da realidade circundante, uma vez que estas “jóias de família” nada mais são que os segredos e as mentiras que, guardados como jóias em cofres brilhantes, metaforizam uma vida secreta, simulada e medíocre.

Feitas essas observações, esta leitura abre apenas uma brecha para que pesquisas mais profundas sejam feitas sobre a obra desta autora que, como se buscou evidenciar, não traz para sua escrita o universo erroneamente convencionalizado pelo senso comum do poético e do feminino, em que figuram apenas belas imagens: perfume, pérola, flor, madrugada, mar, estrelas, orvalho, pólen, coração e outros sentimentalismos. Ao contrário, sua escrita é cortante, contundente, além de demonstrar que o discurso poético independe do gênero de quem o cria.

Ao lado de Zulmira Tavares, outras mulheres e outros homens serviram-se de sua arte como veículo de denúncia, de humanização, de alerta, de questionamento filosófico e também de prazer, o que demonstra que a arte pode romper as barreiras do tempo, dos temas e do gênero. Entre elas e eles figuram: Renata Pallotini, Hilda Hilst, Ida Laura, Fúlvia de Carvalho Lopes, Stela Leonardos, Armindo Trevisan, Sidônio Muralha, Joaquim Cardoso, dentre outros poetas sobre os quais muito pouco se sabe e cujos poemas nem sempre saíram do folhetim.

O texto aqui analisado, até onde investigamos, não foi incluído em nenhum volume da autora, o que não aconteceu com “Sobreposições sub-reptícias”, publicado no ano anterior no mesmo Suplemento Literário e incluído no volume *Termos de comparação*. Vale ressaltar que este último não pode ser considerado superior ao primeiro, pois, embora o estilo e a autora sejam os mesmos, acreditamos que, talvez, o texto “Formiga” seja mais contundente, razão pela qual possa ter causado algum “formigamento” que o impediu de ser incluído no volume supracitado.

Embora tenhamos apresentado aqui uma leitura introdutória, possíveis aprofundamentos sobre a vida e a obra de Zulmira Tavares se fazem necessários, posto que se trata da vida e da obra de uma importante poeta contemporânea cuja produção, a despeito dos elementos estético-literários e da contundência com que realiza uma leitura da realidade nacional, ainda prescinde de estudos mais verticalizados e de um resgate mais sistemático. Nesse aspecto, mostra-se pertinente realizar um resgate não só de Zulmira Tavares, mas também de outras poetas que colaboraram publicando seus textos no mesmo Suplemento Literário, ou em outros suplementos e periódicos publicados no mesmo período. Escritoras e poetas que, como Zulmira Tavares, embora metaforicamente tenham executado seu trabalho de formiguinhas, jamais se calaram: jamais se comportaram, diante de um contexto social que exigia sua participação, como formigas.

Notas

¹ Entenda-se por léxico o conceito tradicional, ou seja, “o conjunto de palavras de uma língua” (MARTINS, 1989, p. 71).

² Optamos por manter a mesma escrita da publicação original.

REFERÊNCIAS

AYALE, W. Montagem sôbre um breviário de poética. In: MARIANO, O. *Estudos sobre a poética de Cassiano Ricardo*. São Paulo: Gráfica São José, 1965. p.146-150.

CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 4. ed. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1975.

CESAR, A. C. *Escritos no Rio*. Rio de Janeiro: UFRJ; São Paulo: Brasiliense, 1993.

CASTELLO BRANCO, L. *Para além do sexo e da escrita*. Anais do IV Seminário Nacional Mulher e Literatura. Niterói: UFF/ ABRALIC, 1991.

FERREIRA, A. B. H. *Dicionário Aurélio básico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

GUIRRAUD, P. *A estilística*. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

HOLLANDA, H. B. e ARAÚJO L. N.. *Ensaístas Brasileiras* mulheres que escreveram sobre literatura e artes de 1860 a 1991. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. p. 310-311.

HOLLANDA, H. B. e PEREIRA, C. S. M. *Poesia jovem anos 70*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

LEVIN, S.R. *Estruturas lingüísticas em poesia*. São Paulo: Cultrix, 1975.

MARIANO, O. *Estudos sobre a poética de Cassiano Ricardo*. São Paulo: Gráfica São José, 1965.

MARTINS, N. S. *Introdução à estilística*. São Paulo: T. A. Queiroz, Editor Ltda, 1989.

MENEZES, P. *Roteiro de leitura: poesia concreta e visual*. São Paulo: Ática, 1998.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, s/d.

MONTEIRO, J. L. *A estilística*. São Paulo: Ática, 1991.

TAVARES, Z. R.. *Termos de comparação*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Jóias de família*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense 1991.

_____. “Formiga”. In: Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, n. 742, ano 16 – 10/10/1971. p. 2.

SANTOS, M. R. *A realidade da poética de mulheres no Suplemento literário de O Estado de S. Paulo – 1964/1974: catalogação e antologia*. Dissertação de Mestrado, UNESP/ASSIS, 2003.

SPITZER, Leo. *Linguística e história literária*. 2. ed. Trad. José Perez Riesgo. Madri: Gredos, 1968.

STEPHEN, U. *Semântica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1964, p. 438-445.

ULLMANN, Stephen. *Semântica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1964, p. 438-445.

ZAPPA, R. *Chico Buarque: para todos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

Mailza Rodrigues Toledo e SOUZA

Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada, pela UNESP – Assis. Doutora em Letras pela USP – São Paulo. Parecerista do periódico REVELLI. Pesquisa e escreve sobre Literaturas de Língua Portuguesa de autoria feminina.

Ewerton de Freitas IGNÁCIO

Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa com estágio pós-doutoral em Literatura Brasileira (UNESP). Líder do Grupo de Pesquisa ERUDIO. Editor do periódico *Via Litterae*. Coordenador do Curso de Letras e Professor de Teoria Literária na UEG/ Anápolis, onde também atua junto ao MIELT – Mestrado Interdisciplinar em Educação, Linguagem e Tecnologias – como docente e orientador.

Artigo recebido em 07 de maio de 2012.

Aceito em 24 de junho de 2012.

[Voltar para o Sumário](#)

O BRASIL DE 64 SOB O OLHAR FEMININO *EM TROPICAL SOL DA LIBERDADE:* TRISTES TERRAS, TRISTES TEMPOS

Rosani Umbach
rosani.umbach@ufsm.br

Andrea Quilian de Vargas
andrea.quilian@hotmail.com

Resumo: Como manifestação viva que acompanha o decurso da história, a literatura incorporou, especialmente a partir da década de 60, as tentativas de reconhecimento de segmentos da sociedade até então negligenciados. Composta pela periferia geográfica, étnica e social (negros, homossexuais, analfabetos, mulheres...), essa grande massa humana fez da literatura palco para contar suas histórias. Inseridos num contexto de rupturas e o dilaceramento do *eu*, foi através dos romances que a dissonante e conturbada realidade do século XX foi revelada. *Tropical sol da liberdade*, romance da escritora Ana Maria Machado que se alinha a essa prática de desnudamento e questionamento sobre as “verdades históricas”, nos revela uma das visões diferenciadas dos fatos da ditadura militar de 64 no Brasil: a das mulheres.

Abstract: As a live manifestation that follows the stream of history, literature has included, mainly after the sixties, attempts of recognition of social groups neglected so far. Constituted by the geographic, ethnic, and social (negroes, homosexuals, women...) periphery, this large human mass used literature as a stage for narrating their histories. Inserted in a context of disruption and desintegration of the self, it was through novels that the dissonant and disturbed reality of the XX century was disclosed. *Tropical sol da liberdade* is a novel by Ana Maria Machado that aligns itself to that praxis of questioning and unveiling “historical truths”. It shows us, through an unique female view, facts of the 64 Brazilian military dictatorship.

Palavras-chave: Ana Maria Machado. Olhar feminino. Ditadura.

Keywords: Ana Maria Machado. Female vision. Dictatorship.

Escritora e presidente da Academia Brasileira de Letras, Ana Maria Machado defende, no fragmento exposto abaixo, a subjetividade e a autonomia da criação literária. Segundo ela, no momento da composição, questões objetivas ou de cunho social são abandonadas para que o texto, por si só, se revele, autônomo, num bailado solitário onde valsam somente o escritor e as palavras.

Do ponto de vista de quem faz, quem cria, é sempre difícil tentar refletir de maneira crítica a analítica sobre a criação, fenômeno que, por sua própria natureza, se processa em grande parte fora dos limites da consciência. Essa tentativa de reflexão se complica ainda mais quando se espera que seus resultados possam ser válidos coletivamente, ajudando a conhecer o que se passou com muita gente, somando os significados de experiências individuais. Escrever é um ato solitário, um momento individual de expressão, uma trajetória particular e única de quem escreve. Se o texto escrito encontra eco em muitos leitores ou num momento histórico próprio e consegue expressar o coletivo, é outra questão [...]. (MACHADO, 2005, p. 11)

O que a escritora não inclui em seu comentário é que, após o nascimento desse texto, independente da vontade de seu criador, ele adquire tantos significados quantos leitores interessados tiver. A questão da individualidade, citada por Machado, adquire outro *status*, penetra outros campos, podendo, sim, refletir a coletividade. De maneira paradoxal, a coletividade encontra representação justamente no instante em que o texto torna-se porta-voz da individualidade daquele que o escreve. Vivendo, pois, numa sociedade múltipla, de múltiplas culturas, de múltiplas características, a diferença é o que nos caracteriza, é o elo que nos une enquanto raça humana. É na manifestação da subjetividade poética, na busca pela linguagem individual que o apelo social reside, e não nos fatores externos ao texto. O conteúdo social da obra literária é justamente não ser social, não alinhar-se aos padrões impostos por uma sociedade dominadora e prepotente.

Adorno, em seu ensaio *Palestra sobre lírica e sociedade*, já postulava que é na mais pura individuação que a lírica busca atingir o coletivo, que é através do mergulho na individualidade que se vê antecipado o universal humano. Para o pensador da Escola de Frankfurt, o poema não é mera expressão das subjetividades de seu autor, mas vai ao encontro da coletividade justamente em função da exigência da palavra original. Tal

exigência é, segundo o teórico, social em si mesma, pois repercute o sentimento de protesto involuntário do indivíduo contra um mundo do qual ele mesmo deseja se apartar, um mundo coisificado de homens coisificados. Nesse sentido, Adorno levanta uma questão esclarecedora para o entendimento da literatura: a lírica não se desvincula da sociedade, mas essa convergência ocorre na própria estrutura textual, e não no que é exterior a ela. Trazendo preocupações e posicionamentos individuais de quem escreve, a escrita é reflexo da alma de um sujeito individual que é, concomitantemente, um ser social. Nesse sentido, o escritor se mostra através das metáforas e jogos de palavras nas quais pensa se esconder. Ana Maria Machado, em seus textos, fala-nos do mundo através do lirismo de suas palavras, o mundo das mulheres, das crianças, das mães, dos rebeldes, dos perdedores, dos esquecidos, dos sonhadores, dos esperançosos.

Assistimos, por muito tempo, incontáveis segmentos da sociedade serem negligenciados historicamente. Todavia, é fato que, há décadas, grupos de indivíduos têm denunciado a ausência do reconhecimento de suas histórias: mulheres, negros, homossexuais, analfabetos, sujeitos situados, em geral, nos becos escuros da periferia histórica. A literatura, operando nesse contexto, passou a refletir essa tentativa de abandono da clausura impingida a esses grupos, muitas vezes estereotipados ou excluídos. E aí estão os livros, repletos de visões dissonantes, alertando para o fato de que a sociedade se constrói nas diferenças, problematizando a noção de subjetividade histórica, atitude talvez instaurada com o advento da pós-modernidade.

É sabido que o fenômeno ao qual chamamos de pós-modernismo nasceu em meio à dúvida, à incerteza, à fragmentação, ao descentramento e à provisoriidade, fatores que contribuíram para que se cristalizasse a ideia de que o sujeito estaria enfrentando, segundo Stuart Hall (2005, p. 7), uma “crise de identidade”. A literatura, manifestação viva que acompanha o decurso da história, incorporou na forma e na construção das personagens esse desmoronamento do *eu*, recorrente no sujeito pós-moderno. *Em Tropical sol da liberdade*, nosso objeto de análise, temos como protagonista uma personagem aturdida pelo próprio estilhaçamento psíquico. Lena tem no corpo e na mente as marcas da história e do processo de destruição provocado por ela. Já não tem soberania sobre o passado, o presente ou o futuro.

Nossa protagonista encontra-se em estado de fragilidade física (está com o dedo do pé quebrado, tem náuseas, não consegue escrever) e

psicológica e retorna à casa da mãe numa tentativa de recomposição da própria identidade por intermédio da rememoração de seu passado. Nessa empreitada, busca jornais, cartas, revistas, fotos que lhe tragam de volta, pelo menos parcialmente, alguma porção da identidade perdida. Pretende escrever uma peça de teatro, quer “expor o drama, contar no palco a tal trajetória de uma mulher na periferia dos acontecimentos” (MACHADO, 2005, p. 52). Contudo, reflete sobre as impossibilidades que a doença lhe impõe: “Será que a doença era só uma somatização de todos os impedimentos e obstáculos que sabia e previa? Será que era medo, preguiça, cagaço?” (MACHADO, 2005, p. 52).

Deparamo-nos, através dos questionamentos de Lena, com um sujeito em conflito, desarticulado e inseguro. Todavia, não podemos deixar de destacar que, mesmo diante de tamanhas limitações, Lena não opta pela neutralidade e não se esconde por detrás de sua condição periférica (uma mulher num mundo preponderantemente masculino). De forma contrária, temos uma personagem que problematiza as ditas verdades do período ditatorial brasileiro, convidando o leitor a uma releitura da história.

A pesquisadora canadense Linda Hutcheon (1991) denominou metaficção historiográfica esses romances que, como *Tropical sol da liberdade*, apropriam-se de acontecimentos históricos, misturam-nos à ficção e depois conferem ao leitor o papel de intérprete desses textos. Será ele, o leitor, que dará sentido à narrativa. Entre a história real, já contada, e as possibilidades sugeridas pela ficção, há um espaço de liberdade para que o receptor ponha à prova sua capacidade de remodelar os construtos já elaborados, já que o discurso histórico comumente privilegia ou renega alternativas. As outras histórias sugeridas pela metaficção são oportunidades de recuperar as possibilidades perdidas, abandonadas pelo discurso oficial. Para tanto, saem do anonimato e adquirem força segmentos da sociedade anteriormente segregados, mostrando outras visões sobre os mesmos fatos. A essas personagens Linda Hutcheon chamou “ex-cêntricas”, ou seja, fora do centro, periféricas geográfica e socialmente.

No caso específico de Lena, vemos representada a resistência ao domínio masculino que, nas décadas de 1960 e 1970, tentava manter as mulheres fora das discussões e dos conflitos. Conforme Ridenti (1993):

A norma era a não-participação das mulheres na política, exceto para reafirmar seus lugares de “mães-esposas-donas-de-casa”, como ocorreu com os

movimentos femininos que apoiaram o golpe militar de 1964. A média de 18% de mulheres nos grupos armados reflete um progresso na libertação feminina no final da década de 60, quando muitas mulheres tomavam parte nas lutas políticas, para questionar a ordem estabelecida em todos os níveis, ainda que suas reivindicações não tivessem explicitamente um caráter feminista, que ganharia corpo só nos anos 70 e 80, em outras conjunturas. Não obstante, a participação feminina nas esquerdas armadas era um avanço para a ruptura do estereótipo da mulher restrita ao espaço privado e doméstico, enquanto mãe, esposa, irmã, dona-de-casa, que vive em função do mundo masculino. (p. 198)

Nessa ordem, a protagonista do romance desafia os padrões esperados para uma mulher que viveu naquele tempo, apresentando-nos uma perspectiva diferenciada dos fatos da ditadura militar no Brasil. Vítima indireta da repressão, reflete sobre ética, política, família, economia, jornalismo e, em especial, sobre a postura da mulher num tempo em que a liberdade foi controlada e, em alguns casos, extinta. É personagem excêntrica por ser mulher num cenário de dominação predominantemente masculina, sobre o qual se interroga:

Será que nunca ia se livrar dessa pressão para ser o que não era? Será que tinha sempre que travar uma batalha para se defender de não ser uma dona-de-casa prendada e perfeita como as irmãs ou a cunhada? [...] Será que não dava para aceitá-la como ela era? [...] O mecanismo familiar arcaico, quando botava a engrenagem em ação, sempre conseguia que ela se sentisse culpada dessa maneira, por mais que racionalmente soubesse que não era. [...] Sabia que não era culpada de não ser uma mulher doméstica tradicional. Não podia agora se sentir culpada por reagir e defender seu território, feito bicho invadido. (MACHADO, 2005, p. 297-298)

Nessa passagem, o léxico utilizado pela personagem encontra-se impregnado de conceitos pré-estabelecidos da postura desejada nas mulheres de seu tempo: “dona-de-casa prendada e perfeita, mulher doméstica tradicional, culpada por reagir” (MACHADO, 2005, p. 298). Nesses termos, o tom questionador torna-se preponderante no enunciado da personagem, que deixa clara sua insatisfação perante a severa ditadura familiar que se havia instaurado muito antes da de 1964.

Em outro fragmento de *Tropical sol da liberdade* vemos interrogado o conhecido “milagre econômico brasileiro”, tão bem falado nos livros de

história oficiais. A perspectiva abordada no romance, contudo, não converge com o ideário difundido pelo governo. Um casal, estando no exílio, recebe cartas dos parentes no Brasil pedindo-lhes que voltem: “[O pai] só acha que vai tudo muito bem, não há motivos para a gente estar aqui passando tanta necessidade, quando o país está se desenvolvendo tão bem, vivendo um verdadeiro milagre econômico... Ele acredita nisso” (MACHADO, 2005, p. 233).

Vera, a esposa, não concorda, o que fica claro no seguinte trecho: “É... Vai tudo muito bem. Os homens prendem todo mundo, torturam, somem com as pessoas, matam, mas isso é progresso, né? Nós é que somos os maus patriotas, não gostamos de nossa terra, né? Eles são os heróis... Em ritmo de Brasil grande...” (MACHADO, 2005, p. 233).

Vera continua:

E será que ele não vê o que está acontecendo com os outros? O arrocho salarial desgraçado para garantir essa especulação maluca de um setor da classe média? A repressão brutal, a prisão, a tortura para ninguém reclamar, ninguém se organizar, ninguém botar a boca no mundo? [...] O milagre só existe por causa da repressão, sem ela não havia Brasil Grande nenhum, Ricardo... (MACHADO, 2005, p. 233)

Com base nos trechos acima, podemos depreender que romances como *Tropical sol da liberdade* levam o leitor à auto-reflexão sobre as verdades absolutas, pois, assim como a história, que também opera a partir dos artifícios disponibilizados pela linguagem, nos coloca em contato com indagações a respeito da ditadura militar documentada nos livros de história consagrados. Por ser a linguagem – algo subjetivo e particular – o veículo de transmissão das verdades históricas, o historiador Hayden White (2001) alerta para a fragilidade dos discursos oficiais, para a importante tarefa do historiador e para a necessidade de repensarmos a sociedade na qual nos inserimos como algo em permanente transformação:

O historiador não ajuda ninguém construindo uma refinada continuidade entre o mundo presente e o que procedeu. Ao contrário, necessitamos de uma história que nos eduque a enfrentar discontinuidades mais do que antes; pois a discontinuidade, o dilaceramento e o caos são o nosso dote. (WHITE, 2001, p. 73)

Ainda podemos acrescentar que, além do papel fundamental dos historiadores que assumem uma postura crítica sobre os fatos, através dos romances também podemos resgatar aquilo que foi calado, por medo ou pudor, mas que reverbera nas narrativas que resistem à mentira e que garantem espaço aos excluídos historicamente. É nesse horizonte que a literatura torna-se o lugar das verdades mais urgentes.

No romance de Ana Maria Machado, o excluído, o ex-cêntrico, utiliza-se desse posicionamento marginal para criticar a situação a qual contesta, atitude comum nas obras denominadas metaficção historiográfica. *Tropical sol da liberdade*, nesse sentido, retira o ex-cêntrico do anonimato, o coloca no centro das discussões, privilegia o seu posicionamento. Vale salientar que ele, o ex-cêntrico, continua à margem, não se cria, através dele, um novo centro, fato que desconfiguraria a abordagem do múltiplo no movimento pós-moderno.

Outra característica dos romances que intentam uma visão diferenciada sobre a história é a multiplicidade dos focos narrativos, presente na obra de Machado através das intervenções de Amália, mãe de Lena. Alguns capítulos apontam para outra visão da história, a das mães que tinham seus filhos na linha de frente dos conflitos.

Então a gente carrega um filho durante nove meses, põe no mundo, amamenta, alimenta, ajuda a crescer, prepara para a vida e então vem um oficial prepotente e dá ordem para uns facínoras e eles começam a sorrir essas crianças que a gente adora e que não fizeram mal a ninguém. (MACHADO, 2005, p. 80)

Outro ponto que merece destaque na obra de Machado é a referência ao sistema educacional no Brasil no período da ditadura, quando até crianças sofriam com a censura. No romance, Amália fora chamada na escola de sua filha mais nova, Cláudia, para ser repreendida pelas palavras proferidas pela menina numa aula. Vejamos o fragmento:

– E sua filha chamou a professora de mentirosa!
– Desculpe – corrigiu a professora. – Não foi bem assim. Ela não disse que eu sou mentirosa, ela disse que é mentira, que os soldados não prendem os inimigos, só prendem os amigos. Quando eu estranhei, ela explicou que os soldados prenderam Valdir, que não é inimigo de ninguém, só amigo. (MACHADO, 2005, p. 144)

Ao defender a filha, alegando que era apenas uma criança de seis anos, Amália se surpreende com a reação da diretora da escola: “Mas o general não pensa assim... [...] Um general do Exército Brasileiro, minha senhora, que tem o direito de não ser identificado” (MACHADO, 2005, p. 145). Perplexa, Amália descobre que o tal general tinha um neto na mesma classe. O menino chegou em casa dizendo que os generais são maus e o avô militar, indignado, quis tirar satisfações. O pior aconteceu depois, quando a diretora relatou que o membro das forças armadas queria saber o nome da criança. Amália relata que, neste dia, chorou pelo Brasil.

Tropical sol da liberdade, por intermédio de suas personagens excêntricas, as mulheres, questiona, interroga, provoca o leitor para que este duvide da história oficial que sempre “deu as cartas” e reconheceu, com primazia, o masculino. Essa postura interrogativa, uma constante nos romances de Ana Maria Machado e que se havia instaurado por volta da década de 1960, desarticulou a ideia de centro, instaurou no pensamento pós-moderno uma perspectiva dissonante daquela unificada com a qual o indivíduo estava habituado. Sob essa perspectiva, “se existe um mundo, então existem todos os mundos possíveis: a pluralidade histórica substitui a essência atemporal eterna” (HUTCHEON, 1991, p. 85). Evidencia-se, em *Tropical sol da liberdade*, um afastamento da noção de centro e de fechamento narrativo, característica dos romances do século XIX, que culminavam em mortes, casamentos, desfechos amorosos. Ao contrário, o romance não termina, mas propõe um recomeço, que será construído por quantos leitores a obra tiver. Estes, sim, farão o fechamento da obra.

A história narrada no romance que analisamos, publicado em 1988, não representou nenhuma novidade, visto que muito se escreveu sobre a ditadura militar de 64 no Brasil. Todavia, o enredo diferenciou a obra de Ana Maria Machado. De acordo com Umberto Eco (1994), numa narrativa, a história seria o curso dos eventos organizados cronologicamente, a lógica das ações; o enredo, em contrapartida, seria a maneira como a história foi contada, com deslocamentos temporais, descrições, digressões. Ou seja, a mesma história poderia ter sido contada de maneira diferente, com recursos estilísticos diferentes. O que nos comove no romance de Machado não é a história em si, mas o discurso. Desde a primeira leitura, somos absorvidos pela empatia com a personagem Lena, mergulhada na tentativa amargurada de compreender a existência humana em meio ao conturbado período da ditadura militar.

Num relato límpido e ao mesmo tempo poético, a escritora nos convida a um passeio, onde o espaço e o tempo são revelados pela memória de Lena. É ela, a memória, quem nos conduz. A história começa com um retorno da mulher à casa da mãe, aquele templo que abrigava suas memórias de infância, onde era mais quente “o sol na pele, eterno remédio para todos os males” (MACHADO, 2005, p. 19). Foi justamente a esperança da cura que a levou de volta:

Como se precisasse se reabastecer no passado para olhar o futuro. Uma espécie de tentativa de redescobrir segurança inconsciente da infância vivida entre aquelas paredes e aquelas árvores, arejada por aquela mesma brisa [...]. No fundo, talvez tivesse a esperança de que o vento do mar levasse para bem longe aquela teia de realidade [...]. (MACHADO, 2005, p. 19)

A protagonista do romance era “uma mulher machucada que precisava se fechar numa toca e ficar passando a língua nas feridas até cicatrizarem” (MACHADO, 2005, p. 18). Com a tranquilidade que o distanciamento agora lhe conferia (a ditadura havia acabado), a protagonista inicia seu intenso e obscuro mergulho interior. “Quem sabe, um dia, a mulher conseguiria aprender com a árvore a se livrar das folhas caducas de quando em quando e ir buscar lá dentro do peito a gana de nascer de novo para começar outro ciclo” (MACHADO, 2005, p. 24). Com frequência, especialmente no primeiro capítulo, há uma mescla da Lena mulher e a Lena menina, que representam a Lena do passado e a Lena do presente. Aliás, não há somente um passado, mas vários. Há o pretérito da infância (feliz), o da adolescência (conturbado, mas também feliz) e o da ditadura (obscuro, dolorido). A protagonista passeia por todos eles, levando-nos a crer que essas viagens temporais, bem como o retorno à casa da mãe, representem, inconscientemente, o recomeço, como na metáfora das folhas caducas, citada anteriormente. O leito da Lena menina era aquela casa, onde, agora, Lena mulher buscava sua identidade perdida nos meandros de uma trajetória imposta pela conjuntura. A casa, como metáfora, representava o renascimento, uma espécie de borracha que apagaria de suas memórias as dores que ela lutava para esquecer. Do fim para o começo – ou recomeço –, é desse modo que *Tropical sol da liberdade* se configura.

Após os tantos traslados espaço/temporais, a Lena do começo da narrativa, aquela que precisava ficar olhando para dentro de si mesma,

não existe mais no final do romance. É outra, diferente, que talvez tenha nascido de suas próprias memórias, talvez tenha sido redescoberta por ela mesma nessas memórias. Nas últimas linhas do romance, um diálogo entre mãe e filha comprova que o mergulho no passado doloroso retirou a protagonista da cápsula em que se via aprisionada: ela mesma, suas memórias, seus dramas interiores, sua história. Era chegada a hora de reagir. Decidida a iniciar o processo de retomada de sua vida, Lena resolve deixar a casa/abrigo de sua infância.

Deu as costas pra a casa, sólida e ensolarada. Pendurou a sacola no ombro e, mancando ligeiramente, caminhou em direção ao automóvel que a levaria para o aeroporto. Tão simples, tão fácil, o coração continua, cutum-cutum-cutum-cutum, é só a gente ver onde pisa, [...] e saber onde quer chegar. (MACHADO, 2005, p. 364)

Atravessando os anos cobertos pela memória de Lena, o narrador em terceira pessoa nos transporta de um lado a outro, no tempo e no espaço, aqui, acolá, ontem, agora, onde passado próximo e longínquo se entrecruzam, formando um fio ininterrupto. Esse recurso narrativo nos dá a sensação de penetrarmos na mente da personagem, que não determina o que vai lembrar nem quando. As reminiscências simplesmente vêm. Nesse sentido, há uma imensa distância entre o tempo da história, o tempo do discurso e o tempo da leitura. Segundo Umberto Eco (1994), o primeiro faz parte do conteúdo da história, ou seja, *Tropical sol da liberdade* conta a história de uma mulher que volta à casa da mãe por estar doente e permanece lá por algumas semanas. O tempo da história, dessa forma, é curto. Entretanto, como são as lembranças de Lena que recheiam a narrativa, pode-se dizer que o tempo do discurso é mais longo, extrapola as poucas semanas em que Lena esteve com a mãe, pois, com o auxílio do narrador, viajamos com a personagem até sua infância, voltamos ao presente da narrativa, retornamos ao Brasil dos anos 1960 e assim por diante. Podemos dizer que a riqueza de detalhes dos fatos apresentados, as introspecções minuciosas e profundas da protagonista e as descrições dos lugares diminuíram a velocidade da leitura, permitindo que nós, leitores, pudéssemos entrar no ritmo do texto e usufruir dele de maneira mais rica. Em outras palavras, aumentando o tempo da leitura, aumentam os vínculos com o que está sendo narrado. O tempo da leitura, portanto, é imposto pelo tempo do discurso e constitui uma estratégia textual.

No romance, os capítulos podem ser lidos isoladamente como fragmentos desarticulados, sem qualquer prejuízo ao entendimento, mas, ao mesmo tempo, mantêm uma rede de significação amarrada para a compreensão do conjunto da obra. Cada um deles traz uma história à parte, sem haver interdependência com os demais, configurando, dessa forma, uma estratégia narrativa que rompe com os padrões tradicionais romanescos, centrados em uma trama contínua. A elaboração fragmentária do texto, uma constante na literatura dos anos 1970, expressa esteticamente o dilacerado contexto de sua produção.

Em *Tropical sol da liberdade*, os capítulos são histórias dentro da grande história, sendo que, ao iniciarmos uma nova parte do texto, não sabemos ainda se estamos no presente ou em algum momento do passado de Lena. Da infância, saltamos para o exílio. De lá, para a redação do jornal onde a protagonista trabalhava. Novamente, para a casa da mãe, no presente. Após, não é mais a visão de Lena sobre os fatos, mas de Amália, sua mãe, que relembra os tempos em que tinha os filhos pequenos. No capítulo IV, para exemplificar, por um momento pensamos que teremos uma narrativa em primeira pessoa: “Quando a gente mora num lugar, na roça e na beira da praia, aprende a viver diferente de acordo com o tempo que faz lá fora” (MACHADO, 2005, p. 69). Contudo, a suspeita não se confirma (o texto segue sendo narrado em terceira pessoa), mas comprova a onisciência do narrador que tudo sabe sobre Lena e Amália: “Amália já estava acostumada, depois de alguns anos, mas imaginava que, para Lena, devia ser um pouco difícil um dia desses, sem poder sair, ir lá fora [...]” (MACHADO, 2005, p. 69).

O romance está dividido em quinze capítulos, sendo que o primeiro trata das lembranças da construção da casa onde Lena passou sua infância e para onde retornava, agora, para refugiar-se, curar-se de uma quebradura no dedão do pé. Desde o início já percebemos que, na verdade, o “machucado” de Lena é outro, bem mais profundo e dolorido do que o físico.

O segundo capítulo leva-nos para a Itália, quando Lena, meses antes, visitava um casal de amigos, antes exilados, agora vivendo por vontade própria naquele país. Imersos, então, nesse passado, somos transportados, pelas memórias de Lena, a outro momento, quando esta se lembrou de outro amigo da época da ditadura, companheiro de manifestações e protestos. Como já dissemos anteriormente, somos levados de um lado a outro no tempo, numa narrativa que não obedece a uma ordem cronológica, por basear-se nas lembranças da protagonista.

O próximo capítulo inicia com as lembranças de Lena do jornal onde trabalhava antes do exílio. Nessas páginas, são feitas inúmeras reflexões sobre a montagem de uma peça para contar a sua trajetória e sobre a doença (talvez neurológica, não sabia ao certo) que agora a impedia de escrever. O regresso à casa da mãe, nesse capítulo, é entendido como um reabastecimento no passado, a procura de um ponto de apoio.

O capítulo quatro não apresenta o ponto de vista de Lena, mas de Amália, sua mãe, o que ratifica a ideia de fragmentação que percorre toda a narrativa. Ora num tempo presente, ora num tempo passado, ora a perspectiva da protagonista, ora a de sua mãe, ora no Brasil, ora no exílio. Esse parece ser um dos capítulos mais emocionantes da obra, pois apresenta uma crítica emocionada ao Brasil dos anos 60, bem como o repúdio à ação arbitrária do governo autoritário. Nele, vemos narrados, sob a ótica feminina, fatos que macularam a história brasileira, como a morte do estudante Edson Luis, o episódio do campo do Botafogo, a invasão da reitoria da UFRJ.

No capítulo seguinte, em casa de Amália, Lena separa fotos e reportagens guardadas pela mãe durante anos. Esse material auxiliaria na montagem da peça, adiada pela suposta disritmia cerebral da personagem. Depois, o narrador nos conduz a um passado mais próximo, quando Lena relembra com tristeza o início da doença, as tonturas, desmaios, lapsos, brancos, a impossibilidade de ordenar as palavras e escrever fazendo sentido.

Esse breve esboço da estrutura da obra mostra que a cronologia foi totalmente transgredida no romance, que fundiu presente e passado. Segundo Anatol Rosenfeld (1973), essa foi uma das características do romance moderno (também do pós-moderno), num movimento de negação do compromisso da arte com o mundo empírico, em que espaço e tempo são postos como reais e absolutos. Para o autor,

[...] espaço e tempo, formas relativas de nossa consciência, mas sempre manipuladas como se fossem absolutas, são por assim dizer denunciadas como relativas e subjetivas. A consciência, como que põe em dúvida o seu direito de impor às coisas – e à própria vida psíquica – uma ordem que já não parece corresponder à realidade verdadeira. (ROSENFELD, 1973, p. 81)

Na própria estrutura de *Tropical sol da liberdade* percebemos que a experiência com o tempo nada tem a ver com o relógio, mas com a

consciência das personagens. Consciência esta que “não passa por uma sucessão de momentos neutros, como o ponteiro de um relógio, mas cada momento contém todos os momentos anteriores” (ROSENFELD, 1973, p. 82). Por tratar-se de uma narrativa de memórias, passado e presente se inserem nas introspecções de Lena, mulher marcada e atormentada por seu passado. Os níveis temporais se confundem, sem uma demarcação nítida do hoje e do ontem. Somente um leitor atento consegue acompanhar os fluxos de consciência da protagonista. As lembranças misturadas, os tempos imprecisos, os capítulos que não obedecem a uma ordem cronológica reproduzem, nesse sentido, a experiência psíquica da personagem “insegura, à procura de si mesma, com umas vontades súbitas de não reagir mais e se deixar levar pela correnteza” (MACHADO, 2005, p. 125). Diferente dos filmes, a vida não permite que se façam cortes em determinados momentos, não há suspensão possível, não há como desligar o aparelho e retornar muito tempo depois. Para tormento de Lena, empenhada em esquecer fatos e sentimentos, as lembranças, da mesma forma, não obedecem a regras, insistem em vir quando querem, ou se escondem, por mais que se puxe por elas. Tantos anos depois, tantas mortes depois, a memória da protagonista insistia em trazer-lhe de volta, com riquezas de detalhes, episódios que ela preferia não tivessem acontecido.

Em *Tropical sol da liberdade*, ficção e história estão entrelaçadas. Mesmo que não se trate de um relato jornalístico ou histórico, reconhecemos, na obra, o período ditatorial que (pouco) conhecemos. Importantes fatos que marcaram o pós-64 no Brasil são contados sob a ótica feminina, mas também pequenos incidentes de um cotidiano comum se fazem presentes. É a mãe que se lembra das falas e dos sonhos dos filhos pequenos. É a mulher que conta sobre longos passeios de verão ao lado do companheiro. É a filha que se sente incomodada com a presença insistente da mãe. É a senhora que entra em todas as filas para falar mal do governo. São relatos de uma vida comum, de mulheres comuns. Mas também estão documentados, como já mencionamos, acontecimentos nada triviais, como o sequestro do embaixador americano Charles Burke Elbrick, a já referida morte do estudante Edson Luis no restaurante Calabouço, no Rio de Janeiro, a passeata dos Cem Mil, o episódio do campo do Botafogo, quando a polícia humilhou centenas de jovens, a invasão da reitoria da UFRJ, entre outros fatos vergonhosos que compõem a história brasileira.

Ao relatar fatos como a morte do estudante Edson Luis, no restaurante Calabouço, no Rio de Janeiro, em março de 1968, o léxico empregado pela autora demonstra que, além de denunciar um fato histórico sobre o qual talvez muitos jovens não tenham conhecimento, houve uma preocupação com o não alinhamento de *Tropical sol da liberdade* com as obras de cunho exclusivamente referenciais, muito comuns na época. Ao referir-se ao estudante (sinônimo de subversivo, para os militares), Amália usa a palavra “rapaz”, dando-nos a nítida impressão de ter havido, por parte de Ana Maria Machado, a preocupação em não denegrir a imagem daquele “moço” e aproximá-lo dos leitores. Isso se explica pelo fato de que, durante a ditadura militar, a ideia do governo era atrelar o termo “estudante” à subversão, comunismo, baderna, como se esses jovens não tivessem nome, família ou quem chorasse por eles. O relato desse episódio, no romance, nos emociona pelo esmero na escolha da linguagem e ratifica a certeza de que o que nos envolve em *Tropical sol da liberdade* não são os fatos, mas o discurso elaborado por Ana Maria Machado ao abordá-los. O romance, mesmo que não carregue o rótulo de autobiográfico, é produto de uma experiência de vida, engendrado sobre a consciência de que as memórias contribuem para o estabelecimento de uma maior acuidade historiográfica, fornecendo subsídios àqueles interessados em investigar os fatos da história, mesmo que esses fatos, da forma como são relatados no romance, representem a exceção, o olhar diferenciado, perdido na multidão.

O capítulo IX, em especial, é documento importante para os que buscam em *Tropical sol da liberdade* algo de verdadeiro sobre os mecanismos utilizados pelos cidadãos contrários ao regime militar instaurado para sobreviver ao sistema. Esse resgate histórico, possível através do livro, foi se fazendo texto, aos poucos, na ficção. Como afirmou a própria Lena: “Mas como a história anda muito mal contada, vou também guardando para a História o que houve mesmo. Um dia a gente conta” (MACHADO, 2005, p. 207). Nesse capítulo, Lena recorda de cartas que escrevera para o irmão Marcelo, militante procurado pela polícia e exilado pelo mundo, que nunca foram entregues. As cartas, repletas de códigos fraternais incompartilháveis e lembranças individuais, representavam um elo entre Lena e seu irmão que jamais poderia ser rompido, mesmo com a distância e a incerteza sobre seu paradeiro. A narrativa escrita, nessa linha, imortalizou aquele momento e proporcionou, àquela que escreveu, a sensação de proximidade, de contato com o pretenso destinatário.

A seguir, o narrador conta como Marcelo, em 13 de dezembro de 1968, após o *habeas corpus*, é libertado e vai parar em casa de Lena. Nesse relato, fica registrada a resistência do carcereiro-mor, um oficial de alta patente que, ao receber a ordem judicial, negava-se a soltar Marcelo e outros quatro estudantes presos. Foi preciso um dia inteiro de negociações para que o rapaz fosse liberado. Por que Machado fez questão de narrar esse fato? A razão é simples: *Tropical sol da liberdade*, mesmo sendo obra de ficção, tem um compromisso com a verdade. Não a verdade dos livros de história, mas a verdade periférica, a verdade do cidadão comum.

A promulgação do AI 5, o mais famigerado dos decretos do governo militar, também é destacada no capítulo IX. A notícia do fechamento do congresso, da censura à imprensa, da cassação dos mandatos, da punição dos parlamentares, juízes, jornalistas, professores, operários, estudantes, transmitida em rede nacional pelo rádio, foi ouvida, em silêncio, por Lena, o marido e Marcelo, um menino de apenas 15 anos, já tão envolvido com um país que agonizaria, agora com maior intensidade, sob as botas dos generais. Mais adiante, prevendo que seria novamente procurado e preso em função do recrudescimento do regime, AI 5 em diante, vemos descritas as providências tomadas por Lena e o marido para quando a polícia viesse. Queimar pôster do Guevara, artigos, endereços, anotações, sumir com alguns discos e livros, qualquer coisa que pudesse dar problema:

Durante toda a noite picaram papéis. Jogaram os mais finos aos poucos na privada, com medo de que entupisse, de que os vizinhos estranhassem tantas descargas sucessivas fazendo barulho. Queimaram alguns dos mais grossos no fundo da banheira, mas tiveram que interromper, tossindo com a fumaceira, temendo que de repente alguém chamasse os bombeiros no meio da noite. (MACHADO, 2005, p. 215)

A polícia chegou em alguns dias, como Marcelo previra, mas só quebraram coisas, ameaçaram, não passando disso. Ainda encontram-se registradas, nesse mesmo capítulo, informações sobre a atuação dos jornais, intensamente censurados após o AI 5, que precisaram agir com cautela e astúcia para veicular, sutilmente, ao menos um pouco do que estava acontecendo no país. “Publicavam em estilo telegráfico, espremidas em tipos pequenos, literalmente nas entrelinhas dos anúncios fúnebres: “Fulano foi preso, Beltrano foi preso. Paginavam com truques que indicassem ao leitor que as coisas iam mal” (MACHADO, 2005, p. 216). Lena cita o *Jornal*

do Brasil como ícone da imprensa esquerdista brasileira por suas audaciosas e criativas críticas ao regime. Para isso, eram utilizadas fotos esportivas e antigas, notícias fora de ordem, tudo para alertar o leitor mais atento sobre as condições de trabalho impostas aos jornalistas no Brasil, país que, no que dizia respeito à cultura e à liberdade de expressão, ia de mal a pior.

A relevância dessas informações reside no fato de que podemos, através da literatura, tomar consciência de parte importante de nossa história, visto que, como afirma Walter Benjamin, num breve escrito de 1938 (*Teses sobre a Filosofia da História*), a história como discurso unitário é uma representação do passado construída por grupos e classes sociais dominantes. O que se recebe, afinal, do passado? Não tudo o que aconteceu, mas apenas aquilo que parece ser relevante.

Sob esse prisma, estão excluídos os relatos dos negros, dos homossexuais, dos pobres, dos índios, das mulheres, dos sem terra, dos exilados e de tantas outras minorias, consideradas periféricas historicamente.

Há muitas leituras para *Tropical sol da liberdade*. Uma que privilegia o depoimento pessoal, outra que busca a preservação da memória coletiva do povo brasileiro, outra ainda que instiga a um acerto de contas das mulheres com a história do Brasil, e ainda uma outra que vê a beleza poética da obra, que mescla poesia, música e romance. Na verdade, todos esses olhares constituem elos de uma mesma corrente e explicam a grandeza da obra. O romance não nos brinda somente com uma narrativa bem elaborada, que demonstra todo cuidado com a linguagem, mas também com a poesia e a música popular brasileira, que se fundem harmoniosamente, diluindo os limites entre a prosa e a poesia.

Na terra dela era assim. “Nossos bosques têm mais vida”, cantam o hino e o poema. Mais vida é modo de dizer. Depende do que se chamar de vida. Uma forma de vida onde a violência rotineira não chocava mais ninguém. Mas onde animais protegidos bebendo água limpa num bosque seriam mesmo coisa de espantar. Tristes terras, tristes tempos. (MACHADO, 2005, p. 32)

Vê se pode, pensava a mulher, um país fundado por degredados e que até no hino nacional lembra a dor do desterro, citando canção de exílio, andar banindo gente em pleno século XX e espalhando exilado pelo mundo. “Não permita Deus que eu morra sem que eu volte para lá.” Mesmo poema, outro hino, saudade igual. (MACHADO, 2005, p. 32)

As epígrafes que introduzem os capítulos são poemas de Ferreira Gullar, João Cabral de Melo Neto, Paulinho da Viola, Vinícius de Moraes, Drummond, Caetano Veloso, Gilberto Gil, samba do Salgueiro de 1946, entre outros, numa declarada reverência à arte brasileira. A escolha das duas últimas estrofes do poema “Graciliano Ramos”, de João Cabral de Melo Neto, como epígrafe do capítulo III, exemplifica o ideal poético e ao mesmo tempo contestador de *Tropical sol da liberdade*.

Falo somente para quem falo:
Quem padece de sono de morto
E precisa um despertador
Acre, como o sol sobre o olho:

Que é quando o sol é estridente,
A contrapelo, imperioso,
E bate nas pálpebras como
Se bate numa porta a socos.

João Cabral de Melo Neto

O poema aponta para a necessidade de acordar os que se encontram adormecidos, cegos, surdos ou mudos, numa tentativa de restaurar a razão, a consciência. Através das memórias – algumas traumáticas, outras felizes – da personagem Lena, somos convidados, enquanto membros da sociedade na qual nos inserimos, a revisitar o passado e repensar o futuro. Nesse sentido, narrativas como *Tropical sol da liberdade* surgem no espaço literário com o objetivo de combater quaisquer formas de posturas reacionárias, aclarando pensamentos e despertando dúvidas e curiosidades históricas, levando em conta, sempre, a dignidade humana.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. *Notas de literatura I*. Duas Cidades: Editora 34, 2003. p. 66-67.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10a ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MACHADO, Ana Maria. *Contracorrente: conversas sobre leitura e política*. São Paulo: Ática, 1999.

_____. *Tropical sol da liberdade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

RIDENTI, Marcelo S. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo, Ed. UNESP, 1993.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto: ensaios*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2001.

Rosani UMBACH

Profª Dra na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Coordenadora da linha de pesquisa Literatura, Comparatismo e Crítica social do PPGL-UFSM

Andrea Quilian de VARGAS

Mestranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

Artigo recebido em 18 de abril de 2012.

Aceito em 03 de junho de 2012.

[Voltar para o Sumário](#)

A ESCRITURA PÍCARA DE SALMA FERRAZ

Christina Ramalho

ramalhochris@ufs.br

Resumo: Abordagem aos contos “A felicidade é azul” e “Biscoitos”, da escritora paranaense Salma Ferraz, que, em tom de picardia e irreverência, dá relevo às injunções patriarcais que organizam as relações humanas, destacando, principalmente a partir da simbologia do falo, o comportamento das mulheres diante de situações e temas como o sexo, o casamento, os estereótipos sobre a personalidade masculina, a solidão, a traição e a busca pela experiência amorosa. Considerações teóricas e críticas de Botoso e Coelho sobre a narrativa picaresca, de Nye, Bourdieu e Bauman sobre as relações de gênero e a sociedade, e de Ramalho, sobre a obra de Salma Ferraz, permeiam as reflexões desenvolvidas.

Abstract: Approach to the short stories “A felicidade é azul” and “Biscoitos”, by Salma Ferraz, a writer from Paraná, who, in a tone of irreverence and mischief, gives relief to the patriarchal injunctions that organize human relationships, emphasizing, mainly through the symbology of the phallus, the behavior of women in situations and themes as sex, marriage, stereotypes about male personality, loneliness, betrayal and the search for love experience. Theoretical and critical considerations by Botoso and Coelho about picaresque narrative, by Nye, Bourdieu and Bauman about gender relations and society, and by Ramalho about the narratives of Salma Ferraz permeate the thoughts here developed.

Palavras-chave: Crítica feminista. Conto brasileiro. Salma Ferraz. Conto picaresco.

Keywords: Gender studies. Brazilian short stories. Salma Ferraz. Picaresque tale.

Introdução

Em nome do homem (1999), *O ateu ambulante* (2001), *A ceia dos mortos* (2007) e *Nem sempre amar é tudo* (2012) definem o estilo irreverente da contista Salma Ferraz¹. Elementos como “humor, drama, tragicomédia, crônica, ironia, crítica à sociedade patriarcal, referências literárias diversas, algumas, inclusive, sob forma parodística” (RAMALHO, 2008, p. 93) encontram-se em todos os livros. Neles ainda, em maior ou menor escala, o fator “surpresa” e a picardia temperam a relação obra/leitor(a), gerando um apelo imediato à simpatia do(a) receptor(a), fruto do ritmo divertido e bem estruturado de cada texto, em que o convite à continuidade da leitura é inegável, tão curiosas e inusitadas são as “cenas” que vão compondo os atos quase teatrais das narrativas.

Por outro lado, nos contos de Ferraz há representações da vida que tocam simultaneamente o cotidiano palpável e o âmbito dos disfarces ficcionais. Em algumas narrativas, mesclando características do conto e da crônica, Ferraz se aproxima de nós, em primeira pessoa, fornecendo dados diretamente extraídos de sua realidade pessoal para, então, entrar nos temas e no emaranhado dos acontecimentos sempre inusitados. Em outros, parte diretamente para o cenário ficcional, compondo personagens quase teatrais, cujas experiências tragicômicas estarão na base da transgressão à ordem social que essas mesmas personagens incitam. Seja nos contos-crônicas, seja nos contos-tragicômicos, Ferraz sempre dá relevo às injunções patriarcais que organizam as relações humanas, destacando, principalmente, o comportamento das mulheres diante de situações e temas como o sexo, o casamento, os estereótipos sobre a personalidade masculina, a solidão, a traição e a busca pela experiência amorosa, entre outros.

Outro aspecto interessante a se comentar acerca dos contos de Salma Ferraz, e que nesta abordagem ganha especial destaque, é que o tom que deles se recolhe faz recordar um gênero cuja origem remonta à Espanha do século XVI: o romance picaresco. Com personagens como os famosos Lazarillo de Tormes, Guzmán de Alfarache e El Buscón, os romances picarescos se caracterizam pelo centramento em personagens que buscam a ascensão social por meio de tramas nada convencionais, em que trapacear é uma constante. Além das características das personagens, o enredo dos romances picarescos, em função mesmo da forma de atuar dessas personagens, apresenta momentos de grande comicidade, provocando no(a)

leitor(a) o riso de quem percebe o poder que o malandro tem de “desestabilizar, pela sátira, os valores e as instituições sociais” (BOTOSO, 2011, p. 11).

Ao lado de personagens e enredo, conforme salienta Botoso, é igualmente relevante, nos romances picarescos, a figura do narrador que, justamente pelo centramento na ação cômica e transgressora do pícaro, muitas vezes provoca no(a) leitor(a) grande desconfiança em relação ao modo como a narrativa está sendo apresentada. Cria-se, nessa desconfiança, a expectativa do “efeito surpresa” que pode surgir logo ali, no desenrolar da narrativa.

Esse artigo contempla especialmente dois contos de Salma Ferraz: “A felicidade é azul”, de *O ateu ambulante* (2001)², e “Biscoitos”, de *Nem sempre amar é tudo* (2012), destacando a proximidade entre a pressuposta “malandragem” de suas personagens e o sentido transgressor em relação às injunções patriarcais que a picardia por elas representada logra alcançar pela veia cômica. Soma-se a esse recorte a importância da voz narrativa, como articuladora da construção cômica desse sentido. Em comum, os dois contos apresentam interessante aspecto: o destaque que se dá ao órgão sexual masculino, o que faz lembrar uma reflexão de Andrea Nye (1995) sobre o “centro do poder” que, na ação que busca reconhecer e desconstruir injunções patriarcais, deve ser identificado:

Em cada época, o centro, o nervo do poder só é obtido por uma meticulosa separação de peça por peça até que o mecanismo da opressão seja finalmente entendido. Não há outro meio de obter essa compreensão, a não ser experimentando a teoria e as ações dos homens e depois julgando os resultados feministas. Não só a história do feminismo ilustra esse processo, mas cada um de nós também – mulheres e homens – à medida que remexemos as camadas do entendimento, destacando os fios que constituem a identidade num mundo masculino. (NYE, 1995, p. 271)

Investigando, nos dois contos, a construção do sentido pelo viés da picardia, pretende-se aqui, portanto, reconhecer, no foco especial dado ao pênis, a forma cômica alcançada por Salma de problematizar um real “centro” ou “nervo do poder” e de dimensionar, a partir desse centro, as injunções patriarcais e os possíveis (e irreverentes) modos de transgressão a estereótipos relacionados ao amor e ao sexo entre a mulher e o homem.

A picardia como forma de resistência, transgressão e desconstrução

Quando se refere a romances picarescos que apresentam personagens mulheres, Isabel Coelho, enfocando a matriz da tradição picaresca espanhola, destaca que:

Muito embora a maioria dos críticos estabeleça como eixo do romance picaresco o protagonista masculino, pode-se perceber a presença de personagens femininos em obras menos significativas. O caráter protagônico da mulher só é possível fora do cânone e a presença feminina é delimitada sempre pela própria condição de “ser mulher” numa sociedade patriarcal. Tal situação engendrará nas pícaras um comportamento marcado pela submissão, pois o processo autobiográfico que caracteriza a narrativa picaresca produz um texto onde a manipulação ideológica é latente, restando ao personagem feminino a submissão e adequação aos moldes rígidos da sociedade em que foi gerado. (COELHO, 2009, p. 2)

Nos contos de Salma Ferraz, esse “modelo” de representação do feminino na narrativa picaresca é desconstruído, uma vez que o “ser mulher” obedecerá a uma lógica de rebeldia às injunções patriarcais, que irrompe, principalmente, de situações-chave que flagram justamente a submissão das mulheres ao centro de poder masculino. Vejamos como, de forma geral, dando especial atenção aos traços que remetem à estrutura das narrativas picarescas, se caracterizam os dois livros de onde foram extraídos os contos mais adiante analisados.

O ateu ambulante reúne dez contos e, na maioria deles, as mulheres estão no centro das atenções, ou seja, são personagens principais de enredos que se estruturam a partir de um olhar que referencia as relações sociais e de gênero sob a ótica do feminino. Marginais, submissas, alienadas de si, sofridas, simulacros de princesas castas à espera do príncipe redentor, os vários perfis de mulheres indicam uma oscilação, no enfrentamento das situações conflitivas apresentadas, entre o desejo de transgressão ao modelo patriarcal e a carência da intervenção masculina redentora, que projetaria esses sujeitos mulheres no plano tradicional de cossujeitos.

Portando nomes como Dalila (a dona de um bordel, em “As camélias de vila Miel”), Ágata (a moça viciada em drogas, em um guarda-roupa e nas lembranças traumáticas do pai, em “Prisioneiros do cemitério”), Xica (a velhinha alcoólatra banida pela família, habitante de uma ilha deserta,

em “A sacerdotisa de Baco”), Rosa Cheira (a feirante marcada pelo nome bizarro, em “O sobrenome da Rosa”), Maria Virgínia Imaculada (a solteirona solitária, uma soprano enrustida que desabrocha em “O dedo da prima dona”), Francisca (que, “franciscamente”, amava os animais e os batizava com nomes extraídos da Literatura ou da Bíblia, criando-lhes, inclusive, biografias, em “Confissões nada sentimentais e memórias admiráveis de um bode adolescente”) ou Otela e Helena (comadres nada convencionais, em “A felicidade é azul”), as personagens de Salma atestam o investimento da autora no potencial onomástico, uma vez que os nomes escolhidos revelam histórias paralelas, referenciais, que sustentam o percurso das respectivas personagens e contribuem para uma significativa desconstrução das imagens anteriormente associadas aos nomes em questão.

Também por meio do trabalho com os nomes, “Salma realiza uma carnavalização coletiva, que abrange fontes diferentes, como os textos bíblicos, os literários e os populares” (RAMALHO, 2008, p. 95). Nesse vasto repertório de desconstruções, encontram-se personagens como o bode Capitu, o touro D. Juan, a vaca Lucrecia Formosa (“Confissões nada sentimentais e memórias admiráveis de um bode adolescente”), Armando, o “namorado gerúndio”, do conto de mesmo nome, Leonardo Pinto (“O sobrenome da Rosa”) ou ainda o William Bonner (isso mesmo: o da Globo), de “As camélias de vila Miel”.

O percurso das personagens é, invariavelmente, cômico e irreverente. Manipulando os contextos implicitamente referenciados, as ações das mulheres reformatam as relações de gênero para imprimir nelas uma significação que atenda a expectativas novas, próprias de um mundo em que a inserção das mulheres se transformou. Contudo, nem sempre essas expectativas são realmente novas, daí o jogo constante, presente nos contos, entre o antigo e o novo, entre o desejo de transgressão e a impregnação residual da milenar condição de cossujeitos vivida pelas mulheres. É o que se dá com as prostitutas que, lideradas por Dalila (dona de um bordel) – que “não era o segundo sexo, era apenas uma mulher” (2004, p. 88) –, migram para a Espanha em busca de maridos, a partir do que, segundo o desejo de Dalila, preocupada com o futuro de suas “camélias”, “Seriam todas mulheres casadas, donas de casa, cuidando do almoço, plantando uma horta de couves e repolhos no fundo cada casa, esperando marido. Teriam muitos filhos e seriam felizes” (2004, p. 93).

“Trapaceando”, pois, sua identidade de “camélias”, essas personagens partem para a aventura picaresca assumindo a identidade de “mulheres brasileiras solteiras” em busca de cumprirem o tradicional “destino de mulher”. Essa síntese, parecendo indicar uma curiosa “transgressão às avessas”, não contempla, contudo, o desfecho do conto, esse, sim, transgressor de fato, já que as camélias desorganizam totalmente o pacato espaço representado por Vila Miel. Uma conhecida máxima, totalmente invertida, fecha o conto: “*Que prendan a los bodes, por que las cabritas estan sueltas*” (2004, p. 99) e comprova o caráter picaresco da aventura.

Em *Nem sempre amar é tudo*, que reúne cinco contos, o universo amoroso, ao contrário do que diz o título, é, sim, tudo, incluindo aí passeios de barco ultrarromânticos e picadas de terríveis micuins; homens saídos do Olimpo para caírem diretamente no Hades; mulheres que fazem “abundar” em nós o sentimento de injustiça; cenas carregadas de erotismo; “Otto” (alusão a Otto, personagem que é digno representante da sociedade patriarcal) detestáveis; entre outras picardias. A temática do amor, circunscrita às relações entre mulheres e homens, oscila entre pêndulos de pessimismo e otimismo, entre *mea culpa(s)* e ataques frontais à sociedade, entre o ser e o não ser da entrega amorosa.

Dos neologismos bem-humorados à exploração irônica e às vezes sarcástica do vasto repertório verbal que envolve as relações amorosas, Salma Ferraz, nesses contos, nos arranca da estagnação e nos faz sentir mágoa, surpresa, pavor, desejo de vingança, êxtase e decepção, alcançando, assim, o desejado pacto entre autora e leitores/as. Termos e expressões como “centrimetrossexual”, “o paulista das bolachas dinamarquesas”, “colorado das glórias”, “passadonoia”, “bundocosmo”, “neobundas”, “bundalopithecus”, “egobunda”, “Lattes celestial”, além de trechos em alemão inseridos em pontos cruciais do conto “Kühe in Frieden!”, surpreendem pela facilidade com que Salma revoluciona o repertório verbal para engendrar o sentido das situações narradas. Breve trecho de “Efeito Melancia = Mulheres Frutas” retrata exemplarmente o aspecto linguagem e dimensiona o jogo que a contista faz com as palavras à moda de “Ode ao burguês”, de Mário de Andrade:

Ódio às bundas burguesas! Ódio às bundas pocotós! Ódio às chinocas!
Ódio a todas as bundas da *Playboy*! Ódio às bundas da *Praia Mole*! Ódio às
bundas melancias! Ódio às tanajuras! Ódio às trepadeiras bípedes! Ódio à

bundarização do Brasil, na qual a mulher só vale pela bunda que carrega. Estava sofrendo de bundopatia crônica. (2012, p. 46)

Somente a leitura dos contos, contudo, pode revelar a dimensão desse recurso, que tem seu ápice no conto “Biscoitos”, quando surge a expressão “LU FOREVER”, de que se tratará mais adiante.

Sustentando a criatividade da linguagem, Ferraz usa ainda, em *Nem sempre amar é tudo*, o hipertexto. Ao final de cada conto, encontramos a reprodução de uma obra de arte que, diretamente relacionada a um trecho (do conto) que aparece citado em itálico, estabelece um diálogo e nos faz repensar o sentido com que o tema “amor” foi tratado no conto lido. As obras eleitas por Salma foram *A suplicante*, de Camille Claudel; *Natureza morta*, de Claude Trouille; *Viva la vida*, de Frida Kahlo; *Mulher na lareira* e *A valsa*, também de Camille Claudel. Claudel faz-se, assim, um referente explícito (pelas obras apresentadas) e implícito (por sua biografia) de que “o amor nem sempre é tudo”.

Ampliando o hipertexto, os contos de *Nem sempre amar é tudo* trazem ainda extensas notas de rodapé, que corroboram a face híbrida do livro. Comentando as citações dos contos, traduzindo expressões em alemão, elucidando aspectos artísticos e históricos lembrados, Salma Ferraz imprime às notas de rodapé um caráter provocador, porque exige que leitores e, principalmente, leitoras busquem essas notas e, dessa forma, sigam o roteiro criativo da autora. Em certo momento, a voz narrativa chega a dizer: “Se você for uma mulher cérebro e não uma analfabunda, leia a nota de rodapé” (2012, p. 50).

Híbridos, os textos de *Nem sempre amar é tudo* navegam entre a crônica e o conto. Da voz narrativa que revela a própria inscrição da mulher, professora e “ex-romântica” Salma Ferraz na realidade brasileira da “Floripeia” – termo que a autora toma emprestado da poeta catarinense Regina Carvalho – ao constante convite ao diálogo com supostas “leitoras”, os contos adquirem o tom da crônica e quase fazem crer que o que ali se apresenta são tão-somente revelações biográficas. Exemplo disso e, por consequência, de uma típica narradora pícara, é “Tenho um defeito inconfessável que só às leitoras confesso: adoro fuçar carteira, bolso e gavetas, de homens desconhecidos, é claro” (2012, p. 18), do conto “Nem sempre amar é tudo”. Todavia, incrementados com linguagem, ora irreverente ora sarcástica ora mesmo poética, e apresentando acontecimentos nada

convencionais, os mesmos contos nos fazem esquecer a primeira pessoa que neles se havia revelado para penetrar nos mistérios das personagens que vão se desenhando nos acontecimentos narrados.

Seja nos dois livros acima comentados, seja nos outros, a tradicional submissão da personagem pícara aos modelos patriarcais é, enfim, transgredida porque, nos contos de Salma:

[...] as concepções narrativas levam o masculino a “descambar” (esta é a palavra) para o grotesco do ciúme desvairado, para o sórdido dos atos hipócritas, para o mau-caratismo do comportamento escorregadio, para o patológico do sexo como orientação de identidade, ou, ainda, para o doentio da falta de compromisso consigo mesmo, com o mundo e com a mulher. (RAMALHO, 2008, p. 96)

Contudo, cabe, mais uma vez, salientar que essa transgressão reconhece as marcas mais incrustadas da ordem patriarcal, tal como a presença estereotipada no inconsciente feminino da figura redentora masculina, ironicamente presente em muitos contos na forma do “príncipe redentor”. Essas marcas, cuja transgressão e desconstrução são mais difíceis de serem realizadas, derivam do que Bourdieu chama de “primazia universalmente concedida aos homens”:

A primazia universalmente concedida aos homens se afirma na objetividade de estruturas sociais e de atividades produtivas e reprodutivas, baseadas em uma divisão sexual do trabalho de produção e de reprodução biológica e social, que confere aos homens a melhor parte, bem como nos esquemas imanentes a todos os *habitus*: moldados por tais condições, portanto objetivamente concordes, eles funcionam como matrizes das percepções, dos pensamentos e das ações de todos os membros da sociedade, como transcendentais históricos que, sendo universalmente partilhados, impõem-se a cada agente como transcendentais. Por conseguinte, a representação androcêntrica da reprodução biológica e da reprodução social se vê investida da objetividade do senso comum, visto como senso prático, dóxico, sobre o sentido das práticas. E as próprias mulheres aplicam a toda a realidade e, particularmente, às relações de poder em que se veem envolvidas esquemas de pensamento que são produto da incorporação dessas relações de poder e que se expressam nas oposições fundantes da ordem simbólica. Por conseguinte, seus atos de conhecimentos são, exatamente por isso, atos de reconhecimento prático, de adesão dóxica, crença que não tem que se pensar

e se afirmar como tal e que “faz”, de certo modo, a violência simbólica que ela sofre. (BOURDIEU, 2002, p. 45)

Nos contos “A felicidade é azul” e “Biscoitos”, a “representação androcêntrica da reprodução biológica”, definida por Bourdieu, se consolida na imagem do pênis, elemento que alude diretamente à estrutura falocêntrica da sociedade patriarcal. Literalmente “desnudando” o centro de poder, esses contos projetam o masculino no âmbito do risível, e é pela comicidade que a transgressão se faz possível.

A suposta “virilidade masculina” penetra – para usar termos afins – no reino do riso, ampliada por circunstâncias marcantes, passíveis de serem lidas como críticas contundentes à hipocrisia que permeia a sociedade quando o tema é sexo. É o que se verá na análise dos contos.

No âmbito do contexto espacial, ainda para acentuar o caráter picaresco do estilo da contista Salma Ferraz, percebe-se que a ambientação plural e o constante trânsito das personagens por espaços diferentes lembra o conceito de “saborear o mundo” de que fala Bauman quando se refere aos “transeuntes” dos tempos pós-modernos – o vagabundo e o turista:

Tanto o turista como o vagabundo são consumidores – e os consumidores dos tempos modernos avançados ou pós-modernos são caçadores de emoções e colecionadores de experiências; sua relação com o mundo é primordialmente estética: eles percebem o mundo como um alimento para a sensibilidade, uma matriz de possíveis experiências (no sentido de *Erlebnis*, experiências que se vivem, não de *Erfahrungen*, experiências que se sofrem – distinção essencial que se faz em alemão mas que lamentavelmente se perde em inglês), e o mapeiam de acordo com as experiências. Ambos são tocados – atraídos ou repelidos – pelas sensações prometidas. Ambos “saboreiam” o mundo, como os experimentados frequentadores de museus saboreiam o tête-à-tête com uma obra de arte. Essa atitude em relação ao mundo une-os, faz um igual ao outro. (BAUMAN, 1998, p. 102-3)

Turistas, vagabundas, ou simplesmente heroínas pícaras, as personagens de Salma Ferraz “consomem” e “consumam” o cotidiano, atuando e reagindo constantemente aos apelos que o inconsciente e a sociedade lhes fazem, no sentido de atacar ou corromper os paradigmas

da experiência humana no campo do amor e do sexo. De forma sintética, pode-se dizer que

Salma não propõe um mundo novo, nem veste todos os seus textos de uma ideologia feminista radical. A versatilidade na composição dos homens e mulheres que integram os contos revela, isso sim, uma visão aberta, que concebe o mundo como um celeiro de diferenças, com destaque para as formas aberrantes, icônicas, indiciais e simbólicas. Não se pode, contudo, negar, que o masculino é desconstruído no texto por meio das ações simbólicas das tantas mulheres personagens que ousam romper – ainda que num lapso estreito de tempo, como ocorre em alguns contos – com as matrizes androcêntricas da sociedade. (RAMALHO, 2008, p. 96-97)

“A felicidade é azul” e “Biscoitos”

“No princípio era o sexo” e “Hoje, mais do que nunca, continua a ser o sexo” (2004, p. 53) são as orações que dão início à narrativa “A felicidade é azul”, cujo personagem de destaque será o pênis ereto do falecido Dedê, marido de Otela, vítima de um ataque cardíaco fatal justamente no momento em que, embalado pelo poder azul do Viagra, vivenciava o ato sexual com a amante Helena, “querida” comadre de Otela. A ação se passa em Faxinal do Céu, “cidade da serra paranaense” (2004, p. 53), e é relatada pela narradora como um “causo” transmitido de mãe para filha. Contudo, a epígrafe bíblica (São Mateus, 18:9), que antecede a abertura, concentra a tônica da relação que se estabelecerá entre Otela, Helena e o pênis: “E, se o teu olho te faz pecar, arranca-o, e atira-o para longe de ti. Melhor te é entrar no céu com um olho só, do que, tendo dois olhos, seres lançado no fogo do inferno” (2004, p. 54).

A presença dessa personagem incômoda – que tanto atesta o “crime” do marido e da comadre Helena como exige de Otela uma decisão radical para proteger-se da exposição pública, já que o corpo precisa ser velado e o pênis “insiste” em revelar-se “contundentemente” – projeta o próprio marido morto no rol dos pícaros, revelando e comprovando materialmente suas trapagens, e provoca em Otela um momento de crise, a partir da qual sua própria trajetória como mulher será desenhada.

Fazendo ironia sobre o acontecimento inicial, a narradora, “trapaceando com a linguagem”, lembra que, para Dedê, “ela, a *indesejada das gentes*, chegara e não encontrara nada arrumado. Pelo contrário, encontrara

a casa desarrumada, o quarto bagunçado, os lençóis amarfanhados, manchas suspeitas sobre o lençol, e pegara um homem, não de calças curtas, mas inteiramente nu” (2004, p. 54). Fica, portanto, o sujeito masculino despido de todas as máscaras e restrito àquilo que, pelo viés do conto, é a única marca de identidade realmente perene: o falo. Começa aí o processo de “contra-atacar atacando”, ou seja, estabelecendo uma guerra entre a inserção da mulher na sociedade, representada por Otela, e a inserção do homem, devidamente representado por seu pênis, o conto inverte as lógicas patriarcais da ação, e oferece à Otela uma possibilidade de vingança e de transformação, estabelecendo uma relação “nada cordial” entre uma mulher irada e um “indefeso” pênis ereto e indiscreto.

Entre a “cruz” de sua formação religiosa e a “espada” do marido morto, Otela vê-se na urgência de superar os traumas da experiência inusitada. Segundo a narradora: “o que ela sentia era o que Sócrates denominava de *amor da alma*, Shakespeare de *monstro de olhos verdes* e o povo, em sua sabedoria e simplicidade, de *dor de cornos*” (2004, p. 57). O reconhecimento, por parte de Otela, de que “o pênis dominava o palco, a cena” (2004, p. 57-58) faz-se alegoria do próprio reconhecimento, por parte das mulheres, do centro (fálico) ou nervo de poder (NYE, 1995) patriarcal. A partir desse reconhecimento, o “cortar o mal pela raiz” brota no imaginário de Otela como único caminho viável para superar o conflito gerado pela presença incômoda de um referente expresso da subjugação da mulher ao homem. E, para realizar a ação, Otela buscará respaldo inicial em Santo Expedito, “o padroeiro das causas urgentes” (2004, p. 58), em São Jorge, em Jacó. Contudo, imediatas associações entre esses homens e a virilidade masculina travam Otela, que parte para outras formulações, chegando a desconstruir o texto bíblico: “Deuses e humanos igualavam-se nesse sentimento – a ira. O texto sagrado rezava – *Irai-vos e não pequeis*. Não o texto bíblico deveria estar errado. O certo seria – *Irai-vos e pecai, quando há motivo*” (2004, p. 59-60).

Desenha-se, então, curioso enfrentamento entre Otela e o falo-personagem, assim descrito:

A calma daquela cabeça rosada era uma calma excêntrica, nem se mexia. Olhando a cabeça rosa-quase-gozei daquele pinto-aço, pensou que essa cor – rosa – deveria ser a cor dos traídos: rosas, camisolas rosas, pintos rosas, lábios rosas, línguas rosas. Mas se aquela natureza exuberante não podia ser

corrigida, emendava-se. O desejo de castigo era maior que suas próprias forças. Aquilo seria meio pecado. Não, pensou consigo. Não existia meio pecado. Ela estava prenhe de ódio, e suas mãos, que suavam frias, estavam sedentas de sangue. O pênis só esbanjava, solitário, sua inocência rosa. Era um pau cara de pau. (2004, p. 60)

Ser um “cara de pau” descreve literal e simbolicamente um pênis-pícaro trapaceiro, desonesto, imponente, e, contudo, “brutalmente belo” (2004, p. 61). Da “beleza” reconhecida percebem-se os já comentados vínculos do sujeito mulher com as tramas da “impregnação residual da milenar condição de cossujeitos vivida pelas mulheres”. Desestabilizando as crenças de uma mulher até então submissa ao casamento e à religião, a narrativa cria um “culto ao falo” às avessas.

O “culto ao falo” ganha dimensões exageradas e, por meio delas, torna-se fonte de reflexão para os também inúmeros “exageros” que levaram a civilização humana a se nortear pela soberania da genitália masculina que tudo pode e tudo fecunda. Salma, portanto, serpenteia os textos entre a tradição patriarcal que reúne falo e poder e o desejo legítimo das mulheres ao prazer sexual, seja ele respaldado ou não por relações socialmente aceitas. (RAMALHO, 2008, p. 97)

Superada a dificuldade de interagir com o inusitado personagem, Otela passa a uma sucessão de ações, por ela consideradas necessárias para o cumprimento definitivo do ritual transgressor iniciado no momento em que o pênis é decepado, uma vez que a decisão de “cortar o mal pela raiz” tem caráter evidentemente simbólico. O gesto, punitivo e libertador, leva Otela ao encontro de si mesma e à redescoberta de sua própria sexualidade. A vingança, como forma de libertação, extrapola a relação esposa/marido e atinge também Helena, cujo nome parece, implicitamente, atenuar seu “crime”, dada a imagem mítica e cultural de Helena de Tróia, marcada pelo poder de sedução nato. Também de Helena vem o referente simbólico ao falo, já que, vestida de preto, e ousadamente presente no velório, a comadre homenageará o morto com um buquê de antúrios:

Tomava [Otela] seu café pausadamente, quando Helena voltou com um buquê de antúrios rosa e ajeitou, carinhosa e liricamente, as flores em volta do corpo do morto. [...] Disfarçava, olhava para cima, para o rosto, para as

flores, mas insistentemente voltara para o zíper do defunto. Otela não teve mais nenhuma dúvida. Fora traída duplamente. Sua comadre mais querida tinha sido amante de seu marido e era ela a co-responsável por todo aquele transe. [...] A noite toda Otela teve que se conter ao observar todos aqueles antúrios rosa, falicamente apontando suas hastes para o teto da sala. Era um tormento de além-túmulo. Aqueles antúrios eram a metáfora de sua vida. (2004, p. 63-64)

Sendo metáforas de sua condição de esposa submissa e vítima, também os antúrios teriam que integrar o ritual de transgressão. E, reconhecida a traição de Helena, a “mais querida comadre” igualmente não poderia passar incólume pelo ritual. Ironicamente, a narradora comenta:

Otela retirou do bolso uma tesoura e começou, diante dos olhos atônitos de sua comadre, a cortar as hastes de todos os antúrios, um por um, com uma calma assustadora. A comadre soltou um grito horroroso, desmaiando em seguida. O morto castrado, os antúrios castrados, vingança quase completa. Eunucos: antúrios e defunto. Uma semana depois, Helena, que adorava conservas, recebeu uma conserva de pepinos, envolta em uma toalhinha rosa bordada. Era um vidro exótico pois continha pepinos verdes e um solitário pênis rosa. O vulcão extinto virara conserva, e jamais expeliria nenhuma gota espumante. (2004, p. 64-65)

Outros aspectos sobre “A felicidade é azul”, apontados no texto “Sob o signo do humor e do drama: contos de Salma Ferraz” servem de suporte para destacar a veia picaresca da contista:

Além das desconstruções em torno da cor de rosa (pluralíssima no conto) e do uso bem humorado da imagem do “pássaro azul da felicidade”, Salma estabelece um diálogo parodístico com a trilogia de Kielowski, ao mesmo tempo, desvirtuando e ratificando a significação das cores. A suposta “fraternidade” entre Otela e sua comadre torna-se, de fato, “vermelha” e a felicidade se torna azul como a liberdade proporcionada pela inexorável reflexão que o pênis inadequado oferece à Otela, que chega, finalmente, à “igualdade branca” entre os sexos. Azul é a camisola de Otela, no inusitado e pacificado desfecho da trama, e o famoso comprimido que, apesar dos rumos da história, permanece como item imprescindível para o prazer sexual, crítica evidente da autora aos processos artificiais que andam a permear as relações humanas de forma exagerada. Destaca-se no conto o tragicômico percurso de uma mulher que se defronta com a fragilidade da própria inscrição

no mundo e se descobre potencialmente livre para ser outra a partir de si mesma. (RAMALHO, 2008, p. 112-113)

Se a epígrafe bíblica indica os caminhos do conto, a citação final, de Leandro e Leonardo, sintetiza a transformação por que passou Otela, e à qual aqui não se faz alusão direta, para deixar o convite aberto à leitura do conto: “*Então requebra, esfrega, requebra,/ Esfrega no compadre/ Que ele levanta e acende o fogo da comadre*” (2004, p. 66).

O conto “Biscoitos”, centrado na personagem Aurora, enumera e caracteriza fracassadas experiências amorosas da jovem a partir do enfoque em suas cismas e comportamentos patológicos quase sempre associados ao amor. Em busca de experiências amorosas, Aurora vai colecionando “causos” – termo aqui utilizado para lembrar a tônica da narrativa das aventuras de Otela no conto anterior – ao fim dos quais realiza, de forma picaresca, uma espécie de síntese que passa a ser a antonomásia do homem com que se relacionou em cada episódio narrado.

Tal como “A felicidade é azul”, “Biscoitos” apresenta uma epígrafe: “Dai-me um mulher tão nova como a resina e o cheiro da terra. Como uma flecha em seu flanco cantarei... Começa o tempo onde a mulher começa” (2012, p. 27), de Helberto Hélder. A ideia da “mulher nova” que inaugura o tempo remete ao nome da personagem, parecendo indicar uma experiência de “nascimento” ou “despertar”. Aurora, segundo a própria narradora afirma, é, entre todas as suas amigas, uma mulher diferente porque “não suportava lembranças” (2012, p. 27), enquanto a maioria das mulheres seguiria o padrão romântico de gostar de “arquivar pessoas e coisas” (2012, p. 27). A narradora nos conta que:

Para Aurora, recordar é ressuscitar fantasmas que em seus frios túmulos deveriam silenciosamente permanecer. Ela não guardava nada, quando rompia um namoro, metia fogo em todo, não sobrava um mísero cartão. Achava a própria ideia de almas gêmeas simplesmente ridícula e não se considerava uma mulher romântica. (2012, p. 27-28)

Antirromântica e pragmática, rejeitando, pois, o hábito de manter memórias vivas de relacionamentos amorosos – e aí entra uma simbólica caixa de biscoitos dinamarqueses –, Aurora seguirá uma trajetória transgressora em relação ao padrão da sociedade patriarcal: será ela quem

partirá em busca de parceiros sexuais e afetivos, tratados, na narrativa, como “musos”. Todavia, ainda na linha da ação transgressora, Aurora imporá a seus companheiros igual desapego às lembranças, no que, invariavelmente, será mal sucedida, o que gera nela a visão de que todos os seus namorados possuíam o mesmo defeito: “gostavam de engavetar, com cor e dor, as lembranças das ex-namoradas” (2012, p. 28). Essa visão permite que a narradora assim descreva a atitude de Aurora: “Ela tinha uma implicação tepeêmica com o ontem dos seus namorados” (2012, p. 29).

A construção dessa narrativa projeta nos homens uma estereotípiia convencionalmente associada às mulheres (a compulsão por recordações amorosas) e na mulher, representada por Aurora, um comportamento tradicionalmente esperado dos homens (a imposição possessiva de que suas parceiras eliminem essas recordações). Essa inversão traduz o caráter anárquico da narrativa, cujos elementos agregados ao enredo, tais como as antonomásias criadas por Aurora e as descrições hiperbólicas de seus namorados, contribuem tanto para dar comicidade aos acontecimentos como para demarcar a problematização do condicionamento de homens e de mulheres a certos padrões comportamentais.

Criando estereótipos de homens, o conto, implicitamente, critica a prática cultural de criação de estereótipos femininos. A “coleção” de ex-namorados de Aurora é bem eclética. Turista ou vagabunda simbólica, Aurora “vagueia” pelo país através de relacionamentos com homens de naturalidades diversas que se encontram no espaço catarinense. Eis a descrição de seus namorados:

Ele era um paulistano macarrônico com cristalino olhos azuis e estudava medicina na UFSC; eles namoravam há quase um ano. (2012, p. 28)

[...] ela arrumou um outro amorado, que tinha a alma gaudéria. O gaúcho vivia com sua família há mais de dez anos na Ilha e, nas festas tradicionalistas, além da pilcha, usava um lenço vermelho que lembrava o Garibaldi da nossa querida Anita. Todas as tardes, enquanto sorvia o seu mate, ouvia pensativo e triste um CD com o hino do Internacional. (2012, p. 29)

Em julho de 2002, Aurora completara dezenove anos e teve um namorico com um legítimo manezinho da Ilha, criado na tainha e no pirão. O rapaz era fotógrafo e com a sensualidade dos seus trinta anos e suas longas madeixas, lembrava o tipo *latin lover* de um Antonio Banderas. Beijava

como se reunisse em sua boca, ao mesmo tempo, todos os beijos de final de novelas televisivas e, além do mais, coisa rara na Ilha, ainda mantinha aquele jeitinho sensual do falar cantadinho. (2012, p. 30)

Detestava solidão e por isso arrumou logo outro chamego. O homem era um típico nordestino: vinte e cinco anos, cabra da peste, adorava forró, bonito da moléstia, curtido pelo sol e criado comendo carne de sol com baião-de-dois. (2012, p. 31)

Chegara o verão de 2003 e ela conheceu um atlético descendente de alemães que havia sido criado em Blumenau comendo marreco e bolo de cuca. [...] Era surfista, bronzeado, cabelos clareados pela ação do sol, rosto coberto constantemente de protetor solar. Filho de pais ricos, passava seus dias entre a Joaquina e a Mole parafinando sua prancha, junto a centenas de outros filhos do sol. (2012, p. 32)

A estereotipia, como já se disse, fica reforçada, no conto, pelas antonomásias criadas por Aurora. O paulistano tornou-se o “paulista das bolachas dinamarquesas”, porque, contra a vontade de Aurora, não se desfez de uma caixa de biscoitos apresentada por uma ex; o gaúcho fez-se o “colorado das glórias”, pois tampouco desprezou o CD com o hino do Internacional que lhe fazia recordar uma espetacular morena que havia sido sua namorada; o fotógrafo da Ilha virou o “encantador de sereias”, pela obsessão por conservar fotos de suas ex nuas; o nordestino foi batizado de “manequim de brechó”, por viver agarrado, teimosamente (na visão de Aurora), a uma coleção de roupas bregas a ele presenteadas pelas namoradas; o descendente de alemães ganhou a alcunha de “*Don Picone*” e, como se verá mais adiante, teve participação definitiva no percurso seguido por Aurora.

O curioso nesse conto é que a relação que Aurora estabelece com seus pares é tão opressora quanto a que atinge as mulheres em geral. Tratando seus namorados como objetos, Aurora se enreda numa existência vazia, comprovada pela busca constante por companhia, já que ela não consegue ficar sozinha. Assim, sua trajetória, apesar de transgressora em relação aos paradigmas da sociedade patriarcal, não é libertadora. E isso ocorre porque, como afirma Nye, Aurora não acessa o verdadeiro fulcro de sua insatisfação com as relações afetivas e sexuais.

As mulheres têm sido oprimidas, mas isso, para ter peso pragmático além de simples sofrimento passivo, deve ter algum conteúdo. O termo complementar para opressão é libertação, mas quando a opressão não é definida, a libertação fica, por conseguinte, vazia. Para existencialistas como Beauvoir, a definição de Marx de opressão como opressão econômica era simplista e, assim, a libertação oferecida era ilusória. Nenhuma definição adequada de opressão ou libertação pode ser dada até que as pessoas sejam vistas não como objetos, mas como sujeitos, porque é quanto à sua subjetividade que a opressão atua. Do mesmo modo, só em relação com a sua subjetividade é que emancipação ou libertação podem ter significado. (NYE, 1995, p. 101)

O conto apresenta um clímax de grande irreverência que serve de contraponto às considerações da personagem acerca do sexo e do amor. E, nesse clímax, encontra-se, justamente, o pênis, que, diferentemente de “A felicidade é azul” não estava, até ali, no foco principal do conto. Ao encontrar o último namorado e com ele realizar “todas as manobras *sexsurf: aéreo na junção, aéreo 180, aéreo 360*” (2012, p. 33), Aurora pensa ter encontrado o objeto sexual perfeito: “O homem maresia era simplesmente delicioso no sexo, presenteado pela natureza, perfeito em tudo” (2012, p. 33). Entretanto, e como avisa a narradora – “Porém, sempre existe um *porém*” (2012, p. 33) – aquele falo estava indelevelmente marcado pela recordação: a tatuagem “LU FOREVER”.

Incapaz de suportar a realidade que não se revelaria espontaneamente, mas custaria à personagem esforço para romper o pacto de escuridão na hora do amor firmado pelo namorado, Aurora, vendo o pênis iluminado, recebe o impacto de uma insuspeitada revelação: era no próprio órgão sexual que “*Don Picone*” guardava sua mais forte recordação. Extirpar essa recordação fazia-se, pois, impossível, porque seria sinônimo de castração. Por outro lado, ao integrar-se a “LU FOREVER” por meio da relação sexual, Aurora vê-se vítima de uma relação simbolicamente homossexual, não desejada, mas a ela imposta pela “traição” de “*Don Picone*”, que já havia sido devidamente inquirido sobre ter ou não o hábito de conservar recordações de relacionamentos anteriores. Sentir-se “penetrada” por outras mulheres, e principalmente por uma “Lu” que certamente teria sido uma “atleta” sexual, é uma experiência crucial para que Aurora possa, de fato, “renascer”.

Finalmente solitária, e após “seis meses sem namorado” (2012, p. 35), Aurora receberá a indulgência da vida e, no vigor dos seus 20 anos, terá a oportunidade de “rever conceitos” e práticas no âmbito das relações afetivas e sexuais.

No final da narrativa, ao comer biscoitos, Aurora revisita uma experiência anteriormente fracassada, e imprime nela uma visão de mundo mais madura, ainda que fruto de um verdadeiro “tratamento de choque”. A palavra “biscoitos”, entendidas as relações internas de sentido geradas no decorrer do conto, sugere um “coito” repetido, mas agora sem a interferência de uma “bobagem amanteigada” (2012, p. 37).

Segundo aponta Nye, referenciando os pensamentos de Derrida e Lacan, através do divertimento podem se subverter as injunções hierárquicas da sociedade patriarcal:

Derrida concordava com Lacan em que feminilidade e masculinidade estão inseridas no significado das palavras; todavia, não só há um meio para a mulher espertamente subverter a ordem hierárquica do simbólico como pode ela também divertir-se com isso. Ele concordava com Lacan em que não há escapatória da cadeia significante, mas mostrava como o operador feminino podia interromper a ordem daquela cadeia para criar novas “dobras” de significado e novas relações. Essa operação não se limitava às mulheres; certamente Derrida e Nietzsche deviam praticá-las. Todavia, as mulheres podiam tomar coragem. Derrida parecia oferecer uma alternativa para a inexpressividade feminina e a linguagem falocêntrica de Lacan num novo tipo de prática textual feminista. Não tentando a tarefa impossível de falar fora dos significados estabelecidos ou permanecendo restrita aos perímetros conceituais do pensamento patriarcal, a mulher escritora podia “deslocar” o pensamento patriarcal. Derrida oferecia estratégias para uso dentro do “texto do patriarcado”, imitando as falhas e inconsistências no pensamento falocêntrico e igualando as fascinantes negações e inversões da desconstrução para abalar a estabilidade do Pai. (NYE, 1995, p. 224-225)

Literalmente “inserindo” a imagem simbólica do pênis no imaginário de seus contos, Salma Ferraz brinca com a palavra e com a realidade, e, no exercício de suas narrativas impactantes, sempre envolvidas em suspense e desfechos surpreendentes, revela-se uma escritora irreverente, crítica, criativa e bem-humorada. Sem optar pelo nulismo, Ferraz oscila entre a morbidez e a esperança, abrindo, nesse oscilar, espaço para a expressão das mulheres face às complicações que impedem a realização

humana no âmbito pessoal e no coletivo. Atuantes, decididas, muitas de suas personagens mulheres entram em contato com as formas de opressão e tentam, por meio de ações ora irreverentes ora ingênuas, modificar sua inscrição no espaço social.

Se, na aventura picaresca, a marca da trapaça é inegável, será trapaceando com a linguagem por meio de paródias, inversões, jogos semânticos e criação de enredos particularmente cômicos, que Salma Ferraz cria, com seus contos, um inegável manancial de provocações ao centro ou ao nervo do poder. Entre elas, os “falos-personagens” de “A felicidade é azul” e “Biscoitos”. Resta a leitores e leitoras serem também um pouco pícaros(as) na aventura de ler.

Notas

¹ Paranaense radicada há muitos anos em Florianópolis, Salma é Doutora em Literatura Portuguesa pela UNESP, Professora Associada de Literatura Portuguesa da UFSC, pesquisadora da área de Teopoética, especialista nas obras de Pessoa, Eça e Saramago, com muitos livros e artigos publicados, e contista premiada em diversas ocasiões.

² A edição aqui utilizada é a de 2004.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BOTOSO, Altamir. Narradores pícaros e malandros: um desafio para o leitor. In: *REVELLI – Revista de Educação, Linguagem e Literatura da UEG-Inhumas*, v. 3, n. 11, março de 2011, p. 175-195.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

COELHO, Maria Josele Bucu. A representação do feminino na picaresca espanhola: *el ajuar de las pícaras-putas*. In: ROJO, Sara [et al.]. *ANAIS do V Congresso Brasileiro de Hispanistas e I Congresso Internacional da Associação Brasileira de Hispanistas*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2009.

FERRAZ, Salma. *Nem sempre amar é tudo*. Blumenau: Edifurb, 2012.

- _____. *Em nome do homem*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.
- _____. *O ateu ambulante*. 2. ed. Blumenau: Edifurb, 2004.
- _____. *A ceia dos mortos*. 2. ed. revisada. e ampliada. Blumenau: Edifurb, 2012.
- NYE, Andrea. *Teoria feminista e as filosofias do homem*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1995.
- RAMALHO, Christina. “Sob o signo do humor e do drama: contos de Salma Ferraz . In: CUNHA, Helena Parente. *Quem conta um conto. Estudos sobre contistas brasileiras estreadas nos anos 90 e 2000*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2008, p. 93-120.

Christina RAMALHO

Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora Adjunta de Estágio e Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Federal do Sergipe (UFS).

Artigo recebido em 30 de maio de 2012.
Aceito em 27 de junho de 2012.

[Voltar para o Sumário](#)

DOSSIÊS TEMÁTICOS DAS PRÓXIMAS EDIÇÕES

2013, v. 11, n. 1: Representações do sujeito pós-moderno

2013, v. 11, n. 2: Representações de alteridades

2014, v. 12, n. 1: Textualidades memorialísticas

2014, v. 12, n. 2: Releituras contemporâneas do gótico

2015, v. 13, n. 1: Intermidialidade: literatura e cinema

2015, v. 13, n. 2: Intermidialidade: literatura e pintura

Datas de submissão de trabalhos

número 1: 30 de maio

número 2: 30 de setembro

Endereços eletrônicos para envio de trabalhos

brunilda9977@gmail.com

ascamati@gmail.com

Endereço para correspondência

Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE

Cidade Universitária

Mestrado em Teoria Literária

Scripta Uniandrade

Rua João Scussiato, n. 1, Santa Quitéria

80310-310 Curitiba, PR

[Voltar para o Sumário](#)

NORMAS DA REVISTA

- 1 Os trabalhos entregues para apreciação e possível publicação na revista *Scripta Uniandrade* do Centro Universitário Campos de Andrade – Uniandrade – deverão seguir os seguintes parâmetros:
 - Ser preferencialmente inéditos, de autores ou co-autores mestres, doutores e pós-doutores vinculados à uma IES.
 - Ser redigidos em português, espanhol, francês ou inglês.
 - Ter no mínimo 10 páginas (cerca de 4000 palavras) e no máximo 20 páginas (cerca de 8000 palavras).
 - Incluir dois resumos (de 100 a 120 palavras cada um), antes do início do texto, um em português e outro em língua estrangeira.
 - Incluir, após os resumos, palavras-chave (de três a seis) em português e na língua estrangeira.
 - Ser digitados em folha A4, com espaçamento 1,5, fonte Arial, 11.
 - Incluir no corpo do trabalho, entre aspas, citações de até três linhas. Citações com mais linhas devem ser destacadas do texto, alinhadas pela margem de parágrafo, digitadas com espaçamento simples, fonte Arial, 10, e não conter aspas.
 - Incluir referências às citações no próprio texto, entre parênteses. Exemplo: (MILLER, 2003, p. 45-47).
 - Incluir apenas notas explicativas no final do texto.
 - Seguir as normas da ABNT quanto à digitação das referências a serem incluídas depois da conclusão do texto.
 - Para livros, a entrada deverá ter o seguinte formato: GOMES, C. *Metodologia científica*. 2. ed. São Paulo: Atlântica, 2002.
 - Para artigos publicados em revistas e periódicos, a entrada deverá ter o seguinte formato: ALMEIDA, R. Notas sobre redação. *A palavra*, 2. série, Rio de Janeiro, v. 1, n. 4, p. 101-124, abr. 2003.
 - Para citação eletrônica, a entrada deverá ter o seguinte formato: LIMA, G. *Referências de fonte eletrônica*. Disponível em: <http://www.format.com.br>. Acesso em: 21 set. 2006.
 - Ser enviadas aos editores, como anexo, via e-mail, sem identificação. A identificação deve ser enviada em outro anexo e conter o título do trabalho, o nome do autor e, em forma corrida, a titulação, a instituição da titulação, a instituição à qual está vinculado, o cargo que ocupa, o e-mail e o número do telefone.
- 2 Os autores deverão encaminhar parecer do Comitê de Ética de sua Instituição ou submeter seu trabalho ao Comitê de Ética da Uniandrade, se o Conselho Editorial achar necessário.

- 3 O Conselho Editorial poderá recusar trabalhos que não atendam às normas incluídas acima.
- 4 Depois de aceitos pelo Conselho Editorial, os trabalhos de pesquisa serão submetidos ao Conselho Consultivo para leitura, análise e parecer.
- 5 Por via eletrônica, o Conselho Editorial comunicará ao autor a avaliação feita por membros do Conselho Consultivo.
- 6 Os artigos aprovados com restrições serão encaminhados para a correção dos autores. Nestes casos, a Comissão Editorial se reserva o direito de recusar o artigo, caso as alterações neles introduzidas não atendam às solicitações dos consultores.
- 7 O direito de cópia referente aos artigos publicados pertence a Uniandrade.
- 8 O envio do artigo para publicação implica a aceitação das condições acima citadas.

[Voltar para o Sumário](#)